



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CAMPUS POETA TORQUATO NETO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS - MEL

INARA FERNANDA SILVA DE MORAIS

**A RESSIGNIFICAÇÃO DA MULHER NEGRA EM *MARIANA E PAI CONTRA MÃE*
À LUZ DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA**

TERESINA – PI

2022

INARA FERNANDA SILVA DE MORAIS

**A RESSIGNIFICAÇÃO DA MULHER NEGRA EM *MARIANA E PAI CONTRA MÃE*
À LUZ DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí (MEL/UESPI) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Profa. Dra. Raimunda Celestina Mendes da Silva.

TERESINA – PI

2022

M827r Morais, Inara Fernanda Silva de.
A resignificação da mulher negra em *Mariana e Pai contra mãe* à luz da metaficção historiográfica / Inara Fernanda Silva de Morais. – 2021. 102 p.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, Teresina – PI, 2021.
“Área de Concentração: Literatura, Cultura e Sociedade.”
“Orientadora: Profa. Dra. Raimunda Celestina Mendes da Silva.”

1. Metaficção historiográfica. 2. Mariana. 3. Pai contra mãe.
4. Machado de Assis. 5. Literatura e História. I. Título.

CDD: 469.02



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

A RESSIGNIFICAÇÃO DA MULHER NEGRA EM MARIANA E PAI CONTRA MÃE À
LUZ DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

INARA FERNANDA SILVA DE MORAIS

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 08 de setembro de 2022, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalhoAPROVADA.....

(Aprovado, não aprovado).

Professora Dra. Raimunda Celestina Mendes da Silva – UESPI
Orientador

Professora. Dra. Stela Maria Viana Lima Brito – UESPI
Membro externa

Professora Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes – UESPI
Membro interna

Visto da Coordenação:

Dr. Franklin Oliveira Silva (Matrícula: 286.154-2)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, em primeiro lugar, por ter me dado forças e sustento durante mais uma árdua fase da minha caminhada acadêmica.

Aos meus pais e à minha família, por me apoiarem e incentivarem e sem os quais nada disso seria possível.

Ao meu esposo Huérllen, com quem tenho aprendido sobre parceria, paciência e, sobretudo, sobre o amor, agradeço por compreender minhas aflições, fazer o que estiver ao seu alcance para me ajudar e, principalmente, por me ensinar a enxergar com outros olhos a vida.

Às amigas que se tornaram fundamentais para essa pesquisa, Hellen e Karla Vivianne, com as quais a partilha de conhecimento acadêmico foram essenciais. Agradeço todas as vezes que me deram o apoio necessário em meio as minhas lágrimas e aflições e por todas as vezes que me orientaram. Sem elas, certamente, essa dissertação não seria possível.

À minha orientadora, professora Celestina, a quem agradeço principalmente por sua humanidade, gentileza e trato fino e por suas observações e orientações quanto à construção deste trabalho.

À professora Suely Lopes, muito importante para entender os caminhos que me conduziram a compreender a metaficção e os quais contribuíram de forma significativa para o desenvolvimento desta dissertação. Agradeço por sua disponibilidade e atenção.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí (PPGEL – UESPI) com quem tive a honra de trocar conhecimentos acadêmicos e aos meus companheiros de turma pelo apoio, incentivo, debate e troca de ideias, que tanto me ajudaram.

À Universidade Estadual do Piauí pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

Dedico este trabalho aos meus pais, ao meu esposo e amigo, e ao meu filho que chegou para me ensinar sobre resiliência.

“Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. Daí vem que, enquanto o telégrafo nos dava notícias tão graves como a taxa francesa sobre a falta de filhos e o suicídio do chefe de polícia paraguaio, cousas que entram pelos olhos, eu apertei os meus para ver cousas miúdas, cousas que escapam ao maior número, cousas de míopes. A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam.”

Machado de Assis

RESUMO

Traçar os caminhos da relação entre história e literatura, sem dúvida, é um trabalho árduo e profundo, mas possível. Esses caminhos, para alguns estudiosos contemporâneos, compreendem questões singulares a serem debatidas. Apontamos como uma delas a participação da metaficção historiográfica, que a princípio recebe o conceito de ficção que se refere à própria ficção, apossando-se das questões do mundo real para problematizá-lo, sob a orientação da criação literária. Nesse sentido, as inquirições que se referem à condição da mulher, sobretudo, negra geram questionamentos que repercutem em estudos sobre Literatura e História. Essas questões, na literatura, estão em constante transformação e nos dão margem para discutirmos a representação da mulher negra em uma sociedade que sempre estabeleceu como seria o comportamento de homens e mulheres; dessa forma, estudar a mulher negra e sua relação na literatura é um tema em construção. Diante dessa conjuntura, este estudo tem como objetivo analisar o perfil da mulher negra nos contos *Mariana (1071)* e *Pai contra mãe (1906)* por meio da perspectiva metaficcional historiográfica. Nos contos, o autor nos apresenta um momento marcante da história do Brasil: o período escravocrata e personagens que de algum modo ratificam esse contexto. Para tanto, analisam-se, nas narrativas, os seguintes aspectos: os elementos históricos e suas retomadas e as personagens excêntricas, como mulheres e negros. A pesquisa, que se constitui em um trabalho de natureza bibliográfica, tomou como pressupostos teóricos as contribuições de Hutcheon (1991), Lucács (2011), Lima (1960), Zolin (2009) e White (2000), dentre outros. Por meio desses teóricos e considerando o entrelaçamento do discurso histórico e ficcional de Machado de Assis, assim como a maleabilidade da elocução proporcionada pela metaficção historiográfica, nesta dissertação compreendemos que a leitura dos referidos contos constitui a possibilidade de reinterpretação da história por meio do perfil da mulher negra.

Palavras-chave: Metaficção historiográfica; Mariana; Pai contra mãe; Machado de Assis; Literatura e História.

ABSTRACT

Tracing the paths of the relationship between history and literature is undoubtedly an arduous and profound work, but possible. These paths, for some contemporary scholars, comprise unique issues to be debated. We point out as one of them the participation of historiographical metafiction, which at first receives the concept of fiction that refers to fiction itself, taking possession of real world issues to problematize it, under the guidance of literary creation. In this sense, the inquiries that refer to the condition of women, especially black women, generate questions that have repercussions on studies on Literature and History. a society that has always established what the behavior of men and women would be like, thus studying black women and their relationship in literature is a topic under construction. Given this situation, this study aims to analyze the profile of the black woman in the short stories *Mariana* (1871) and *Pai contra Mãe* (1906) through the historiographical metafictional perspective. In the short stories, the author presents us with a remarkable moment in the history of Brazil: the period of slavery and characters that somehow ratify this context. In order to do so, the following aspects are analyzed in the narratives: the historical elements and their resurrections and the eccentric characters, such as women and blacks. The research, which is a bibliographic work, took as theoretical assumptions the contributions of Hutcheon (1991), Lucács (2011), Lima (1960), Zolin (2009) and White (2000), among others. Through these theorists and considering the intertwining of Machado de Assis's historical and fictional discourse, as well as the malleability of the elocution provided by historiographical metafiction, in this dissertation we understand that the reading of these tales constitutes the possibility of reinterpreting history through the profile of the black woman.

Keywords: Historiographic metafiction; *Mariana*; *Pai contra mãe*; Machado de Assis; Literature and History.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ORIGEM DO CONTO	15
2.1 O conto no Brasil	18
3 A OBRA LITERÁRIA: UMA ABORDAGEM DOS FATOS HISTÓRICOS	23
3.1 Literatura e História.....	23
3.2 O romance: linha do tempo	26
3.3 George Lukács: o romance histórico	29
3.4 Linda Hutcheon: a metaficção historiográfica	33
4 RELATOS DA CRÍTICA	38
4.1 Machado de Assis: vida e obra e a contística brasileira	38
4.2 Fortuna crítica	42
5 ENFOQUES METAFICCIONAIS HISTORIOGRÁFICOS EM <i>PAI CONTRA MÃE</i> (1906) E <i>MARIANA</i> (1871)	45
5.1 A imitação	45
5.2 Intertextualidade: textos que remetem a outros textos	50
5.3 A versão da História	55
6 A RESSIGNIFICAÇÃO DA MULHER NEGRA EM <i>MARIANA</i> (1871) E <i>PAI CONTRA MÃE</i> (1906)	59
6.1 O conto como recurso histórico: escravidão e patriarcalismo no Rio de Janeiro do século XIX	59
6.2 A resignificação da mulher negra nos contos <i>Mariana</i> (1871) e <i>Pai contra mãe</i> (1906)	63
7 CONCLUSÃO	69
REFERÊNCIAS	72
ANEXOS	75

1 INTRODUÇÃO

Possibilitando orientar os espaços esquecidos pelo discurso da história, ou a ele inatingível, o discurso literário utiliza a ficção como um mecanismo eficaz de conservação da memória individual do escritor, assim como da sociedade do período em que ele viveu, porque as práticas e experiências, mesmo sendo individuais, também fazem parte do coletivo e são, portanto, sociais e históricas. Os discursos da história e da ficção, cada um tendendo aos seus limites em diferentes áreas, formam uma ligação no que diz respeito ao tipo de produção, sustentados pelo uso da linguagem, dado que são representações das experiências humanas por meio da escrita.

Pensar em como ocorre a relação entre literatura e história é incumbência árdua e complexa, mas provável; para alguns estudiosos, o problema é simplista, mas, se levarmos em consideração os estudos contemporâneos, o relacionamento dessas duas áreas de saber remetem a situações expressivas que requerem ser debatidas e examinadas e, assim, ampliam-se novas questões acerca do real e do ficcional, que refutam a veracidade dos fatos que são tidos como verdade uma vez que igualmente interpelam a que ponto chega o universo que ajuda a constituir a ficção.

Diante desse contexto, surgem os estudos sobre metaficção historiográfica, que, *a priori*, é definida como um tipo de ficção que se refere à própria ficção, apossando-se dos assuntos do mundo real para, através da perspectiva da criação literária, problematizá-la. Pensamos que é difícil entender como ocorre o desenvolvimento da relação história e literatura, mas, ao longo do nosso estudo, almejamos descomplicá-lo, considerando o papel da metaficção historiográfica para a criação literária e provocando uma reflexão a respeito dos caminhos que nos propusemos a trilhar.

De igual modo, quando nos referimos a questões referentes a pesquisas sobre gênero e questões raciais, alguns estudos ratificam a importância de analisar como esses sujeitos são representadas em uma sociedade que sempre os invisibilizou, porém, verificar como esses perfis são traçados e ressignificados é uma questão ainda em formação. Em razão disso, investigamos a forma como esses perfis são ajustados a partir da noção cultural e historiográfica em que estão situados os enredos dos contos *Mariana* (1871) e *Pai contra mãe* (1906), de Machado de Assis.

A partir desse contexto, esta dissertação analisa os contos em questão, levando em consideração o viés historiográfico e a observação de como são moldados os perfis femininos negros. O *corpus* de análise deste trabalho refere-se, mesmo que de forma indireta, a momentos históricos marcantes do século XIX, como a Lei do Ventre Livre (1871) que considerava livre todos os filhos de mulheres escravas nascidos a partir de então e a extinção da escravidão brasileira, sancionada pela princesa Isabel em 1888, oito anos antes da publicação do conto *Pai contra mãe*, em 1906, e fato essencial para compreensão do contexto da obra.

De acordo com o que expomos até agora, podemos dizer que as ocorrências narradas por Machado de Assis nos contos *Mariana* (1871) e *Pai contra mãe* (1906) provocam inúmeras reflexões, entre elas a da questão da produção literária, o que remete para as definições de Hutcheon (1991, p. 1) que o denomina afirmando que “é um texto com posicionamento metaficcional, pois é uma ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa ou linguística”.

Os contos se referem a uma situação que marcou a história do Brasil que é a escravidão, sendo que Machado de Assis atentava para o público de folhetim e deixava suas críticas sobre a situação do país, possibilitando uma melhor compreensão dos aspectos sociais essenciais ao processo artístico que refletem na relação autor, público e obra, sugeridas por Cândido (2010).

Mariana (1871) é retrato de um país onde o sistema que escravizava começava a retroceder. O conto foi produzido em três partes: a primeira narra o encontro de Macedo com seus antigos amigos – nesse momento, Coutinho narra o trágico fim de Mariana que ocorreu quando ele ainda era moço e, ainda nesse ponto, inicia a segunda parte – para, em seguida, Macedo apresentar o desfecho em que os rapazes já são adultos e passeiam pelo Rio de Janeiro, reparando nas moças que passavam por eles.

O referido conto tematiza o sistema escravista e seu declínio, os costumes e a mentalidade da época, a busca pelo fácil prazer sexual, a forma como as escravas eram submetidas a isso e à banalização de todos esses hábitos. A escrita de Machado (escolher a forma de usar o nome dele) é tanto para o entretenimento quanto é um documento que serve de reflexão histórica. *Pai contra mãe* (1906) conta a história de Cândido Neves, que tentou outro ofício, mas acabou tornando-se um caçador de escravos fugitivos. Ele casou com Clara e não tinha como sustentar o filho; sem poder escolher, levou a criança para a roda dos enjeitados, mas no caminho encontrou uma

escrava fugida, Arminda, personagem responsável por provocar uma reviravolta na história.

Com base no que expomos, a construção deste trabalho ocorreu a partir das seguintes questões norteadoras que possibilitam a compreensão de: como Machado de Assis reconfigura a condição da mulher negra, sob o olhar da história, no Brasil escravocrata nos contos *Mariana* (1871) e *Pai contra mãe* (1906)?; fazendo um entrelace entre literatura e história: que estratégias metaficcionalis historiográficas são articuladas nos contos *Mariana* (1871) e *Pai contra mãe* (1906)?; e como é ressignificada a mulher negra nos contos de Machado de Assis sob o viés da metaficção historiográfica?. De acordo com essas orientações, nosso objetivo geral é analisar a condição da mulher negra nos contos *Mariana* (1871) e *Pai contra mãe* (1906) por meio da metaficção historiográfica.

Como meio e instrumento intertextual utilizando para tecer romances pós-modernos, a metaficção nos apresenta elementos que ajudam na reconstituição de contextos e personagens histórico, por isso consideramos importante estudá-la. Assim, temos como objetivo específicos: contextualizar historicamente os contos *Mariana* (1871) e *Pai contra mãe* (1906) no que diz respeito às personagens negras em relação ao período de escravidão no Brasil do século XIX, para depois identificar quais estratégias narrativas são articuladas nos contos de Machado de Assis sob a perspectiva da metaficção historiográfica.

Nesse sentido, conforme os objetivos expostos anteriormente, nosso estudo apresenta sete capítulos que se estruturam da seguinte forma: o primeiro é a Introdução; o segundo, intitulado “*Origem do conto*”, traz uma abordagem sobre a origem do conto no mundo e no Brasil. Em “*Obra literária: uma abordagem de fatores históricos*”, terceiro capítulo, abordamos os ensinamentos de estudiosos a respeito de literatura, história, origem do romance e do romance histórico. No quarto capítulo, de título “*Relatos da crítica*”, trouxemos a fortuna crítica relacionada à vida e obra de Machado de Assis.

No quinto capítulo, intitulado “*Enfoques metaficcionalis historiográficos em Pai contra Mãe (1906) e Mariana (1871)*”, discutimos a respeito da metaficção historiográfica e suas estratégias nos dois contos machadianos. Em “*A ressignificação da mulher negra em Mariana e Pai contra mãe*”, sexto capítulo, com base na discussão a respeito da metaficção historiográfica, trouxemos a análise da ressemantização da

mulher negra nos dois contos. Por fim, o último capítulo compreende a “*Conclusão*” a qual chegamos em torno da análise dos contos proposta neste trabalho.

Em vista disso, por erguer esses e outros problemas, escolhemos o nome de Machado de Assis, assim como por sua extensa produção. Temos consciência dos desafios que se apresentarão, pois levamos em consideração a variedade de estudo e abordagens distintas, então por que ler e escrever, ainda, Machado de Assis? Por que ainda usar a sua obra como objeto de análise? Já não foi dito tudo sobre a sua obra? Não é ele um clássico com ampla fortuna crítica? Porém, é importante, nesse sentido, destacarmos que a maior quantidade dos seus estudos volta-se para a análise de seus romances, os contos ficaram para segundo plano.

Nesse sentido, ler e reler seus contos nos instiga a pensar que o autor ainda tem muitos a nos dizer, formulando novas pesquisas, ou porque a fortuna crítica deixou algumas lacunas ou porque essas lacunas se recriam. Um ponto de sua produção é a exploração do contexto histórico, o *corpus* da nossa pesquisa é exemplo disso, pois ressalta um momento importante da história do Brasil: o período de abolição da escravatura. Esse e outros aspectos serão discutidos nos capítulos seguintes.

A pesquisa é bibliográfica de cunho exploratório e, para alcançar os objetivos pretendidos, alguns caminhos serão mais produtivos. O primeiro deles está na análise dos contos *Mariana* e *Pai contra mãe*, por meio de uma leitura sincrônica e de imersão, ou seja, uma leitura na qual observamos como Machado de Assis discorre sua narrativa. Esse procedimento consiste em ler cuidadosamente as obras e reconstruir as relações entre os demais documentos e autores trabalhados, a cronologia apropriada dos eventos referidos e uma análise minuciosa do fazer literário.

Inserida na realidade e na forma textual, será possível trabalharmos com o processo de construção literária do autor, que está envolvido no contexto histórico e social do Brasil, cuja república é recente e acabara de substituir o império. Assim, o que se pretende retirar das aberturas presentes nos contos são determinadas alegorias em que as realidades, tanto dos contos quanto do Brasil, que acabaram de se tornar República, fundem-se, tornando-se apenas uma. Evidentemente, não se trata de esgotar todas as possibilidades de compreensão e de interpretação da realidade inserida no texto, mas perspectivar um outra possibilidade de verdade e criar, com isso, um instrumento teórico analítico.

Nesse sentido, para empreender uma análise interna dos contos, a fim de compreender a obra em si, bem como sua estrutura, para depois colocá-la no contexto do período, encaixando uma análise metaficcional, é possível encontrar em Machado de Assis marcadores do texto, como as noções de temas como escravidão ou mesmo a proposição de uma identidade cultural afro-brasileira, que, nessa proposição metodológica, permite reforçar certas impressões do escritor. Desse modo, em suma, a investigação utilizará os seguintes procedimentos: separar trechos e analisar, em profundidade, a partir da obra e somente pela obra, os fragmentos selecionados, para depois fazer emergir o conteúdo metaficcional do texto, sintetizando a discussão com a pesquisa bibliográfica durante todo o estudo. Em relação a esse quesito, particularmente, será necessário realizarmos uma revisão sobre apontamentos, críticas e análises referentes à bibliografia que aborda a vida e obra de Machado de Assis, bem como a conjuntura social da época.

Assim, será indispensável visitarmos os sítios eletrônicos que contenham pesquisas acadêmicas especializadas no assunto, além da busca por informações em arquivos públicos e o resgate de jornais e revistas, entre outros, para consulta tanto no acervo da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e Universidade Federal do Piauí (UFPI) quanto digitalmente na tentativa de localizar novos materiais que ajudem a elucidar o objeto e o problema propostos para estudo. A abordagem utilizada será a qualitativa, que não requer uso de métodos e técnicas estatísticas, sendo a pesquisa bibliográfica a fonte para a coleta de dados.

2 ORIGEM DO CONTO

Todas as nações utilizavam os contos como forma de disseminar conhecimento e assim perpetuar a origem do seu povo, bem como a cultura e os conhecimentos que eram transmitidos de geração em geração. Ao longo desse tópico, estudaremos a origem e a definição do conto para entendermos o porquê desse gênero servir para provocar reflexões a respeito do tempo, dos costumes e dos valores de uma sociedade.

Conceituar a palavra conto é uma tarefa quase que inconcebível. Existem muitos estudos com essa finalidade e não podemos afirmar que esse objetivo tenha logrado êxito. O fato é que o gênero conto apresenta importância na literatura universal, além de um leque de significados.

O conto originou-se com a oralidade, porém não é possível estabelecer o momento que ocorreu a mudança da modalidade oral para a escrita. Alguns estudiosos acreditam que o seu surgimento date de 4.000 anos antes de Cristo e que os egípcios sejam os encarregados pela gênese da narrativa com *Os contos dos mágicos*. Entretanto, foi com a narrativa de *As Mil e Uma Noites* que o conto solidificou-se, mais ou menos no século VI. O primeiro conto, todavia, foi publicado no século XVIII (segundo o que pesquisamos) e a tradução é de *Antoine Galland* para a língua francesa. Porém, esse texto só foi transformado em livro nos anos de 1800. Nesse período, os conceitos que determinavam os gêneros narrativos ainda não eram claros e o classificavam pela quantidade de páginas.

Assim, com a falta de definição e clareza a respeito do gênero conto, no século XVII, ele se torna esquecido, mesmo com produções consideradas significativas, como por exemplo, *Candide ou l'optimisme*, conto francês do filósofo Voltaire, publicada em 1759. Contudo, é no século XIX, com as conhecidas narrativas dos irmãos Grimm e a sua coleção *Contos para crianças e famílias*, de 1812, que o gênero passa ser notado e se consolida, adquirindo sentido de forma literária.

A retirada de causos e anedotas que eram transmitidos oralmente pelas gerações eram uma preocupação dos irmãos Grimm, que através da escrita os registravam tornando os textos tradições. Eles acreditavam que as transcreviam de maneira original, e organizando as histórias também dava-as uma nova forma, as reescrevendo na forma de conto. Além disso, existia um cuidado com os textos dedicados às crianças e por isso as reescritas apresentavam uma lição de moral,

seguindo os mesmos moldes de Charles Perrault, com *Histoires ou Contes du temps Passe Avec Moralités*, cujo próprio título já o define. Assim, quando os contos apresentam uma lição de moral, deixam evidente que a forma como o texto era narrado era mais importante do que a temática narrada.

Diante do que já relatamos sobre as origens do conto, percebe-se que o gênero evolui com o tempo, pois cada época lhe oferece uma contribuição. Assim, com os contistas alemães, o gênero ganha traços de modernidade. Com Edgar Allan Poe, por exemplo, o conto evoluiu extremamente, chegando ao seu apogeu e desenvolvendo inclusive uma teoria nova.

Porém, embora o gênero já esteja consolidado, as complicações em torno de sua classificação ainda existem, pois muitas vezes não é possível diferenciá-lo dos outros gêneros narrativos. Dessa forma, sabemos que a noção de gênero é complexa, muitas questões como terminologia, organização da forma, normas, padrões e dificuldades de ordem temática e semântica precisam ser compreendidas. Os pesquisadores definem que gênero faz parte do nosso cotidiano, está ligado à cultura e à linguagem e são acontecimentos históricos que estão conectados à vida cultural e social.

Nessa acepção, os gêneros obedecerão à forma de linguagem imposta pela comunicação da vida em sociedade. Sobre isso, Bakhtin (2003, p. 285) explica que:

[...] se os gêneros de discurso não existissem e se não tivéssemos o domínio deles e fôssemos obrigados a inventá-los a cada vez no processo da fala, obrigados a construir cada um de nossos enunciados, a troca verbal seria impossível.

Verificamos, portanto, que Bakhtin (2003) declara os problemas para definição do gênero quando diz que “a diversidade funcional dos gêneros parece tornar os traços comuns a todos os gêneros do discurso abstratos e inoperantes” (p. 285).

Allan Poe, em *A filosofia da composição* (1999), estabeleceu que as características como extensão e unidade de efeito, que eram da poesia, também podiam ser usadas para determinar o conto. Nesse sentido, alguns estudiosos avaliam que essas características podiam ser aplicadas a sua própria produção, visto que, ao escrever suspenses, ele assumia traços de uma escrita rápida e concisa na qual o leitor pudesse ler de uma só vez. Dessa forma, para que o texto seja conciso, o

contísta precisa no início apontar o leitor para o final, de maneira que cada palavra empregada no enredo esteja a serviço de toda a estrutura.

Em seguida, Júlio Cortázar (2006) estudou, em *O acontecimento significativo*, formas de constituição desse gênero narrativo e afirmou que o acontecimento significativo desse tipo de narrativa ocorre quando são eliminados todos os recheios e o enredo acontece quando uma narra se aproxima de forma gradual do que conta. Cortázar (2006) diz ainda que os melhores contos são aqueles que eliminam as especificidades próprias do romance e do conto.

Diante do que já vimos, percebemos que o conto é definido, na maioria das vezes, a partir de sua extensão e nesse sentido ainda existem muitas discussões. Para Friedman (2004), por exemplo, o conto não é curto por causa da sua ação, mas ele se constitui dessa forma porque é mais realizado de maneira reduzida. Assim, o conto apresenta formas complexas como os outros gêneros textuais, mas a sua forma curta é uma característica peculiar, e existe uma preocupação com a redução de ações e cenas, o número de personagens é menor se comparado aos romances.

Outra questão que podemos apontar é o fato de alguns estudiosos promoverem a aproximação do conto com a poesia, alegando que ambos possuem características semelhantes. Poe (1999), em suas análises, já fazia essa afirmativa, que Cortázar (2006) também corroborava.

O conto, assim como a poesia, precisa ter uma construção bem estruturada, em que cada passo contribua para sua unidade. A partir dessa comparação, Massaud Moisés (1979) atribuiu chamar de *tensão poética*, dada a relação de proximidade que os dois gêneros possuem, seguindo esses aspectos de construção e estrutura e que chame a atenção do leitor. Ele convencionou também estabelecer uma comparação com outro gênero, o teatro, pois este, assim como o conto e a poesia, necessita do contato com o público. Por essa razão, os estudiosos cada vez mais abandonam a necessidade de conceituar o gênero e concluem que cada contista tem seu jeito próprio de contribuir para a produção e expansão do gênero. Mario de Andrade (1972, p.15), comentou que “o conto será conto quando o seu escritor o batizar assim”.

Alfredo Bosi (1975), em *O conto Brasileiro Contemporâneo* [s.d.], mesmo dedicando sua pesquisa ao conto brasileiro no século XX, fez reflexões ao conto universal quando expõe que a natureza flexível do conto já confundiu muitos teóricos que se esforçaram para encaixar a estrutura do conto a um tipo de gênero.

Todavia, para que esse gênero se apresentasse, era indispensável um local moderno e que fosse sustentáculo para uma nova proporção de leitores, foi assim que o conto se estabeleceu pelo jornal. Segundo Lima Sobrinho (1960), no século XVIII, nos países europeus, começaram a surgir os periódicos que eram equivalentes aos gabinetes literários ou repartições de espírito.

Contudo, o Brasil apresentou uma relação profunda entre a literatura e a imprensa no século XIX e o conto, embora tenha sua gênese na oralidade, se tornou um gênero muito requintado, assim, como o custo dos livros era alto, as produções literárias eram publicadas nos jornais. Partindo dessas premissas, no tópico seguinte, analisaremos a origem do conto no Brasil, na tentativa de mostrar a sua diversidade.

2.1 O conto no Brasil

Da mesma forma que não era fixo o marco inicial do conto de forma universal também não é fixa a sua origem no Brasil, pois os traços peculiares do gênero, somados a pouca importância que ele possuía, no ápice da crise do romance e as dificuldades de definição, não possibilitam dizer em que momento ele se estabeleceu. Como mencionamos no tópico anterior, é fato que sua origem está ligada às produções publicadas pelos jornais no século XIX. Com ou sem qualidade literária, os textos de origem ficcional, sem nenhum critério, determinaram a forma como tempos depois o estilo conto seria praticado.

Dessa forma, no Brasil, houve uma aproximação do jornalismo e da literatura, inclusive em termos de estilo mas também no que se refere ao público. Assim, Lima Sobrinho (1990) diz que a impressão que os antecessores do conto passavam era a de jornalistas que seguiam os modelos europeus e que estavam interessados em trazer para o Brasil um estilo de ficção que estava fazendo sucesso nos periódicos literários ou políticos. Contudo, a questão da transferência dos modelos de padrões da Europa para o Brasil, no que diz respeito às produções românticas e o gosto desses escritores pelo jornalismo, fez com que, por um período, eles esquecessem o texto ficcional, o que ocasionou o atraso do início do conto no Brasil.

Com isso, os pesquisadores atribuem o marco inicial do conto em território brasileiro datar de 1841, com a publicação de *Duas Órfãs*, de autoria de Norberto de Sousa e Silva, um folhetim de trinta páginas que em seguida foi publicado em um livro chamado *Romances e novelas* – o nome inicial, como se vê, não era de contos. Logo em seguida, outra publicação também foi considerada marco inicial do conto:

era um tipo textual entre a crônica e o conto, intitulado *A caixa e o tinteiro (1836)*, obra de Justino José da Rocha. Todavia, se formos preceituar, como afirma Lima Sobrinho (1960), uma quantidade pequena de qualidade literária, a produção contística só tem início de fato com as produções de Machado de Assis e a data seria 05 de janeiro de 1858 com a publicação de *Três tesouros perdidos* para um jornal.

Assim sendo, a gênese do conto no Brasil, foi no século XIX e aponta para produções textuais como a crônica, que eram vinculadas aos jornais, mesmo apresentando boa ou má qualidade. O livro *Panorama do Conto Brasileiro*, de Barbosa Lima Sobrinho (1960, p. 16) aborda o que mais tarde viria a ser o conto:

Existe uma estreita ligação entre as duas atividades, a de jornalista e a de Conteur, com a qual se documenta a poderosa influência da revista na expansão e multiplicação do conto moderno, que já não se dirige aos círculos palacianos ou restritos. a nobreza, mas sim o amplo público que se acumula nas cidades do nosso tempo e, sobretudo, a numerosa burguesia que desperta a indústria e as atividades urbanas para uma missão política .

Em outros termos, os pioneiros desse gênero no Brasil foram os jornalistas, e o primeiro jornal que cooperou para a difusão do conto em território brasileiro foi *O Chronista*, entre os períodos de 1836 a 1839, que a princípio publicava textos de contos estrangeiros e logo começou a introduzir produções inclinadas ao gênero que eram produzidos por funcionários do jornal. Segundo Sobrinho (1960), um dos primeiros textos publicados em 1836 foi escrito pelo próprio diretor do jornal, Justiniano José da Rocha.

Em um contexto geral, a questão de extensão e o pensamento de que o conto possui um centro e nele o fato é explorado, pode levantar a falsa ideia de que o seu processo criacional é mais fácil. Todavia, mesmo o conto possuindo curta extensão, sinalizando que muitas coisas devem ser subentendidas, o que apontamos com clareza é que argumenta Cortázar (2006, p. 155): “o bom contista é aquele cuja escolha - às vezes sem que ele se dê conta - contenha essa maravilhosa abertura do pequeno ao grande, do individual e limitado à essência do ser humano”

Para tanto, a análise da obra de Machado de Assis acaba sendo um grande desafio, pois apresenta uma ampla fortuna crítica e muitas abordagens diferentes. Todavia, grande quantidade desses estudos vinculam-se a análise dos romances,

sobretudo aqueles que foram produzidos a partir do ano de 1880 e, mesmo que os contos sejam em maior quantidade quando relacionados aos romances, julgamos faltar estudos profundos e extensos.

Existem muitos aspectos que precisam de esclarecimentos a respeito do Machado de Assis contista. Muitas proporções estudadas no romance, e até mesmo na crônica, foram pouco abordadas ou não foram estudadas com relação ao conto e precisam ser apropriadas e investigadas por críticos, historiadores e literários.

Nesse sentido, podemos mencionar análises importantes sobre os aspectos históricos nos contos machadianos. John Gledson (2006), por exemplo, apresenta uma pesquisa inovadora ao investigar inquisições relacionadas a questão de gênero e as crises de identidade das elites brasileiras no processo do fatal declínio da escravidão no Brasil. Há também as pesquisas do crítico literário Duarte (2007), que investiga em alguns contos elementos da escravidão brasileira, e Sidney Chalhoub (2003), que também estuda a escravidão brasileira nos contos machadianos e apresenta uma oportuna análise sobre *Mariana* (1871), um dos contos que faz parte do *corpus* desta pesquisa. É oportuno também citar Farias (2011) pelos seus estudos a respeito do comportamento feminino a partir dos contos que foram publicados no *Jornal das famílias* (1858-1878). *O Alienista* é outro conto de Machado de Assis muito investigado, pois apresenta relação com o pensamento de Michel Foucault, por exemplo, a respeito da loucura.

Assim, percebe-se que existem poucos estudos relacionados à historiografia brasileira que abordem como proveniência principal os contos de Machado de Assis. Dessa forma, quando se trata de estudos que estabelecem conexão entre metaficção historiográfica e os contos machadianos, as ausências aumentam. Nesse aspecto, como já mencionamos, será difícil encontrarmos obras que se dediquem de forma específica aos contos, a maioria das pesquisas se limita a ensaios, capítulos ou trechos de livros. Boa parte dessas pesquisas são de pesquisadores que repetem ideias já ditas ou ratificam informações de que os contos, especialmente os primeiros, nem compensam ser estudados ou lidos. Em vista disso, alguns estudiosos como Lúcia Miguel Pereira e Massaud Moisés defendem o pensamento de que a primeira parte referente a produção de Machado de Assis não apresentava valor e é desnecessária.

Por outro lado, alguns críticos consideram que os contos machadianos são uma referência para a literatura brasileira, especialmente pelo uso que faz dos vários

elementos que o constituem. Esse domínio ajudou a determinar a sua importância como escritor. Chalhoub (2003) enfatiza que, ao contar suas histórias, Machado de Assis (re)escreve a história do Brasil do século XIX e produz obras que revolucionaram as regras gramaticais. Dessa forma, constituindo o uso da paródia, linguagem alegórica e irônica, o escritor não apenas faz um resgate ficcional, como também inova a forma com que tece o texto literário, possibilitando novas relações intertextuais.

Os contos de Machado de Assis são objetos da nossa pesquisa porque entendemos que eles chamam atenção para pontos que dão apoio a uma sociedade que vive de aparências e revela os conflitos intrínsecos à condição humana, apresentando fortes convenções que estão imersas em um período em que os problemas são mascarados. Contudo, na produção de seus contos, o autor apresenta-os de forma velada, narrando um tema mais específico com tom simples e com base em aspectos do cotidiano. Machado de Assis inclusive, por vezes, se expõe menos, pois trata de temas mais específicos que giram em torno de uma única temática. Nesse sentido, acreditamos que o contexto histórico ajuda a decifrar o que está nas entrelinhas.

Além disso, como argumenta John Gledson (2006), as narrativas de Machado de Assis tratam de pessoas e grupos sociais mais amplos, especialmente aqueles que são marginalizados: escravos, crianças, familiares e moradores pobres da cidade – que não teriam o que merecem nos romances. Dessa maneira, ainda que esses tipos sejam figurantes nos romances machadianos, nos contos as suas participações ganham destaque, com maior ênfase para as personagens femininas. Assim, com destaque diferente, a análise de elementos metaficcional se tornam explícitos nos contos do *corpus* desta pesquisa, confirmando sua importância.

Até mesmo Machado de Assis, no ensaio *O instinto de nacionalidade* (1873) considerava escrever contos difícil:

É gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor (ASSIS, 1873, p. 04).

No entanto, ele apresentava grande inclinação para a produção de contos, tanto que durante a sua vida toda chegou a produzir 205 textos, nos quais apenas 76 selecionou para serem publicados.

Por esse motivo, a escolha dos contos e das referências não é circunstancial, pois, como afirma Silva (2005, p.51), “[...] se vive o presente buscando sinais de como será o amanhã, olhando para a experiência do passado”. Nesse sentido, eles retomam o passado, não de forma nostálgica, mas para repensá-lo. Além disso, John Gledson (1991, p. 41) argumenta que “as mulheres, suas vidas, seus amores e frustrações são um dos temas que continuarão a preocupar Machado Assis por toda a sua carreira”.

Verificamos, desse modo, que existem vários estudos que fazem uma análise dessa temática nas obras do referido autor, mas apenas no âmbito das relações sociais. Um ponto, porém, tem sido pouco explorado nesse universo: as personagens femininas negras sob a perspectiva da metaficção historiográfica e como esta é articulada nos contos machadianos em estudo.

3 OBRA LITERÁRIA: UMA ABORDAGEM DOS FATOS HISTÓRICOS

Literatura e história constituem duas formas de conhecimento que, desde suas origens, desenvolvem-se por um caminho comum: a narrativa. Sabe-se que há limitações dos fatos quando se enfatiza determinado foco na pesquisa histórica. Fato que não acontece com a literatura, pois esta retira da história o que fora esquecido, acrescentando questionamentos ou preenchendo as lacunas deixadas pela história oficial e as prováveis respostas a essas questões. A literatura, dessa forma, une o real e o imaginário, apoiando-se na verossimilhança, naquilo que, se não é, poderia ser. Nesse sentido, as linhas que seguem versam sobre as implicações teóricas atinentes às delimitações entre história e literatura, assim como o estudo da metaficção historiográfica.

3.1 Literatura e História

Ao longo da história, houve muitas tentativas de definir o que é literatura. Mesmo hoje, ainda não há consenso entre os teóricos sobre as características que definem um texto como literário. No passado, na obra *Arte Poética*, Aristóteles (2005) foi o primeiro a apresentar a distinção entre história e poesia (literatura), sugerindo que a poesia era mais filosófica e superior à história, visto que a poesia apresenta o geral e a história: o particular; indagando ainda que, na literatura, o passado é apresentado como possível e não real porque ela não apresenta qualquer situação ou fato em particular. Desse modo, para o filósofo, a literatura é o relato do que poderia ter acontecido, e a história é a narração dos fatos reais, pois

[...] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa [...], diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história (ARISTÓTELES, 2005, p.145).

Assim, na construção de relações entre conceitos de história e literatura na obra de Aristóteles, soma-se o fato do filósofo não abordar detalhadamente as diferenças entre as duas, conformando-se apenas em resumir a sua opinião em

poucos parágrafos. Nesse sentido, entende-se que reflexões de caráter epistemológico e dúvidas sobre a divergência entre o que é histórico e o que é literário são enfatizadas, deixando perceptível que a problematização ocorre com o passar do tempo, no decorrer da história por outros teóricos e que, nesse sentido, a literatura pode ser considerada mais relevante, o que Hayden White complementa:

Os historiadores se ocupam de eventos que podem ser atribuídos a situações específicas de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio observáveis ou perceptíveis, ao passo que os escritores imaginativos – poetas, romancistas, dramaturgos – se ocupam tanto desses tipos de eventos quanto dos imaginados, hipotéticos ou inventados (WHITE, 2000, p. 137).

A disjunção, porém, entre literatura e história é questionada, pois apresentam vários aspectos em comum que se entrecruzam; as duas podem reproduzir os mesmos fatos, guiando-se entre a verossimilhança e a realidade, executando os acontecimentos, transformando-os em formas de narrativas. Ademais, outras questões são construídas fundamentadas em relações intertextuais e apresentam linguagem que não é clara; desse modo, teorias que envolvem cultura, sociedade, história e discurso tentam, com dificuldade, delimitar os conceitos entre literatura e história.

Em *Trópicos do discurso*, obra de Hayden White (2000), o autor analisa questões que perpassam por análise, ética e discricção, o que ajuda a reduzir os afastamentos entre discurso histórico e discurso literário, conduzindo-os a uma construção humana e para isso sujeitos a inconstâncias que a subjetividade produz. Para White (2000), o discurso repete ou espelha as fases pelas quais, no processo de percepção, deve percorrer a consciência e assim, diante dos entraves que a ciência propõe, deixa de excluir conhecimento; por conseguinte, história e literatura são iguais e o que as diferenciam é a forma como o discurso é adotado, o que o autor designará de *Tropos* para cada uma e assim efetivar a ação.

Diferenciar literatura e História é um dos fundamentos que possibilita separar os textos literários em textos que seriam reais, inventados, não reais e textos verídicos, literais. De forma geral, essa definição, embora muito usada, não é corroborada. Não existe um texto completamente real ou completamente ficcional. Sabemos que a literatura é, além de movimento estético, também uma expressão

cultural e conseqüentemente efetiva o homem em um conjunto de fatores que constituem a história, fazendo assim com que o historiador assumia-a como objeto de estudo, ainda que quem a produza não tenha compromisso com a realidade dos fatos, traçando caminhos que levam a uma linguagem imaginativa.

Nesse sentido, Carlos Reis (2003), em *O Conhecimento da Literatura*, argumenta sobre a questão dos gêneros na ficção, visto que procuravam conceituá-los por meio de uma divisão, apenas com uma banal intenção de classificação, o que configurava uma fuga do processo de evolução literária. Para Reis (2003, p. 235), “essa banal classificação evita que os gêneros literários sejam vistos, como no passado, apenas como questões normativas e autoritárias, apenas com o propósito classificativo”. O autor continua abordando a questão dos gêneros e enfatiza sua importância para o discurso e sua ligação por intermédio da linguagem, desenvolvendo a interação social, que estabelece a atividade de quem fala, resultando em um diálogo que interage com os gêneros literários e não literários.

Descrever e conceituar os gêneros literários é provável e lícito, em razão da condição social da linguagem verbal (e também obviamente, da linguagem literária); essa condição social favorece e estimula a constituição de pontos comuns [...] que apontam para gêneros de discurso moderadamente estáveis [...]. O caráter dinamicamente transformador e inovador da linguagem literária permite transformações e inclusões de gêneros não literários em literários [...] (REIS, 2003, p. 237).

Outro ponto importante, ainda abordando sobre o processo de interação social, são as questões expostas no livro, *História e Memória*, de Jacques Le Goff (1990), cujo autor investiga o elo que a sociedade sustenta com o seu passado, adotando termos como a aproximação da memória cultural da “cultura histórica”, sendo que, para ele, memória cultural é formada por representações simbólicas que remetem a uma identificação ou a um pertencimento, são fragmentos textualizados, tradições populares, monumentos, rituais que resultam em práticas sociais, o que aponta para uma explicação de que existem pelo menos duas histórias que se relacionam: a da memória coletiva e a dos historiadores.

Na memória coletiva, a história é apresentada de forma deformada e ultrapassada, anacrônica, e para Le goff (1990, p. 29), “o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado”. Já a memória dos historiadores baseia-se no

método historiográfico, o historiador elucida a memória, contribuindo para correção de erros. Nesse sentido, a escrita torna-se muito importante, pois exclui a necessidade de memorizar e, na medida que a linguagem evolui, aumenta a capacidade de registrar grandes acontecimentos, recuperando marcos, acontecimentos, detalhes e pequenos ou grandes episódios.

Notamos, portanto, que com o passar do tempo a narrativa serviu como ponto de partida para aspectos que abordam perspectivas reais ou ideais, pois estabeleceu o seu discurso de formas variadas, tais como: tragédias, comédias, epopeias, autobiografias, crônicas e histórias romanescas. Dessa forma, os limites que determinam a literatura e a história tornam-se mais acessíveis, tendo como ponto de partida o momento em que os teóricos passam a perceber a história como discurso de ficcionalização da realidade. Nesse aspecto, segundo Costa Lima (2006), o ato de constituir o passado produz consigo marcas do lugar social e tempo que ocupa e por isso o historiador não está livre de praticar a mímese.

Essas diversas formas de enfoques da história pela ficção, estimulam muitas teorias que fomentam a construção do discurso literário, visto que as muitas formas da literatura trabalhar a realidade fizeram com que, por exemplo, o romance torna-se notável e a crítica caracteriza o seu processo de construção. Dentro desse tipo de abordagem, existem romancistas que focaram no romance com mais ficção, outros preferiram levar em consideração o enfoque histórico e fazer das ações históricas dos personagens ponto de partida para construção de suas narrativas, assim deve-se pensar no romance que trabalha com aspectos históricos e desenvolve a forma como percebe os acontecimentos. Contudo, é importante fazermos uma breve abordagem da linha do tempo do romance e seus aspectos, itens que veremos a seguir.

3.2 O romance: linha do tempo

Muitos são os estudos que problematizam o romance, porém é incontestável destacar seu predomínio em relação aos outros gêneros literários, com isso, segundo Bakhtin (1993), à proporção que o tempo passa, o romance solidifica-se como a forma literária mais importante; para ele, a literatura admite a força da poesia para produção criativa, mas evidencia o romance pelo encantamento e extensão que é capaz de provocar, “romance não é apenas mais um gênero ao lado dos outros. É o único

gênero que continua a se desenvolver em meio a um gênero estabelecido há muito tempo e parcialmente morto” (BAKHTIN, 1993, p. 167).

O romance é uma palavra que remete à língua usada na época resultante da evolução do latim vulgar, é uma forma literária que nasceu com o enfraquecimento da Idade Média, legando das narrativas clássicas as características e as temáticas que constituíam o contexto, político, social e cultural; porém, apresenta um estilo próprio que se estabelece, demonstrando a realidade vivida para em seguida expor o homem e os fatos ao seu redor. Entretanto, o caminho foi longo até que se estabelecesse a nova forma literária que torna as questões privadas e domésticas sua matéria operante.

Com a ascensão da burguesia, essa forma literária, passa por muitas fases, até atrair o interesse da nobreza e ganhar status, pois no início de sua formação era considerada uma forma literária imoral, sem seriedade e que corrompia os costumes, um gênero menor. Bakhtin (1993) ainda destaca que na Antiguidade não existiam muitos romances conhecidos. Muitos teóricos acreditam que ele é o sucessor da epopeia, pois apresentava características parecidas com as da poesia e por isso se confundiam, mas o romance é inovador e substitui o verso pela prosa e apresenta uma linguagem coloquial que é traço característico da narrativa.

No entanto, levando em consideração os aspectos históricos, a palavra romance era empregada para nomear as formas literárias com características narrativas e escritas em versos e que eram constituídas para serem recitadas por trovadores e menestrelis, dando origem a duas inclinações: o romance de cavalaria e o romance sentimental que abordava registros de cavaleiros corajosos, intrigas e duelos e donzelas que sonhavam com um amor. Com o Renascimento, esses enredos perdem o sentido e o romance passa a narrar conflitos amorosos de pastoras, surgindo o romance pastoril, uma transformação do romance sentimental que triunfa e faz bastante sucesso.

Essas formas que deram origem ao gênero romanescos, sumiram com o fim da Idade Média, dando vez ao novo romance que conquistou o auge durante o Romantismo e o Realismo, no período que compreende os séculos XIX e XX. A narrativa tornou-se mais requintada, expandindo sua visão de mundo e refletindo sobre as experiências humanas. Dessa forma, por se formar a partir do rompimento

da epopeia, das novelas pastoris e de cavalaria, o romance forma novos modelos a serem seguidos e por não ter um passado a guardar estabelece novos temas, torna-se aberto a todas as formas literárias, misturando gêneros com diversificados modos, como diários, cartas e documentos que ajudam a representar a realidade. Todavia, apesar do grande sucesso, é também durante este período que se instala a crise da narrativa.

Para Walter Benjamim (1980), no texto *O narrador*, a Segunda Guerra Mundial provocou a pobreza da experiência comunicável e, conseqüentemente, o fim do ato de narrar. Para ele:

O lado épico da verdade, a sabedoria, está agonizando e por isso a arte de narrar encaminha-se para o fim [...] Ele é antes de tudo uma manifestação periférica de forças de produção históricas seculares que aos poucos afastou a narrativa do anônimo discurso vivo ao mesmo tempo que tornava palpável uma nova beleza naquilo que desaparecia (BENJAMIM, 2008, p. 59).

Desse modo, quando o mundo se encontra no auge do capitalismo e as informações começam a ser o eixo que move a comunicação, o romance entra em crise, pois os narradores buscavam inspirações na experiência oral, e as formas narrativas, até mesmo da literatura, eram substituídas por formas visuais de expressão, como o cinema e a televisão. Em decorrência, abandonavam a face épica da verdade e afastaram-se, fazendo com que a narrativa só fosse possível na imprensa. Fato que ocasionou com o seu declínio.

Logo em seguida, o romance novamente ganha força, desenvolvendo novos temas e explorando várias maneiras de apresentação ficcional da realidade, modificando as técnicas narrativas e revelando novos olhares a respeito da sociedade da época. As técnicas narrativas inovadoras permitem ao leitor completar determinados elementos, com base em informações que o texto oportuniza. Os conflitos exploram os aspectos psicológicos. É uma nova escrita que, segundo Peter Burke (1992), demonstra uma apropriação de consciência que objetiva reconstruir uma revisão do passado histórico, pois, com essa produção da ficção histórica, as verdades históricas que consideramos absolutas são dissolvidas de acordo com o olhar do escritor em relação à história oficial. Com isso, na modernidade, as questões

que envolvem a representação do real se multiplicam.

Com o progresso do gênero romanesco, a soberania da figura do narrador como parte principal, deixa de existir, modificando tudo para uma linguagem subjetiva, estabelecendo novas perspectivas a narrativa que podem ser polifônicas ou dialógicas, levando à busca da metalinguagem nos romances. Conforme visto, na modernidade, o surgimento e a formação de diferentes tipos de romance incentiva a investigação de diferentes teóricos que o buscam conhecer. Para ampliar as questões em torno da evolução do romance, daremos destaque ao romance histórico, conceituado por Georg Lukács, e será abordado no próximo tópico.

3.3 George Lukács: o romance histórico

Muitos estudiosos investigam sobre as origens do gênero romanesco e se deparam com dificuldades para defini-lo, dado que, por muito tempo, história e literatura eram identificadas como únicas, questão que se comprova, pois acreditava-se que tudo era história, porém, é fato que o romance se consolida com a ascensão da burguesia, quando o Romantismo era auge e nesse contexto apresenta alguns direcionamentos, e no meio deles a história.

Com isso, as narrativas começam a apontar uma preocupação em valorizar o passado, preocupação essa que se dá no sentido mais ideológico, através da análise de suas unidades básicas – episódios, valores, figuras, entre outros. Seguindo esse aspecto, quando o autor iniciava uma narrativa histórica, ele o concebia de uma forma que o identifica com crise, abordando problemas e disputas sociais, além da natureza da época, assim como também revelar o que o passado reflete no futuro, e o que esse espaço de tempo produz de progresso e inovação.

Dessa forma, George Lukács (2011) argumenta fundamentado na obra de Walter Scott (1814) que esse modo de constituição justifica-se da seguinte forma:

A Inglaterra do século XVIII achava-se em um grande processo de transformação econômica, em um período que se cria nas condições econômico-sociais da Revolução Industrial, por questões políticas e um país pós-revolucionário. No domínio teórico e crítico da sociedade burguesa, na elaboração dos princípios da economia política desempenha um papel mais importante que na França na realização concreta da história enquanto história (LUKÁCS, 2011, p. 17).

Para Lukács (2011), a forma como ocorre o diálogo entre ficção e história e sua representação literária e não o distanciamento temporário é o que define um romance como histórico. À vista disso, em concordância com Weinhardt (1994), contanto que exista a marca histórica que se estabelece por meio do tempo da ação combinada ao jeito de ser e agir dos personagens, bem como a junção entre os acontecimentos históricos e as experiências individuais em determinada sociedade; assim, um romance será histórico ainda que englobe uma época vivida pelo escritor diretamente.

Em outras palavras, o romance histórico deve afirmar a existência em um mesmo universo narrativo, de situações e personagens históricas e de situações e personagens fictícias, dando um efeito de real a situações e personagens, assim como o leitor conhece em sua base cultural. Assim, o escritor do romance histórico deve ser distante, mantendo um afastamento dos fatos, esquivando-se da subjetividade e apresentando uma noção de veracidade e sinceridade ao relato.

As questões políticas e ideológicas constituem o pensamento estético de Lukács (2011), principalmente as que constituem o Marxismo. O autor, ao escrever, faz críticas à sociedade burguesa e acredita na democracia como modelo de organização social. Dessa forma, partindo dessas questões, refletir a realidade deve ser o princípio que constitui a literatura; ela deve se aproximar extremamente da realidade. Logo, a estética de George Lukács (2011) propõe um comedimento entre o conflito do capitalismo *versus* socialismo, fazendo da democracia o meio mobilizador e, para fazer isso acontecer, os personagens devem estar em um mesmo nível, tanto os periféricos como os centrais, pois essa apresentação democrática prenuncia a união de diferentes camadas sociais.

É nesse sentido que o teórico recomenda seguir a literatura clássica e é contra o uso de inovações literárias, porque para ele a literatura clássica era superior, múltipla, dividia-se e era completa frente à realidade. Dessa forma, em um retorno às epopeias e às obras da Idade Média, podemos perceber a ficcionalização de fatos de importância histórica, englobando uma visão mais ampla dos acontecimentos e a quantidade superior de envolvidos na situação que ocorreu. Assim sendo, para o advento, sem superficialidade do romance histórico clássico, foi convencionado assim:

Durante a época da Restauração nasce um pseudo-historicismo, uma filosofia da imobilidade, de retorno à Idade Média; e esta tendência coloca abaixo a bandeira do historicismo, das discussões contra o espírito “abstrato” e “não histórico” da Ilustração. O crescimento

histórico se acomoda sem escrúpulos aos interesses destes propósitos políticos reacionários, e a mentira interna da ideologia reacionária alcança alturas ainda maiores pelo fato de que na França a Restauração se viu forçada economicamente a aceitar socialmente ao capitalismo, que para depois seria forçado a ser adulto; inclusive se viu na necessidade de apoiar-se parcialmente, tanto no aspecto econômico como no político. (...) E é sobre esta base sobre a que se há de escrever novamente a história. Chateaubrian faz um esforço para revisar a história antiga e depreciar com o historicamente antigo modelo revolucionário do período jacobino e napoleônico. Tanto eu como outros pseudo-historiadores da oposição acreditam na enganosa figura idílica da sobrepujada sociedade harmoniosa da Idade Média. Este pensamento histórico do Medievo será importante para a confirmação da época feudal na novela romântica da Restauração (LUKÁCS, 2011, p. 25).

O senso comum considera que basta uma obra romanesca abordar a história para ser classificada como romance histórico, logo toda modificação da história e a rejeição de qualquer mudança na interiorização artística por meio do teísmo ou ideologia é motivo de repulsa para Lukács (2000), então, motivado por esses fatos, a confusão entre ideologia discursiva e representação do mundo, que tem como resultado a criação artística, é intolerável e vulgar.

O pensamento democrático é o caminho e, por essa razão, é importante a utilização das personalidades históricas. Dessa forma, para que as pessoas se tornem conscientes da relevância de compreender as etapas que constituem o processo de construção social e de como desempenham seu papel como cidadãos, é necessário esclarecer que para formarmos uma sociedade igualitária é preciso produzir uma caricatura das grandes personagens/figuras, enfatizando os menos favorecidos. Para Lukács (2008, p. 33), “o romance histórico se define pela forma como apresenta as particularidades dos homens dentro da história de seu tempo”.

No processo de formação do romance histórico é importante focar em todos os fatos, não se tem de captar apenas uma imagem, mas de forma múltipla focar em todos os acontecimentos históricos, deixando os acontecimentos de forma proporcional. Outro aspecto importante é que os acontecimentos sejam predecessores do presente, pois essa interação é sua marca, dado que os dois influenciam no processo civilizatório, em razão de que todos os fatos que pertencem a um determinado momento histórico são importantes e não apenas os que se destacam fazem o diferencial nesse tipo de narrativa.

Nicolas Tertulian (2008), baseado em Lukács (2000), evidencia que o romance histórico pretende exemplificar a tese do autor para conceder autenticidade e valor

estético, para tanto o estado de profundidade, a percepção cultural e a densidade não se separam do processo histórico, essa concepção da construção literária é explorada em questões estéticas e não estão relacionadas a questões de convicção do escritor. Contudo, é necessário que os aspectos históricos penetrem na autenticidade dos fatos, provocando um equilíbrio com as circunstâncias literárias, assim existirá um verdadeiro romance histórico, então é oportuno lembrar que essas circunstâncias literárias estarão poiadas sempre nos fatos históricos para provocar a ideia de aproximação do romance à veracidade épica.

Quando representamos o modo de vida que os personagens levam, englobando tanto personagens de alta como da baixa sociedade, estamos de acordo com uma forma de pensar que se deve a uma influência marxista, de acordo com a obra de George Lukács (2000).

O grande acontecimento histórico pode parecer que é inteiramente vazio e irreal no drama, enquanto acontecimentos menos importantes, que a história pode ter nunca conhecido podem promover o sentimento do final de uma época, do princípio de um novo mundo. Basta pensar nas grandes tragédias de Shakespeare, Hamlet ou Lear, para ver claramente até que ponto um tal destino pessoal pode suscitar a impressão de uma grande mudança histórica. (LUKÁCS *apud* TERTULIAN, 2008, p. 176)

Com isso, Lukács (2000) pretende definir as normas de constituição de cada gênero literário, contrapondo o conflito dos gêneros e explica que deve ser entendido por meio de sua relação com a realidade vivida. Nesse aspecto, ele propõe a distinção de épico e drama, sendo que o gênero épico focaliza de forma exaustiva a totalidade dos objetos e o gênero drama focaliza na totalidade do movimento, tornando-se a representação da alma, logo o romance reflete a direção dos momentos da história e o drama se ocupa dos momentos de ponto máximo, culminantes. Ratifica-se então que cada gênero estará preocupado com uma forma específica de tratar a história, usando para isso a autenticidade dos fatos e a estética de cada forma literária, e é a partir dessa questão que se forma o pensamento de Lukács (2000).

Encontramos também, em Lukács (2000), a possibilidade de também falar do passado, mas de uma maneira menos restrita aos dados históricos, principalmente no que diz respeito à relação de dependência de história e ficção, visto que, como sabemos, a ficção recorre ao passado histórico para construir suas tramas e a história recorre à (imaginação) ficção, a essa possibilidade chamamos de “novo romance

histórico”, que consente falar do passado de forma mais livre, às vezes, até paródica e carnavalesca, mas de forma mais democrática.

Nos romances históricos, a separação entre história literária e história civil terminantemente rompida, mas o fundamento nas ideias marxistas, foi muito importante para essa nova concepção estética que aborda as relações sócio-históricas das obras literárias; desse modo, Lukács (2000), um dos estudiosos do Marxismo, conseguiu expor com perspicácia como a história particular é colocada no nível criativo e da fantasia por meio de uma forma objetivada e interiorizada. Ele contrapõe os romances “históricos clássicos”, não resumindo a utilização dessa proposta literária como pano de fundo das transformações sócio-históricas, mas o limita de ideologias próprias e, com isso, explica as argumentações que contestam a estética de novos romances históricos.

Em síntese, o enredo literário desse tipo de narrativa tem como princípio básico espelhar-se nas lutas de classe, objetivando a democratização, dando destaque as partes que representam “motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica”, destaca Lukács (2011, p. 60).

No que diz respeito à estética literária, ela não pode evidenciar-se ao fato histórico, o que pode ocorrer é a estética e fato se igualem no romance histórico, mas apenas isso. Personagens históricas mais importantes não devem obter papéis secundários, a menos que se transformem em tipos, criando um herói que surgiu a partir de uma necessidade do momento, alicerçado no meio que se situa e está interiormente relacionado, dessa forma o papel de destaque na trama é a interação dos diferentes tipos sociais.

Considerando esses tipos, vejamos a seguir uma categoria narrativa para a qual esses personagens, ditos marginais, ganham maior notoriedade no âmbito da literatura pós-moderna: a metaficção historiográfica.

3.4 Linda Hutcheon: a metaficção historiográfica

No livro *Poética do Pós-Modernismo*, Hutcheon (1991) motiva o pensamento de considerar substituir o termo “romance histórico” por “metaficção historiográfica” e certifica que essa troca pode abranger melhor as especificidades desse novo tipo de romance, que analisa a história de uma forma menos rígida e pesada, como nos padrões do romance histórico. Os estudiosos dizem que esse novo tipo de texto

narrativo tem sua gênese para negar que a teoria do século XIX, que sustentava a ideia de que apenas por intermédio do discurso histórico era plausível conhecer a verdade dos fatos.

Nesse sentido, é premente expormos que a História da Literatura aponta que, com sua evolução no Ocidente, surgiu um tipo de texto ficcional que faz uma reflexão sobre si mesmo e contém, na sua estrutura, análises sobre a sua constituição linguística, narrativa e o seu processo de fazer literário. Assim, isso permite colocar a produção de uma obra literária em evidência, fazendo com que a ilusão da obra ficcional seja rompida e invadida pela crítica. Nesse sentido, mais tarde, na metade do século XX, a metaficção surgiu como um termo utilizado para designar tais narrativas.

Hutcheon (1991) propõe os escritores Miguel de Cervantes e William Shakespeare como os precursores de textos que seguem esse tipo de narrativa e ajudaram a organizar uma disposição da literatura contemporânea. Contudo, seu uso era comum desde as tragédias gregas, desmistificando a ideia de que essa teoria surgiu apenas na contemporaneidade e consolidou-se no Pós-Modernismo com a nova história.

A palavra metaficção denomina as ficções que se preocupam com os próprios processos ficcionais e com a produção da linguagem. Nessa perspectiva, o viés historiográfico evidencia a história analisada e faz um resgate ao passado, descobrindo fatos que não foram revelados, provavelmente silenciados devido às relações de poder de grupos conservadores. A metaficção usa a paródia e seus paradoxos e, por meio dela, cria cópias dos textos históricos, carregados de ironia, com o objetivo de provar outros aspectos existentes na História, fazendo com que o leitor os questione. Para Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica é autorreflexiva, paródica e firma-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico.

Ainda de acordo com Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica caracteriza-se por ter um interesse em subverter o que já foi convencionalizado, constantemente referenciar e caracterizar personagens e eventos históricos e a impossibilidade de alcançar a história, pois esta somente nos chega através da textualidade. A referida autora aponta como característica metaficcional os textos que suscitam uma reflexão a respeito do fazer literário, pois possuem intensa autoconsciência em relação à maneira como tudo é realizado. Assim, a diferença entre a metaficção historiográfica

e o romance histórico é exatamente o teor autorreflexivo que, como dito anteriormente, causa o questionamento de verdades (consideradas históricas).

É apropriado explicar que a expressão metaficção historiográfica, estabelecida por Hutcheon (1991), insere obras que eram anteriormente denominadas, segundo Caragea (2010, s./p.), de “adaptações romanescas da matéria histórica”, “romance histórico apocalíptico” ou “romance histórico paródico”. Porém, conforme Caragea (2010, s./p.), Hutcheon logrou êxito como o termo estabelecido por ela, pois, “foca nos dois conceitos fundamentais desta ficção: por um lado o seu caráter metadiscursivo e, por outro, a sua reação à historiografia”.

A natureza transformadora desse método inovador de considerar a história para o fazer literário, segundo Hutcheon (1991), está no fato de a metaficção historiográfica desestruturar toda forma de autoridade, quando se apodera de elementos da história oficial (e da própria construção narrativa) para assim apresentar outras versões possíveis de um mesmo fator histórico.

Existem outros estudos que tratam da metaficção e a constituem como um evento que não se propõe a usar apenas os meios historiográficos no seu processo de construção. Podemos citar, por exemplo, a perspectiva teórica de Patrícia Waugh (1984) que levanta questões sobre a relação entre ficção e realidade, conceituando a metaficção como uma escrita sistemática ficcional e autoconsciente. Além dela, o pesquisador Gustavo Bernardo (2010) que se direciona na mesma orientação e, como representante da teoria literária brasileira, sugere um pensamento sobre a metaficção como um fenômeno estético autorreferencial pelo qual a ficção se duplica por dentro, fala sobre si mesma ou se contém.

Porém, neste trabalho, interessa-nos trabalhar com as análises de Hutcheon (1991), visto que os *corpus* deste trabalho, *Mariana* (1871) e *Pai contra mãe* (1990), de Machado de Assis, remete-nos ao viés do discurso historiográfico. Diante disso, levamos em consideração os pensamentos dos estudiosos da história e a forma como para eles as narrativas históricas também são próximas das narrativas literárias, pois oportunizam a subjetividade dos historiadores.

Nesse aspecto, é relevante destacarmos os pressupostos teóricos do historiador Hayden White, na obra *Trópicos do discurso* (2001), em seu artigo *O texto histórico como artefato literário*, no qual reitera que as narrativas literárias históricas devem ser consideradas como o que de fato são: ficções verbais que tratam de conteúdos que são tanto inventados como descobertos. Nesse sentido, White (2001,

p. 100) também considera que a História pertence à categoria da “escrita discursiva” e, assim, quando o elemento ficcional lhe aparece de modo claro e objetivo, ela deixa de ser inteiramente histórica para se tornar algo claro e objetivo, ela passa a ser bastarda, produto de uma união profana entre história e poesia e não exclusivamente de algo histórico.

Entretanto, nas produções pós-modernas, Literatura e História são considerados discursos, assim como ficção e história também: seus conteúdos não se restringem apenas aos acontecimentos, mas aos “sistemas que transformam esses acontecimentos do passado em fatos históricos presentes” (HUTCHEON, 1991, p.122). Concluímos, com essa afirmativa, que a História existe na forma textual e só acessamos o passado por meio da textualidade.

Assim, a História não tem só a função de realçar a trama literária, posto que é através dela que acontece a reintrodução dos contextos históricos de forma considerável e, em muitos casos, até mesmo definitiva. Contudo, é a partir disso que o conhecimento histórico passa a ser problematizado, em que o mesmo passado não sendo negado, mas agora a sua abordagem é regulada pela textualidade. Assim, é a partir desse raciocínio, Hutcheon (1991) conceitua a metaficção como uma modalidade narrativa essencialmente metadiscursiva quando diz que:

em momento nenhum, a metaficção busca ser algo além do que ela realmente é: texto e, por isso, contesta os métodos naturais para diferenciar fato histórico da ficção, não aceitando que apenas a história tenha uma pretensão à verdade (HUTCHEON, 1991, p. 27).

Portanto, em *Poética do Pós-Modernismo*, Hutcheon (1991), além de corroborar para que a narrativa histórica na ficção deva dispor de um olhar crítico e enxergar os problemas sociais de modo que os escritos oficiais não mostram, ela deve especificar as estratégias das quais a metaficção historiográfica utiliza para a composição de suas narrativas. Conforme a referida autora, essas estratégias são: : paródia, discursos históricos e intertextualidade.

Assim sendo, a paródia é explicada pela autora como o retorno ao passado que é característica do pós-modernismo, uma retrospectiva que retrata o que é diferente de uma forma intertextual e paradoxal: é uma “transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1991, p. 95). Além da paródia que, para Hutcheon (1991), funciona como uma repetição, a teórica supracitada trata da intertextualidade, recurso textual que realiza uma retomada ao passado e pode ser definida como um desejo de reduzir a distância

entre o passado e o presente, ou ainda em um novo contexto reescrever o passado. Assim, quando os textos do passado são retomados, a metaficção historiográfica lança mão do discurso histórico para questioná-lo.

Desse modo, com a intenção de constituir novas perspectivas, ao retornar ao passado, a metaficção retoma discursos históricos para questionar o contexto social à sua maneira, aspecto este muito valorizado na estrutura dos romances realistas. Com o advento da metaficção, Hutcheon (1991, p. 141) relata que a visão da oposição aos fatos históricos “confere à metaficção historiográfica o benefício da dúvida e enfatiza o caráter narrativo da história, tendo em vista que, na visão do autor, tanto a história como a ficção tem o ponto de partida na verossimilhança”. Em outras palavras, a autora destaca a textualidade sucinta e complexa que as duas possuem.

Tendo como base essas primeiras reflexões sobre a metaficção historiográfica, nas alíneas seguintes aprofundaremos nossas discussões sobre as estratégias metaficcionais pautadas por Hutcheon (1991), a fim de nos debruçarmos na análise dos contos *Mariana* (1871) e *Pai contra mãe* (1990), de Machado de Assis. Queremos esboçar como o autor carioca construiu sua narrativa a partir de intertextos, elementos paródicos e dos discursos históricos.

4 RELATOS DA CRÍTICA

4.1 Machado de Assis: vida e obra e a contística brasileira

Para cúmulo de desespero, vi através das vidraças da escola, no claro azul do céu, por cima do morro do Livramento, um papagaio de papel, alto e largo, preso de uma corda imensa, que bojava no ar, uma cousa soberba. E eu na escola, sentado, pernas unidas, com o livro de leitura e a gramática nos joelhos. (Machado de Assis).

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no Rio de Janeiro, no dia 21 de junho de 1839, na casa de agregados, no bairro morro do Livramento, do qual o escritor trata muitas vezes em suas obras, narrando episódios da sua infância. Filho de Francisco José de Assis e Maria Leopoldina Machado de Assis, o pai era pintor e a mãe trabalhava como lavadeira, ele foi um escritor mestiço e pobre que sozinho aprendeu francês e inglês, tornando-se leitor da literatura de outros países. A essa habilidade, Duarte (2007, p. 08) acrescenta:

Menino pobre, e já na infância órfão, teve uma educação irregular, compensada pelo afã autodidata com que procurou desde cedo superar a subalternidade inerente às origens étnica, social e econômica, visíveis na condição de “homem livre na ordem escravocrata” e, sobretudo, na pele escura herdada dos avós afrobrasileiros.

O pai não incentivava o gosto literário do filho, acreditava que impediria de ascender sua carreira, pois, como na atualidade, no Brasil do século XIX o artista não possuía valor economicamente; mas jamais poderia imaginar quem Machado se tornaria. Ele iniciou na literatura aos 15 anos, com a publicação do poema *Ella*, na revista *Marmota Fluminense*, sem qualquer destaque, e aos poucos foi evoluindo até tornar-se reconhecido com a publicação do seu primeiro romance, *Ressurreição*.

Casou-se com Carolina Augusta Xavier de Novais, mais velha que ele, em um relacionamento sem filhos. Quatro anos depois tornou-se funcionário público, assumindo a atribuição de primeiro-oficial da Secretaria de Estado do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, cargo que no qual permaneceu até o seu falecimento. Em 1888, ano que a princesa Isabel assinou a Lei Auréa, Machado de Assis recebeu do Imperador, D. Pedro II, a Ordem da Rosa, homenagem concedida a personalidades da época. Com a Proclamação da República, no ano seguinte, o

escritor tornou-se Diretor do Comércio na Secretaria da Agricultura, episódio em que Challoub (2003) complementa citando o fato de que Machado de Assis foi responsável por inúmeras sentenças que chegavam ao órgão e envolviam a Lei do Ventre Livre, fazendo com que fossem favoráveis aos escravizados.

Os críticos da época o acusavam de omisso a respeito da realidade da sociedade e dos seus problemas, especialmente a questão da escravidão e as relações de poder, que atingiam principalmente as mulheres. Essa acusação é refutada por Duarte (2007) quando este afirma que Machado de Assis, denominado de Caramujo, se abriga em disfarces de toda ordem – na imprensa, escondendo-se por trás de mais de vinte pseudônimos; e na ficção, fazendo da ironia princípio construtivo de seus textos. Apesar disso, Machado não foge ao debate maior de seu tempo, mas o faz simulado.

Machado de Assis foi o primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira de número 23, cargo no qual permaneceu durante 10 anos. Faleceu aos 69 anos, vítima de câncer na boca, deixando uma vasta obra. Acompanhar a sua evolução na escrita é necessário, visto que seu labor perpassa pela poesia, crítica, romance, crônica e conto. Sua produção constística, contudo, contribuiu para a produção de um estilo significativo em sua obra, com recursos como a ironia, transposições de passagens bíblicas, observação de pequenos detalhes do comportamento humano, até momentos históricos usados em suas narrativas como pano de fundo de grandes estórias.

A produção de Machado é historicamente dividida entre a convergência dos pensamentos do romantismo e do realismo. O ponto de afastamento dos seus escritos foi a publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, que foi apontado como o primeiro romance realista da literatura brasileira. É exatamente com esse romance que Machado passou a ser conhecido por sua ironia, pessimismo e conversa com o leitor que ultrapassam as características de uma narrativa linear. Além disso, o autor apresenta uma análise psicológica profunda e uma dura crítica a sociedade burguesa da época.

Porém, delegar ao escritor um estilo de época, vale a pena para cunho didático, visto que a grandiosidade de Machado não lhe permitiu encaixar-se tipicamente em um único estilo. Assim, nossa disposição não é mostrar o escritor Machado de Assis adequado aos estilos de época, mas vislumbrar como, de alguma forma, muito embora

existam muitos estudos sobre o autor foge a qualquer tipo de classificação, apresentando um vasto desafio aos estudiosos.

A obra Machadiana perpassa o tempo e a muitas releituras e pontos de vista, motivando novas teorias que não apresentam finitude, o escritor encara, assim, as raízes históricas de um regime escravocrata e uma sociedade cruel, abordando em suas narrativas vários elementos estéticos, além da preocupação com a estrutura e direcionamento.

De acordo com a ideia de que Machado de Assis amadureceu gradativamente e que em suas obras temos um autor que caminha para seu pleno domínio, Coutinho observa (1994) que nos seus primeiros romances, os da primeira fase, encontram-se os recursos técnicos que depois serão lapidados. Assim, com os seus primeiros romances, compreendemos os elementos que formam as características da sua segunda fase. Nesse sentido, temos como composição da primeira fase as obras *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878); todos estes livros, de forma geral, seguem as características do romantismo. O último listado, *Iaiá Garcia* (1878), é o livro que aponta as mudanças da fase romântica para a fase realista.

Como já foi dito, com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado de Assis e seu estilo ganham destaque e, desse modo, dá-se início a fase realista. Posteriormente, temos a publicação de *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e o *Memorial de Aires* (1908). É importante destacar que com *Dom Casmurro* (1899), segundo alguns estudiosos, Machado chega ao apogeu de sua produção literária. Um ponto, porém, é importante: as duas fases não apresentam apenas diferenças, mas algumas semelhanças, como a presença do humor e da análise psicológica. Mas cabe um destaque maior a sua produção contística, visto que o conto é um gênero valoroso para a nossa dissertação, pois o *corpus* é composto por contos machadianos.

Machado de Assis escreveu duzentos e cinco contos e iniciou com a publicação de *Contos Fluminenses* (1869), na fase romântica, mas aos poucos foi modificando a linguagem até sua nova publicação, *Papéis Avulsos* (1882), que para o gênero conto equivale a mesma transição que se verificou com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Para estudiosos como Lúcia Miguel Pereira (1988), *Contos Fluminenses* (1869) e *Histórias da Meia-Noite* (1873) são publicações avaliadas com menor importância,

pois apresentam narrativas mais extensas e menos amarradas, por isso são considerados textos que ainda não estão na sua fase madura como contista. Suas publicações seguem em ordem cronológica: *Histórias sem Data* (1884), *Várias Histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1899), *Relíquias de Casa Velha* (1906) e as duas coletâneas póstumas de *Outras Relíquias*.

Em seu primeiro livro de contos, *Contos Fluminenses* (1869), Machado inclui em meio a outros contos um texto denominado de *Romance*, uma mistura de gêneros como em *O alienista* e *Igreja do diabo*, sugerindo uma fase de oscilação própria do seu período mais imaturo. Porém, é fato que uma quantidade considerável de sua produção segue padrões rigorosos do conto moderno, no qual ele ganha destaque como escritor brasileiro. O autor preocupa-se em defender o gênero ainda não estabelecido no Brasil no seu segundo livro *Histórias da Meia-Noite* (1873), no qual o escritor diz que o gênero não é menos digno de sua atenção e exhibe predicados de observação de estilo. Esse argumento ocorre porque existe um pensamento de que o conto não é um gênero provido de qualidades.

Segundo Afrânio Coutinho (1994), os contos de Machado de Assis eram influência dos contos fantásticos e o próprio autor em *Várias Histórias* (1896) cita Merimée e Poe, lhes delegando o título de obras-primas. A infiltração do fantástico pode ser uma implicação direta nas origens do conto brasileiro.

Os contos de Machado de Assis, de uma forma reduzida, representam o mundo que compreende em seus romances, priorizando o diálogo, representando a vida de forma direta e valorizando o sujeito da linguagem. O indivíduo, que nos interessa nessa dissertação, é o sujeito que tem sua relação com a história e podemos percebê-lo também através da linguagem, da oralidade, como Machado tanto incentiva em suas produções. Suas histórias também se distinguem pela surpresa com que o leitor se orienta pelas atitudes descritas e pelos perfis psicológicos dos personagens, os quais se caracterizam por uma certa imprevisibilidade.

Outra característica são enredos vazios em que nada acontece, com diálogos sem consistência e genéricos, assim como a falta de continuidade lógica e uma atemporalidade própria. A preferência será as fantasias e loucura dos personagens em detrimento da continuidade cronológica dos fatos.

Por fim, em *Contos Fluminenses* (1869) nota-se um narrador que não consegue perceber a dualidade dos fatos e considera os personagens como bons ou ruins, são traços da influência romântica, já que todas as histórias do livro terminam na

impossibilidade de um matrimônio, pois visa agradar ao público que gostava desse tipo de enredo. Já a publicação *Histórias sem data* (1884) apresenta traços da maturidade do escritor, com textos mais irônicos, alegóricos e com temática universal.

Em suma, sobre a elucidação das principais características da produção dos contos de Machado de Assis é importante ressaltar a forma como as personagens femininas são apresentadas: elas são sempre fortes e complexas (neste estudo representadas por Mariana e Arminda). A sociedade do século XIX era formada por dois grupos que eram opostos, mas dependentes: senhores e escravos, em que os primeiros dependiam do trabalho dos segundos e estes eram mercadoria.

Além deles, um terceiro tipo compunha a sociedade da época: os homens livres, que não eram escravos e nem senhores, mas não possuíam dinheiro e viviam de agregados. Machado costumava representar esses tipos em suas obras, como José Dias, agregado de D. Glória, mãe de Bentinho, na obra *Dom Casmurro*. O que sabemos com esses retratos é que o escritor carioca representava os dilemas dessa época, era como um intérprete dos problemas e experienciou o momento histórico de transformação que a sociedade do século XIX viveu, além de ajudar no processo de métodos para constituição de uma nova forma literária.

Portanto, os destaques que Machado dá as relações entre o mundo, constituído pela ficção e o mundo da realidade ou entre a literatura e os fatos reais, contribuem para que essas relações evidenciam uma característica fundamental para avaliar a constituição literária e os processos pelos quais a literatura incentiva a produção de sentido do leitor. Dessa forma, questiona a repercussão da literatura no século XIX brasileiro mediante a evolução histórica.

Sobre esses questionamentos, passaremos a ver, no capítulo seguinte, como os aspectos metaficcional historiográfico se apresenta no conto *Mariana e Pai contra mãe*.

4.2 Fortuna crítica

Com base na perspectiva metaficcional e nos contos do *corpus*, no que se refere às produções científicas que antecedem esta pesquisa, não foram encontradas qualquer análise específica que investigue o perfil da mulher negra sob a perspectiva da metaficção historiográfica nos contos em questão. Porém, no âmbito da produção literária machadiana de um modo geral, foram encontrados trabalhos de conclusão de curso, uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado. Assim, será feita, nesta

seção, uma rápida síntese dos trabalhos que antecedem esta pesquisa com a intenção de ratificar o seu caráter inédito, visto que, embora esses trabalhos usem o viés da perspectiva metaficcional, seus *corpus* e análises diferem do que propõe-se como investigação.

O ensaio com o título *Metaficção nos romances de Machado de Assis*, de Rocha (2010), observa a forma como a metaficção, nos romances de Machado de Assis, é caracterizada de forma recorrente e analisa os efeitos que ela provoca nas narrativas ficcionais e os efeitos de sentido que provoca no leitor.

Schuch e Saraiva (2013) seguem com a investigação do processo de produção literária investigando recursos metafissionais, tais como autorreferencialidade e a intertextualidade, no trabalho *O ato da escrita em romances memorialistas de Machado de Assis*, e têm como objeto de estudo os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. O processo autorreferencial mostra a reflexão no texto sobre o seu processo de construção, enquanto a intertextualidade recorre a outros textos confirmando que as produções literárias relacionam-se. Esses processos produzem no leitor significações que devem ser percebidas a partir de uma leitura analítica do texto.

Em *Capitu: uma transposição metaficcional*, Assis (2013) examina os conceitos de metaficção presentes na minissérie *Capitu*, uma adaptação do romance *Dom Casmurro*, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida pela Rede Globo, e relaciona com a linguagem dialógica que o narrador machadiano mantém com o leitor e os aspectos metafissionais presentes no meio audiovisual, mostrando que a estética adotada pelo diretor está ligada ao estilo machadiano que utiliza uma linguagem clara e consciente no processo de construção do romance.

Santos (2015), no texto *Crise e destruição: o romance autorreflexivo de Machado de Assis*, investiga como o autor usa o gênero romance e as suas possibilidades narrativas e o contraste e a sintonia com a produção ficcional, inserindo leituras e referências literárias na construção das narrativas, de maneira radical é possível perceber essas construções em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, porém o autor defende que mesmo nos primeiros romances é possível perceber o recurso metaficcional.

Como já apontado, anteriormente, não foram encontrados trabalhos que fazem uma análise dos contos do *corpus* desta pesquisa por meio da metaficção. Mesmo com uma produção considerável de contos, podemos dizer que existem muitos

trabalhos que se propõem a investigá-los por meio de aspectos histórico-sociais e uma ampla fortuna crítica, porém uma das dificuldades desta pesquisa foi encontrar bibliografias que tratem dos aspectos de construção e formação de sentido dos contos machadianos.

5 ENFOQUES METAFICCIONAIS HISTORIOGRÁFICOS *EM PAI CONTRA MÃE* (1906) E *MARIANA* (1871)

Neste capítulo, pretendemos analisar os contos machadianos *Pai contra mãe* e *Mariana* sob o viés da metaficção historiográfica, considerando os seguintes aspectos: discursos histórico e literário presentes no conto, que nos permitirá reconhecer as relações verossímeis entre literatura e história; a ironia e a paródia como forma de interpretação da autorreflexividade promovida pela metaficção; e a linguagem utilizada nos contos, que nos possibilita identificar as perspectivas sócio-históricas vinculadas aos referidos contos. Para tanto, faremos uso das contribuições teóricas de Hutcheon (1991), White (2000), Chalhoub (2003), Duarte (2007), entre outros.

5.1 A imitação

Como mencionamos no capítulo que trata sobre Literatura e História, o filósofo Aristóteles deu início às discussões a respeito de literatura e foi por meio dele que também iniciaram as discussões a respeito de mimesis, a sua contribuição e a sua importância. Por meio de sua obra *A poética clássica* (1997), Aristóteles (1997, p. 21) explica que “imitar é natural do homem desde a infância.”, e a apesar das discussões terem iniciado com este e outros filósofos, foi apenas no século XVIII que a preocupação com verdades e mentiras, que os relatos apresentavam, intensificaram-se.

A paródia está ligada às pesquisas relacionadas à arte pós-moderna de forma geral e é um recurso muito usado na construção de textos metaficcionalis historiográficos, sendo considerada uma das suas características essenciais, justamente porque envolve e provoca o texto parodiado, forçando-o a ser autêntico. De modo parecido, para Hutcheon (1991), a paródia realiza uma repetição com distância crítica através da ironia, e não apenas um diálogo entre o passado e o presente.

Para a estudiosa, esse fato possibilita uma mudança quanto à continuidade dos estudos culturais. Fato este que possibilita que a paródia seja confundida com o pastiche, um recurso de imitação que faz parte também do período pós-moderno, pois, em algum momento, o conceito de paródia permite que ela seja analisada dessa forma, um estilo que se aproxima do burlesco, ou a reunião de trechos de outras obras

e de outros autores. Jameson (2002, p. 118) afirma que o pastiche é uma paródia vazia do passado, um “sintoma da impossibilidade de historicizar até mesmo nossas próprias histórias pessoais”.

Dessa forma, quando nos referimos ao período pós-moderno, é muito frequente que liguemos o conceito de paródia à noção de algo caricato, ridículo, que nos remete à zombaria ou ao cômico. Observamos que, nesse sentido, existem muitas controvérsias, alguns estudiosos, como Ceia (2010), concordam que essas são características essenciais da paródia pós-moderna, porém outros estudiosos. Hutcheon (1991), por exemplo, discorda, pois afirma que:

[...] quando falo em ‘paródia’, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego para- pode tanto significar 'contra' como 'perto' ou 'ao lado'. (HUTCHEON, 1991, p. 47)

Diante dessa afirmação, Hutcheon (1991) explica que a paródia pode fazer uma homenagem ao texto anterior, visto que a “inclusão da ironia e do jogo jamais implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-moderna” (HUTCHEON, 1991, p. 48). Seguindo esse contexto e destacando o papel importante da paródia nas obras de arte pós-moderna, Hutcheon (1991) ainda assinala que especificamente a literatura da pós-modernidade inclina-se a questionar o alcance que temos a respeito da “natureza concreta dos acontecimentos (históricos)” (p. 61). Por esse motivo, a pesquisadora relata que a paródia parece ter se transformado “na categoria” daquilo que ela chama de “ex-cêntrico”, pois ajuda a dar voz a personagens marginalizados por uma ideologia dominante (HUTCHEON, 1991).

Além disso, seguindo esse viés, Hutcheon (1991) observa que a paródia permite a relação entre textos literários e históricos a partir da posse que ela toma do passado, objetivando a problematização dos fatos e questionamentos históricos. Nesse sentido, a autora pondera que:

a paródia intertextual da metaficção historiográfica encena as opiniões de determinados historiógrafos contemporâneos: ela apresenta uma

sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos. (HUTCHEON, 1991, p. 164)

Diante desse contexto e visando uma linha de pesquisa que tenha como base a paródia da metaficção historiográfica, os contos que analisamos nesta dissertação, *Mariana (1871)* e *Pai contra mãe (1906)*, como aqui já ressaltamos algumas vezes, estão relacionadas a um momento importante da história do Brasil: a abolição da escravidão. Além dele, um dos contos intitulado *Mariana (1871)* apresenta duas versões diferentes, com os mesmos personagens e mesmo espaço, mas publicados em períodos diferentes, e ambos apresentam relação com o processo histórico. *Mariana* de 1871, é o resultado da Lei do Ventre Livre que mais tarde levaria à assinatura da Lei Áurea, e o contexto histórico de *Mariana*, publicada em 1891, é o da Proclamação da República.

As duas versões apresentam fortes mudanças sociais. A recriação do conto em 1891, com os mesmos personagens, chama atenção do leitor por representarem trajetórias diferentes, cada uma em seu momento histórico. Fazendo-nos questionar sobre os aspectos que levaram Machado de Assis a reescrever o conto. Escolhemos para análise a versão de *Mariana* publicada em 1871, no *Jornal das famílias*, que apresenta marcas da sociedade do Rio de Janeiro do século XIX, onde o escritor, Machado de Assis, nasceu e morreu.

Nas obras em análise, é possível perceber a metaficção historiográfica por meio do plano de fundo histórico que apresentam especificamente nomes de lugares e acontecimentos. *Pai contra mãe (1906)*, por exemplo, logo no início da narrativa, revela as lembranças do período escravocrata: “a escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais” (ASSIS, 1997, p. 659). Em seguida, somos apresentados à descrição dos instrumentos que visavam garantir o funcionamento da instituição escravista:

Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. (ASSIS, 1997, p. 659)

Do mesmo modo, em *Mariana* (1871) o autor, no início do conto, apresenta elementos históricos que tratam de eventos, como as transformações pelas quais a cidade passou, durante o período em que o personagem Macedo esteve ausente. O relato dessas transformações chama atenção do leitor para a construção do espaço carioca e locais específicos:

Voltei de Europa depois de uma ausência de quinze anos. Era quanto bastava para vir achar muita coisa mudada... Também achei mudado o nosso Rio de Janeiro, e mudado para melhor. O jardim do Rocio, o boulevard Carceller, cinco ou seis hotéis novos, novos prédios, grande movimento comercial e popular, tudo isso fez em meu espírito uma agradável impressão. (ASSIS, 1997, p. 771)

Na sequência, percebemos em *Mariana* (1871) a metaficção historiográfica por meio da construção do personagem Coutinho, em que o autor utiliza a estratégia de autorreflexão, mudando o foco narrativo de Macedo para Coutinho. Mesmo que por um breve momento, ao narrar sua história, o personagem sente remorso pela condição de Mariana. Dessa maneira, Machado faz o leitor refletir sobre a condição da personagem que, mesmo sendo bem tratada, não era uma pessoa livre e tinha sido capturada todas as vezes que fugia, lembrando o leitor do contexto histórico em que a personagem está inserida.

Mariana (1871) relata a história de uma jovem negra que se apaixona pelo filho de sua dona. Como sabia que seu amor era impossível, ela foge e é recuperada duas vezes. Mariana declara seu amor para Coutinho, mas, em seguida, tira a vida com veneno, o que deixa com remorso o protagonista, uma pessoa influente na sociedade do Rio de Janeiro, era rico e sabia a diferença entre senhores e escravos, além de preservar valores patriarcais que estavam presentes em seus modos. Embora Mariana fosse tratada como senhora, é perceptível a influência desses valores no momento em que ela empreende duas fugas para tentar a liberdade, mas sente-se aprisionada mais ainda, pois seus donos conseguem recuperá-la.

Com a mesma temática, *Pai contra mãe* (1906) conta a história de Cândido Neves, que tentou outro ofício, mas acabou tornando-se um caçador de escravos fugitivos. Ele casou com Clara e não tinha como sustentar o filho; sem poder escolher, levou a criança para a roda dos enjeitados, mas no caminho encontrou uma escrava fugida, Arminda.

Cândido deixou seu filho com um farmacêutico e foi em busca da escrava que anteriormente havia pedido que ele a soltasse, pois estava grávida e, com o castigo

do seu Senhor, ela perderia a sua criança, mas ele não deu ouvidos, pensando no seu filho que também corria o risco de perder. Ele levou a escrava à casa de seu dono, recebendo, assim, a recompensa que salvaria o seu filho da roda dos enjeitados. O conto relata com detalhes como era feita a captura dos escravos, os anúncios de suas fugas e instrumentos usados na captura e a violência física da época.

Com o enredo dos dois contos, percebemos o olhar machadiano sobre a mulher negra da sociedade da época, em um Brasil pós-colonial, e mesmo havendo diferenças nas descrições dos dois contos é notável a semelhança entre as situações de violência e humilhação a que eram submetidas as personagens negras, violências que ocorriam nos âmbitos psicológico e físico, e retratam como a mulher negra era tratada no Brasil onde Machado de Assis viveu.

Quando analisamos o enredo dos contos do *corpus* desta pesquisa, verificamos que Machado de Assis buscou outras fontes para tecer sua narrativa a respeito desses personagens que são fictícios, mas que nos remetem a pessoas que marcaram a história, como a personagem tia Mônica é uma paródia do nome e história da mãe de Santo Agostinho, autor do livro *Confissões* ((397-398 d.C.), a ambas era atribuída a função de conselheira: a Mônica de Agostinho o conduzia à conversão e o Batismo à pia batismal, a Mônica de Cândido apresentava a crueldade machadiana e o grotesco da realidade social e o conduzia à Roda dos Enjeitados, é o que assinala Vassoler (2018).

Nesse sentido, pela perspectiva de teóricos que investigam sobre metaficção historiográfica, o exemplo que apresentamos anteriormente demonstra que as obras são decorrência de paródias de outros textos. Enquanto paródia, as narrativas de *Mariana* (1871) e *Pai contra mãe* (1906) assumem um caráter contestatório da versão oficial dos fatos históricos compreendidos em seu texto, isso porque, conforme visto, apresenta a sensação de que o passado se faz presente, conhecido por meio de seus vestígios pautados na textualidade (HUTCHEON, 1991).

Nessa acepção, investigamos que o principal texto homenageado por Machado de Assis para a construção do conto *Mariana* (1871) de seu romance foi uma obra também de sua autoria, na qual Chalhoub (2003) a trata como uma possível semelhança entre o conto *Mariana* (1871) e o romance *Helena* (1876), publicado cinco anos mais tarde. Nesse caso, a tessitura textual e a produção de sentido nas duas narrativas do mesmo autor promovem uma reflexão crítica sobre a temática que é a

aproximação entre escravidão e liberdade, existindo em *Helena* (1876) uma intertextualidade implícita.

Podemos verificar também no trecho em que, em um encontro com os amigos, depois de ter passado um tempo fora do Brasil, eles proferem revelações sobre os mais variados assuntos, tais com amores, casamento e profissões. Amigo de Macedo, Coutinho revela a todos que foi amado por uma mulher escrava e que nunca foi amado por alguém como foi por ela. Assim como Vicente em *Helena* (1876), Coutinho se refere à Mariana como “cria de casa”.

Por esses fatos, entendemos que Machado de Assis, ao elaborar os contos em questão, assim como contextualizar historicamente a temática, acontecimentos, ambientes e personagens, emprega o recurso da paródia, concebido como uma “imitação que simula o original” (JAMESON, 1985 *apud* LOPES, 2013, p. 116). Para escrever os contos, Machado de Assis necessitou conhecer os acontecimentos “originais”, do mesmo modo que, ao comparar, um mímico precisa ser habilidoso de modo que se coloque no lugar da pessoa indicada, disposto a construir sua imitação.

Nesse sentido, ponderamos que os contos *Pai contra mãe* (1906) e *Mariana* (1871) inclui ficção e realidade evidenciando como as duas se agregam. Machado de Assis, por meio dos discursos históricos ressemantizados, torna o leitor moderno, oferecendo conjunturas para que ele faça observações e elabore sua opinião a respeito dos acontecimentos que são relatos no conto. O leitor desempenha função de fundamental importância na construção de uma metaficção historiográfica e, assim, observaremos com mais atenção o próximo tópico, com o objetivo de conhecermos mais sobre a questão.

5.2 Intertextualidade: textos que remetem a outros textos

O meio em que os fatos e acontecimentos estão relacionados e a importância deles para a história revelam os critérios de classificação em que são propagados, de preferência em jornais, documentários e livros de História. Nesse sentido, é muito difícil que um romance ficcional seja considerado meio de comunicação de alguma verdade, seja ela escrita no passado ou no presente. Em razão disso, o que verificamos é que, aparentemente, é reconhecido a forma como o discurso é comunicado, para em seguida reconhecer a própria informação que se está lendo e assim julgá-la como verdadeira ou falsa.

À vista disso, identificamos um tipo de separação entre Ficção e História, em que a primeira é vista como objeto criativo, resultado de possíveis imaginações e a segunda é visivelmente caracterizada por atributos verdadeiros, conforme o meio em que é propagada. É diante dessa relação entre o ficcional e o real que ocorre o estudo da metaficção historiográfica, pois ela propõe que os fatos históricos, personagens reais e/ou ambientes verdadeiros presentes no enredo de um romance tornem-se observados e aceitos previamente.

Dessa forma, a harmonia entre a história e a ficção ocorre por meio da perspectiva do encontro de elementos reais presentes nos discursos das obras ficcionais, trazendo para o leitor um questionamento sobre a característica do romance: se é ficcional ou não. Sobre isso, segundo Hutcheon (1991), tanto as modificações na literatura dão base para novas inquições, quanto as mudanças sofridas na história, e ambas pode ser trabalhadas separadas ou em conjunto. Por isso, tratar a junção do gênero histórico e ficcional no mesmo romance de forma isolada é um exercício complexo.

Para Hutcheon (1991), não é fácil definir uma separação clara e objetiva que possa determinar onde começa a ficção ou termina a história, a pesquisadora diz que “é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-moderna, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se limitado em investigar as suas diferenças que é o seu ponto em comum” (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Com essa perspectiva, Hutcheon (1991, p. 141) reafirma que “História e ficção podem ser abordadas através de uma visão que acredita que ambas possuem pontos em comum, se completam e não existe entre elas separação, isso ocorrer por meio do advento da arte pós-moderna”. Assim, a pesquisadora encerra sua observação, atestando que, por meio da verossimilhança e intertextualidade, tanto a ficção quanto História criam o que ela chama de obras que “se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21) e dessa forma adquirem força.

Nesta dissertação, observamos em vários momentos que essas obras que se apropriam de acontecimentos e personagens históricos são conceituadas por Hutcheon (1991) como metaficções historiográficas e são instrumentadas por meio da atuação entre autor e leitor. Por esse recurso, o escritor constitui uma relação de intertextualidade entre o literário e o histórico, podendo rever fatos e/ou personagens históricos introduzindo-os em seu romance. Esse resgate engloba os elementos reais

e ficcionais na narrativa e o tornam um texto puramente ficcional, possibilitando ao leitor uma “dupla conscientização da natureza fictícia e de uma base no real” (HUTCHEON, 1991, p. 143).

O leitor, diante da possibilidade de reconhecer os vestígios do passado em uma obra ficcional, recorrerá a seus conhecimentos prévios e ao senso crítico, dando sentido a esse passado, na medida em que os fatos lhe são apresentados. Da ação leitor e escritor surgem elementos que ajudam a construir a metaficção historiográfica como, por exemplo, a referência ao real e a sua retomada, além da intertextualidade e da excentricidade dos personagens, isso ocorre porque, como afirma Hutcheon (1991, p. 121), “parece haver um novo desejo de pensar historicamente, e hoje pensar historicamente é pensar crítica e contextualmente”.

Sendo assim, o recurso da intertextualidade trabalha com a retomada de fatos passados, construção que deve ser inserida no processo de leitura, quando o contexto ficcional ou histórico possibilita ao leitor que, dotado de subjetividade, pressupõe que o texto comunica algo ou poderá estar significando. Assim, a metaficção parece solicitar do leitor o reconhecimento dessas retomadas subjetivas presentes no romance para que a partir e em sintonia com elas, identificar as ocorrências de releituras históricas na construção de uma obra ficcional. Assim, “o leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento” (HUTCHEON, 1991, p. 167).

Quando a relação entre textos é formada a partir da relação entre Literatura e História, podemos verificar que a intertextualidade se estabelece, pois, segundo o pensamento de Hutcheon (1991), só é possível conhecer o passado e o que existiu de fato por meio da textualização e de seus indícios. É importante observarmos que a intertextualidade consiste em retomar textos através de outros já conhecidos. De acordo com isso, Hutcheon (1991, p. 169-170) afirma que

em muitos casos, o termo intertextualidade pode perfeitamente ser muito limitado para descrever esse processo; talvez interdiscursividade seja um termo mais preciso para as formas coletivas de discurso das quais o pós-moderno se alimenta parodicamente: a literatura, as artes visuais, a história, a biografia, a teoria, a filosofia, a psicanálise, a sociologia – a lista poderia continuar.

A importância da intertextualidade forma-se por meio da retomada de elementos conhecidos pelo leitor, como um romance, personagens de outras obras e um fato histórico que são apresentados em um novo contexto ficcional, que nos permitem reconhecer os seus pontos em comum na perspectiva da metaficção historiográfica. Hutcheon (1991, p. 197) ainda destaca que “não é por acaso que um dos temas mais constantes da metaficção historiográfica é o da mentira”; visto que, por meio desse tipo de escrita, os termos reais e ficcionais podem ser a referência para esse tipo de escrita e de uma nova leitura para um passado que pode ter existido, ajudando a ressignificá-lo e sugerindo uma construção que englobe o real e o imaginário.

De acordo com os intertextos e a referenciação, seguindo as ideias de Hutcheon (1991), certificamos, como inclusive, no tópico anterior mencionamos, que os contos de Machado de Assis, apresentam referência em outras obras, como é o caso do romance *Helena* (1876) de autoria também de Machado de Assis e *Pai contra mãe* (1906) que, segundo Teixeira (1988), apresenta intertextualidade no processo de construção com o personagem principal, Cândido, que no latim significa algo, claro, puro ou imaculado, e é um nome que faz referência ao nome que tornou-se popular pelo título da obra do filósofo francês Voltaire que era intitulada de *Cândido*. Além da intertextualidade no nome dos personagens, é possível percebermos que tanto em Voltaire como em Machado de Assis existe uma responsabilidade de ironizar o sistema em vigor, no escritor francês um otimismo desenfreado; em Machado de Assis, o sistema da escravidão e a forma como os negros eram tratados.

Podemos dizer que a ligação entre a obra de Voltaire e o conto de Machado, trata-se, então, de um diálogo entre um texto do presente e um texto do passado e esse diálogo é estabelecido de forma irônica e com traços de contestação. No passado, na obra de Voltaire, *Cândido* estava longe de mostrar que o mundo onde viveu era o melhor dos mundos possíveis e o caráter irônico do conto *Pai contra mãe* (1906) justifica-se justamente em razão da construção de seu personagem, Cândido, ser um sujeito que foge aos padrões de pureza, mas ao contrário é, por exemplo, indiferente ao aborto da escrava:

– Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço! – Siga! repetiu Cândido Neves. – Me solte! – Não quero demoras; siga!

Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites, – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites.

– Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? perguntou Cândido Neves. (ASSIS, 1997, p.257)

Nesse sentido, a obra de Voltaire, *Cândido* (1759) narra a história de um personagem otimista, que passa por vários infortúnios, mas, apesar disso, sempre encontra o lado positivo das situações, Cândido segue os ensinamentos do mestre Panglós, homem sensível e sensato, e segundo Cabral (2008) é justamente por apresentar essas características que é válida a comparação do Cândido de Voltaire e o de Machado de Assis.

Outra questão importante que diz respeito as semelhanças da obra de Voltaire com o conto em análise, é o fato de mais uma fazer Machado utilizar o texto do escritor francês para produzir o tom irônico do seu próprio texto, quando Machado de Assis cria seu Cândido, o faz com aversão ao trabalho, característica oposta ao Cândido de Voltaire, pois o autor em sua narrativa diz: “quando o homem foi posto no jardim do Éden, foi ali posto para trabalhar, *ut opereratur eum*, o que prova que não foi criado para repouso” (VOLTAIRE, 1973, p. 11, grifos nossos).

O Cândido de Machado de Assis, mesmo tendo aversão ao trabalho, pois acreditava que todo trabalho era custoso e que muitas vezes o pagamento não era o merecido, demorava em nenhum emprego. Sobre esse episódio, o narrador relata: “seus empregos foram deixados pouco depois de obtidos” (ASSIS, 1997, p. 81). Porém, Cândido de *Pai contra mãe* (1906) necessitava de uma vida estável e por causa disso considerava uma desventura não tê-la, e ao contrário do personagem da obra *Cândido* (1759), ele não era otimista, acreditava ter má sorte.

O narrador desempenha importante função para ajudar o leitor a se aproximar da construção irônica do texto por meio da intertextualidade; sua perspectiva torna o leitor próximo do tempo e do espaço, por meio de relatos históricos sobre fatos que envolvem a escravidão.

grande parte era apenas repreendida; havia alguém em casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, por que dinheiro também dói. (ASSIS, 1998, p. 80)

De acordo como nosso ponto de vista, tanto Machado de Assis, em *Pai contra mãe* (1906) quanto Voltaire em *Cândido* (1759), por meio de suas narrativas, estariam auxiliando no processo de construção da historiografia contemporânea. Ambos traçaram questões sobre o modo de pensar a história, inclusive, em *Cândido* de Voltaire é traçada uma historiografia futura. Os dois juntos levantam considerações acerca do processo do fazer histórico.

5.3 A versão da História

Hutcheon (1991) afirma que as obras que tinham como base uma reflexão cotidiana centrada na sensibilidade humana eram obras realistas e o sujeito aceitava a realidade como algo natural e invariável, essa era uma natureza precária do indivíduo como herança intransponível. Desso modo, por muito tempo, especificamente no século XIX, a literatura ocupava-se com romances típicos realistas, que, de uma forma geral, não nasciam da suposição que realidade social em que vivenciavam, como se observava em outros romances contemporâneos, fossem variadas ou dúbias. Nessa perspectiva, verificamos que o romance realista tem apoio no relato dos costumes urbanos contemporâneos, como por exemplo, na vida pública e íntima, por meio de visões naturais e culturais.

O entendimento da história contada de uma forma específica, envolta pelos interesses e ideologias dos historiadores e o surgimento da nova história, marcaram o final do século XX. Em vista disso, as verdades históricas passaram a ser contestadas e problematizadas. Os padrões progressistas que representavam as artes por diferenças estavam ligados à história da literatura e observou que era importante questionar, da sua forma, o contexto social.

A metaficção historiográfica, tem como característica o questionamento da história e possui um a estrutura de referênciação/retomada do passado, como já mencionamos neste capítulo. Hutcheon (1991, p. 128) acredita metaficção historiográfica “apropria-se de personagens e/ou acontecimentos históricos sob a problematização dos fatos tidos como verdadeiros” e por isso baseia suas discussões pressupondo claramente o deslocamento histórico e suas consequências ideológicas, bem como a maneira que escrevemos a respeito da realidade do passado, e o que nomeamos como fatos e acontecimentos ocorridos em determinado momento.

Para Hutcheon, de acordo com a escrita tanto da história como da literatura pós-moderna, a história e a ficção são formas de discurso. As formas e os conteúdos não estão nos acontecimentos, mas é o sistema que transforma esses acontecimentos do passado em fatos históricos presentes” (HUTCHEON, 1991, p. 34). Com isso a história existe na forma textual e o passado é acessado condicionado pela textualidade. A metaficção historiográfica “refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção” (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Seguindo essa linha o fato histórico não se identifica através de uma função de “plano de fundo”, com a intenção de destacar o enredo literário, visto que é por meio dele que acontece a (re)inserção de contextos históricos significantes e muitas vezes são determinantes dentro da narração. Assim, a problematização do conhecimento histórico acontece, como afirma Hutcheon (1991), visto que sua abordagem é marcada pela textualidade, mesmo que o passado não seja negado.

A metaficção historiográfica tem como função confrontar a visão que domina com a visão que é dominada. Em conformidade com os historiadores, a partir da História Nova, é dado destaque à natureza narrativa da história, visando, de acordo Hutcheon (1991), que tanto a escrita da história quanto da ficção parte da verossimilhança e, além disso,

As duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1991, p. 141)

Considerando esse mesmo pensamento, Hayden White também conceitua a história como uma espécie de ficção, a combinação de uma série de eventos ocorridos no passado que resulta em um discurso narrativo. Ainda de acordo com ele, o historiador busca arranjar e organizar os eventos históricos identificados no passado, sem que isso escape a subjetividade do sujeito historiador (WHITE, 1994). Nesse sentido, de acordo com White, a diferença mais relevante entre ficção e história é a de que enquanto o ficcionista “inventa” suas histórias a partir de outras, o historiador “encontra” suas histórias e as interpreta.

Quando estudamos a metaficção historiográfica percebemos que ela faz uma releitura do passado criticando a história original de um evento e por causa disso apresenta um caráter contraditório, pois assim nega a veracidade do seu objeto, e ao

mesmo tempo recupera e recusa os pressupostos teóricos. Nesse sentido, observamos que nem toda história é apta a ser contada, sobre essa afirmação White (1994) diz que a escrita da história também corresponde a uma ficção, e se é assim, ela estabelece-se uma espécie de contrato entre o escritor e seu objeto, formando um íntimo com seu objeto que é considerado “verdadeiro”, fazendo a história ser conhecida como uma verdade parcial.

Hutcheon (1991) ainda defendia que não é correto usar os termos “verdade” ou “falsidade” quando se discute a respeito de ficção, pois “só existem verdades no plural e não existirá uma só verdade, e raramente existe a falsidade per si, no entanto, existe verdades alheias” (HUTCHEON, 1991, p. 146). Podemos concluir que as estruturas das narrativas ficcionais e históricas são as suas estruturas as quais são contrariadas pela metaficção historiográfica.

Para a metaficção historiográfica o leitor apresenta a expectativa de reconhecer textos do passado em obras literárias quando utilizado os recursos da paródia e intertextualidade, o escritor faz uso de documentos da história original e faz uma reanálise de fatos históricos do passado. A partir deste conhecimento percebemos que as obras que analisamos nesta dissertação, *Pai contra mãe* (1906) e *Mariana* (1871) fazem uso do envolvimento entre ficção e realidade afirmando que ambas são complementares.

No que diz respeito aos dois contos do *corpus* e a relação entre literatura e história, registramos como traço históricos dois momentos importantes, um Brasil a eminência da abolição e um Brasil pós-abolicionista. A partir desse contexto, temos em *Mariana* (1871) a recordação do amor de uma escrava por seu senhor, as memórias desse romance com final trágico foram narradas por Coutinho em um encontro, depois de muitos anos, e cuja a riqueza de detalhes do narrador nos permitem reconhecer marcas da história, como nome de lugares e hábitos.

Segundo Chalhoub (2003), “Mariana” transforma-se em um documento histórico, em que através da crítica representa a sociedade escravocrata, seus impasses e a tentativa de mobilização social, pois, contestando (mesmo que de forma discreta) o sistema escravocrata.

Os contos fazem parte das manifestações em defesa da Lei do Ventre Livre, promulgada em 1871, inclusive com o estabelecimento da lei, o Brasil dava mais um passo rumo à liberdade dos escravos. Esse fato é perceptível no conto *Mariana* (1871), já que as mudanças na sociedade escravocrata eram reais, logo mais a frente

nós teríamos a Abolição da escravatura em 1888, fato que envolve o conto *Pai contra mãe* (1906). Isso possibilitou Machado de Assis narrar a mudança de poder por parte do escravo e senhor e retratar uma visão da sociedade mudada em relação ao escrava, visto que, se no conto *Mariana* (1871) Machado de Assis deu a liberdade a personagem, é porque a sociedade já estava começando a considerá-lo como pessoa, um indivíduo que faz parte dessa sociedade. Podemos verificar essa afirmação, quando Mariana, já liberta, foge, pois não suportaria presenciar o casamento de Coutinho, e seus donos que haviam a libertado ficaram desolados.

Mariana tinha desaparecido de casa. Achei minha mãe desconsoladíssima: estava triste e indignada ao mesmo tempo. Doía-lhe a ingratidão da escrava. (ASSIS, 1998, p. 75)

Foi no meio dessa feral alegria que uma das escravas veio dar parte de que Mariana havia desaparecido. (ASSIS, 1998, p.79)

Pai contra mãe (1906) era um texto ficcional, mas que confirma o que a historiografia da escravidão já relatará: a coisificação do negro. O conto relata os percalços do trabalho para um homem livre em uma sociedade escravista. Cândido, possuiu várias profissões e em nenhuma delas obteve sucesso. Machado de Assis apresentou para o leitor uma sociedade que já saíra do período escravista, por isso, mesmo com o ofício de capitão do mato Cândido não obtinha lucro, pois os escravos já começavam a tornar-se raros. “os lucros entram a escassear. Os escravos fugidos não vinham já, como dantes, meter-se nas mãos de Cândido Neves” (ASSIS, 1998, p.253).

Verificamos que a partir do que já assinalamos a respeito dos contos em análise, Machado de Assis, por meio do discurso da história, atualiza o seu leitor e provoca reflexões a respeito dos acontecimentos narrados nas obras. A metaficção desempenha no leitor a função de produzir sentido a uma obra, entre a ficção e a história oficial existe um espaço em que o leitor constrói suas próprias percepções

6 A RESSIGNIFICAÇÃO DA MULHER NEGRA EM MARIANA E PAI CONTRA MÃE

6.1 O conto como recurso histórico: escravidão e patriarcalismo no Rio de Janeiro do século XIX

É importante acompanhar a evolução na escrita de Machado de Assis, visto que seu labor perpassa pela poesia, crítica, romance, crônica e conto. Este último é objeto deste estudo, pois acredita-se que a produção contista de Machado contribuiu para a construção de um estilo marcante em sua obra por meio de recursos, como a ironia, as transposições de passagens bíblicas, a observação de pequenos detalhes do comportamento humano e momentos históricos usados em suas narrativas como pano de fundo de grandes histórias.

Machado de Assis retrata em suas obras o universo feminino, o patriarcalismo, a escravidão, entre outros temas que estão de acordo com o contexto em que estava inserido e realiza a construção de um quadro histórico ficcional. Gledson (1991, p. 41) afirma que “as mulheres, suas vidas, seus amores e frustrações são um dos temas que continuarão a preocupar Machado Assis por toda a sua carreira”. Duarte (2007) ratifica, quando cita que:

À debilidade física e moral dos herdeiros, Machado opõe o crescente protagonismo feminino. Ao trazer a mulher para o centro da cena, apela à sensibilidade de suas leitoras, muitas delas com ideias mais avançadas que suas mães e tias, haja vista o grande número de jornais femininos e feministas no Brasil do século XIX. E, bem antes do feminismo negro do século XX, caramujo opera com as interseções entre gênero e etnicidade para representar o lado mais cruel do abismo social promovido pelo sistema. E destaca o poder senhorial também como opressor da mulher. (DUARTE, 2007, p. 335 - 336)

No século XIX, a mulher negra era invisível socialmente. Freyre (1998), em sua obra *Casa Grande e Senzala*, contribuiu para a reflexão a respeito da análise das estruturas familiares no que se refere ao âmbito da intimidade e da sexualidade que se formava no seio de uma sociedade patriarcal. A mulher era submissa de uma forma natural, assim como o escravo era perante o seu senhor. Para Freyre (1998), servilismo era o principal atributo da mulher negra e sexo era o elemento que unia o senhor e a escrava. O referido autor afirma que “nesse ambiente inicia-se a miscigenação no Brasil” (FREYRE, 1998, p. 307).

Diante desse contexto, foi negado o direito de sentir-se mulher na qual se encontrava Mariana, personagem do corpus desta análise. Assim, de maneira bastante consciente, Machado de Assis aponta a possibilidade de representar essas mulheres, revelando um posicionamento que apresenta uma base importante para ser analisada.

O ponto que merece ser enfatizado é o pensamento de Michelle Perrot (2007), em *Minha história das mulheres*, no qual explica que durante muito tempo a história era essencialmente masculina e que relatos e documentos deixavam as mulheres no mais absoluto silêncio, no sentido da falta de discurso, pois eles eram realizados por homens e até existiam fontes sobre as mulheres, mas não retratavam o cotidiano, não havia matérias que pudessem ser consideradas como fontes históricas, como diários autobiográficos e correspondências.

Por outro lado, Perrot (2007) demonstra que, entre as várias razões para essa invisibilidade histórica, destaca-se o silêncio do relato que faz com que apenas homens que dominavam a economia, o social e a política reproduzissem a história de rainhas, heroínas ou mulheres idealizadas por eles. Dessa maneira, quando se analisa uma história para as mulheres pelo viés ficcional, percebemos como Machado de Assis traça o perfil da mulher negra.

O patriarcado, que se constitui do domínio que os homens estabelecem relação às mulheres, fazia com que o controle masculino não se restringisse às relações familiares, mas à economia, à política, à sociedade, e a escrita que ganhavam reforço do poder exercido pelo Estado na sociedade brasileira do século XIX. Assim, a interação entre masculino e feminino contribui para as construções que orientam o meio social.

A virilidade é entendida por Pierre Bourdieu (2002, p. 68) como “não apenas como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também fator que contribui ao combate e ao exercício da violência”. Percebe-se, assim, que nos contos machadianos a mulher escrava é representada como produto da virilidade masculina, pois há, nos contos, uma descrição da “coisificação” da mulher negra que produz um efeito reflexivo do contexto social e histórico, não existindo qualquer idealização da figura feminina. Para tanto, Machado utiliza o discurso hipócrita e, por vezes irônico, dos homens que representavam a elite em contraposição à realidade dura vivenciada pela classe dos escravos. Entende-se que na pirâmide da injustiça social a escrava é a mais oprimida uma vez que sua exploração é de natureza patriarcal.

Muitos temas foram abordados por Machado de Assis mas a escravidão é um dos que merecem uma análise minuciosa, não apenas por ser uma temática recorrente na obra machadiana, como também por refletir a postura do escritor diante de outras temáticas sociais. Contudo, alguns críticos afirmam que Machado omitiu-se diante desse assunto e que não abordou em seus textos as questões escravagistas. Podemos citar Miguel-Pereira (1988), que afirma:

[...] Sem dúvida, muitos são os casos esporádicos, sem repercussão, em que o autor se encerra dentro dos limites do episódio, como nos dois contos em que trata da escravidão, *Pai contra mãe*, e o *Caso da Vara*. Aí parece ter querido isolar o caso da mulata Arminda ou da negrinha Lucrecia do problema da escravidão. (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 226)

Em contrapartida, esse pensamento não é consenso e, nesse sentido, é premente destacar a opinião Chalhoub (2003) quando este relata que Machado de Assis, já como funcionário e depois chefe da 2ª Seção da Diretoria de Agricultura do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, foi responsável por ajudar os escravizados em situações em que eram oportunas solicitações e objeções que envolviam a execução da Lei do Ventre Livre.

Nesses termos, consideramos ainda o que declara Duarte (2007), asseverando que o autor circula desenvolto pelas folhas femininas – do *Jornal das Famílias* ao periódico de moda *A Estação*, do qual foi um dos editores. Em todos insere texto de toda ordem contra a escravidão, protegido pelo pseudônimo ou pelo anonimato. Assim, percebe-se que a opressão sofrida pelos escravos está presente em alguns de seu contos e *Mariana* (1871) é um exemplo, em que os personagens Mariana e Coutinho se confrontam. Sobre esse conto, Chalhoub (2003, p. 162-163) reitera que:

[...] Machado escolheu enfatizar não a ameaça que os escravos representavam para os senhores, mas o sofrimento que os senhores causavam aos escravos.

Assim, Mariana emerge como personagem sofrida, dilacerada, porém portadora de cultura, capaz de atos de dignidade e autonomia, algo dramatizado com o suicídio no final. Por um lado, a visão de Machado parece convergir em parte com argumentos dos opositores da lei da reforma servil: a experiência da escravidão não produzia a desumanização radical dos cativos, com argumentavam alguns emancipacionistas. Por outro lado, isso não significava que a escravidão no Brasil era doce, no argumento hilário de vários deputados contrários ao projeto. Machado enfatiza o sofrimento real que a escravidão causava aos escravos, ao mesmo tempo em que reconhecia os fortes interesses sociais a ela associados. [...]

Como temos visto, a sociedade brasileira, durante o século XIX, tentou apagar a presença dos escravos, reduzindo-os ao servilismo. Porém, por meio da ficção, eles ganham destaque e devido ao discurso literário conseguem ganhar expressividade. No entanto, mesmo quando essas figuras são representadas, ainda estão à margem, sobretudo as mulheres negras. Evaristo (2009, p. 23) afirma que:

A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou de um corpo-objeto de prazer do macho senhor. Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência. À personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral.

Diante do que expomos, percebemos que Machado de Assis privilegiou o interesse pela reflexão da condição do negro no século XIX, o que, por sua vez, ajuda inclusive a pensar na sua própria condição na sociedade atual. E, por outro lado, ajuda igualmente a entender a própria força da literatura de Machado de Assis que, por meio de uma reconstituição histórica, contribui não apenas para a compreensão da sociedade brasileira, mas, sobretudo, para o desejo necessário de querer transformá-la.

6.2 A ressignificação da mulher negra nos contos *Mariana (1871)* e *Pai contra mãe (1906)*

A abolição dos escravos foi um processo que aconteceu aos poucos. Foi estabelecida a Lei Eusébio de Queiróz que proibiu o tráfico negreiro em 1850, e em um intervalo de 20 anos outra lei foi estabelecida, agora era a Lei do Ventre Livre (1871) que libertava os filhos de negros que nasceriam a partir do seu estabelecimento.

Segundo Grinberg e Salles (2009), D. Pedro pensava que devia promover a abolição por meio da libertação dos filhos das escravas, mas o que movia a economia era a escravidão e, por isso, o processo de abolição durou um longo período. Depois veio a Lei Saraiva – Cotegipe, conhecida como a Lei dos Sexagenários, que dava liberdade ao negro a partir de 60 anos de idade, e finalmente a Lei Áurea, mas, mesmo com a libertação dos escravos, eles ainda sofreram muito, pois com o preconceito e o

racismo não havia emprego nem estudo para eles se sustentarem e terem uma vida digna; tudo tornava-se muito difícil.

Mariana (1871) pode ser dividida em duas narrativas, sendo uma maior e outra menor. Essa estratégia literária de narrativas dentro de uma narrativa é conhecida como *mise en abyme*, que são histórias dentro de outras histórias. No conto em análise, percebemos esse fato quando Macedo inicia a narração e Coutinho passa a contar uma nova história.

Nesse sentido, seguindo a teoria da metaficção historiográfica, percebemos, pela construção dos personagens e de seus diálogos, um contexto histórico que revela que, mesmo Coutinho amando Mariana, ele nega e luta contra qualquer sentimento que possa ter por ela, pois, para a sociedade da época, o escravo era visto como uma propriedade que revelava o poder dos senhores e a situação econômica era obstáculo para casamentos. É o que se pode perceber no seguinte excerto:

Confesso, entretanto que, apesar de não competir de modo nenhum os sentimentos de Mariana, entrei a olhar para ela com outros olhos. A rapariga tornar-se interessante para mim, e qualquer que seja a condição de uma mulher; há sempre dentro de nós um fundo de vaidade que se lisonjeia com a atenção que ela nos vote. Além disso, surgiu em meu espírito uma idéia que a razão pode condenar, mas que nossos costumes aceitam perfeitamente. Mariana carrega de provar que estava acima das veleidades (ASSIS, 1997, p. 775).

Chalhoub (2003) considera que o conto *Mariana* (1871) talvez não tenha sido considerado suficientemente bom, fato que fez Machado de Assis não incluí-lo nas coletâneas de conto que construiu durante a vida. Mas Chalhoub (2003) reitera que, como documento histórico, o conto é promissor, pois revela um impasse que era a resistência dos escravocratas ao fim e uma desigualdade social extrema. Esses traços históricos textualizados têm grande importância na construção do romance, pois, segundo Hutcheon (1991, p. 161), a “metaficção historiográfica não consegue deixar de lidar com o problema do status de seus “fatos” e da natureza de suas evidências, seus documentos”.

Segundo Hutcheon (1991), a metaficção é o estudo do texto que reflete crítica e conscientemente para que a tessitura literária estabeleça uma consciência e promova questionamentos. Assim, o autor deve preocupar-se em elaborar estratégias textuais que levem o leitor a descobrir caminhos dentro das produções ficcionais, e

recursos como a paródia e a ironia, que já mencionamos, ajudam promover novas discussões acerca de um mesmo tema.

Para tanto, Machado utiliza-se do discurso hipócrita e, por vezes irônico, dos homens que representavam a elite em contraposição à realidade dura vivenciada pela classe dos escravos. Entende-se que na escala da injustiça social, a escrava é a mais oprimida uma vez que sua exploração é de natureza patriarcal. É possível perceber isso na forma como Coutinho narra e os termos que usa para referir-se à Mariana: “filha da casa”, “cria da casa”, “escrava quase senhor”, demonstrando que, no Brasil do século XIX, Mariana, mesmo sendo “bem tratada”, era diferente dos seus senhores. Assim como em outros momentos, Coutinho lembra que ela “não é senhora nem livre”, e sim uma “simples escrava” (ASSIS, 1997, p. 36).

Quanto à composição dos personagens, Hutcheon (1991, p. 151) nos diz que “podem ser tudo menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional.”. Embora a obra traga dois personagens que pertenciam à classe privilegiada da sociedade, é em Mariana que identificamos essa personagem marginalizada, dado que através dela Machado expõe a violência da sociedade. Isso ocorre quando o autor narra um episódio que parecia comum estar em um ambiente carioca onde ainda se convivia com o regime escravista, mostrando a relação entre senhor e escravo, o que demonstra que o autor não ignorava os problemas sociais e para tanto dava voz a tipos que antes eram silenciados pelas narrativas oficiais.

A respeito do final trágico do conto, é interessante observarmos a forma como Coutinho narra os fatos, passando a ideia de que o suicídio de Mariana é um ato grandioso de amor e esse fato desperta nele uma certa vaidade, revelando mais uma vez o pensamento crítico do autor, que vivenciou essa realidade. Com esse fato e voltando à proposição da metaficção historiográfica, pontuamos que existe uma leitura do passado que remete a uma crítica à história original; no caso do conto não existe nada que remeta a uma história real, mas sabemos, por meios de documentos oficiais, que os fatos narrados fizeram parte da vivência da sociedade do século XIX, assim a crítica revelada seria a do autor que mostra, por meio de uma metáfora, dois modos de tornar-se escravo.

Machado de Assis, por meio do recurso metaficcional historiográfico, representa pensamentos e ideias de pessoas que se julgavam livres, em um período

em que a temática da escravidão era tema para amplo debate. Por esse pensamento, percebemos que a figura de Mariana rerata a busca por uma igualdade inalcançada.

Para produzir um processo de construção tessitural com estratégias autorreflexivas, novamente Machado de Assis apresenta a personagem Mariana, dessa vez fazendo alusão ao pensamento da mulata sensual, ideia amplamente perpetuada até os tempos atuais.

Mariana aos 18 anos era o tipo mais completo da sua raça. Sentia-se-lhe o fogo através da tez morena do rosto, fogo inquieto e vivaz que lhe rompia dos olhos negros e rasgados. Tinha os cabelos naturalmente encaracolados e curtos. Talhe esbelto e elegante, colo voluptuoso, pé pequeno e mãos de senhora. (ASSIS, 1997, p. 773)

Dessa forma, o estereótipo da mulata como figura erótica é reproduzido no imaginário brasileiro ao longo dos séculos.

Levando em consideração as características que constituíram esta análise, acreditamos que Machado de Assis, ao constituir os personagens do conto *Mariana* (1871), objetivou representar de forma clara, em um contexto histórico de grandes mudanças, a forma como visualizava a sociedade, formando uma narrativa que ao passo que privilegia a figura dominadora, revelando valores patriarcalistas, também denuncia e revela as injustiças ocorridas, resignificando e apresentando um profundo sentimento de incerteza com relação ao futuro.

O conto ratifica um clima de devastação dos valores morais que se confundem com a realidade social, corroborando o que sugere Chalhoub (2003), que considerava que para Machado parecia não existir saída para os problemas da escravidão. Dessa maneira, o trecho final revela o grupo de amigos ausentes de um sentimento de remorso:

Coutinho concluiu assim a sua narração, que foi ouvida com tristeza por todos nós. Mas daí a pouco saíamos pela Rua do Ouvidor fora, examinando os pés das damas que desciam dos carros, e fazendo a esse respeito mil reflexões mais ou menos engraçadas e oportunas. Duas horas de conversa tinha-nos restituído a mocidade. (ASSIS, 1997, p. 783)

Em *Mariana* (1871), o autor muda o foco narrativo de Macedo para Coutinho que, mesmo por um breve momento, ao narrar sua história, o personagem sente

remorso pela condição de Mariana. Dessa maneira, Machado faz o leitor refletir sobre a condição da personagem que, ainda que bem tratada, não era uma pessoa livre e capturada todas as vezes que fugia, lembrando o leitor do contexto histórico em que a personagem está inserida.

Nesse momento, o contexto do conto ainda não é o da Abolição da escravatura, mas percebemos que, com a Promulgação da Lei do Ventre Livre, a relação de escravos e senhores não apresentava expectativas de mudanças. Du Bois (1999) retrata que os escravos saíram da escravidão para entraram em uma falsa liberdade, os escravos continuavam nas mesmas profissões de carroceiros, sapateiros, caixeiros etc. “Os necessitados são, na maior parte, oriundos do povo, pertencem às famílias pobres e desprotegidas que não se misturam com as que representam a fina flor da sociedade” (DUBOIS, 1999, p. 57).

Nesse sentido, pela construção dos personagens e seus diálogos, percebemos um contexto histórico que revela que, mesmo Coutinho amando Mariana, ele nega e luta contra qualquer sentimento que possa ter por ela, pois, para a sociedade da época, o escravo era visto como uma propriedade que revelava o poder dos senhores e a situação econômica era obstáculo para casamentos.

Confesso, entretanto que, apesar de não competir de modo nenhum os sentimentos de Mariana, entrei a olhar para ela com outros olhos. A rapariga tornara-se interessante para mim, e qualquer que seja a condição de uma mulher; há sempre dentro de nós um fundo de vaidade que se lisonjeia com a atenção que ela nos vote. Além disso, surgiu em meu espírito uma ideia que a razão pode condenar, mas que nossos costumes aceitam perfeitamente. Mariana carrega de provar que estava acima das veleidades. (ASSIS, 1997, p. 775)

É possível percebermos a opressão de forma patriarcal da escrava Mariana quando Coutinho narra os termos que usa para referir-se à Mariana como “filha da casa”, “cria da casa”, “escrava quase senhor”, demonstrando que, no Brasil do século XIX, Mariana, mesmo sendo bem tratada, era diferente dos seus senhores. Assim como em outros momentos, Coutinho lembra que ela “não é senhora” nem livre, e sim uma “simples escrava” (ASSIS, 1997, p. 774.) Nesse sentido, percebemos que aproximar o escravo da sua liberdade não era uma vontade que dominava uma sociedade escravocrata e patriarcal.

Chalhoub (2003) aponta que a aproximação entre escravidão e liberdade, para enfatizar a precariedade e os limites de qualquer experiência de liberdade numa

sociedade paternalista, organizada em torno da reprodução dos laços e dependência pessoal, politiza eficazmente o drama dos processos de emancipação dos escravos, então em evidência. Escravidão e paternalismo, cativo e dependência pessoal pareciam duas faces da mesma moeda.

Assim, a condição de humilhação, violência e dependência a que eram submetidos os escravos em relação aos seus senhores, segundo Chalhoub (2003, p. 135), fica evidente quando, “ao mostrar desenvoltura e sentimentos próprios, impróprios na visão dos senhores, Mariana, torna-se [...] presa potencial da capacidade sexual do senhor moço e até do tio João Luís, pai de Amélia, sempre interessado em colocar aquela ‘flor peregrina’ sob sua ‘proteção’.”. Fato demonstrado no trecho em que o tio questiona ao sobrinho “Por que diabo está tua mãe guardando aqui em casa está flor peregrina? A rapariga precisa tomar ar” (ASSIS, 1997, p. 980). A sua condição social e a cor de sua pele não impediram que o tio manifestasse desejo sexual por Mariana, situação a que muitas mulheres escravas eram submetidas.

No conto, identificamos uma protagonista marginalizada, uma vez que por meio dessa personagem Machado expõe a violência da sociedade, narrando um episódio que parecia comum a um ambiente carioca, em que predomina o regime escravista, mostrando a relação entre senhor e escravo, o que demonstra que o autor não ignorava os problemas sociais. Para tanto, Machado dava voz a tipos que antes eram silenciados pelas narrativas oficiais. O autor carioca buscou narrar pensamentos e ideias de pessoas que se julgavam livres, em um período em que a temática da escravidão era tema para amplo debate. Por esse pensamento, percebemos que a figura de Mariana representa a busca por uma igualdade inalcançada.

Desse modo, para produzir reflexão, Machado de Assis, como já expomos, ao descrever Mariana, faz alusão ao pensamento da mulata sensual amplamente divulgado até os tempos atuais.

Mariana aos 18 anos era o tipo mais completo da sua raça. Sentia-se lhe o fogo através da tez morena do rosto, fogo inquieto e vivaz que lhe rompia dos olhos negros e rasgados. Tinha os cabelos naturalmente encaracolados e curtos. Talhe esbelto e elegante, colo voluptuoso, pé pequeno e mãos de senhora. (ASSIS, 1997, p. 773)

A respeito do final trágico do conto, Kilomba (2019) aponta que o suicídio é quase a visualização, a performance da condição do sujeito negro em uma sociedade branca, onde o sujeito negro é invisível. Essa invisibilidade é performada por meio da

realização do suicídio. Assim, é interessante observarmos a forma como Coutinho narra os fatos, passando a ideia de que o suicídio de Mariana é um ato grandioso de amor e esse fato desperta nele uma certa vaidade, revelando mais uma vez o pensamento crítico do autor, que vivenciou essa realidade.

Com esse fato e retornando ao pensamento de Kilomba (2019), pontuamos que, segundo a teórica, o suicídio pode também emergir como um ato de tornar-se sujeito, decidir não mais viver sob as condições do senhor branco é uma performance final, na qual o sujeito negro reivindica sua subjetividade. Sob esse prisma, o que Machado faz é uma leitura do passado remetendo a uma crítica à história original; no caso do conto não existe nada que remeta a uma história real, mas sabemos, por meios de documentos oficiais, que os fatos narrados fizeram parte da vivência da sociedade do século XIX. Assim a crítica revelada seria a do autor que mostra, por meio de uma metáfora, dois modos de tornar-se escravo e o suicídio é a última tentativa de tornar-se livre.

Levando em consideração as características que constituíram esta análise, acreditamos que Machado de Assis, ao constituir os personagens do conto *Mariana* (1871), objetivamos representar, de forma clara, em um contexto histórico de grandes mudanças, a forma como visualizava a sociedade, formando uma narrativa que ao passo que privilegia a figura dominadora, revelando valores patriarcais, também denuncia e revela as injustiças ocorridas, ressignificando e apresentando um profundo sentimento de incerteza em relação ao futuro.

7 CONCLUSÃO

A estrada que trilhamos para analisar os contos *Pai contra mãe* (1906) e *Mariana* (1871) é árdua e cheia das várias possibilidades, talvez, nesse aspecto, se encontre o desafio que se tornou navegar por essas páginas. Sair da zona de conforto, do lugar comum, e lançar-se ao desconhecido pode ser muito gratificante. Trilhar esses caminhos, nos oportunizou conhecer novos territórios, traçar rumos, que antes não imaginávamos, existiram alguns contratempos e umas das frustrações que nos acometeram foi justamente a demora para compreender a teoria. Pensamos que com base na linguagem, o historiador e o ficcionista, ambos em seus trabalhos, concebem o mesmo desafio que é o de apontar novas perspectivas aos seus leitores. Consideramos que essa também tenha sido a nossa missão ao trilhar os caminhos desta pesquisa.

O que objetivamos trilhar nesta dissertação é caminhar pelas estradas que nos levam aos estudos da metaficção historiográfica, esses caminhos já foram bastante percorridos, o que de certa forma facilita e em contrapartida aumenta nosso desafio, porém é preciso continuar a caminhada, sabemos ainda que os caminhos que aqui percorremos são pequenos e ainda teremos muito a caminhar. Verificamos, em um certo ponto, que os contos em análise mais apresentavam características historiográficas que metaficcionais, fato que tornou ainda maior o desafio, mas sabíamos que os traços metaficcionais estavam presentes, somos conscientes que muito fugiu ao nosso olhar e pautados nestas orientações é que construímos os nossos objetivos, nesse sentido, pensamos que este estudo muito contribuirá para os trabalhos futuros.

Para trilhar este caminho, analisamos *Pai contra mãe* (1906) e *Mariana* (1871), de autoria de Machado de Assis, sob o viés da metaficção historiográfica, através de métodos metanarrativos e com a função de analisar como estão entrelaçadas o perfil da mulher a partir do contexto da época em estudo. Observamos as personagens Mariana e Arminda especificamente dos dois contos respectivamente, as duas são personagens fictícias, mas que trazem em sua tessitura traços históricos do século XIX.

Tracejamos capítulos conforme foram delimitados nossos objetivos específicos, que se concentraram em: 1) abordagem histórica da obra literária; 2) estratégias metaficcionais do qual o autor usou como estrutura para a construção da

obra e dos personagens; e 3) a mulher negra e o processo de ressignificação, porém, acreditamos ser oportuno, em razão de Machado de Assis ser amplamente estudado, investigarmos a fortuna crítica dos contos do corpus e em seguida fazer um breve relato a respeito da origem do conto.

Quando investigamos, por várias vezes encontramos dificuldades em ligar o viés metaficcional à construção dos contos em análise, porém, enquanto estratégias metarrativas, a paródia, intertextualidade e discursos históricos, foram encontrados nas obras de Machado de Assis e nos ajudaram a tecer as ferramentas que suscitam a problematização dos fatos históricos que envolvem tanto Mariana como Cândido e conseqüentemente Arminda. A natureza metaficcional historiográfica que os contos assumem, são baseados em crítica, comenta ou faz homenagem. A diferença entre ficção e história é problematizada por meio da metaficção historiográfica e, dessa maneira, e esse mecanismo torna-se autorreflexivo, dessa maneira, a ficção que versa sobre si mesma apresenta conceitos sobre sua identidade que possibilitam variadas discussões em favor de um mesmo assunto.

Por meio de recursos como os que citamos anteriormente, verificamos possíveis verdades presentes nos contos do corpus que não deixaram de existir, ou no discurso histórico ou no ficcional. De acordo com o que investigamos e considerando os conceitos que norteiam a metaficção historiográfica, entendemos que a leitura de Pai contra mãe e Mariana nos oportuniza muitas interpretações históricas que estão em concordância com a discussão. Com a análise percebemos a observação da narrativa que apresenta no primeiro conto o amor de uma negra por seu senhor e no segundo, uma negra fugida que é resgata e o sofrimento com a perda de seu filho, fatos que são analisados sob a perspectiva metaficcional.

Em virtude das questões levantadas pela metaficção, direcionamos nossas análises para as questões em torno do perfil feminino nos contos do corpus, abrangendo assuntos que envolvem questões de poder, sociais e especialmente no âmbito familiar. Assim, verificamos como as personagens Mariana e Arminda estão as circunstâncias que as envolve: Mariana, uma negra liberta e tratada como da família e Arminda, uma negra fugitiva e que não obstante a essa dura sina, ainda se encontrava grávida. A diferença de gênero e o sistema patriarcal que era ainda mais cruel no século XIX, eram a base que explicava a forma como eram tratadas e ambas sofreram com o sistema de dominação ao qual estavam sujeitas.

É importante, para concluir, ressaltar que o âmbito ficcional revela ainda mais na atualidade o quanto o processo de ressignificação da mulher tem evoluído, mesmo que a intenção seja dar novo sentido a personagens históricas. Logo, afirmamos, que a metaficção assume esta característica, sendo ela historiográfica ou não sua função é ampliar-se, percorrendo muitos caminhos e várias vertentes, sempre à procura de novas possibilidades.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Arte Poética. São Paulo, Martin Claret, 2005
- ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BOSI, Alfredo. Machado de Assis: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 1999.
- BOSI, Alfredo, et al. Machado de Assis. São Paulo: Ática, 1982.
- BOSI, Alfredo. História concisa da Literatura Brasileira. 38 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo (org). O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1975.
- ASSIS, Machado de. Contos: uma antologia. Seleção, introdução e notas. Volume II. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ASSIS, Machado de. Mariana. In: ASSIS, Machado de. Obra Completa. vol. II. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S/A, 2006, p. 771-783.
- ASSIS, Machado de. Escritos avulsos I. Rio de Janeiro: Globo, 1997.
- ASSIS, Machado de. Relíquias de Casa Velha. Rio de Janeiro: Ed. Garnier, 1990, p. 17-27.
- BAKHTIN, Mikhail. A estilística contemporânea e o romance. *In: Questões de literatura e de estética – a teoria do romance.* São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002
- BURKE, Peter. (org.). A escrita da história: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. 3 ed., São Paulo: UNESP, 1992.
- Cabral, Izaura da Silva, A estética machadiana no conto " Pai contra mãe". 2008.*
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CHALHOUB, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. *In: CHALHOUB, Sidney. A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil.* Org. Sidney Chalhoub, Leonardo Affonso de Miranda Pereira. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- CARAGEA, Miora. Metaficção historiográfica. In: E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metaficcao-historiografica/>. Acesso em: 03 mar. 2021.

CORTÁZAR, Julio. "Alguns aspectos do conto". *In: Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DUBOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afrodescendente – escritos de caramujo [antologia]*. Organização, ensaio e notas: Eduardo de Assis Duarte. 1ª Ed. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2007.

EVARISTO, C. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. v. 13, n. 25, p. 17-31, Belo Horizonte: Scripta, 2009.

FREYRE, G. *Casa Grande & Senzala*. 34ª. edição. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p.166-182, mar./maio 2004.

GLEDSOON, Jonh. *Machado de Assis: ficção e história*. 2. Ed. Rev. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

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

KILOMBA, G. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Panorama do Conto Brasileiro*. *In: Os precursores do conto no Brasil*. Vol. 1. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Civilização Brasileira, 1960.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico*. Trad. Posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2000.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

MIGUEL-PEREIRA, L. M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6ª Ed. São Paulo: Edusp, 1988.

MOISÉS, Massaud. A análise literária. 5. ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 1979.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. *In*: Poemas e ensaios. Rio de Janeiro: Globo, 1999. pp. 109-122

POE, Edgar Allan. Poemas e Ensaios. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1999.

PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

REIS, Carlos. O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SILVA, Raimunda Celestina Mendes. A representação da seca na narrativa piauiense: séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.

TERTULIAN, Nicolas. Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético. São Paulo: Editora Unesp, 2008. 301 p.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. Martins Fontes: São Paulo, 1988.

VOLTAIRE. *Cândido*. Publicações Europa-America, 1973.

WHITE, Hayden. Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUNESP, 2000.

WHITE, Hayden. Meta-história: a imaginação histórica do século XX. São Paulo: EDUSP, 2001.

WAUGH, Patricia. What is metafiction? *In*: WAUGH, Patricia. Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction. London and New York: Routledge, 1984.

ZOLIN, Lucia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: ZOLIN, Lúcia Osana & BONNICI, Thomas (orgs.). Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

ANEXOS

Anexo 1

PAI CONTRA MÃE

Machado de Assis

A ESCRAVIDÃO levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dous para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dous pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado.

Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto. Casos houve, ainda que raros, em que o escravo de contrabando, apenas comprado no Valongo, deitava a correr, sem conhecer as ruas da cidade. Dos que seguiam para casa, não raro, apenas ladinos, pediam ao senhor que lhes marcasse aluguel, e iam ganhá-lo fora, quitandando.

Quem perdia um escravo por fuga dava algum dinheiro a quem lho levasse. Punha anúncios nas folhas públicas, com os sinais do fugido, o nome, a roupa, o defeito físico, se o tinha, o bairro por onde andava e a quantia de gratificação. Quando não vinha a quantia, vinha promessa: "gratificar-se-á generosamente", - ou "receberá uma boa gratificação". Muita vez o anúncio trazia em cima ou ao lado uma vinheta,

figura de preto, descalço, correndo, vara ao ombro, e na ponta uma trouxa. Protestava-se com todo o rigor da lei contra quem o acoitasse.

Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem.

Cândido Neves, – em família, Candinho, – é a pessoa a quem se liga a história de uma fuga, cedeu à pobreza, quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidos. Tinha um defeito grave esse homem, não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo. Começou por querer aprender tipografia, mas viu cedo que era preciso algum tempo para compor bem, e ainda assim talvez não ganhasse o bastante; foi o que ele disse a si mesmo. O comércio chamou-lhe a atenção, era carreira boa. Com algum esforço entrou de caixeiro para um armarinho. A obrigação, porém, de atender e servir a todos feria-o na corda do orgulho, e ao cabo de cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade. Fiel de cartório, contínuo de uma repartição anexa ao Ministério do Império, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois de obtidos.

Quando veio a paixão da moça Clara, não tinha ele mais que dívidas, ainda que poucas, porque morava com um primo, entalhador de ofício. Depois de várias tentativas para obter emprego, resolveu adotar o ofício do primo, de que aliás já tomara algumas lições. Não lhe custou apanhar outras, mas, querendo aprender depressa, aprendeu mal. Não fazia obras finas nem complicadas, apenas garras para sofás e relevos comuns para cadeiras. Queria ter em que trabalhar quando casasse, e o casamento não se demorou muito.

Contava trinta anos. Clara vinte e dois. Ela era órfã, morava com uma tia, Mônica, e cosia com ela. Não cosia tanto que não namorasse o seu pouco, mas os namorados apenas queriam matar o tempo; não tinham outro empenho. Passavam às tardes, olhavam muito para ela, ela para eles, até que a noite a fazia recolher para a costura. O que ela notava é que nenhum deles lhe deixava saudades nem lhe acendia desejos. Talvez nem soubesse o nome de muitos. Queria casar, naturalmente. Era, como lhe dizia a tia, um pescar de caniço, a ver se o peixe pegava, mas o peixe passava de longe; algum que parasse, era só para andar à roda da isca, mirá-la,

cheirá-la, deixá-la e ir a outras.

O amor traz sobrescritos. Quando a moça viu Cândido Neves, sentiu que era este o possível marido, o marido verdadeiro e único. O encontro deu-se em um baile; tal foi - para lembrar o primeiro ofício do namorado, - tal foi a página inicial daquele livro, que tinha de sair mal composto e pior brochado. O casamento fez-se onze meses depois, e foi a mais bela festa das relações dos noivos. Amigas de Clara, menos por amizade que por inveja, tentaram arredá-la do passo que ia dar. Não negavam a gentileza do noivo, nem o amor que lhe tinha, nem ainda algumas virtudes; diziam que era dado em demasia a patuscadas.

– Pois ainda bem, replicava a noiva; ao menos, não caso com defunto.

– Não, defunto não; mas é que...

Não diziam o que era. Tia Mônica, depois do casamento, na casa pobre onde eles se foram abrigar, falou-lhes uma vez nos filhos possíveis. Eles queriam um, um só, embora viesse agravar a necessidade.

– Vocês, se tiverem um filho, morrem de fome, disse a tia à sobrinha.

– Nossa Senhora nos dará de comer, acudiu Clara.

Tia Mônica devia ter-lhes feito a advertência, ou ameaça, quando ele lhe foi pedir a mão da moça; mas também ela era amiga de patuscadas, e o casamento seria uma festa, como foi.

A alegria era comum aos três. O casal ria a propósito de tudo. Os mesmos nomes eram objeto de trocados, Clara, Neves, Cândido; não davam que comer, mas davam que rir, e o riso digeriu-se sem esforço. Ela cosia agora mais, ele saía a empreitadas de uma cousa e outra; não tinha emprego certo.

Nem por isso abriam mão do filho. O filho é que, não sabendo daquele desejo específico, deixava-se estar escondido na eternidade. Um dia, porém, deu sinal de si a criança; varão ou fêmea, era o fruto abençoado que viria trazer ao casal a suspirada ventura. Tia Mônica ficou desorientada, Cândido e Clara riram dos seus sustos.

– Deus nos há de ajudar, titia, insistia a futura mãe.

A notícia correu de vizinha a vizinha. Não houve mais que espreitar a aurora do dia grande. A esposa trabalhava agora com mais vontade, e assim era preciso, uma vez que, além das costuras pagas, tinha de ir fazendo com retalhos o enxoval da criança. À força de pensar nela, vivia já com ela, media-lhe fraldas, cosia-lhe camisas. A porção era escassa, os intervalos longos. Tia Mônica ajudava, é certo, ainda que de má vontade.

– Vocês verão a triste vida, suspirava ela.

– Mas as outras crianças não nascem também? perguntou Clara.

– Nascem, e acham sempre alguma coisa certa que comer, ainda que pouco...

– Certa como?

– Certa, um emprego, um ofício, uma ocupação, mas em que é que o pai dessa infeliz criatura que aí vem gasta o tempo?

Cândido Neves, logo que soube daquela advertência, foi ter com a tia, não áspero mas muito menos manso que de costume, e lhe perguntou se já algum dia deixara de comer.

– A senhora ainda não jejuou senão pela semana santa, e isso mesmo quando não quer jantar comigo. Nunca deixamos de ter o nosso bacalhau...

– Bem sei, mas somos três.

– Seremos quatro.

– Não é a mesma coisa.

– Que quer então que eu faça, além do que faço?

– Alguma coisa mais certa. Veja o marceneiro da esquina, o homem do armarinho, o tipógrafo que casou sábado, todos têm um emprego certo... Não fique zangado; não digo que você seja vadio, mas a ocupação que escolheu é vaga. Você passa semanas sem vintém.

– Sim, mas lá vem uma noite que compensa tudo, até de sobra. Deus não me abandona, e preto fugido sabe que comigo não brinca; quase nenhum resiste, muitos entregam-se logo.

Tinha glória nisto, falava da esperança como de capital seguro. Daí a pouco ria, e fazia rir à tia, que era naturalmente alegre, e previa uma patuscada no batizado.

Cândido Neves perdera já o ofício de entalhador, como abriira mão de outros muitos, melhores ou piores. Pegar escravos fugidos trouxe-lhe um encanto novo. Não obrigava a estar longas horas sentado. Só exigia força, olho vivo, paciência, coragem e um pedaço de corda. Cândido Neves lia os anúncios, copiava-os, metia-os no bolso e saía às pesquisas. Tinha boa memória. Fixados os sinais e os costumes de um escravo fugido, gastava pouco tempo em achá-lo, segurá-lo, amarrá-lo e levá-lo. A força era muita, a agilidade também. Mais de uma vez, a uma esquina, conversando de cousas remotas, via passar um escravo como os outros, e descobria logo que ia fugido, quem era, o nome, o dono, a casa deste e a gratificação; interrompia a conversa e ia atrás do vicioso. Não o apanhava logo, espreitava lugar azado, e de um

salto tinha a gratificação nas mãos. Nem sempre saía sem sangue, as unhas e os dentes do outro trabalhavam, mas geralmente ele os venciam sem o menor arranhão.

Um dia os lucros entraram a escassear. Os escravos fugidos não vinham já, como dantes, meter-se nas mãos de Cândido Neves. Havia mãos novas e hábeis. Como o negócio crescesse, mais de um desempregado pegou em si e numa corda, foi aos jornais, copiou anúncios e deitou-se à caçada. No próprio bairro havia mais de um competidor. Quer dizer que as dívidas de Cândido Neves começaram de subir, sem aqueles pagamentos prontos ou quase prontos dos primeiros tempos. A vida fez-se difícil e dura. Comia-se fiado e mal; comia-se tarde. O senhorio mandava pelo aluguéis.

Clara não tinha sequer tempo de remendar a roupa ao marido, tanta era a necessidade de coser para fora. Tia Mônica ajudava a sobrinha, naturalmente. Quando ele chegava à tarde, via-se-lhe pela cara que não trazia vintém. Jantava e saía outra vez, à cata de algum fugido. Já lhe sucedia, ainda que raro, enganar-se de pessoa, e pegar em escravo fiel que ia a serviço de seu senhor; tal era a cegueira da necessidade. Certa vez capturou um preto livre; desfez-se em desculpas, mas recebeu grande soma de murros que lhe deram os parentes do homem.

– É o que lhe faltava! exclamou a tia Mônica, ao vê-lo entrar, e depois de ouvir narrar o equívoco e suas consequências. Deixe-se disso, Candinho; procure outra vida, outro emprego.

Cândido quisera efetivamente fazer outra coisa, não pela razão do conselho, mas por simples gosto de trocar de ofício; seria um modo de mudar de pele ou de pessoa. O pior é que não achava à mão negócio que aprendesse depressa.

A natureza ia andando, o feto crescia, até fazer-se pesado à mãe, antes de nascer. Chegou o oitavo mês, mês de angústias e necessidades, menos ainda que o nono, cuja narração dispenso também. Melhor é dizer somente os seus efeitos. Não podiam ser mais amargos.

– Não, tia Mônica! bradou Candinho, recusando um conselho que me custa escrever, quanto mais ao pai ouvi-lo. Isso nunca!

Foi na última semana do derradeiro mês que a tia Mônica deu ao casal o conselho de levar a criança que nascesse à Roda dos enjeitados. Em verdade, não podia haver palavra mais dura de tolerar a dous jovens pais que espreitavam a criança, para beijá-la, guardá-la, vê-la rir, crescer, engordar, pular... Enjeitar quê? enjeitar como? Candinho arregalou os olhos para a tia, e acabou dando um murro na

mesa de jantar. A mesa, que era velha e desconjuntada, esteve quase a se desfazer inteiramente. Clara interveio.

– Titia não fala por mal, Candinho.

– Por mal? replicou tia Mônica. Por mal ou por bem, seja o que for, digo que é o melhor que vocês podem fazer. Vocês devem tudo; a carne e o feijão vão faltando. Se não aparecer algum dinheiro, como é que a família há de aumentar? E depois, há tempo; mais tarde, quando o senhor tiver a vida mais segura, os filhos que vierem serão recebidos com o mesmo cuidado que este ou maior. Este será bem criado, sem lhe faltar nada. Pois então a Roda é alguma praia ou monturo? Lá não se mata ninguém, ninguém morre à toa, enquanto que aqui é certo morrer, se viver à míngua. Enfim...

Tia Mônica terminou a frase com um gesto de ombros, deu as costas e foi meter-se na alcova. Tinha já insinuado aquela solução, mas era a primeira vez que o fazia com tal franqueza e calor, – crueldade, se preferes. Clara estendeu a mão ao marido, como a amparar-lhe o ânimo; Cândido Neves fez uma careta, e chamou maluca à tia, em voz baixa. A ternura dos dois foi interrompida por alguém que batia à porta da rua.

– Quem é? perguntou o marido.

– Sou eu.

Era o dono da casa, credor de três meses de aluguel, que vinha em pessoa ameaçar o inquilino. Este quis que ele entrasse.

– Não é preciso...

– Faça favor.

O credor entrou e recusou sentar-se; deitou os olhos à mobília para ver se daria algo à penhora; achou que pouco. Vinha receber os aluguéis vencidos, não podia esperar mais; se dentro de cinco dias não fosse pago, pô-lo-ia na rua. Não havia trabalhado para regalo dos outros. Ao vê-lo, ninguém diria que era proprietário; mas a palavra supria o que faltava ao gesto, e o pobre Cândido Neves preferiu calar a retorquir. Fez uma inclinação de promessa e súplica ao mesmo tempo. O dono da casa não cedeu mais.

– Cinco dias ou rua! repetiu, metendo a mão no ferrolho da porta e saindo.

Candinho saiu por outro lado. Nesses lances não chegava nunca ao desespero, contava com algum empréstimo, não sabia como nem onde, mas contava. Demais, recorreu aos anúncios. Achou vários, alguns já velhos, mas em vão os buscava desde

muito. Gastou algumas horas sem proveito, e tornou para casa. Ao fim de quatro dias, não achou recursos; lançou mão de empenhos, foi a pessoas amigas do proprietário, não alcançando mais que a ordem de mudança.

A situação era aguda. Não achavam casa, nem contavam com pessoa que lhes emprestasse alguma; era ir para a rua. Não contavam com a tia. Tia Mônica teve arte de alcançar aposento para os três em casa de uma senhora velha e rica, que lhe prometeu emprestar os quartos baixos da casa, ao fundo da cocheira, para os lados de um pátio. Teve ainda a arte maior de não dizer nada aos dous, para que Cândido Neves, no desespero da crise começasse por enjeitar o filho e acabasse alcançando algum meio seguro e regular de obter dinheiro; emendar a vida, em suma. Ouvia as queixas de Clara, sem as repetir, é certo, mas sem as consolar. No dia em que fossem obrigados a deixar a casa, fá-los-ia espantar com a notícia do obséquio e iriam dormir melhor do que cuidassem.

Assim sucedeu. Postos fora da casa, passaram ao aposento de favor, e dous dias depois nasceu a criança. A alegria do pai foi enorme, e a tristeza também. Tia Mônica insistiu em dar a criança à Roda. "Se você não a quer levar, deixe isso comigo; eu vou à Rua dos Barbonos." Cândido Neves pediu que não, que esperasse, que ele mesmo a levaria. Notai que era um menino, e que ambos os pais desejavam justamente este sexo. Mal lhe deram algum leite; mas, como chovesse à noite, assentou o pai levá-lo à Roda na noite seguinte.

Naquela reviu todas as suas notas de escravos fugidos. As gratificações pela maior parte eram promessas; algumas traziam a soma escrita e escassa. Uma, porém, subia a cem mil-réis. Tratava-se de uma mulata; vinham indicações de gesto e de vestido. Cândido Neves andara a pesquisá-la sem melhor fortuna, e abrira mão do negócio; imaginou que algum amante da escrava a houvesse recolhido. Agora, porém, a vista nova da quantia e a necessidade dela animaram Cândido Neves a fazer um grande esforço derradeiro. Saiu de manhã a ver e indagar pela Rua e Largo da Carioca, Rua do Parto e da Ajuda, onde ela parecia andar, segundo o anúncio. Não a achou; apenas um farmacêutico da Rua da Ajuda se lembrava de ter vendido uma onça de qualquer droga, três dias antes, à pessoa que tinha os sinais indicados. Cândido Neves parecia falar como dono da escrava, e agradeceu cortesmente a notícia. Não foi mais feliz com outros fugidos de gratificação incerta ou barata.

Voltou para a triste casa que lhe haviam emprestado. Tia Mônica arranjava de si mesma a dieta para a recente mãe, e tinha já o menino para ser levado à Roda. O

pai, não obstante o acordo feito, mal pôde esconder a dor do espetáculo. Não quis comer o que tia Mônica lhe guardara; não tinha fome, disse, e era verdade. Cogitou mil modos de ficar com o filho; nenhum prestava. Não podia esquecer o próprio albergue em que vivia. Consultou a mulher, que se mostrou resignada. Tia Mônica pintara-lhe a criação do menino; seria maior a miséria, podendo suceder que o filho achasse a morte sem recurso. Cândido Neves foi obrigado a cumprir a promessa; pediu à mulher que desse ao filho o resto do leite que ele beberia da mãe. Assim se fez; o pequeno adormeceu, o pai pegou dele, e saiu na direção da Rua dos Barbonos.

Que pensasse mais de uma vez em voltar para casa com ele, é certo; não menos certo é que o agasalhava muito, que o beijava, que cobria o rosto para preservá-lo do sereno. Ao entrar na Rua da Guarda Velha, Cândido Neves começou a afrouxar o passo.

– Hei de entregá-lo o mais tarde que puder, murmurou ele.

Mas não sendo a rua infinita ou sequer longa, viria a acabá-la; foi então que lhe ocorreu entrar por um dos becos que ligavam aquela à Rua da Ajuda. Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do Largo da Ajuda, viu do lado oposto um vulto de mulher; era a mulata fugida. Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme. Descendo a mulher, desceu ele também; a poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação, que referi acima. Entrou, achou o farmacêutico, pediu-lhe a fineza de guardar a criança por um instante; viria buscá-la sem falta.

– Mas...

Cândido Neves não lhe deu tempo de dizer nada; saiu rápido, atravessou a rua, até ao ponto em que pudesse pegar a mulher sem dar alarma. No extremo da rua, quando ela ia a descer a de S. José, Cândido Neves aproximou-se dela. Era a mesma, era a mulata fujona.

– Arminda! bradou, conforme a nomeava o anúncio.

Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus.

– Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho,

peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!

– Siga! repetiu Cândido Neves.

– Me solte!

– Não quero demoras; siga!

Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites, – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites.

– Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois? perguntou Cândido Neves.

Não estava em maré de riso, por causa do filho que lá ficara na farmácia, à espera dele. Também é certo que não costumava dizer grandes cousas. Foi arrastando a escrava pela Rua dos Ourives, em direção à da Alfândega, onde residia o senhor. Na esquina desta a luta cresceu; a escrava pôs os pés à parede, recuou com grande esforço, inutilmente. O que alcançou foi, apesar de ser a casa próxima, gastar mais tempo em lá chegar do que devera. Chegou, enfim, arrastada, desesperada, arquejando. Ainda ali ajoelhou-se, mas em vão. O senhor estava em casa, acudiu ao chamado e ao rumor.

– Aqui está a fujona, disse Cândido Neves.

– É ela mesma.

– Meu senhor!

– Anda, entra...

Arminda caiu no corredor. Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-réis de gratificação. Cândido Neves guardou as duas notas de cinquenta mil-réis, enquanto o senhor novamente dizia à escrava que entrasse. No chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após algum tempo de luta a escrava abortou.

O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo, entre os gemidos da mãe e os gestos de desespero do dono. Cândido Neves viu todo esse espetáculo. Não sabia que horas eram. Quaisquer que fossem, urgia correr à Rua da Ajuda, e foi o que ele fez sem querer conhecer as consequências do desastre.

Quando lá chegou, viu o farmacêutico sozinho, sem o filho que lhe entregara.

Quis esganá-lo. Felizmente, o farmacêutico explicou tudo a tempo; o menino estava lá dentro com a família, e ambos entraram. O pai recebeu o filho com a mesma fúria com que pegara a escrava fujona de há pouco, fúria diversa, naturalmente, fúria de amor. Agradeceu depressa e mal, e saiu às carreiras, não para a Roda dos enjeitados, mas para a casa de empréstimo com o filho e os cem mil-réis de gratificação. Tia Mônica, ouvida a explicação, perdoou a volta do pequeno, uma vez que trazia os cem mil-réis. Disse, é verdade, algumas palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga. Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto.

– Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração.

(*In*: Obra completa, 1992, vol. II, p. 659-667)

Anexo 2

MARIANA

Texto-fonte:
Obra Completa, Machado de Assis, vol. II,
Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Publicado originalmente em *Jornal das Famílias*, janeiro de 1871.

Voltei de Europa depois de uma ausência de quinze anos. Era quanto bastava para vir achar muita coisa mudada. Alguns amigos tinham morrido, outros estavam casados, outros viúvos. Quatro ou cinco tinham-se feito homens públicos, e um deles acabava de ser ministro de Estado. Sobre todos eles pesavam quinze anos de desilusões e cansaço. Eu, entretanto, vinha tão moço como fora, não no rosto e nos cabelos, que começavam a embranquecer, mas na alma e no coração que estavam em flor. Foi essa a vantagem que tirei das minhas constantes viagens. Não há decepções possíveis para um viajante, que apenas vê de passagem o lado belo da natureza humana e não ganha tempo de conhecer-lhe o lado feio. Mas deixemos estas filosofias inúteis.

Também achei mudado o nosso Rio de Janeiro, e mudado para melhor. O jardim do Rocío, o *boulevard* Carceller, cinco ou seis hotéis novos, novos prédios, grande movimento comercial e popular, tudo isso fez em meu espírito uma agradável impressão.

Fui hospedar-me no Hotel Damiani. Chamo-lhe assim para conservar um nome que tem para mim recordações saudosas. Agora o hotel chama-se Ravot. Tem defronte uma grande casa de modas e um escritório de jornal político. Dizem-me que a casa de modas faz mais negócio que o jornal. Não admira; poucos lêem, mas todos se vestem.

Estava eu justamente a contemplar o espetáculo novo que a rua me oferecia quando vi passar um indivíduo cuja fisionomia me não era estranha. Desci logo à rua e cheguei à porta quando ele passava defronte.

— Coutinho! exclamei.

— Macedo! disse o interpelado correndo a mim.

Entramos no corredor e aí demos aberta às nossas primeiras expansões.

— Que milagre é este? por que estás aqui? quando chegaste?

Estas e outras perguntas fazia-me o meu amigo entre repetidos abraços. Convidei-o a subir e a almoçar comigo, o que aceitou, com a condição porém de que iria buscar mais dois amigos nossos, que eu estimaria ver. Eram efetivamente dois excelentes companheiros de outro tempo. Um deles estava à frente de uma grande casa comercial; o outro, depois de algumas vicissitudes, fizera-se escrivão de uma vara cível.

Reunidos os quatro na minha sala do hotel, foi servido um succulento almoço, em que aliás eu e o Coutinho tomamos parte. Os outros limitavam-se a fazer a razão de alguns brindes e a propor outros.

Quiseram que eu lhes contasse as minhas viagens; cedi francamente a este desejo natural. Não lhes ocultei nada. Contei-lhes o que havia visto desde o Tejo até o Danúbio, desde Paris até Jerusalém. Fi-los assistir na imaginação às corridas de Chantilly e às jornadas das caravanas no deserto; falei do céu nevoento de Londres e do céu azul da Itália. Nada me escapou; tudo lhes referi.

Cada qual fez as suas confissões. O negociante não hesitou em dizer tudo quanto sofrera antes de alcançar a posição atual. Deu-me notícia de que estava casado, e tinha uma filha de dez anos no colégio. O escrivão achou-se um tanto envergonhado quando lhe tocou a vez de dizer a sua vida; todos nós tivemos a delicadeza de não insistir nesse ponto.

Coutinho não hesitou em dizer que era mais ou menos o que era outrora a respeito da ociosidade; sentia-se entretanto mudado e entrevia ao longe ideias de casamento.

— Não te casaste? perguntei eu.

— Com a prima Amélia? disse ele; não.

— Por quê?

— Porque não foi possível.

— Mas continuaste a vida solta que levavas?

— Que pergunta! exclamou o negociante. É a mesma coisa que era há quinze anos. Não mudou nada.

— Não digas isso; mudei.

— Para pior? perguntei eu rindo.

— Não, disse Coutinho, não sou pior do que era; mudei nos sentimentos; acho que hoje não me vale a pena cuidar de ser mais feliz do que sou.

— E podias sê-lo, se te houvesse casado com tua prima. Amava-te muito aquela moça; ainda me lembro das lágrimas que lhes vi derramar em um dia de entrudo. Lembras-te?

— Não me lembra, disse Coutinho ficando mais sério do que estava; mais creio que deve ter sido isso.

— E o que é feito dela?

— Casou.

— Ah!

— É hoje fazendeira; e dá-se perfeitamente com o marido. Mas não falemos nisto, acrescentou Coutinho, enchendo um cálix de *cognac*; o que lá vai, lá vai!

Houve alguns instantes de silêncio, que eu não quis interromper, por me parecer que o nome da moça trouxera ao rapaz alguma recordação dolorosa.

Rapaz é uma maneira de dizer. Coutinho contava já seus trinta e nove anos e tinha alguns fios brancos na cabeça e na barba. Mas apesar desse evidente sinal do tempo, eu aprazia-me em ver os meus amigos pelo prisma da recordação que levava deles.

Coutinho foi o primeiro que rompeu o silêncio.

— Pois que estamos aqui reunidos, disse ele, ao cabo de quinze anos, deixem que, sem exemplo, e para completar as nossas confidências recíprocas, eu lhes confesse uma coisa, que nunca saiu de mim.

— Bravo! disse eu; ouçamos a confidência de Coutinho.

Acendemos nossos charutos. Coutinho começou a falar:

— Eu namorava a prima Amélia, como sabem; o nosso casamento devia efetuar-se um ano depois que daqui saíste. Não se efetuou por circunstâncias que ocorreram depois, e com grande mágoa minha, pois gostava dela. Antes e depois amei e fui amado muitas vezes; mas nem depois nem antes, e por nenhuma mulher fui amado jamais como fui...

— Por tua prima? perguntei eu.

— Não; por uma cria de casa.

Olhamos todos espantados um para outro. Ignorávamos esta circunstância, e estávamos a cem léguas de semelhante conclusão. Coutinho não parece atender ao nosso espanto; sacudia distraidamente a cinza do charuto e parecia absorto na recordação que o seu espírito evocava.

— Chamava-se Mariana, continuou ele alguns minutos depois, e era uma gentil mulatinha nascida e criada como filha da casa, e recebendo de minha mãe os mesmos afagos que ela dispensava às outras filhas. Não se sentava à mesa, nem vinha à sala em ocasião de visitas, eis a diferença; no mais era como se fosse pessoa livre, e até minhas irmãs tinham certa afeição fraternal. Mariana possuía a inteligência da sua situação, e não abusava dos cuidados com que era tratada. Compreendia bem que na situação em que se achava só lhe restava pagar com muito reconhecimento a bondade de sua senhora.

A sua educação não fora tão completa como a de minhas irmãs; contudo, Mariana sabia mais do que outras mulheres em igual caso. Além dos trabalhos de agulha que lhe foram ensinados com extremo zelo, aprendera a ler e a escrever. Quando chegou aos 15 anos teve desejo de saber francês, e minha irmã mais moça lhe ensinou com tanta paciência e felicidade, que Mariana em pouco tempo ficou sabendo tanto como ela.

Como tinha inteligência natural, todas estas coisas lhe foram fáceis. O desenvolvimento do seu espírito não prejudicava o desenvolvimento de seus encantos. Mariana aos 18 anos era o tipo mais completo da sua raça. Sentia-se-lhe o fogo através da tez morena do rosto, fogo inquieto e vivaz que lhe rompia dos olhos negros e rasgados. Tinha os cabelos naturalmente encaracolados e curtos. Talhe esbelto e elegante, colo voluptuoso, pé pequeno e mãos de senhora. É impossível que eu esteja a idealizar esta criatura que no entanto me desapareceu dos olhos; mas não estarei muito longe da verdade.

Mariana era apreciada por todos quantos iam a nossa casa, homens e senhoras. Meu tio, João Luís, dizia-me muitas vezes: — “Por que diabo está tua mãe guardando aqui em casa esta flor peregrina? A rapariga precisa de tomar ar”.

Posso dizer, agora que já passou muito tempo, esta preocupação do tio nunca me passou pela cabeça; acostumado a ver Mariana bem tratada parecia-me ver nela uma pessoa da família, e além disso, ser-me-ia doloroso contribuir para causar tristeza a minha mãe.

Amélia ia lá a casa algumas vezes; mas era o princípio, e antes que nenhum namoro houvesse entre nós. Cuido, porém, que foi Mariana quem chamou a atenção da moça para mim. Amélia deu-mo a entender um dia. O certo é que uma tarde, depois de jantar, estávamos a tomar café no terraço, e eu reparei na beleza de Amélia com uma atenção mais demorada que de costume. Fosse acaso ou fenômeno magnético,

a moça olhava também para mim. Prolongaram-se os nossos olhares... ficamos a amar um ao outro. Todos os amores começam pouco mais ou menos assim.

Acho inútil contar minuciosamente este namoro de rapaz, que vocês em parte conhecem, e que não apresentou episódio notável. Meus pais aprovaram a minha escolha; os pais de Amélia fizeram o mesmo. Nada se opunha à nossa felicidade. Preparei-me um dia de ponto em branco e fui pedir a meu tio a mão da filha. Foi-me ela concedida, com a condição apenas de que o casamento seria efetuado alguns meses depois, quando o irmão de Amélia tivesse completado os estudos, e pudesse assistir à cerimônia com a sua carta de bacharel.

Durante este tempo Mariana estava em casa de uma parenta nossa que nô-la foi pedir para costurar uns vestidos. Mariana era excelente costureira. Quando ela voltou para casa, estava assentado o meu casamento com Amélia; e, como era natural, eu passava a maior parte do tempo em casa da prima, saboreando aquelas castas efusões de amor e ternura que antecedem o casamento. Mariana notou as minhas prolongadas ausências, e, com uma dissimulação assaz inteligente, indagou de minha irmã Josefa a causa delas. Disse-lhe Josefa. Que se passou então no espírito de Mariana? Não sei; mas no dia seguinte, depois do almoço quando eu me dispunha a ir vestir-me, Mariana veio encontrar-me no corredor que ia ter ao meu quarto, com o pretexto de entregar-me um maço de charuto que me caíra do bolso. O maço fora previamente tirado da caixa que eu tinha no quarto.

— Aqui tem, disse ela com voz trêmula.

— O que é? perguntei.

— Estes charutos... caíram do bolso de senhor moço.

— Ah!

Recebi o maço de charutos e guardei-o no bolso do casaco; mas durante esse tempo, Mariana conservou-se diante de mim. Olhei para ela; tinha os olhos postos no chão.

— Então, que fazes tu? disse eu em tom de galhofa.

— Nada, respondeu ela levantando os olhos para mim. Estavam rasos de lágrimas.

Admirou-me essa manifestação inesperada da parte de uma rapariga que todos estavam acostumados a ver alegre e descuidosa da vida. Supus que houvesse cometido alguma falta e recorresse a mim para protegê-la junto de minha mãe. Nesse

caso a falta devia ser grande, porque minha mãe era a bondade em pessoa, e tudo perdoava às suas amadas crias.

— Que tens, Mariana? perguntei.

E como ela não respondesse e continuasse a olhar para mim, chamei em voz alta por minha mãe. Mariana apressou-se a tapar-me a boca, e esquivando-se às minhas mãos fugiu pelo corredor fora.

Fiquei a olhar ainda alguns instantes para ela, sem compreender nem as lágrimas, nem o gesto, nem a fuga. O meu principal cuidado era outro; a lembrança do incidente passou depressa, fui vestir-me e saí.

Quando voltei à casa não vi Mariana, nem reparei na falta dela. Acontecia isso muitas vezes. Mas depois de jantar lembrou-me o incidente da véspera e perguntei a Josefa o que haveria magoado a rapariga que tão romanescamente me falara no corredor.

— Não sei, disse Josefa, mas alguma coisa haverá porque Mariana anda triste desde anteontem. Que supões tu?

— Alguma coisa faria e tem medo da mamãe.

— Não, disse Josefa; pode ser antes algum namoro.

— Ah! tu pensas quê?

— Pode ser.

— E quem será o namorado da senhora Mariana, perguntei rindo. O copeiro ou o cocheiro?

— Tanto não sei eu; mas seja quem for, será alguém que lhe inspirasse amor; é quanto basta para que se mereçam um ao outro.

— Filosofia humanitária!

— Filosofia de mulher, respondeu Josefa com um ar tão sério que me impôs silêncio.

Mariana não me apareceu nos três dias seguintes. No quarto dia, estávamos almoçando, quando ela atravessou a sala de jantar, tomou a bênção a todos e foi para dentro. O meu quarto ficava além da sala de jantar e tinha uma janela que dava para o pátio e enfrentava com a janela do gabinete de costura. Quando fui para o meu quarto, Mariana estava nesse gabinete ocupada em preparar vários objetos para uns trabalhos de agulha. Não tinha os olhos em mim, mas eu percebia que o seu olhar acompanhava os meus movimentos. Aproximei-me da janela e disse-lhe:

— Estás mais alegre, Mariana?

A mulatinha assustou-se, voltou a cara para diversos lados, como se tivesse medo de que as minhas palavras fossem ouvidas, e finalmente impôs-me silêncio com o dedo na boca.

— Mas que é? perguntei eu dando à minha voz a moderação compatível com a distância.

Sua única resposta foi repetir-me o mesmo gesto.

Era evidente que a tristeza de Mariana tinha uma causa misteriosa, pois que ela receava revelar nada a esse respeito.

Que seria senão algum namoro como minha irmã supunha? Convencido disto, e querendo continuar uma investigação curiosa, aproveitei a primeira ocasião que se me ofereceu.

— Que tens tu, Mariana? disse eu; andas triste e misteriosa. É algum namorico? Anda, fala; tu és estimada por todos cá de casa. Se gostas de alguém poderás ser feliz com ele porque ninguém te oporá obstáculos aos teus desejos.

— Ninguém? perguntou ela com singular expressão de incredulidade.

— Quem teria interesse nisso?

— Não falemos nisso, nhonhô. Não se trata de amores, que eu não posso ter amores. Sou uma simples escrava.

— Escrava, é verdade, mas escrava quase senhora. És tratada aqui como filha da casa. Esqueces esses benefícios?

— Não os esqueço; mas tenho grande pena em havê-los recebido.

— Que dizes, insolente?

— Insolente? disse Mariana com altivez. Perdão! continuou ela voltando à sua humildade natural e ajoelhando-se a meus pés; perdão, se disse aquilo; não foi por querer: eu sei o que sou; mas se nhonhô soubesse a razão estou certa que me perdoaria.

Comoveu-me esta linguagem da rapariga. Não sou mau; compreendi que alguma grande preocupação teria feito com que Mariana esquecesse por instantes a sua condição e o respeito que nos devia a todos.

— Está bom, disse eu, levanta-te e vai-te embora; mas não tornes a dizer coisas dessas que me obrigas a contar tudo à senhora velha.

Mariana levantou-se, agarrou-me na mão, beijou-a repetidas vezes entre lágrimas e desapareceu.

Todos estes acontecimentos tinham chamado a minha atenção para a mulatinha. Parecia-me evidente que ela sentia alguma coisa por alguém, e ao mesmo tempo que o sentia, certa elevação e nobreza. Tais sentimentos contrastavam com a fatalidade da sua condição social. Que seria uma paixão daquela pobre escrava educada com mimos de senhora? Refleti longamente nisto tudo, e concebi um projeto romântico: obter a confissão franca de Mariana e, no caso em que se tratasse de um amor que a pudesse tornar feliz, pedir a minha mãe a liberdade da escrava.

Josefa aprovou a minha ideia, e incumbiu-se de interrogar a rapariga e alcançar pela confiança aquilo que me seria mais difícil obter pela imposição ou sequer pelo conselho.

Mariana recusou dizer coisa nenhuma a minha irmã. Debalde empregou esta todos os meios de sedução possíveis entre uma senhora e uma escrava. Mariana respondia invariavelmente que nada havia que confessar. Josefa comunicou-me o que se passara entre ambas.

—Tentarei eu, respondi; verei se sou mais feliz.

Mariana resistiu às minhas interrogações repetidas, asseverando que nada sentia e rindo de que se pudesse supor semelhante coisa. Mas era um riso forçado, que antes confirmava a suspeita do que a negativa.

— Bem, disse eu, quando me convenci de que nada podia alcançar; bem, tu negas o que te pergunto. Minha mãe saberá interrogar-te.

Mariana estremeceu.

— Mas, disse ela, por que razão sinhá velha há de saber disto? Eu já disse a verdade.

— Não disseste, respondi eu; e não sei por que recusas dizê-la quando tratamos todos da tua felicidade.

— Bem, disse Mariana com resolução, promete que se eu disser a verdade não me interrogará mais?

— Prometo, disse eu rindo.

— Pois bem; é verdade que eu gosto de uma pessoa...

— Quem é?

— Não posso dizer.

— Por quê?

— Porque é um amor impossível.

— Impossível? Sabes o que são amores impossíveis?

Roçou pelos lábios da mulatinha um sorriso de amargura e dor.

— Sei! disse ela.

Nem pedidos, nem ameaças conseguiram de Mariana uma declaração positiva a este respeito. Josefa foi mais feliz do que eu; conseguiu não arrancar-lhe o segredo, mas suspeitar-lhe, e veio dizer-me o que lhe parecia.

— Que seja eu o querido de Mariana? perguntei-lhe com um riso de mofa e incredulidade. Estás louca, Josefa. Pois ela atrever-se-ia!...

— Parece que se atreveu.

— A descoberta é galante; e realmente não sei o que pense disto...

Não continuei, disse a Josefa que não falasse em semelhante coisa e desistisse de maiores explorações. Na minha opinião o caso tomava outro caráter; tratava-se de uma simples exaltação de sentidos.

Enganei-me.

Cerca de cinco semanas antes do dia marcado para o casamento, Mariana adoeceu. O médico deu à moléstia um nome bárbaro, mas na opinião de Josefa era doença de amor. A doente recusou tomar nenhum remédio; minha mãe estava louca de pena; minhas irmãs sentiam deveras a moléstia da escrava. Esta ficava cada vez mais abatida; não comia, nem se medicava; era de recear que morresse. Foi nestas circunstâncias que eu resolvi fazer um ato de caridade. Fui ter em Mariana e pedi-lhe que vivesse.

— Manda-me viver? perguntou ela.

— Sim.

Foi eficaz a lembrança; Mariana restabeleceu-se em pouco tempo. Quinze dias depois estava completamente de pé.

Que esperanças concebera ela com as minhas palavras, não sei; cuido que elas só tiveram efeito por lhe acharem o espírito abatido. Acaso contaria ela que eu desistisse do casamento projetado e do amor que tinha à prima, para satisfazer os seus amores impossíveis? Não sei; o certo é que não só se lhe restaurou a saúde como também lhe voltou a alegria primitiva.

Confesso, entretanto que, apesar de não competir de modo nenhum os sentimentos de Mariana, entrei a olhar para ela com outros olhos. A rapariga tornara-se interessante para mim, e qualquer que seja a condição de uma mulher, há sempre dentro de nós um fundo de vaidade que se lisonjeia com a afeição que ela nos vote. Além disto, surgiu em meu espírito uma ideia que a razão pode condenar, mas que

nossos costumes aceitam perfeitamente. Mariana encarregara-se de provar que estava acima das veleidades. Um dia de manhã fui acordado pelo alvoroço que havia em casa. Vesti-me à pressa e fui saber o que era. Mariana tinha desaparecido de casa. Achei minha mãe desconsoladíssima: estava triste e indignada ao mesmo tempo. Doía-lhe a ingratidão da escrava. Josefa veio ter comigo.

— Eu suspeitava, disse ela, que alguma coisa acontecesse. Mariana andava alegre demais; parecia-me contentamento fingido para encobrir algum plano. O plano foi este. Que te parece?

— Creio que devemos fazer esforços para capturá-la, e uma vez restituída à casa, colocá-la na situação verdadeira do cativo.

Disse isto por me estar a doer o desespero de minha mãe. A verdade é que, por simples egoísmo, eu desculpava o ato da rapariga.

Parecia-me natural, e agradava-me ao espírito, que a rapariga tivesse fugido para não assistir à minha ventura, que seria realidade daí a oito dias. Mas a ideia de suicídio veio aguar-me o gosto; estremeci com a suspeita de ser involuntariamente causa de um crime dessa ordem; impellido pelo remorso, saí apressadamente em busca de Mariana.

Achei-me na rua sem saber o que devia fazer. Andei cerca de vinte minutos inutilmente, até que me ocorreu a ideia natural de recorrer à polícia; era prosaica a intervenção da polícia, mas eu não fazia romance; ia simplesmente em cata de uma fugitiva.

A polícia nada sabia de Mariana; mas lá deixei a nota competente; correram agentes em todas as direções: fui eu mesmo saber nos arrabaldes se havia notícia de Mariana. Tudo foi inútil; às três horas da tarde voltei para casa sem poder tranquilizar minha família. Na minha opinião tudo estava perdido.

Fui à noite à casa de Amélia, aonde não fora de tarde, motivo pelo qual havia recebido um recado em carta a uma de minhas irmãs. A casa de minha prima ficava em uma esquina. Eram oito horas da noite quando cheguei à porta da casa. A três ou quatro passos estava um vulto de mulher cosido com a parede. Aproximei-me: era Mariana.

— Que fazes aqui? perguntei eu.

— Perdão, nhonhô; vinha vê-lo.

— Ver-me? mas por que saíste de casa, onde eras tão bem tratada, e donde não tinhas o direito de sair, porque és cativa?

— Nhonhô, eu saí porque sofria muito...

— Sofrias muito! Tratavam-te mal? Bem sei o que é; são os resultados da educação que minha mãe te deu. Já te supões senhora e livre. Pois enganas-te; hás de voltar já, e já, para casa. Sofrerás as consequências da tua ingratidão. Vamos...

— Não! disse ela; não irei.

— Mariana, tu abusas da afeição que todos temos por ti. Eu não tolero essa recusa, e se me repetes isso...

— Que fará?

— Irás à força - irás com dois soldados.

— Nhonhô fará isso? disse ela com voz trêmula. Não quero obrigá-lo a incomodar os soldados, iremos juntos, ou irei só. O que eu queria, é que nhonhô não fosse tão cruel... porque enfim eu não tenho culpa se... Paciência! vamos... eu vou.

Mariana começou a chorar. Tive pena dela.

— Tranquiliza-te, Mariana, disse-lhe; eu intercederei por ti. Mamãe não te fará mal.

— Que importa que faça? Eu estou disposta a tudo... Ninguém tem que ver com as minhas desgraças... Estou pronta; podemos ir.

— Saibamos outra coisa, disse eu, alguém te seduziu para fugir?

Esta pergunta era astuciosa; eu desejava apenas desviar do espírito da rapariga qualquer suspeita de que eu soubesse dos seus amores por mim. Foi desastrada a astúcia. O único efeito da pergunta foi indigná-la.

— Se alguém me seduziu? perguntou ela; não, ninguém; fugi porque eu o amo, e não posso ser amada, eu sou uma infeliz escrava. Aqui está por que eu fugi. Podemos ir; já disse tudo. Estou pronta a carregar com as consequências disto.

Não pude arrancar mais nada à rapariga. Apenas quando lhe perguntei se havia comido, respondeu-me que não, mas que não tinha fome.

Chegamos à casa eu e ela perto das nove horas da noite. Minha mãe já não tinha esperanças de tornar a ver Mariana; o prazer que a vista da escrava lhe deu foi maior que a indignação pelo seu procedimento. Começou por invectivá-la. Intercedi a tempo de acalmar a justa indignação de minha mãe e Mariana foi dormir tranquilamente.

Não sei se tranquilamente. No dia seguinte tinha os olhos inchados e estava triste. A situação da pobre rapariga interessara-me bastante, o que era natural, sendo

eu a causa indireta daquela dor profunda. Falei muito nesse episódio em casa de minha prima. O tio João Luís disse-me em particular que eu fora um asno e um ingrato.

— Por quê? perguntei-lhe.

— Porque devias ter posto Mariana debaixo da minha proteção, a fim de livrá-la do mau tratamento que vai ter.

— Ah! não, minha mãe já lhe perdoou.

— Nunca lhe perdoará como eu.

Falei tanto em Mariana que minha prima entrou a sentir um disparatado ciúme. Protestei-lhe que era loucura e abatimento ter zelos de uma cria de casa, e que o meu interesse era simples sentimento de piedade. Parece que as minhas palavras não lhe fizeram grande impressão.

Extremamente leviana, Amélia não soube conservar a necessária dignidade, quando foi a minha casa. Conversou muito na necessidade de tratar severamente as escravas, e achou que era dar mau exemplo mandar-lhes ensinar alguma coisa.

Minha mãe admirou-se muito desta linguagem na boca de Amélia e redarguiu com aspereza o que lhe dava direito a sua vontade. Amélia insistiu; minhas irmãs combateram as suas opiniões: Amélia ficou amuada. Não havia pior posição para uma senhora.

Nada escapara a Mariana desta conversa entre Amélia e minha família; mas ela era dissimulada e nada disse que pudesse trair os seus sentimentos. Pelo contrário redobrou de esforços para agradar a minha prima; desfez-se em agrados e respeitos. Amélia recebia todas essas demonstrações com visível sobranceira em vez de as receber com fria dignidade.

Na primeira ocasião em que pude falar a minha prima, chamei a sua atenção para esta situação absurda e ridícula. Disse-lhe que, sem o querer, estava a humilhar-se diante de uma escrava. Amélia não compreendeu o sentimento que me ditou estas palavras, nem a procedência das minhas palavras. Viu naquilo uma defesa de Mariana; respondeu-me com algumas palavras duras e retirou-se para os aposentos de minhas irmãs onde chorou à vontade. Finalmente tudo se acalmou e Amélia voltou tranquila para casa.

Quatro dias antes do dia marcado para o meu casamento, era a festa do natal. Minha mãe costumava dar festas às escravas. Era um costume que lhe deixara minha avó. As festas consistiam em dinheiro ou algum objeto de pouco valor. Mariana recebia ambas as coisas por uma especial graça. De tarde tiveram gente em casa

para jantar: alguns amigos e parentes. Amélia estava presente. Meu tio João Luís era grande amador de discursos à sobremesa. Mal começavam a entrar os doces, quando ele se levantou e começou um discurso que a julgar pelo intróito, devia ser extenso. Como ele tinha suma graça, eram gerais as risadas desde que empunhou o copo. Foi no meio dessa geral alegria que uma das escravas veio dar parte de que Mariana havia desaparecido.

Este segundo ato de rebeldia da mulatinha produziu a mais furiosa impressão em todos. Da primeira vez houve alguma mágoa e saudade de mistura com a indignação. Desta vez houve indignação apenas. Que sentimento devia inspirar a todos a insistência dessa rapariga em fugir de uma casa onde era tratada como filha? Ninguém duvidou mais que Mariana era seduzida por alguém, ideia que na primeira vez se desvaneceu mediante uma piedosa mentira da minha parte; como duvidar agora?

Tais não eram as minhas impressões. Senhor do funesto segredo da escrava, sentia-me penalizado por ser causa indireta das loucuras dela e das tristezas de minha mãe. Ficou assentado que se procuraria a fugitiva e se lhe daria o castigo competente. Deixei que esse momento de cólera se consumasse, e levantei-me para ir procurar Mariana.

Amélia ficou desgostosa com esta resolução, e bem o revelou no olhar; mas eu fingi que a não percebia e saí.

Dei os primeiros passos necessários e usuais. A polícia nada sabia, mas ficou avisada e empregou meios para alcançar a fugitiva. Eu suspeitava que desta vez ela tivesse cometido suicídio; fiz neste sentido as diligências necessárias para ter alguma notícia dela viva ou morta.

Tudo foi inútil.

Quando voltei à casa eram dez horas da noite; todos estavam à minha espera, menos o tio e a prima que já se haviam retirado.

Minha irmã contou-me que Amélia saíra furiosa, porque achava que eu estava dando maior atenção do que devia a uma escrava, embora bonita, acrescentou ela.

Confesso que naquele momento o que me preocupava mais era Mariana; não porque eu correspondesse aos seus sentimentos por mim, mas porque eu sentia sérios remorsos de ser causa de um crime. Fui sempre pouco amante de aventuras e lances arriscados e não podia pensar sem algum terror na possibilidade de morrer alguém por mim.

Minha vaidade não era tamanha que me abafasse os sentimentos de piedade cristã. Neste estado as invectivas da minha noiva não me fizeram grande impressão, e não foi por causa delas que eu passei a noite em claro.

Continuei no dia seguinte as minhas pesquisas, mas nem eu nem a polícia fomos felizes.

Tendo andado muito, já a pé, já de tálburi, achei-me às cinco horas da tarde no Largo de S. Francisco de Paula, com alguma vontade de comer; a casa ficava um pouco longe e eu queria continuar depois as minhas averiguações. Fui jantar a um hotel que então havia na antiga Rua dos Latoeiros.

Comecei a comer distraído e ruminando mil ideias contrárias, mil suposições absurdas. Estava no meio do jantar quando vi descer do segundo andar da casa um criado com uma bandeja onde havia vários pratos cobertos.

— Não quer jantar, disse o criado ao dono do hotel que se achava no balcão.

— Não quer? perguntou este; mas então... não sei o que faça... reparaste se...

Eu acho bom ir chamar a polícia.

Levantei-me da mesa e aproximei-me do balcão.

— De que se trata? perguntei eu.

— De uma moça que aqui apareceu ontem, e que ainda não comeu até hoje...

Pedi-lhe os sinais da pessoa misteriosa. Não havia dúvida. Era Mariana.

— Creio que sei quem é, disse eu, e ando justamente em procura dela. Deixe-me subir.

O homem hesitou; mas a consideração de que não lhe podia convir continuar a ter em casa uma pessoa por cuja causa viesse a ter questões com a polícia, fez com que me deixasse o caminho livre.

Acompanhou-me o criado, a quem incumbi de chamar por ela, porque se conhecesse a minha voz, supunha eu que me não quisesse abrir.

Assim se fez. Mariana abriu a porta e eu apareci. Deu um grito estridente e lançou-se-me nos braços. Repeli aquela demonstração com toda a brandura que a situação exigia.

— Não venho aqui para receber-te abraços, disse eu; venho pela segunda vez buscar-te para casa, donde pela segunda vez fugiste.

A palavra *fugiste* escapou-me dos lábios; todavia, não lhe dei importância senão quando vi a impressão que ela produziu em Mariana. Confesso que devera ter alguma caridade mais; mas eu queria conciliar os meus sentimentos com os meus

deveres, e não fazer com que a mulher não se esquecesse de que era escrava. Mariana parecia disposta a sofrer tudo dos outros, contanto que obtivesse a minha compaixão. Compaixão tinha-lhe eu; mas não lhe manifestava, e era esse todo o mal.

Quando a fugitiva recobrou a fala, depois das emoções diversas por que passara desde que me viu chegar, declarou positivamente que era sua intenção não sair dali. Insisti com ela dizendo-lhe que poderia ganhar tudo procedendo bem, ao passo que tudo perderia continuando naquela situação.

— Pouco importa, disse ela; estou disposta a tudo.

— A matar-te, talvez? perguntei eu.

— Talvez, disse ela sorrindo melancolicamente; confesso-lhe até que a minha intenção era morrer na hora do seu casamento, a fim de que fossemos ambos felizes, — nhonhô casando-se, eu morrendo.

— Mas desgraçada, tu não vês que...

— Eu bem sei o que vejo, disse ela; descanse; era essa a minha intenção, mas pode ser que o não faça...

Compreendi que era melhor levá-la pelos meios brandos; entrei a empregá-los sem esquecer nunca a reserva que me impunha a minha posição. Mariana estava resolvida a não voltar. Depois de gastar cerca de uma hora, sem nada obter, declarei-lhe positivamente que ia recorrer aos meios violentos, e que já lhe não era possível resistir. Perguntou-me que meios eram; disse-lhe que eram os agentes policiais.

— Bem vês, Mariana, acrescentei, sempre hás de ir para casa; é melhor que me não obrigues a um ato que me causaria alguma dor.

— Sim? perguntou ela com ânsia; teria dor em levar-me assim para casa?

— Alguma pena teria decerto, respondi; porque tu foste sempre boa rapariga; mas que farei eu se continuas a insistir em ficar aqui?

Mariana encostou a cabeça à parede e começou a soluçar; procurei acalmá-la; foi impossível. Não havia remédio; era necessário empregar o meio heroico. Saí ao corredor para chamar pelo criado que tinha descido logo depois que a porta se abriu.

Quando voltei ao quarto, Mariana acabava de fazer um movimento suspeito. Parecia-me que guardava alguma coisa no bolso. Seria alguma arma?

— Que escondeste aí? perguntei eu.

— Nada, disse ela.

— Mariana, tu tens alguma ideia terrível no espírito... Isso é alguma arma...

— Não, respondeu ela.

Chegou o criado e o dono da casa. Expus-lhes em voz baixa o que queria; o criado saiu, o dono da casa ficou.

— Eu suspeito que ela tem alguma arma no bolso para matar-se; cumpre arrancar-lhe.

Dizendo isto ao dono da casa, aproximei-me de Mariana.

— Dá-me o que tens aí.

Ela contraiu um pouco o rosto. Depois, metendo a mão no bolso, entregou-me o objeto que lá havia guardado.

Era um vidro vazio.

— Que é isto, Mariana? perguntei eu, assustado.

— Nada, disse ela; eu queria matar-me depois d'amanhã. Nhonhô apressou a minha morte, nada mais.

— Mariana! exclamei eu aterrado.

— Oh! continuou ela com voz fraca; não lhe quero mal por isso. Nhonhô não tem culpa: a culpa é da natureza. Só o que eu lhe peço é que não me tenha raiva, e que se lembre algumas vezes de mim...

Mariana caiu sobre a cama. Pouco depois entrava o inspetor. Chamou-se à pressa um médico; mas era tarde. O veneno era violento; Mariana morreu às 8 horas da noite.

Sofri muito com este acontecimento; mas alcancei que minha mãe perdoasse à infeliz, confessando-lhe a causa da morte dela. Amélia nada soube, mas nem por isso deixou o fato de influir em seu espírito. O interesse com que eu procurei a rapariga, e a dor que a sua morte me causou, transtornaram a tal ponto os sentimentos da minha noiva, que ela rompeu o casamento dizendo ao pai que havia mudado de resolução.

Tal foi, meus amigos, este incidente da minha vida. Creio que posso dizer ainda hoje que todas as mulheres de quem tenho sido amado, nenhuma me amou mais do que aquela. Sem alimentar-se de nenhuma esperança, entregou-se alegremente ao fogo do martírio; amor obscuro, silencioso, desesperado, inspirando o riso ou a indignação, mas no fundo, amor imenso e profundo, sincero e inalterável.

Coutinho concluiu assim a sua narração, que foi ouvida com tristeza por todos nós. Mas daí a pouco saíamos pela Rua do Ouvidor fora, examinando os pés das damas que desciam dos carros, e fazendo a esse respeito mil reflexões mais ou

menos engraçadas e oportunas. Duas horas de conversa tinha-nos restituído a mocidade.