

Ana Helena Krause Armange

**O DIÁLOGO ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO EM CONTOS  
MACHADIANOS E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A SIGNIFICAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos de Literatura

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientadoras: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Márcia Ivana de Lima e Silva  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Juracy Ignez Assmann Saraiva  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS)

Porto Alegre

2004

Para meus pais e irmãos, responsáveis por meu fascínio pela leitura.

Para meu marido, incentivador deste trabalho que pretende colocar o fascínio em prática.

## **AGRADECIMENTOS**

A minhas orientadoras, Márcia Ivana de Lima e Silva e Juracy Assmann Saraiva, pela disponibilidade, dedicação, estímulo, paciência e amizade: vocês são especiais.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Rio Grande do Sul, pelo curso e pelos ótimos professores.

À CAPES, pelo auxílio financeiro concedido através de bolsa de estudos, entre novembro de 2002 e maio de 2004.

A minha família, pelo apoio, motivação e incentivo.

## RESUMO

A partir do estudo de textos teóricos que definem a figura do narratário, o destinatário do narrador, representado dentro do texto, e cujo papel nos textos literários ainda é pouco estudado no âmbito da Literatura Brasileira, o trabalho propõe uma leitura dos contos de Machado de Assis a partir da relação estabelecida pelos emissores das narrativas com seus interlocutores. A investigação deste diálogo em “Miss Dollar”, “Ponto de vista”, “O espelho”, “Singular ocorrência”, “Galeria póstuma” e “O cônego ou metafísica do estilo” revela que ele instaura efeitos específicos no receptor empírico dos textos através do narratário, com cujos valores aquele tende a se identificar, como a aproximação em relação ao posicionamento do narrador e a verossimilhança da narrativa. O diálogo entre narrador e narratário é, portanto, fundamental na construção do sentido dos contos por parte do leitor real. Entretanto, apesar da relação entre os interlocutores textuais ser um instrumento utilizado pelo autor para determinar sua interpretação, uma revisão da fortuna crítica machadiana verifica que os recursos técnicos utilizados pelo autor na construção de suas narrativas raramente são relacionados ao conteúdo das mesmas, e que a influência do diálogo entre narrador e narratário não é considerada na recepção do texto pelos leitores. Assim, visa-se ampliar a gama de análises da obra de Machado de Assis, tendo em vista elementos discursivos, utilizados pelo autor a serviço da significação.

## ABSTRACT

Based on the study of theoretical texts that define the figure of the narratee, the person to whom the narrator addresses himself, represented within the text, and whose role in literary texts is still seldom studied in the arena of Brazilian Literature, this study proposes a reading of the stories by Machado de Assis with a focus on the relationship established between the deliverers of the narratives and their interlocutors. The investigation of this dialog in “Miss Dollar”, “Ponto de vista”, “O espelho”, “Singular ocorrência”, “Galeria póstuma” and “O cônego ou metafísica do estilo” reveals that it establishes specific effects on the empirical receiver of the text through the narratee, with whose values the reader tends to identify, such as the approximation in relation to the positioning of the narrator and the verisimilitude of the narrative. The dialog between narrator and narratee is, therefore, fundamental in the construction of the purpose of the stories on the actual readers part. Nevertheless, although the relationship between the textual interlocutors is an instrument utilized by the author to determine the reader’s interpretation, a revision of the criticism of Machado de Assis verifies that the technical resources used by the author in the construction of his narratives are rarely related to their content and that the influence of the dialog between narrator and narratee is not considered in the reception of the text by the readers. Therefore, our aim is to widen the gamut of analysis of the work of Machado de Assis, emphasizing the conversational elements utilized by the author as to enrich its meaning.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>2 O CONTO NA FORTUNA CRÍTICA MACHADIANA .....</b>	<b>9</b>
<b>3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>28</b>
<b>3.1 Narrativa .....</b>	<b>28</b>
<b>3.2 Processo de enunciação .....</b>	<b>31</b>
<b>3.3 Narrador .....</b>	<b>36</b>
<b>3.4 Narratário .....</b>	<b>42</b>
<b>4 O DIÁLOGO ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO NOS CONTOS MACHADIANOS .....</b>	<b>53</b>
<b>4.1 Análises .....</b>	<b>54</b>
4.1.1 “Miss Dollar”.....	55
4.1.2 “Ponto de vista”.....	66
4.1.3 “O espelho”.....	78
4.1.4 “Singular ocorrência”.....	86
4.1.5 “Galeria póstuma”.....	92
4.1.6 “O cônego ou metafísica do estilo”.....	101
<b>4.2 Cotejo entre as análises e a fortuna crítica .....</b>	<b>109</b>
<b>5 CONCLUSÃO .....</b>	<b>116</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>122</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Todas as modalidades de comunicação, entre as quais se inclui a Literatura, se processam a partir da interação entre um emissor e um receptor. Entretanto, constata-se que os estudos dedicados aos textos literários e a outras modalidades artísticas se centram, preferencialmente, no primeiro elemento, relegando o segundo a uma posição secundária. No início da década de setenta, o americano Gerald Prince elaborou uma tipologia e propôs categorias para o estudo do receptor interno do texto literário, o narratário, que, evidentemente, se relaciona com o narrador, estabelecendo uma ponte entre este e o leitor empírico. Entretanto, até hoje, poucos críticos têm aplicado esse referencial teórico a textos da Literatura Brasileira. Os contos e romances de Machado de Assis, em que o narratário é freqüentemente mencionado, apresentam-se como um campo fértil para a referida análise.

Para um escritor cuja obra é consagrada, principalmente, através de seus romances, a produção de contos de Machado de Assis é surpreendentemente vasta. Paul Dixon afirma que os contos machadianos são “muito elogiados, mas pouco estudados”,<sup>1</sup> fato curioso também observado por Patrícia Lessa Flores da Cunha, que contrapõe as inúmeras análises dedicadas aos romances do escritor aos escassos estudos sobre o conto.<sup>2</sup>

Tendo em vista o que foi mencionado acima, o presente trabalho se centra na análise de seis contos escritos por Machado de Assis, entre 1869 e 1885, escolhidos dentre os setenta e seis que o autor selecionou para fazerem parte das sete coletâneas que publicou. O enfoque da pesquisa é a criação de uma imagem de narrador e de narratário; a relação estabelecida pelos

---

<sup>1</sup> DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992. p. 10.

<sup>2</sup> CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1998. p. 17.

narradores dos contos com seus respectivos narratários e os efeitos daí decorrentes, como a aproximação entre os interlocutores textuais e a verossimilhança da narrativa, sendo a importância da relação entre narrador e narratário para a construção da significação nas narrativas enfatizada de maneira especial. Além disso, pretende-se contribuir para a ampliação dos conhecimentos atuais sobre o papel do narratário nos textos narrativos, e agregar aos estudos sobre a obra de Machado de Assis novas constatações, que privilegiem as técnicas e recursos utilizados no processo de construção de suas narrativas. Para isso, foram estudados textos teóricos que fundamentaram a análise crítico-interpretativa dos contos, bem como outros textos sobre Machado de Assis, que embasaram as conclusões da pesquisa.

O trabalho se divide em três capítulos. No primeiro, intitulado “O conto na fortuna crítica machadiana”, é feita uma síntese das idéias de oito críticos da obra de Machado de Assis sobre o conto, estabelecendo-se semelhanças e diferenças entre seus posicionamentos. O segundo, “Fundamentação teórica”, expõe os conceitos, principalmente da Teoria da Narrativa, em que se apóiam as análises interpretativas dos contos, apresentadas no terceiro capítulo, “O diálogo entre narrador e narratário nos contos machadianos”,<sup>3</sup> em que os textos “Miss Dollar”, “Ponto de vista”, “O espelho”, “Singular ocorrência”, “Galeria póstuma” e “O cônego ou metafísica do estilo” são investigados tendo em vista a relação entre os interlocutores textuais, sendo as conclusões obtidas confrontadas com as opiniões dos críticos, apresentadas no primeiro capítulo.

---

<sup>3</sup> No presente trabalho, *diálogo* é entendido como “forma canônica da interação verbal”, uma vez que o ato de enunciação pressupõe a presença de duas figuras: o *eu* e o *tu*, sendo, no diálogo, ambos os papéis reversíveis, já que cada um dos participantes assume, alternadamente, o papel de protagonista da enunciação. (REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000. p. 103.)



## 2 O CONTO NA FORTUNA CRÍTICA MACHADIANA

Como se sabe, inúmeros são os estudiosos que têm se debruçado sobre a obra machadiana. Quando o escritor era vivo já se lhe dedicavam muitos artigos e ensaios comentando a poesia, o conto, o romance, a maior parte deles reconhecendo seu raro talento. Todavia, inexplicavelmente, apesar da abundante fortuna crítica do autor e do reconhecido domínio na técnica do conto, este gênero nunca obteve a mesma atenção que o romance.

A escolha dos artigos e estudos, cujo conteúdo é referido abaixo, não obedece a critérios específicos, além do fato de alguns de seus autores serem renomados críticos e historiógrafos da Literatura Brasileira, como José Veríssimo – que também foi incluído por ser contemporâneo do escritor –, Antonio Candido e Alfredo Bosi; ou de terem se dedicado de maneira especial à vida e à obra de Machado, como Lúcia Miguel-Pereira; ou, especificamente, ao conto machadiano, como Paul Dixon e Patrícia Lessa Flores da Cunha. Os demais são autores de apresentações a antologias de contos, existentes em grande número com artigos introdutórios semelhantes, e figuram no trabalho sem outra razão além da qualidade dos textos.

José Veríssimo afirma que a índole de Machado era avessa às escolas literárias, e que ele não aderiu a nenhuma. Para o crítico, em relação ao conto, “foi ele, se não o iniciador, um dos primeiros cultores e porventura o primacial escritor na língua portuguesa”.<sup>1</sup> Os principais temas destacados por Veríssimo nos contos machadianos, em que se alternam historietas, casos e anedotas “de pura fantasia ou perfeita verossimilhança”,<sup>2</sup> são a tolice e malícia humanas. Ele

---

<sup>1</sup> VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília: EdUnB, 1963. p. 312.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

observa, também, que, a partir da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, os livros de contos também passam a trazer o tom pessimista e irônico inaugurado no romance.

Para Lúcia Miguel-Pereira, os contos de Machado de Assis, a partir do terceiro volume publicado, representam o mais perfeito de sua obra. Ela afirma que o contista “não teve exemplos na sua língua, e nem talvez nas estrangeiras, e até agora ainda não encontrou quem o suplante”.<sup>3</sup> Uma das causas da superioridade dos contos seria a brevidade do texto, que, obrigado a encolher, ganharia em coesão e resistência. Miguel-Pereira observa que a natureza do conto requer uma “tendência a ver de perto, à moda dos míopes”,<sup>4</sup> e este tipo de olhar minucioso, que, no romance pode perturbar a visão do conjunto e que ela associa à forma de trabalhar de Machado, realça o episódio, sendo, portanto, adequado ao conto.

A estudiosa enumera e comenta vários temas presentes na contística machadiana, como o da perfeição inatingível (“Cantiga de esponsais”, “Trio em lá menor”), o dos que se contentam com o relativo, oposto ao anterior (“O empréstimo”, “Idéias de canário”), os limites imprecisos entre o bem e o mal (“A igreja do diabo”, “A causa secreta”), a equivalência da loucura e da razão (“O alienista”), o tema do “domínio dos instintos, dos impulsos secretos, de todo o irracional que fermenta na alma humana”<sup>5</sup> (“Singular ocorrência”, “Missa do galo”), do tempo irreversível, pois modifica as sensações (“Papéis velhos”), além de contos de observação da vida mundana e familiar (“Capítulo dos chapéus”, “O diplomático”).

Em artigo introdutório a uma antologia de contos por ele organizada, Eugênio Gomes destaca certos atributos da escrita de Machado de Assis, adequados ao conto, como “concisão de

---

<sup>3</sup> MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939. p. 256.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*. p. 263.

pensamento, sutileza de idéias e sobriedade de estilo”.<sup>6</sup> O crítico lembra a colaboração do escritor, de 1864 a 1878, no “Jornal das Famílias”, bem como em uma revista feminina, “A estação”, apontando-lhe uma “tendência a agradar [...] o mundo feminino”.<sup>7</sup> A partir disso, Gomes afirma que a técnica e o interesse dos contos variava segundo o grupo de leitores, aliás, não muito numerosos, que Machado tinha em vista, e que se dividiam entre o “frívolo mundo social” e o mundo intelectual. Para Gomes, na década de 1880, situa-se o auge da produção contística do autor, que, a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, verte para toda a sua obra o humorismo irônico inaugurado no romance.

Na esfera do conto, chamam a atenção experiências complexas como o hibridismo formal, através do uso de formas fixas típicas do século XVIII, como o ensaio, o apólogo, a carta, a alegoria, na composição de narrativas com sentido simbólico, como se observa na coletânea *Papéis avulsos*, em que os contos, em sua maioria, ironizam, com ceticismo, as novas idéias nos campos da política, ciência e filosofia. A preocupação metafísica insere o impressionismo subjetivo em contos alegóricos como “A igreja do diabo” e “O espelho”. O crítico ainda cita a presença de contos de fundo moral e de contos meramente anedóticos, feitos sob encomenda, de sabor romântico e que visavam ao grande público.

Gomes salienta que, se no início da carreira literária do autor o sentido do enredo era revelado explicitamente, mais adiante, a moralidade insinua-se apenas por meio de imagens metafóricas, como em “D. Benedita”. Por isso, ele afirma que é preciso ler o conto machadiano como se lê um poema, atentando para as variações e o sentido das imagens, e divide-o em dois grupos: o dos contos de técnica dramática e os de técnica poética, que também são um flagrante

---

<sup>6</sup> GOMES, Eugênio. Apresentação. In: ASSIS, Machado de. *Contos*. Rio de Janeiro: Agir, 1963. p. 7.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

da vida real e em que “o melhor do conto consiste nesse vago da sugestão a disfarçar a escabrosidade do assunto”.<sup>8</sup>

Em “Esquema de Machado de Assis”, texto lido em 1968 em duas conferências nos Estados Unidos, Antonio Candido identifica, nos contos e romances do autor no período entre 1880 e 1900, a presença de temas típicos da ficção do século XX. Ele aponta como características principais da prosa machadiana a ironia e o estilo refinado, que primava pelas alusões e subentendidos, em oposição à “descrição minuciosa da vida fisiológica”<sup>9</sup> feita, à época, pelos naturalistas; o aparente arcaísmo de sua técnica, que prima pelo incompleto e fragmentado, usando um narrador que, a cada passo, lembra o leitor de sua presença, no momento em que os realistas pregavam um romance detalhista e “que narra a si próprio”.

Daí Machado assemelhar-se mais aos autores das vanguardas do século XX, que, como ele, também se valiam da fragmentação, da banalidade e da ironia, e terminavam narrativas sem conclusões explícitas, permitindo uma leitura dupla. Por isso, o crítico fala em um Machado de Assis “enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente de suas histórias ‘que todos podiam ler’”.<sup>10</sup> O estilo machadiano, “se por um lado pode parecer academismo, de outro sem dúvida parece uma forma sutil de negaceio, como se o narrador estivesse rindo um pouco do leitor”.<sup>11</sup> Para Candido, essa imparcialidade estilística produz um efeito de distanciamento estético que realça a realidade muito mais intensamente, através de uma “técnica de espectador”, do que pretendia a objetividade perseguida pelos naturalistas seus contemporâneos.

---

<sup>8</sup> *Ibidem.* p. 18.

<sup>9</sup> CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 19.

<sup>10</sup> *Ibidem.* p. 17.

<sup>11</sup> *Ibidem.* p. 22.

O problema da identidade é fundamental na obra de Machado de Assis, manifestando-se, por exemplo, através do tema da razão e da loucura, que viria a ser trabalhado anos depois por Pirandello, e presente nos contos “O espelho” e “O alienista”. O tema da relação entre o fato real e o fato imaginado, base da obra de Marcel Proust, aparece ligado ao ciúme, por exemplo, em *Dom Casmurro*, instituindo ambigüidades factuais e psicológicas que tornam menos importante a existência da traição do que a consequência a que leva a suspeita, no caso, a destruição da vida de Bento Santiago. Segundo Candido, o tema do romance *Esau e Jacó*, em que os atos dos gêmeos não almejam a nada além da oposição mútua, é o da falta de sentido das ações humanas, comum entre Machado e os existencialistas. Este foco é complementado pelo tema da perfeição, para o qual o crítico cita como exemplo o conto “Um homem célebre”, cujo protagonista, um compositor popular de polcas de sucesso, não consegue atingir o ideal de compor uma peça erudita, morrendo sem realizar o intento. Candido cita, então, o problema da diferença entre o bem e o mal, em que Machado reflete o sentimento do absurdo, decorrente da total relatividade dos atos, antecipando Kafka e Gide. Alguns contos que ilustram o tema são “Singular ocorrência”, em que a traição é inexplicável, “revelando ao leitor atento o senso profundo das contradições da alma”.<sup>12</sup> O homem como objeto do homem é outro tema que ele identifica na obra de Machado, exemplificando-o com o conto “A causa secreta”, no qual um sádico obtém prazer no sofrimento do melhor amigo pela morte de sua própria esposa, que este amava em segredo.

Candido ainda destaca, na obra do autor, o retrato das relações sociais, do poder do dinheiro e do *status* social, cujo sentido ultrapassa o documental, constituindo-se em uma das principais motivações de suas personagens, muitas delas burgueses perfeitamente integrados ao

---

<sup>12</sup> *Ibidem*. p. 28.

sistema, ocultando sob a aparência “normal” uma essência perversa como a do protagonista de “A causa secreta”.

Alfredo Bosi introduz uma coletânea, por ele organizada, de contos de Machado de Assis, traduzidos para o espanhol e editados pela venezuelana Biblioteca Ayacucho, com um artigo intitulado “Situaciones machadianas”. Bosi chama a atenção para “a convergência de formas antigas e valores novos no primeiro Machado de Assis”,<sup>13</sup> que escrevia de acordo com as convenções românticas e em cujos contos o tema predominante seria a busca de um patrimônio, mediante herança ou casamento, para suprir a carência de *status* econômico e social por parte de algumas personagens, que se valem do uso de uma máscara adequada para obter o que desejam. Os *Contos Fluminenses*, de que faz parte “Miss Dollar”, filiam-se ao gênero e são histórias de mentiras castigadas ou, como no conto citado, comprovadas como suspeitas falsas.

Conforme Bosi, a partir da coletânea *Papéis avulsos*, o tema predominante na contística de Machado passa a ser, ao invés do “romântico desespero da diferença”,<sup>14</sup> o contraste entre aparência e essência, bem como a impossibilidade de autonomia por parte do sujeito, cuja sobrevivência material depende de seu apego às instituições. Bosi afirma que Machado de Assis entendeu e explorou, dessa forma, o espírito da nova sociedade burguesa. Os contos perseguem o sentido das relações sociais, propondo teorias do comportamento humano, como a obtenção do triunfo apenas mediante a adesão do sujeito às aparências. “Teoria do medalhão”, “O segredo do bonzo” e “A sereníssima república” formam, de acordo com o crítico, uma trilogia que ilustra esta teoria. “O espelho”, por sua vez, elege o papel social como formador da percepção e da consciência, reconhecendo a soberania da forma social sobre a essência do indivíduo. Bosi alerta que o uso do narrador “em primeira pessoa” e o modo confessional de falar da experiência da

---

<sup>13</sup> BOSI, Alfredo. Situaciones machadianas. In: ASSIS, Machado de. *Cuentos*. Trad. Santiago Kovadloff. Caracas: Ayacucho, 1978. p. IX.

passagem da ingenuidade à máscara adulta torna a experiência de Jacobina viva, ao invés de um mero fato curioso, uma vez que o “modo da memória e da auto-análise [...] se contrapõe ao modo veladamente satírico dos contos filosóficos, mais distantes do objeto, tal como convém à ficção de um observador imparcial”.<sup>15</sup>

Bosi observa que, ao invés de retratar tipos, o escritor apresenta caracteres que tendem a tornar-se enigmas, pois a alma humana, fora da estabilidade da cena social, é, de acordo com os contos, indecisa e inconstante. Nessa perspectiva, o conto “D. Benedita”, em que a volúvel protagonista não é capaz de viver nenhum sentimento de forma profunda, tematiza a inconstância do sujeito, e “Cantiga de esponsais”, que conta a história de um maestro que persegue há anos certa melodia e não consegue traduzi-la em notas, sua impotência. Machado apresenta consciências divididas entre a moral dos sentimentos e a moral utilitária, em um processo de adaptação que implica a mudança de uma moral à outra.

Para Bosi, Machado de Assis teria reduzido a luta social às manifestações biológicas, interpretando a “lógica interna do capitalismo em ascensão”<sup>16</sup> como um modo de atuar segundo a natureza egoísta, introduzindo um “naturalismo moral”,<sup>17</sup> em que o escritor “parece ter fundido a natureza e a sociedade na mesma imagem [...]”.<sup>18</sup> O tema correlato da assimetria nas relações se refletiria em contos como “Noite de almirante”, em que a fidelidade de um marinheiro em uma promessa feita pela amada antes de uma viagem é traída, e em “Uns braços”, em que um rapaz se sente atraído pela esposa do patrão, sendo correspondido em segredo, mas mandado embora. Nesta última narrativa, Bosi também aponta o ocultamento da verdade e das paixões. “Pai contra mãe”, que narra a captura de uma escrava fugida e grávida por um homem que precisava da

---

<sup>14</sup> *Ibidem.* p. XIV.

<sup>15</sup> *Ibidem.* p. XXIV.

<sup>16</sup> *Ibidem.* p. XXIX.

<sup>17</sup> *Ibidem.*

recompensa para não abandonar o filho recém nascido, e “O caso da vara”, em que um garoto precisa alcançar a vara para castigar uma negrinha em troca da proteção da dona dela, colocam em pauta a autoconservação.

O crítico afirma que a análise dos contos-teorias sugere que “a prática das relações sociais cotidianas é, muitas vezes, produto da fraude que o poder exerce para instalar-se e perpetuar-se”.<sup>19</sup> Alfredo Bosi conclui que Machado de Assis não é escritor revolucionário nem conformista, mas cuja razão vai além do *sim* e do *não*, iluminando e ensombrecendo a um tempo, em uma contradição desorientadora, a que ele classifica como humor.

Em 1992, o americano Paul Dixon publica o estudo *Os contos de Machado de Assis*, mais do que sonha a filosofia. Ele identifica a filosofia positivista como centro da ideologia da intelectualidade da época de Machado, incluindo os membros da Escola Realista. Segundo Dixon, este sistema de pensamento foi o maior alvo das críticas do escritor, cuja voz artística representava uma oposição em um ambiente em que aquela filosofia reinava.

As teorias implícitas nos contos, de acordo com o crítico, antecipariam o pensamento fenomenológico, cujos eixos se opõem à ambição enciclopédica, à objetividade, à linearidade, à hierarquia e ao dogma positivistas. Assim,

o discurso machadiano satirizará o pensamento enciclopédico, destruirá as hierarquias, glorificará a alinearidade e o subjetivismo, e proclamará verdades relativas. Haverá uma reivindicação do mistério, das “cousas no céu e na terra” com as quais a filosofia vigente não era capaz de sonhar.<sup>20</sup>

O crítico propõe dez eixos de significado em sua leitura dos contos, a que ele batiza como “leis”, em uma referência irônica ao positivismo. A “lei da laranja” procura demonstrar a

---

<sup>18</sup> *Ibidem*. p. XXXII.

<sup>19</sup> *Ibidem*. p. XXXXVI.

<sup>20</sup> DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis*: mais do que sonha a filosofia. Porto Alegre: Movimento, 1992. p. 14.



presença das técnicas formais do duplo e da simetria na obra do escritor, através das quais ele desdobra conceitos, a fim de mostrar suas contradições, com base no princípio da inversão. Assim é com o conto “O espelho”, em que a alma humana é declarada dupla. Com a “lei das estrelas duplas”, ilustrada em “Uns braços”, o tema do duplo se estende à complexidade das relações humanas, evidenciando a intersubjetividade, uma vez que Dona Severina, ao perceber que é objeto de desejo de Inácio, também passa a sentir algo por ele.

A “lei da sorte grande” afirma que o mundo é regido pelo acaso e pela arbitrariedade, como no conto “Suje-se gordo!”, em que o mesmo homem que defende a condenação de um ladrão reles é absolvido, anos mais tarde, pelo roubo de soma vultuosa. Segundo a “lei da homeopatia”, a criação artística ocorre a partir de um processo não linear, devendo o artista proceder como se não quisesse criar, a fim de obter o efeito oposto, como no princípio homeopático. É o que demonstra o conto “Cantiga de esponsais”, em que o maestro Romão persegue, durante toda a vida, certa melodia e morre sem conseguir traduzi-la, ao mesmo tempo em que ouve uma vizinha sua, feliz recém-casada, criar algo novo cantando aleatoriamente. Por sua vez, a “lei das duas cabeças” reflete a ambivalência da vida, segundo a qual a realidade oferece ao sujeito hipóteses convincentes, mas exclusivas, como comprova o texto “Missa do galo”, em que o narrador relata seu diálogo com uma senhora em uma noite de Natal, quando tinha apenas dezessete anos, nunca tendo entendido se ela o estava seduzindo ou não.

Segundo a “lei dos escravos”, cujo nome é sugerido pelo fato de um ex-escravo de Brás Cubas ter comprado seu próprio serviçal logo que obteve a liberdade, as hierarquias morais são simplistas e suspeitas, já que, muitas vezes, uma vítima também exerce a posição de carrasco em relação a outra pessoa. O padrão é ilustrado pelo conto “A causa secreta”, em que o sadismo de

Fortunato, que “disseca os corpos”, se reflete no *voyeurismo* de Garcia, que “disseca as almas”.<sup>21</sup> De acordo com a “lei das batatas”, advinda de um exemplo utilizado por Quincas Borba para explicar o Humanitismo, segundo o qual à tribo vencedora de uma batalha cabe a plantação de batatas por que lutava, outro tema recorrente na obra de Machado é a escassez, de um lado, e a abundância de desejos, de outro, sendo os recursos, por isso, sempre muito disputados. O conto “Evolução” comprova isto tanto através do retrato do subdesenvolvimento da nação, carente de ferrovias, como na escassez de idéias, patente na apropriação da frase de Inácio por Benedito.

Já a “lei do lapso” afirma que nenhum sistema existe de forma completa, sem interrupção, ilustrando outra constante na ficção machadiana, que é a paródia dos esquemas grandiosos, típicos das filosofias do século XIX. Em “A igreja do diabo”, o lapso aparece na infidelidade dos seres humanos, descobertos praticando o bem às escondidas, à doutrina de maldade pregada por Lúcifer. A “lei do pequeno saldo” sustenta que mesmo as desgraças trazem uma espécie de compensação, como mostra o conto “A senhora do Galvão”, em que uma esposa, mesmo sabendo que é traída, encontra prazer em hostilizar a amante do marido. Por fim, a “lei do livro falho” enfoca as lacunas do texto escrito, a serem preenchidas pelo leitor, explicitando uma teoria machadiana intersubjetiva da leitura, segundo a qual é à imaginação que cabe dar sentido às brechas tanto do texto como da realidade objetiva. No conto “A chinela turca”, por exemplo, um bacharel que é obrigado a ouvir um dramalhão escrito por um velho amigo da família, tem, durante a leitura, um sonho fantástico que o salva do tédio, e conclui que “o melhor drama está no espectador”.

Em 1998, John Gledson publica uma antologia de contos à qual precede com o artigo: “Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo”, em que, além de ressaltar a consciência de Machado de que grande parte de seu público era feminino, chama a atenção sobre o enorme

---

<sup>21</sup> *Ibidem.* p. 62, 66.

progresso que separa os contos publicados em *Histórias da meia-noite* (1873) daqueles presentes em *Papéis avulsos* (1882).

Segundo o crítico, muitos assuntos enfocados em contos foram desenvolvidos, mais tarde, em romances. Como exemplo, cita “A parasita azul” como sendo um quase “rascunho” de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Para ele, o contista possuía uma “determinação para enveredar por caminhos que significam uma ruptura com o passado”.<sup>22</sup> Quanto à ânsia pelo novo, o crítico inglês cita a fala do protagonista do conto “O machete” (cavaquinho) como uma definição do problema – ou solução – de Machado em encontrar uma nova configuração, um novo tom, para sua obra a partir de 1880, promovendo uma mistura do elemento local com a tradição européia: “Penso em fazer uma coisa inteiramente nova; um concerto para violoncelo e machete”.<sup>23</sup>

No que concerne à ironia machadiana, Gledson afirma que o autor estava consciente de ser herdeiro de uma tradição literária secular no gênero, uma vez que chega a citar Luciano, Swift e Voltaire ao definir a ironia, no conto “Teoria do medalhão”. A contística de Machado também se caracteriza, segundo Gledson, pela criação de uma forma própria para cada conto: diálogo, pastiche, sátira, e muitas outras. A partir de 1880, o escritor também inclui em seus contos “uma notável dimensão histórica específica, local”,<sup>24</sup> com que procede à construção de uma história nacional cética e autêntica, o que seria possível notar em detalhes do enredo. A questão da alma nacional aparece em “O espelho”, por exemplo, na revelação da origem do objeto, trazido de Portugal no mesmo navio em que viera a família real. Da mesma forma, o complexo de

---

<sup>22</sup> GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 25.

<sup>23</sup> *Ibidem*. p. 27-28.

<sup>24</sup> *Ibidem*. p. 31.

inferioridade do protagonista de “Verba testamentária”, deputado membro da primeira constituinte, seria também o da jovem nação brasileira, na época.

A criação de cenários ambíguos para situar os contos, entre eles o Japão, a Arca de Noé, Alexandria, demonstra, para Gledson, “essa facilidade em mudar de tempo e de país” que é capaz até de aumentar “o poder de Machado de falar do Brasil e da história brasileira”,<sup>25</sup> valendo-se daquele “sentimento íntimo” em relação às coisas de seu tempo e de seu país que ele mesmo preconizara no texto “Instinto de Nacionalidade”. Entre as questões da época que preocuparam Machado, Gledson elenca a revolução darwiniana, tematizada em “A sereníssima República”, “O lapso” e “O alienista”, bem como o problema filosófico do livre-arbítrio, presente em “O caso da vara”.

Também em 1998 é publicado um estudo comparativo entre Machado de Assis e Edgar Allan Poe, por Patrícia Lessa Flores da Cunha, focalizando os contos. Segundo ela, a contística de Machado, publicada em jornais e revistas de 1858 a 1907, contribuiu para fortalecer a relação autor/obra/leitor, condição indispensável para a formação de nossa literatura, de acordo com Antonio Candido, o que reforça a importância do papel do escritor neste processo. A autora afirma a existência de uma relação entre a produção dos contos e o desejo do autor em manter e solidificar uma literatura nacional, descobrindo, através deles, o caráter não nacionalista, mas nacional, que traduz o “sentimento íntimo” de que fala no texto crítico “Instinto de Nacionalidade”, de 1873.

A convocação do leitor, nas narrativas, a partir da fala direta, visaria a uma melhor exibição do quadro da cultura brasileira, que o escritor sonharia modificar. Enquanto o único propósito admitido por ele para os contos seria de interessar o leitor, a intenção verdadeira, oculta, mas passível de ser percebida, é “fazê-lo compartilhar, mesmo que lúdica e

momentaneamente, de uma determinada visão de mundo em que se insere a transformação da realidade pela linguagem”.<sup>26</sup> O conto revela-se, assim, instrumento de crítica social no projeto machadiano de mudança da sociedade brasileira.

Sobre a tão comentada divisão da obra de Machado de Assis em duas fases quase opostas, uma romântica e uma realista, Cunha defende que, na produção dos contos, existem três momentos distintos, em que ela identifica antes continuidade do que ruptura, através de uma “evolução natural e necessária”<sup>27</sup> da forma do escritor criar e ver o mundo. O primeiro deles ocorre de 1858 a 1874; entre 1875 e 1882, teria havido um período de transição, em que os contos já revelam o enriquecimento e aprofundamento temático e formal característico da maturidade, em relação ao momento anterior; enquanto o último compreenderia os anos de 1883 a 1907. A pesquisadora ressalta que Machado foi o maior crítico de seus próprios contos, selecionando apenas setenta e seis, entre os mais de duzentos, para serem republicados em coletâneas.

Cunha destaca semelhanças no pensamento e na orientação estética de Poe e Machado, apontando o motivo do duplo como a principal herança do americano na obra do brasileiro. Ela relaciona essa escolha à consciência, por parte do escritor, da “dubiedade” trágica da vida nacional, patente no descompasso entre as idéias em voga e a realidade, no que remete ao comentado ensaio “As idéias fora do lugar”, de Roberto Schwarz. A produção de contos teria, neste processo, o papel de desmascarar a farsa consentida da vida “provincianamente urbana”<sup>28</sup> do Rio de Janeiro do século XIX.

---

<sup>25</sup> *Ibidem.* p. 35-36.

<sup>26</sup> CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1998. p. 73.

<sup>27</sup> *Ibidem.* p. 54.

<sup>28</sup> *Ibidem.* p. 80.

Entretanto, se para Poe o duplo se configura como reflexo da dicotomia psíquica, do homem cindido entre uma natureza boa e outra diabólica, como no conto “William Wilson”, pressupondo a morte e a destruição da alteridade, para Machado, seria uma espécie de estilização de sua própria doença, que nele faria emergir um Outro. Portanto, o duplo serviria como metáfora para melhor expressar essa sensação.

A autora também compara a prosa de Machado de Assis com os procedimentos do Movimento Impressionista, que, no âmbito da pintura, expressou um novo modo de ver a realidade, fixando impressões momentâneas dúbias e cambiantes do cotidiano, e valorizando, em oposição ao Realismo, a subjetividade e as sensações ao mesmo tempo em que descartava o sentimentalismo dos românticos. Assim, Machado realizou sua impressão fiel aos motivos tematizados, sem detenção exaustiva aos detalhes objetivos nem derramamento de sentimentos, sabendo reter “a imaginação criadora nos limites da realidade”.<sup>29</sup>

Nesse processo, o leitor seria um cúmplice no alcance dos objetivos do escritor com seus contos, estando a tensão e a resolução do texto, bem como a opção por uma leitura superficial ou mais profunda, condicionadas à sua interpretação. Segundo Cunha, Machado se dirigia ao leitor, mas o deixava, aparentemente, “livre” para fruir a narrativa sem compromisso, criando um contraste entre a leitura acessível a todos e o ardiloso texto subjacente. Os narradores, supostamente indiferentes, se valem da presença atuante de um leitor que, muitas vezes, configura-se sob a forma de ouvinte ou personagem, em contos como “O espelho” e “Teoria do medalhão”. Esse diálogo conduz o leitor, através de armadilhas, à busca de uma verdade, oculta sob os relatos comuns da vida cotidiana.

Na dinâmica dos três períodos da produção contística do autor, no primeiro, ele se apropria do motivo do duplo, trabalhando-o ainda nos moldes românticos; no segundo, procede à

sua deformação e, no terceiro, à sua difusão, com um enfoque impressionista, em diversas variações. Essas diversas manifestações do duplo no conto de Machado são analisadas pela autora, por exemplo, nas narrativas “O espelho”, em que o motivo se manifesta na máscara social representada pela farda, e “Teoria do medalhão”, que traça um “programa da máscara”,<sup>30</sup> apresentada quase como um traço de identidade cultural. Outra peculiaridade do conto machadiano é, para a pesquisadora, a articulação da estrutura da expressão com o motivo. Assim, uma estrutura *dúplice* é utilizada para falar das *contradições* da vida humana. O duplo ultrapassa o plano temático, orientando a escrita e estruturando situações marcadas pela ambigüidade.

As principais situações que englobam o duplo são as urbanas, em que prevalece a dicotomia público *versus* privado e os triângulos amorosos, em que o duplo se manifesta na dúvida sobre a traição. Além das situações, existem determinadas modalidades de apresentação do motivo do duplo nos contos, como a questão da loucura, na oscilação entre “normal” e “anormal”; o problema da insatisfação, através do dilema da escolha; a emergência do Outro, na possibilidade de visualização do próprio eu cindido; a concretização do duplo, que pode se manifestar em uma personagem de vida dupla; a assunção da farsa, nos duplos que enganam mediante o uso da máscara social; e o problema da passagem do tempo, que modifica os sentimentos, tornando as pessoas outras. A autora conclui que a atualidade dos textos se conserva, uma vez que tematizam problemas da sociedade da época que ainda vigoram, principalmente a perda da unicidade individualizadora, em que a questão do duplo ou da alteridade é parte significativa.

Cunha afirma que, através da apropriação e da deformação de textos predecessores, no caso, os de Poe, e de sua adaptação ao comportamento pessoal e social de seus leitores, Machado

---

<sup>29</sup> *Ibidem.* p. 103.

<sup>30</sup> *Ibidem.* p. 143.

de Assis encontra o equilíbrio, conseguindo ser original em um contexto aparentemente condenado à dependência cultural.

A divisão da obra de Machado de Assis em fases é mencionada por quase todos os autores,<sup>31</sup> que geralmente a associam à publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, considerada um “divisor de águas”. Os que detectam isso são unânimes em observar que, no âmbito do conto, a mudança é percebida a partir do terceiro livro, *Papéis avulsos*, de 1882. Lúcia Miguel-Pereira e John Gledson apontam, a partir dele, uma melhoria qualitativa. Além disso, tanto José Veríssimo como Eugênio Gomes afirmam que a ironia do romance foi incorporada à coletânea, em que, segundo Alfredo Bosi, o tema predominante passa a ser o contraste entre aparência e essência, no lugar dos retratos de ascensão social que caracterizam a fase anterior. Antonio Candido chega a visualizar, na produção contística do escritor, a partir da década de 1880, a presença de temas importantes na ficção do século XX. Por sua vez, Cunha, embora reconheça aprimoramento formal e temático na obra do autor a partir de *Papéis avulsos*, propõe, na esfera do conto, que se assinale um momento de transição entre as duas fases, destacando que várias das narrativas que compõem o volume haviam sido escritas a partir de 1875, como “A chinela turca”, que já se diferencia das anteriores. Mesmo assim, a autora reforça a idéia de continuidade, ao invés de ruptura, lembrando que a ironia e a ambigüidade, características da “segunda fase”, já estavam presentes no primeiro conto de Machado, “Três tesouros perdidos”, publicado em janeiro de 1858.

Certos temas são identificados na obra contística de Machado de Assis mais freqüentemente pelos críticos do que outros. O principal deles é o duplo, não apenas como assunto, que é abordado de inúmeras maneiras, mas como recurso utilizado na estruturação dos



textos. Assim, ele pode se manifestar tanto em uma consciência dividida entre duas moralidades, pronta a optar pela aparência em detrimento da essência, como observa Bosi; como na ambivalência e na dúvida entre duas hipóteses prováveis mas excludentes, de acordo com Dixon; e ainda, na fronteira entre demência e sanidade, na dúvida a respeito de uma traição, na cisão interna ou externa e na máscara social, na leitura de Cunha. O duplo se relaciona com outros temas que conjugam elementos opostos, como o dos limites entre o bem e o mal, reconhecido, nos contos, tanto por Antonio Candido como por Lúcia Miguel-Pereira, e entre a loucura e a razão, comentado pela mesma autora e, ainda, por Cunha.

Este último está relacionado à crítica de Machado de Assis ao cientificismo em voga no século XIX, identificada por Eugênio Gomes, John Gledson e, de forma mais concreta, por Paul Dixon. Outro tema muito comentado é a busca da perfeição, citado por Pereira, Candido, Cunha e por Dixon, quando demonstra a imperfeição de todos os sistemas humanos no mundo machadiano, através da “lei do lapso”.

A problemática das relações sociais desiguais, do poder do dinheiro e do uso do homem como instrumento do homem, na contística de Machado, é lembrada por Candido e, também, por Bosi, que destaca o tema da ascensão social na “primeira fase”. Dixon, ao mencionar a fragilidade das hierarquias morais e a escassez que leva o homem à disputa, também reconhece a existência desta vertente temática. Essa dimensão mais social, aliás, está ligada ao tema, bastante abrangente, da identidade, abordado por Gledson, através da interpretação de elementos das narrativas como metáforas da alma nacional e, por Cunha, em sua visão dos contos como retratos das contradições da sociedade brasileira e, portanto, instrumentos de crítica social, bem como de consolidação de uma identidade literária nacional.

---

<sup>31</sup> Dixon menciona, de passagem, o “estilo de Machado de Assis em sua *fase madura*” (grifos nossos), mas não problematiza o assunto em seu livro. (DIXON. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto

As características formais dos contos de Machado de Assis, por sua peculiaridade, sempre motivaram discussões no cenário de sua fortuna crítica. Lúcia Miguel-Pereira defende a superioridade do conto sobre o romance na obra de Machado de Assis, destacando a adequação do minucioso olhar machadiano a um gênero cuja brevidade exige a ênfase no episódio, a fim de obter coesão. José Veríssimo, por sua vez, ressalta a originalidade do escritor que não submeteu sua obra a nenhuma escola literária específica, opinião compartilhada por Antonio Candido, que nele aponta a “despreocupação com as modas dominantes”.<sup>32</sup>

Da mesma forma que Candido percebe certo arcaísmo na forma e a semelhança entre a técnica de Machado com a dos ironistas do século XVIII, Eugênio Gomes identifica o hibridismo formal dos contos, principalmente de *Papéis avulsos*, com as formas fixas da prosa e o simbolismo filosófico do século em questão. Também Gledson detecta no texto machadiano a herança da ironia de Swift e Voltaire, entre outros elementos da tradição européia, que, segundo ele, Machado sabia misturar a um elemento local. Candido, entretanto, também aproxima certos aspectos da narrativa machadiana a técnicas que viriam a ser utilizadas no século XX, ocultas sob a aparência acadêmica da superfície do texto.

O reconhecimento, por parte de Gomes, de que o sentido do enredo de vários contos se oculta sob imagens e sugestões, introduzindo uma técnica poética em sua elaboração, correlaciona-se com as características impressionistas identificadas na prosa de Machado por Cunha. Além disso, ela elege o duplo como principal recurso formal utilizado nas freqüentes estruturas dúplices dos contos, assim como Dixon, que aponta o uso das técnicas formais do duplo e da simetria, na ficção de Machado, servindo ao exame das contradições, polaridades e tensões de conceitos criticados pelo autor.

---

Alegre: Movimento, 1992. p. 48)

<sup>32</sup> CANDIDO. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 21-22.

Antonio Candido diferencia os narradores machadianos, que demarcam intensamente sua presença e, às vezes, parecem rir do leitor, dos da estética naturalista, cuja suposta objetividade ele supera e ultrapassa com sua “técnica de espectador”, realçando a realidade melhor com ela. Também Bosi, ao analisar o narrador de “O espelho”, reconhece a inserção do narrador autodiegético como recurso para instaurar proximidade com o receptor.

A questão do leitor machadiano é abordada por Eugênio Gomes e John Gledson, que ressaltam a consciência de Machado de seu público feminino, a que ele teria procurado agradar. Gomes afirma, inclusive, que os temas e a técnica variavam de acordo com os leitores, frívolos ou intelectuais. Para Cunha, a importância do leitor reside na liberdade de escolha da interpretação, superficial ou profunda, do texto, o que o torna uma espécie de “cúmplice” do autor. Dixon, com sua “lei do livro falho”, também comprova a consciência de Machado de que cabe à imaginação do leitor preencher as lacunas do texto escrito.

Após esta revisão das principais idéias de críticos da obra machadiana sobre o conto, procederemos, no próximo capítulo, à exposição de conceitos teóricos fundamentais para a análise do diálogo entre narrador e narratário nos contos selecionados, que será apresentada na última seção.

### 3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A análise da relação que o narrador estabelece com o narratário nos contos de Machado de Assis é fundamental para o deciframento do sentido desses textos, pois a narrativa machadiana, em cuja composição o emissor utiliza procedimentos variados e instaura ambigüidades e armadilhas, se desenvolve a partir de um diálogo dinâmico entre os interlocutores. Uma vez que é impossível construir uma análise interpretativa ou comunicá-la sem pressupostos, faz-se necessário expor o campo em que surgem certos termos e definições, antes de focar de maneira mais direta o diálogo entre narrador e narratário nos contos machadianos. Para isso, selecionamos formulações de teóricos e críticos da Narratologia, a fim de esclarecer conceitos amplos como *narrativa*, *enunciação*, *discurso*, *história*, *narrador*, *narratário* e *leitor* e outros mais específicos.

#### 3.1 Narrativa

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, em seu *Dicionário de teoria da narrativa*, afirmam serem as narrativas literárias textos “de índole ficcional, estruturados pela ativação de códigos e signos predominantes, realizados em diversos gêneros narrativos e procurando cumprir as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas”.<sup>1</sup> De acordo com esses autores, a narrativa possui categorias a partir das quais se desenvolve, quais sejam a personagem, o espaço, a ação, o tempo e a perspectiva, estando os três primeiros subordinados à dimensão da história e os últimos à do discurso.

De acordo com Maurice-Jean Lefebve, narrativa é

todo o discurso que nos dá a evocar um mundo concebido como real, material e espiritual, situado num espaço determinado, num tempo determinado, refletido a maioria das vezes num espírito determinado que, ao invés da poesia, pode ser o de uma ou de várias personagens tanto quanto o do narrador.<sup>2</sup>

Na introdução de *Discurso da narrativa*, Gérard Genette comenta a ambigüidade do conceito de narrativa, e, para facilitar a abordagem do assunto, distingue três diferentes noções desse termo. A primeira delas é de “enunciado narrativo, [...] discurso oral ou escrito”.<sup>3</sup> De acordo com a segunda, entende-se por narrativa o objeto desse discurso. Por fim, narrativa ainda pode ser “o ato de narrar tomado em si mesmo”.<sup>4</sup> O teórico opta pela primeira definição, que identifica com o texto narrativo, no caso específico da literatura. Entretanto, declara que a análise do discurso narrativo implica sua relação com o que se considera como narrativa nas outras acepções citadas: o conteúdo e a forma como este é narrado.<sup>5</sup> O teórico introduz a seguinte nomenclatura, a partir das três diferentes definições de narrativa apresentadas: ele propõe que se chame *história* ao conteúdo narrativo; *narrativa* ao significante, ou discurso, ou enunciado; e, ainda, *narração* ao ato de produzir a narrativa e o contexto dessa produção.

Em *O circuito das memórias em Machado de Assis*, Juracy Saraiva se vale da divisão da narrativa em três elementos nucleares – narrador, acontecimento narrado e narratário –, afirmando que ela está assentada sobre o conteúdo que visa transmitir e a forma como esse conteúdo se enuncia. Segundo ela, a narrativa é produto de um ato interenunciativo, uma vez que

---

<sup>1</sup> REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 66.

<sup>2</sup> LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos de Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980. p. 170.

<sup>3</sup> GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1980. p. 23.

<sup>4</sup> *Ibidem*. p. 24.

<sup>5</sup> *Ibidem*. p. 25.

só se realiza mediante a comunicação entre emissor e receptor.<sup>6</sup>

Roland Bournneuf e Réal Ouellet, em *O universo do romance*, citam a definição de narrativa de Philippe Hamon, que estipula algumas condições necessárias para que ela ocorra: a “transmissão de informação por um sistema de sinais articulado num enunciado”; a “transformação do sentido”, através da progressão da informatividade, e a “presença, na transformação do sentido, duma dimensão temporal”.<sup>7</sup> Mais adiante, Bournneuf e Ouellet sustentam que o romance é a narrativa de uma história, definindo esta última com as palavras de Henri Coulet: “seqüência de acontecimentos encadeados no tempo, desde um início até um fim”.<sup>8</sup> Os autores de *O universo do romance* afirmam que, ao compor uma narrativa, o autor seleciona determinados fatos e exclui outros, com o objetivo de despertar no receptor uma reação específica, conferindo, assim, forma artística ao assunto trabalhado. Mesmo sendo o romance uma narrativa de ficção, o autor usa recursos para conferir-lhe verossimilhança, levando, muitas vezes, o leitor a “hesitar” ante a realidade e a ficção dos fatos, pois essa técnica cria a impressão de que poderiam ter ocorrido realmente.

O reconhecimento da narrativa como texto cuja realidade interna é autônoma em relação ao universo empírico, ou seja, como texto em parte ou totalmente fictício, é comum entre Reis e Lopes e Lefebve. Porém, enquanto este chama a atenção para o “espírito” em que o discurso narrativo se reflete, ou seja, a perspectiva através da qual os fatos são transmitidos ao receptor, aqueles dão ênfase ao código que transmite a mensagem e as funções que a narrativa, como prática artística, tem a cumprir dentro da sociedade. Philippe Hamon e Henri Coulet privilegiam o tempo como aspecto fundamental dentro da narrativa, através do qual as ações se desenvolvem de

---

<sup>6</sup> SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EdUsp; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993. p. 25.

<sup>7</sup> BOURNNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976. p. 30.

<sup>8</sup> *Ibidem*. p. 31.

um início até um determinado fim, enfatizando, como característica inerente a ela, a transmissão de informações que progridem dentro de uma dimensão temporal.

A preocupação de Genette em dar nomes distintos aos diferentes aspectos do texto narrativo denuncia o enfoque estrutural que o teórico dispensa ao estudo da narrativa, dividindo e discriminando seus elementos, a fim de melhor analisá-los. Saraiva também destaca o aspecto organizacional da narrativa, chamando a atenção para os três elementos que, necessariamente, a compõem: emissor, mensagem e receptor – o que revela a preocupação de não excluir a perspectiva deste último – e para o fato de nela se distinguirem as dimensões do conteúdo e da forma. Bournneuf e Ouellet também enfatizam o processo de construção da narrativa, descrevendo alguns procedimentos do autor, como a seleção de informações e os efeitos causados no leitor, bem como seu envolvimento através de recursos que conferem verossimilhança à história, sendo que o caráter artístico do texto decorre desses ajustes pelos quais a história passa até adequar-se ao receptor.

A partir das definições analisadas acima, conclui-se que a narrativa, necessariamente, transmite uma mensagem que está inserida em um intervalo de tempo, através de um código apreensível ao receptor. Partindo de um determinado ponto, em que inicia, encaminha-se, progressivamente, para um desfecho. Fictício ou não, o mundo onde a narrativa se desenvolve é sempre concebido como se fosse real e, por isso, é provido de organicidade e lógica internas. Sua mensagem, emitida pelo narrador e captada pelo receptor do texto, o narratário, só é compreendida e apreendida pelo leitor real a partir da conjunção do que é enunciado com a maneira como é enunciado.

### **3.2 Processo de enunciação**

Émile Benveniste é o primeiro teórico a propor a diferenciação da língua propriamente dita do *emprego da língua*. Este último seria um “mecanismo total e constante”<sup>9</sup> que a afeta como um todo. O lingüista define como *enunciação* “este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização”,<sup>10</sup> em que ela “se acha empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo”,<sup>11</sup> e denomina *enunciado* o produto do ato de enunciação, cuja existência se pressupõe através daquele. Benveniste diferencia ambas as instâncias, esclarecendo que a enunciação “é o ato mesmo de produzir um enunciado, e não o texto do enunciado, que é nosso objeto”.<sup>12</sup> A enunciação não ocorre apenas na linguagem oral, pois também “o que escreve se enuncia ao escrever”.<sup>13</sup>

O conceito de *discurso*, utilizado tanto nos estudos lingüísticos como literários, também está implicado no processo de enunciação. Por isso, procederemos à exposição de acepções desse conceito relevantes ao presente estudo. Em linhas gerais, discurso é, segundo Reis e Lopes, “uma unidade comunicativa globalmente coerente” que, como produto de um ato de enunciação, “emana de um locutor” e “dirige-se a um alocutário”.<sup>14</sup> De acordo com os teóricos portugueses, Benveniste entende discurso como “manifestação da língua na comunicação efetiva entre os membros de uma comunidade”, sendo a enunciação responsável pela “apropriação individual da língua pelo sujeito falante e [por] sua conversão em *discurso*” (grifo dos autores).<sup>15</sup> Os teóricos especificam que essa conversão da língua em discurso a atualiza em um determinado contexto comunicativo. Nesse conceito, discurso é homólogo a enunciado, por ser, como ele, produzido

---

<sup>9</sup> BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral 2*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. p. 82.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*. p. 84.

<sup>12</sup> *Ibidem*. p. 82.

<sup>13</sup> *Ibidem*. p. 90.

<sup>14</sup> REIS; LOPES. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 28.



através da enunciação por um sujeito e destinar-se a um receptor, expressando um determinado conteúdo.

No texto “As categorias da narrativa literária”, Tzvetan Todorov propõe uma divisão da obra literária em dois aspectos: a história, que é a evocação de uma realidade, de acontecimentos e de personagens, e que pode ser relatada de várias formas; e o discurso, que é a maneira pela qual o narrador nos faz conhecer esses acontecimentos<sup>16</sup> e que, portanto, se relaciona com o processo de enunciação. Genette também chama de história o conteúdo narrativo. Contudo, *narrativa* é o nome que dá ao discurso ou texto narrativo, e o ato de narrar designa como *narração*. O teórico ressalta que a história e a narração só chegam ao leitor por intermédio do discurso narrativo e que este só é narrativo enquanto conta uma história e só é discurso por ser proferido por alguém. Portanto, “enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere”.<sup>17</sup>

Os autores do *Dicionário de Teoria da Narrativa* traçam um paralelo entre Narratologia e Lingüística ao sustentar que “é possível estabelecer um elo de ligação entre esta acepção de discurso narrativo e a concepção benvenistiana de discurso: de fato, o discurso narrativo é o produto do ato de enunciação de um narrador e dirige-se, explícita ou implicitamente, a um narratário, termo necessário de recepção da mensagem narrativa”.<sup>18</sup> Assim, no texto literário, o narrador assume o papel de locutor, responsável pelo processo de enunciação, e o narratário, o de destinatário da mensagem daquele primeiro, exerce a função do alocutário. É, portanto, na enunciação que os agentes do discurso da narrativa, *narrador* e *narratário*, se situam e estabelecem um diálogo através do qual ela se desenvolve.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et alii*. *Análise estrutural da narrativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 211.

<sup>17</sup> GENETTE. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1980. p. 17.

O locutor é, de acordo com Benveniste, o parâmetro das condições necessárias à enunciação, uma vez que a língua é utilizada em um ato individual. Assim, a enunciação pode ser definida como um “processo de apropriação”,<sup>19</sup> que “introduz aquele que fala em sua fala” e o coloca em uma relação constante e necessária com ela. Uma vez que o discurso, por seu caráter individual, “faculta uma referência ao mundo e comporta marcas mais ou menos explícitas da situação em que emerge”<sup>20</sup>, o locutor passa a ser o pólo organizador das relações de tempo e de espaço produzidas por sua enunciação.<sup>21</sup>

A presença de um *outro* é conseqüência instantânea da assunção da condição de locutor, qualquer que seja o grau de presença que o agente da enunciação atribua a seu enunciatário: “Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno”.<sup>22</sup> A relação discursiva com o parceiro, apreensível na estrutura do diálogo, é uma das principais características da enunciação, onde “duas figuras na posição de parceiros são alternativamente protagonistas”.<sup>23</sup> Também o monólogo, ao contrário do que se possa prever, deve ser classificado, afirma Benveniste, como uma variedade de diálogo, interiorizado, pois pressupõe a presença do eu locutor e do eu que ouve, mesmo sendo essas presenças duas dimensões do mesmo indivíduo.

Quanto à relação da enunciação com o discurso narrativo, afirma Saraiva: “Enquanto ato produtor da narrativa, o discurso só se formaliza pela mediação de um agente, que se torna, então, responsável por sua enunciação. O narrador é esse sujeito, e para ele convergem todos os

---

<sup>18</sup> REIS; LOPES. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 29.

<sup>19</sup> BENVENISTE. *Problemas de lingüística geral 2*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. p. 84.

<sup>20</sup> REIS; LOPES. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 28.

<sup>21</sup> José Luiz Fiorin enumera diversas competências necessárias para que o sujeito seja capaz de produzir um enunciado, relacionadas ao conhecimento da língua e da maneira adequada de utilizá-la, tendo em vista o contexto e o receptor. Ele afirma que quanto mais comuns essas competências forem a enunciatário, melhor será a compreensão dos enunciados produzidos. (FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996. p. 32-33.)

<sup>22</sup> BENVENISTE. *Op. cit.*, p. 82.

componentes do processo discursivo”.<sup>24</sup> Mesmo em narrativas impessoais, em que o autor, por seu posicionamento estético-literário, tenta ocultar a presença do narrador, esta se comprova pela enunciação, pois, como já foi comentado acima, o discurso “somente se atualiza por intermédio do agente que o enuncia”.<sup>25</sup>

Todo o ato de enunciação pressupõe, de acordo com José Luiz Fiorin, “uma ‘convenção fiduciária’ entre enunciador e enunciatário, a qual determina o estatuto veridictório do texto”. Um dos aspectos dessa convenção determina, segundo ele, “como o texto deve ser considerado do ponto de vista da verdade e da realidade”, havendo procedimentos que “determinam o estatuto de verdade ou de mentira do texto, de realidade ou de ficção”,<sup>26</sup> entre os quais se pode citar a locução “era uma vez”, que alerta, automaticamente, o receptor sobre o caráter fictício de uma narrativa. Em relação ao discurso literário, pode-se complementar o raciocínio de Fiorin com a afirmação de Saraiva de que “a ficcionalidade da narrativa e, em decorrência, do agente enunciatário, é a convenção primeira, diante da qual se justificam todas as demais convenções”.<sup>27</sup>

Segundo Reis e Lopes, “as propostas de Benveniste abrem novos horizontes aos estudos lingüísticos, pela introdução do sujeito e da situação como parâmetros decisivos na descrição da atividade verbal”, considerando-se que “os locutores não são meros pólos de um circuito comunicativo, mas sim entidades situadas num tempo histórico e num espaço sócio-cultural bem definidos que condicionam o seu comportamento lingüístico”.<sup>28</sup> Portanto, comprova-se que as peculiaridades reconhecíveis na voz que transmite a mensagem, no texto literário, advêm das características individuais do narrador, emissor desse enunciado, o que justifica a relação

---

<sup>23</sup> *Ibidem*. p. 87.

<sup>24</sup> SARAIVA. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EdUsp; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993. p. 34.

<sup>25</sup> *Ibidem*. p. 35.

<sup>26</sup> FIORIN. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996. p. 35.

<sup>27</sup> SARAIVA. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EdUsp; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993. p. 36.

existente entre processo de enunciação e discurso narrativo.

### 3.3 Narrador

O *narrador* é a voz que enuncia o texto, “é quem conta a história”. Entidade fictícia, é criado pelo autor para ser o emissor do discurso e, portanto, não pode ser confundido com aquele. O autor pertence à realidade, ao mundo empírico, enquanto o narrador, assim como o narratário e as personagens, é um ser virtual, cuja existência se restringe ao texto. Muitos foram os teóricos que elaboraram uma tipologia do narrador, preocupando-se em classificar quem conta a história e segundo que perspectiva a transmite.

Gérard Genette, em *Discurso da narrativa*, denomina *voz* o aspecto da ação verbal, relacionado à enunciação, que se refere ao sujeito envolvido na atividade narrativa. Sobre a classificação dos narradores a partir das categorias gramaticais de primeira e terceira pessoa, ele afirma ser inadequada, pois, segundo ele, o narrador sempre está presente em sua narrativa como qualquer sujeito de enunciação em seu enunciado e, como pode intervir nela a qualquer momento, fica claro que “toda a narração é, por definição, feita na primeira pessoa”.<sup>29</sup> Além disso, a opção do autor não se reduz, segundo Genette, a duas classes gramaticais, mas a “duas atitudes narrativas”, que são: “fazer contar a história por uma das suas ‘personagens’, ou por um narrador estranho a essa história”.<sup>30</sup>

Todorov, ao definir os aspectos subjetivo e objetivo da linguagem, também adverte que não se deve identificar sempre a fala do narrador com a narração e a das personagens com a

---

<sup>28</sup> REIS; LOPES. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 28.

<sup>29</sup> GENETTE. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1980. p. 243.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

representação, uma vez que toda fala se relaciona tanto com o sujeito de seu enunciado, permanecendo objetiva, como com o sujeito de sua enunciação, guardando um aspecto subjetivo. Algumas frases têm caráter mais objetivo que outras, cuja significação se reflete mais sobre o sujeito da enunciação. A fala do narrador geralmente pertence ao primeiro grupo e a das personagens ao segundo, mas quando aquele faz reflexões e usa figuras retóricas, “o sujeito da enunciação torna-se aparente, e o narrador se aproxima assim dos personagens”.<sup>31</sup>

Genette distingue dois tipos de narradores, ausentes ou presentes como personagens na história que contam: “Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, *heterodiegético*, e o segundo *homodiegético*.” (grifos do autor).<sup>32</sup> A seguir, ele lembra que, se a ausência do narrador é absoluta, a presença tem os seus graus, e logo procede à distinção das duas variedades do narrador homodiegético: a do narrador testemunha, que narra os fatos a partir da periferia; e a do narrador protagonista, ao qual ele denomina *autodiegético*, pois, como o nome já indica, narra sua própria diegese, além de se situar dentro dela, da mesma maneira que o narrador homodiegético.

Ainda quanto à categoria da *voz*, Genette estabelece uma diferenciação a que chama *nível*, tendo em vista narrativas que se situam dentro de outras, que as “emolduram”. Segundo o teórico, a instância narrativa de uma narrativa primeira, ou de primeiro grau, se denomina *extradiegética*, e a de uma narrativa segunda, *intradiegética*. Ele ainda atribui aos acontecimentos narrados nesta última a qualidade de *metadieгéticos*. Entretanto, é importante ressaltar que essa classificação é válida apenas quando uma narrativa se divide em dois níveis.

De acordo com Genette, é possível definir o estatuto do narrador pelo seu nível narrativo e, ao mesmo tempo, pela sua relação com a história, configurando-se quatro tipos fundamentais.

---

<sup>31</sup> TODOROV. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES. *Análise estrutural da narrativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 244.

O narrador extra e heterodiegético narra a história que “emoldura” a narrativa segunda, e dela está ausente. O narrador extra e homo/autodiegético também narra a história que se situa no primeiro nível, mas dela participa ou é seu protagonista. O narrador intra e heterodiegético já é personagem de uma narrativa, a narrativa primeira, quando procede à narração de uma história da qual não participa, a narrativa segunda. Finalmente, o narrador intra e homo/autodiegético também é uma personagem situada dentro do primeiro nível narrativo, mas narra um episódio do qual participou, que se constitui no segundo nível.

Os diferentes pontos de vista a partir dos quais o mesmo acontecimento pode ser narrado são chamados, por Genette, de *modo*. Este seria uma espécie de “regulação da informação narrativa”,<sup>33</sup> cujas modalidades essenciais são a distância e a perspectiva, afinal, o narrador pode se manter mais próximo ou mais distante dos acontecimentos que narra, bem como transmiti-los sob diferentes ângulos.

O teórico comenta o problema da distância, lembrando que já fora abordado por Platão, no terceiro livro da *República*. O filósofo teria diferenciado o modo narrativo em que “o poeta fala em seu nome sem procurar fazer-nos crer que é um outro que não ele quem fala”<sup>34</sup> – o que Platão teria chamado de “narrativa pura” ou *diegese* – daquele em que ele “se esforça por dar a ilusão de que não é ele quem fala”<sup>35</sup> – a imitação ou *mimese*. Aristóteles, segundo Genette, considerava tanto a “narrativa pura” como a narrativa da fala das personagens como variedades da mimese, neutralizando um pouco a oposição, que retornaria com força total com as teorias de Henry James e seus discípulos.

No ensaio “A arte da novela” Henry James apresenta uma concepção realista da arte,

---

<sup>32</sup> GENETTE. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1980. p. 244.

<sup>33</sup> GENETTE. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1980. p. 160.

<sup>34</sup> *Ibidem*. p. 160-1.

<sup>35</sup> *Ibidem*. p. 161.

afirmando que a condição *sine qua non* da novela é representar a vida, através de uma impressão pessoal e direta, sendo o seu valor medido segundo a intensidade expressiva desta impressão. Para o escritor, a forma, na novela, se subordina à realidade. “O princípio e o fim”<sup>36</sup> da arte do novelista seria sua capacidade de transmitir a *impressão de realidade*, e a ilusão de vida, que uma obra só obtém sendo ilustrativa. O receptor, por sua vez, sentiria a sensação de estar tocando a verdade, a não ser que perceba os mecanismos de funcionamento da obra, quebrando-se, assim, o encanto da ilusão e o efeito realista.

Percy Lubbock, no estudo *A técnica da ficção*, de 1921, retoma os termos utilizados, segundo ele, por James nos prefácios a suas próprias novelas: *descrição* e *drama*, para descrever o que seria “um problema de relacionamento entre leitor e autor”.<sup>37</sup> De acordo com o crítico, no primeiro caso, o leitor olha para o narrador e o ouve, enquanto no segundo, se volta para história e a observa. No drama, o leitor está perto dos fatos, procedimento cujo efeito é de que “a história se conta sozinha”.<sup>38</sup> Na descrição, para a qual o romance sempre se inclina, pois um assunto amplo não pode ser apresentado inteiramente de forma dramática, o autor converte um período de tempo ou reúne pormenores numa impressão única, à distância. Apesar de todos os autores se valerem, necessariamente, de ambas as formas de narrar, Lubbock prega que, por haver perda de intensidade no uso da descrição, tudo, no romance, inclusive o que não for cênico, deve ser dramatizado.

Manifestando-se também sobre o problema da distância, Wayne Booth, em *A retórica da ficção*, retoma e analisa teorias como a de Lubbock, que, inspirando-se em Flaubert e na estética realista e aplicando as idéias de Henry James como regra geral a todos os tipos de obras,

---

<sup>36</sup> JAMES, Henry. *El arte de la novela*. Chile: Ed. Universitaria de Valparaíso, 1973. p. 19. No original: “el principio y el fin”.

<sup>37</sup> LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/EdUsp, 1976. p. 74.

<sup>38</sup> *Ibidem*. p. 76.

impuseram valores distintos ao *contar* e ao *mostrar*,<sup>39</sup> condenando o primeiro e supervalorizando o segundo. Conforme essa idéia, seria necessário utilizar um modo objetivo, impessoal, dramático e supostamente neutro de narrar para que o romance criasse a ilusão de realidade no receptor, pois, caso contrário, o texto não gozaria de *status* artístico, determinado pelo quanto parecesse convincente. Booth contra-argumenta, afirmando que cada maneira de narrar exerce funções específicas, pois tema, estrutura e técnica a serem usadas em uma obra literária dependem das noções de finalidade, função e efeito a ser causado no receptor. Portanto, cada obra exige um tipo de padrão diferente, o que demonstra o quão arbitrária é a divisão *contar* X *mostrar* quando se elege uma das formas como superior.

Genette afirma concordar com a leitura de Booth e acrescenta que a noção de *mostrar* é ilusória, uma vez que “nenhuma narrativa pode ‘mostrar’ ou ‘imitar’ a história que conta”,<sup>40</sup> afinal, ela é fictícia e não tem vida própria fora do texto, não passa de “um fato de linguagem”, que “significa sem imitar”. Por isso, o teórico propõe a substituição das noções de *contar* por “narrativa de acontecimentos” e de *mostrar* por “narrativa de falas”.

Wayne Booth ainda afirma que, se o *mostrar* atinge efeitos significativos, como a aproximação do receptor com o texto, com as personagens e suas ações, bem como a ilusão de neutralidade e de que a história é real; o *contar*, por sua vez, pode abandonar a “neutralidade” em prol de uma ficcionalidade assumida. Assim também pode ser instituída a aproximação entre leitor e narrador, o que pode parecer tão interessante para o receptor quanto a ilusão de realidade, em função do caráter dramatizado que, inclusive, um narrador heterodiegético pode assumir nesse caso, conferindo-se “ares de personagem” que aumentam o envolvimento emocional do

---

<sup>39</sup> Na tradução portuguesa de *A retórica da ficção*, essa é a tradução dos termos originais *showing* e *telling*, que, na tradução da obra de Percy Lubbock, aparecem como *descrição* e *drama*. (BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.)

<sup>40</sup> GENETTE. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1980. p. 162.



leitor. Os interlocutores também se aproximam por causa da intimidade estabelecida quando o narrador comenta com o narratário os processos composicionais do texto ou quando com ele compartilha informações que as personagens não possuem ou que só foram apreendidas por leitores mais atentos, ou seja, quando entabula com o narrador um “conluio” que exclui os demais, como se transpusesse os limites entre realidade e ficção.

Ao classificar os diversos pontos de vista que o narrador pode assumir ao narrar, Genette procura deixar claro que a questão diz respeito ao modo, e não à voz, ou seja, ao invés de procurar saber quem é o narrador, cabe, aqui, observar qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a *perspectiva* narrativa.<sup>41</sup> O teórico cita como exemplo dessa confusão a classificação de Norman Friedman, com oito tipos diferentes de narradores, em que alguns itens dizem respeito à voz (narrador protagonista e narrador testemunha) e outros dão ênfase ao modo (onisciência seletiva e multisseletiva, narrador câmera).

Baseando-se em Jean Pouillon e Tzvetan Todorov, ele propõe uma tipologia em três termos, a que chama de *focalização*. O primeiro termo seria a narrativa *não focalizada*, ou de *focalização zero* (na verdade, uma focalização total), que corresponde à “visão por trás” de Pouillon e à fórmula Narrador > Personagem (narrador diz mais do que a personagem sabe) de Todorov. Assim se manifesta o narrador heterodiegético onisciente, predominante na narrativa clássica. A *focalização interna* é a “visão com” de Pouillon e é expressa por Todorov pela fórmula Narrador = Personagem (o narrador só diz aquilo que a personagem sabe). A focalização interna pode ser *fixa*, quando toda a narrativa é transmitida ao receptor através do ponto de vista de apenas uma personagem; *variável*, quando é apresentado o ponto de vista de uma personagem e, em certa altura, sua perspectiva é substituída pela de outra ou outras; e *múltipla*, quando mostra a perspectiva de mais de uma personagem em relação ao mesmo acontecimento, como ocorre

frequentemente em romances epistolares. O terceiro tipo é a narrativa de *focalização externa*, que representa a “visão de fora” de Pouillon e a fórmula Narrador < Personagem de Todorov (o narrador diz menos do que a personagem sabe). É o tipo de narrativa objetiva, em que o leitor não toma conhecimento dos pensamentos ou sentimentos das personagens, a não ser daquilo que é visível externamente.

O narrador é o ponto de partida para a comunicação, no texto literário. Seu ato enunciativo, entretanto, não se concretiza sem a presença de um receptor. O item seguinte recupera teorias que conferem um estatuto diferenciado a ele dentro das narrativas, propondo, para designá-lo, o termo *narratário*.

### 3.4 Narratário

Bournneuf e Ouellet contrapõem a maioria das obras narrativas do século XIX, em que, segundo eles, o escritor não parece estar preocupado com o leitor, às narrativas de caráter mítico ou religioso, em que, antes do relato da história propriamente dita, se estabelecia um diálogo entre o contista e seu auditório, expressando um contrato de confiança, um pacto narrativo, através do qual, “por detrás da mentira da ficção, narradores e auditores irão juntos à descoberta de uma verdade escondida”.<sup>42</sup>

Segundo os autores citados, nos séculos XVII e XVIII, quando o romance se consolida como gênero, o narrador faz questão de demarcar sua presença com clareza dentro do texto, compartilhando com o leitor os processos utilizados na produção da narrativa. Assim, os narradores presentes nas obras de autores como Diderot, Fielding e Sterne demandam a

---

<sup>41</sup> *Ibidem*. p. 184.

participação ativa de seus leitores, suscitando perguntas e respostas, fazendo-os “partilhar com ele[s] a arena de suas personagens romanescas”.<sup>43</sup> Os teóricos afirmam que, dessa maneira, à margem da trama factual da história, se configura uma trama intelectual, em que o autor e o leitor criam uma nova obra, muito mais significativa do que a impressa.

Considerado por teóricos como Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Morten Nøjgaard, Gérard Genette e Wolfgang Iser como um dos pioneiros no estudo do narratário, Gerald Prince afirma que, assim como toda a narrativa possui ao menos um narrador, da mesma maneira, contém, pelo menos, um narratário, que é a entidade a quem aquele se dirige. Segundo Prince, “em uma narrativa de ficção – em um conto, uma epopéia, um romance – o narrador é uma criatura fictícia, como seu narratário”.<sup>44</sup>

Morten Nøjgaard destaca a correlação existente entre os conceitos de narrador e narratário, peculiarmente distinta dos conceitos, também correlativos, de autor e leitor. Não se pode, portanto, confundir o narratário com o leitor, da mesma maneira que se exige uma distinção inequívoca entre narrador e autor. Narrador e narratário são entidades fictícias, limitadas ao texto, enquanto autor e leitor (também denominado, para evitar a ambigüidade, leitor *real*) pertencem ao mundo empírico, à realidade.

Nøjgaard observa que a crítica literária, supondo erroneamente que a narrativa chegasse diretamente do narrador ao leitor real, sem intermediários, por muito tempo não se deu conta de que “a situação comunicativa sugerida pelo texto literário pressupõe também a presença implícita de uma função receptiva que é o paralelo exato da função do emissor do texto”.<sup>45</sup> Essa função,

---

<sup>42</sup> BOURNNEUF; OUELLET. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976. p. 101.

<sup>43</sup> *Ibidem*. p. 105.

<sup>44</sup> PRINCE, Gerald. Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, n. 14, 1973. p. 178. No original: “Dans une narration-fiction – dans un conte, une épopée, un roman – le narrateur est une créature fictive, comme son narrataire”.

<sup>45</sup> NOJGAARD, Morten. The function of the narratee or how we are manipulated by texts. In: JOHANSEN, J. P.; NOJGAARD, M. (eds.) *Danish semiotics: Orbis litterarum*, suppl. 4, Copenhagen: Munksgaard, 1979. p. 59. No

segundo ele, é exercida pelo narratário, elemento textual que ele considera o receptor primário do texto na comunicação literária. Na mesma linha de raciocínio, Bournneuf e Ouellet acreditam ser necessário

sublinhar-se a dupla relação, implícita ou explícita, que toda a obra narrativa estabelece, por um lado, entre o autor e o leitor [...], por outro, entre um narrador e um narratário, quer este seja designado ou somente subentendido.<sup>46</sup>

A partir dessa afirmação, conclui-se que o narratário, mencionado ou não, sempre existe e sempre está presente. Afinal, toda a narrativa, como todo ato de comunicação, pressupõe um destinatário da mensagem do emissor.

Prince também menciona outras duas entidades, ressaltando que não devem ser confundidas nem com o narratário, nem com o leitor real: o leitor virtual e o leitor ideal. O primeiro consiste na idéia de leitor que o autor tem em mente ao compor a obra, já que ele sempre “desenvolve sua narrativa em função de um certo gênero de leitor”<sup>47</sup> que possui qualidades, capacidades, gostos e opiniões específicas. O narratário difere deste leitor, em primeiro lugar, por existir de fato, na estrutura do texto, enquanto o leitor virtual é, como o nome já diz, apenas uma idéia. Além disso, mesmo que o narratário não seja uma personagem, mas seja invocado pelo narrador como “leitor”, ele pode ter características distintas dos possíveis leitores que o autor prevê para o texto. O leitor virtual difere do ente empírico e individualizado que é o leitor real por constituir-se em uma idéia, tendo, portanto, um caráter de hipótese, de suposição. Evidentemente, essa imagem, concebida pelo autor, de seu provável público, influi na construção do texto, mesmo que ela tenha o intuito de estabelecer uma ruptura com ele.<sup>48</sup>

---

original: “the communicative situation suggested by the literary text presupposes also the implicit presence of a receptive function which is the exact parallel of the function of the sender of the text”.

<sup>46</sup> BOURNNEUF; OUELLET. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976. p. 99.

<sup>47</sup> PRINCE. Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, n. 14, 1973. p. 180. No original: “développe son récit en fonction d'un certain genre de lecteur”.

<sup>48</sup> SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1990. p. 310-311.

O leitor ideal, por sua vez, seria aquele que “compreenderia perfeitamente e aprovaria inteiramente o menor de seus vocábulos [do escritor], a mais sutil de suas intenções”.<sup>49</sup> O leitor ideal não equivale ao leitor real, pois também possui caráter virtual e está inserido no conjunto dos possíveis leitores imaginados por ele, assim que leitor ideal é a idealização do leitor virtual.<sup>50</sup> O narratário não coincide com o leitor ideal, pois este é uma entidade presente na mente do autor, mas não no discurso do narrador através de marcas concretas, como aquele. O narratário se correlaciona apenas com o narrador, pois suas funções são “paralelos” exatos, ambos são elementos textuais, diferentemente dos leitores, virtuais ou reais, que se correlacionam sempre com o autor. Portanto, o narratário não pode ser associado a esses tipos de leitores, uma vez que não estão no mesmo nível.

Wayne Booth afirma que o autor molda o leitor para que ele aprecie o texto que escreve, o que resulta no fato de que este ajuda a escrever a obra. A essa imagem de leitor, construída pelo autor, Wolfgang Iser dá o nome de leitor implícito, uma construção textual que “não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condição de recepção, a seus leitores possíveis”,<sup>51</sup> antecipando a presença do receptor, que, por sua vez, atualizará o texto através do ato da leitura. O conceito de leitor implícito de Iser é semelhante ao de narratário, mas, enquanto este assume o papel de ouvinte, representado ou não na narrativa, o leitor implícito, através dos procedimentos e técnicas discursivas utilizadas, “propõe um modelo ao leitor real”,<sup>52</sup> esclarecendo o que o autor espera dele. A concepção do leitor implícito equivale a uma espécie de processo em que estruturas do

---

<sup>49</sup> PRINCE. Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, n. 14, 1973. p. 180. No original: “comprendrait parfaitement et approuverait entièrement le moindre de ses mots, la plus subtile de ses intentions”.

<sup>50</sup> Wolfgang Iser menciona “a idéia de que o próprio autor é seu leitor ideal”, que, segundo ele, é falsa. (ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Editora 34, 1996. p. 65.)

<sup>51</sup> *Ibidem*. p. 73.

texto, que podem estimular, por exemplo, certas imagens, são transferidas para a consciência receptiva do leitor real e afetadas por suas experiências prévias e, portanto, processados e, de certa forma, transformados por sua imaginação.

Esse conjunto de conhecimentos prévios do leitor é denominado por Iser *repertório*.<sup>53</sup> O texto, por sua vez, também apresenta seu próprio repertório, que se relaciona intimamente com a forma como a realidade é representada na obra. Compagnon declara ser necessário “um mínimo de interseção entre o repertório do leitor real e o repertório do texto, isto é, o leitor implícito, [...]”<sup>54</sup> para a concretização da leitura. Considerando um aspecto semelhante, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes afirmam que o leitor real pode assumir três posições diante do narratário não mencionado: saber mais do que ele, saber menos, ou, “numa situação possível como limite funcional”,<sup>55</sup> ter uma competência narrativa idêntica à dele. Novamente, quanto maior a semelhança entre os conhecimentos do narratário e do leitor real, de melhor forma se efetivará o processo da leitura.

Nessa altura, faz-se necessário expor a distinção entre os conceitos de receptor e destinatário, proposta por Vítor Manuel de Aguiar e Silva. A mensagem sempre é endereçada, implícita ou explicitamente, ao *destinatário*. Já o *receptor* é todo aquele que tem acesso à mensagem, bem como as condições de decodificá-la. Entretanto, o destinatário pode não vir a ser, necessariamente, receptor da mensagem que a ele se destina, assim como o receptor pode receber uma mensagem que não se destinava, originalmente, a ele.

No plano amplo da Literatura, o *autor* destina a mensagem a um *público*, em vista do qual o texto é composto, que se configura como destinatário extratextual, pois, como o próprio nome

---

<sup>52</sup> COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999. p. 151.

<sup>53</sup> *Ibidem*. p. 152.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

explícita, se situa fora do texto, pertencendo ao mundo empírico.<sup>56</sup> Já no âmbito específico da narrativa de ficção, o *narratário* é a entidade a quem o *narrador* destina sua mensagem, sendo, portanto, um destinatário intratextual, ou seja, se situa dentro dos limites do texto, constituindo-se em uma entidade ficcional. Daí conclui-se que o destinatário do autor e o do narrador não coincidem. Mas, se não é o destinatário intratextual, o leitor real ou empírico é o *receptor* do texto literário, correspondendo ao destinatário extratextual, uma vez que concretiza, de certa maneira, a idéia de público.

Prince propõe uma classificação dos narratários de acordo com seu grau de envolvimento nos eventos, nos moldes das várias tipologias de narradores existentes, e os divide em cinco principais categorias. A primeira delas é a das narrativas aparentemente sem narratário, em que ele não é mencionado, mas pode ser identificado através de marcas no texto. O teórico declara que é possível identificar a presença do narratário “sempre que um narrador fornece detalhes que podem ser conhecidos ou não pelas personagens”.<sup>57</sup> Alguns esclarecimentos ou comentários só são relevantes em face do conhecimento ou desconhecimento do narratário a respeito de determinados fatos ou de uma determinada realidade, afinal, “o narrador não poderia estar contando a si mesmo algo de que ele tenha pleno conhecimento”.<sup>58</sup> Esse tipo de narratário é encontrado, por exemplo, em textos de narrador heterodiegético da estética realista, em que o narrador procura camuflar a sua presença, o que, evidentemente, não pode fazer dirigindo-se explicitamente a um narratário.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> REIS; LOPES. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 64.

<sup>56</sup> Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, o texto literário pode apresentar destinatários *extratextuais*, como ocorria nas dedicatórias comuns em textos até o século XVIII, ou *intratextuais*, categoria na qual se encaixa “esse destinatário interno ao texto narrativo, instância interlocutora do narrador, que Gerald Prince designa como narratário”. (SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1990. p. 307.)

<sup>57</sup> PRINCE, Gerald. On readers and listeners in narrative. *Neophilologus*, vol. 55, n. 2, 1971. p. 119. No original: “Whenever a narrator provides details which are either known to the characters”.

<sup>58</sup> *Ibidem*. No original: “The narrator could not be telling himself something which he knows perfectly well”.

<sup>59</sup> Bournneuf e Ouellet criticam a idéia de que um narrador que demarca a presença de sua voz destrói a ilusão de

O segundo tipo proposto por Prince é o dos narratários que são referidos pelo narrador, direta ou indiretamente, mas que não o conhecem. São mencionados, especificamente, como leitores, em narrativas que não procuram criar no receptor a ilusão de realidade ou ocultar a voz do narrador. Nesse caso, naturalmente, o narratário não toma parte nos eventos narrados, pois se configura como receptor extradiegético. Em relação a esses narratários, especialmente freqüentes nos contos de Machado de Assis, o teórico afirma:

[...] tais narratários são sem nome, eles não conhecem o narrador ou os protagonistas do seu conto e não participam nos eventos recontados. Graças às referências feitas a eles, no entanto, é fácil delinear seus retratos e saber o que os narradores que a eles se endereçam pensam deles.<sup>60</sup>

A terceira categoria é semelhante à anterior no sentido de que o narratário não toma parte na história narrada nem possui conhecimentos a respeito dela, mas é representado como uma personagem que conhece o narrador, sendo, portanto, um destinatário específico. O quarto tipo de narratário é aquele que, além de conhecer o narrador, também sabe e até toma parte nos fatos narrados, o que ocorre muito em narrativas epistolares. E, por fim, a última categoria é a dos narratários-narradores, que não têm outros destinatários em vista a não ser eles mesmos, como é o caso nos diários<sup>61</sup> e nos monólogos.<sup>62</sup> Também há ocasiões em que o narrador se torna narratário e vice-versa, como quando a narrativa se constitui de uma correspondência entre duas ou mais

---

realidade no receptor. Segundo eles, a ilusão nada mais é do que os processos utilizados para transmitir a mensagem de forma eficaz, o que também pode ser feito através de um narrador que enfatiza o ato de contar e interpela seu narratário.

<sup>60</sup> PRINCE, Gerald. Notes toward a categorization of fictional narratees. *Genre*, vol. 4, n. 1, 1971. p. 101. No original: “such narratees are nameless, they do not know the narrator or the protagonists of his tale, and they do not participate in the events recounted. Thanks to the references made to them, however, it is easier to draw their portrait and to know rather well that the narrators addressing them think of them”.

<sup>61</sup> Apesar do próprio narrador ser o destinatário e, portanto, o narratário, nos diários, não se exclui a possibilidade de que ele tenha em vista outros receptores (por exemplo, as pessoas que lerão o diário após a sua morte), o que provavelmente influi na construção do relato, mas esses possíveis receptores não podem ser considerados como narratários, pois não é a eles que a narrativa se dirige.

<sup>62</sup> De acordo com Reis e Lopes, “num caso extremo, *narrador e narratário* chegam a convergir uma única pessoa episodicamente desdobrada: no *monólogo interior*, o narrador assume-se como destinatário imediato de reflexões e



peessoas, ou em uma narrativa em forma de diálogo. Assim, percebe-se que a classificação do narratário por Gerald Prince corresponde ao conhecimento em face dos eventos relatados ou à relação estabelecida com ele pelo narrador.

Genette chama a atenção para a importância da presença ou ausência do narrador na história ou a existência de narrativas intercaladas, e, ao definir a categoria da *voz*, em que ele insere a classificação dos níveis narrativos e a relação mantida pelo narrador com a história, o teórico afirma que ela é um “aspecto da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito”,<sup>63</sup> ressaltando que isso deve incluir todos os sujeitos envolvidos nesta ação, inclusive os que participam “passivamente”. Assim, entendemos que também é de fundamental importância saber se o narratário participa ou não dos fatos que lhe são narrados ou se se situam em narrativas que estão subordinadas a outras. Por isso, após a classificação de narratários por Prince, envolvendo a forma como o narrador com ele se relaciona, seu conhecimento a respeito do narrador e do relato que a ele se dirige, bem como seu grau de participação nos eventos narrados, sugerimos uma tipologia de narratários correlata à que Genette propõe quanto à participação do narrador na história que narra e quanto à instância narrativa em que se situa. Apesar de menos abrangente, uma vez que só contempla os dois aspectos mencionados, excluindo a forma como o narrador representa a imagem do narratário dentro do texto, ela se justifica por sua objetividade e pelo uso da terminologia homóloga à do francês, formada por quatro tipos.

Assim, o narratário extra e heterodiegético é destinatário de uma história que se constitui no primeiro nível narrativo e da qual não participa. Já o narratário extra e homodiegético é endereçada uma história que se situa no primeiro nível, mas da qual ele participa. O narratário

---

evocações enunciadas na privacidade de sua corrente de consciência; [...]” (grifos dos autores). (REIS; LOPES. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 65.)

<sup>63</sup> A frase citada é atribuída por Genette a Vendryès, mas sem remissão à obra. (GENETTE. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1980. p. 212.)

intra e heterodiegético já é personagem de uma narrativa, a narrativa primeira, quando se torna ouvinte ou leitor da narração de algo em que não toma parte, a narrativa segunda. Finalmente, o narratário intra e homodiegético também é uma personagem situada dentro de uma narrativa, mas ouve ou lê um episódio do qual participou.

Adiantando um pouco o foco de análise do segundo capítulo, pode-se fazer uso, aqui, apenas a título de exemplo, de alguns contos machadianos para exemplificar três dos quatro tipos de narratários, de acordo com a classificação exposta acima. Assim, o narratário do primeiro nível narrativo dos contos “O espelho” e “Galeria póstuma” é extra e heterodiegético; os cavalheiros que ouvem o relato de Jacobina, em “O espelho” são narratários intra e heterodiegéticos; e Joaquim Fidélis, como destinatário de seu próprio diário, em “Galeria póstuma”, é narratário intra e homodiegético.

Por evidenciar mecanismos de funcionamento para os quais nem sempre os estudos literários estão atentos, Bournneuf e Ouellet sustentam que o estudo do narratário permite uma caracterização mais vasta da narrativa. Quanto às funções do narratário, Prince afirma que sua representação, em um texto, pode servir à ênfase de determinada idéia, como é o caso das *Mil e uma noites*, em que a necessidade de interesse e aprovação por parte do califa (o narratário) se configura como metáfora do narrador que, sem uma audiência, deixaria de existir. Outra função do narratário, para Prince, é a de corroborar afirmações do narrador, caso aquele seja uma personagem que o conheça, criando no leitor real um efeito de verossimilhança em relação a suas declarações, afinal, estas foram confirmadas por mais pessoas. Segundo o teórico: “sua aceitação [do narratário] daquilo como real ajuda a persuadir-nos a suspender nossa descrença”.<sup>64</sup>

O narratário também poderia, de acordo com Prince, fazer parte do conjunto de uma

---

<sup>64</sup> PRINCE. On readers and listeners in narrative. *Neophilologus*, vol. 55, n. 2, 1971. p. 117. No original: “his accepting it as true helps persuade us to suspend our disbelief”.

narração, como personagem, ou ter uma participação essencial no desenvolvimento do enredo, como, por exemplo, pode ocorrer em narrativas epistolares. Através desse recurso, o narrador pode justificar eventos extraordinários, descrever mudanças no caráter das personagens e, principalmente, estabelecer a ligação com o leitor empírico.<sup>65</sup>

Através de recursos como os citados, as referências ao narratário podem reforçar o caráter verídico ou eminentemente fictício de uma narrativa. Prince afirma que a maneira como o narratário é interpelado pelo narrador pode reforçar a realidade do universo descrito por ele, atingindo, assim, o leitor real de forma mais intensa. Portanto, a maneira como o leitor empírico compreende o narratário é essencial para que a narrativa atinja seu objetivo, ou, usando as palavras do narratólogo, “o tipo de narratário criado em qualquer romance ou conto e a forma como ele atua no mesmo são cruciais para a completa efetividade da narrativa”.<sup>66</sup>

Segundo Morten Nøjgaard, a função do narratário é determinar o posicionamento e a interpretação do leitor real. Isso ocorre, de acordo com ele, pois uma série de valores e avaliações acompanha a narrativa de uma maneira indireta, podendo causar, no leitor real, a ilusão de que ele mesmo é quem reage aos fatos, quando, na verdade, essa reação é determinada pelos juízos de valor fornecidos pelo próprio texto, através das reações do narratário. Se o leitor empírico não estiver atento, acreditará que essas crenças e valores vêm dele mesmo, e os adotará, sem perceber que, na verdade, eles pertencem ao narratário, ou seja, fazem parte da ficção do texto.<sup>67</sup>

Nøjgaard afirma que o leitor real julga as personagens de acordo com os “óculos” do narratário. Para ele, o uso de figuras retóricas tradicionais, como palavras pejorativas ou elogiosas sugere duas atitudes principais por parte do narratário: aceitação e rejeição. A primeira

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>66</sup> PRINCE. Notes toward a categorization of fictional narratees. *Genre*, vol. 4, n. 1, 1971. p. 104. No original: “the kind of narratee created in any novel or tale and the way he functions in it are both crucial to its overall narrative effectiveness”.

caracteriza-se pelo consentimento do narratário na representação afetiva das personagens; já a segunda se manifesta na tendência a negar ou condenar os valores que estas apresentam. Ambos os procedimentos sugerem ao leitor real “uma atitude moral dominante” que determinará a interpretação.

\* \* \*

Uma vez que o emissor é o agente, parâmetro e centro organizador da enunciação, dentro da qual se faz presente, é necessário privilegiar a posição do narrador no estudo das narrativas literárias. Contudo, sua relação discursiva com o destinatário é uma das principais características deste ato individual, determinando tanto a forma de transmissão do conteúdo quanto a maneira como este deve ser interpretado. Por isso, a investigação da relação entre narrador e narratário, além de explicitar o caráter interenunciativo do relato, é crucial para o alcance do sentido dos textos.

Nessa perspectiva, o diálogo entabulado pelo narrador com seu narratário nos contos machadianos determina história e discurso, possibilitando, por meio deste último, a reconstrução daquela, no ato de recepção efetuado pelo leitor empírico. Assim, é possível afirmar que a relação entre os interlocutores textuais se configura como pólo irradiador de sentido nos contos do escritor fluminense.

A teoria acima exposta tem, portanto, o objetivo de nortear a investigação, a que se procede no capítulo seguinte, da presença de vários tipos de narradores e de narratários em contos de Machado de Assis, de suas marcas no discurso, de como se dá a comunicação fictícia e,

---

<sup>67</sup> NOJGAARD. The function of the narratee or how we are manipulated by texts. In: JOHANSEN, J. P.; NOJGAARD, M. (eds.) *Danish semiotics: Orbis litterarum*, suppl. 4, Copenhagen: Munksgaard, 1979. p. 59.

conseqüentemente, como ela afeta o leitor real. Além disso, alguns conceitos expostos também serão utilizados no cotejo entre as conclusões das análises interpretativas e as idéias dos críticos da obra machadiana, analisadas no primeiro capítulo, a respeito do conto.

## **4 O DIÁLOGO ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO NOS CONTOS MACHADIANOS**

Os contos de Machado de Assis são um campo fértil para a análise do diálogo entre narrador e narratário, pois o autor introduz muitas técnicas narrativas diferentes. Assim, através do conto, é possível ter acesso a estratégias que criam vários tipos de relações entre narradores e narratários, em textos não menos profundos, mas, certamente, mais breves e mais abundantes do que os romances.

Segundo Ana Maria Lisboa de Mello, o uso de procedimentos e recursos narrativos muito variados e a recusa a modelos preestabelecidos, nos contos machadianos, fazem com que se torne muito difícil enquadrá-los sob o aspecto formal e estilístico, classificando ou filiando o autor a alguma estética específica, ou elucidar o processo de construção desses textos, em que narradores de diferentes perfis ajustam-se a diferentes necessidades criativas. Mello afirma que, nas narrativas machadianas, enquanto os narradores heterodiegéticos distinguem-se pela intrusão em relação ao que narram, acentuando-se a ironia, o discurso dos narradores autodiegéticos é marcado pela ambigüidade, especialmente quando remonta ao passado, cujas visões se entrelaçam com as do presente. A peculiaridade dos narradores homodiegéticos é relatar fatos de que foram testemunha e avaliá-los sem a onisciência característica dos narradores heterodiegéticos. O diálogo com um ouvinte passivo, que exerce apenas a função de narratário, é

uma maneira freqüente, segundo a pesquisadora, de apresentação dessa forma de narrar. Mello finaliza seu artigo advertindo que essas características do conto machadiano “são aspectos que ainda não foram suficientemente vistos na obra do autor”.<sup>1</sup>

Temos consciência de que é empobrecedor reduzir qualquer texto literário à sua estrutura formal e explicá-lo exclusivamente a partir de determinada teoria, entretanto, entendemos que é necessário, como adverte Ana Mello, atentar para os processos composicionais da narrativa para se chegar a uma construção, mesmo que provisória, da significação dos textos. Uma vez que o presente trabalho propõe o estudo do diálogo estabelecido pelo narrador com o narratário, o emissor é considerado o ponto de partida, e será descrito e investigado na perspectiva do diálogo entabulado com o receptor.

## 4.1 Análises

Os contos que servirão de ilustração à relação entre os interlocutores textuais, e cujas análises serão apresentadas, seguindo a ordem em que foram publicados, são “Miss Dollar”, “Ponto de vista”, “O espelho”, “Singular ocorrência”, “Galeria póstuma” e “O cônego ou metafísica do estilo”, produzidos entre 1869 e 1885. A escolha destes textos se justifica pelo fato de darem a idéia de um percurso dentro da obra do autor, pois sua publicação abrange um intervalo de tempo relativamente amplo – dezesseis anos –; por revelarem, já na primeira leitura, relações variadas e peculiares entre narrador e narratário; e, finalmente, por serem, em sua maioria, pouco trabalhados na fortuna crítica sobre o conto machadiano.

---

<sup>1</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. Processos narrativos nos contos de Machado de Assis. *Organon*, Porto Alegre, v. 15, n. 30/31, jan./jul. 2001. Título do fascículo: Revisitando o cânone: questões de historiografia e crítica literária. p.



#### 4.1.1 “Miss Dollar”

“Miss Dollar” foi escrito em 1869 e publicado no mesmo ano como texto de abertura da primeira coletânea de Machado de Assis, *Contos fluminenses*. O narrador afirma que Miss Dollar é uma cadelinha galga perdida, procurada através de um anúncio de jornal, ao contrário do que imaginam os quatro leitores descritos por ele, que acreditavam que ela fosse uma mulher, cada um deles imaginando-a a partir de seu próprio temperamento. Mendonça, um médico que coleciona cães, encontra Miss Dollar e a restitui, apaixonando-se por sua dona, Margarida, uma jovem e bela viúva que ele começa a cortejar, mas que não corresponde. Mendonça fica sabendo que a jovem senhora já recusara vários pretendentes após a viuvez. Uma noite, o médico entra às escondidas no quarto da moça, mas se arrepende e sai envergonhado. Sem saber do incidente, a tia de Margarida o visita no dia seguinte e lhe revela que a viúva o ama, mas não cede à corte porque teme, como no primeiro casamento, ser desejada apenas por causa de sua fortuna. Margarida escreve a Mendonça alegando que, após o episódio da invasão, o casamento é “inevitável”, pois não quer ficar mal-falada. Os dois se casam sem entusiasmo, mas, com o passar do tempo, ela percebe que se enganara a respeito do marido e os dois vivem felizes. Algum tempo depois, Miss Dollar, a responsável pela união do casal, morre atropelada e recebe uma bela sepultura.

Neste conto, temos um narrador heterodiegético, ou seja, que não participa da história que narra. A narrativa é não-focalizada, ou de focalização “zero”, constatação comprovada pela onisciência do narrador, que tem conhecimento do que pensam as personagens, como se percebe nos trechos a seguir: “A sua paixão [de Mendonça] pelos cães lhe deu a medida da dor que devia



sofrer o dono ou dona de Miss Dollar”;<sup>2</sup> “A vaidade de Andrade era ser confidente dos outros”.<sup>3</sup> Ao longo do texto, o narrador se vale, principalmente, do discurso indireto, fazendo com que sua voz predomine sobre o discurso direto das personagens.

As principais características do narrador de “Miss Dollar” são o vasto conhecimento da cultura ocidental, patente nas menções intertextuais; o caráter metalingüístico de seu discurso, que se instaura no compartilhamento dos processos composicionais da narrativa com o narratário; a inclinação à análise de caracteres, em que se explicitam seus valores e se manifesta uma constante ironia no julgamento das atitudes das personagens; e o intenso diálogo com o narratário. Portanto, ao contrário do tipo de narrador idealizado pela estética realista, este não procura ocultar sua presença, nem ser neutro, demarcando bem seu espaço e suas opiniões no âmbito do discurso, como constatamos no seguinte trecho: “Por isso abalou profundamente o ânimo do médico. Não ficou este como o asno de Buridan entre a selha d’água e a quarta de cevada; o asno hesitaria, Mendonça não hesitou”.<sup>4</sup>

Aqui, manifesta-se a familiaridade do narrador com a história e a filosofia ocidental. O narrador dá ênfase à tomada de uma decisão por Mendonça, referindo-se ao filósofo medieval Jean Buridan, conhecido pelo sofisma a respeito do livre-arbítrio em que afirmava que um asno, posicionado a igual distância entre recipientes contendo água e aveia, morreria de fome por não saber decidir-se entre nenhum deles.<sup>5</sup> Essas menções caracterizam as personagens e, ao mesmo tempo, conferem verossimilhança ao narrado, pois remetem a um mundo que a narrativa, fictícia, tem em comum com o leitor real. Os trechos a seguir, por sua vez, ilustram os comentários metatextuais do emissor de “Miss Dollar”: “O sonho de Mendonça continha outras

---

<sup>2</sup> ASSIS, Machado de. Miss Dollar. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 29.

<sup>3</sup> *Ibidem*. p. 34.

<sup>4</sup> *Ibidem*. p. 32.

<sup>5</sup> KOOGAN/HOUAISS. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1993. p.1040.

particularidades que seria ocioso mencionar aqui”;<sup>6</sup> “Não citei nenhuma palavra de Margarida no diálogo acima transcrito, porque, a falar verdade, a moça só proferiu duas palavras a cada um dos rapazes”.<sup>7</sup>

Nos dois excertos acima, o narrador justifica suas atitudes enquanto produtor do enunciado, explicando por que deixa de citar certas circunstâncias, justificativa que, em ambos os casos, enfatiza o caráter ou comportamento das personagens, como o romantismo pouco original dos devaneios amorosos de Mendonça, que não precisam de uma descrição detalhada por serem previsíveis, ou a esquiva de Margarida, cujas palavras ele não reproduz porque ela se manteve muda durante a conversa dos outros.

Pintar retratos psicológicos com ironia é outra habilidade do narrador de “Miss Dollar”. O romântico Mendonça gostava de frases de efeito e se propunha ser coerente com aquelas que proferisse. Certa vez, comentou com amigos que nunca se envolveria com mulheres de olhos verdes, comparando sua cor à do mar e lhes atribuindo as mesmas tempestades. Depois de conhecer Margarida, ele entra em conflito, pois, para amá-la, teria de sacrificar a frase. Entretanto, um amigo do médico diz outra, também rica em metáforas, afirmando que não seria a cor dos olhos de uma mulher o que determinaria seu caráter, e sim, a expressão. Entre sua própria frase e a do amigo, a última está mais de acordo com os interesses amorosos de Mendonça, e ele a adota, e o narrador justifica a traição da personagem à sua idéia original apelando ao casuísmo: “[...] Mendonça não hesitou. Acudiu-lhe de pronto a lição do casuísta Sanchez, e das duas opiniões tomou a que lhe pareceu *provável*” (grifo do autor).<sup>8</sup> O narrador desvela, assim, as contradições do espírito do protagonista, demonstrando a moral subjacente ao seu raciocínio: se as atitudes devem ser justificadas por princípios, basta combiná-los de maneira conveniente, que

---

<sup>6</sup> ASSIS. Miss Dollar. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 32.

<sup>7</sup> *Ibidem*. p. 34.

é como se traduz o “provável”, grifado pelo narrador.

Em “Miss Dollar”, assim como em muitos outros contos veiculados através de jornais e revistas, os papéis dos interlocutores textuais estão bem demarcados, pois o narrador heterodiegético assume a identidade de colunista, escritor da narrativa, muitas vezes confessamente fictícia, enquanto o narratário é representado de forma semelhante ao leitor imaginado pelo autor: alguém que vive no século XIX e conhece a cidade do Rio de Janeiro. O narrador revela sua concepção de mundo e sobre ela discute com o narratário, a quem aquele atribui opiniões das quais tenta dissuadi-lo – ou aparenta fazê-lo. Esse diálogo dinâmico, portanto, revela a personalidade dos interlocutores, fazendo com que ambos ostentem um caráter intensamente dramatizado e que, também no discurso, haja o desenrolar de uma ação.

O narrador do conto se dirige a mais de um interlocutor, interpelando-os de maneira direta. Esses narratários são, como o narrador, heterodiegéticos, pois não participam da narrativa que é a eles endereçada. O emissor pode convidá-los a visualizar uma imagem, conforme o fragmento a seguir: “Mas a grande distinção daquele rosto, aquilo que mais prendia os olhos, eram os olhos; imaginem duas esmeraldas nadando em leite”.<sup>9</sup> No exemplo citado, o narrador explicita o diálogo a partir do qual a narrativa se constrói ao dirigir-se ao narratário diretamente e de forma coletiva, com a invocação da segunda pessoa do plural. O apelo se dá através da visualidade: os receptores do texto são exortados a ver, mentalmente, a figura de Margarida, de acordo com uma imagem romântica e idealizada, típica de quem a vê: Mendonça.

A intertextualidade, estabelecida nas referências à Mitologia, à Literatura e à História também sinaliza a presença de um determinado narratário, conhecedor da cultura ocidental, fonte de entretenimento e ilustração, indispensável na educação e na vida social da elite brasileira do

---

<sup>8</sup> *Ibidem.* p. 32.

<sup>9</sup> *Ibidem.* p. 30.

século XIX, como se observa nas palavras grifadas em negrito:

[...] cada vez que encontrava Mendonça chamava-lhe **Colombo** do amor.<sup>10</sup>

A vaidade tem mil formas de manifestar-se como o fabuloso **Proteu**.<sup>11</sup>

[...] só depois de algum tempo Margarida desceu do **Olimpo** do silêncio em que habitualmente se encerrara.<sup>12</sup>

Eu deixo a critério do leitor esta singularidade de Mendonça, que de mais a mais é *preciosa*, no sentido de **Molière**.<sup>13</sup> (grifo do autor)<sup>14</sup>

Nos fragmentos acima, o narrador traça o perfil de um narratário que tem conhecimento dos textos e personagens literárias, históricas e mitológicas citados por ele. No primeiro fragmento, com o apelido “Colombo do amor”, Andrade estabelece uma analogia entre o descobridor do Novo Mundo e Mendonça, único homem a conhecer o amor de Margarida. Na obra de Machado de Assis, esse tipo de alusão aparece, muitas vezes, a fim de caracterizar o “medalhão”, tipo que o autor costuma satirizar em contos e romances, e cuja linguagem repleta de clichês e frases feitas recorre muito a sentenças, versos, ditos históricos e máximas. No conto, tanto Andrade como Mendonça são caracterizados assim: enquanto o primeiro é um “sujeito a quem as idéias ocorrem trimestralmente” e “apenas pilhada uma de jeito repetia-a até a saciedade”,<sup>15</sup> para o segundo, “o amor de uma frase era capaz de sacrificar-lhe afetos; sacrificava uma situação a um período arredondado”.<sup>16</sup> O trecho seguinte compara as diferentes formas de manifestação da vaidade com o atributo do deus marinho Proteu de transformar-se diversas vezes.<sup>17</sup> A expressão “Olimpo do silêncio” remete ao monte Olimpo, na Grécia, considerado, na Mitologia, como a morada dos deuses, e, no texto, significa que a personagem se manteve ativa e isolada, como uma “deusa”, enquanto não participava da conversação. No último trecho, o

<sup>10</sup> *Ibidem*. p. 44.

<sup>11</sup> *Ibidem*. p. 34.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*. p. 31.

<sup>14</sup> Os grifos atribuídos ao autor, neste e em trecho posterior, são as palavras em itálico.

<sup>15</sup> ASSIS. Miss Dollar. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 44.

narrador ironiza sutilmente a atitude de Mendonça, pois, segundo Massaud Moisés, a peça *Preciosas Ridículas*, de Molière, “satiriza o costume que os nobres e letrados tinham de falar com pedantaria, afetação. A palavra *preciosa* ficou significando, por isso, *coisa afetada, pedante*.” (grifos do crítico).<sup>18</sup> Com esse comentário, que, ao mesmo tempo é uma pista, o narrador pressupõe que o narratário conheça a peça de Molière e, portanto, perceba que seu posicionamento em relação a Mendonça é irônico.

As referências ao vestuário, a estabelecimentos comerciais e recreativos, à moeda, a jornais e ao espaço da cidade do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, também indicam a presença de um narratário familiarizado com essa realidade e contribuem para o estabelecimento da verossimilhança, fundamental na relação do leitor real com o texto. O mundo representado no conto é aquele em que o leitor real da época de Machado de Assis está inserido, o que o aproxima intensamente dos fatos narrados. Vejam-se os seguintes trechos, em que a presença do narratário é percebida através dos indícios citados acima, que destacamos em **negrito**:

Calçava luvas de **letra E** e botas **nº 36**, duas qualidades que lançava à cara de todos os seus amigos que não desciam do **nº 40** e da **letra H**.<sup>19</sup>

O *Jornal do Comércio* e o *Correio Mercantil* publicaram nas colunas dos anúncios as seguintes linhas [...]. (grifos do autor)<sup>20</sup>

Quem a achou [...] receberá **duzentos mil-réis** de recompensa [...].<sup>21</sup>

O carro entrara na **Rua do Ouvidor**; os dois subiram pela mesma rua. Logo acima da **Rua da Quitanda**, parara o carro à porta de uma loja, e as senhoras apearam-se e entraram.<sup>22</sup>

<sup>16</sup> *Ibidem*. p.32.

<sup>17</sup> MOISÉS, Massaud. [Nota de rodapé]. In: ASSIS, Machado de. *Contos*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1968. p. 26.

<sup>18</sup> *Ibidem*. p. 21.

<sup>19</sup> ASSIS. Miss Dollar. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 30.

<sup>20</sup> *Ibidem*. p. 28.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*. p. 33.

Achava-se Mendonça uma vez à porta do **Carceler** [...].<sup>23</sup> Não perdia representação de importância no **Alcazar**.<sup>24</sup>

Quando o narrador cita a numeração e as medidas das luvas e das botas, como afirma Prince, a realidade do universo representado é realçada, fazendo com que o leitor empírico o compreenda melhor, o que é essencial para que a narrativa se concretize. Nesse caso, a mímese serve à obtenção da verossimilhança e à conseqüente identificação do leitor real com o narrado. O mesmo ocorre quando são citados dois nomes de jornais, o nome da moeda corrente, três nomes de ruas, um teatro e uma confeitaria da cidade do Rio de Janeiro. Além disso, as alusões a esse mundo comum entre os interlocutores servem à caracterização das personagens. O primeiro e o penúltimo trecho, por exemplo, fazem parte da descrição do janota e *bon vivant* Jorge, primo de Margarida: as mãos e pés pequenos e delicados denunciam que ele não trabalha, e a assiduidade ao Alcazar, elegante ponto de encontro da alta sociedade carioca, reforça o fato de que sabe aproveitar os prazeres e privilégios de que a elite brasileira podia usufruir naquela época.

Também são freqüentes os comentários dirigidos pelo narrador aos interlocutores sobre o caráter das personagens. Neste exemplo, ele o faz a partir de juízos emitidos pelos próprios narratários: “Não mo acusem de chofre; Mendonça era homem inteligente, instruído e dotado de bom senso; tinha, além disso, grande tendência para as afeições românticas; [...]”.<sup>25</sup> Aqui, configura-se uma falsa divergência de opiniões entre narratários e narrador; aqueles criticam Mendonça por causa de seu apego à frase; este finge defendê-lo, mas o ridiculariza, por causa do discurso irônico. Na verdade, o narrador transmite ao narratário, sub-repticiamente, uma imagem negativa de Mendonça, filtrada por falsos louvores: a de um homem excêntrico, retórico e ultra-

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*. p. 36.

<sup>25</sup> *Ibidem*. p. 31-32.

romântico, e reforça o julgamento negativo do interlocutor sobre ele para estabelecer, como observa Booth,<sup>26</sup> as crenças a partir das quais o texto deve ser interpretado. Segundo Morten Nøjgaard, a aceitação dos valores comunicados pelo texto “é indicada pelo consentimento do narratário na representação afetiva das personagens no texto”,<sup>27</sup> que, no caso de Mendonça, se dá através da ironia do narrador, ao veicular uma imagem negativa da personagem, à qual o narratário adere.

A este respeito, Hélio de Seixas Guimarães identifica, na prosa de Machado de Assis, uma “técnica narrativa que estabelece com o leitor uma comunicação em dois níveis de significado: um que se ajusta às convenções realistas, para uso do leitor comum, e outro que seria o nível oculto do texto” e que projeta “pelo menos dois tipos de leitor conflitantes – o romântico e o anti-romântico, o crédulo e o incrédulo, o estúpido e o perspicaz, etc”.<sup>28</sup> No caso de “Miss Dollar”, a representação dos narratários se duplica na projeção de dois possíveis leitores reais: o romântico e crédulo, que leva a sério a defesa que o narrador faz de Mendonça e não se identifica com os narratários, que fazem a acusação. Para ele, a qualidade de romântico, atribuída a Mendonça, é elogiosa. Já o leitor anti-romântico e perspicaz não crê na defesa mentirosa porque percebe a ironia do emissor em relação à personagem nas pistas deixadas por ele, como quando afirma que ele tem uma singularidade “preciosa” no sentido de Molière. Para este leitor, a afirmação de que o médico tem uma tendência para afeições românticas acentua ainda mais a ironia e contradiz a de que ele tem bom-senso.

<sup>26</sup> Wayne Booth afirma que “até a melhor literatura está radicalmente dependente da harmonia entre crenças de autores e leitores”, uma vez que as convicções do leitor afetam sua resposta a uma obra literária. (BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 155.)

<sup>27</sup> NOJGAARD, Morten. The function of the narratee or how we are manipulated by texts. In: JOHANSEN, J. P.; NOJGAARD, M. (eds.) *Danish semiotics: Orbis litterarum*, suppl. 4, Copenhagen: Munksgaard, 1979. p. 63. No original: “is shown by the narratee’s assent to the affective representation of the characters in the text”.

<sup>28</sup> GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 2001. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2001. p. 137.

A relação com o narratário também se expressa através de perguntas, como se pode verificar abaixo:

Aceitemo-lo com os seus ridículos; quem os não têm? 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 [...].<sup>29</sup>

A pergunta é um importante elo com o leitor real, pois exige o posicionamento do narratário diante do narrado, o que se reflete no receptor empírico. No trecho citado acima, a pergunta retórica é uma armadilha: mesmo fingindo defender Mendonça, o emissor obtém a adesão do narratário à sua verdadeira opinião a respeito da personagem, que é negativa. No entanto, a pergunta demonstra que a crítica, da qual o narrador escapa por ter sido mais “indulgente” com Mendonça, também se aplica ao narratário, que, como a personagem, também tem defeitos mas, mesmo assim, a condena. Além disso, é possível afirmar que o fato de possuir defeitos aproxima narratários e personagem, instituindo, por conseguinte, uma maior aproximação do leitor real, que tampouco é um ser perfeito, com o texto.

A ênfase na multiplicidade de opiniões, comentada acima, é recorrente em outros momentos, no conto, como se observa na seguinte frase: “Quais as razões que induziram o Dr. Mendonça a fazer coleção de cães, é cousa que ninguém podia dizer; uns queriam que fosse simplesmente paixão por esse símbolo da fidelidade ou do servilismo; outros pensavam antes que, cheio de profundo desgosto pelos homens, Mendonça achou que era de boa guerra adorar os cães”.<sup>30</sup> Através dos pontos de vista divergentes dos possíveis leitores ou de pessoas que conhecessem o protagonista, o autor reproduz, dentro do texto, a diversidade humana, característica do mundo real representado, empregando, portanto, mais uma vez uma estratégia de verossimilhança.

---

<sup>29</sup> ASSIS. Miss Dollar. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 39.



Isso também se reflete na apresentação a que o narrador procede, no início do conto, da imagem de quatro leitores, que, contudo, não são narratários.<sup>31</sup> Ao invés disso, estes leitores virtuais, tão diferentes entre si, estão representados no texto como personagens e seus perfis são exibidos ironicamente. O primeiro é melancólico, literato e imagina uma Miss Dollar esguia, pálida e romântica: Para ele, “a sua fala deve ser um murmúrio de harpa eólia; o seu amor um desmaio, a sua vida uma contemplação, a sua morte um suspiro”.<sup>32</sup> Ele representa o leitor romântico que, segundo Guimarães, Machado de Assis previa para seus textos. De acordo com o segundo, de perfil mais pragmático, Miss Dollar é uma americana robusta e sangüínea, que “será uma boa mãe de família segundo a doutrina de alguns padres-mestres da civilização, isto é, fecunda e ignorante”.<sup>33</sup> Um terceiro leitor, já idoso e sem posses, sonha com uma inglesa cinqüentona e rica, que vem ao Brasil para escrever um livro e acaba se casando com ele. O último, “mais esperto que os outros”, acredita que Miss Dollar não seja inglesa, mas brasileira, e que o nome apenas indica que é rica. A tese deste último leitor, que entre os quatro é o que mais se aproxima do leitor ideal, é louvada pelo narrador, que lamenta o fato de todas estarem incorretas com um comentário irônico: “Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores”<sup>34</sup> e afirma que Miss Dollar é, contra todas as expectativas possíveis, uma cadelinha galga. A imagem dramatizada dos leitores descritos pelo emissor colabora para instaurar uma espécie de “ação” no âmbito do discurso, estratégia que revela o quão difusas são as fronteiras entre enunciado e enunciação.

As hipóteses levantadas pelos leitores-personagens a partir do nome de Miss Dollar

---

<sup>30</sup> *Ibidem.* p. 28.

<sup>31</sup> O narratário é a entidade a quem o narrador se dirige, com quem ele fala, e não sobre quem ele fala. Entretanto, ele também pode ser interpelado, indiretamente, na terceira pessoa: “O leitor me perdoe...”. Nesse caso, entretanto, se percebe que ele é o narratário pois o narrador entabula com ele um diálogo, ao invés de falar sobre ele com o receptor, como ocorre na parte introdutória de “Miss Dollar”.

<sup>32</sup> *Ibidem.* p. 27.

<sup>33</sup> *Ibidem.*

demonstram o quanto Machado estava consciente, já no início de sua carreira literária, de que o texto é uma estrutura com lacunas a serem preenchidas pelo leitor real. As narrativas do autor são nitidamente abertas, característica, segundo Compagnon, típica dos textos modernos, cada vez mais indeterminados e exigindo cada vez mais empenho do leitor empírico para completar suas lacunas.<sup>35</sup> Entretanto, a indeterminação existe apenas até certo ponto, pois o texto machadiano oferece a possibilidade tanto de uma leitura superficial e cômoda, acessível a leitores não muito experientes e críticos, como de outra, em que ele pode participar ativamente da construção do significado, preenchendo muitas lacunas que passariam despercebidas aos outros leitores, ao contrário dos textos da estética realista, em que o papel do leitor implícito é mais detalhado, tornando a obra mais fechada.<sup>36</sup>

Além disso, Machado retrata, aqui, a polêmica entre as estéticas romântica e naturalista, satirizadas, respectivamente, através da imagem do leitor sentimentalista, para quem Miss Dollar é uma criatura espiritual, e do leitor cuja imagem dela – eminentemente carnal – é a de uma mulher que se preocupa apenas com o estômago e com a continuidade da espécie. As teses de ambos os leitores, assim como a ideologia de ambas as escolas literárias, são desqualificadas pelo narrador machadiano, que descarta, ainda, a hipótese do leitor que confunde literatura e realidade, interpretando o texto em função de sua história pessoal, e até a do leitor habituado ao texto machadiano, que já lê analisando e procurando a essência que se oculta sob a aparência, contando com o imprevisível.

Quanto à opção de representar o leitor como narratário e interpelá-lo com a segunda pessoa ou como personagem, valendo-se da terceira pessoa, Guimarães observa que, na obra de

---

<sup>34</sup> *Ibidem.* p. 28.

<sup>35</sup> COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999. p. 153.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

Machado de Assis, “quando é objeto das lisonjas do narrador, ‘o leitor’ tende a ser compreendido como segunda pessoa do discurso do narrador e identificado com o leitor empírico, o receptor histórico do texto; nas reprimendas e maus-tratos, sua posição desloca-se para a terceira pessoa, referindo-se a um outro leitor, desidentificado daquele que tem o livro em mãos”.<sup>37</sup> É o que ocorre em “Miss Dollar”: os leitores aludidos na terceira pessoa são descritos pelo narrador, ironicamente, ou como muito “românticos” ou como muito “naturalistas”, e tendem a provocar, de fato, a rejeição do leitor empírico. Já os leitores interpelados na segunda pessoa, ou seja, os narratários, convidam o leitor real a uma identificação, já que, ao invés de românticos e crédulos, são perspicazes e compreendem o verdadeiro posicionamento do narrador em relação às personagens.

Todos esses sinais da presença explícita de narrador e narratários, em “Miss Dollar”, comprovam que a ilusão referencial não é, necessariamente, enfraquecida se o narrador não procurar ocultar sua presença. Por outro lado, a análise reforça a constatação de que a narrativa se desenvolve a partir de um diálogo entre os interlocutores textuais, recurso a partir do qual o autor consegue reproduzir, no texto literário, ao invés da comunicação unilateral em que se baseia grande parte das narrativas, a situação comunicativa como é de fato. Também é importante verificar que Machado de Assis já aplicava essa estratégia, como também a ironia, no início de sua carreira literária.

#### **4.1.2 “Ponto de vista”**

“Ponto de vista” faz parte da coletânea *Histórias da Meia-Noite*, de 1873, tendo sido

---

<sup>37</sup> GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 2001. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem,

escrito no mesmo ano. A narrativa é epistolar e se constitui, em sua maioria, de cartas de uma moça da corte, Raquel, à sua antiga companheira de colégio Luísa, que é casada e mora em Juiz de Fora. Através das cartas de Raquel, percebe-se que a amiga também lhe escreve, embora as respostas, inicialmente, não sejam transcritas.

Raquel conta a Luísa sobre o futuro casamento de uma amiga em comum, Mariquinhas, com um homem bem mais velho que ela. Segundo Raquel, ele tem um filho jovem e bonito, com quem seria aceitável que Mariquinhas casasse. Na quarta carta, Raquel se defende da suspeita de Luísa de que esteja apaixonada pelo filho do noivo de Mariquinhas, e seus protestos se estendem pelas próximas cartas, o que indica que Luísa insiste em desconfiar de sua sinceridade. Raquel declara que Alberto é um “espírito curto” e seus defeitos superam as qualidades, afirma ser muito exigente em relação a um possível noivo e que, se não o achar perfeito, prefere ficar solteira. Na oitava carta, ela narra o casamento de Mariquinhas e, na seguinte, a representação, em família, de uma comédia que será escrita pelo Dr. Alberto. A décima carta é a primeira de Luísa a ser transcrita, em que ela afirma seu desejo de ir à corte e aconselha Raquel a dissimular melhor a paixão por Alberto em sua presença. Seguem-se duas cartas em que esta continua negando estar enamorada do rapaz, embora fale muito nele. A próxima carta é de Luísa, alegando suspeitar agora que Alberto seja feio e que o segredo seja motivado pela vergonha. Raquel desmente essa versão, alegando que o rapaz é muito elegante e que está magoada com a desconfiança da amiga. A décima quinta carta é uma declaração de amor de Alberto a Raquel. Seguem-se duas cartas desta a Luísa, manifestando desejo de conversar pessoalmente e comentando que o coração humano é um “logogrifo”. Na décima oitava, Alberto agradece a resposta de Raquel e a confirmação de que é amado. Logo depois, são transcritas três cartas de Luísa à amiga, queixando-se de não obter resposta. Após a terceira, Raquel escreve-lhe, admitindo estar

apaixonada, e afirmando que o noivo possui a superioridade procurada por ela, mas não revela seu nome. Luísa responde, parabenizando a amiga e desculpando-se por ter insistido tanto na história com Alberto. A próxima carta é um pedido de satisfações por parte de Raquel a este, por não ter ido à sua casa na noite anterior; em um bilhete, ele responde que irá jantar lá nessa mesma noite. Raquel escreve novamente a Luísa, comunicando que vai se casar e manda-lhe um retrato do noivo. A amiga lhe responde, avisando que ainda não sabe o nome dele; e Raquel escreve-lhe que é Alberto. A última carta, de Luísa, constitui-se de um ponto de interrogação e dois de exclamação.<sup>38</sup>

Por trás das cartas, pressupõe-se a presença de um editor, que as recolhe e seleciona, cuja existência se comprova nos cabeçalhos: “A D. Luísa P....., em Juiz de Fora”, ao qual se seguem vários “à mesma”; na numeração das cartas de I a XXIX, à moda de capítulos; no fato de apenas algumas respostas de Luísa terem sido transcritas; e no título, “Ponto de vista”. Essa instância narrativa superior, cujo nível não coincide com o das personagens-narradoras Raquel, Luísa e Alberto, endereça a totalidade do texto diretamente ao leitor real, pois não há marcas no discurso que revelem, além de Raquel, Luísa e Alberto e do editor, a presença de outro destinatário intratextual, mas exterior às cartas. Entre este e o leitor real, pode-se imaginar apenas uma entidade intermediária, não apreensível na estrutura do discurso, mas de caráter virtual, a imagem de um leitor possível, suposto pelo editor ao reunir as cartas e dar-lhes um título. Portanto, os destinatários dramatizados, a quem as cartas foram endereçadas – Luísa, Raquel e Alberto –, não coincidem com o destinatário da narrativa intitulada “Ponto de vista”, o leitor real.

A importância da análise de “Ponto de vista” para o presente trabalho reside na peculiaridade da relação entre narradores e narratários, que serve perfeitamente de exemplo a

---

<sup>38</sup> Na edição da Nova Aguilar, a carta aparece em branco, mas seu conteúdo pode ser verificado na edição da Jackson. (ASSIS, Machado de. *Histórias da Meia-Noite*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Jackson, 1962.

uma das categorias de narratário definida por Gerald Prince, típica de narrativas epistolares: a do que conhece o narrador, eventualmente participa dos eventos narrados e alterna com ele o papel de receptor.

Raquel é a autora da maior parte das cartas e a primeira narradora apresentada ao leitor real. Ela passa a intercalar a narração com Luísa, quando são incluídas as respostas às cartas e, mais adiante, com Alberto. O narrador de cada carta é homodiegético, pois é personagem da história, mesmo que as ações se constituam, no caso de Luísa, apenas em comentar o que a amiga escreve e divergir de seu ponto de vista. Os narratários, de igual maneira, são homodiegéticos, pois estão representados como personagens nos textos destinados a eles: as cartas comentam ações praticadas por seus receptores, como enviar encomendas, comparecer ou não a um encontro, além das ações diretamente ligadas à narração, como responder a uma declaração de amor, ironizar uma situação ou negar um sentimento.

Quando os emissores escrevem sobre o que pensam, a focalização é interna, e quando contam algo a respeito de outras pessoas, a focalização é externa, pois, naturalmente, não têm acesso à consciência delas. Todavia, considerando a narrativa em seu conjunto, a focalização é interna e múltipla, característica de narrativas epistolares, pois é revelada a perspectiva de diferentes narradores sobre o mesmo acontecimento, como a ausência de Alberto no sarau em casa de Raquel, comentada por ambos. Definir se cada narrador é autodiegético, também é uma questão de “ponto de vista”: no conto, a situação de Raquel como protagonista é apreendida do conjunto das cartas e de seu conteúdo, que é a história da descoberta do amor pela personagem; o que Luísa escreve não se concentra nela própria, mas na situação da amiga. Cada uma das cartas, isoladamente, não pode ser considerada uma narrativa propriamente dita; esta é apreendida da totalidade e, nela, a ênfase não recai sobre fatos, mas sobre as impressões que eles causam a

Raquel, quando ela comenta com Luísa seu ponto de vista sobre o amor e o casamento. Além da opinião da primeira se modificar ao longo do conto, não é a única a ser enfocada, pois o que Luísa pensa é assimilável tanto nas cartas da amiga como em suas próprias.

Em vista da existência de três narradores e de três narratários que estabelecem diferentes relações entre si, e com o intuito de facilitar a análise do diálogo do emissor com seu destinatário, comentar-se-á, separadamente, o perfil de cada narrador e a relação que ele estabelece com seus narratários, começando por Raquel. Ela é a única narradora até a décima carta e a única que escreve para duas pessoas, Luísa e, já no fim do conto, Alberto, ou seja, para dois destinatários diferentes. A correspondência com Luísa se compõe, basicamente, de um relato de impressões de uma inexperiente e, um tanto fútil, jovem da alta sociedade carioca de meados do século XIX, cuja vida é marcada por idas ao teatro, à ópera, a bailes, por figurinos e romances e por saraus familiares. Para o leitor real, a personalidade de Raquel é apreensível apenas através de sua enunciação, como pode ser verificado neste exemplo: “E vocês não vêm para cá? É pena; dizem que vamos ter companhia lírica, [...]. Quer dizer que vou passar um tempo de vida excelente [...]. E você lá na roça!...”<sup>39</sup> Através de seu discurso, Raquel revela fazer parte da alta sociedade carioca. Ao contrário de outra passagem, em que diz claramente ser rica, nesta, a posição da personagem é apreendida da descrição de sua vida social, marcada por idas à ópera, quando uma companhia lírica visita o Rio de Janeiro. Ela lamenta a situação da amiga, que não poderá apreciar o programa por estar na roça.<sup>40</sup> A seguir, evidenciam-se outras características da agente da enunciação:

Que consórcio pode haver entre uma rosa e uma carapuça? [...] Irei naturalmente às

<sup>39</sup> ASSIS. Ponto de vista. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 241.

<sup>40</sup> Como é do conhecimento geral, no século XIX, o trânsito das mulheres na vida pública era bastante limitado, daí a importância dada pelas mocinhas a qualquer oportunidade de sair de casa, muitas aproveitando a ocasião para ostentar uma bela *toilette* e tentar arrumar um marido.

exéquias, quero dizer às bodas.<sup>41</sup>

O casamento de Mariquinhas está marcado para a véspera de Reis. Iremos assistir ao sacrifício. Desculpe-me, Luísa; bem sabe como sou sarcástica, [...].<sup>42</sup>

[...] eu nem sempre sou a cismadora que tens na cabeça; sinto um grãozinho de ambição comigo, a ambição de ser... *ministra*. Ri-se? Eu também me rio, [...]. (grifo do autor)<sup>43</sup>

Se eu não achar marido como imagino, fico solteira toda a minha vida.<sup>44</sup>

Os dois primeiros excertos reproduzem o discurso irônico de Raquel, comparando o casamento de Mariquinhas Rocha, por causa da idade avançada do marido, a um funeral. No terceiro trecho, ao comentar o desejo secreto de ser ministra, ela confessa ser ambiciosa, deixando transparecer que é uma jovem vaidosa e sonhadora, que se julga inteligente. Nos trechos reproduzidos abaixo, a autora da carta revela sua visão de mundo:

Você bem sabe como eu sou; para mim a menor nódoa destrói a maior alvura. [...] Deus que me fez assim, e me deu esta percepção íntima para conhecer e amar a superioridade, Deus me há de deparar uma criatura digna de mim.<sup>45</sup>

[...] este sonho de uns amores que eu nunca vi na terra, uns amores que eu não posso exprimir, mas que devem existir visto que eu tenho a imagem deles no espírito e no coração.<sup>46</sup>

Não me dirá o que é o coração humano? Um logogrifo<sup>47 48</sup>.

A enunciação de Raquel, nos três fragmentos acima, traduz seu romantismo, apreensível na imagem idealizada que faz do amor e do casamento, o que pode muito bem ser motivado pela literatura romântica, já que, em outros momentos, cita um romance, a linguagem dos poetas e a vontade de escrever o que sentiu no casamento de Mariquinhas, produzindo “uma *página de*

<sup>41</sup> ASSIS. *Op. cit.. Loc. cit..*

<sup>42</sup> *Ibidem.* p. 244.

<sup>43</sup> *Ibidem.* p. 247.

<sup>44</sup> *Ibidem.* p. 242.

<sup>45</sup> *Ibidem.* p. 243.

<sup>46</sup> *Ibidem.* p. 244-245.

<sup>47</sup> De acordo com o dicionário, logogrifo é uma “espécie de enigma no qual se compõem, com as letras de uma palavra, outras palavras que se devem adivinhar, bem como a palavra principal. Assim, com a palavra *amor* se podem formar *ramo, mora, Omar, Roma*. // Fig. e Fam. Linguagem ininteligível.” (KOOGAN/HOUAISS. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1993. p. 517.)



*literatura* digna de figurar nos jornais” (grifos nossos).<sup>49</sup> O último trecho denuncia a confusão no espírito da personagem, que, não estando mais segura do que sente em relação a Alberto, compara o coração humano a um jogo em que, a partir das mesmas letras, se formam palavras de diferentes significados, assim como a antipatia e o desprezo, no seu caso, puderam se transformar em amor.

Raquel também denuncia, através de sua linguagem, o fato de Alberto ser importante para ela (embora o desminta), pois fala nele em todas as cartas desde que o conheceu:

Nem imagine que o Dr. Alberto (é o nome dele) vale muito; é bonito e elegante, mas tem ar pretensioso e parece-me um espírito curto. [...] Antes isso [ficar solteira], que ficar presa a um cepo, ainda que esbelto.<sup>50</sup>

Uma estátua... estátua é o termo próprio, porque o tal Alberto tem certa rigidez escultural.<sup>51</sup>

Que espírito frívolo! Que sujeito superficial e tolo é o tal Alberto!<sup>52</sup>

Os trechos acima manifestam desdém por parte de Raquel em relação a Alberto: a moça não nega que ele seja bonito, mas procura encontrar nele defeitos que lhe desmereçam as qualidades.

Entretanto, o fragmento que se segue, em que ela comenta ter visto pai e filho no camarote do teatro e comparado ambos, denuncia seu interesse pelo último, do contrário, não chegaria a ponto de observá-lo de longe e, muito menos, mencioná-lo numa carta a Luísa novamente: “E olhe que de longe, à luz do gás, o velho é quase tão moço como o filho”.<sup>53</sup>

Paulatinamente, o tratamento dispensado a ele se modifica:

O Dr. Alberto ficou encarregado de escrever a comédia; afiançam-me que há de sair

---

<sup>48</sup> ASSIS. Ponto de vista. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 247.

<sup>49</sup> *Ibidem*. p. 244.

<sup>50</sup> *Ibidem*. p. 242.

<sup>51</sup> *Ibidem*. p. 243.

<sup>52</sup> *Ibidem*. p. 244.

<sup>53</sup> *Ibidem*. p. 242.

boa.<sup>54</sup>

O Dr. Alberto (o tal!) dizia outro dia que a língua humana é cabal para dizer o que se passa no espírito, mas incapaz de dizer o que vem no coração.<sup>55</sup>

[...] o retrato que vai dentro desta carta é o do meu noivo. Não é bonito? Que distinção! Que inteligência! Que espírito!... A alma, sobretudo, não creio que Deus mandasse a este mundo nenhuma outra que se lhe compare. Creio que eu não merecia tanto.<sup>56</sup>

Os dois primeiros fragmentos não contêm censuras ao caráter de Alberto. Neles, transparece o fato de que o rapaz agora frequenta a casa da amiga de Luísa, que até cita palavras dele, e se tornou íntimo da família, mas ele ainda é “o tal”, o que ainda denota rejeição. Aliás, considerando que quatro cartas mais tarde Alberto declara seu amor a Raquel, fica claro para o leitor empírico que o comentário dele de que apenas os olhos conseguem exprimir o que se passa no coração é um galanteio dirigido à moça. Por fim, no último trecho, embora não cite o nome do rapaz, Raquel fala como uma noiva apaixonada, entusiasmada com o amor e capaz de enxergar apenas as virtudes de seu amado, ponto de vista exatamente oposto àquele que ela manifestara no início da correspondência com relação a Alberto.

Luísa é a narratária homodiegética das cartas de Raquel, pois está nelas representada como personagem atuante: mandando-lhe encomendas, ou prometendo visitá-la. Apesar das primeiras respostas de Luísa não serem transcritas, o leitor real, através das cartas de Raquel, toma conhecimento do que aquela escreveu, além, é claro, de ter condições de imaginar como é sua vida e sua personalidade, de acordo com o ponto de vista da emissora. Por exemplo, mesmo sem ter acesso às cartas de Luísa, o leitor empírico fica sabendo que ela comunicou a Raquel estar esperando um filho e que chamou a amiga de ingrata, por ter deixado de lhe escrever:

Dou-lhe muitos parabéns pela notícia que me dá de que brevemente veremos um nenê.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> *Ibidem.* p. 245.

<sup>55</sup> *Ibidem.*

<sup>56</sup> *Ibidem.* p. 250.

<sup>57</sup> *Ibidem.* p. 242.

Tem razão; pareço ingrata. Há quase um mês que lhe não escrevo, [...].<sup>58</sup>

Entretanto, a peculiaridade do discurso de Luísa que mais se destaca na enunciação de Raquel são as suspeitas daquela de que sua antiga companheira de colégio está enamorada de Alberto. O argumento utilizado por Luísa para comprovar a paixão, o de que a amiga fala no rapaz muitas vezes, é captado pelo leitor real através das negativas de Raquel:

Muito velhaca é você. Então porque lhe falei duas ou três vezes no rapaz, imagina logo que estou apaixonada por ele? [...] Pois se eu tivesse algum namoro, [...] a quem diria em primeiro lugar se não a você?<sup>59</sup>

O leitor também lê no discurso de Raquel que Luísa blefa em uma de suas cartas: para obter a confissão da amiga de que está realmente apaixonada, inventa que ficou sabendo do namoro por outra pessoa. Entretanto, depois dos protestos de Raquel por ela ter dado ouvidos à calúnia, admite o truque:

Que história é essa e quem lhe meteu na cabeça semelhante cousa? Eu, namorada do Alberto! Isso é caçoada de mau gosto, Luísa! Se alguém lhe mandou dizer tal, teve certamente a intenção de me envergonhar. [...] Por que motivo dá tão facilmente ouvidos a uma calúnia contra mim? Você que me conhece há tanto devia ser a primeira a pôr de quarentena esses ditos sem senso comum.<sup>60</sup>

Com que então, você confessa que apenas me quis experimentar? Eu logo vi que ninguém lhe poderia dizer semelhante cousa a respeito do Dr. Alberto.<sup>61</sup>

Abaixo, a partir da comparação que a missivista estabelece, o leitor real percebe que, de acordo com o ponto de vista de Raquel, Luísa é mais experiente e mais madura do que ela:

Gastou você duas páginas para defender a Mariquinhas. [...] A nossa divergência tem natural explicação. Eu sou uma moça solteira, cheia de caraminholas, sonhos, ambições e poesia; você é já uma dona de casa, esposa tranqüila e feliz, mãe de família dentro de pouco tempo; vê a coisa por outro prisma.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibidem.* p. 243.

<sup>59</sup> *Ibidem.* p. 242.

<sup>60</sup> *Ibidem.* p. 243.

<sup>61</sup> *Ibidem.* p. 243-244.

<sup>62</sup> *Ibidem.* p. 243.

O discurso de Raquel fornece indícios para uma interpretação dupla. Suas insistentes negativas levariam a crer que ela não ama Alberto. O leitor real poderia acreditar, então, que é a declaração de amor do rapaz que desencadeia nela a paixão. Entretanto, na carta de número XI, ao mesmo tempo em que se queixa da persistência de Luísa na suspeita de que esteja enamorada de Alberto, Raquel, após falar novamente no rapaz, encerra com as seguintes palavras: “Você porém adivinhará o que eu sinto e apressará a sua vinda”,<sup>63</sup> o que sustenta a interpretação de que ela já está apaixonada e o nega deliberadamente.

Se o leitor real não fosse alertado pela opinião expressa pela experiente Luísa, que conhece bem sua amiga e fornece outro ângulo de visão a respeito do que ela escreve, aquele correria o risco de aderir completamente, sem ressalvas, ao ponto de vista de Raquel.

A jovem não escreve apenas a Luísa: entre as últimas cartas, é transcrita uma endereçada a Alberto, que também é narratário homodiegético, uma vez que o texto enfoca suas ações. Portanto, ao contrário dos outros, ela é a única que se relaciona com dois interlocutores diferentes. Evidentemente, a maneira como ela se dirige ao namorado é completamente diversa do tom utilizado nas cartas à Luísa. De acordo com Morten Nøjgaard,

todos nós, instintivamente, adotamos um número extremamente diferente de atitudes, dependendo do caráter da pessoa com quem estamos falando. [...] Eu adoto um certo tom se estou escrevendo para minha tia, outro se estou escrevendo a um bom amigo [...]. Minha maneira de aproximação varia não apenas de acordo com a audiência a que eu me endereço, mas também de acordo com os objetivos que quero atingir.<sup>64</sup>

Diferente do tom confessional e de afetividade fraternal que Raquel adota nas cartas a

---

<sup>63</sup> *Ibidem.* p. 245.

<sup>64</sup> NOJGAARD, Morten. The function of the narratee or how we are manipulated by texts. In: JOHANSEN, J. P.; NOJGAARD, M. (eds.) *Danish semiotics: Orbis litterarum*, suppl. 4, Copenhagen: Munksgaard, 1979. p. 57. No original: “We all of us instinctively adopt a number of extremely different attitudes depending on the character of the persons we are speaking to. [...] I adopt a certain tone if I’m writing to my aunt, another if I’m writing to a good

Luísa, aqui, seu discurso é o de uma namorada ciumenta: queixa-se da ausência de Alberto, acusa-o de ter-se esquecido dela, menciona o nome de uma possível rival, que também teria comentado a ausência dele e faz papel de vítima: “Vem hoje ou eu fico zangada. [...] estive aqui a G... e naturalmente sentiu a tua falta. Sentes isso, não? Pobre da Raquel!”.<sup>65</sup>

Luísa, por sua vez, assume o papel de narradora na carta de número X. Ao todo, a partir daí, oito cartas suas são intercaladas com as de Raquel, embora não de forma sistemática. Após o número X, algumas delas ainda deixam de ser transcritas, e o leitor empírico só toma conhecimento do que ela escreveu através do discurso de Raquel. Na enunciação de Luísa, o receptor percebe que é apaixonada pelo marido, mais madura e mais realista do que sua amiga Raquel, com cujo excesso de romantismo se preocupa:

Sabe você uma cousa? Está-me parecendo mais poeta do que era, mais romanesca, mais cheia de caraminholas. Bem sei que a idade explica muita cousa; mas há um limite, Raquel; não confunda o romance com a vida, ou viverá desgraçada...<sup>66</sup>

O coração é um mar, sujeito à influência da lua e dos ventos. Serve-lhe esta definição?<sup>67</sup>

Nos fragmentos acima, pode-se ler muitas palavras de Raquel, a narratária, também homodiegética, inscritas no discurso de Luísa, embora o leitor real tenha tido a oportunidade de verificá-las nas cartas da outra, que estão todas transcritas ao longo do texto. Assim, a preocupação de Luísa com a amiga, no segundo trecho, resulta dos devaneios poéticos e da idealização do amor, expressos por Raquel em cartas anteriores, e a definição do coração humano, no último trecho, remete a uma pergunta feita na carta anteriormente enviada: “O que é o coração humano?”

A única destinatária de Alberto é Raquel, a quem ele manda uma declaração de amor,

---

friend [...]. My manner of approach varies not only according to the audience I am addressing, but also according to the goals I wish to attain”.

<sup>65</sup> ASSIS. Ponto de vista. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 249-450.

<sup>66</sup> *Ibidem*. p. 246.

uma carta de agradecimento e um pedido de desculpas pela ausência em sua casa. Nos três textos por ele enunciados, observamos novamente aquilo de que fala Nøjgaard a respeito de diferentes tons para a mesma audiência, de acordo com diferentes objetivos. A linguagem do apaixonado que confessa seu sentimento é diferente da do namorado que já está de compromisso, como podemos verificar nos dois primeiros trechos e no último, respectivamente:

[...] peço-lhe de joelhos uma resposta que os seus olhos teimam em me não dar.<sup>68</sup>

Oh! não sabe como lhe agradeço a sua carta! [...] Foi um raio de luz entre as sombras da minha incerteza. Sou amado? Não me ilude? Também sente esta paixão que me devora o peito, capaz de levar-me ao céu, capaz de levar-me ao inferno?<sup>69</sup>

Teu pai pediu-me que eu fosse jantar hoje com a família; espera-me cedo. Quanto à G... eu já não sei como te hei de dizer que é uma delambida de quem não faço caso; se queres, limitar-me-ei a cumprimentá-la apenas.<sup>70</sup>

Também aqui, através da enunciação de Alberto na segunda citação, é possível captar o discurso de Raquel, narratária homodiegética, em uma carta que não é transcrita, na qual, de acordo com o rapaz, ela afirma corresponder ao amor dele. A seguir, o namorado de Raquel assegura-lhe o seu amor, em resposta ao ciúme manifestado por ela em sua carta e se dispõe a atender seus desejos.

A intercalação das funções de narrador e narratário entre Raquel, Luísa e Alberto ilustra de forma dinâmica, a partir do cruzamento de discursos, a multiplicidade de posicionamentos, em consonância com o título do conto. Mesmo o leitor empírico não tendo acesso, imediatamente, ao discurso de Luísa, toma conhecimento da divergência entre ela e Raquel, através do discurso desta. O título também sugere que é o ponto de vista do leitor real que, em última instância, determina a interpretação do texto, que deixa algumas perguntas sem resposta: Raquel não

---

<sup>67</sup> *Ibidem.* p. 248.

<sup>68</sup> *Ibidem.* p. 247.

<sup>69</sup> *Ibidem.* p. 248.

<sup>70</sup> *Ibidem.* p. 250.

gostava de Alberto ou gostava e não se dava conta disso, embora denunciasse o amor através das cartas? Ela o amava desde o início ou só se apaixonou por ele depois de ficarem íntimos e depois que ele declarou seu amor? Ela nega a paixão nas cartas a Luísa por querer tratar do assunto apenas pessoalmente ou porque realmente acredita não gostar de Alberto?

O contraste entre idealização e realização, presente na paixão real que suplanta o amor idealizado pela mocinha, também se encontra em “Miss Dollar”, no conflito de Mendonça entre a frase de efeito e a paixão que a contrariava. Outro tema abordado em “Ponto de vista” e que é uma das balizas do conto machadiano é o enigma da alma humana, ilustrado por uma rejeição que se transforma em – ou que oculta – uma paixão. Nesse sentido, a imagem do logogrifo é, simultaneamente, metáfora das misteriosas razões que movem as atitudes do ser humano e da instabilidade do discurso, apresentado ora como sistema limitado para exprimir sentimentos, ora como algo que serve para mascará-los. Eis dois temas fundamentais da obra machadiana: as inexplicáveis razões da alma e a aventura da linguagem, em sua tentativa de exprimi-las (ou escondê-las).

#### 4.1.3 “O espelho”

“O espelho” faz parte da coletânea *Papéis avulsos*, de 1882. O texto foi publicado pela primeira vez no mesmo ano, na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro.<sup>71</sup> O protagonista do conto, Jacobina, é um homem entre quarenta e cinco e cinquenta anos, que, em uma reunião noturna, em uma casa em Santa Teresa, narra a quatro cavalheiros que discutem questões metafísicas um episódio ocorrido em sua juventude. De acordo com sua teoria, o ser humano é provido de duas

---

<sup>71</sup> CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1998. p. 121.

almas, uma interior, que olha de dentro para fora, e outra exterior, que olha de fora para dentro. Esta última mudaria de natureza e de estado, representando os interesses que movem a existência.

Jacobina conta que, quando é nomeado alferes da guarda nacional, aos vinte e cinco anos, ganha uma farda e passa a ser superestimado na esfera familiar. É convidado a passar um tempo na casa de uma tia, que o cobre de atenções e coloca em seu quarto um antigo e valioso espelho. A bajulação e as atenções relacionadas ao posto militar, segundo ele, passam a ser sua alma exterior, tendo “o alferes eliminado o homem”. Entretanto, a anfitriã precisa partir, às pressas, para uma viagem, e o deixa tomando conta da casa. Logo depois, os escravos fogem, e ele é obrigado a ficar sozinho, desprovido, portanto, de sua alma exterior. Assim, o tempo lhe custa muito a passar e a solidão o tortura. Um dia, ao mirar-se no espelho, não consegue ver-se nitidamente e passa a ter medo de enlouquecer, até que lhe ocorre a idéia de vestir a farda. Com ela, consegue ver sua figura reproduzida integralmente no espelho, recurso que utiliza durante mais seis dias, até que a tia regresse. Quando termina de contar o caso, Jacobina sai da sala, furtivamente, e, quando os companheiros se refazem da comoção produzida pelo relato, ele já havia descido as escadas.

“O espelho” inicia com a presença de um narrador heterodiegético onisciente, cuja narrativa, portanto, é de focalização “zero”, e que situa tempo e espaço da história. Por ser esta uma “narrativa primeira”, seu emissor, que emoldura o relato do protagonista é classificado, segundo a proposta de Gérard Genette, como extradiegético. Jacobina, por sua vez, é, a um tempo, narrador autodiegético, por ser o protagonista da história que conta, e intradiegético, pois essa narrativa já está dentro de uma diegese. Como ele enfoca sua própria interioridade, a narrativa tem focalização interna.

A enunciação do primeiro emissor revela uma personalidade crítica, ao classificar os pareceres dos membros do grupo sobre a natureza da alma como inconsistentes. Através da



menção lúdica a uma das tarefas do mitológico Hércules, caracterizando a curiosidade como “pomo da concórdia”,<sup>72</sup> adivinha-se a detenção de um arsenal considerável de leituras do Cânone Ocidental por parte deste narrador.

O narrador-personagem Jacobina, por sua vez, que reflete criticamente sobre um episódio ocorrido em sua juventude a partir do distanciamento que lhe permite avaliar os fatos com mais objetividade,<sup>73</sup> é descrito pelo narrador heterodiegético como um homem maduro, “entre quarenta e cinquenta anos, [...] provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico”.<sup>74</sup> Esta caracterização pode ser ilustrada através do posicionamento crítico e irônico do ex-alferes diante da vida fútil da alta sociedade, expresso em um comentário seu sobre a natureza da alma exterior: enquanto para César e para Cromwell ela sempre permaneceria a mesma, pois o poder pertence ao grupo das “almas enérgicas e exclusivas”,<sup>75</sup> a alma exterior de uma senhora chamada “Legião” mudaria até seis vezes por ano, de acordo com o evento social programado para a temporada.

Alguns aspectos da subjetividade do narrador-personagem, geralmente expressos por ele próprio em seu discurso, desempenham um papel importante em sua relação com os narratários-ouvintes. Um deles é a condição de só empreender o relato se não houver réplicas, pois nunca discute. Segundo ele, conjecturas e opiniões podem dar origem à discussão, enquanto os fatos explicam melhor os sentimentos: “Os fatos são tudo”.<sup>76</sup> Em sua análise de “O espelho”, Paul Dixon afirma que Jacobina – que insiste em não participar da conversa, mas quando decide interferir, exige que os amigos ouçam calados – resiste à influência dos outros, lutando contra o

<sup>72</sup> ASSIS. O espelho. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 347.

<sup>73</sup> Segundo Juracy Saraiva, “é o afastamento tempo-espacial e a ruptura do posicionamento axiológico que permitem a Jacobina instituir o julgamento crítico face ao episódio e denunciar como elementos irrealis não as sombras, mas a ‘alma exterior’, que encarna a figura aparentemente íntegra”. (SARAIVA, Juracy Assmann. O espelho ou a representação da ilusão. *Nonada*, Porto Alegre, ano 2, n. 2, p. 139-146, jan/jul. 1999. p. 143.)

<sup>74</sup> ASSIS. *Op. cit.* p. 345.

<sup>75</sup> *Ibidem*. p. 346.

efeito de retroação, para evitar o “círculo de influências entre ele e as outras pessoas”,<sup>77</sup> causador da experiência negativa narrada no conto.

Outra característica que determina a relação de Jacobina com os destinatários de seu discurso é a intertextualidade. As alusões a diversos autores da literatura ocidental, bem como personalidades históricas, ao longo de sua exposição, confirmam que é instruído, como afirmara o outro narrador, além de revelar competências que ele pressupõe por parte de seus interlocutores, como se pode ler nos trechos abaixo:

Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer. “Nunca mais verei meu ouro, diz ele a Tubal; *é um punhal que me enterras no coração*” Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele. (grifos do autor)<sup>78</sup>

Na vila, note-se bem, houve alguns despeitados; choro e ranger de dentes, como na Escritura; [...].<sup>79</sup>

Eu saía fora, a um lado e outro, a ver se descobria algum sinal de regresso. *Soeur Anne, soeur Anne, ne vois-tu rien venir?* Nada, coisa nenhuma; tal qual como [na] lenda francesa. (grifos do autor)<sup>80</sup>

No primeiro fragmento, a personagem da peça “O mercador de Veneza”, de Shakespeare, é citada a fim de ilustrar a existência de uma alma interior e de uma exterior e a importância que esta última pode assumir. Logo depois, Jacobina compara a inveja de seus vizinhos por causa de sua nomeação como alferes com as consequências do castigo previsto aos servos não vigilantes, na parábola narrada no livro bíblico de Mateus. A frase da lenda de Charles Perrault, em que a esposa de Barba Azul, prestes a ser assassinada pelo marido, deposita suas esperanças na chegada dos irmãos, é utilizada para descrever o insuportável sentimento de solidão do protagonista, pois ela representa a perda de sua alma exterior.

---

<sup>76</sup> *Ibidem.* p. 348.

<sup>77</sup> DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992. p. 23.

<sup>78</sup> ASSIS. O espelho. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 346.

<sup>79</sup> *Ibidem.* p. 347.

Como há dois níveis narrativos em “O espelho”, os narratários também se dividem em dois tipos. Na narrativa primeira, que serve de moldura à de Jacobina, o narratário, assim como o narrador, é extra e heterodiegético, pois pertence ao primeiro nível e não participa dos eventos narrados. A presença deste destinatário é apreendida, por exemplo, através de sua inclusão, por parte do narrador, em um pronome possessivo que remete às personagens: “Entre a cidade, [...] e o céu, [...] estavam os *nossos* quatro ou cinco investigadores de cousas metafísicas, [...]” (grifo nosso);<sup>81</sup> em um parêntese com a função de esclarecer algo até então ignorado: “Jacobina (assim se chamava ele) refletiu um instante, e respondeu”<sup>82</sup> além da referência intertextual, comentada acima, ao pomo da discórdia, presente no mito de Hércules. Entretanto, esse narratário do primeiro nível não chega a ser interpelado diretamente ou designado como leitor.

Já no segundo nível narrativo, cujo narrador é Jacobina, os narratários, sob a forma de ouvintes, são os “cavalheiros [que] debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos”.<sup>83</sup> Pelo fato de serem narratários de uma narrativa inserida em outra, classificam-se como intradieгéticos, e por não serem personagens da narrativa segunda, recebem o nome de heterodieгéticos. Eles conhecem o narrador que a eles se dirige, mas não têm conhecimento a respeito dos fatos narrados. Como seu discurso se limita a pequenas intervenções durante a fala de Jacobina, as informações que o leitor real tem a respeito desses narratários são fornecidas pelo narrador do primeiro nível, de acordo com o qual não possuem idéias inteligentes, uma vez que descreve sua discussão enfatizando a “inconsistência dos pareceres”.<sup>84</sup> Apesar de serem quatro, não são personagens individualizadas nem desempenham mais de uma função, sendo possível considerar todos eles como um narratário

---

<sup>80</sup> *Ibidem.* p. 350.

<sup>81</sup> *Ibidem.* p. 345.

<sup>82</sup> *Ibidem.*

<sup>83</sup> *Ibidem.*

apenas.

Jacobina dirige-lhes várias perguntas, ao longo de seu relato, provocando sua curiosidade e propondo-lhes adivinhar os fatos: “Custa-lhes acreditar, não?”;<sup>85</sup> “Imaginam, creio eu?”;<sup>86</sup> “Se forem capazes de adivinhar qual foi a minha idéia... [...] Não, não são capazes de adivinhar”.<sup>87</sup> A solicitação da participação dos ouvintes e o suspense são estratégias do narrador para prender a atenção dos amigos e aumentar seu interesse pela história, mantendo e enfatizando seu elo com os interlocutores.

Por sua vez, os narratários também se manifestam, através de perguntas e comentários, durante a exposição de Jacobina. Por exemplo, as reticências transcritas no final de uma das frases do emissor (grifadas em negrito), são um indício de tais interrupções:

[...] conheço uma senhora, [...] que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, [...] substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a Rua do Ouvidor, Petrópolis...

— Perdão; essa senhora quem é?

— Essa senhora é parenta do diabo, e tem o mesmo nome: chama-se Legião...<sup>88</sup>

Ah! pérfidos! Mal podia eu suspeitar a intenção secreta dos malvados.

— Matá-lo?

— Antes assim fosse.

— Cousa pior?

— Ouçam-me.<sup>89</sup>

As perguntas são motivadas pela curiosidade dos ouvintes, habilmente manipulada pelo narrador através de afirmações que a estimulam, como foi comentado anteriormente. Em alguns casos, as interferências dos narratários podem até definir o rumo a ser tomado pela narrativa, pois, como em um diálogo comum, as perguntas precisam ser respondidas e os comentários

---

<sup>84</sup> *Ibidem.* p. 346.

<sup>85</sup> *Ibidem.* p. 348.

<sup>86</sup> *Ibidem.*

<sup>87</sup> *Ibidem.* p. 351.

<sup>88</sup> *Ibidem.* p. 346.

<sup>89</sup> *Ibidem.* p. 349.

esclarecidos:

Ninguém nas salas, na varanda, nos corredores, no terreiro, ninguém em parte nenhuma... Riem-se?

— Sim, parece que tinha um pouco de medo.

— Oh! fora bom se eu pudesse ter medo! Viveria. Mas o característico daquela situação é que eu nem sequer podia ter medo, isto é, o medo vulgarmente entendido.<sup>90</sup>

Também são as reticências que indicam a interrupção, mas desta vez, ela ocorre por causa do riso dos ouvintes, que atribuem medo a Jacobina durante a estada solitária no sítio da tia. Se a insinuação não houvesse sido feita, possivelmente ele não teria comparado e estabelecido uma diferença entre os sentimentos que o dominavam na ocasião e o medo, o que comprova que a participação dos narratários é importante na forma como o narrador constrói sua narração.

Esse diálogo de Jacobina com seus destinatários é um recurso que causa, no leitor real, um efeito de naturalidade, pois insere o narrar em uma situação comunicativa usual, em que há proximidade física entre os interlocutores, ao invés da separação imposta pelo texto escrito. Além disso, rompe com a monotonia da narrativa monologal, típica de uma reminiscência, sem diálogos entre personagens. O suspense, ainda, é outro efeito que atinge o leitor empírico através dos narratários, provocando curiosidade e interesse pela história.

Ao contrário das narrativas machadianas de interlocutores heterodiegéticos, em que o narrador convence o narratário a adotar seu posicionamento, o que acaba provocando a adesão do leitor real, em “O espelho”, não se sabe a posição dos narratários homodiegéticos em relação à narrativa de Jacobina, pois a última cena do conto descreve sua tentativa de evitar as reações dos ouvintes, saindo sorrateiramente. Segundo Dixon, ele age assim pois está consciente de sua tendência “de perder o tipo de identidade que deseja manter”,<sup>91</sup> no caso, sua determinação em

---

<sup>90</sup> *Ibidem.* p. 349.

<sup>91</sup> DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992. p. 25.

nunca discutir.

Assim como a alma humana, na teoria de Jacobina, se constitui de duas metades que se complementam e a ausência de uma delas a torna incompleta, as narrativas são circuitos formados por dois pólos interdependentes: a instância emissora, que pode ser comparada à alma interior, sem a qual a mensagem não aflora em direção ao mundo, e a instância receptora, exterior, sem a qual a mensagem perde o sentido, pois não é captada. A narrativa de “O espelho” é, aliás, duplicada duplamente, pois, além das duas instâncias descritas, há os dois níveis narrativos: a narrativa primeira e a narrativa segunda nela circunscrita.

Se a narrativa é espelho, o reflexo do narrador que nela se mira é o narratário. No segundo nível do conto analisado, o espelho devolve uma imagem igual, mas, em decorrência da presença dos quatro ouvintes, quadruplicada. Afinal, como já foi mencionado, nenhum dos ouvintes de Jacobina possui qualquer traço especial, que o diferencie do grupo. Logo, é possível afirmar que todos eles refletem, como que através de um espelho, a imagem do narrador-personagem.

A tematização da intersubjetividade, ignorada pelo objetivismo positivista em voga na época de Machado, é apontada no conto por Paul Dixon, segundo o qual “O espelho” “examina um desses laços estranhos, que resulta da implicação mútua das consciências”,<sup>92</sup> e encontra um duplo no problema da interlocução narrativa. Assim como um sujeito não age sobre um objeto sem sofrer influência dele, o narrador também influencia o narratário e vice-versa.<sup>93</sup> Tudo isso comprova a importância não só da relação entre narrador e narratário como da interlocução como um todo. A transformação de Jacobina através da adulação excessiva explica sua esquivança no final do conto e simboliza cautela em relação às influências do mundo na dimensão interna do

---

<sup>92</sup> *Ibidem.* p. 22.

<sup>93</sup> Hélio Guimarães analisa a reprodução desse “laço” no universo extratextual, demonstrando que a relação narrador-narratário, em Machado de Assis, é influenciada pela consciência do autor a respeito do processo de recepção de sua obra. (GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de*

indivíduo, nem sempre benéficas.

#### 4.1.4 “Singular ocorrência”

“Singular ocorrência” foi publicado pela primeira vez em 1883 e reapareceu nas *Histórias sem data*, coletânea de 1884. A narrativa se constrói a partir do diálogo entre dois cavalheiros que estão em frente a uma igreja. Um deles indica uma senhora de meia idade, simples, mas bonita e distinta, vestida de preto, e sobre ela conta um episódio envolvendo um amigo que foi seu amante. Andrade, advogado do Norte, encontrara Marocas, uma cortesã, pela primeira vez no Rocio, onde ela lhe fizera uma pergunta que denunciava sua condição de analfabeta. O segundo encontro foi no teatro do Ginásio onde se representava a “Dama das Camélias” e ele a viu chorar muito, tendo eles se tornado amantes logo depois. Andrade a ensinou a ler e ambos amavam-se sinceramente, mas, voltando ele de uma viagem à Gávea, casualmente encontrou-se com um ex-empregado que lhe pedia dinheiro e que lhe relatou, satisfeitíssimo, uma noite de amor com uma dama de nível muito superior ao dele, revelando a rua e o número da casa de Marocas. Andrade paga-lhe para ir até lá confirmar o fato na presença da dama, cuja reação deixa transparecer que é verdade. Ela implora o perdão do amante e ameaça matar-se, mas ele sai impetuosamente. Horas depois, a criada da moça informa a Andrade e ao narrador que a ama desapareceu. O advogado, que revezava o ódio com conjecturas inverossímeis sobre inexistência da traição, entra em desespero e aciona a polícia em busca da amada. Quando a encontram, na noite seguinte, em um quarto de hotel, ambos apenas se abraçam, em lágrimas, e não mencionam mais a desavença.

Permanecem juntos por muitos anos, até ele viajar em uma comissão, morrendo no Norte. Os interlocutores comentam a singularidade da ocorrência, cuja explicação, para o jovem ouvinte do relato, seria a “nostalgia da lama”, enquanto o narrador limita-se a comentar que a descoberta da traição era algo improvável, tendo sido mera obra do acaso.

A apresentação da narrativa, em modo dramático, com uma situação comunicativa usual, em que emissor e receptor alternam seus papéis, encobre um narrador homodiegético, testemunha e ouvinte dos fatos, que reconhece, ele mesmo, a parcialidade da fonte de informação: “A cena que se seguiu, foi breve, mas dramática. Não a soube inteiramente, porque o próprio Andrade é que me contou tudo, e, naturalmente, muita coisa lhe escapou”.<sup>94</sup> Portanto, ele narra os eventos com conhecimento limitado a respeito das motivações das personagens, o que indica que a focalização de sua narrativa é externa. Seu interlocutor lança, aqui e ali, uma opinião, interrompe-o, a fim de tentar adivinhar os fatos, antecipando a narrativa, mas, como afirma Ana Mello, não é mais do que “um ouvinte passivo, que exerce apenas a função de narratário”, não desempenhando um papel efetivo como personagem. Com algum ajuste, que transferisse o conteúdo de seus comentários e interrupções para o discurso do narrador, esses bem poderiam ser excluídos sem prejuízo da história, cuja narrativa ficaria com um estilo semelhante a muitas outras de Machado de Assis, em que o narratário não toma a palavra, mas em que os ecos de seu discurso são captados na enunciação do emissor. Entretanto, como em “O espelho”, as intervenções do destinatário são fundamentais para a forma diferenciada do conto, como será comentado mais adiante.

A única ação praticada pelos interlocutores-personagens, após observarem Marocas, é conversar. Em “Singular ocorrência”, em vez de uma ação se desenvolvendo dentro do discurso, como ocorre por vezes em “Miss Dollar”, vemos o discurso invadindo o âmbito da ação. Apesar



de caracterizados como personagens, os interlocutores, no conto, se assemelham mais a narrador e narratário, pois não têm nome e a ênfase não recai sobre as ações que praticam, mas sim, em seu diálogo. Essa peculiaridade, também assinalada por Mello, configura-se como mais uma forma de apresentação da relação entre os interlocutores textuais nos contos machadianos, que desperta interesse e cuja investigação é importante.

Diferentemente dos narradores heterodiegéticos, criados por Machado de Assis, ou daqueles que não conhecem seu interlocutor, cuja ironia quase sempre incide intensamente sobre as personagens, este, por ter presenciado os eventos que relata a um ouvinte, está muito próximo das personagens e do interlocutor, e como a ironia é um recurso que depende do distanciamento para ser utilizado, não pode zombar deles. O trecho a seguir serve de exemplo: “Não era costureira, nem proprietária, nem mestra de meninas; vá excluindo as profissões e lá chegará”.<sup>95</sup> Essa forma de dizer que Marocas era uma cortesã não causa no ouvinte, nem no leitor real, uma impressão tão negativa a respeito dela. É, antes, um eufemismo em ação, que resguarda, de certa forma, quem faz a afirmação de um possível julgamento do interlocutor.

Quanto à caracterização do narrador, o leitor empírico apreende que é um homem experiente, de meia-idade, pois narra um episódio da juventude de uma mulher que, no momento da narração, ele afirma ter cerca de quarenta e seis anos. O emissor declara que era confidente não apenas do advogado, mas também da amante, além de revelar, sutilmente, também ter se envolvido, na época, com uma cortesã, com quem costumava jantar em companhia dos namorados, conforme o trecho que segue:

[Marocas] não me encobriu nada; contou-me tudo com um riso de gratidão nos olhos, que o senhor não imagina. Eu tinha a confiança de ambos. Jantávamos às vezes os três juntos; e... não sei por que negá-lo, – algumas vezes os quatro. Não cuides que eram

---

<sup>94</sup> ASSIS. Singular ocorrência. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 393.

<sup>95</sup> *Ibidem*. p. 390.

jantares de gente pândega; alegres, mas honestos.<sup>96</sup>

O amor sincero de Andrade por Marocas é caracterizado pelo narrador quando conta a maneira como o amigo falava dela:

De caminho, disse-me a respeito da Marocas as maiores finezas, contou-me as últimas frioleiras de ambos, falou-me do projeto que tinha de comprar-lhe uma casa em algum arrabalde, logo que pudesse dispor de dinheiro; e, de passagem, elogiou a modéstia da moça, que não queria receber dele mais do que o estritamente necessário.<sup>97</sup>

Além disso, o fato de que a ensinou a ler, o medo de perdê-la quando ela desaparece e o perdão da traição também ilustram a intensidade do sentimento do advogado em relação à amante.

Por sua vez, Marocas é descrita pelo narrador com uma série de atributos positivos: “modos sérios, linguagem limpa, [...] vestido afogado, escorrido, sem espavento”;<sup>98</sup> “Tão modesta! maneiras tão acanhadas!”;<sup>99</sup> bem como através de circunstâncias que atestam que ama Andrade realmente, como a de que abandonara seus antigos namorados e a de suas insistentes perguntas ao amigo sobre ele:

[...] ela interrogava-me acerca da vida do Andrade, da mulher, da filha, dos hábitos dele, se gostava de veras dela, ou se era um capricho, se tivera outros, se era capaz de esquecer, uma chuva de perguntas, e um receio de o perder, que mostravam a força e a sinceridade da afeição...<sup>100</sup>

Portanto, o objetivo do narrador é convencer seu ouvinte de que o relacionamento de que fala era mais intenso do que uma ligação usual entre um homem de posição e uma cortesã, reforçando o caráter inesperado da traição da moça, narrada posteriormente.

Entretanto, o emissor não se posiciona a favor nem de Andrade nem de Marocas. Apesar

---

<sup>96</sup> *Ibidem.* p. 391.

<sup>97</sup> *Ibidem.* p. 391.

<sup>98</sup> *Ibidem.* p. 390.

<sup>99</sup> *Ibidem.* p. 394.

<sup>100</sup> *Ibidem.* p. 391.

de condenar a “ação ignóbil de Leandro” em delatá-la, ele não condena as ações das personagens, como o narrador irônico e crítico de “Miss Dollar”. Ele é um observador da natureza humana, que empreende, ceticamente, uma análise de caracteres, e que, sem ser capaz de explicar o motivo da traição de Marocas, conclui que ela apenas a praticou porque não imaginava ser descoberta: “Era um homem que ela supunha separado, por um abismo, de todas as suas relações pessoais; daí a confiança. Mas o acaso, que é um deus e um diabo ao mesmo tempo... Enfim, cousas!”.<sup>101</sup> O acaso – que neste caso, para Marocas, foi um *diabo* – não é o responsável pela traição, mas por sua descoberta. De acordo com o narrador, assim como para muitas “cousas” que acontecem neste mundo, não é possível encontrar uma explicação para a infidelidade da personagem. Assim, o tema das razões inexplicáveis que motivam as atitudes do ser humano, presente no conto “Ponto de vista”, retorna em “Singular ocorrência”.

O narratário do conto é heterodiegético, pois não participou dos eventos narrados. Através de sua enunciação, o leitor real infere que ele, provavelmente, é um estudante ou bacharel, pois é jovem e culto, do contrário não compararia Marocas à Dama das Camélias nem citaria uma frase de Augier,<sup>102</sup> ao levantar uma hipótese determinista para o motivo que a teria levado a trair Andrade: “a nostalgia da lama”.<sup>103</sup> No final do conto, quando coloca em dúvida os fatos narrados, revela ser mais novo que seu interlocutor: “Realmente, há ocorrências bem singulares, se o senhor não abusou da minha ingenuidade de rapaz para imaginar um romance...”.<sup>104</sup> Diferentemente da narrativa em que o leitor real entra em contato apenas com o discurso do narrador, único ponto de referência para a apreensão de uma imagem de narratário, no modo dramático, tem-se a oportunidade de construir essa imagem a partir da linguagem do próprio

---

<sup>101</sup> *Ibidem.* p. 395.

<sup>102</sup> Augier, Émile. Autor dramático francês (1820-1889). Suas comédias sociais ilustram a moral burguesa. (KOOGAN/HOUAISS. *Op. cit.* p. 971.)

<sup>103</sup> ASSIS. Singular ocorrência. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 394.

receptor, cuja voz também se faz ouvir.

Ao longo do relato, o ouvinte toma a palavra algumas vezes, fazendo comentários avaliativos e interrogações. Quando o amigo lhe narra a descrição de Marocas no gesto de afastar o rosto de Andrade, que lhe daria um beijo em público, ele afirma: “— Gosto deste gesto”.<sup>105</sup> Frequentemente ele interrompe o narrador para pedir informações ou detalhes da história ou para confirmar uma suspeita: “— Apesar disso, a Marocas...?”;<sup>106</sup> “— Na verdade, um sujeito reles, apanhado na rua; provavelmente eram hábitos dela?”.<sup>107</sup>

A função das interrogações, bem como dos comentários, é causar o efeito de um diálogo real, e de que a narrativa se desenvolve não apenas a partir de seu emissor, mas também com a participação ativa de seu interlocutor, que, através de perguntas, como as que foram citadas acima, influencia o ritmo da narração. Ele pode tentar antecipá-la, fazendo com que se deixe a introdução de lado e se passe logo aos fatos, ou, ao contrário, retardá-la, solicitando que certo detalhe seja explicado mais demoradamente.

O recurso cênico utilizado para reproduzir a relação entre os interlocutores não institui, entretanto, proximidade entre o leitor empírico e os fatos narrados, pois não são eles que a cena representa, e sim sua narração. Portanto, não é a história, mas o discurso que se reveste de dramaticidade no texto analisado, sendo a participação ativa do narratário, como citamos acima, de fundamental importância na forma como a narração dos eventos se processa.

O maior efeito obtido, entretanto, através do narrador testemunha, é a verossimilhança, pois, pelo fato de ter visto os acontecimentos, ele convence seu interlocutor, que chega a duvidar de sua veracidade por serem improváveis, de que ocorreram de fato. Conseqüentemente, o leitor

---

<sup>104</sup> *Ibidem.* p. 395.

<sup>105</sup> *Ibidem.* p. 391.

<sup>106</sup> *Ibidem.* p. 390.

<sup>107</sup> *Ibidem.* p. 393.

real terá a impressão de que o que foi narrado poderia ter ocorrido.<sup>108</sup>

Como em “Miss Dollar”, configura-se um embate entre as estéticas romântica e naturalista, desta vez, mediante a alusão, por parte do narratário, a textos que as representam. Quando o narrador comunica a este que Marocas deixara os antigos namorados e passara a ser fiel a Andrade, o destinatário estabelece uma comparação entre a personagem e a Dama das Camélias, personagem da peça romântica com o mesmo título, de Alexandre Dumas, em que a ex-cortesã é vista de forma idealizada. Mais adiante, ao tomar conhecimento da traição de Marocas e tentar encontrar um motivo para ela, o narratário menciona uma frase de uma peça de Augier, cujo sentido remete ao posicionamento ideológico assumido pela estética naturalista: “a nostalgia da lama”; isto é, uma vez cortesã, sempre cortesã. Entretanto, Marocas não corresponde nem à imagem romantizada, uma vez que trai o amante, nem à imagem determinista, pois o ama sinceramente, apesar da traição.

Por isso, além do tema da impossibilidade de explicar todas as atitudes humanas através da razão, o conto também encerra uma tensão entre ceticismo e determinismo, o primeiro manifestado pelo narrador e o segundo, pelo ouvinte, quando aponta “a nostalgia da lama” como causa da traição da ex-cortesã. Novamente, em um conto de Machado de Assis, nos deparamos com a oposição ao Positivismo, desta vez expresso nessa máxima, segundo a qual as ações são inevitavelmente motivadas pela condição de quem as pratica, que o indivíduo não tem capacidade de superar. O posicionamento cético do experiente narrador, entretanto, contrário à euforia científica da escola filosófica em questão, se revela muito mais humilde e mais cauteloso ante a possibilidade de que sejam encontradas respostas para todas as perguntas do ser humano.

---

<sup>108</sup> Essa função do narratário representado como ouvinte, a de suspender a descrença do leitor, é relacionada entre outras por Prince. (PRINCE, Gerald. On readers and listeners in narrative. *Neophilologus*, vol. 55, n. 2, 1971. p.

#### 4.1.5 “Galeria póstuma”

Este conto foi publicado pela primeira vez em 1883 e republicado nas *Histórias sem data*, de 1884. Eis sua síntese: Joaquim Fidélis, ex-deputado, muito rico, falece aos sessenta anos, em 1879, durante o sono, após uma noite de baile. Era homem culto e muito estimado, principalmente por saber conversar com todos e ser muito generoso e prestativo. Lia muito e, desde que abandonara o partido a que pertencia e a opinião correspondente, tornara-se um cético. A família do viúvo se constituía de um sobrinho órfão criado por ele, bacharel em direito, chamado Benjamim. Os membros do grupo que costumava reunir-se em sua casa para jogar cartas lhe deviam vários favores e ficam desolados ao saber da notícia. Após a missa de sétimo dia, almoçando com Benjamim, encontram no escritório do falecido um diário, repleto de “fatos e comentários”, inclusive particulares, que os deixam muito curiosos. Entretanto, precisam atender seus compromissos e combinam voltar no dia seguinte para ler. Às sós, Benjamim prossegue, e acaba lendo os perfis dos familiares da casa, cujo comportamento o tio critica e ironiza. Em seguida, também vê-se retratado e, mesmo não havendo ironia nem críticas graves, fica magoado, pois sua descrição é apresentada friamente, como se entre o tio e ele não houvesse um sentimento mais profundo. No dia seguinte, os habituados da casa retornam para prosseguir na leitura do diário, mas Benjamim desconversa e chega a ser hostil para evitá-la. Os adutores de Joaquim Fidélis se retiram ofendidos, comentando entre si a falta de cortesia do jovem e lamentando mais uma vez a morte do “amigo”.

Em “Galeria póstuma”, nos deparamos novamente com o desdobramento da narrativa em dois níveis: o primeiro compõe-se da história da morte de Joaquim Fidélis; o segundo, do conteúdo de seu diário. O narrador do primeiro nível é hetero e extradiegético, pois não participa

da história que narra nem sua narrativa se subordina a outra. Esta narrativa primeira é de focalização “zero”, já que seu emissor demonstra conhecer os pensamentos das personagens, como comprovam as citações transcritas a seguir, em que ele descreve o efeito causado pelo diário nos freqüentadores da casa do falecido e em Benjamim, respectivamente: “Certas particularidades tinham-lhes dado uma comichão de escândalo, e as comichões coçam-se: é o que eles queriam fazer, lendo”;<sup>109</sup> “Cotejava essas notas iconográficas, tão cruas, tão secas, com as maneiras cordiais e graciosas do tio [...]”.<sup>110</sup> Entretanto, Joaquim Fidélis é focalizado externamente. Nenhum de seus pensamentos é transmitido ao narratário heterodiegético; ele é descrito através de palavras e atitudes, como se pode comprovar com este exemplo: “[...] parece até que nos últimos anos desligou-se do próprio partido, e afinal da mesma opinião. Há razões para crer que, de certa data em diante, foi um profundo céptico, e nada mais”.<sup>111</sup> Aqui não há penetração na interioridade da personagem, como ocorre na focalização zero e interna: o narrador inventaria possibilidades, mas não tem certeza do que Fidélis realmente pensa.

O emissor do primeiro nível narrativo anuncia a morte de Joaquim Fidélis na primeira frase do conto. Além de apresentar uma descrição do protagonista, esse narrador relata as circunstâncias de sua morte, e a impressão por ela causada nas pessoas de seu convívio. Por isso, apesar de poucas cenas, é muito usado o discurso indireto-livre, que reproduz os pensamentos, ou mesmo a fala das personagens dentro da voz do narrador, criando um efeito de proximidade entre o leitor empírico e aqueles, como no trecho a seguir:

Ao Galdino adiantou ele alguns poucos capitais, e ao Fragoso arranjou um bom casamento... E morto! morto para todo sempre! De redor da cama, fitavam o rosto sereno e recordavam a última festa, a do outro domingo, tão íntima, tão expansiva! [...] E, à saída, deu-lhes ainda um maço de excelentes charutos, segundo fazia às vezes, com um

---

<sup>109</sup> ASSIS. Galeria póstuma. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 399.

<sup>110</sup> *Ibidem*. p. 400.

<sup>111</sup> *Ibidem*. p. 396.

acrécimo de doces secos para os pequenos, e duas ou três pilhérias finas... Tudo esvaído! tudo disperso! tudo acabado!<sup>112</sup>

As exclamações traduzem a expressividade das personagens ao lamentarem a morte de Joaquim Fidélis e, com ela, o fim dos favores. O narrador reproduz a fala delas em seu próprio discurso, acolhendo nele a presença de uma segunda voz. O mesmo ocorre neste outro fragmento do conto, quando o sobrinho do finado acaba de ler o retrato de um dos familiares da casa no diário: “A primeira sensação de Benjamim foi a do perigo evitado. Se o Diogo Vilares estivesse ali?”.<sup>113</sup> A pergunta é da personagem, mas o dêitico “ali” indica que o discurso pertence ao narrador, do contrário, o advérbio usado seria “aqui”, comprovando-se, mais uma vez, a recorrência ao discurso indireto livre.

Ainda que não estabeleça um diálogo explícito com seu narratário, o narrador do conto não procura ocultar sua presença, recurso utilizado pelos textos da estética realista. Pelo contrário: pode-se dizer que o emissor imprime a seu discurso, muitas vezes, um tom coloquial. A primeira frase do conto inicia com uma negativa enfática: “Não, não se descreve a consternação que produziu em todo o Engenho Velho, e particularmente no coração dos amigos, a morte de Joaquim Fidélis”.<sup>114</sup> A duplicação do advérbio confere ao trecho características da linguagem falada, produzindo o efeito de um verdadeiro diálogo, como nesta outra frase: “Sim, a notícia consternou todo o bairro”,<sup>115</sup> em que o narrador repete a mesma afirmação, a de que a morte causou grande impacto na vizinhança, após narrar as circunstâncias em que ela ocorreu: o baile e a redação de algumas impressões, no diário, pelo falecido, antes de ir dormir. Outro exemplo ocorre quando, logo após discurso direto de Benjamim, “— Um diário! disse

---

<sup>112</sup> *Ibidem.* p. 397.

<sup>113</sup> *Ibidem.* p. 399.

<sup>114</sup> *Ibidem.* p. 395.

<sup>115</sup> *Ibidem.* p. 396.



Benjamim”,<sup>116</sup> o narrador acrescenta: “Com efeito, era um diário das impressões do finado [...]”,<sup>117</sup> estabelecendo uma conexão entre esta fala, dirigida àqueles que, junto com seu emissor, remexiam nos pertences do tio, e o narratário heterodiegético. Com isso, conclui-se que o efeito desejado não é o de uma narrativa objetiva, em que as ações, supostamente, narrem-se a si próprias.

A subjetividade do narrador se sobressai em sua linguagem coloquial, demonstrada acima, e nos momentos em que ele julga as ações praticadas pelas personagens, embora isso não ocorra com tanta freqüência como, por exemplo, em “Miss Dollar”. Dois exemplos disso são a descrição das concessões feitas pela viúva Leocádia ao falecido, qualificadas como “tão generosas quão irreparáveis”,<sup>118</sup> e do discurso proferido por João Brás durante o enterro, “com algum excesso de estilo”.<sup>119</sup>

Em “Galeria póstuma”, a ironia presente na expressão do cadáver de Joaquim Fidélis, com um “leve arregaço irônico ao canto esquerdo da boca”, se reflete no contraste entre o discurso das personagens, reproduzido pelo narrador dentro de seu próprio discurso, e na narração de suas atitudes e das impressões do falecido sobre elas em seu diário. O produto da equação expressa pela soma das bajulações com as críticas do cético narrador-personagem é a ironia, instituída pela oposição. Um exemplo é o contraste formado pelos seguintes trechos: “Ao almoço falaram do morto; cada um contou uma anedota, um dito; eram unânimes no louvor e nas saudades”;<sup>120</sup> “Pedi-me há anos que lhe arranjasse um emprego, arranjei-lho. Não me avisou da moeda em que me pagaria. Que singular gratidão! Chegou ao excesso de compor um soneto e publicá-lo”.<sup>121</sup> A primeira frase citada descreve os elogios dos “amigos” durante o almoço após a missa de sétimo

---

<sup>116</sup> *Ibidem.* p. 398.

<sup>117</sup> *Ibidem.*

<sup>118</sup> *Ibidem.* p. 396.

<sup>119</sup> *Ibidem.* p. 398.

dia, na presença do sobrinho, Benjamim. No trecho seguinte, extraído do diário, Joaquim Fidélis comenta a forma exagerada como Diogo Vilares lhe agradeceu um favor, demonstrando repudiar a adulação.

O narratário do primeiro nível é heterodiegético, assim como o narrador, pois não participa dos eventos que lhe são narrados, podendo ser identificado entre a primeira categoria de narratário descrita por Gerald Prince, a do que não é mencionado nem interpelado diretamente, mas cujo perfil pode ser delineado a partir de certos indícios inscritos no discurso do emissor. Assim, identifica-se que o destinatário da narrativa vive no século XIX – é contemporâneo do narrador – a partir do seguinte fragmento: “[...] estávamos em junho de 1879 [...]”.<sup>122</sup> Além disso, ele está familiarizado com os partidos políticos, com o sistema de governo do Segundo Reinado,<sup>123</sup> e com seus “homens públicos” como indicam os trechos abaixo:

Joaquim Fidélis tinha sido deputado até a dissolução da Câmara pelo Marquês de Olinda, em 1863. Não conseguindo ser reeleito, abandonou a vida pública. Era conservador, nome que a muito custo admitiu, por lhe parecer galicismo político. SAQUAREMA é o que ele gostava de ser chamado.<sup>124</sup>

[...] o finado era exímio nos retratos. [...] os cadernos vinham cheios deles, uns de vivos, outros de mortos, alguns de homens públicos, Paula Sousa, Aureliano, Olinda, etc.<sup>125</sup>

A ausência de maiores esclarecimentos, em certos trechos do conto, comprova que o narratário também está familiarizado com os códigos sociais e morais da época: ele sabe que o *voltarete* e o *whist*, citados no texto, são jogos que comumente servem de passatempo em

---

<sup>120</sup> *Ibidem.*

<sup>121</sup> *Ibidem.* p. 399.

<sup>122</sup> *Ibidem.* p. 396.

<sup>123</sup> Período que iniciou em 1840, com a antecipação da maioria de Dom Pedro II e se estendeu até 1889, ano da Proclamação da República. A partir de 1847 foi implantado o sistema parlamentarista, em que o poder moderador era representado pelo monarca; o executivo, exercido pelos ministros; e o legislativo, concentrado no Senado e na Câmara dos Deputados, onde se alternavam os partidos conservador e liberal, cujos membros foram apelidados, respectivamente, de “saquaremas” e “luzias”. (NADAI, Elza; NEVES, Joana. *História do Brasil: da Colônia à República*. 15. ed. São Paulo: Saraiva, 1993. p. 148, 152.)

<sup>124</sup> ASSIS. Galeria póstuma. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. *Loc. cit.*

<sup>125</sup> *Ibidem.* p. 399.

reuniões familiares, principalmente entre os homens. Para o destinatário de “Galeria póstuma”, o diploma de bacharel, obtido, conforme o texto, pelo protagonista em 1842 e por seu sobrinho em 1877, é mais um indício de que essas personagens pertencem à elite. Da mesma forma, ele não terá dúvida de que as “concessões, tão generosas quão irreparáveis”<sup>126</sup> da viúva Leocádia para lograr a realização de seu casamento com Joaquim Fidélis sejam relações sexuais.

O fato de o narratário não estar dramatizado, como ocorre muitas vezes nos contos machadianos, até contribui para uma maior liberdade do leitor empírico, que pode aderir ao posicionamento do narrador heterodiegético sem precisar rejeitar a imagem de um destinatário eventualmente incompetente e, por isso, condenado pelo emissor. Embora o narrador do primeiro nível narrativo de “Galeria póstuma” não interpele diretamente seu narratário, o objetivo do autor não é atingir, no conto, a *ilusão de realidade* e de neutralidade, buscada por autores da Escola Realista, através de narradores que procuravam ocultar sua presença e, conseqüentemente, nunca entabulavam um diálogo explícito com seu narratário. Pelo contrário, o efeito decorrente do uso de um registro lingüístico coloquial, pelo emissor, é a ênfase em sua subjetividade e a conseqüente aproximação entre os interlocutores.

Se o narrador do primeiro nível não faz críticas graves às personagens nem ironiza seu comportamento com frequência, essa é a função do narrador do diário. Assim, o efeito contrastante causado pela forma irônica como Joaquim Fidélis retrata as demais personagens não é ofuscado pelo discurso do narrador heterodiegético. O emissor do segundo nível, o próprio Joaquim Fidélis, é auto e intradiegético, já que é o personagem principal de seu diário, que se insere em uma narrativa anterior, embora não esteja circunscrito por ela como o relato de Jacobina, em “O espelho”. Ao contrário da maneira como a segunda narrativa se apresenta naquele conto, em “Galeria póstuma”, os trechos do diário, lidos por Benjamim, entremeiam o

---

<sup>126</sup> *Ibidem.* p. 396.

discurso do primeiro narrador em pequenos fragmentos. A focalização dessa narrativa é externa, pois Joaquim Fidélis não tem acesso aos pensamentos das pessoas de que fala; descreve-as a partir de suas atitudes. Entretanto, quando narra suas impressões, como faz ao voltar do baile, pouco antes de falecer, focaliza a si mesmo: “Em suma, baile chinfrim; [...]”.<sup>127</sup>

Existe um contraste entre a descrição de Joaquim Fidélis no primeiro nível narrativo e o conteúdo de sua própria narrativa. Enquanto o narrador heterodiegético lhe atribui qualidades como gentil, generoso e conciliador: “Tão amado que ele era, [...] E depois, muito serviçal, pronto a escrever cartas, a falar a amigos, a consertar brigas, a emprestar dinheiro”,<sup>128</sup> no diário ele revela, através de sua enunciação, estar consciente dos defeitos e da bajulação dos amigos. De acordo com a impressão de Benjamim, os retratos escritos por Joaquim Fidélis são “curtos e substanciais, às vezes três ou quatro rasgos firmes, com tal fidelidade e perfeição, que a figura parecia fotografada”.<sup>129</sup>

Entretanto, o narrador não se concentra apenas nos aspectos negativos das personalidades que descreve, como no retrato de Elias Xavier: “Conversa muito bem. Não conheço compreensão mais rápida. Não é poltrão nem maldizente. Só fala mal de alguém, por interesse; faltando-lhe interesse, cala-se; e a maledicência é gratuita”.<sup>130</sup> O trecho citado denuncia, a um só tempo, que Xavier é interesseiro, mas inteligente. O mesmo ocorre em relação a Fragoso: “Sei que me tem uma extraordinária adoração, – quase tanta como a si mesmo”,<sup>131</sup> cuja afeição é reconhecida ao lado da vaidade; Galdino Madeira: “O melhor coração do mundo e um caráter sem mácula; mas as qualidades do espírito destroem as outras”,<sup>132</sup> descrito como bondoso mas estúpido; e João Brás: “Nem tolo nem bronco. Muito atencioso, embora sem maneiras. [...] Creio que é ambicioso;

---

<sup>127</sup> *Ibidem.*

<sup>128</sup> *Ibidem.*

<sup>129</sup> *Ibidem.* p. 399.

<sup>130</sup> *Ibidem.*

mas na idade em que está, sem carreira, a ambição vai-se-lhe convertendo em inveja”,<sup>133</sup> que, embora inteligente, é invejoso. O narrador do diário também declara que ama o sobrinho, embora sem entusiasmo e sem deixar de lhe apontar defeitos: “Este meu sobrinho [...] ama-me. Eu não o amo menos. [...] bom até a credulidade. [...] Superficial, amigo de novidades, amando no direito o vocabulário e as fórmulas”.<sup>134</sup>

Como o narrador de “Singular ocorrência”, Joaquim Fidélis é um cético observador da natureza humana, consciente de que ninguém é inteiramente bom ou mau. Ele incorpora o crítico analista de caracteres, que não se posiciona nem tenta modificar o que julga errado, limitando-se a assistir a um espetáculo com um sorriso irônico nos lábios, sem intervir.

O narratário do segundo nível é o responsável pela peculiaridade da relação entre os interlocutores no conto analisado, pois pertence ao quinto tipo proposto por Gerald Prince, representando, neste trabalho, a categoria dos narratários-narradores, que são os destinatários de sua própria mensagem. Portanto, é intra e autodiegético como o narrador, pois é o protagonista desta narrativa inserida em outra. O fato de o segundo nível narrativo ser um diário, não endereçado a ninguém específico, em que não constam esclarecimentos quanto ao que é relatado, somado à circunstância repentina da morte de seu emissor, prova que não havia outro destinatário previsto por Joaquim Fidélis, a não ser ele mesmo. A não correspondência entre o destinatário e os receptores, para a qual alerta Aguiar e Silva, como está registrado no capítulo anterior, ocorre quando o diário é encontrado no meio dos papéis do morto e lido pelo sobrinho e pelos amigos.

O tema da máscara social, presente em outros contos de Machado de Assis como “Teoria do Medalhão” e “Fulano”, é abordado em “Galeria póstuma”, através do contraste entre aparência

---

<sup>131</sup> *Ibidem.* p. 400.

<sup>132</sup> *Ibidem.*

<sup>133</sup> *Ibidem.*

<sup>134</sup> *Ibidem.*

e essência, que divide Joaquim Fidélis entre a imagem exterior de amigo de todos e a personalidade oculta do crítico cético e rigoroso. Como em “O espelho”, esta duplicação se reflete na forma do conto, através da presença dos dois níveis narrativos. Da mesma forma, o efeito de espelhamento experimentado por Benjamim ao ler seu próprio retrato também se reflete no paralelismo entre o retrato de Joaquim Fidélis no primeiro nível narrativo e os retratos escritos por ele em seu diário.

A relação entre narradores e narratários também se relaciona com o tema da interlocução, presente no conto através da descrição de como Joaquim Fidélis sabia “conversar com toda a gente, instruído com os instruídos, ignorante com os ignorantes, rapaz com os rapazes, e até moça com as moças”,<sup>135</sup> mostrando que forma e conteúdo de uma conversa ou de um texto dependem do interlocutor. Assim, pode-se dizer que “Galeria póstuma” antecipa reflexões de teorias literárias e lingüísticas do século XX, segundo as quais as atitudes e o discurso do emissor dependem do caráter do receptor,<sup>136</sup> inclusive se ambos os interlocutores se fundem em uma mesma pessoa, como no caso do diário.

#### 4.1.6 “O cônego ou metafísica do estilo”

“O cônego”, publicado em 1885, é um dos dezesseis textos que formam *Várias histórias* (1896), a quinta coletânea de contos publicada por Machado de Assis. “O cônego” narra a encomenda de um sermão, feita ao cônego Matias, que escreve com facilidade, até que não consegue encontrar um adjetivo adequado a certo substantivo. Então, o narrador convida o leitor para subir à cabeça do cônego, enquanto afirma que as palavras têm sexo e seu casamento se

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 396.

chama estilo. A leitora confessa não estar entendendo nada. O substantivo, que nasce do lado direito do cérebro, é o homem, “Sílvio”, e sai em busca de “Sílvia”, o adjetivo, que também o procura. Ambos usam a linguagem do *Cântico dos Cânticos*, adequada para amantes em cabeça de padre, segundo o narrador. O cônego levanta-se e vai até a janela espia, e a procura das palavras passa para seu inconsciente, pois, embora ele não se lembre delas, continuam em busca uma da outra. Quando ele retorna do descanso e relê o que escreveu, “Sílvio” e “Sílvia” se encontram, tornam à consciência do padre abraçados e ele completa o substantivo com o adjetivo que queria.

“O cônego” possui apenas um nível narrativo, cujo narrador é heterodiegético, pois não participa dos fatos que narra, ao menos não no plano da história. A focalização é “zero”, uma vez que este narrador sabe tudo o que se passa na cabeça do cônego, como demonstra o seguinte trecho: “Este ‘ornamento do clero’ tirou ao cônego a vontade de almoçar, quando ele o leu agora de manhã; [...]”.<sup>137</sup> As principais características do narrador são a linguagem metafórica e estilizada, o conhecimento da cultura ocidental, seu caráter dramatizado e o diálogo constante com o narratário.

As comparações e metáforas do narrador caracterizam a linguagem lúdica e eloqüente através da qual ele costuma se expressar, repleta de interjeições, exclamações e interrogações dirigidas a seu interlocutor, como demonstram os excertos a seguir:

Chama por certo adjetivo, que lhe não aparece: “Vem do Líbano, vem...” E fala assim, pois está em cabeça de padre; se fosse de qualquer pessoa do século, a linguagem seria a de Romeu: “Julieta é o Sol... ergue-te, lindo Sol.” Mas em cérebro eclesiástico, a linguagem é a das Escrituras. Ao cabo, que importam fórmulas? Namorados de Verona ou de Judá falam todos o mesmo idioma, como acontece com o thaler ou o dólar, o florim ou a libra, que é tudo o mesmo dinheiro.<sup>138</sup>

<sup>136</sup> NOJGAARD, Morten. The function of the narratee or how we are manipulated by texts. In: JOHANSEN, J. P.; NOJGAARD, M. (eds.) *Danish semiotics: Orbis litterarum*, suppl. 4, Copenhagen: Munksgaard, 1979. p. 57.

<sup>137</sup> ASSIS. O cônego ou metafísica do estilo. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 570.

<sup>138</sup> *Ibidem*. p. 571.

Toda a natureza parece assim bater palmas ao regresso daquela galé do espírito.<sup>139</sup>

A primeira passagem destaca a semelhança entre a forma de comunicação dos namorados, que pode ser tanto a de Romeu e Julieta, em Verona, como a de Salomão e sua esposa, em Judá, pois ambas têm o mesmo significado, com o valor da moeda, que recebe um nome em cada país, mas não deixa de ter a mesma finalidade. A seguir, o pensamento do cônego é comparado a uma “galé”, atribuindo-se-lhe a grandeza e a força da embarcação antiga e a capacidade de transitar de sua interioridade, onde se concentra no trabalho, até o mundo exterior, onde contempla a natureza, descansando do esforço.

Em certa metáfora irônica, o discurso do narrador soa como delírio profético. A analogia, talvez a que melhor sintetiza a intenção da narrativa, comenta a efemeridade e o dogmatismo de algumas filosofias:

Nesse dia – cuido que por volta de 2222 – o paradoxo despirá as asas para vestir a japona de uma verdade comum. Então, esta página merecerá, mais que favor, apoteose. Hão de traduzi-la em todas as línguas. As academias e institutos farão dela um pequeno livro, para uso dos séculos [...]. Os governos decretarão que ela seja ensinada nos ginásios e liceus. As filosofias queimarão todas as doutrinas anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão esta psicologia nova, única verdadeira, e tudo estará acabado. Até lá passarei por tonto, como se vai ver.<sup>140</sup>

De acordo com o trecho acima, já que tudo está sujeito a ser possível algum dia, nada impede que substantivos e adjetivos se procurem, recitando o *Cântico dos Cânticos*, dentro do cérebro de um cônego. Da mesma forma, ninguém pode descartar a idéia de uma metafísica do estilo, em que as palavras tenham sexo.

Os trechos comentados acima também demonstram que criar ilusão de realidade no leitor real não é uma das preocupações do autor do conto. O termo “metafísica” é, por si só,

---

<sup>139</sup> *Ibidem*. p. 572.

<sup>140</sup> *Ibidem*. p. 570.



incompatível com “realismo”, e a hipótese fantástica de que as palavras tenham sexo, apaixonem-se e se casem faz parte de um jogo que inclui a paródia bíblica e em que narrador e narratários, transformados em personagens, envolvem o leitor real, sem qualquer objetivo de lhe transmitir um efeito de verossimilhança. O ludismo também abarca os seres inanimados que falam e praticam ações, como um raio de sol que fala ao cônego e as palavras, batizadas de “Sílvio” e “Sílvia”, que, apaixonadas, chamam uma pela outra declamando o *Cântico*.

A intertextualidade é outro recurso usado pelo narrador de “O cônego”. No conto analisado, a utilização de trechos inalterados do *Cântico dos Cânticos*, transpostos para o namoro de um substantivo e um adjetivo, em um contexto improvável, mas onde tudo é permitido, como o cérebro humano, estabelece com o texto bíblico uma relação paródica, comprovando o profundo conhecimento de textos canônicos da cultura ocidental pelo narrador. Este aspecto também se revela na citação desses textos, além do nome de filósofos e de escritores, como demonstra a referência, já citada acima, aos protagonistas da famosa tragédia de Shakespeare, usada para justificar a linguagem usada por Sílvio e Sílvia.

O caráter dramatizado do narrador pode ser percebido em seu diálogo constante com os narratários e nas ações praticadas junto com eles, como subir à cabeça do cônego para observar seu cérebro, o que lhes confere *status* de personagens, colocando em discussão os limites entre história e discurso. Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, a ação é uma categoria da história,<sup>141</sup> mas, se narrador e narratário são entidades limitadas ao discurso, como podem realizar ações ou sofrerem as conseqüências de ações praticadas por personagens da história, como ocorre quando o cônego se levanta para ir à janela espairecer e, depois, se senta novamente? “Agora, não

---

<sup>141</sup> REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. p. 68.

te assustes, leitor, não é nada; é o cônego que se levanta”;<sup>142</sup> “Cambaleias, leitor? Não é o mundo que desaba; é o cônego que se sentou agora mesmo”.<sup>143</sup>

O narrador se dirige a dois narratários: um do sexo masculino e o outro do sexo feminino, os quais interpela de maneira direta, valendo-se da segunda pessoa do singular e do vocativo ou da inclusão verbal do narratário através da primeira pessoa do plural: “Custou-te, não, leitor amigo?”;<sup>144</sup> “Sim, minha senhora [...]”;<sup>145</sup> “Portanto, vamos lá por essas circunvoluções do cérebro eclesiástico [...]”.<sup>146</sup> O tema do conto – a elaboração de um sermão sobre o casamento –, encontra paralelo na presença do par amoroso do livro bíblico, no casal de palavras, Sílvia e Sílvia, e no narratário e na narratária, menos na figura isolada do cônego Matias, que, ironicamente, embora não vivencie a experiência amorosa, é convocado a falar sobre ela.

Em “O cônego” os narratários também fazem uso da palavra: por três vezes, a voz da “leitora” se manifesta através do discurso direto, representado com travessão, como ocorre comumente apenas com personagens:

[...] toda a sorte de vocábulo está assim dividida por motivo da diferença sexual...  
 — Sexual?  
 Sim, minha senhora, sexual. [...] Palavra tem sexo.  
 — Mas, então, amam-se umas às outras?  
 Amam-se umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo.  
 Senhora minha, confesse que não entendeu nada.  
 — Confesso que não.<sup>147</sup>

Estes narratários são heterodiegéticos, pois embora observem o processo que ocorre dentro do cérebro do cônego, não participam da história do protagonista. Eles fazem parte da segunda categoria de narratário proposta por Gerald Prince: a daquele que não conhece o

<sup>142</sup> ASSIS. O cônego ou metafísica do estilo. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 572.

<sup>143</sup> *Ibidem*. p. 573.

<sup>144</sup> *Ibidem*. p. 570.

<sup>145</sup> *Ibidem*. p. 571.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

narrador, mas que é interpelado de forma direta por ele como “leitor”.

Tanto Roland Bournneuf e Réal Ouellet como Morten Nøjgaard, ao distinguir as características da representação do narratário, citam o mesmo trecho de Diderot, em que este fala das interrupções a que o narrador está sujeito sofrer por parte de seu interlocutor textual: “Quando se cria uma história, é para alguém que está ouvindo, e não importa o quão curta a história seja, é raro que o contador não seja interrompido aqui e ali por seu ouvinte”.<sup>148</sup> É exatamente isso que ocorre logo após o início abrupto do conto, com trechos do diálogo do *Cântico dos Cânticos*, quando uma declaração do narrador estabelece uma ruptura na expectativa do narratário em relação ao texto: “Era assim, com essa melodia do velho drama de Judá, que procuravam um ao outro na cabeça do cônego Matias, um substantivo e um adjetivo...”.<sup>149</sup> Ao atribuir às palavras o estatuto de agentes, o narrador estabelece um contraste que desencadeia a incredulidade do narratário, do contrário, o emissor não o acusaria de havê-lo interrompido, de ser precipitado e de não acreditar em nada do que será dito a seguir: “Não me interrompas, leitor precipitado; sei que não acreditas em nada do que vou dizer”.<sup>150</sup> Tal interrupção reproduz a situação comunicativa real, em que dois interlocutores assumem, alternadamente, os papéis de emissor e receptor. Assim, se a história da busca de Sílvio e Sílvia e a presença de narrador e narratários dentro do cérebro do cônego não é verossímil, o diálogo que se desenvolve entre os interlocutores textuais o é.

Através das menções intertextuais constata-se que os narratários conhecem o livro bíblico *Cântico dos Cânticos* e a tragédia *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Além da referência a estes

---

<sup>147</sup> *Ibidem.* p. 571.

<sup>148</sup> DIDEROT, apud NOJGAARD, Morten. The function of the narratee or how we are manipulated by texts. In: JOHANSEN, J. P.; NOJGAARD, M. (eds.) *Danish semiotics: Orbis litterarum*, suppl. 4, Copenhagen: Munksgaard, 1979. p. 59. No original: “When one creates a story, it is for someone who is listening, and no matter how short the story is, it is rarely that the teller of it is not interrupted now and again by his listener”.

<sup>149</sup> ASSIS. O cônego ou metafísica do estilo. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 570.

textos, ao descrever o conteúdo do cérebro do cônego Matias, em suas “profundas camadas de teologia, de filosofia [...]”,<sup>151</sup> o narrador menciona filósofos relevantes no estudo da Teologia: “Aqui passou a mão panteísta de Spinoza, às escondidas; ali ficou a unhada do Doutor Angélico”.<sup>152</sup> De acordo com o trecho citado, o emissor pressupõe que os destinatários saibam que a doutrina panteísta do filósofo holandês Spinoza prega que Deus é a única realidade verdadeira, da qual emana o mundo<sup>153</sup> e que “Doutor Angélico” é um dos títulos concedidos pela Igreja Católica a Santo Tomás de Aquino.<sup>154</sup>

As referências espaciais à cidade do Rio de Janeiro, bem como a outros lugares comprovam a existência da imagem de um narratário específico, que saiba interpretá-las corretamente: “[...] vive entre livros e livros para os lados da Gamboa”;<sup>155</sup> “Nem Corcovados, nem Himalaias valem muita coisa ao pé da tua cabeça, que os mede”;<sup>156</sup> “Namorados de Verona ou de Judá falam todos o mesmo idioma, [...]”.<sup>157</sup> Conclui-se, portanto, que os destinatários de “O cônego” sabem que a Gamboa é um bairro carioca, pois o nome é apresentado sem maiores esclarecimentos. Da mesma forma, não ignoram que o Corcovado, que fica no Rio de Janeiro, e o Himalaia, situado na Ásia, são montanhas. Essa informação é indispensável a fim de interpretar o sentido da comparação: a grandeza das montanhas, segundo o narrador, não se compara à do cérebro humano. Os narratários, certamente, também sabem que em Verona, cidade italiana onde se passa a ação de *Romeu e Julieta*, e em Judá, um dos dois reinos em que se dividia Israel à época de Salomão e onde ficava Jerusalém, não se fala a mesma língua, concluindo que a

---

<sup>150</sup> *Ibidem.*

<sup>151</sup> *Ibidem.* p. 572.

<sup>152</sup> *Ibidem.*

<sup>153</sup> KOOGAN/HOUAISS. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1993. p. 620, 1553.

<sup>154</sup> COTRIM, Gilberto. *Fundamentos da Filosofia: ser, saber e fazer*. 12. ed. São Paulo: Saraiva, 1996. p. 136.

<sup>155</sup> ASSIS. O cônego ou metafísica do estilo. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 570.

<sup>156</sup> *Ibidem.* p. 571.

<sup>157</sup> *Ibidem.*

linguagem do amor é o mesmo idioma ao qual o narrador se refere.

A aproximação entre narrador e narratários se reflete no leitor empírico, que experimenta este efeito também por causa da dramaticidade dos interlocutores. Como já foi mencionado, Wayne Booth afirma que isso ocorre pois a transformação – ou, no caso, semelhança – do narrador em personagem faz com que o leitor real se relacione com ele de forma mais viva, reagindo mais emocionalmente, como reage a outros personagens.<sup>158</sup>

Além dos narratários designados como leitor e leitora, o narrador ainda se dirige a outros seres que, porventura, possam perturbar a jornada de Sílvio e Sílvia em busca um do outro dentro do cérebro do cômico: “Passai, olhos de toda cor, formas de toda casta, [...] morrei sem eco, meigas cantilenas suspiradas no eterno violino; Sílvio não pede um amor qualquer, adventício ou anônimo; pede um certo amor nomeado e predestinado”;<sup>159</sup> “Ficai aí, perfis meio apagados de paspalhões que fizeram rir o cômico, [...] ficai, rugas extintas, velhas charadas [...] ficai, abalroai, esperai, desesperai, que eles não têm nada convosco”.<sup>160</sup> O procedimento reforça o ludismo da linguagem do emissor e amplia o leque de interlocutores possíveis para ele, alargando as fronteiras do diálogo.

“O cômico” é narrativa metaliterária, pois tematiza o processo de composição do texto, através da redação do sermão pelo cômico e da brincadeira sobre o casamento das palavras, que seria a metafísica do estilo. Entretanto, o narrador tem mais um objetivo ao trazer o “leitor amigo” e a “senhora” à cabeça do cômico:

É para que não acredites nas pessoas que vão ao Corcovado, e dizem que ali a impressão da altura é tal, que o homem fica sendo coisa nenhuma. Opinião pânica e falsa, falsa como Judas e outros diamantes. Não creias tu nisso, leitor amado. Nem Corcovados, nem Himalaias valem muita coisa ao pé da tua cabeça, que os mede.<sup>161</sup>

<sup>158</sup> BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980. p. 228.

<sup>159</sup> ASSIS. O cômico ou metafísica do estilo. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II. p. 571.

<sup>160</sup> *Ibidem*. p. 573.

<sup>161</sup> *Ibidem*. p. 571.

Como já se evidenciara na outra metáfora sobre o paradoxo que se transforma em verdade, aqui emerge a seguinte concepção filosófica, que sintetiza a significação de “O cônego” da mesma maneira que perpassa toda a obra do escritor fluminense: é o ser humano que molda o mundo de acordo com seus pensamentos, crenças e julgamentos. Nada é absoluto, pois nada é grande ou pequeno independentemente dos padrões estabelecidos pela cultura.

As análises interpretativas comprovam que Machado procura tirar o máximo proveito dos recursos técnicos, explorando diversas imagens de narradores e narratários, bem como relações diferenciadas entre eles, a serviço da mensagem que deseja transmitir. Essa leitura da narrativa machadiana será confrontada, no próximo item, com os principais enfoques dos oito textos da fortuna crítica do escritor apresentados no primeiro capítulo.

## **4.2 Cotejo entre as análises e a fortuna crítica**

As conclusões sistematizadas acima confirmam muitas das observações dos autores consultados sobre a contística de Machado de Assis. Todavia, alguns aspectos importantes, de natureza formal, como a relação entre os interlocutores textuais, fundamental na obra de um escritor em cujos textos ela ocorre de maneira tão ativa e dinâmica, determinando, inclusive, o sentido das narrativas, são tangenciados pela maioria dos críticos.

Sobre a divisão da obra de Machado de Assis em fases, as análises confirmam a teoria de Cunha de que a mudança resulta de um processo de continuidade, e não de ruptura. A despeito das afirmações de José Veríssimo e de Eugênio Gomes de que foi a partir do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1880, que Machado incorporou a ironia a seus textos, constatamos que o procedimento já se faz presente na “primeira fase”: o narrador de “Miss Dollar”, conto

escrito em 1869, expressa seus julgamentos a respeito das atitudes das personagens basicamente através da ironia, cuja função é provocar a adesão do narratário à sua opinião negativa a respeito delas.

Alfredo Bosi destaca como temas característicos da “primeira fase” os problemas da ascensão social através de relações afetivas e da mentira. É possível referendar essa leitura, tanto através da análise de “Miss Dollar” como da de “Ponto de vista”, de 1873. Na primeira narrativa, o casamento de interesse de que Margarida fora vítima e a suspeita da personagem sobre os sentimentos de Mendonça, que, por fim, se revela falsa; e, na segunda, a mentira de Raquel a respeito de sua paixão por Alberto, confirmam a existência desses temas. Entretanto, Bosi qualifica a tensão advinda das diferenças sociais como “romântica”, atributo que, de forma alguma, é adequado “Miss Dollar”, em que os leitores românticos chegam a ser ironizados. Além disso, em ambos os contos, situados cronologicamente na “primeira fase” de Machado de Assis, podem ser reconhecidos elementos que se farão presentes ao longo de toda a obra do escritor, como a ironia, a intertextualidade, as intrusões e a emergência da voz do narrador e seu constante diálogo com o narratário, em “Miss Dollar”, e o ocultamento de uma verdade sob um discurso enganoso, bem como os mistérios do coração humano, em “Ponto de vista”.

Também se pode confirmar a mudança do tema predominante da ascensão social, na “primeira fase”, para o do contraste entre aparência e essência, a partir de *Papéis avulsos*, como afirma Bosi. “O espelho” é, talvez, o conto que expressa isso de forma mais concreta, na divisão da alma em uma interior (essência) e outra exterior (aparência). Em “Singular ocorrência” o tema retorna através da aparente fidelidade da cortesã e de algo inesperado, inexplicável, em sua essência, que a leva a trair o amante. Em “Galeria póstuma”, o tema se expressa no contraste entre o tratamento dispensado pelo protagonista aos amigos, no dia-a-dia, quando utiliza sua

máscara social, e a verdadeira opinião que sobre eles tem, compartilhada apenas com o diário secreto.

O tema do duplo é o mais indicado pelos críticos como o predominante na contística de Machado de Assis, configurando-se também como estrutura organizadora das narrativas. Como assunto, ele assume vários aspectos, um deles, aparência X essência, abordado no parágrafo anterior. A dúvida entre duas possibilidades, forma de manifestação do duplo apontada por Dixon, está presente em “Miss Dollar”, na dúvida de Mendonça sobre permanecer ou não fiel à frase e, em “Singular ocorrência”, na oscilação de Andrade em conformar-se com a traição ou tentar convencer-se de que não havia ocorrido. A cisão interna do sujeito é o tema central de “O espelho”, cujo protagonista logra recuperar, provisoriamente, a unidade perdida com o artifício de mirar-se ao espelho utilizando o símbolo de sua alma exterior: a farda de alferes.

Gomes, Dixon e Gledson identificam, ainda, nos contos machadianos, a crítica ao cientificismo, que se estende à filosofia positivista e a qualquer dogmatismo, como se pode constatar, de fato, em um exame dos seguintes contos. “O espelho” pode ser lido, segundo Dixon, como atestado de insuficiência tanto da perspectiva racionalista, que prega a percepção do mundo a partir da interioridade, como da empirista, que concebe essa relação partindo do exterior em direção à interioridade, sendo ressaltada a complementaridade de ambas.<sup>162</sup> Em “Singular ocorrência”, a hipótese determinista do interlocutor para explicar a traição de Marocas é descartada pelo narrador. Já em “O cônego”, a linguagem repleta de metáforas do emissor apresenta, de maneira irônica, uma “nova doutrina”, que deverá ser a única aceita quando chegar o dia da “conversão pública”, em uma nítida alusão satírica a esquemas ambiciosos como os do oitocento.

---

<sup>162</sup> DIXON. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992. p. 19.



Outro tema cuja existência nos contos machadianos é mencionada por Lúcia Miguel-Pereira e por Antonio Candido e reconhecida também pelas análises é a busca da perfeição. Na narrativa “Ponto de vista”, Raquel idealiza o amor e o casamento, mas, diante da paixão por um rapaz, durante longo tempo renegada, opta por realizá-la de forma concreta. A escassez e a disputa de recursos e a desigualdade nas relações humanas, muitas vezes movidas por interesses financeiros, são assuntos cuja presença nos contos de Machado de Assis é registrada por Alfredo Bosi e Paul Dixon e que se fazem presentes, em “Miss Dollar”, através do casamento motivado pela fortuna, e em “Galeria póstuma”, em que Joaquim Fidélis é bajulado porque é rico e influente e concede favores às pessoas com quem se relaciona.

A rejeição de Machado pelas escolas literárias, denunciada por José Veríssimo e Antonio Candido, se confirma na crítica simultânea às estéticas romântica e naturalista, em “Miss Dollar”, através da imagem de leitores cuja interpretação é desaprovada pelo narrador, e em “Singular ocorrência”, em que ambos os posicionamentos estético-ideológicos se revelam insuficientes para desvendar a personalidade da ex-cortesã Marocas.

Quanto às características formais da produção machadiana de contos, o hibridismo formal à moda do século XVIII, apontado por Eugênio Gomes, é observado na diversidade de formas adotadas para a composição dos contos analisados neste trabalho: “Ponto de vista” é uma narrativa epistolar, “Singular ocorrência” é um diálogo e “O cônego” é uma narrativa alegórica em que uma forma de pensar é satirizada, procedimento largamente utilizado pelos ironistas do “Século das Luzes”.

Eugênio Gomes, assim como Cunha, constata que Machado se vale de recursos impressionistas, nos quais, embora os limites da realidade sejam respeitados, ela é expressa através de metáforas, que ocultam o sentido de textos cujo final é vago. Embora saibamos que essas características se manifestam em obras-primas como “Missa do Galo”, de certa forma,

“Ponto de vista” já envereda pelo caminho da narrativa impressionista, pois, no texto, muita coisa também é sugerida de forma vaga, enquanto o verdadeiro sentido está oculto. Da mesma forma, “Singular ocorrência” é uma narrativa de impressões subjetivas a respeito de um fato testemunhado, que, da mesma forma como se expressa a estética impressionista, não é transmitido nem sob a perspectiva romântica, nem de acordo com os moldes realistas.

O duplo, além de motivo temático, é estrutura organizadora de narrativas e examinadora de conceitos contraditórios nos contos de Machado de Assis, conforme as leituras de Dixon e de Cunha. “O espelho”, por exemplo, é um conto paradigmático de estrutura dúplice,<sup>163</sup> que chega a ser duas vezes duplicado, como se pode perceber na duplicação do narrador: um no primeiro, outro no segundo nível, e na quadruplicação de narratários: um no primeiro e quatro no segundo nível. Processo semelhante ocorre em “Galeria póstuma”, mas de maneira inversa: se há uma duplicação do narrador na transferência do primeiro para o segundo nível, o destinatário da narrativa segunda se funde com seu próprio narrador, no diário de Joaquim Fidélis. Além disso, o duplo se reflete na possibilidade de ler a obra em, pelo menos, dois níveis: um superficial, aparentemente simples, e outro profundo, que exige a participação ativa do leitor real em seu deciframento.

Alfredo Bosi ressalta o efeito de proximidade em relação ao leitor, instituído pelo uso de um narrador que relata sua própria experiência, no conto “O espelho”. De acordo com Wayne Booth, o leitor reage mais emocionalmente às personagens, portanto, um narrador representado como tal obtém sua aproximação através desse recurso, como também ocorre em “Ponto de vista” e “Singular ocorrência”.

---

<sup>163</sup> Dixon afirma que “no conto encontramos uma auto-reprodução entre conteúdo e forma, a estrutura em geral do conto reproduzindo a situação representada e vice-versa”. (DIXON. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992. p. 26.)

Antonio Candido observa que, em muitos contos machadianos, o narrador, além de demarcar muito bem sua presença, não prima pela objetividade, mas, mesmo assim, representa a realidade de forma intensa através de uma técnica de espectador supostamente indiferente. Daí o efeito de verossimilhança obtido em narrativas como “Singular ocorrência”, em que o narrador testemunha parece conferir mais credibilidade aos fatos. Tal efeito também é instituído pelo narrador machadiano mediante as alusões a um mundo comum ao leitor empírico, que ele transfere para dentro do texto, como se percebe, por exemplo, nas menções ao espaço da cidade do Rio de Janeiro ou à cultura ocidental.

Cunha observa que o leitor é presença atuante nos textos, estando muitas vezes configurado, dentro deles, como ouvinte ou personagem, como ocorre em “Ponto de vista”, “O espelho” e “Singular ocorrência”. Cunha não especifica a diferença entre leitor e narratário, limitando-se, em sua afirmação, a transferir aquele para dentro do texto. Em relação ao leitor, Candido afirma ter a impressão de que o narrador ri dele. Certamente, o crítico não se refere ao leitor empírico, que não pertence ao mesmo nível do emissor, restrito ao texto, mas ao narratário, seu destinatário intratextual. A constatação de que o narrador dispensa um tratamento irônico ao narratário é confirmada através da análise de “Miss Dollar”, em que este é alvo de armadilhas, como cair na tentação de apontar os defeitos da personagem, a todo momento criticada pelo narrador, que, entretanto, desautoriza o destinatário a fazê-lo, argumentando que todos têm defeitos. Também em “O cônego”, o narrador se diverte com a incredulidade de seus narratários diante de sua teoria fantástica sobre o sexo das palavras.

O comentário de Cunha sobre o *status* de personagem às vezes assumido pelo receptor dentro do texto e o de Candido sobre a ironia do narrador em relação a uma imagem de leitor representada no texto (o narratário) são os únicos, em meio à crítica abordada, que enfocam a relação do emissor com o receptor dentro dos limites da obra, embora alguns outros comentem a

questão do público e da recepção, sob o ponto de vista do leitor empírico, ou melhor, do autor em relação a ele.

Sobre isso, lembramos a afirmação de Eugênio Gomes, de que os temas e técnicas utilizados por Machado variavam segundo o público previsto. A análise de “Miss Dollar” – um dos contos de Machado de Assis destinados não a um público intelectual, mas aos leitores do *Jornal das Famílias* – comprova, entretanto, que no mínimo dois níveis de leitura coexistem, cabendo ao leitor real a opção pelo mais superficial ou pelo mais profundo, em que várias lacunas demandam preenchimento. Isso corrobora a atitude de cumplicidade que, segundo Cunha, Machado espera de seus leitores, para que optem pela interpretação mais profunda. “Ponto de vista” serve de exemplo, pois é um conto cujo sentido é construído, em parte, pelo leitor empírico, quando opta por uma interpretação em detrimento de outra. Por isso, Dixon fala em teoria intersubjetiva da leitura na obra machadiana, pois a interpretação não é determinada apenas pelo texto ou pelo leitor real, mas decorre de um processo de interação entre eles.

Contudo, a relação com o público leitor passa, necessariamente, pela relação entre narrador e narratário. Hélio Guimarães, em sua tese, identifica essa intersubjetividade de que fala Dixon na consciência de Machado de seu público leitor, apontando a influência dela na relação estabelecida pelos narradores com seus narratários nas obras. Certamente, o diálogo dos interlocutores textuais é decisivo para a interpretação do leitor empírico, com os efeitos daí decorrentes na recepção das obras pelo leitor de Machado de Assis.

## 5 CONCLUSÃO

A unanimidade da crítica literária nacional em relação à figura de Machado de Assis, considerado já em vida o maior escritor do país, se justifica. Certamente ele mereceu ser admirado e reverenciado, e continuará sendo, através das sucessivas leituras de sua obra, por vários tipos de leitores. Entretanto, o tão comentado domínio técnico – tantas vezes salientado pela crítica – que “leva o escritor a explorar as convenções e os procedimentos formais, convertendo sua práxis em reflexão sobre as potencialidades dos próprios meios e métodos”,<sup>1</sup> tem sido pouco explorado em análises críticas de sua obra. O tratamento artesanal que Machado dispensa a seus textos se expressa na enorme variação com que explora os recursos composicionais disponíveis, esmerando-se em estabelecer uma aproximação ou correspondência entre forma e conteúdo, o que é possível constatar na análise dos contos a que se procedeu.

Estas múltiplas manifestações criativas se refletem na utilização de narradores e narratários muito diferentes entre si, nos contos. Machado recorre à criação de narradores heterodiegéticos, com focalização zero, em “Miss Dollar”; no primeiro nível das narrativas “O espelho” e “Galeria póstuma”; e em “O cônego”. Em “Ponto de vista”, em “Singular ocorrência” e no segundo nível de “O espelho” e de “Galeria póstuma”, o autor institui narradores homodiegéticos, com focalização interna ao expressarem seus sentimentos e, externa, quando falam de outras personagens.

Além disso, nas narrativas analisadas, Machado cria narratários que correspondem a todas as categorias propostas por Gerald Prince: o narratário não mencionado pelo narrador, no primeiro nível narrativo de “O espelho” e “Galeria póstuma”; aquele que é interpelado de

---

<sup>1</sup> SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EdUsp; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993. p. 193.

maneira direta pelo emissor do texto e designado como leitor, em “Miss Dollar” e “O cônego”; o que é representado como personagem e conhece o narrador que se dirige a ele, embora não conheça os fatos narrados nem participe deles, no segundo nível narrativo de “O espelho” e em “Singular ocorrência”; o narratário que, além de conhecer o emissor do texto, toma parte, ou sabe o que lhe é relatado, como na narrativa epistolar “Ponto de vista”, em que os papéis de emissores e receptores são alternados; e, por fim, o narratário que é o próprio narrador, no diário que constitui a narrativa segunda de “Galeria póstuma”.

Mesmo quando o narrador machadiano heterodiegético não menciona o narratário, como nos contos “O espelho” e “Galeria póstuma”, o tom da narrativa não é pretensamente imparcial e objetivo, como o de um texto pertencente à estética Realista-Naturalista. Com esse posicionamento estético-ideológico, Machado de Assis se assume ficcionista e, utilizando um narrador cuja voz, às vezes até com um caráter coloquial, insurge no texto, demonstra que é impossível ser neutro. Ainda assim, ele utiliza recursos diversos para criar efeitos cênicos no leitor empírico. Para obter a proximidade do leitor real em relação às personagens, Machado se vale de um narrador heterodiegético que se imiscui em suas consciências, com o uso do discurso indireto-livre, veiculando o pensamento delas em sua própria voz, e criando a impressão de que não há intermediário entre personagem e leitor real, como se observa no discurso do narrador do primeiro nível, em “Galeria póstuma”.

Para obter a adesão do leitor real, Machado opta por aproximá-lo do emissor do texto, criando um narrador heterodiegético dramatizado, cujo narratário concorda com suas opiniões a respeito das personagens, o que se reflete no receptor empírico, e cujo caráter de personagem faz com que o leitor empírico reaja a ele mais emocionalmente. Esse perfil de narrador está presente na linguagem lúdica do emissor de “O cônego” e da narrativa primeira, em “O espelho”. Por outro lado, os narradores homodiegéticos, representados realmente como personagens da história

que contam, também causam a aproximação dos leitores empíricos, como ocorre no segundo nível de “O espelho” e em “Singular ocorrência”. O fato de terem sido testemunhas ou protagonistas, eles mesmos, do que narram, além de aumentar o interesse, acaba persuadindo o narratário de que realmente ocorreram, e essa credibilidade tende a se refletir no leitor empírico como um efeito de verossimilhança. Portanto, Machado sempre consegue obter proximidade, porque sabe instaurar a dramaticidade, tão cara a Henry James e a Percy Lubbock, sem precisar ocultar a figura do narrador.

Além do efeito dramatizado, Machado obtém outras vantagens, através de narradores heterodiegéticos que explicitam seu diálogo com os narratários, como acontece em “Miss Dollar” e “O cônego”, em que predomina o *contar*. Desfrutar da companhia do narrador, afinal, também é algo prazeroso para o leitor real. Os comentários metatextuais e metaliterários, através dos quais o escritor chama a atenção para seu texto como literatura e para si próprio como artista, também são apreciados pelo público. Isso é mais uma forma de interação entre narrador e narratário da qual Machado de Assis se vale, e pode ser exemplificada com o conto “O cônego”, em que o deleite é causado pela originalidade do narrador. Nesse caso, a proximidade é obtida novamente através da dramaticidade do emissor, e não das personagens.

Por sua vez, a forma como o mundo é representado dentro do texto também é de fundamental importância para o efeito de proximidade e, principalmente, para a verossimilhança da narrativa. Nela se incluem as alusões à literatura, à cultura, à história, ao espaço geográfico de um mundo comum a autor e leitores empíricos, fazendo com que esses se identifiquem com o universo em que atuam as personagens e tenham a impressão de que os fatos poderiam ter ocorrido realmente. Tal procedimento é utilizado, por exemplo, em “Miss Dollar”, quando o narrador remete a nomes de jornais, da moeda corrente, de ruas e estabelecimentos. Em “Ponto de vista”, de igual maneira, são citados nomes de lugares, além da vida social da corte brasileira

em meados do século XIX, assim como em “Singular ocorrência” e em “Galeria póstuma”, narrativa que ainda utiliza como dado da realidade a vida política do Segundo Reinado. Outros exemplos são as referências, em “O espelho”, ao bairro carioca de Santa Tereza, à escravidão e a um posto militar da Guarda Nacional, instituições existentes na realidade empírica da época. A menção à cultura ocidental, através de filósofos, teólogos e escritores ocorre, de maneira especial em “O cônego”, mas também em “Miss Dollar”, em “O espelho” e em “Singular ocorrência”.

O efeito de verossimilhança se acentua conforme a competência narrativa do leitor real corresponde melhor à do narratário. Portanto, é provável que o leitor carioca da época de Machado de Assis o tenha sentido muito mais intensamente do que um leitor atual, que nunca tenha vivido ou visitado o Rio de Janeiro. De igual maneira, será mais profunda a compreensão textual de um leitor cuja bagagem literária corresponder em maior grau às leituras pressupostas pelo narrador para o narratário.

Além disso, em todos os contos, o diálogo entre os interlocutores textuais institui a verossimilhança pelo fato de reproduzir, dentro do texto, a situação comunicativa como ela ocorre realmente, seja porque o ato de enunciação pressupõe a presença tanto do *eu* como do *tu*, ou porque, nos textos analisados, o receptor não permanece passivo diante do emissor, alternando-se os papéis. Se assim não fosse, a comunicação entre eles se tornaria unilateral.

Em relação à significação dos textos, o diálogo do narrador com seu narratário aponta para determinadas interpretações, por parte do leitor empírico, em detrimento de outras. Sabe-se que, em ficção, os fatos sempre contêm uma carga de avaliação operando sobre as crenças do leitor real, que tende, quase que automaticamente, a adotar os valores do narratário, indicados pelo texto, chegando a confundi-los com os seus, principalmente se este narratário não for mencionado nem dramatizado. Portanto, o leitor real adotará a perspectiva de um narratário que adere às críticas e aos julgamentos do narrador em relação ao comportamento das personagens,



como ocorre em “Miss Dollar” e “Galeria póstuma”. Igualmente, ele irá aderir à sua leitura cética, irônica e relativista da realidade, da natureza humana e dos sistemas filosóficos, como nos dois contos citados acima e, ainda, em “O espelho”, “Singular ocorrência” e “O cônego”. Por outro lado, o leitor empírico ainda pode, como o narratário, se recusar a aceitar os argumentos do narrador, ao ler um texto que contradiz outro, oculto nas entrelinhas, como faz Luísa, em “Ponto de vista”, que não acredita na amiga Raquel.

Assim, o diálogo entre narrador e narratário é um instrumento utilizado por Machado para captar, seduzir, envolver o leitor real e controlar a interpretação do texto por parte de seu público, sendo, portanto, fundamental a investigação e a compreensão do relacionamento entabulado entre os interlocutores textuais, em âmbito geral, para os estudos da teoria da narrativa e da crítica literária, e, em um plano mais específico, para a crítica machadiana.

Além da variabilidade na aplicação dos recursos e processos composicionais por Machado de Assis em suas narrativas, constatou-se que a principal preocupação dos autores da fortuna crítica, em suas análises relativas à produção contística, além de discutir e tentar explicar a divisão da obra machadiana em duas fases, é definir e comentar os temas abordados pelo escritor, entre os quais se destaca o duplo, expresso de múltiplas formas, especialmente através de contrastes. Também são apontados aspectos relevantes sobre o discurso, nos contos, como o hibridismo, as estruturas dúplices e o discurso irônico, mas poucos autores os demonstram na estrutura dos textos, ou estabelecem uma ligação entre eles e o sentido das narrativas.

Sem dúvida, é de fundamental importância para a compreensão da obra do autor analisar os temas que nela se destacam. Entretanto, é preciso relacionar as técnicas utilizadas para transmiti-los, pois, evidentemente, existe uma forte conexão entre esses aspectos na obra de Machado de Assis. O contista sempre se mostrou hábil em apropriar-se de técnicas utilizadas por outros escritores, adaptando-as, transformando-as de acordo com seus objetivos, e criando, a

partir delas, inúmeras variações, o que demonstra a maestria atingida por ele na exploração dos recursos composicionais e na arte de combinar sua mensagem com a forma mais adequada para veiculá-la.

Utilizando esses recursos a serviço da significação, Machado de Assis revela sua maneira de encarar a comunicação literária e transmite sua complexa concepção de mundo, segundo a qual o sentido das coisas não é captado nem apenas a partir da superfície, nem exclusivamente em sua essência: o imbricamento e a complementaridade da “alma interna” e da “alma externa” corresponde à inter-relação de forma e significação, nos contos machadianos.

As inúmeras possibilidades de explicar a realidade, tema recorrente na obra de Machado de Assis, se refletem na estrutura de seus textos, que devem ser lidos com o mesmo cuidado com que se deveria analisar aquela. Além de produzidas, as narrativas devem ser recebidas com vagar e com ponderação, podendo ser revisitadas e reinterpretadas à luz de novos elementos, não percebidos em leituras anteriores. Por ser aberta a ponto de oferecer essas possibilidades, a obra de Machado de Assis, consagrada como um clássico desde seu nascimento, vem sendo lida há quase cento e cinquenta anos e tende a permanecer em foco, sempre instigante e sempre inesgotável.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Histórias da Meia-Noite*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Jackson, 1962.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. vol. II.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral 2*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980

BOSI, Alfredo. Situaciones machadianas. In: ASSIS, Machado de. *Cuentos*. Trad. Santiago Kovadloff. Caracas: Ayacucho, 1978. p. IX-XXXVII.

BOURNNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 15-32.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

COTRIM, Gilberto. *Fundamentos da Filosofia: ser, saber e fazer*. 12. ed. São Paulo: Saraiva, 1996.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1998.

DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1980.

GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 15-55.

GOMES, Eugênio. Apresentação. In: ASSIS, Machado de. *Contos*. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 2001. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAMES, Henry. *El arte de la novela*. Chile: Ed. Universitarias de Valparaíso, 1973.

KOOGAN/HOUAISS. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1993.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos de Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/EdUsp, 1976.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Processos narrativos nos contos de Machado de Assis. *Organon*, Porto Alegre, v. 15, n. 30/31, p. 113-120, jan./jul. 2001. Título do fascículo: Revisitando o cânone: questões de historiografia e crítica literária.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

MOISÉS, Massaud. [Notas de rodapé]. In: ASSIS, Machado de. *Contos*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1968. p. 15-41 *passim*.

NADAI, Elza; NEVES, Joana. *História do Brasil: da Colônia à República*. 15. ed. São Paulo: Saraiva, 1993.

NOJGAARD, Morten. The function of the narratee or how we are manipulated by texts. In: JOHANSEN, J. P.; NOJGAARD, M. (eds.) *Danish semiotics: Orbis litterarum*, suppl. 4, Copenhagen: Munksgaard, 1979. p. 57-64.

PRINCE, Gerald. Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique*, n. 14, 1973. p. 178-196.

\_\_\_\_\_. Notes toward a categorization of fictional narratees. *Genre*, vol. 4, n. 1, 1971. p. 100-106.

\_\_\_\_\_. On readers and listeners in narrative. *Neophilologus*, vol. 55, n. 2, 1971. p. 117-122.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2000.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EdUsp; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993.

\_\_\_\_\_. O espelho ou a representação da ilusão. *Nonada*, Porto Alegre, ano 2, n. 2, p. 139-146, jan./jul. 1999.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1990.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et alii*. *Análise estrutural da narrativa*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília: EdUnB, 1963.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ana Helena Krause Armange

**O DIÁLOGO ENTRE NARRADOR E NARRATÁRIO EM CONTOS  
MACHADIANOS E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A SIGNIFICAÇÃO**

Porto Alegre

2004

**DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO(CIP)  
BIBLIOTECÁRIOS RESPONSÁVEIS: Leonardo Ferreira Scaglioni**

**CRB-10/0023**

**Raquel da Rocha Schimitt**

**CRB-10/1138**

A727D Armange, Ana Helena Krause  
O diálogo entre narrador e narratário em  
contos machadianos e sua contribuição para a  
significação / Ana Helena Krause Armange. –  
Porto Alegre, 2004.

124 f.

Dissertação (Mestrado em Letras)  
Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras.  
Porto Alegre, BR-RS, 2004. Orientador: Profa. Dra. Márcia  
Ivana de Lima e Silva – UFRGS; Prof. Dra. Juracy Ignez  
Assmann Saraiva - UNISINOS.