

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A REPRESENTAÇÃO DA ESCRAVIDÃO NOS
CONTOS DE MACHADO DE ASSIS**

João Irineu de França Neto

**Dissertação de Mestrado, apresentada no
Programa de Pós-graduação em Letras
da UFPB, na Área de Concentração
Literatura e Cultura, tendo como
Orientador o Prof. Dr. Arturo Gouveia.**

**JOÃO PESSOA
2008**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	08
I CAPÍTULO: CATEGORIAS TEÓRICAS -----	10
1 REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA: EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO -----	11
2 ESCRAVIDÃO DO NEGRO NO BRASIL E SUA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA--	34
II CAPÍTULO: ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> -----	48
1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES -----	49
2 “O CASO DA VARA” -----	52
2.1 Sinopse da narrativa -----	52
2.2 O discurso do narrador -----	52
2.3 Os personagens -----	57
3 “MARIANA” -----	68
3.1 Sinopse da narrativa -----	68
3.2 O discurso de dois narradores -----	68
3.3 Os personagens -----	75
4 “PAI CONTRA MÃE” -----	96
4.1 Sinopse da narrativa -----	96
4.2 O discurso do narrador -----	97
4.3 Os personagens -----	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	125

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem a finalidade de estudar a escravidão nos contos de Machado de Assis, tendo como *corpus* para a análise os contos “Pai contra mãe”, “O caso da vara” e “Mariana”, narrativas muito significativas sobre essa temática, uma vez que representam, de modo realista, a crueldade da sociedade escravocrata do Brasil sobre os negros. Neste sentido, elencamos três categorias analíticas para formalizar nossa pesquisa: o discurso do narrador; a caracterização dos personagens; e a representação dos negros e negras nas relações sociais, estabelecidas pelas classes dominantes do Brasil, no séc. XIX.

Delimitamos os seguintes objetivos para nossa pesquisa: estabelecer um diálogo entre a produção estética e o meio social na contística de Machado de Assis; investigar as relações raciais de poder do século XIX, representadas nos contos; analisar a relação dialética entre os recursos formais do texto machadiano e os estereótipos do negro na sociedade escravocrata do Brasil no século XIX.

Os contos acima mencionados abordam, nos seus elementos estruturais (discurso do narrador e personagens) a temática da escravidão, enquanto “instituição social”. A razão pela qual estabelecemos as categorias analíticas da pesquisa foi o fato destas fornecerem, enquanto recursos formais das narrativas, as pistas necessárias para a constituição de um corpus na obra machadiana. Além disso, essas categorias permitem estudar o discurso histórico e literário sobre os negros escravizados no Brasil imperial, bem como as ideologias positivistas e iluministas da ordem social e da superioridade do colonizador branco sobre os povos dominados.

Nosso propósito, entretanto, não consistiu em realizar um estudo dentro do campo teórico da sociologia, embora recorramos a fatores sociais, externos às obras, como elementos que contribuem na interpretação das narrativas. Realizamos, assim, conforme nos propõe Candido (2000) uma análise crítica das obras, destacando algumas contribuições sociológicas, mas partindo dos fatores estéticos da linguagem, que as constituem enquanto obras literárias. Dessa forma, a contribuição teórica do formalismo russo foi bastante relevante para compreendermos a natureza e o funcionamento da linguagem poética, que difere da linguagem cotidiana, propiciando recursos formais para a estruturação do texto literário.

Neste sentido, a base teórica que fundamentou a pesquisa foi composta das seguintes linhas: sobre a natureza da linguagem literária, contamos com a contribuição dos estudos dos formalistas russos e a dialética nos processos de composição, proposta por Antonio Candido e Anatol Rosenfeld; sobre o papel histórico do negro e o sistema escravocrata no Brasil, partimos tivemos como principal referência os estudos do *Escravidão Colonial*, de Jacob Gorender.

Dentre as tipologias de estudos existentes na metodologia científica, nossa pesquisa caracteriza-se como bibliográfica, no decorrer da qual foram dados os seguintes passos, que constituíram nossos procedimentos de análise do material literário abordado: inicialmente fizemos leituras e fichamentos da base teórica referente aos recursos formais da linguagem literária e à representação histórico-social do negro no Brasil do século XIX, bem como de uma base crítica, constituída de produções acadêmicas que tratam mais detalhadamente de Machado de Assis, enquanto contista. Concomitantemente a esses procedimentos introdutórios da pesquisa, realizamos leituras reflexivas e indagadoras de diversas obras de Machado de Assis e, especificamente, dos contos “Pai contra mãe”, “O caso da vara” e “Mariana”, confrontando analiticamente o material teórico ao material literário. Por fim, passamos para a elaboração do texto da dissertação.

No primeiro capítulo, discutimos as categorias teóricas. O capítulo está dividido em duas partes. A primeira parte refere-se à categoria da *representação literária*, sobre a qual buscamos definir os aspectos estéticos da obra literária, desde Aristóteles e Platão até a vertente moderna dos formalistas russos; e também através autores brasileiros como Luiz Costa Lima e Antonio Candido, que teorizam sobre a construção da obra literária como resultante de diversos fatores externos – sociais e psíquicos – que se tornam elementos internos na composição da obra. A segunda parte, trata de uma categoria sociológica – a *escravidão do negro* no Brasil –, acerca da qual discutimos fundamentados principalmente nos estudos do *Escravidão Colonial*, de Jacob Gorender.

No segundo capítulo, nos detemos na análise do *corpus*, constituído dos contos machadianos “O caso da vara”, “Mariana” e “Pai contra mãe”, em que buscamos analisar como a temática da escravidão do negro no Brasil se materializa, por meio dos recursos estético-formais da linguagem literária e, desse modo, representando alguns contextos escravistas, pelo viés da ironia, deixa uma ambivalência entre a legitimação e a crítica do sistema escravocrata brasileiro, durante o século XIX.

I CAPÍTULO: CATEGORIAS TEÓRICAS

1 REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA: EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO

Antes de realizar qualquer atividade analítica acerca dos contos machadianos “Pai contra mãe”, “O caso da vara” e “Mariana” – que são nosso objeto de estudo –, convém conceituar teoricamente, as categorias *representação* e *escravidão*. Desse modo, iniciamos nossa discussão numa busca de definir uma das categorias centrais, elencadas em nossa pesquisa: a *representação literária*. No presente capítulo, refletimos acerca dessa categoria analítica nas suas diversas manifestações composicionais, partindo das teorias platônica e aristotélica, da análise sociológica do texto literário e do formalismo russo.

Antes de discutirmos postulados da teoria aristotélica, convém partir de um dos maiores diálogos de Platão – *A República* –, visto que tal filósofo foi mestre de Aristóteles. Platão afirma categoricamente, nas primeiras linhas do livro X do referido diálogo, que sua doutrina acerca da poesia é um posicionamento de total rejeição à *poesia de caráter mimético*. Sócrates – interlocutor principal do diálogo platônico – ao ser questionado sobre o que seria a *mimese*, constrói toda uma argumentação contrária às artes de imitação, desde a pintura até as obras literárias da época (a epopéia, a tragédia e a comédia). Partindo da oposição conceitual entre realidade e aparência, busca definir a poesia e as demais artes. Segundo ele, há três artes relativas a cada objeto: a arte de confeccioná-lo, a de utilizá-lo e a de imitá-lo. As poesias épica, trágica e cômica enquadram-se nas artes de imitação.

[...] o poeta, por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imitá-las, de modo que a outros que tais, que julgam pelas palavras, parecem falar muito bem, quando dissertam sobre a arte de fazer sapatos, ou sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia. Tal é a grande sedução natural que estas têm, por si sós. Pois julgo que sabes como parecem as obras dos poetas, desnudadas do colorido musical, e ditas só por si. (PLATÃO, 2003, p. 299; 302).

Neste trecho da *República*, está clara a relação intrínseca entre a beleza das palavras dos poetas e os recursos musicais do *metro, ritmo e harmonia*, uma vez que a poesia, na Antigüidade Clássica, não era escrita para ser lida, mas para ser cantada e ouvida. Entretanto, no final da citação, o filósofo grego deixa clara sua visão sobre a superioridade da música em

relação à poesia, quando afirma que a música por si só atrai e seduz os ouvintes, referindo-se às obras dos poetas com a expressão “desnudas do colorido musical”.

Para Platão, a arte de imitar executa suas obras distante da verdade, representando a pior parte do ser humano, isto é, aquela que transgride o bom-senso, a virtude e o equilíbrio racional, uma vez que enfatiza os excessos das emoções humanas, seja no tocante aos desgostos e tristezas, em decorrência de desgraças (como ocorre nas tragédias), seja nos gracejos desenfreados, que provocam a desmedida do riso (como acontece nas comédias). Desse modo, na visão platônica, a *mimesis* consiste na criação de fantasias, na representação do mundo das aparências, que se opõe ao modelo de cidade, pautada no princípio da justiça (que é racional), idealizada em toda a *República*.

[...] o que contém material para muita e variada imitação é a parte irascível; ao passo que o caráter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo, nem é fácil de imitar nem quando se imita, é fácil de compreender, sobretudo num festival e perante homens de todas as proveniências, reunidos no teatro. [...] o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor. [...] E quanto ao amor, à ira e a todas as paixões penosas ou apazíveis na alma, que afirmamos acompanhar todas as nossas ações, não produz em nós os mesmos efeitos a imitação poética? Porquanto os rega para os fortalecer, quando devia secá-los, e os erige nossos soberanos, quando deviam obedecer, a fim de nos tornarmos melhores e mais felizes, em vez de piores e mais desgraçados (PLATÃO, 2003, p.306).

Após essas considerações contrárias à atividade artística dos poetas, Platão assegura que, embora a tradição tendo intitulado Homero como o maior de todos os poetas, bem como educador de toda a Grécia, nem a sua obra nem a dos tragediógrafos servem de modelo exemplar para a educação humana. Pois se assim fosse, a cidade seria governada pelos extremos do prazer e da dor, em lugar da lei e do princípio, razão pela qual a poesia e as demais artes, de caráter mimético, devem ser excluídas da cidade idealizada na *República*.

Aristóteles (2005), na sua *Poética*, estabelece duas categorias composicionais que marcam a arte literária, distinguindo-a da ciência, da filosofia e de outros escritos. Tais categorias são a *mimesis* e a *representação*, as quais funcionaram, ao longo dos séculos, como pontos de partida para a construção do pensamento ocidental no âmbito da Teoria Literária.

O filósofo grego, logo nas primeiras linhas da *Poética*, define as artes, desde a música até a literatura – cujas formas existentes, em sua época, consistiam na poesia lírica, epopéia, tragédia e comédia – como sendo, de modo geral, *imitações*¹; e que elas diferem entre si por imitarem objetos diferentes, de maneiras diferentes e através de meios diferentes. Os meios de imitação referem-se ao ritmo, à melodia e aos metros. Os objetos da *mimesis* são as ações e os caracteres. E a maneira diz respeito à forma como ocorre a imitação, seja através da narração de uma personagem ou em primeira pessoa, sejam as personagens agindo.

Ao término da exposição desses postulados, Aristóteles, no capítulo III da *Poética*, utiliza o termo *representação*, cujos traços distintivos são meios, objetos e maneira, com o mesmo significado de *imitação*, para a qual tinham sido atribuídos esses traços distintivos. O filósofo caracteriza a imitação como um fenômeno natural do ser humano, sendo-lhe inerente desde a mais tenra infância e, uma vez que distingue o homem dos outros animais, possibilita-lhe a aquisição dos primeiros conhecimentos. Ao lado da imitação, ele situa a melodia e o ritmo, numa mesma escala de valor, como tendências naturais no ser humano. Neste sentido, o filósofo apresenta uma causalidade para o fazer poético: a poesia nasceu das improvisações de homens mais bem dotados que os demais nessas três tendências. Claro que a poesia diversificou-se conforme o gênio dos autores, sendo classificada em gêneros: épico, lírico, dramático.

Durante toda a *Poética*, embora falando sobre a epopéia e a comédia, Aristóteles se atém à teorização dos elementos composicionais da tragédia, isto é, teoriza a tragédia como uma das formas de representação. O filósofo afirma que toda tragédia possui seis elementos básicos: fábula, caracteres, falas, idéias, espetáculo e canto. Entretanto, para ele o mais importante é “a disposição das ações”. Conforme podemos observar na conceituação de tal gênero dramático, que consiste na “representação duma ação grave [...] com atores agindo, não narrando” (ARISTÓTELES, 2005, p.24), há um estabelecimento da *ação* como categoria central da tragédia, isto é, como componente fundamental na estruturação dessa forma de narrativa literária², uma vez que os demais elementos das

¹ Platão compreende a arte mimética como um mau exemplo na aprendizagem das virtudes, o que faz o filósofo assumir apenas uma posição política em relação a esse tipo de arte. Desse modo, ele limita a compreensão de *mimesis*, restringindo-a à arte dramática. Ao contrário da visão platônica, que rejeita a arte de imitação, para Aristóteles não há forma artística que não seja imitação. Assim, toda obra de arte é mimética. Aristóteles amplia o conceito de *mimesis*, demonstrando em sua *Poética* as diversas formas de construção artística, que tem como base o processo mimético. A teoria aristotélica enfatiza os aspectos estéticos de composição das artes.

² Também não há épica nem comédia sem ação. Assim, a ação consiste na categoria central da épica e da comédia também.

peças gregas existem em decorrência dessa categoria. Do ponto de vista composicional, a categoria da *ação* já estava explicitada, na *República* de Platão, como um elemento primordial na construção da *mimesis*, conforme se pode constatar na seguinte afirmação: “A poesia mimética [...] imita homens entregues a ações forçadas ou voluntárias, e que, em consequência de as terem praticado, pensam ser felizes ou infelizes, afligindo-se ou regozijando-se” (PLATÃO, 2003, p. 302).

A representação nesse gênero dramático destina-se a operar, nos receptores, emoções de temor e pena, sintetizadas na catarse. A *mimesis* aristotélica tem uma finalidade pragmática, que consiste em provocar, no espectador do teatro grego, um efeito catártico. Neste sentido, convém refletir sobre a função social da literatura, no decorrer da história ocidental³; sobre a relação e os limites entre o real vivido pelos seres humanos e as realidades simbólicas (representadas) a partir desse real; bem como sobre a relevância, para a atividade crítica do texto artístico, exercida pela relação entre realidade e representação literária. Tais conceitos serão alvos de discussão ao longo deste trabalho de dissertação.

Aristóteles afirma que a distinção entre o historiador e o poeta reside no fato de que aquele narra acontecimentos e este narra fatos que poderiam acontecer, enunciando a poesia verdades gerais, ao passo que a história relata fatos particulares. A enunciação de verdades gerais consiste na *verossimilhança* acerca das ações e das palavras de um indivíduo, isto é, o que ele poderia ter dito ou feito. Para o historiador, é demarcado um limite de atuação, que é a verdade dos fatos ocorridos. Para o filósofo, do mesmo modo, há um limite, que é a lógica do raciocínio. Ao passo que, para o poeta, não há esse limite de verdade e lógica. Seu limite reside apenas na verossimilhança, que consiste numa lógica interna da obra, às vezes oposta ao mundo exterior. Este conceito de *verossimilhança*, na teoria aristotélica, marca ontologicamente os processos de *mimesis* e *representação*. Semelhantemente a esta conceituação da poética clássica, Auerbach (1976) define a *mimesis* ou “imitação” como “representação literária”.

Em toda a obra de Machado de Assis, evidenciam-se diversos aspectos históricos da sociedade brasileira do século XIX, como a infidelidade e as relações de adultério na alta burguesia do Brasil, o estilo de festas predominantes no período, as

³ A literatura, como produto humano – construído historicamente – tem diferentes funções sociais, de acordo com o contexto histórico e com o modelo de sociedade em que viveu o autor. Assim, uma tragédia grega do século V a.C. não possui a mesma função social da tragédia shakespeariana; do mesmo modo que um romance de José de Alencar, na sua fase indianista, não assume a mesma função social que um romance intimista de Clarice Lispector, como *A paixão segundo G.H.*, cujas ações ocorrem num espaço de interioridade dos personagens.

preferências profissionais no direito e na medicina por parte dos estudantes ricos da época, a exploração dos negros no regime escravista, entre outros. Entretanto, esses aspectos históricos não podem, de modo algum, ser reduzidos à mera historiografia, pois assim seria negado o seu valor estético, que embora representando dados históricos e podendo, dessa forma, servir de *corpus* para as ciências humanas como a Psicologia, a Sociologia, a História e a Antropologia, não se limitam a descrever fatos de uma época como fazem os textos jornalísticos, notoriais ou epistolares.

Percebe-se claramente, na *República*, uma visão predominantemente ética acerca da *mimesis*, isto é, considerando a arte submissa aos valores ideais de comportamento humano. Neste sentido, a arte deveria servir como instrumento de educação do homem; do contrário convinha repudiá-la. Ao passo que na *Poética* de Aristóteles ocorre uma descrição racional dos aspectos composicionais das obras literárias. Ao contrário do diálogo platônico, a teoria aristotélica sobrepõe a estética à ética, isto é, privilegia os aspectos composicionais das obras ao invés dos valores comportamentais do homem.

Segundo Lima (1981), desde a Antigüidade, os teóricos que trataram a obra de arte literária estabeleceram um enlace (uma associação) entre *mimesis* e representação, tanto na finalidade de desvalorizar a arte, por ela representar o mundo das aparências, como fizera Platão; quanto na tentativa de exaltá-la, pelo fato de ela representar a “luz interna” do artista, concepção de Plotino.

O referido autor exemplifica a concepção da *mimesis* como *ilustração* de um sistema de pensamento, de uma sociedade condicionante ou de uma individualidade criadora, citando duas correntes da crítica literária que trilham essa linha de pensamento: a estilística e a teoria do reflexo. Citando David Carroll, ele fala do caráter representacional da literatura, em virtude de ela produzir uma figura de realidade, seja psicológica ou social, particular e historicamente reconhecida.

Segundo este autor, as formas de entendimento do mundo, ao invés de universais e naturalmente plantadas, emergem de classificações sócio-culturais. Baseado em Émile Durkheim e Marcel Mauss, afirma que as *representações* resultam da ordem hierárquica das classificações sociais.

A representação é o produto de classificações. Ou seja, cada membro de uma sociedade se representa a partir de critérios classificatórios a seu dispor. As representações são, por conseguinte, os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres (LIMA, 1981, p. 219).

Convém, pois, perceber os limites entre o que se convencionou, historicamente, chamar de real e aquilo que é representação desse real. Segundo Lima (1981, p. 219-220),

não há um real previamente demarcado e anterior ao ato da representação. [...] Não olhamos a realidade e a traduzimos numa forma classificatória. Ao contrário, é a forma classificatória que nos informa sobre a realidade, tornando certas parcelas suas significativas.

Neste sentido, podemos entender que aquilo que concebemos como realidade não passa de uma criação da linguagem, uma vez que a subjetividade de cada indivíduo depreende sentidos diferentes numa mesma circunstância existencial, bem como elabora múltiplas interpretações do mundo objetivo a partir de um referencial ideológico.

A concepção padronizada que foi sendo tecida, historicamente, acerca da mimesis, pode ser sintetizada na idéia de imitação verossímil, conforme nos indica Lima (1981, p. 225-226):

Mimesis não é imitação no sentido de cópia fotográfica, seu valor grego não tem exata correspondência em nossas línguas, mas, apesar de tudo, ela se assemelha a uma imitação. Em suma, *mimesis* remete à idéia de verossimilhança. Falando mais livremente, supõe-se haver uma homogeneidade entre o representado (o referente) e o representante (o objeto da *mimesis*), cabendo ao artista corrigir, ajustar, modificar relativamente a fonte representada, sem, no entanto, mudá-la de tal maneira que se tornasse naturalisticamente irreconhecível.

Como “modalidade discursiva gerada sobre o princípio do jogo”, a mimesis, através do fingimento e da transformação da linguagem, opera no receptor uma transposição de molduras a que ele está habituado. Tanto na prosa quanto na poesia, a *mimesis* opera um movimento duplo e dialético: o distanciamento pragmático de si e a identificação com a alteridade, a qual é captada nesse distanciamento. Distanciamento e identificação consistem em termos básicos, embora contraditórios, do fenômeno da *mimesis*, pois no processo de composição artística cria-se um mundo imaginário que, por mais parecido que seja com o real, não se iguala a ele, devido ao caráter verossímil da arte literária.

No conto “O caso da vara”, podemos observar o seminarista Damião, na casa da Sinhá Rita, diante de um conflito entre defender a escrava Lucrécia – que iria ser castigada por sua dona – e negar-se à defesa, por causa da ajuda que receberia de Sinhá

Rita, a fim de livrar-se definitivamente do Seminário. Assim, ao mesmo tempo que o personagem se identifica com o sofrimento da escrava, sendo-lhe solidário, distanciando-se de sua própria causa e aderindo a de outrem; também ele não consegue avançar nessa atitude altruística e acaba optando por salvar sua própria pele do grande terror, que é voltar para o Seminário.

Tratando da relação entre mimesis e representações sociais, Lima (1981) afirma que aquela consiste num caso particular e específico de representação social, diferente de outras modalidades, pois “a *mimesis* opera a *representação de representações*”.

[...] Representação de representações, a *mimesis* supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas passíveis de serem apreciadas, conhecidas e/ou questionadas. Essa distância, pois, ao mesmo tempo que impossibilita a atuação prática sobre o mundo, admite pensar-se sobre ele, experimentar-se a si próprio nele (LIMA, 1981, p. 230-231).

O referido autor realiza uma distinção entre a identificação catártica, própria da mimesis aristotélica – na poética clássica – e o distanciamento crítico, característico da poética da modernidade. Ao lermos as tragédias gregas, por exemplo, podemos observar o quanto o coro – que desempenha na tragédia, entre outros atributos, uma função narrativa das cenas representadas – se identifica com o sofrimento e desventura do herói trágico, como no caso de *Édipo Rei*, peça de Sófocles na qual o coro, ao ver o herói com os olhos ensangüentados, afirma: “Como posso contemplar-te sem sofrer? Não tenho coragem para tanto”⁴. Exemplo diferente ocorre no romance moderno de Oscar Wilde *O Retrato de Dorian Gray*⁵, em cujo desfecho o narrador assume uma posição de frieza e indiferença em relação à morte de Dorian, cujo cadáver jazia no chão de seu suntuoso palácio após o esfaqueamento que fizera de seu retrato, no qual, simbolicamente, o personagem havia depositado a própria alma⁶.

Dentre as abordagens teóricas da crítica literária que orientam nossa pesquisa acerca da construção da mimesis no texto machadiano, contaremos com a análise sociológica do discurso literário. E, assim, convém discutir algumas de suas vantagens e desvantagens no processo analítico da arte.

⁴ SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução: Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 71.

⁵ WILDE, Oscar. *O Retrato de Dorian Gray*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002, p.177.

⁶ Reconhecemos que os exemplos citados têm um alcance muito relativo. Convém, pois, evitar-se reducionismos interpretativos, enxergando-se tal exemplificação como apenas um ponto de vista, entre tantas outras visões, na busca de relacionar teoria e produção literária.

Ao contrário de correntes teóricas como a estilística, o formalismo russo, o new criticism, o estruturalismo, as estéticas da recepção e do efeito, que tratam de teorias ou métodos acerca de um objeto preciso (o objeto literário), a análise sociológica é acusada de não possuir uma concepção específica de seu objeto de estudo, abordando “as obras literárias como epifenômenos do tecido social, como ‘documentos’ da realidade” (LIMA, 1983, p.106)⁷.

Entretanto, guardadas as devidas ressalvas de seus opositores, não se pode deixar de reconhecer vantagens como a de, através dessa forma de análise, estabelecer a articulação entre teorias do discurso literário e as circunstâncias sociais em que foram concebidas. De modo sintético, podemos observar que as correntes da crítica assumem duas tendências opostas: de um lado, a tendência de ver a obra como ilustração de uma realidade social condicionante; de outro, a tendência estetizante, “na qual vigora um hiato hierarquizante entre o contexto, elemento de ambiência da obra, e o texto, a ser immanentemente indagado” (LIMA, 1983, p.106).

Como tantos teóricos da literatura, este autor evidencia a diferença entre a sociologia da literatura e a análise sociológica do discurso literário, através do problema do valor estético, que é posto em relevo nesta última. Porém, um risco corrido nessas abordagens teóricas citadas consiste no reducionismo ao social, uma vez que, veiculando uma concepção instrumentalista da linguagem, muitos sociólogos não estudam a *discursividade* do texto literário, encarando-o apenas como *indicador* ou *documento* da realidade.

Neste sentido, para entender-se o ficcional, faz-se necessária uma reconstituição histórica do que se entende por ‘realidade’ e ‘ficção’, em diversas épocas e, conseqüentemente, o que era considerado como verdadeiro ou falso. O teatro popular português do século XV e XVI, por exemplo, produziu diversos personagens que pareciam ser cópias da realidade da época, como a alcoviteira Leonor Vaz, na *Farsa de Inês Pereira* – peça de Gil Vicente. A alcoviteira é de um personagem muito recorrente em outras peças da literatura portuguesa desse período, como em *Auto da barca do inferno* e *O velho da horta*, uma vez que tal personagem representa um tipo social que

⁷ As correntes teóricas, citadas acima, são apresentadas pelo autor como manifestações de tendências que assumem extremos de uma polaridade: de um lado, muita precisão na delimitação do objeto de estudo literário; de outro, a diluição da literatura como um fato social, entre tantos outros, desconsiderando-se sua construção estética, a qual lhe assegura uma peculiaridade dentre os demais produtos sociais. Além disso, vale ressaltar que o estruturalismo não surgiu inicialmente como um sistema teórico da literatura, mas ligado aos estudos da ciência da linguagem, isto é, da Lingüística; assim como a análise sociológica da literatura é resultado de uma adaptação da Sociologia na interpretação da obra de arte.

contrariava certos padrões de moralidade, preconizados pelas idéias medievais que permeavam o imaginário coletivo da sociedade européia.

Ainda neste contexto de confronto entre o ficcional e o real, o próprio Machado de Assis, utilizando-se de recursos de linguagem poética, no seu livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, faz uma reflexão sobre o declínio da estética romântica e sua substituição pelo realismo. O autor, no capítulo 14 da referida obra, usa a imagem de um corcel veloz das antigas baladas trazido dos castelos medievais, a fim de descrever os encantos da mocidade do narrador-personagem Brás Cubas. Tal imagem representa simbolicamente o romantismo; o narrador faz questão de dizer que o estafaram de tanto cavalgar sobre ele, de modo que o realismo o achou comido de lazeiras e vermes e, por compaixão, transportou-o para seus livros. Logo, o corcel, bem como outros elementos românticos ganham novas significações, com um aparato mais crítico da realidade, ao contrário do subjetivismo e sentimentalismo da estética romântica. Assim, entendemos que há uma mobilidade temporal, de acordo com as épocas, quanto aos critérios de valor sobre a produção ficcional, partindo-se muitas vezes de uma visão particularizada sobre determinados aspectos da realidade empírica.

Ao longo da história dos estudos sobre a poética, criou-se uma dicotomia entre forma e conteúdo. Essa divisão tradicional permite-nos falar de fenômenos estéticos e extra-estéticos. Neste sentido, algumas correntes da crítica literária tenderam a enfatizar, em suas pesquisas, os aspectos históricos da produção de determinada obra ou as projeções psicológicas dos autores, tecendo um verdadeiro biografismo do artista a partir de sua criação.

O formalismo russo foi um movimento nascido a partir do surgimento do Círculo Lingüístico de Moscou, entre 1914 e 1925, no qual alguns estudantes promoveram pesquisas sobre lingüística e poética. Essa corrente da crítica literária caracterizou-se, desde sua origem, pela recusa categórica às interpretações extra-literárias. Assim, conforme nos assegura Boris Schnaiderman (1978),⁸ a obra literária pode conter determinada visão filosófica, pode refletir certa opinião política. Entretanto, a sociologia, a filosofia, ou mesmo a psicologia não devem servir como ponto de partida para a abordagem da obra literária.

Nesta perspectiva, o que importa para a crítica é o *prion*, isto é, o processo de composição e organização da obra como produto estético, e não os fatores externos. O

⁸ In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978, p.IX. O autor referido acima escreveu o prefácio do livro.

autor cita um trecho escrito por Jakobson, no qual está expresso que “o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade”, isto é, os recursos formais que compõem a linguagem em sua função estética. O autor critica os historiadores da literatura por fazerem uso da filosofia, da sociologia, dos costumes e da política, como base de seus estudos, construindo, pois, uma gama de disciplinas mal-acabadas.

Na crítica formalista é fundamental a noção do “material” lingüístico utilizado na construção estética das obras literárias, como podemos observar na conceituação de Tynianov (1978, p. 100): “a noção de material não extravasa os limites da forma, o material é igualmente formal; e é um erro confundi-lo com elementos exteriores à construção”⁹.

A respeito desse material de construção da obra literária, o autor citado centra sua reflexão na *unidade estática do personagem*. O autor afirma que essa suposta unidade oscila no decorrer da obra, de acordo com o princípio de construção na dinâmica geral da mesma. Desse modo, o autor nega a existência de uma *unidade estática do herói*. “O signo de entidade estática é substituído pelo símbolo de integração dinâmica, de integridade. Não há herói estático, apenas dinâmicos” (TYNIA NOV, 1978, p. 10).

Essa teorização sobre elementos de construção da obra de arte, como é o caso do herói, é muito recorrente na crítica formalista. Neste contexto, o formalismo russo configurou-se como um movimento de recusa aos excessos da crítica sociológica, à historiografia literária tradicional, à submissão da estética à ética e à metafísica e religiosidade dos simbolistas russos. Os formalistas tentaram eliminar o contraste existente entre forma e conteúdo, em defesa de uma concepção que encara todos os elementos da obra como fatores artísticos. Segundo Jirmunski (1983), na arte, conteúdo e forma são indissociáveis, e sendo a forma um processo de expressão de algum conteúdo, não há forma vazia; quando se altera a forma, altera-se também o conteúdo.

Percebemos que a dicotomia estabelecida, historicamente, entre o fenômeno estético e a realidade social, entre os procedimentos composicionais e os temáticos, isto é, entre forma e conteúdo da obra literária, tende a extremismos no tocante à atividade interpretativa da obra: ora supervalorizando a forma e dissociando-a do conteúdo – como fizera o estruturalismo –, ora sobrepondo os aspectos temáticos à composição

⁹ Tal conceituação reflete a busca da corrente formalista em construir uma ciência da literatura, partindo fundamentalmente da delimitação precisa de um material observável para a análise. Tal material consiste na forma que a linguagem poética assume na construção das obras.

estética do texto, em defesa de certas ideologias sociais – conforme abordam, em muitos momentos, a sociologia da literatura e a análise sociológica.

No entanto, é difícil realizar, na atividade crítica, uma separação entre produção estética e veiculação de ideologias sociais, uma vez que “numa sociedade de classes, o autor é sempre objeto da ideologia de sua classe. Se afirmamos que a literatura não é um mero produto ideológico [...], como entretanto o texto se desliga da ideologia, que, através do autor, o nutriu?” (LIMA, 1983, p.127). Negar o caráter ideológico presente em qualquer obra literária seria ocultar o que Bakhtin (2006, p. 31) discute sobre a relação intrínseca entre linguagem e ideologia, afirmando que todos os tipos de ideologias são construídos por meio de *signos*, não existindo sem eles e, conseqüentemente, todos os signos são ideológicos. O autor também afirma que “toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto particular já é um produto ideológico”¹⁰. Assim, a literatura, enquanto sistema de signos com função estética, não se encontra desprovida de um caráter ideológico, mesmo que de modo implícito e subjacente nos elementos composicionais das obras.

Jirmunski (1978) defende que muitos trabalhos sobre questões de poética têm como principal deficiência a opção exacerbada pelos problemas de composição frente aos da temática. Segundo ele, a tarefa do estudo da obra literária, do ponto vista estético, não deve se restringir aos elementos formais, mas também abrange os conteúdos temáticos. É nesta perspectiva que propomos nossa análise dos contos de Machado de Assis, numa tarefa de apresentar elementos estéticos (forma) e ideologias sociais (conteúdo) como sendo indissociáveis na estruturação de tais obras literárias e que, portanto, devem ser levados em consideração na abordagem crítica.

O referido autor afirma que uma herança esteticista na interpretação da arte necessita de um sério reexame, uma vez que, ao longo da história, a arte esteve marcada pelo sincretismo entre valores estéticos e não-estéticos (morais, religiosos, ideológicos, etc.).

A ideologia formalista encontra expressão na seguinte afirmação: tudo na arte é somente procedimento, não há nada além de um conjunto de procedimentos. De maneira ingênua, esta teoria atribui ao poeta exclusivamente tarefas artísticas: porém, a existência de tarefas

¹⁰ Bakhtin, ao tratar do termo ideologia, não lhe atribui a mesma significação da *Ideologia Alemã*, discutida por Marx, uma vez que esta obra, permanecendo muitos anos apenas como manuscrito, foi publicada pelos soviéticos na década de 1930, e o texto de Bakhtin, a que nos referimos, teve sua primeira edição publicada em 1922. Assim, citamos Bakhtin, não na visão de ideologia, proposta por Marx, como instrumento de coesão e alienação das massas sociais. Nosso intento consiste em enfatizar o aspecto temático das obras literárias, que se constitui como parte integrante da composição artística.

não-estéticas no processo da criação (em particular – tarefas morais), é facilmente comprovada pelas declarações dos próprios poetas e testemunhos de contemporâneos. [...] De fato, a arte pura (‘arte como procedimento’), sendo produto de uma diferenciação bastante tardia dos valores culturais, isola-se em resultado de um longo processo de evolução da cultura.” (JIRMUNSKI, 1978, p. 60-61).

Em seu ensaio sobre o método formal, o autor distingue as artes, categorizando-as conforme o enfoque da produção artística: de um lado, estão as artes puras ou abstratas, formais, sem objeto, cujo material é inteiramente convencional voltado para fins estéticos, sem preocupação com finalidades práticas, como, por exemplo, a música, a dança e o ornamento; de outro, encontramos as artes temáticas ou concretas, como a pintura, a escultura, o teatro e a poesia, cujo material artístico não é somente estético, mas possui sua significação ligada à vida prática. “Nessas artes, as leis da composição artística não podem dominar inteiramente” (JIRMUNSKI, 1978, p. 66).

Falta um esclarecimento do autor sobre o que seria essa finalidade prática, da qual as artes conceituadas como abstratas são desprovidas. A suposta ausência de uma finalidade prática poderia ser a materialização desta, isto é, a finalidade prática seria negar ela própria. Além disso, dentre as artes abstratas, a música, por exemplo, pode ter uma motivação temática, que integra a composição artística, desde os cantos gregorianos e canções eruditas como “Jesus, alegria dos homens”, de J. S. Bach, até canções da música popular moderna. Assim, percebemos que falta, nessa definição do autor, uma leitura mais dialética, observando forma e conteúdo como componentes de um mesmo processo – a criação artística.

Segundo esse autor, quanto mais for enfatizado o elemento da composição na organização da obra de arte literária, incluindo-se o material lingüístico, torna-se mais insignificante o papel do elemento temático, possuindo a obra um caráter mais formal, isto é, construída inteiramente segundo princípio artístico, conforme ocorre freqüentemente na lírica pura. Quando a ênfase reside na temática, a tarefa compositiva torna-se enfraquecida, adquirindo a obra uma carga de sentido muito relevante, distanciando-se, pois, da noção de arte pura. Neste sentido:

O material lingüístico não se submete à lei compositiva formal [...] porque a palavra não foi criada especialmente para finalidades artísticas, como o material inteiramente organizado por princípio artístico dos tons musicais, do qual se utiliza a música: antes de tudo a palavra serve à finalidade prática de comunicação humana [...] O estudo da poesia do ponto de vista da arte exige atenção para o seu

lado temático, para a própria *escolha* do tema na mesma medida que para a sua *estruturação*, elaboração com positividade e combinação com outros temas (JIRMUNSKI, 1978, p. 67).

No ensaio “A arte como procedimento”, Chklovski (1978) discute sobre a concepção de poesia como sendo “um pensar por imagens”, conceito este veiculado pelo poeta e teórico Potebnia. O autor afirma que, decorrente dessa concepção, surgiu a definição da arte como “criadora de símbolos”, que vigorou intensamente na corrente simbolista, sobretudo entre os teóricos desta.

Para Chklovski, as imagens poéticas de um período literário, que em muitos momentos são consideradas como criação especial de algum poeta específico, não passam de empréstimos quase inalterados de outrem. Assim, o trabalho das escolas poéticas reside simplesmente na acumulação e revelação de novos procedimentos, por meio dos quais se dispõe e se elabora o material verbal, que consiste mais na disposição de imagens que na criação destas.

A partir desta conceituação do processo de criação artística, podemos perceber o estatuto próprio da arte literária de constituir-se como representação não apenas de um dito “real”, nem tão somente das representações que se fazem socialmente desse “real”, mediante a linguagem sem fins estéticos, mas também como uma recriação da própria representação literária, isto é, a apropriação de procedimentos do discurso artístico para se construir um outro discurso de caráter também estético. Como a distinção entre a língua poética e a língua cotidiana consiste em uma das categorias fundamentais e fundadoras do formalismo russo, o referido autor distingue os recursos utilizados nessas duas modalidades da linguagem. Neste sentido, a recorrência de imagens acontece em ambas as modalidades.

Na língua prosaica, a imagem consiste num meio de abstração do objeto, tratando-se de um instrumento de identificação a partir de um referente; na língua poética, a imagem consiste num dos meios de reforçar a impressão que se tem sobre algo ou alguém. Assim, do mesmo modo que recursos da linguagem poética, como paralelismo, hipérbole, repetição, comparação, simetria, entre outros, a imagem poética desempenha, no discurso literário, a função de reforçar a sensação produzida por um determinado objeto.

Tratando dos fins da arte frente à complexidade da existência humana no mundo, o autor mencionado nos assegura que a razão de ser da arte reside na necessidade de se

devolver a sensação de vida ao ser humano, que muitas vezes é perdida em meio à automatização das experiências do dia-a-dia.

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo (Chklovski, 1978, p. 45).

Como podemos observar, o autor, numa busca de descrever objetivamente o aspecto ontológico da obra de arte, desvincula a sensação estética de finalidades pragmáticas ou condicionamentos sociais ligados à produção artística. Ele ainda defende que a imagem poética, um dos muitos recursos da linguagem literária, não visa tornar a significação mais próxima de nossa compreensão, mas sim criar uma percepção particular sobre determinado objeto, sobre determinada realidade¹¹.

Chklovski (1978) nos esclarece que as construções fonéticas, léxicas e semânticas da língua poética têm como principal finalidade libertar a percepção do automatismo do cotidiano. O autor enfatiza esse processo de desautomatização por meio da linguagem, citando Aristóteles, no tocante ao caráter estranho e surpreendente que a língua poética assume, enquanto criação artística. Daí surge a definição, deste autor formalista, de compreender o discurso poético como um discurso *elaborado, difícil, tortuoso*; ao passo que a prosa consiste num discurso *ordinário, econômico, fácil, correto*.

A obra literária consiste num produto resultante da combinação dos mais diversos procedimentos artísticos, que variam de acordo com o autor e o gênero selecionado. O fator que assegura a unidade da obra, segundo Tomachevski (1978) consiste na temática, a qual realiza a função de ligar as diferentes partes da obra constituindo um todo comum.

Para o referido autor, o processo literário de construção de uma obra compreende duas etapas sucessivas e complementares: a *escolha do tema* e sua *elaboração*. A primeira consiste numa realidade exterior à obra, podendo, assim, abordar aspectos histórico-sociais; a segunda refere-se à estrutura interna da obra, isto é, aos procedimentos composicionais que constituem a sua materialidade estética.

¹¹ O texto literário não se reduz a imagens. O autor mostra a obra literária, mediante a utilização que os escritores fazem do recurso da imagem poética, como sendo tal produção uma realidade muito idealizada. A idealização não convém a uma teoria – como o formalismo russo – que se reivindica como ciência da literatura.

Nesse processo literário, o autor preocupa-se com as necessidades e interesses de um leitor abstrato, isto é, de um possível leitor que ansiosamente aguarda a tematização artística, mediante a linguagem poética, de certos aspectos existenciais, ligados a seu cotidiano, os quais potencialmente partiriam de um escritor, que molda a tal ponto a linguagem cotidiana, refinando-a e ressignificando-a, com o fim de elevá-la a um nível estético que possibilita a esse leitor um jogo reflexivo-dialético de aproximação e fuga da realidade empírica. Neste sentido, o autor busca pela obra causar um impacto nas emoções dos seus leitores, a fim de cativar-lhe o máximo possível de sua simpatia na recepção e apreciação da obra.

Essa concepção do leitor, externo à obra, deve ser relativizada, uma vez que não se pode mensurar com nenhuma base precisa o processo de recepção da obra por um suposto leitor. Entretanto, em alguns romances de Machado de Assis, da segunda fase¹², cujo foco narrativo situa-se em primeira pessoa, o “leitor” é um elemento composicional, utilizado como recurso narrativo da enunciação, por constituir-se como o “tu” com quem o narrador dialoga. Pode-se verificar um insistente diálogo entre o narrador-personagem (primeira pessoa do discurso) e esse leitor implícito (segunda pessoa do discurso), em quase todos os capítulos dos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*.

A disposição de elementos temáticos que, em seu conjunto, estruturam o tema da obra literária, realiza-se conforme dois princípios básicos: o *princípio de causalidade*, delimitando-se através de uma cronologia interna; e a ausência de qualquer sucessão temporal, desprovido de uma *causalidade interna*. É a partir dessa temporalidade e causalidade interna que podemos identificar obras “com trama” (romance, novela, poema épico, tragédias, entre outras); e obras sem trama ou descritivas (poesia descritiva e didática, lírica, escritos de viagem, etc.).

A noção de motivo (unidade temática) reforça esse princípio de causalidade, o qual consiste numa retomada da teoria aristotélica, na *Poética*, em que o princípio mencionado constitui-se como um elemento fundamental na construção da unidade da tragédia grega, da epopéia e dos demais gêneros narrativos, ao longo da história da literatura ocidental.

¹² Os romances machadianos, considerados da segunda fase, são aqueles publicados após 1980, dentre os quais se encontram *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899) e *Esaú e Jacó* (1904).

Entretanto, esse princípio de causalidade não consiste numa continuidade fixa da sequência narrativa. Pode-se observar, por exemplo, no II canto da *Ilíada*¹³, uma ruptura na continuidade dos episódios, uma vez que tal canto, ao descrever o catálogo das naus, exaltando o poderio e a glória do exército grego na guerra de Tróia, diverge do I canto no sentido de interrupção da sequência narrativa iniciada neste. O I canto é estruturado por uma série de motivos encadeados entre si, narrando o extermínio do exército grego por meio das flechas de Apolo, em decorrência da ofensa que Agamêmnon fizera a Crises, sacerdote de Apolo, quando este lhe foi reivindicar a filha Criseide, que estava na posse do chefe dos gregos como espólio de guerra. O canto também narra a querela entre Aquiles e Agamêmnon, quando este, ao devolver Criseide a seu pai, exige receber de Aquiles sua escrava Briseide – prêmio de guerra – o que leva o maior herói dentre os aqueus (Aquiles) a sentir-se ferido em sua honra, retirando-se, assim, da guerra, o que provoca um enfraquecimento do exército grego. O II canto apresenta, numa lógica temporal da narrativa, episódios anteriores à guerra, quando estava se formando o exército dos gregos, sendo este muito superior numericamente ao dos troianos. Então, percebe-se uma transgressão do *princípio de causalidade*, no aspecto do tempo interno dessa narrativa clássica¹⁴.

Podemos refletir que há uma lógica estrutural, dentro da *Ilíada*, para essa ruptura na continuidade temporal, configurando-se como um meio de retardamento da ação narrativa, que é uma constante nas epopéias greco-latinas, pois garante a longa extensão de tais obras. Não nos cabe, dentro dos limites deste trabalho, adentrar na crítica sobre a épica e os demais gêneros clássicos greco-latinos. A referência que fazemos da *Ilíada* tem apenas uma finalidade ilustrativa, a título de exemplo, uma vez que não nos propomos, neste capítulo, a analisar nenhuma obra específica. Nosso intento consiste na discussão acerca da representação literária, a fim de aplicar algumas categorias teóricas na análise da contística machadiana, que é alvo do presente estudo.

Duas categorias distintas por Tomachevski (1978) consistem na *fábula* e na *trama*. Ambas são narrações de determinados acontecimentos, marcados por índices de

¹³ HOMERO, *Ilíada*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. São Paulo: Ediouro.

¹⁴ O efeito retardatário da ação na epopéia não é contingente; é recorrente, estrutural, conforme nos indica Goethe (1983, p.100): “Une caractéristique essentielle du poème épique est qu’il progresse et régresse constamment, d’où le caractère épique de tous les motifs retardants (*retardierend*). Il ne doivent cependant pas constituer de véritables obstacles; ces derniers appartiennent au fond au drame. Si cette exigence de motifs homériques et qui se trouvait aussi dans le plan de mon propre poème, était véritablement essentielle et ne tolérât pas d’exception, tous les plans progressant droit au but seraient à rejeter ou à considérer comme un genre historique subordonné”. (“Uma característica essencial do poema épico é que ele progride e regride constantemente, (...).”)

temporalidade e causalidade. Entretanto, a fábula poderia existir antes da trama, uma vez que a primeira categoria são os acontecimentos em si, independentemente de aspectos formais; a segunda consiste na forma como são dispostos os acontecimentos e apresentados ao leitor na estrutura da obra. Assim, toda trama parte de uma fábula, independente de sua origem (quer seja na tradição oral, na história de vida do escritor ou no contexto histórico de sua época). Tal visão do autor nos leva a compreender a trama como a organização do material temático (motivos diversos que se interligam num todo), isto é, consiste no tratamento artístico (literário) dos acontecimentos, os quais são a fábula. Assim, partindo de uma única fábula poder-se-iam desenvolver diversas tramas, conforme as motivações composicionais de cada escritor, em cada época.

Um exemplo bem claro disso seria o mito de Prometeu, que desde as mais remotas tradições gregas permeia um imaginário coletivo, sendo transmitido por meio da oralidade de geração em geração. Neste sentido, tal mito, na posição de arquétipo, constitui-se como uma fábula, reproduzindo-se na forma de tramas em obras clássicas do gênero épico como *Teogonia*¹⁵ e *Os trabalhos e os dias*¹⁶, do poeta Hesíodo, e do gênero trágico como a peça *Prometeu Acorrentado*¹⁷, do tragediógrafo Ésquilo.

Estas três obras têm como fonte o mesmo mito, a mesma fábula. Entretanto, a organização interna de cada uma é específica, particularizando a representação do personagem Prometeu. As duas primeiras, por serem épicas, apresentam um ponto incomum: o personagem é caracterizado como sendo o ladrão, o trapaceiro, o enganador, traidor dos deuses, por ter roubado o fogo sagrado do Olimpo e entregá-lo aos humanos.

A tragédia de Ésquilo, ao contrário da épica hesiódica, concede voz a Prometeu, o qual é o personagem que mais fala em toda a peça. Prometeu é representado como um herói civilizador, já que foi graças a ele, nessa versão do mito na tragédia de Ésquilo, que os humanos conseguiram, através da utilização do fogo com que foram presenteados, sobreviver diante dos percalços existenciais e atingir um alto grau de desenvolvimento no tocante às ciências, às artes e aos demais saberes de seu cotidiano.

¹⁵ HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. 5. ed. São Paulo: Iuminuras, 2003.

¹⁶ HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Introdução, tradução e comentários: Mary de Camargo Neves Lafer. 3. ed. São Paulo: Iuminuras, 2001.

¹⁷ ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Tradução do grego: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

A motivação desse mito constitui-se como temática para uma trilogia poética de Olavo Bilac¹⁸, cujos sonetos são intitulados por nomes heróicos: *Prometeu*, *Hércules* e *Jesus*. Do mesmo modo, como é característico da estética parnasiana a retomada de temas clássicos greco-latinos, os personagens míticos *Édipo*, *a Esfinge*, *Jocasta* e *Antígona*, por exemplo, são representados na forma de sonetos narrativos, que em muito se assemelham no aspecto dramático-descritivo às intervenções do coro, ocorridas no término de cada cena das tragédias.

Outro exemplo da construção de tramas diferentes a partir de uma única fábula são os quatro evangelhos (*Mateus*, *Marcos*, *Lucas* e *João*)¹⁹, que são narrações da vida de Jesus Cristo sob diferentes pontos de vista e diferentes organizações estruturais na construção do enredo. Os três primeiros evangelhos são conhecidos, em todas as correntes de estudos teológicos, como evangelhos sinóticos, isto é, apresentam uma visão semelhante acerca da figura histórica de Jesus Cristo. Esses textos bíblicos, embora sendo escritos em datas diferentes e por autores distintos, narram praticamente os mesmos episódios, com nuances na ordem das seqüências, bem como com acréscimos ou supressões de detalhes em cada narrativa. A finalidade dos evangelhos sinóticos consiste em mostrar o lado humano de Jesus e a sua missão salvífica de construção do reino de Deus, mediante o anúncio da *boa nova*. O evangelho de João, entretanto, fundamenta-se numa apresentação da natureza divina de Jesus. A prova disso é que o discípulo amado – autor de tal escrito – inicia seu texto, argumentando que no princípio a Palavra (o Verbo Divino) já existia em Deus e era Deus; e a Palavra – Jesus Cristo – *se fez homem e habitou entre nós*. É o único evangelho que não apresenta o nascimento corpóreo de Jesus. Apenas enuncia a encarnação de sua divindade em nossa humanidade. Há outros aspectos distintivos entre os sinóticos do evangelho de João, sobre os quais não será possível comentar no presente estudo.

Então, poderíamos indagar se seria a fábula um material pré-literário, isto é, anterior à produção escrita de um tipo de texto, qual tem como especificidade a criação e recriação de mundos por meio da linguagem poética. É o que fica subentendido nas entrelinhas das palavras do referido autor.

Só os motivos associados importam para a fábula. Mas no enredo são sobretudo os motivos livres que têm uma função dominante e

¹⁸ BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 189-191; 194-196.

¹⁹ *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais hebraico e grego: Monges de Maredsous (Bélgica). 41. ed. São Paulo: Ave Maria, 2002.

determinam a construção da obra. Esses motivos marginais (as minúcias, etc.) são introduzidos devido à construção artística da obra e são portadores de diferentes funções (TOMACHEVSKI, 1978, p.175).

Como podemos observar, no trecho acima, o autor refere-se aos motivos como portadores de uma funcionalidade interna na estrutura da obra, sobretudo os motivos livres, os quais asseguram uma flexibilidade entre as diferentes partes da obra, o que pode ocasionar, na análise crítica, o deslocamento das mesmas, no sentido de antecipar, pospor, suprimir certas partes ou até mesmo propor uma outra forma organizativa para a narração. O autor também se refere à categoria enredo, opondo-a à fábula. Mais adiante, para definir o desenvolvimento das ações da narrativa, bem como o conjunto de motivos que caracterizam essas ações, ele utiliza o termo *intriga*, o que nos faz compreender que, de um lado, está a fábula (acontecimentos), e de outro, está o tratamento artístico (estético) numa seqüência temporal e lógica de causalidade interna, decorrente da utilização de diversos recursos da linguagem poética. Assim, esse tratamento literário dos acontecimentos é denominado por Tomachevski (1978) com três significantes diferentes (*trama, enredo e intriga*) para designar um mesmo significado, que consiste numa forma de recriação do mundo, isto é, numa transformação dos acontecimentos (reais ou imaginários) dentro de uma estruturação mimética, mediante o uso de mecanismos estéticos da linguagem.

Dentro de uma narrativa literária há motivos modificadores da situação narrada, os quais se chamam motivos dinâmicos, por caracterizarem-se como motores da fábula e, por isso mesmo, ao contrário dos não modificadores (estáticos), são centrais no andamento, mobilidade e evolução das estruturas narrativas. Neste sentido, os motivos garantem de tal modo a unidade da obra que aspectos estruturais de diferentes partes encontram-se interligados num todo, como, por exemplo, as inversões temporais da narração, que só são possíveis devido à funcionalidade interna exercida por esses motivos dentro da narrativa, uma vez que concatenam as suas diversas partes numa totalidade.

Ao ler criticamente a narrativa literária, faz-se necessário atentar para dois modelos principais de narração, conforme nos indica, em sua teoria formalista, Tomachevski (1978): *narração objetiva*, em que o autor sabe tudo, até os pensamentos mais íntimos do herói; e a *narração subjetiva*, em que o relato se nos torna conhecido através de uma visão particular do narrador ou de algum personagem, e para isso

dispomos no texto de informações sobre como e quando o narrador ou o personagem tomaram conhecimento do fato.

O referido autor afirma que se faz imprescindível distinguir, na obra literária, o *tempo da fábula* e o *tempo da narração*. O primeiro é aquele em que os acontecimentos expostos estão desenrolando-se, isto é, o tempo interno da narrativa, no qual ocorre a atuação dos personagens; o segundo é o tempo necessário à leitura da obra, referindo-se à noção que temos da dimensão da obra.

Outro elemento importante definido pelo autor é o *lugar da ação*, que pode ser o *caso estático*, quando os heróis encontram-se no mesmo local; e o *caso cinético*, quando os heróis realizam suas ações em vários lugares, havendo uma mudança constante de localidade, como, por exemplo, a narração de viagens. No conto *Marcha fúnebre*, de Machado de Assis, o herói – o deputado Cordovil – desloca-se em uma carruagem do Cassino Fluminense, onde recebera a notícia da morte de um antigo inimigo, para sua casa; e no caminho, estando já bastante sonolento, encontra-se com a morte. Este é um dos muitos exemplos de casos cinéticos dentro da contística machadiana.

Tomachevski (1978), reforçando a idéia de que a temática de uma obra é constituída por um sistema de motivos, que possuem a função de assegurar a unidade estética, discute sobre o sistema de procedimentos responsável por introduzir os motivos particulares na fábula. Esses procedimentos, em conjunto, denominam-se “motivação”. As motivações podem ser de três tipos: composicional, realista e estética.

A motivação composicional tem como princípio a economia e utilidade dos motivos, enfatizando-se os motivos particulares, os quais são introduzidos como acessórios no campo visual do leitor ou episódios que marcam as ações dos personagens.

Certos acessórios e episódios podem ser utilizados pelo autor, na construção da trama, para desviar a atenção do leitor, dando-lhe a impressão de um aparente desfecho da intriga, a fim de proporcionar a este leitor potencial um desfecho inesperado, mediante uma série de minúcias que estruturam um quadro composicional de suspense. Após este subterfúgio, desvela-se o verdadeiro desfecho. Tal procedimento chama-se *falsa motivação*, a qual, sendo um pastiche literário, encontra-se muito presente nos romances policiais.

Sobre a motivação realista, ocorre no leitor ingênuo uma ilusão elementar de que a obra seria tão convencional que a sua ação deveria ser percebida como verossímil, de

modo que, segundo esse sentimento de verossimilhança, tal leitor é levado a crer na autenticidade existencial dos personagens que realizam a ação na fábula.

Para um leitor mais informado, a ilusão realista toma uma forma de exigência de verossimilhança. Sabendo do caráter inventado da obra, o leitor exige, uma certa correspondência com a realidade e vê o valor da obra nesta correspondência. Mesmo os leitores conhecedores das leis de composição artística não podem libertar-se psicologicamente desta ilusão. [...] A introdução na obra literária de um material extraliterário, isto é, de temas que têm uma significação fora do desenho artístico, é facilmente compreendida sob o ângulo da motivação realista de construção da obra. Assim nos romances históricos, colocam-se em cena personagens históricos, introduz-se esta ou aquela interpretação dos acontecimentos (TOMACHVSKI, 1978, 187).

Na motivação realista o critério designador consiste na “verdade”, ao passo que na motivação estética o critério consiste na “verossimilhança”. O autor identifica o procedimento de singularização, uma das principais categorias da crítica formalista, como um tipo de motivação estética.

Segundo o autor do ensaio “Temática”, a caracterização de um personagem consiste num dos procedimentos composicionais mais importantes nas narrativas literárias. Tal procedimento pode ser definido como um sistema de motivos que permitem ter a descrição de traços da psique do personagem, isto é, a identificação de seu caráter.

Neste sentido, o meio mais simples de caracterização de um personagem é designação do herói através de um nome próprio, o que nos leva a refletir sobre a funcionalidade estética dos nomes na linguagem literária, diferente de seu uso na língua cotidiana que possui uma finalidade estritamente comunicativa, sem uma necessária elaboração artística. Na contística machadiana tal recurso de caracterização ganha um aspecto irônico, não somente no tocante aos nomes de pessoas, mas também de lugares físicos, ruas, instituições, etc., como, por exemplo, no conto “Missa do Galo”²⁰, no qual o nome de uma das personagens principais – “Conceição” – remete a uma idéia de santidade, uma vez que tal nome tem sua origem na “Imaculada Conceição” (Maria, concebida sem pecado). No entanto, percebe-se, ao longo da narrativa que a personagem “Conceição” contraria disfarçadamente, mediante seu comportamento recatado, os padrões de moralidade vigentes na sociedade burguesa do Brasil do século

²⁰ ASSIS, Machado. *Contos escolhidos*. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 11-17.

XIX. O comportamento dessa personagem oscila constantemente entre a fidelidade ao marido e a traição a ele com o jovem hóspede, que se encontra em sua casa na noite de Natal. Além disso, o nome “Conceição”, na estrutura da narrativa, remete à significação de conceito de mulher, pois representa a descoberta que Nogueira faz em relação à mulher.

Outro procedimento de caracterização dos personagens é a *máscara*, a qual consiste em motivos particulares referentes à psique dos personagens. A máscara pode ser apresentada na narrativa através da descrição da aparência do personagem, de suas vestes, de seu alojamento. O próprio nome do personagem assume uma funcionalidade artística de máscara, que caracteriza o personagem sob determinados ângulos. Como exemplo disso pode-se citar as tradições dos nomes-máscaras nas comédias, que exercem a função de designar traços característicos do personagem. Além disso, o vocabulário do herói, suas palavras e as temáticas que tecem seu discurso ao longo da narrativa podem constituir-se como um procedimento de máscara. Em Machado de Assis, tal procedimento encontra-se muito recorrente, especificamente, no conto “Pai contra mãe”²¹, em que o nome do herói “Cândido Neves”, reforçado pelo nome da esposa “Clara”, assegura uma forte carga semântica de brancura e pureza a tal personagem, garantindo-lhe certa distinção social em relação aos negros escravizados, os quais são alvos da captura no ofício de caçador de escravos fugitivos, que o personagem assume na narrativa.

Quanto à caracterização dos personagens, o autor refere-se a dois casos principais nos procedimentos: o *caráter constante*, que permanece inalterado no decorrer da fábula; e o *caráter modificável*, que sofre alterações à medida que se desenvolvem os acontecimentos.

Tomachevski define o *herói* como sendo o personagem que recebe a carga emocional mais intensa da narrativa, uma vez que a obra é construída com o fim de despertar no leitor sentimentos de compaixão, de simpatia, de alegria, de tristeza, de repugnância ou desgosto em relação ao herói. “A relação emocional com o herói revela da construção estética da obra e, apenas nas formas primitivas, coincidirá obrigatoriamente com o código tradicional da moral e da vida social” (TOMACHVSKI, 1978, p. 187).

²¹ ASSIS, Machado. *Contos escolhidos*. São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 61-71.

O autor nos afirma que a fábula, enquanto sistema de motivos, não necessita obrigatoriamente do herói. Este é resultado da transformação dos acontecimentos em enredo, funcionando na estrutura da trama como um meio de encadeamento de motivos. Todas essas categorias formais decorrem, segundo Tomachvski, de uma lógica específica na construção da trama, que se constitui através da junção de diversos procedimentos – ora canônicos, ora livres – os quais modificam suas combinações, utilização e funções de acordo com o gênero e a época em todo o decorrer da história literária.

Rosenfeld (2005), no ensaio “Literatura e personagem”, nos assegura que os valores em si não-estéticos (religiosos, político-sociais, morais, vitais, hedonísticos, etc.) fundam os valores estéticos, isto é, são pressupostos para eles, tornando possível seu aparecimento e de algum modo determinando-os. “O valor estético suspende o peso real dos outros valores [integrando-os] no reino lúdico da ficção [e transformando-os] em parte da organização estética [num todo]” (ROSENFELD, 2005, p. 46-47).

As considerações feitas, até o presente momento, têm a finalidade de mostrar que as diversas categorias descritas por Aristóteles e pelos formalistas russos são aspectos estéticos de composição que estruturam a *mimesis*, isto é, são formas de representação mimética nas obras literárias.

Candido (2000) postula que texto e contexto são indissociáveis na construção da obra literária, e que, em diversos momentos da história, a crítica literária privilegiou em suas análises os aspectos formais do texto, ficando alheia às influências dos condicionamentos sociais com os quais o autor teve contato e, por conseguinte, se refletiram na sua produção artística. Uma tendência contrária, de privilegiar apenas os contextos sociais, também constituiu outro extremo de algumas correntes da crítica, conforme mencionamos anteriormente. O referido autor propõe que o estudo estético das obras literárias seja realizado em consonância com o estudo de fatores sociais, sendo estes imprescindíveis na compreensão do texto.

Candido (2000) afirma que o tratamento *externo* dos fatores *externos* situa-se no âmbito da Sociologia da Literatura, a qual, sendo uma disciplina de cunho científico, difere da Crítica Literária, que assume um posicionamento de análise dos fatores estéticos das obras. Desse modo, os fatores sociais e psíquicos, no âmbito da Crítica Literária, devem ser interpretados como fatores artísticos de composição, considerando, assim, a integridade das obras.

Convém salientar o que afirma o autor sobre a obra literária, considerada como uma fusão dialeticamente íntegra entre texto e contexto, situando, assim, os fundamentos teóricos da análise literária, sociologicamente orientada:

[...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* [...]; uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator da arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica para ser apenas crítica (CANDIDO, 2000, p.4-7).

Conforme podemos constatar, o autor reitera a concepção adotada pelo formalista russo Jirmunski, que não entendia o aspecto formal dissociado do aspecto temático. Assim, uma vez que as obras literárias consistem num todo inseparável entre forma e conteúdo, a abordagem crítica que optamos, neste trabalho, direciona-se numa perspectiva dialética.

Tanto Anatol Rosenfeld quanto Antonio Candido apresentam uma proposta dialética acerca da abordagem crítica do texto literário, desfazendo a dicotomia estabelecida, historicamente, entre aspectos formais e temáticos. Em nosso estudo, o elemento externo (social) que se torna interno (composicional) na estrutura da obra é a escravidão do negro no Brasil do século XIX, bem como sua situação de exploração dentro desse sistema escravocrata.

2 ESCRAVIDÃO DO NEGRO NO BRASIL E SUA REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA

Após termos discutido, no primeiro item deste capítulo, acerca de aspectos estéticos concernentes à *mimesis* ou *representação literária*, convém uma reflexão sobre a *escravidão*, visto que a mesma consiste na categoria sociológica e histórica, elencada em nossa pesquisa.

Segundo Suely Robles de Queiroz (1987), a escravidão configurou-se como uma instituição conhecida e vigente em todas as sociedades antigas, sendo nelas o modo de produção dominante. No Feudalismo, contudo, ela deixa de ser o modo de produção

dominante, sendo substituída pela relação de vassalagem entre o senhor feudal e o servo. Com o advento do Capitalismo Mercantil, a escravidão assume um novo papel na economia européia, através da exploração colonial, mediante o trabalho compulsório dos negros traficados da África para as colônias nas Américas.

Na Antigüidade, era comum a dominação de alguns povos sobre outros, através da escravização dos mesmos. O povo hebreu, descendente de Abraão, Isaac e Jacó, que vivera em grande opulência no Egito, após o perdão de José aos seus irmãos, que o tinham vendido²². O livro do Êxodo²³ atesta que o povo hebreu, que se tornou bastante numeroso e forte no Egito, foi escravizado pelo faraó, após a morte de José. Vendo Deus o jugo da servidão que oprimia seu povo e ouvindo seus clamores, decidiu enviar Moisés para libertar os israelitas do poder do faraó.

Entretanto, esse povo israelita, que fora liberto do jugo da escravidão, também se tornou escravocrata, subjugando outros povos. No próprio livro do Êxodo e nos demais livros que constituem o Pentateuco²⁴ – Torá²⁵ – ocorre uma legitimação da instituição escravista, como podemos observar no seguinte trecho dos dez mandamentos da lei de Deus (decálogo): “Não cobiçarás a casa do teu próximo; não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem seu escravo, nem sua escrava, nem seu boi, nem seu jumento, nem nada do que lhe pertence” (ÊXODO 20,17).

Fica claro, nesta diretriz da lei mosaica, que a escravidão fazia parte do cotidiano do povo hebreu, como uma instituição essencial na organização sócio-política desse povo. Como era recorrente em todas as sociedades patriarcais antigas, entre os israelitas, os códigos legais eram elaborados e transmitidos pelos homens, e direcionados para a obediência destes à legislação vigente. Neste sentido, aos homens era prescrito não matar, não furtar, não jurar falso, não cobiçar, etc.

Percebemos também, na citação do Êxodo, a idéia do escravo e da escrava como propriedades do homem – o chefe da família israelita – ao qual tudo pertence (o boi, o

²² Segundo o texto bíblico, do cap. 37 ao 50 do livro do Gênesis, José era um dos doze filhos de Jacó. Por ser muito estimado por seu pai, os irmãos, cheios de inveja, o venderam a um comerciante ismaelita, que o vendeu a Putifar – oficial egípcio da guarda do faraó. José ficou famoso pelo dom de decifrar os sonhos do faraó, precavendo-o, assim, de uma grande fome que assolaria aquela região, em que se encontra o Egito. Em virtude de sua clarividência na interpretação dos sonhos, foi nomeado primeiro-ministro do país. Ao reencontrar seus irmãos, que foram buscar comida no Egito, durante o período da grande fome, José perdoou-os e foi com eles a fim de rever seu pai Jacó. Quando Jacó faleceu, José trouxe seus irmãos para viverem sustentados por ele no reino do Egito.

²³ Segundo livro da bíblia. *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais hebraico e grego: monges de Maredsous – Bélgica. 41. ed. São Paulo: Ave Maria, 2002.

²⁴ Pentateuco: são os cinco primeiros livros da bíblia.

²⁵ A lei do povo hebreu, que é constituída pelo Pentateuco.

jumento, inclusive, a mulher). Na sociedade hebraica, a moradia, as terras, os animais, os objetos inanimados e todas as pessoas que habitam numa casa são propriedades inalienáveis do patriarca, que exerce a autoridade e o domínio absoluto na família israelita.

Em outro trecho do Êxodo, na parte que trata do Código da Aliança entre Israel e o seu Deus Libertador, pode-se constatar a concepção hebraica do escravo e da escrava como propriedades de seu senhor: “Se um homem ferir seu escravo ou sua escrava com um bastão, de modo que ele morra sob sua mão, será punido. Se o escravo, porém, sobreviver um dia ou dois, não será punido, porque ele é propriedade do seu senhor” (ÊXODO 21, 20-21). Neste sentido, a punição que o homem receberia, só aconteceria em caso da morte, uma vez que tirar a vida de alguém, quem quer que seja, era considerado pecado mortal para os hebreus. Não ocorrendo a morte do escravo, o seu dono ficava isento de qualquer crime, podendo, assim, agredi-lo e castigá-lo quando lhe aprouvesse, pois o escravo vivo não passava de um objeto que pertence a seu senhor, sendo desprovido totalmente de um poder próprio de decisão.

No texto bíblico, encontram-se vários outros exemplos acerca das relações entre senhores e escravos na cultura do povo hebreu. O livro do Eclesiástico²⁶, que é um dos livros sapienciais do antigo testamento, mostra como os senhores devem se posicionar no tocante às normas de tratamento em relação a seus escravos, conforme podemos observar no seguinte trecho:

Para o jumento o feno, a vara e a carga. Para o escravo o pão, o castigo e o trabalho. O escravo só trabalha quando corrigido, e só aspira ao repouso; afrouxa-lhe a mão, e ele buscará a liberdade. O jugo e a correia fazem dobrar o mais rígido pescoço; o trabalho contínuo torna o escravo dócil. Para o escravo malévolo a tortura e as peias; manda-o para o trabalho para que ele não fique ocioso, pois a ociosidade ensina muita malícia (33,25-29).

Neste trecho, está explícita a necessidade do *castigo* freqüente aos escravos, da mesma forma que aos animais, pois do contrário não se sustentaria a instituição servil. Assim, na escravidão antiga, o castigo é um dos principais meios de fortalecimento e uma das manifestações do poder do senhor sobre o escravo. Além disso, do ponto de vista jurídico, o escravo tem apenas um direito: *o pão*, com o qual sustentará sua vida, a fim de trabalhar para seu senhor; como dever, possui *o trabalho*. Ao senhor pertence o

²⁶ Sétimo dentre os livros sapienciais da bíblia. *Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais hebraico e grego: monges de Maredsous – Bélgica. 41. ed. São Paulo: Ave Maria, 2002.

direito de mandar o escravo para o *trabalho contínuo*, bem como castigá-lo para que não caia na ociosidade e deixe de trabalhar.

Essa equiparação analógica do escravo ao animal irracional, que observamos no texto bíblico, está presente num dos mais famosos textos aristotélicos, a *Política*, na qual o filósofo grego dá uma explicação puramente inatista para as relações de dominação entre os homens, concebendo a escravidão como um fenômeno inerente no ser humano, como se pode constatar no seguinte fragmento do livro I:

O uso dos escravos e o dos animais não é muito diferente: com seu corpo, ambos atendem ao serviço das necessidades da vida. A própria natureza desejou dar características distintas ao corpo dos homens livres e ao dos escravos, dotando alguns com a força adequada ao trabalho a que são destinados, e outros, com uma compleição inteiramente inadequada para esse tipo de trabalho, porém úteis na vida civil, tanto na arte da guerra quanto da paz. [...] existem homens livres e escravos pela própria natureza; [...] essas características se manifestam em certos indivíduos pela utilidade que alguns trazem pela servidão, e outros pelo exercício da autoridade absoluta; [...] é justo e necessário que alguns sejam comandados e outros pratiquem o poder com o qual a natureza os destinou (ARISTÓTELES, 2006, P.61-64).

Em toda a *Política*, embora fazendo comparações com o animal irracional Aristóteles reconhece a humanidade do escravo, visto que ele repete freqüentemente, ao longo de sua obra, a tese de que alguns homens são destinados à escravidão e outros à liberdade. O filósofo grego enfatiza essa tese quando afirma, no final do livro I, que consiste num grande erro acreditar que o escravo é um ser destituído de razão, limitando-se apenas a obedecer aos que lhe ordenam. Esse conceito de razão é, para Aristóteles, o ponto demarcatório entre o ser humano e o animal. Daí, percebemos que, na Grécia Antiga, havia uma concepção do escravo como ser humano, embora sendo este propriedade de seu senhor.

Segundo Fábio Duarte Joly (2005), na Roma Antiga, a escravidão era vista como uma instituição social e política. E desse modo, se um escravo fosse liberto por um cidadão romano, ele poderia tornar-se um cidadão também. Nas sociedades escravistas da modernidade, tal fato de mobilidade social do escravo é menos provável, devido ao fato da escravidão moderna centrar-se mais no aspecto econômico, advindo do capitalismo mercantil.

Conforme nos atesta Gorender (1985), as designações romanas para o escravo antigo eram *servitus e servus*. No feudalismo, esta categoria não existia, exceto de modo

residual, como o escravo doméstico, por exemplo; surgiu, nesse período histórico, uma nova categoria social de trabalhador explorado: o camponês submisso ao senhor feudal. No escravismo colonial, ocorre uma retomada da significação do *servus* da sociedade romana antiga, com acréscimos peculiares à modernidade.

Os séculos XV e XVI foram marcados pela expansão comercial ultra-marina, criando-se pela primeira vez o mercado mundial, que é característico do modo de produção capitalista. O mercado mundial e a exploração colonialista impulsionaram a acumulação originária do capital, que marca uma ruptura histórica entre a Idade Média (feudal) e a Modernidade. Neste sentido, para se entender o escravismo colonial, é preciso entender o confronto entre duas formações sociais heterogêneas: os conquistadores europeus, que “procediam de uma sociedade feudal ibero-lusitana, pioneira do mercantilismo e uma das mais avançadas do Ocidente europeu na época”, e as tribos autóctones, “uma sociedade tribal e comunista primitiva, com um modo de vida nômade” (GORENDER, 1985, p.39).

O encontro entre os colonizadores portugueses e as tribos autóctones, no Brasil durante o século XVI, não ocorreu numa perspectiva de diálogo com a cultura do diferente. Mas ao contrário tal encontro baseou-se na negação progressiva da cultura dos povos indígenas, a fim de inferiorizá-la cada vez mais, exterminando-a e impondo a cultura européia. É nesse contexto que se instaura o escravismo colonial no Brasil.

A escravidão, como categoria social, não indica, por si só, um modo de produção. Ela deu origem a dois modos de produção específicos: o escravismo patriarcal (na Antigüidade greco-romana) e o escravismo colonial (na Modernidade). O escravismo colonial consiste num *modo de produção historicamente novo*, resultante da conquista portuguesa no Brasil, durante o século XVI.

Os atributos primários da escravidão são a *propriedade* e a *sujeição pessoal* a outrem, dos quais derivam-se a *perpetualidade* e *hereditariedade*. Tais atributos têm sua gênese no direito romano, e se refletiram em todos os regimes escravistas que nele se inspiraram, segundo o princípio *partus sequitur ventrem*, cuja base semântico-ideológica consiste na transmissão hereditária da condição servil. “Na condição de propriedade, o escravo é uma *coisa*, um bem objetivo” (GORENDER, 1985, p.49), isto é, desprovido de sua subjetividade, tendo sua natureza humana totalmente negada, durante séculos. Vale salientar que a coisificação do escravo, afirmada pelo autor, situa-se no período histórico do escravismo colonial, a partir do século XVI, época das grandes navegações e conquistas de outras terras nas Américas, África e Ásia. Neste

sentido, a concepção do escravo como propriedade de seu senhor – herança da escravidão antiga – se intensifica na escravidão colonial da modernidade, uma vez que nesta o homem escravizado foi destituído de seus caracteres de humanidade, sobretudo, no tocante à formação intelectual e à qualificação profissional. Ao passo que a alfabetização, por exemplo, era obrigatória aos operários no sistema capitalista, no escravismo colonial, era totalmente negada aos negros.

Com a evolução do direito romano, o escravo, juridicamente, passou a ser considerado não apenas uma coisa que se move, mas uma pessoa – submetida às legislações penais. Entretanto, todas as legislações escravistas veicularam a dificuldade de conciliar a contradição entre a condição de propriedade e pessoa humana no ser escravo, uma vez que ao mesmo fora legado, desde a Antiguidade à Modernidade, um *status* de ser inferior por natureza. Segundo Gorender (1985, p.51), “o primeiro ato humano do escravo é o *crime*, desde o atentado contra o senhor à fuga do cativo”. Ao mesmo tempo em que se tornou, do ponto de vista jurídico, *sujeito* de delito – quando infringia alguma lei –, passou também à condição de *objeto* de delito – se, porventura, fosse morto por alguém que não seu proprietário. Desse modo, ficou reconhecida a humanidade jurídica do escravo, somente no que diz respeito ao aspecto penal. No entanto, esse mínimo reconhecimento de humanidade em nada alterou o estado de degradação ontológica, do qual fora vítima o ser humano escravizado, tanto no patriarcalismo quanto no colonialismo.

Nesta linha de pensamento, podemos refletir sobre a dialética da *identificação/desidentificação*, proposta por Abram de Swaan (2002). No ensaio em que propõe a reflexão sobre essas categorias, o referido autor cita o conflito sociopsicológico entre mercadores europeus e os africanos escravizados:

Quando mercadores europeus de escravos e seus cúmplices africanos caçavam, deportavam, vendiam e exploravam dezenas de milhões de africanos, faziam-no precisamente porque precisavam deles não como matéria-prima ou forragem, mas como mão-de-obra, como trabalhadores, como seres humanos sensíveis e competentes que fossem capazes de entender as ordens que lhe fossem dadas, de antever recompensas e punições, de manejar tanto as extenuantes técnicas da agricultura de *plantation* quanto as artes sutis do serviço doméstico. Noutras palavras, era preciso que os mercadores e proprietários de escravos se identificassem com suas vítimas, aceitando-as como seres humanos dotados de capacidades semelhantes às suas, e ao mesmo tempo delas se desidentificassem (SWAAN, 2002, p. 143).

O ensaio deste autor não está voltado para discutir a escravidão colonial mas outro contexto – o do genocídio ocorrido em Ruanda em 1994, por meio do qual os habitantes ruandeses ficaram divididos etnicamente entre tútsis e hutus. Mesmo assim, as categorias analíticas empregadas por ele (*identificação/desidentificação*), que constituem uma dialética, podem ser aplicadas a nossa reflexão acerca da afirmação e negação da humanidade do ser escravizado. Conforme podemos perceber acima, o autor apresenta um lado contraditório nas relações de poder entre colonizadores e escravos africanos, no tocante ao reconhecimento ou negação da humanidade destes últimos. Tal reconhecimento se dá pela *identificação* dos mercadores aos escravos traficados. Essa identificação só se manifesta quando convém aos colonizadores, isto é, no momento de captura, de compra e venda de escravos, em que se enfatizam as habilidades destes para o trabalho agrícola e doméstico, pois tal ênfase gera lucro para os mercadores e proprietários de modo geral. Uma vez que os negros africanos se tornam propriedades, repudia-se qualquer sentimento de semelhança, ocorrendo um processo de desidentificação, inferiorizando e coisificando a imagem dos negros. Assim, o reconhecimento da humanidade dos negros, dentro do escravismo colonial, está condicionada e restrita à lógica do lucro dos mercadores e proprietários de escravos.

No tocante ao trabalho compulsório imposto aos escravos e às punições que estes sofriam, no escravismo colonial, Gorender (1985, p.56) faz uma relevante afirmação:

Trabalho e castigo são termos indissociáveis no sistema escravista. O escravo é inimigo visceral do trabalho [...] A reação ao trabalho é a reação da humanidade do escravo à coisificação. O escravo exterioriza sua revolta mais embrionária e indefinida na resistência passiva ao trabalho para o senhor. O que, aos olhos deste último, aparece como vício ou indolência inata.

No âmbito da literatura, as realidades sociais se materializam como elementos temáticos na construção estética dos textos, sejam em prosa ou em verso. Neste sentido, os contos de Machado de Assis, que analisaremos no capítulo seguinte, representam significativamente essa tensão entre senhor e escravo, nas relações de trabalho, dentro do regime escravagista brasileiro. A concepção de que os escravos são dotados, por natureza, de um comportamento preguiçoso e vicioso aparece na descrição inicial do

conto “Pai contra mãe”, quando o narrador vai tecendo considerações genéricas, irônicas e propositais sobre o contexto histórico do Brasil no período da escravidão.

Uma das principais características de todos os regimes escravocratas é a concessão, ao senhor, do direito privado de castigar fisicamente seu escravo, uma vez que tal castigo, de acordo com a visão da classe senhorial, faz-se necessário à ordem da sociedade e, portanto, é justo. Tal recorrência histórica se reflete, literariamente, na contística machadiana. Em “O caso da vara”, na relação entre a Sinhá Rita e uma de suas crias – Lucrécia –, fica bastante evidente esse direito inalienável e exclusivo do proprietário castigar seu escravo. Lucrécia é castigada por Sinhá Rita devido às suas gargalhadas, diante das anedotas que ouve da conversa entre sua senhora e o seminarista Damião, que lhe provocam grande distração durante o trabalho de bordar.

Numa perspectiva histórico-sociológica, Gorender (1985, p.57), tratando das tensões e resistências dentro do sistema escravista colonial, faz uma relevante afirmação para se entender a evolução do castigo em relação aos escravos:

Na lida diária com escravos através de gerações, enfrentando suas mais diversas reações, desde a resistência passiva ao trabalho até as fugas, atentados e insurreições, a classe escravocrata amadureceu uma compreensão “sábia” a respeito do castigo e a expressou nas formas concentradas de sua ideologia. Tal compreensão consistiu em que o castigo deve ser *moderado*.

O princípio de moderação no castigo aplicado aos escravos tinha como fundo ideológico o lucro do capitalismo mercantil, emergente entre os séculos XV e XVI. Assim, a suposta morte do escravo pelas mãos de seu senhor, que era possível na Antigüidade – como se pôde observar no livro do Êxodo – torna-se inviável, economicamente, no contexto histórico do capitalismo, uma vez que o escravo, além de propriedade, era mercadoria; e, por isso, não poderia ser desperdiçada; do contrário, resultaria em perda de lucro para o proprietário.

Pode-se evidenciar a materialização artística dessa concepção de *castigo moderado* no conto “Pai contra mãe”, narrativa na qual a figura genérica do proprietário de escravos é representada numa dualidade: a princípio, ele é apresentado ao leitor, na descrição do narrador, como alguém que não é mau, devido ao princípio de moderação que norteia seus castigos em relação aos escravos fugidos; em seguida, seu perfil é caracterizado, no discurso da escrava Arminda – personagem do conto –, como sendo muito mau e cruel, devido suas fortes punições para os desobedientes e fugitivos.

Ao longo da história das civilizações, em ambos os modos de produção escravistas – tanto no patriarcal quanto no colonial –, havia um custo de vigilância, que objetivava atingir o máximo grau de eficiência na força de trabalho, bem como evitar a fugas de escravos e capturar aqueles que porventura conseguissem fugir, castigando-os veementemente. No custo de vigilância estava também incluída a perda dos dias não-trabalhados pelos escravos fugidos.

Certos escravos eram isentos de uma vigilância muito rígida. Desde a escravidão greco-latina até a escravidão moderna, havia escravos urbanos que realizavam pequenos negócios e serviços manuais nas ruas. Alguns deles eram artesãos e, por isso, trabalhavam em uma oficina própria ou montada pelo seu dono. No Brasil, esses escravos eram chamados de *negros de ganho* ou *rendeiros* do próprio corpo, pois o restante do que eles ganhavam com seus trabalhos servia para o sustento próprio. Eles tinham a obrigação de entregar ao seu senhor uma renda fixa por dia ou por semana. Neste sentido, havia também, no escravismo colonial do Brasil, as *negras de ganho* ou *ganhadeiras*, que realizavam serviços de lavadeiras, cozinheiras e costureiras. Muitas delas vendiam nas ruas gêneros alimentícios e comidas preparadas. Além dessas formas de renda para essas mulheres, o autor cita ainda duas outras formas: a mendicância e a prostituição.

Diante do quadro freqüente de fugas, ocorridas nos regimes escravistas da modernidade, sobretudo no século XIX, havia homens que se dedicavam à captura de escravos. Tais profissionais se chamavam *rancheadores*, em Cuba; *marechaussée*, em Saint-Domingue; e os *homens do mato*, no Brasil. A categoria *homens do mato* tinha regimentos especiais que a regulamentavam e uma hierarquia própria (soldado, cabo, capitão, sargento-mor e capitão-mor do mato). Era preciso uma patente concedida por uma autoridade pública, a partir do posto de *capitão-do-mato*, designação pela qual ficou popularizada, no Brasil, a categoria dos caçadores profissionais de escravos fugitivos. Esses caçadores cobravam dos donos dos escravos recuperados uma recompensa chamada *custo de tomada*.

Na contística machadiana, tal forma de recompensa, aos caçadores profissionais de escravos, aparece representada como um elemento fundamental de desencadeamento do conflito no conto “Pai contra mãe”. Um dos personagens principais do conto, Cândido Neves não conseguia dedicar-se a ofício algum, durante um longo período de tempo, exceto ao ofício de capturar escravos fugidos, atividade profissional esta que era muito recorrente no contexto histórico do Brasil imperial, no século XIX. O referido

personagem só consegue salvar seu filho recém-nascido da roda dos enjeitados após receber o *custo de tomadia*, pela captura da escrava Arminda.

Situando, historicamente, o pagamento do *custo de tomadia*, Gorender (1985, p.60), explicita as tensões pela busca de lucro tanto por parte dos captores profissionais quanto por parte da classe senhorial brasileira:

Em Minas Gerais, com o declínio da mineração, por duas vezes em 1759 e 1783, os senhores de Vila Rica e Mariana requereram, sem resultado, a redução do custo de tomadia. No século XIX, com o surgimento da imprensa, o ônus da captura adquiriu o acréscimo de novo item: o preço do anúncio nos jornais.

Esse ônus pago à imprensa no século XIX, em virtude do preço dos anúncios em jornais, foi um gasto a mais na captura de escravos fugidos. Entretanto, possibilitou uma maior agilidade na recuperação dos mesmos, pois os anúncios apresentavam uma descrição detalhada dos escravos, no tocante à cor, ao cabelo, ao peso, à altura, ao comportamento, se tinha alguma marca no corpo, etc.

Segundo Gorender (*op. cit.*, p.), há três modalidades de aquisição do escravo: “a captura, a compra e a criação na unidade escravista”. Neste processo, o autor descreve uma categoria econômica chamada “inversão inicial de aquisição do escravo”, que pode ser definida como um investimento do senhor para possuir o escravo como propriedade. Para este autor, uma das grandes diferenças, nas relações de trabalho entre o capitalismo e o escravismo, é que naquele o empregador capitalista só paga o salário ao operário após ele ter produzido o suficiente para ser remunerado e a mais-valia de lucro para seu empregador. É o operário quem dá um adiantamento a seu patrão, ao contrário do senhor escravista que dá um adiantamento para possuir o escravo e, assim, ser proprietário de sua força de trabalho e da totalidade de sua produção.

Dentro do escravismo colonial, percebe-se um antagonismo entre o escravo e o trabalho, pois o escravo sempre foi considerado *mau trabalhador*, apto a tarefas simples como aquelas de cunho braçal. Por isso, no Brasil, lhe foi negado qualquer tipo de qualificação profissional, até mesmo das escolas primárias. Ao contrário do trabalhador livre, que gastava do próprio salário e, conseqüentemente, assumia uma consciência individual de responsabilidade, o escravo era visto como *consumidor irresponsável*, pois o dono de seu consumo pessoal não era ele, mas seu proprietário. Descrevendo o contexto contemporâneo da escravidão, Machado de Assis apresenta, no intróito de “Pai

contra mãe”, uma tendência secular dos escravos de saciar o desejo de consumir bebidas alcoólicas, roubando vinténs de seus senhores.

Em diversos textos de nossa literatura colonial e da produção oitocentista, tanto na poesia quanto na prosa, a pessoa negra foi representada de modo estereotipado, através de arquétipos ligados a imoralidades e desregramentos sexuais, a bruxarias e crendices, bem como a figuras desprovidas da condição humana. Padre Antonio Vieira (Apud FRANÇA, 1998, p.18), no “Sermão do Rosário – XXVII” faz a seguinte descrição do comércio desumano da sociedade escravocrata de sua época:

Os senhores poucos, os escravos muitos; os senhores rompendo galas, os escravos despidos e nus; os senhores banquetando, os escravos perecendo à fome; os senhores nadando em oiro e prata, os escravos carregados de ferros; os senhores tratando-os como brutos, os escravos adorando-os e temendo-os como deuses; os senhores em pé apontando para o açoite, como estátuas de soberba e tirania, os escravos prostrados, com as mãos atadas.

Como se percebe neste trecho, o Pe. Antonio Vieira se posiciona de modo contrário à desumanização dos negros escravizados. Gregório de Matos (Apud FRANÇA, 1998, p. 19), no soneto que descreve como era cidade da Bahia, no período colonial, caracteriza os negros mestiços de sua época como “Muitos mulatos desavergonhados/ Trazidos pelos pés os homens nobres, / Posta nas palmas toda picardia”. Gregório reforça um imaginário depreciativo e estereotipado acerca dos negros existente no Brasil, durante o período colonial.

Machado de Assis, enquanto escritor realista do século XIX, criou em seus romances e contos vários personagens negros, em torno dos quais foi produzido, dentro da estrutura das obras, um discurso que reflete as desigualdades e luta de classes na sociedade escravocrata.

Segundo a crítica de alguns autores, como Gregory Rabassa (1966), Roger Bastide (1973), Jean M. França (1998), que tratam das representações do negro na literatura brasileira, Machado de Assis é visto como um escritor desinteressado pela problemática do negro e das relações raciais no Brasil. Joel Rufino dos Santos (1998) acusa-o de produzir uma arte refinada e aristocrática, numa atitude de assimilação cultural européia, assumindo assim um posicionamento racista em relação aos negros escravos, dos quais é descendente. Contudo, as considerações dos referidos autores assumem um posicionamento predominantemente ético, sobrepondo-se ao aspecto

estético, que deve ser o alvo primeiro e fundamental para quem se propõe a fazer crítica de um texto literário. Assim, o limite de muitos historiadores e sociólogos, ao criticarem a obra de Machado de Assis, consiste na falta de uma leitura mais detalhada de seus textos, considerando elementos estéticos de construção textual, respaldados em pressupostos de teoria da literatura, que a conceituam como objeto artístico, como representação artística da realidade – que reflete aspectos históricos e sociais, mas não se limita a descrevê-los.

Conforme nos assegura Heloísa Toller Gomes (1988), foi apenas no século XIX que a raça tornou-se uma problemática no pensamento ocidental. No caso específico dos negros, a escravidão foi associada à cor como base de estigmatização, gerando diversos padrões antinegros, na forma de estereótipos depreciativos. Desse modo, no referido século, foram se inserindo, como em nenhum outro momento da história, os argumentos racistas que visavam à manutenção da ordem escravocrata e, conseqüentemente, à preservação de uma sociedade elitista, na qual o negro e seus descendentes continuassem, de modo imutável, nas camadas inferiores da estrutura social.

Kabengele Munanga (1986, p.12) afirma que, além da força utilizada para a manutenção do sistema escravocrata, “recorreu-se oportunamente aos estereótipos e preconceitos através de uma produção discursiva”, sendo interpretada “qualquer diferença entre o colonizador e o colonizado em termos de superioridade e inferioridade”. Assim, as obras de nossa literatura, enquanto práticas discursivas, contribuíram, em diversos momentos de sua história, para a consolidação de um imaginário depreciativo da pessoa negra, representada geralmente em figuras caricaturais e animalizadas, isto é, num processo de degradação de sua condição humana.

Silviano Santiago (2002), tratando do abolicionismo e da problemática do atraso da nação brasileira, cita Joaquim Nabuco, que assinalava ser a escravidão negra a principal causa do atraso nacional. Assim, Nabuco defendia duas tarefas para acabar com a escravidão do negro no Brasil, uma imediata, que consistia na abolição, e a do futuro, que consistia em “acabar todos os efeitos de um régimen que, há três séculos, é uma escola de desmoralização e inércia, de servilismo e irresponsabilidade para a casta dos senhores e que fez do Brasil o Paraguai da escravidão” (Apud SANTIAGO, 2002, XLV). O autor também expressa que o fato da escravidão ter assumido socialmente um papel de deterioração das melhores qualidades do ser negro, levou o movimento

abolicionista a transcender os limites de uma corrente política suprapartidária, colocando-se num papel de advogar a raça negra, tanto escravos quanto ingênuos.

Heloísa Toller Gomes (1988, p.17) nos assegura que:

[...] escreveu-se muito mais sobre a escravidão do que sobre o negro. Antes da abolição (e, portanto, durante todo o período romântico) era a instituição servil que estava em xeque, não a pessoa do negro escravizado, de forma que pouca atenção foi dada a este enquanto indivíduo ou enquanto coletividade. É claro que, ao darem forma literária a suas convicções abolicionistas, os escritores criaram personagens representando a raça explorada.

Ao discutirem sobre o fim da escravidão no Brasil – considerada como motivo do atraso nacional –, muitos abolicionistas tinham em vista interesses de crescimento econômico do país, a fim de que ele atingisse um nível elevado de desenvolvimento semelhante às potências européias. O foco principal das discussões não era o negro como ser humano, explorado por outro ser humano, desumanizado por outrem que se legitimava, socialmente, como seu proprietário inalienável. A autora não afirma que os escritores do período colonial e imperial do Brasil tenham deixado de tematizar os negros explorados, depreciados em sua humanidade, mas que a maior parte das discussões sobre o negro, no sistema escravista colonial, não giravam em torno de uma raça explorada pelos colonizadores e sim em torno da instituição escravagista, desconsiderando-se, às vezes, a humanidade ontológica deteriorada nos negros escravizados.

Tanto Zilá Bernd (2003) quanto Heloísa Toller Gomes (1988) estão em acordo ao se referirem à invenção idealizada do índio (sobretudo na literatura romântica) e à ocultação ou estigmatização do negro em toda a nossa produção literária colonial e oitocentista. Esta última autora nos afirma que o negro só foi tematizado literariamente em nossas letras a partir da última fase do romantismo, na segunda metade do século XIX.

Portanto, ao discutirmos sobre a representação da escravidão nos contos “Pai contra mãe”, “O caso da vara” e “Mariana”, analisaremos como o negro escravizado é representado esteticamente na contística machadiana, mediante os recursos da linguagem poética; sendo tal representação, ora veículo de ideologias de conservação da ordem vigente na sociedade brasileira do século XIX, atuando como um discurso legitimador da instituição escravocrata; ora, contrariamente, configurando-se como

instrumento disfarçado de denúncia contra-ideológica ao sistema escravista. Assim sendo, na representação literária da escravidão, analisaremos os processos de composição da contística machadiana, nos seus aspectos formais e temáticos, em que a escravidão – categoria histórico-social e, por isso, externa às obras – assume particularidades estéticas, tornando-se categoria interna na estrutura das narrativas estudadas.

II CAPÍTULO: **ANÁLISE DO *CORPUS***

1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Discorrendo sobre o contexto histórico de produção da prosa machadiana, Roberto Schwarz (2006) apresenta uma ambivalência ideológica nas relações sociais das elites brasileiras do século XIX. No âmbito político, o país vivia, com a Independência, as conquistas do ideário liberal. Entretanto, tais conquistas não alcançavam o plano sócio-econômico, dominado pela exploração colonial escravista. Isto é, em pleno século de transformações nas nações ocidentais, pela expansão e consolidação do capitalismo industrial, marcado pelo trabalho livre assalariado, no Brasil, as relações entre senhores e escravos, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação, advinda dos latifúndios, permaneciam da mesma forma. Assim, as elites brasileiras:

[...] se queriam parte do Ocidente progressista e culto, naquela altura já francamente burguês (a norma), sem prejuízo de serem, na prática, e com igual autenticidade, membro beneficiário do último ou penúltimo grande sistema escravocrata do mesmo Ocidente (a infração) (SCHWARZ, *Op. cit.*, 42).

Mais adiante, o autor cita o discurso de um famoso parlamentar do séc. XIX, Bernardo Pereira de Vasconcelos, segundo o qual seria a “África que civilizaria o Brasil”, pois de lá vieram os trabalhadores mais robustos de toda a terra, que possibilitaram aos latifundiários brasileiros a produzirem as riquezas suficientes para enviar seus filhos para estudarem os princípios da Filosofia do direito e o Direito Público Constitucional, nas universidades européias, o que apressou a Independência do Brasil. Neste contexto, o autor tece questionamentos acerca da conservação da instituição escravista, pois não poderiam ser inimigos dela aqueles que queriam o progresso e o desenvolvimento cultural em nossa pátria, uma vez que era da mesma que saíam os recursos financeiros para a formação intelectual das elites brasileiras.

O referido autor focaliza toda sua análise sociológica em torno do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Neste sentido, ele afirma que embora sejam raras, neste romance, as figuras de escravo, a presença do escravismo é determinante na construção ideológica e formal da obra. Assim, são feitas pouquíssimas alusões à situação de exploração dos negros e negras, dentro do sistema social brasileiro da época. Tal parcimônia de alusões consiste numa forma de ênfase de modo bem particular, uma

vez que serve de recurso ao humorismo machadiano, mais próximo “da insinuação venenosa que da denúncia” (SCHWARZ, *Op. cit.*, p.112).

Fazendo uma leitura atenta dos romances da segunda fase, poderemos constatar que Machado de Assis coloca pouquíssimos personagens negros ou apenas meros figurantes, na construção de seus enredos. Tal recorrência se dá em *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*, por exemplo, em que a presença de negros e negras aparece tão somente como moleques de recado, portadores de correspondência das elites dominantes ou escravas domésticas no exercício de atividades triviais da casa, servindo seus proprietários. Tal presença é apenas mencionada periféricamente pelo narrador, como um pano de fundo que compõe um cenário do contexto histórico de uma época, isto é, são citados porque existem na sociedade brasileira oitocentista; não lhes é concedido o direito à voz, dentro do discurso narrativo.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a presença e a atuação de personagens negros é bem maior. No capítulo “O Menino é Pai do Homem”, o narrador-personagem afirma-se como um menino extremamente traquinas, citando um episódio em que ele, aos seis anos de idade, quebrou a cabeça de uma escrava, por esta ter-lhe negado uma colher de um doce de coco que estava fazendo. Não se contentando com o malefício, o menino atira um punhado de cinza no doce e ainda vai dizer à mãe que a escrava estragara o doce por pirraça.

Ainda no mesmo capítulo do referido romance, o narrador-personagem cita que o moleque Prudêncio era o seu cavalo de todos os dias, em cujo dorso Brás montava com uma varinha na mão, dando mil voltas de um lado para outro da casa. E o moleque obedecia, sem dizer nada, apenas gemendo algumas vezes, o que fazia Brás mandar-lhe calar a boca, de modo bastante agressivo. Mais adiante, no capítulo 68, intitulado “O Vergalho”, Brás avista numa praça um negro vergalhando outro. O narrador-personagem reconhece que era Prudêncio, o seu moleque de outrora. No final do capítulo, Brás Cubas tece o seguinte comentário sobre este interessante episódio:

Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, – transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto! (ASSIS, 1997, p.122-123).

Como podemos perceber no trecho acima, a ideologia escravocrata dos brancos – que torna o escravo uma propriedade, destituído de potencial de vontade própria, por ser submisso inteiramente à vontade de seu senhor –, é assimilada e introjetada pelos próprios negros, o que os torna agentes do processo de opressão e desumanização de seus semelhantes, reforçando a ideologia dominante do escravismo colonial. Assim, quando certos negros obtinham a liberdade tão almejada, reproduziam a relação senhor-escravo, subjugando outros negros.

Melo (2004) nos apresenta um panorama estatístico da recorrência temática nos contos de Machado de Assis. Em primeiro lugar, está a temática do amor, da paixão, com cerca de 28% de frequência. Em segundo lugar, está a temática da arte, com 16% de frequência. Em terceiro, a loucura, com 12%. Em quarto, encontra-se a temática da escravidão, na mesma proporção que os temas da religião, da traição e da violência, com cerca de 10% de frequência. Tal nível de recorrência da escravidão, enquanto temática, na contística machadiana, confere a devida relevância acadêmica a nossa pesquisa.

Os contos machadianos, analisados nesta dissertação, representam de modo genérico o contexto histórico do escravismo em relação aos negros e negras da sociedade brasileira no século XIX. Torna-se bastante relevante a observação acerca da violência contra as mulheres negras, característica comum aos três contos que compõem o *corpus* de nossa pesquisa. Além disso, as vítimas da violência, por parte da classe senhorial, são escravas urbanas da cidade do Rio de Janeiro, fato que reflete práticas frequentes do cotidiano da sociedade brasileira escravocrata no período oitocentista.

A sequência analítica que estabelecemos é decorrente do modo como percebemos os elementos composicionais dos contos machadianos, no processo de representação da escravidão. Neste sentido, partimos do conto “O caso da vara”, seguido por “Mariana” e finalizando em “Pai contra mãe”. Estes contos, a nosso ver, representam, numa escala progressiva de intensidade, o contexto histórico-social do escravismo colonial no Brasil, bem como as relações de poder entre senhores e escravos dentro desse regime.

2 “O CASO DA VARA”

2.1 SINOPSE DA NARRATIVA

O conto narra a história do seminarista Damião que, fugindo desesperado do Seminário e, sem saber para onde ir, pede refúgio à Sinhá Rita, a qual o acolhe muito compassivamente e, após muito exitar, decide ajudá-lo para que não tenha de retornar ao seminário. Para tanto, Sinhá Rita recorre ao padrinho de Damião, Sr. João Carneiro, com quem aparenta ter um relacionamento ocultamente. João Carneiro vê-se diante de um grande problema: apaziguar o pai de Damião, que irredutivelmente o queria no seminário. Estando na casa de Sinhá Rita, Damião apieda-se de uma das crias desta senhora – a negrinha Lucrécia, de quem decide ser padrinho, para defendê-la de algum provável castigo, caso não cumpra até a noite as tarefas demandadas por Sinhá Rita. No final do conto, Damião vê-se em conflito entre defender Lucrécia ou entregar a vara à Sinhá Rita, para que esta castigue a menina.

2.2 O DISCURSO DO NARRADOR

Inicialmente, o discurso do narrador situa com precisão a hora, o dia e o mês em que o personagem Damião fugiu do seminário: “onze horas da manhã de uma sexta-feira de agosto” (ASSIS, 1998, p. 378). Esta marcação temporal parece ter um sentido simbólico muito forte na vida de um padre, pois agosto, na Igreja Católica, é o mês dedicado a celebrar as vocações, dentre elas a vocação sacerdotal. Onze horas da manhã é a hora que antecede a hora sexta da liturgia das horas (doze horas)²⁷, horário em que os padres e religiosos professos de votos solenes tem o compromisso e obrigação de parar todos os afazeres e rezar o santo ofício, em comunhão com a Igreja, espalhada

²⁷ A oração oficial da Igreja Católica é o ofício divino ou liturgia das horas, que consiste num conjunto de salmos, orações, leituras, hinos e cânticos bíblicos, que são cantados, recitados e meditados por padres e religiosos professos de votos solenes, principalmente os contemplativos que vivem em clausura. A liturgia das horas recebe esta denominação porque é rezada em formas de ofícios em sete horas canônicas, ao longo de todo o dia. São elas: *matinas* (de madrugada); *laudes* (ao amanhecer); *hora média* – composta da hora terça (nove horas), da hora sexta (doze horas) e hora nona (três horas da tarde) –; *vésperas* (ao entardecer); *completas* (antes de dormir).

pelo mundo inteiro. Doze é também o horário em que Jesus Cristo foi pendurado na cruz do calvário, para ser morto, a mando das autoridades dos judeus.

O número onze, na simbologia bíblica, representa a incompletude, pois o povo de Israel, povo eleito de Deus, era constituído de doze tribos; o grupo dos apóstolos de Jesus, no novo testamento, era de doze discípulos. Por isso, quando Judas – o traidor –, suicidou-se, o grupo ficou incompleto. Assim, foi preciso, após a ressurreição de Jesus, escolher um outro para ocupar o lugar vazio deixado por Judas. Matias foi eleito e inserido no grupo dos onze apóstolos²⁸.

Sexta-feira foi o dia da morte de Jesus Cristo, na cruz do calvário. Dia este que, ao longo dos séculos, é celebrado pelo catolicismo, na Semana Santa, como dia de jejum e abstinência, dia de penitência e silêncio.

Tal simbologia sutil, nas primeiras palavras do narrador, constitui-se como uma alusão do personagem Damião como sendo um transgressor de todas as normas e preceitos que um seminarista (futuro padre) deveria vivenciar no seu apostolado, visto que o simbolismo, presente em tais marcações temporais, representa um ideal de sacerdote, obediente às ordens da Madre Igreja. No entanto, como Judas fugiu do grupo dos apóstolos, traindo Jesus, Damião também fugiu do seminário, atitude de transgressão à religião católica. A saída às escondidas se constitui como a negação do sacerdócio e da obediência à Igreja.

Embora, na primeira oração do conto, o narrador demonstre tamanha precisão acerca da temporalidade em que ocorreu o fato central da narrativa – a fuga de Damião do seminário –, existe uma incerteza quanto ao ano de tal acontecimento: “Não sei bem o ano; foi antes de 1850” (ASSIS, *Op. cit.*, p. 378). Esta referência ao ano de 1850 pode ser identificada como uma referência histórica, pois em tal ano foi suspenso definitivamente o tráfico de africanos para o Brasil, conforme nos atesta Clóvis Moura (1992).

O discurso narrativo, inicialmente, é construído com verbos no pretérito, transmitindo a idéia de que representava um tempo decorrido anos atrás. A seguir, o narrador coloca a si próprio, bem como o leitor, não mais na observação de um acontecimento do passado, mas presentifica este fato numa atitude de contemplação atual do mesmo: “Aqui o vemos agora na rua, espantado, incerto, sem atinar com refúgio nem conselho” (ASSIS, *Op. cit.*, p. 378). Os adjuntos adverbiais “aqui” e

²⁸ Atos dos Apóstolos 1, 15-26. A Bíblia – TEB – Tradução Ecumênica. São Paulo: Loyola, 1996.

“agora” reforçam a presentificação temporal que o verbo (vemos) opera na narração do episódio da fuga de Damião.

O tom do discurso do narrador é insinuativo, principalmente no que se refere ao relacionamento amoroso entre Sinhá Rita e João Carneiro: “Sinhá Rita era uma viúva, querida de João Carneiro; Damião tinha umas idéias vagas dessa situação e tratou de a aproveitar” (*Idem*, p. 378). Como vemos, o narrador não explicita a ligação amorosa entre os personagens, apenas aludindo a tal situação e, ainda, reforçando esta alusão com a afirmação de que o seminarista tinha “umas vagas idéias” sobre o enlace, utilizando-se deste saber como pretexto para pedir ajuda a Sinhá Rita (“e tratou de a aproveitar”).

Conforme nos indica Schwarz (2006, p.112), na obra machadiana é recorrente “a parcimônia nas alusões”, que consiste num recurso de humorismo, sendo este “mais amigo da insinuação venenosa que da denúncia”. Ao longo da trama, a insinuação venenosa, recurso literário machadiano, materializa-se nas pistas deixadas pelo narrador em diversos trechos.

O narrador expressa que Sinhá Rita, ao ouvir de Damião que seu padrinho não atendia ninguém, se sentiu

ferida em seus brios [...]. Chamou um moleque e bradou-lhe que fosse à casa do Sr. João Carneiro chamá-lo, já e já; e se não estivesse em casa, perguntasse onde podia ser encontrado, e corresse a dizer-lhe que precisava muito de lhe falar imediatamente” (ASSIS, *Op. cit.*, p.380).

Neste trecho, fica evidenciado um comportamento frenético e autoritário por parte de Sinhá Rita, sendo tal comportamento materializado nas pistas formais do narrador, especificamente nas expressões verbais: “bradou-lhe”, “chamá-lo” e “corresse a dizê-lo”; bem como nas expressões adverbiais “já e já” e “imediatamente”, que refletem a inquietude imediatista que permeia a alma da personagem, ao longo da trama.

Entretanto, o fingimento ou as máscaras que subjazem às relações sociais e as consolidam, no Brasil oitocentista, são representadas nas seguintes palavras do narrador: “Ela para mascarar a autoridade com que dera aquelas ordens, explicou ao moço que o Sr. fora amigo do marido e arranjava-lhe algumas crias para ensinar” (ASSIS, *Op. cit.*, p.380).

Como vemos, o discurso narrativo insinua, na máscara da mencionada amizade entre João Carneiro e o falecido marido de Sinhá Rita. O uso do pronome de tratamento, na construção do sintagma nominal (“o Sr. João Carneiro”), reforça a máscara da personagem, na relação social que a mesma estabelece com o seminarista. Dessa forma, a máscara das relações sociais, que é uma busca constante da personagem Sinhá Rita, consiste num recurso artístico de insinuação narrativa, acerca das relações implícitas sob o véu da disfarçatez.

Tal recurso pode ser evidenciado no seguinte trecho:

Damião perguntou se a casa não teria saída pelos fundos; correu ao quintal, e calculou que podia saltar o muro. Quis ainda saber se haveria modo de fugir para a rua da Vala, ou se era melhor falar a algum vizinho que fizesse o favor de o receber. O pior era a batina; se Sinhá Rita lhe pudesse arranjar um rodague, uma sobrecasaca velha... Sinhá Rita dispunha justamente de um rodague, lembrança ou esquecimento de João Carneiro (*Idem*, p. 384).

Dentre as possibilidades de fuga, o narrador indica que seria útil ao seminarista a possibilidade de um rodague ou sobrecasaca, a fim de esconder sua batina e, assim, não ser encontrado e forçado a retornar ao seminário. É exatamente na citação da existência deste rodague que se encontra a ironia do discurso narrativo²⁹, visto que a enunciação expressa a ambigüidade na construção lingüística “lembrança ou esquecimento”, que pode ser compreendida de maneira cíclica, uma vez que não dispomos de pistas formais para focalizar uma interpretação mais exata: João Carneiro esqueceu seu rodague em casa de Sinhá Rita, e esta não lhe devolveu para ficar com uma lembrança de seu “amante”, sem que este não desse mais pela falta do rodague; ou Sinhá Rita pediu-lhe que deixasse aquela veste como um sinal de lembrança de seu querido ausente. Assim, essa ambigüidade cíclica consiste numa das formas de insinuação irônica do narrador, na elaboração de seu relato.

Logo após o referido enunciado, complementando o discurso direto da personagem (“– Tenho um rodague do meu defunto”), o narrador enfatiza tal insinuação irônica afirmando: “[...] disse ela, rindo” (*Idem*, p. 384).

²⁹ A perspectiva de ironia que utilizamos, em toda a nossa análise, é aquela definida por Sônia Brayner (1979) como um contraste constante entre aparência e realidade. De acordo com essa autora, é a partir de Machado de Assis que a ironia aparece sistematicamente como princípio de composição, na literatura brasileira.

Mais adiante, no discurso silencioso de Sinhá Rita, que o narrador transcreve, pode-se constatar uma forte relação de intimidade entre a personagem e João Carneiro. Quando este mandou uma carta à referida personagem, explicando-lhe sobre a extrema dificuldade em convencer o pai de Damião, para ele não voltar ao seminário, a resposta que recebeu, escrita “na meia folha da própria carta”, foi a seguinte: “Joãozinho, ou você salva o moço, ou nunca mais nos vemos” (*Idem*, p. 384).

O vocativo diminutivo (“Joãozinho”), além de significar, sutilmente, uma relação de intimidade amorosa entre os personagens, sinaliza também o controle e dominação exercidos por Sinhá Rita sobre João Carneiro, o que justifica a *chantagem imposta* neste período de orações alternativas, do ponto de vista gramatical, que ideologicamente não expressam alternância, mas condição, podendo ser interpretadas como: se você não salva o moço, nunca mais nos vemos. Explicando melhor: numa construção sintagmática alternativa, que é uma das formas de período composto por coordenação, existe uma liberdade entre as orações, de modo que podemos isolá-las, sem prejuízo de sentido para nenhuma delas. No entanto, tal liberdade não se dá nesta construção do pensamento de Sinhá Rita, materializado no discurso narrativo. Transpondo os limites da forma gramatical de estruturação do discurso narrativo, e observando este trecho como um motivo, ligado ao todo da trama, percebemos que o personagem João Carneiro não tem escolha quanto à aparente alternativa que lhe é proposta por Sinhá Rita, visto que ele se encontra totalmente dominado pela referida senhora.

Assim, observamos uma brilhante construção estética da subordinação condicional na aparente forma de coordenação alternativa, o que serve de índice interpretativo para constataremos a disfarçatez do enlace amoroso entre Sinhá Rita e João Carneiro, bem como da subordinação deste em relação àquela. Desse modo, a subordinação condicional, implícita na aparente coordenação alternativa, atua como recurso enfatizador da máscara que busca ocultar a relação amorosa dos personagens.

Além disso, um detalhe que pode ser observado, sobre a temporalidade do enunciado citado acima, é que os sintagmas verbais encontram-se no presente (“salva o moço” e “não nos vemos mais”), o que revela a urgência que Sinhá Rita assume quanto à resolução do problema do seminarista. Tal interpretação se confirma com o trecho que aparece a seguir: “Fechou a carta com obreia, e deu-a ao escravo, para que a levasse depressa” (*Idem*, p. 384).

2.3 OS PERSONAGENS

O seminarista Damião, no início do conto, aparece totalmente perdido, sem saber para onde ir, pois se encontra “espantado, medroso, fugitivo” (*Idem*, p.378). Tais traços psico-sociais são marcantes na personalidade do seminarista e, por isso, se manifestam nas ações deste personagem, ao longo de toda a narrativa.

Damião, ao perceber-se sem solução para livrar-se do seminário, expressa uma confiança inabalável na pessoa de Sinhá Rita, conforme podemos observar no seguinte solilóquio do personagem: “– Vou pegar-me com Sinhá Rita! Ela manda chamar meu padrinho, diz-lhe que eu saia do seminário... talvez assim...” (*Idem*, p.378-379). Na projeção de fé do seminarista, a figura da referida senhora é idealizada como sendo a única solução para o seu problema impossível.

Neste sentido, o nome Rita denomina Santa Rita de Cássia, a qual, na tradição do catolicismo popular, é considerada a santa das causas impossíveis³⁰. Damião pediu à Sinhá Rita que o salvasse do seminário. Neste primeiro pedido, em que se instaura um diálogo entre os dois personagens, pode-se perceber um tom irônico com que as falas são construídas: “– Como assim? Não posso nada. – Pode, querendo.” (*Idem*, p. 379).

Como vemos, Sinhá Rita aparentemente não reconhece em si o poder que tem para atender ao pedido do jovem aflito. É este quem lhe atribui um poder acima de todas as pessoas, ficando a mercê de sua vontade para utilizar este poder. O tom do discurso de Sinhá Rita, considerando o todo da narrativa, constitui-se como sendo irônico, posto que, mais adiante, a dita impotência da referida senhora, em relação à causa do jovem que lhe suplicara ajuda, vai ser totalmente invertida na forma de um discurso contrário, uma vez que a tentativa inicial de Sinhá Rita era convencer o seminarista que a vida de padre era bonita e santa. Desse modo, a afirmação “– Não posso nada” (*Idem*, p.379) transforma-se em: “– Ande lá, seu padreco, descanse que tudo se há de arranjar” (*Idem*, p.380).

Tal mudança de discurso da personagem ocorreu devido às insistentes súplicas de Damião, o qual de joelhos beijando as mãos da Sinhá, reafirmava sua confiança e certeza de ser por ela salvo: “– Pode muito, Sinhá Rita; peço-lhe pelo amor de Deus, pelo que a senhora tiver de mais sagrado, por alma de seu marido, salve-me da morte,

³⁰ *Ofício divino das comunidades*. 13. ed. São Paulo: Paulus, 2005.

porque eu mato-me, se voltar para aquela casa” (*Idem*, p.380). Damião consegue a ajuda de Sinhá Rita pelo viés da insistência.

O jogo dicotômico entre os pronomes indefinidos “nada” e “tudo”, na fala de Sinhá Rita, reflete a dualidade tão presente na personagem. Além disso, é bastante significativa a mudança súbita do “nada” para o “tudo”, o qual permanece inalterado até o desfecho da narrativa, decorrente de um outro sentimento, bastante íntimo de Sinhá Rita, que fora ferido por uma sutil palavra de Damião: “– Meu padrinho? Esse é ainda pior que papai; não me atende duvido que atenda a ninguém... – Não atende? interrompeu Sinhá Rita ferida em seus brios. Ora, eu lhe mostro se atende ou não” (*Idem*, p.380).

Neste trecho, a personagem assume um posicionamento de extrema autoridade, demonstrando que tem o domínio sobre João Carneiro – o padrinho de Damião, que o havia levado ao seminário. O narrador caracteriza João Carneiro como “um moleirão sem vontade, que por si só não faria coisa útil” (*Idem*, p.378). O próprio nome do referido personagem apresenta uma construção irônica, pois João, no Novo Testamento, era o discípulo amado de Jesus, aquele que reclinava a cabeça no peito de seu mestre, por ser o mais íntimo dentre os apóstolos. É o evangelista que mais fala do amor, tanto no quarto evangelho do NT, quanto nas três cartas que escreveu às igrejas da Ásia. Além disso, o nome João, do hebraico *Yohannan*, segundo Regina Obata (1986), significa “Deus tem compaixão” ou “Deus é misericordioso”. O sobrenome Carneiro – signo que designa um animal extremamente manso e dócil –, pode remeter à figura de Jesus Cristo, “manso e humilde de coração”³¹, sobre o qual o texto bíblico faz diversas referências metafóricas e comparativas, associando-o à imagem de um cordeiro: “Eis o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo”³². “Brutalizado, ele se humilha, não abre a boca; como um cordeiro é arrastado ao matadouro, como uma ovelha emudece diante dos tosquiadores: ele não abre a boca”³³.

Assim, tal carga semântica no nome de João Carneiro pode simbolizar a mansidão e a lerdade que tal personagem tem como traços de personalidade e que estão presentes em suas ações ao longo da trama narrativa.

Observemos a estrutura dos sintagmas verbais, no seguinte trecho: “– Vou pegar-me com Sinhá Rita! Ela *manda* chamar meu padrinho; *diz*-lhe que *quer* que eu

³¹ Mateus 11, 29. A Bíblia, *Op. cit.*

³² João 1, 29. A Bíblia, *Op. cit.*

³³ Isaías 53,7. *Idem*.

saia do seminário... [grifo meu]” (ASSIS, *Op. cit.*, p. 378-379). A posição de Sinhá Rita em relação a João Carneiro é sempre marcada pelo autoritarismo daquela, que domina este. O próprio Damião, quando pensa em pedir ajuda à Sinhá Rita, utiliza, em sua construção de pensamento, verbos que expressam uma intencionalidade de ação imediatista, cuja carga semântica remete ao poderio e supremacia da personagem sobre a pessoa de João Carneiro.

No fragmento seguinte, pode-se perceber alguns traços dicotômicos que constituem a personalidade da personagem Sinhá Rita:

Sinhá Rita tinha quarenta anos na certidão de batismo, e vinte e sete nos olhos. Era apessoada, viva, patusca, amiga de rir; mas, quando convinha, brava como diabo. Quis alegrar o rapaz, e, apesar da situação, não lhe custou muito. Dentro de pouco, ambos eles riam, ela contava-lhe anedotas, e pedia-lhe outras, que ele referia com singular graça. Uma destas, estúrdia, obrigada a trejeitos, fez rir uma das crias de Sinhá Rita, que esquecera o trabalho, para mirar e escutar o moço. Sinhá Rita pegou de uma vara, que estava ao pé da marquesa, e ameaçou-a: – Lucrécia, olha a vara! (ASSIS, *Op. cit.*, p. 380-381).

Como podemos perceber, a caracterização feita pelo narrador revela uma forte dualidade da personagem, que oscila entre a alegria frenética e a bravura agressiva. A hipérbole referente à idade de Sinhá Rita, junto com a metonímia que põe em evidência a juventude no olhar da personagem, sintetizam os traços peculiares de sua personalidade, descritos na gradação dos adjetivos que a caracterizam (“apessoada, viva, patusca, amiga de rir”). Estes traços configuram um comportamento constantemente afável em relação às pessoas com quem convive. Entretanto, por meio da conjunção adversativa, somada à conjunção temporal e ao verbo que reflete a idéia de necessidade em certos momentos (“mas quando convinha”), o narrador provoca uma ruptura na caracterização da predominância de um comportamento afável para adentrar em um estágio oposto da psique e atitudes da personagem: o estágio da bravura e severidade.

É interessante notar que Sinhá Rita direciona o pólo de sua frenética alegria e afabilidade para Damião, em busca de animá-lo, mediante contação recíproca de anedotas, por parte de ambos. O outro extremo do caráter da personagem (a bravura, a agressividade) é desencadeado pelo primeiro pólo, através das anedotas e risadas de Sinhá Rita e Damião. Isto é, a distração de Lucrécia do trabalho das almofadas foi provocada pela ação de sua proprietária. Entretanto, tal distração resulta na ameaça do

castigo. Assim, o lado festivo e afável de Sinhá Rita restringe-se à classe dominante, representada no jovem Damião. Por outro lado, o tratamento com suas crias, isto é, com suas escravas domésticas, é permeado pela severidade e agressão, o que se concretiza na ameaça à escrava, o que pode ser confirmado no fragmento seguinte:

A pequena abaixou a cabeça, aparando o golpe, mas o golpe não veio. Era uma advertência; se à noitinha a tarefa não estivesse pronta, Lucrécia receberia o castigo do costume. Damião olhou para a pequena; era uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda. Contava onze anos. Damião reparou que tossia, mas para dentro, surdamente, a fim de não interromper a conversação. Teve pena da negrinha, e resolveu apadrinhá-la, se não acabasse a tarefa. Sinhá Rita não lhe negaria o perdão... Demais, ela rira por achar-lhe graça; a culpa era sua, se há culpa em ter chiste (*Idem*, p. 381).

Nestas palavras do narrador, podemos perceber que era habitual e freqüente a menina Lucrécia ser castigada por sua dona (“castigo do costume”). A “cicatriz na testa” e a “queimadura na mão esquerda” podem ser sinais dessa freqüência de castigo. A condição imposta por Sinhá Rita para não aplicar-lhe tal castigo é terminar a tarefa das almofadas até a noitinha. Diante de uma evidência tão clara, a atitude de Damião é movida pelo paternalismo escravista (“resolveu apadrinhá-la”), que o leva a tomar a resolução ousada de assumir a culpa de Lucrécia – caso não terminasse a tarefa –, como sendo sua, obtendo para a garota o perdão de Sinhá Rita. No entanto, tal ousadia ocorre apenas no plano das muitas idéias do seminarista, não chegando a se materializar em ações concretas do personagem.

Durante o instante em que acontece a cena narrativa citada, chega João Carneiro à casa de Sinhá Rita. Observemos a reação do personagem, ao ver Damião em casa da referida senhora:

Empalideceu quando viu ali o afilhado, e olhou para Sinhá Rita, que não gastou tempo com preâmbulos. Disse-lhe que era preciso tirar o moço do seminário, que ele não tinha vocação para a vida eclesiástica, e antes um padre de menos que um padre ruim. Cá fora também se podia servir a Nosso Senhor. João Carneiro, assombrado, não achou que replicar durante os primeiros minutos; afinal abriu a boca e repreendeu o afilhado por ter vindo incomodar “pessoas estranhas”, e em seguida afirmou que o castigaria (*Idem*, p. 381).

A reação de João Carneiro consiste na palidez e assombro, em decorrência de ver seu afilhado na casa de Sinhá Rita. O olhar que João Carneiro direciona para Sinhá

Rita reflete uma indagação silenciosa sobre o porquê da presença do afilhado ali. Entretanto, a resposta de tal senhora é incisiva e sem rodeios (“não gastou tempo com preâmbulos”). Ela busca convencer João Carneiro de tirar Damião do seminário, alegando que o jovem não tem vocação.

É interessante que, não tendo palavras para uma réplica, diante de tal alegação, volta sua fala para repreender o afilhado por vir incomodar Sinhá Rita, cuja referência está sinalizada na expressão “pessoas estranhas”. Um detalhe marcante desta expressão são as aspas, o que se configura como uma ironia que, aparentando um distanciamento entre João Carneiro e Sinhá Rita, oculta o enlace amoroso entre eles. Não só João Carneiro vivencia a máscara em suas relações sociais, para ocultar seu relacionamento com Sinhá Rita, como também esta demonstra o mesmo mascaramento em sua linguagem, conforme pode-se constatar no trecho seguinte:

– Qual castigar, qual nada! Interrompeu Sinhá Rita. Castigar por quê? Vá, vá falar a seu compadre. – Não afianço nada, não creio que seja possível... – Há de ser possível, afianço eu. Se o senhor quiser, continuou ela com certo tom insinuativo, tudo se há de arranjar. Peça-lhe muito, que ele cede. Ande, senhor João Carneiro, seu afilhado não volta para o seminário; digo-lhe que não volta... – Mas, minha senhora... – Vá, vá (*Idem*, p. 381).

Sinhá Rita coloca-se, diante da causa de tirar Damião do seminário, como uma espécie de advogada, assumindo para si própria a referida causa. A personagem se dirige a João Carneiro, antepondo a seu nome o pronome “senhor”, o que revela a máscara social da qual a personagem se reveste, para demonstrar um clima de respeito em relação ao padrinho de Damião. Entretanto, a contradição, tão presente no comportamento dessa personagem, aparece sutilmente na construção de seu discurso, que é marcado pelo autoritarismo, através do uso de verbos no modo imperativo (“Ande”, “Vá, vá”). Este último, que se repete após reticências na fala de João Carneiro, propicia uma interpretação do estado de insistência e inflexibilidade de Sinhá Rita, que não aceita réplicas, mas sim quer o cumprimento de sua vontade.

Diante de tal insistência e inflexibilidade, João Carneiro entra num estado de profundo conflito interior, como se pode perceber no fragmento seguinte:

João Carneiro não se animava a sair, nem podia ficar. Estava entre um puxar de forças opostas. Não lhe importava, em suma, que o rapaz acabasse clérigo, advogado ou médico, ou outra qualquer coisa,

vadio que fosse; mas o pior é que lhe cometiam uma luta ingente com os sentimentos mais íntimos do compadre, sem certeza do resultado; e, se este fosse negativo, outra luta com Sinhá Rita, cuja última palavra era ameaçadora: “digo-lhe que não volta”. Tinha de haver por força um escândalo. João Carneiro estava com a pupila desvairada, a pálpebra trêmula, o peito ofegante. Os olhares que deitava a Sinhá Rita eram de súplica, mesclados de um tênue raio de censura (*Idem*, p. 382).

As forças opostas, mencionadas no discurso narrativo, que puxam João Carneiro são a consideração a seu compadre – pai de Damião – e seu relacionamento secreto com Sinhá Rita. É interessante como esse estado emocional de conflito, vivido por João Carneiro se reflete, principalmente, no seu olhar (“a pupila desvairada, a pálpebra trêmula”). O olhar do personagem em relação à Sinhá Rita demonstra a submissão deste a tal senhora, visto que a maior expressão do personagem, na feição do olhar, é “de súplica”, com uma mistura “de censura” é claro, mas esta última característica vem suavizada pela expressão “tênue raio”, o que confere à censura uma forma diferente e disfarçada de súplica.

Na continuação da sequência narrativa, pode-se perceber o domínio da referida personagem na situação de indecisão de João Carneiro e da dúvida de Damião, conforme se observa no seguinte excerto:

– Vá, vá, disse Sinhá Rita dando-lhe o chapéu e a bengala. [...] Damião respirou; exteriormente deixou-se estar na mesma, olhos fincados no chão, acabrunhado. Sinhá Rita puxou-lhe desta vez o queixo. – Ande jantar, deixe-se de melancolias. – A senhora crê que ele alcance alguma coisa? – Há de alcançar tudo, redargüiu Sinhá Rita cheia de si. Ande que a sopa está esfriando (*Idem*, p. 382-383).

A insistência de Sinhá Rita, para que João Carneiro fosse resolver a causa de Damião, se reflete, neste trecho, pela repetição do verbo no imperativo, já proferido anteriormente no discurso da personagem (“Vá, vá”), bem como no ato de entregar o chapéu e a bengala, gesto que reforça de modo não-verbal a ordem proferida. A altivez desta ordem, de modo verbal e não-verbal, rompe a indecisão na ação de João Carneiro, entre ir embora e ficar ali. Aliás, é indispensável perceber que a maioria dos verbos usados na fala de Sinhá Rita estão no imperativo, o que reflete a autoridade e o controle que ela exerce sobre João Carneiro, Damião e todos a sua volta.

É interessante a significação simbólica que o olhar do personagem Damião confere ao estado emocional de desânimo em que ele se encontra (“olhos fincados no chão, acabrunhado”). O gesto de Sinhá Rita, puxando-lhe o queixo, simboliza a tentativa insistente da personagem em fortalecer o ânimo do rapaz e restituir-lhe a confiança quanto à resolução de seu problema. Tal gesto simbólico encontra respaldo semântico na ordem afável da personagem ao jovem (“Ande jantar, deixe-se de melancolias”).

Tentando reanimar o seminarista, Sinhá Rita confirma-lhe o que já havia referido a seu padrinho, porém de modo mais claro e altivo, como se pode observar no trecho seguinte: “Disse-lhe que sossegasse, que aquele negócio era agora dela. – Hão de ver para quanto presto! Não, que eu não sou de brincadeiras!” (*Idem*, p. 384). A personagem confirma a Damião que assumiu a sua causa como sendo dela e, por conseguinte, que ela resolverá tudo. Esse fragmento reflete a auto-caracterização da personagem, que mostra o seu lado furioso, a sua bravura incontrolável, o que reforça uma caracterização anterior, no discurso narrativo, acerca de tal personagem (“brava como diabo”).

Observemos o trecho seguinte, que trata do divertimento de Sinhá Rita com as cinco vizinhas, que iam todas as tardes a sua casa para tomar café, e o jovem Damião:

As discípulas, findo o jantar delas, tornaram às almofadas do trabalho. Sinhá Rita presidia a todo esse mulherio de casa e de fora. O sussurro dos bilros e o palavrear das moças eram ecos tão mundanos, tão alheios à teologia e ao latim, que o rapaz deixou-se ir por eles e esqueceu o resto. Durante os primeiros minutos, ainda houve da parte das vizinhas certo acanhamento; mas passou depressa. Uma delas cantou uma modinha, ao som da guitarra tangida por Sinhá Rita, e a tarde foi passando depressa. Antes do fim, Sinhá Rita pediu a Damião que contasse certa anedota que lhe agradara muito. Era a tal que fizera rir Lucrécia. – Ande, senhor Damião, não se faça de rogado, que as moças querem ir embora. Vocês vão gostar muito (*Idem*, p. 383).

Como se pode observar, Sinhá Rita é mostrada como uma grande líder daquelas mulheres todas – as vizinhas e as escravas de sua casa (“presidia todo esse mulherio”). Há, neste fragmento, uma oposição dicotômica entre o ambiente eclesiástico do seminário e a realidade secular da casa de Sinhá Rita. A sacralidade do seminário, aludida nos vocábulos “teologia” e “latim”, difere totalmente daquela realidade profana que Damião presencia na casa de Sinhá Rita (“O sussurro dos bilros e o palavrear das

moças”). Estes “ecos tão mundanos”, à medida que influenciam o seminarista a envolver-se profundamente naquele entretenimento com as visitas de Sinhá Rita, constituem-se como motivação para o personagem esquecer a realidade do seminário, intensificando seu desejo de não mais voltar. Nesse contexto de diversão, é solicitado a Damião que conte determinada piada. O narrador destaca: era aquela que fez Lucrécia rir. A reação de Damião parece de não querer fazê-lo, o que resulta no pedido insistente de Sinhá Rita.

Diante dessa insistência para ouvir a anedota,

Damião não teve outro remédio senão obedecer. Malgrado o anúncio e expectativa, que serviam a diminuir o chiste e o efeito, a anedota acabou entre risadas das moças. Damião, contente de si, não esqueceu Lucrécia e olhou para ela, a ver se rira também. Viu-a com a cabeça metida na almofada para acabar a tarefa. Não ria; ou teria rido para dentro, como tossia (*Idem*, p. 383).

Como vemos, a ação do seminarista ante Sinhá Rita é de obediência, o que revela o controle que esta personagem tem sobre Damião. A preposição “Malgrado” seguida do sintagma nominal “o anúncio e expectativa” enunciam uma oposição concessiva em relação à oração principal “A anedota acabou entre risadas das moças”, demonstrando que Damião pensava que o efeito de riso seria o mínimo possível, ao contrário se a anedota viesse espontaneamente, como de surpresa. Mesmo diante de toda aquele contentamento, o pensamento e o cuidado de Damião estão voltados para Lucrécia, o que o motiva a olhar para a menina para ver se não rira também, pois o riso da escrava representaria uma distração no trabalho. A forma como o olhar de Damião capta a imagem de Lucrécia é “com a cabeça metida na almofada”, em vista de terminar a tarefa ordenada por Sinhá Rita. Há uma ambigüidade no discurso narrativo no tocante à possível risada da escrava, que está marcada pela negação de tal ato ou pela alternância de tal ato, numa perspectiva mais internalizada (“ou rira para dentro”), mediada pelo disfarce exterior da tosse, o que revela uma sutil dualidade da personagem.

Observemos o excerto seguinte:

Era a hora de recolher os trabalhos. Sinhá Rita examinou-os; todas as discípulas tinham concluído a tarefa. Só Lucrécia estava ainda à almofada, meneando os bilros, já sem ver; Sinhá Rita chegou-se a ela, viu que a tarefa não estava acabada, ficou furiosa, e agarrou-a por uma orelha. – Ah! malandra! Nhanhã, nhanhã! Pelo amor de Deus!

Por Nossa Senhora! – Malandra! Nossa Senhora não proteje vadias!
(*Idem*, p. 384-385).

Como vimos anteriormente, Sinhá Rita havia ameaçado castigar Lucrécia, caso não terminasse a tarefa. Entretanto, neste trecho, a ameaça se cumpre, pois dentre as crias da casa, “Só Lucrécia estava ainda à almofada, meneando os bilros”, não tendo concluído a tarefa que lhe fora demandada, o que na estrutura do sistema escravista consiste numa insubmissão à sua proprietária. Neste sentido, tal insubmissão ou desobediência é uma motivação para a fúria exacerbada de Sinhá Rita. Lucrécia, sendo agarrada “por uma orelha” é chamada por sua senhora, de modo repetido, de “malandra”. A escrava, dirigindo-se a sua senhora de modo bastante familiar e informal (“Nhanhã, ninhã”), usando também súplicas do imaginário sagrado do catolicismo (“Pelo amor de Deus! Por Nossa Senhora!”), implora a piedade de sua dona. Entretanto, não consegue persuadir sua senhora; do contrário, faz a fúria desta aumentar, o que se revela na resposta cruel e impiedosa de Sinhá Rita (“Nossa Senhora não protege vadias”). Tanto a utilização do termo “malandra” quanto “vadias” nas palavras de Sinhá Rita, se dirigindo a Lucrécia, pode ser interpretada como a materialização estética da concepção sociológica do escravo como um *mau trabalhador* (GORENDER, 1985), o que abre, dentro do sistema escravista, uma concessão exclusiva ao proprietário ou proprietária de castigarem seus escravos, conforme lhes aprouver. Assim, Lucrécia é representada como uma má trabalhadora, por não cumprir as determinações impostas por sua senhora, o que lhe resulta no castigo.

Na seqüência da cena narrativa, pode-se observar que Lucrécia não aceita resignadamente o castigo advindo de sua senhora, mas tenta fugir dele:

Lucrécia fez um esforço, soltou-se das mãos da senhora, e fugiu para dentro; a senhora foi atrás e agarrou-a. – Anda cá! – Minha senhora, me perdoe! tossia a negrinha. – Não perdôo, não. Onde está a vara? E tornaram ambas à sala, uma presa pela orelha, debatendo-se, chorando e pedindo; a outra dizendo que não, que a havia de castigar. – Onde está a vara? A vara estava à cabeceira da marquesa, do outro lado da sala. Sinhá Rita, não querendo soltar a pequena, bradou ao seminarista: – Senhor Damião, dê-me aquela vara, faz favor? (*Idem*, p. 385).

O esforço de Lucrécia, ao soltar-se das mãos de sua dona e fugindo para dentro, representa uma negação não-verbalizada à situação de cativo, uma atitude de

inconformismo ante o castigo da classe escravista. Mas, diante da força da senhora, superior a de Lucrécia, a solução imediata é render-se, adotando um outro posicionamento: a súplica pelo perdão. Neste sentido, percebe-se outra dualidade em Lucrécia: a escrava foge (num ato de rebeldia), mas num instante próximo, pressionada pela força, suplica o perdão, reconhecendo, assim, o poderio de sua senhora. A resposta de Sinhá Rita ao clamor de Lucrécia marca a predominância da crueldade da classe escravocrata, que a referida personagem representa. Tal crueldade faz a personagem optar pelo castigo impiedoso à escrava, ao invés do perdão.

A imagem da vara é bastante enfática, neste trecho, visto que Sinhá Rita indaga duas vezes, procurando pelo referido objeto (“– Onde está a vara?”). Em seguida, o narrador focaliza o local onde tal objeto se encontra (“estava à cabeceira da marquesa”), no mesmo local que estava quando Sinhá Rita ameaçara Lucrécia, após suas risadas das anedotas. Da mesma forma que estavam os três no momento das risadas e da ameaça, também nesse momento do castigo se encontram os três: Sinhá Rita, Lucrécia e Damião. Assim, Sinhá Rita envolve Damião no ato do castigo, ao pedir-lhe, de modo interrogativo, a vara. O fato de o pedido da personagem vir por meio de uma interrogação reflete a necessidade de resposta por parte de Damião, o que se configura numa ironia, posto que não há explicitamente uma ordem, nem simplesmente um pedido, mas uma interrogação, que exige resposta de ação imediata por parte do seminarista. Nesta perspectiva, Sinhá Rita coloca Damião em conflito entre dois pólos extremos: ou ajuda Lucrécia, conforme se propôs consigo mesmo, ou atende à ordem questionadora de Sinhá Rita.

No trecho seguinte, pode-se observar o estado de conflito interior em que Damião se encontra:

Damião ficou frio... cruel instante! Uma nuvem passou-lhe pelos olhos. Sim tinha jurado apadrinhar a pequena, que, por causa dele atrasara o trabalho... – Dê-me a vara, Sr. Damião! Damião chegou a caminhar em direção da marquesa. A negrinha pediu-lhe então por tudo o que houvesse mais sagrado, pela mãe, pelo pai, por Nosso Senhor... – Me acuda, meu sinhô moço! Sinhá Rita, com a cara em fogo e os olhos esbugalhados, instava pela vara sem largar a negrinha, agora presa de um acesso de tosse. Damião sentiu-se compungido; mas ele precisava tanto sair do seminário! Chegou à marquesa, pegou na vara e entregou-a a Sinhá Rita (*Idem*, p. 385).

O estado de conflito do personagem Damião é metaforizado no “frio”, bem como nas reticências, após esse vocábulo, e na imagem da “nuvem” que lhe passa “pelos olhos”. O conflito é gerado pela lembrança da promessa que o jovem fizera a si próprio: “apadrinhar” Lucrécia, sendo tal promessa contrária à fúria e crueldade de Sinhá Rita. Damião está dividido entre apelos de vozes contrárias: Sinhá Rita, furiosa, lhe pedindo a vara, não só verbalmente, mas também na expressividade embravecida de seu semblante e olhar (“a cara em fogo e os olhos esbugalhados”); e Lucrécia lhe pedindo socorro, pelo que “houvesse mais sagrado”. Tais vozes opostas reforçam o conflito interior de Damião. Como se pode observar, o personagem está num momento de hesitação, o que se reflete no seu caminhar até a marquesa (“Damião chegou a caminhar na direção da marquesa”).

No desfecho desta narrativa, ocorre um não-dito sobre o que, afinal, aconteceu com Lucrécia, após Sinhá Rita receber a vara das mãos de Damião; assim como sobre o que aconteceu a Damião em relação ao seminário. Tal aspecto pode ser associado ao que Ivan Teixeira (1988, p. 58) define como “técnica fragmentária da ação”, segundo a qual a estruturação convencional do enredo é dispensada, a fim de se privilegiar a “análise das atitudes e situações”, isto é, o foco das ações é deslocado para o interior dos personagens, para analisar traços peculiares destes (psicológicos, morais) em determinadas circunstâncias.

Desse modo, a ênfase narrativa, no desfecho, não é direcionada à ação, mas ao conflito do personagem, que o motiva a uma determinada ação. Damião sente-se “compungido”, quer dizer, sensibilizado com a dor da menina escrava. Porém, ele não se deixa levar por tal sentimento altruísta. Sua compunção também é de culpa, por não sentir-se encorajado a desafiar Sinhá Rita, em tamanho estado de fúria. Neste sentido, a sua necessidade individual fala mais alto, sendo esta a motivação da atitude de entregar a vara a Sinhá Rita, o que reflete um comportamento instável do personagem quanto a seus propósitos de ajudar a escrava, como também revela a ratificação da firmeza inicial em querer sair do seminário, motivo pelo qual ele procurara Sinhá Rita. Assim, esses traços do personagem nos levam a identificar nele um perfil contraditório, oscilando entre a compunção altruísta e a necessidade egoísta, sendo esta última triunfante. A atitude de Damião, entregando a vara a Sinhá Rita, ainda que o personagem não tenha consciência clara sobre o fato, representa uma legitimação do domínio da classe escravocrata brasileira, bem como do seu direito exclusivo e inalienável de castigar seus escravos e escravas.

3 “MARIANA”

3.1 SINOPSE DA NARRATIVA

O conto “Mariana” narra a volta de Macedo da Europa para o Rio de Janeiro, após quinze anos de ausência do Brasil. Neste retorno, o personagem, que é o narrador em primeira pessoa, reencontra três amigos; dentre eles, Coutinho, o qual assume a posição de narrador-personagem da trama, durante uma conversa no hotel em que Macedo estava hospedado, ao rememorar os sentimentos de amor que uma escrava chamada Mariana lhe devotava no passado. De acordo com o relato de Coutinho, Mariana era uma linda escrava de sua casa, muito querida de sua mãe, suas irmãs e de todos da casa. Por isso, tal escrava havia sido sempre tratada e educada como filha. Todos os visitantes se admiravam da beleza e inteligência de Mariana. Esta escrava, que amava ocultamente Coutinho, sofre demasiadamente ao saber que este iria se casar com sua prima Amélia. Mariana, sabendo da impossibilidade de seu amor se realizar, foge por duas vezes da casa. A última foi quatro dias antes do casamento. Quando Coutinho a encontra num hotel da antiga rua dos Latoeiros, Mariana insiste em não voltar para casa e se suicida naquele local, ingerindo veneno. No desfecho do conto, o primeiro narrador (Macedo) retoma o discurso narrativo, afirmando que naquela conversa de duas horas, entre os quatro amigos, haviam restituído a mocidade de outrora.

3.2 O DISCURSO DE DOIS NARRADORES

Há, no conto, a presença de dois narradores: o primeiro, que introduz e finaliza a trama narrativa, é Macedo. O segundo, que narra a maior parte do conto, é Coutinho. Ambos são personagens do enredo, o que faz o foco narrativo estar em primeira pessoa.

Ao iniciar o conto, Macedo afirma que, após “uma ausência de quinze anos”, encontra “muita coisa mudada” (ASSIS, 1998, p. 151). De acordo com seu relato, sobre todos os que deixara no Brasil “pesavam quinze anos de desilusões e cansaço”. Ele, porém, “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” (ASSIS, *Op. cit.*, p.

151). Assim, ele representa uma visão do passado, o que será observado em diversas marcações formais do texto.

Observemos o seguinte trecho:

Também achei mudado o nosso Rio de Janeiro, e mudado para melhor. O jardim Rocío, o boulevard Carcelar, cinco ou seis hotéis novos, novos prédios, grande movimento comercial e popular, tudo isso fez em meu espírito uma agradável impressão (ASSIS, *Op. cit.*, p. 151).

O olhar do narrador-personagem se impressiona ao se deparar com uma paisagem completamente nova de sua cidade natal. Tal impressão é reforçada pela repetição do adjetivo “mudado”, seguido do adjetivo “melhor”. Antes da repetição, aparece no texto a conjunção aditiva “e”, que indica a idéia de acréscimo. Neste sentido, após o narrador utilizar a expressão “e mudado para melhor”, ele cita diversas transformações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, durante o período em que esteve na Europa.

A impressão do narrador é, ainda, reforçada pela repetição do adjetivo “novos”, que é utilizado para caracterizar o aspecto arquitetônico e urbanístico da cidade. Desse modo, tal marcação discursiva pode remeter a um fato histórico da segunda metade do século XIX, que é o processo de urbanização do Rio de Janeiro, tendo como conseqüências visíveis o crescimento populacional e a intensificação do comércio.

Diante da cidade bastante transformada, o narrador assume uma posição saudosista em relação ao seu passado, conforme podemos observar neste fragmento:

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 negócios que o jornal. Não admira; poucos lêem, mas todos se vestem (*Idem*, p. 151).

Como vemos, o narrador tem a intencionalidade de conservar recordações saudosas de seu passado, que são apenas aludidas no conto e, como aparentam serem secretas ao narrador-personagem, não chegam a uma explicitação posterior, nem são fornecidas pistas que possibilitem uma interpretação. Neste sentido, a mudança do nome do hotel, pelo narrador, consiste num recurso estilístico de presentificação do passado

remoto de sua vida. A utilização do advérbio de tempo “agora”, na oração seguinte à menção das lembranças saudosas de outrora, reflete que o narrador tem consciência de que está vivendo uma nova etapa existencial, mas seu horizonte emocional está voltado para um tempo passado.

O verbo no presente (“Dizem-me”) reflete o cotidiano contemporâneo do narrador, permeado de os boatos da população, acerca da maior frequência na casa de modas que no escritório de jornal. Neste sentido, esse fragmento representa também, de modo bastante irônico, um registro histórico do público leitor do Brasil no século XIX, que é bem limitado. A ironia é construída a partir da idéia de trivialidade na expressão “não admira”, isto é, é tão comum, tão corriqueiro, tão óbvio; bem como na utilização do paralelismo dual (“poucos/todos”; “lêem/se vestem”), marcado pela oposição semântica, que na construção sintagmática se materializa com a utilização da conjunção adversativa “mas”.

Toda a narração de Macedo situa-se no âmbito dual da novidade presente e da recordação do passado, conforme percebemos no excerto seguinte: “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 porta quando ele passava defronte” (*Idem*, p. 151-152).

As transformações urbanas da cidade do Rio de Janeiro são metaforizadas, pelo narrador, na expressão “contemplar o espetáculo novo que a rua me oferecia”. E, nessa contemplação da nova realidade, o passado de outrora reaparece, na figura de um antigo amigo, que traz consigo mais dois companheiros. Percebemos, então, que Macedo vivencia, na trama narrativa, um conflito dialético entre o tempo passado que vivera no Rio de Janeiro – cuja existência sobrevive em sua memória saudosa – e o tempo presente, em que se passa a cena narrativa de seu contato com a cidade modificada.

Tal interpretação se confirma com o trecho seguinte, no qual Macedo se explica ao leitor porque se refere a Coutinho e aos demais amigos, como se estivessem ainda no tempo de sua mocidade, ou seja há quinze anos atrás:

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 meus amigos pelo prisma da recordação que levava deles (*Idem*, p. 153).

Pode-se confirmar, no fragmento citado, a visão saudosista do passado que Macedo veicula em seu discurso, do início até o desfecho da narrativa. O uso do eufemismo (“rapaz”) serve de recurso estilístico para o narrador atenuar os sinais evidentes de envelhecimento que o tempo provocara em seu amigo Coutinho. Além disso, a utilização do conectivo de adversidade, seguido do de concessão (“mas apesar”) é um outro recurso de atenuação dos sinais de envelhecimento, causados pela passagem do tempo cronológico. A partir desses conectivos, Macedo deixa de se referir somente a Coutinho e estende essa atenuação para os outros amigos também. Tais elementos formais introduzem e ao mesmo tempo dão reforço à visão e ao sentimento que o narrador tem em relação a seus amigos: a sensação de prazer do reencontro, que o motiva a não abandonar a imagem saudosa dos amigos, existente apenas na recordação do passado, para aderir a uma nova visão sobre a aparência dos mesmos no tempo presente.

Observemos o seguinte trecho, referente ao encontro e à conversa dos quatro amigos, no hotel em que Macedo estava hospedado:

Quiseram que eu lhes contasse as minhas viagens; cedi francamente a este desejo natural. Não lhes oculte nada. Conte-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 (*Idem*, p. 152).

Macedo faz uma referência bastante sintética acerca de suas viagens, durante os quinze anos que passou na Europa. Ele faz questão de enfatizar que contou aos amigos, para atender ao desejo deles. Entretanto, o narrador apenas menciona lugares por onde viajou, nos diversos países europeus, sem dar nenhum detalhamento dos mesmos e sem contar nenhum acontecimento que viveu por lá. A narração é bastante sintética, construída na relação binária dos pronomes indefinidos “nada / tudo”, o que faz o discurso narrativo tornar-se implícito ao leitor. Antes de citar os lugares por onde viajou, ele afirma: “Não lhes oculte nada”. E no final da citação: “Nada me escapou; tudo lhes referi”. Parece não interessar ao leitor, o que fora dito aos amigos acerca do Velho Mundo, nem tão pouco o que Macedo ouviu deles, como o próprio narrador deixa claro mais adiante:

Cada qual fez 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 (*Idem*, p. 152).

Como vemos, o uso de pronomes indefinidos, na narração, provoca um efeito de tornar o discurso mais restrito ao conhecimento do enunciador e implícito ao receptor do texto, isto é, implícito ao leitor, além de realizar uma função de síntese nas idéias do narrador. Assim, o diálogo entre os amigos fica implícito ao leitor, como se não tivesse muita relevância para o desenvolvimento da trama narrativa. Todavia, observando-se o todo do enredo, essa aparente falta de relevância assume um papel importantíssimo no aspecto composicional, visto que a maior parte da narrativa cabe a um segundo narrador, que é Coutinho.

Neste sentido, Coutinho vai narrar o principal acontecimento do enredo, ou seja, a paixão extremada que a escrava Mariana teve por ele, a ponto de suicidar-se por saber da impossibilidade de ser correspondida. Tal fato é a base essencial para a construção da trama no conto. Por isso, o relato do primeiro narrador é extremamente sintético e desprovido de detalhamentos, uma vez que cumpre a função de preparar o cenário, introduzindo a narração para um outro enunciador assumir o discurso.

Desse modo, tal conto materializa uma das concepções da construção formal do conto, apresentada por Ricardo Piglia (1994 p. 89): “Um conto sempre conta duas histórias. [...] O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só”. O conto Mariana encerra, de fato, duas histórias: a primeira consiste no retorno de Macedo ao Rio de Janeiro, após quinze anos na Europa e o reencontro de seus amigos do passado; a segunda trata-se da louca paixão da escrava Mariana por Coutinho, que resultou em duas fugas e no suicídio dessa escrava. Embora Machado seja um precursor do conto moderno, a estruturação do conto Mariana aproxima-se, no discurso narrativo, ao conto clássico de Poe, uma vez que o narrador anuncia uma nova história contada dentro de outra.

A partir do referido diálogo entre os amigos, ocorre uma mudança na estruturação formal do enredo, pois Coutinho assume o papel de narrador, no lugar de Macedo. Uma pista formal que marca tal mudança é a abertura das aspas, que só serão fechadas no penúltimo parágrafo do conto, quando Coutinho encerra seu relato e

Macedo (o primeiro narrador) retoma o discurso narrativo. Convém lembrar o que afirma Rosenfeld (2005, p. 13):

A estrutura de um texto qualquer, ficcional ou não, compõe-se de uma série de planos, dos quais o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel. Mas este plano, embora essencial à fixação da obra literária, não tem função específica na sua constituição, a não ser que se trate de um texto concretista.

Neste sentido, há uma semelhança estrutural com o conto “O espelho”, pois neste há um narrador que introduz a cena narrativa da conversa entre cinco cavalheiros que debatiam assuntos de alta transcendência. E mais adiante este narrador cede a voz do discurso para um outro narrador (Jacobina), o qual relata a seus companheiros o acontecimento central da trama, que é como ele se sentia ao ser elogiado por todos, devido a sua farda de alferes; tal frequência de elogios provocou uma dependência no narrador-personagem, a ponto de ele não conseguir se enxergar na frente do espelho, sem estar vestido com a farda.

No início da mudança de narrador, em “Mariana”, pode-se perceber a intercalação das vozes dos dois narradores, parecendo um processo transitório do discurso:

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 da casa. Olhávamos todos espantados um para o outro. Ignorávamos esta circunstância [...] (ASSIS, 1998, p. 154).

Na análise deste excerto, podemos aplicar o que afirma Sônia Brayner (1981, p. 10) sobre a tendência à dramatização que faz com que Machado lance mão “algumas vezes de interlocutores não caracterizados para servirem de contraponto dialogal com o personagem-narrador às voltas com suas peripécias vitais”. Nesta perspectiva, do ponto de vista formal, observa-se no trecho citado que o primeiro narrador está com a palavra. Na sequência de seu discurso, utiliza-se do verbo de elocução (“a falar”), para introduzir a voz do segundo narrador, o qual, na posição também de personagem do enredo, começa a despertar nos seus amigos e ouvintes o interesse por saber a curiosa história

de amor que uma mulher no passado lhe dedicou. As reticências, no final do enunciado, marcam o devaneio de pensamento de Coutinho, provocando uma ruptura em seu relato. Nesta ruptura, entra no diálogo o primeiro narrador, cuja presença discursiva é marcada novamente pelo verbo de elocução (“perguntei”). Após a resposta curta de Coutinho, enquanto personagem do diálogo, Macedo continua a narração, na qual descreve o estado de espanto dele próprio e dos companheiros face à declaração do amor da escrava pelo seu senhor.

Seguindo a narração, Macedo descreve o devaneio reflexivo-emotivo em que se encontrava seu amigo: “Coutinho não parece atender ao nosso espanto; sacudia distraidamente a cinza do charuto e parecia absorto na recordação que o seu espírito evocava” (ASSIS, *Op. cit.*, p. 154). É esse estado de devaneio que possibilita a Coutinho rememorar o passado e torná-lo presente na conversa com os amigos. Ou seja, a recordação é o viés que propicia a Coutinho a mudança de personagem para narrador-personagem do conto. Assim, a partir desse momento, esse segundo narrador assume o foco narrativo, ainda em primeira pessoa, iniciado por Macedo. Pelo fato da história central da trama acontecer na interação entre Mariana e Coutinho, nos detemos a analisar o discurso deste na categoria “os personagens”, logo a seguir.

No último parágrafo do conto, o primeiro narrador (Macedo) retoma o discurso narrativo, dando desfecho à trama:

Coutinho concluiu assim a sua narração, que foi ouvida com tristeza por todos nós. Mas daí a pouco saímos 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, *Op. cit.*, p. 170).

Nestas palavras de Macedo, podemos perceber o caráter de rememoração presente no conto, desde o início, quando Macedo começa a lembrar a cidade de outrora, confrontando-a com o presente, bem como quando se dá o reencontro com os velhos amigos, simbolizando o retorno ao passado, o que fica confirmado no desfecho (“tinha-nos restituído a mocidade”). É interessante que os amigos saíram do hotel, onde estavam conversando e ouvindo o relato de Coutinho, pela “rua do Ouvidor”, o que consiste num elemento simbólico acerca da rememoração do passado, pois a menção do nome da rua, concomitante ao ato da conversa deles, representa que o próprio ambiente

urbano da cidade do Rio de Janeiro está envolvido no processo comunicativo, ficando, assim, atento à escuta do passado, presentificado no diálogo dos amigos.

3.3 OS PERSONAGENS

Observemos a primeira descrição que é feita da escrava Mariana, por Coutinho:

[...] 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 (ASSIS, *Op. cit.*, p. 154).

Mariana é caracterizada, inicialmente, como “gentil mulatinha”. O termo *mulatinha*, diminutivo de *mulata*, é uma derivação da palavra mula. O termo *mulato* era usado, no Brasil colonial, para designar os escravos mestiços, cujo pai ou mãe eram brancos, o que fazia os filhos serem menos escuros, isto é, nem totalmente brancos nem totalmente negros. Assim, esse termo possui uma carga semântica de desumanização e animalização da pessoa negra.

A personagem fora “nascida e criada como filha da casa”. Observando-se o contexto escravocrata, a que o conto se refere, pode-se notar que o elemento comparativo de igualdade, na construção sintagmática, não serve para equiparar Mariana a mesma condição das filhas da casa. Ao contrário, ironicamente o comparativo de igualdade serve para marcar que, embora Mariana fosse nascida e criada como filha, ela não o era. Assim, subjaz, disfarçadamente, ao comparativo de igualdade, a ideologia da superioridade dos senhores brancos em relação aos negros escravizados. Fica claro que Mariana recebia da mãe de Coutinho “os mesmos afagos” que suas filhas verdadeiras. Entretanto, afagos não são sinais de dignidade e respeito à condição humana, uma vez que se afagam até os animais. Tais afagos parecem mais a representação da “piedade”, que muitas senhoras tinham por suas escravas diletas, pois, num contexto escravista colonial, torna-se raro o reconhecimento da dignidade humana de qualquer negro ou negra escravizados.

Como se pode perceber, há uma demarcação dos espaços, através dos quais são representadas as posições sociais antagônicas entre senhores e escravos. Os espaços da

mesa e da sala simbolizam a familiaridade e intimidade entre as pessoas, pois são nestes lugares onde elas acolhem a quem estimam e se confraternizam, partilhando o alimento e celebrando entre si os laços afetivos que as unem. A sala e a mesa representam também, num contexto colonial, o *status* das camadas dominantes da sociedade. Não sentar-se à mesa nem poder vir à sala, por haver visitas, constitui-se como uma pista importante para entender a posição que Mariana ocupava naquela casa. Essa simples diferença, que na ótica de Coutinho, consiste em algo corriqueiro, é uma pista interpretativa acerca do mascaramento do paternalismo escravista, que admite, com uma falsa bondade, tratar a moça como filha, mas sem os mesmos privilégios da intimidade familiar.

Mariana “no mais era como se fosse pessoa livre”. “No mais” significa: fora a mesa e a sala. Tal procedimento é bastante irônico da parte do narrador, pois a mesa e a sala representam a totalidade da intimidade familiar. Novamente aparece, no discurso narrativo, o elemento comparativo de igualdade, o que propicia mascarar as relações opressoras, nas quais a classe senhorial subjugava seus escravos e escravas. Além do comparativo de igualdade, que mais reforça, ideologicamente, a superioridade da classe escravista, a conjunção “se” e o verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo – indicando incerteza –, conferem um teor irônico ao sintagma nominal “pessoa livre”, o que nos leva a perceber a total negação, da pessoa de Mariana como pertencente à família de Coutinho. Tal negação ocorre de modo disfarçado, pelo viés da ironia, uma vez que se dá mediante a afirmação insistente, por parte do narrador, acerca da condição familiar de Mariana.

É interessante notar que Coutinho cita o carinho que sua mãe tinha por Mariana e suas irmãs tinham também uma “afeição fraternal”. Todavia, ele não se coloca como irmão de Mariana ou quase irmão de Mariana. Fato este que pode indicar o lugar discursivo-social de onde Coutinho fala, isto é, como senhor escravocrata, que fora amado por uma escrava. Assim, mesmo afirmando, ironicamente, a familiaridade de Mariana com sua mãe e irmãs, ele se coloca distante de uma identificação com tal familiaridade. Em outras palavras, seu relato sobre a posição de Mariana, dentro de sua família, ocorre numa ótica do senhor escravista, que, portanto, observa aquela mocinha como propriedade e não como parente.

A ideologia de superioridade da classe senhorial, sobre a qual nos referimos, se reflete na seqüência narrativa, em que se afirma o verdadeiro lugar de Mariana, por ser escrava: “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” (*Idem*, p. 154).

Nota-se muito claramente um discurso tendencioso, a favor das elites dominantes escravistas, uma vez que estas são representadas pelo signo da bondade, traço característico atribuído à senhora de Mariana. Mariana, tendo consciência de sua condição de escrava, só lhe restava o dever do reconhecimento e gratidão. Tal atitude diante da suposta bondade da senhora, que representa as elites escravistas, reproduz um paradigma social do escravismo colonial: a sujeição total da pessoa escravizada a seu senhor ou senhora.

Observemos o trecho seguinte, que trata da educação de Mariana, na casa de Coutinho:

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 quinze anos teve desejo de saber francês, e minha irmã mais moça lho 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” (*Idem*, p. 154-155).

Segundo as palavras do narrador, Mariana não teve uma educação “tão completa” quanto a de suas irmãs. Porém, possuía mais saberes que outras escravas. Assim, pode-se depreender a afirmação sutil do narrador quanto à superioridade das irmãs (brancas) em relação a Mariana, por esta ser uma mulatinha, cria da casa.

A caracterização da escrava Mariana assemelha-se à descrição da escrava Isaura, da obra de Bernardo Guimarães³⁴. Neste sentido, podemos fazer uma analogia entre as duas personagens. Em *A Escrava Isaura*, o narrador relata como se deu o processo de educação de Isaura pela mulher do Comendador Almeida, que decidiu “criá-la e educá-la como se fosse uma filha” (GUIMARÃES, 1998, p. 20). No seguinte fragmento, pode-se observar detalhes de tal processo educacional:

À medida que a menina foi crescendo e entrando em idade de aprender, foi-lhe ela mesma [*a mulher do Comendador*] ensinando a ler e escrever, a coser e a rezar. Mais tarde procurou também mestres de música, de dança, de italiano, de francês, de desenho, comprou-lhe livros, e empenhou-se enfim em dar à menina a mais esmerada e fina educação, como o faria para com uma filha querida [*grifo meu*] (GUIMARÃES, *Op. cit.*, p. 20).

³⁴ GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. 4. ed. São Paulo: FTD, 1998.

Há uma enorme diferença entre a educação de Isaura e a que Mariana recebeu, pois no processo educacional de Isaura são postos em relevo os ensinamentos intelectuais da cultura erudita, de referência européia: ler e escrever, música, dança, francês, italiano, desenho, livros. Há também, nesse processo, o ato de coser, sem nenhum detalhamento, pois trabalhos manuais destinavam-se a escravas. E Isaura fora educada segundo os moldes de uma filha da classe senhorial. Por isso, como dissemos, a ênfase de sua formação está no âmbito da cultura erudita.

Mariana, no entanto, aprendeu a ler e escrever, mas tais aprendizados foram algo “além dos trabalhos de agulha”. A topicalização desta expressão cumpre uma funcionalidade na construção da personagem, posto que são enfatizados, no discurso narrativo, os trabalhos manuais ensinados a Mariana – próprios da condição escrava –, acima do aprendizado intelectual – de uma pessoa livre. O aprendizado intelectual de Mariana se limita a aprender a ler e escrever e, posteriormente, a aprender francês com a irmã mais nova de Coutinho. Esta irmã de Coutinho é marcada pelas características da paciência e felicidade no ato de ensinar francês à menina mulatinha. Novamente, podemos perceber, no discurso narrativo, a utilização de um comparativo de igualdade, para expressar que Mariana ficou sabendo francês em pouco tempo “tanto como ela” (como a professora). Entretanto, conforme analisamos anteriormente, este comparativo de igualdade faz parte da construção da ironia, no texto machadiano.

Além disso, existe uma relação causal entre as orações que compõe o seguinte enunciado, citado acima: “minha irmã mais moça lho ensinou com tanta paciência e felicidade, que Mariana em pouco tempo ficou sabendo tanto como ela”. A relação causal é estabelecida pela conjunção “que”, expressando que Mariana só ficou sabendo tanto, em decorrência de algo, por causa de um ótimo ensinamento (cheio de paciência e felicidade) por parte da irmã de Coutinho. Assim, o mérito maior, atribuído pelo narrador, se dá a sua irmã e não à escrava, o que se constitui em mais uma exaltação do narrador à classe senhorial, reforçando ideologicamente sua superioridade.

Continuando a descrição de Mariana, é afirmado:

Mariana aos dezoito anos era o tipo mais completo de 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 há tanto me desapareceu dos olhos; mas não estarei muito longe da verdade (*Idem*, p.155).

Conforme podemos perceber, Mariana é representada como sendo superior em relação às outras negras (“o tipo mais completo de sua raça”). Através de uma descrição sucinta e apelativa para o sentido da visão, que começa em tom levemente romântico, o narrador traça um perfil fisionômico de Mariana, cuja ênfase é dada ao rosto e aos olhos, marcados metaforicamente pelo elemento “fogo”, que exprime a sensualidade da personagem, traço que se confirma nas expressões que dão seqüência à caracterização: “talhe esbelto e elegante, colo voluptuoso”.

Faz-se necessário, contudo, esclarecer que o narrador afirma sua contrária posição à idealização romântica e opta pela busca positivista de estar o mais próximo possível da verdade, o que confere a sua narração um teor realista. Assim, ocorre uma diferença entre a descrição da escrava Isaura e da escrava Mariana. A primeira é descrita pelo viés do detalhismo, próprio da estética romântica. A segunda, apesar de elogiada, não é vista como uma mulher superior, a ponto de transcender a condição de uma simples escrava, igualando-se às moças finas da camada dominante.

Como a veia machadiana não pode deixar de ser analisada sem a presença da ironia, ainda que de forma sutil, podemos perceber um detalhe bastante interessante no último sintagma nominal de descrição da personagem: “mãos de senhora”. Tal construção carrega um teor semântico de contradição, que oscila entre a condição de escrava e aparência de senhora. Essa contradição entre duas posições sociais antagônicas, num contexto do escravismo colonial, é mais uma das ironias machadianas acerca do mascaramento das relações de poder no sistema escravocrata brasileiro.

Outra semelhança com a escrava Isaura, pode-se notar no excerto abaixo:

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 (*Idem*, p.155).

Da mesma forma que Isaura era alvo de admiração, Mariana era apreciada por todos que visitavam a casa de Coutinho. É interessante notar que, diante do

questionamento incisivo do tio sobre Mariana ficar muito presa em casa, o narrador só consegue dizer algo em resposta muito tempo depois, isto é, no momento em que ele está recordando os fatos relacionados à escrava e contando-os aos amigos. Mas ele se explica: tal preocupação jamais se passara pela sua cabeça, devido ao bom tratamento que Mariana recebia em sua casa, tornando-a quase um ente familiar (“parecia-me ver nela uma pessoa da família”). Tal declaração do narrador ratifica nossa interpretação acerca da negação de Mariana como pessoa da família, que se dá mediante o recurso irônico da aparente afirmação de tal familiaridade. Isto é, a insistente afirmação implícita e subjaz a negação da escrava como ente familiar, reforçando a ideologia escravista de ver a pessoa escrava como propriedade, sem qualquer laço de parentesco, pois, do contrário, seria equiparar as posições sociais que são antagônicas no sistema escravocrata.

No excerto acima citado, o narrador faz uma alusão à possível tristeza que sua mãe viria sofrer caso uma liberdade maior – ou a liberdade total –, fosse concedida a Mariana. Por isso, o mesmo não gostaria de contribuir para tal estado de tristeza. Neste sentido, podemos inferir que havia um forte apego da mãe de Coutinho em relação à escrava Mariana, o que a mantinha sempre circunscrita ao espaço da casa. De modo semelhante ocorre com a escrava Isaura, que não foi liberta devido ao apego da mãe de Leôncio. Quando a referida senhora é questionada por Malvina, sobre por que não liberta logo uma escrava tão interessante e bela como Isaura, responde incisivamente da seguinte forma:

[...] não tenho ânimo de soltar este passarinho que o céu me deu para me consolar e tornar mais suportável as pesadas e compridas horas da velhice. [...] Não, não, minha filha; enquanto eu for viva, quero tê-la sempre bem pertinho de mim, quero que seja minha, e minha só (GUIMARÃES, *Op. cit.*, p. 21).

Assim, tanto na história de Isaura, quanto na de Mariana, o sentimento de apego de suas senhoras, pelo fato de as terem criado e educado como se fossem filhas, serve de legitimação da situação do cativo.

Seguindo a leitura do conto, podemos constatar, nas palavras do narrador, a falta de importância que o mesmo atribui ao fato de seu namoro com sua prima Amélia:

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”(ASSIS, *Op. cit.*, p. 155-156).

Tal objeção de Coutinho reflete a trivialidade existente no namoro com sua prima, que não passava da mais pura convenção social entre as famílias do século XIX: os pais aprovavam a escolha e estava feito um pacto de um breve matrimônio. Neste sentido, o namoro – e futuro casamento – não era só do casal, mas também de suas famílias. Por essa razão, o narrador expressa que não houve nenhum episódio notável, pois tal relação de namoro se deu de modo muito trivial – como as demais outras –, sem fatos extraordinários. Além disso, não convém contar o que todos os amigos já sabem, o que não lhes é nenhuma novidade.

A novidade está nos episódios seguintes da narração, isto é, a paixão da escrava Mariana, sua mudança súbita de comportamento por estar apaixonada, sua doença por amor, sua recuperação após Coutinho lhe pedir que vivesse, suas fugas por não suportar vê-lo casar-se com outra e sua morte por amor –, episódios estes que consistem no material fabular para a construção da trama narrativa do conto.

Quando o casamento de Coutinho com Amélia foi acertado, Mariana se encontrava na casa de uma parenta da família, costurando uns vestidos. Ao voltar para casa, soube da notícia do casamento. Sobre este fato, o narrador comenta:

Mariana notou minhas prolongadas ausências, e, com uma dissimulação assaz inteligente, indagou de minha irmã Josefa a causa delas. Disse-lho 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 (ASSIS, *Op. cit.*, p. 156).

Nestas linhas narrativas, a personagem Mariana é apresentada como sendo dissimulada e astuta em seu comportamento, ante seus senhores, tanto na atitude de indagar sobre a ausência de Coutinho, quanto na atitude de criar o pretexto dos charutos, para aproximar-se dele. É interessante que Coutinho afirma sucintamente que Josefa, ao ser indagada por Mariana, disse-lhe a causa das ausências do irmão. A posição de Coutinho em relação aos sentimentos de Mariana é de confusão mental, pois a própria dissimulação inteligente – que ele apresenta como característica da personagem – leva-a a não deixar pistas claras sobre o que está sentindo.

Tal confusão de Coutinho pode-se confirmar na sequência da narrativa, quando o próprio, ao contemplar a escrava, demonstra, no seu discurso de narrador-personagem, admiração e suposição acerca de tal comportamento:

Recebi o maço de charutos e guardei-os 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 descuidada da vida. Supus que houvesse cometido alguma falha 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 (*Idem*, p. 156-157).

Nesta cena da narrativa, há uma ênfase muito grande no sentido da visão. Note-se que quase não existe diálogo verbal entre os personagens e grande parte da comunicação entre eles ocorre de modo não-verbal, principalmente pelo movimento do olhar de ambos. Tal movimento de olhar determina a interpretação de Coutinho sobre algum tipo de tristeza que envolvesse Mariana naquele momento. Coutinho admira-se ao ver os olhos de Mariana “rasos de lágrimas”, quando todos sempre costumeiramente a viam alegre e despreocupada. A visão inesperada e contrária ao comum do cotidiano, na imagem daquela escrava, torna Coutinho reflexivo acerca da causa de tal aparência melancólica, o que o motiva a uma suposição: a possibilidade de uma falta muito grave cometida pela escrava, a qual o busca como uma espécie de padrinho para protegê-la, como ocorre no conto “O caso da Vara”, quando Damião se compromete a apadrinhar Lucrécia, defendendo-a dos castigos de Sinhá Rita.

Neste fragmento também, é possível evidenciar o mesmo conceito de *crias*, presente em “O caso da Vara”. Porém, o tratamento da senhora – mãe de Coutinho – em relação as suas crias é diferente do tratamento de Sinhá Rita, marcada pela severidade e crueldade, quanto as suas meninas, sobretudo quanto a Lucrécia, que é a principal vítima de seus maus tratos. A mãe de Coutinho é caracterizada por ele como a “bondade em pessoa” (personificação da bondade), o que a levava a perdoar qualquer falta de suas crias. Note-se que o nome “crias” vem, na construção sintagmática, antecedido do adjetivo “amadas”, o que reforça a carga semântica do discurso acerca da “bondade” da mãe do narrador, a qual, vista por essa ótica, perdoa tudo as suas crias³⁵, por possuir

³⁵ Crias são as escravas domésticas, criadas dentro de casa, como sendo adotadas pela família.

esta virtude (a bondade), mas também pelas escravas serem amadas. Assim, através destes vocábulos, que constituem um campo semântico (bondade, perdoava, amadas), o narrador elabora uma representação ideológica da classe dominante brasileira, no sistema escravista: a representação do perfil infalível da classe senhorial e, ao mesmo tempo, complacente, piedosa diante das faltas cometidas pelos seus escravos e escravas.

Retomando a ênfase do sentido da visão no diálogo entre os personagens, na continuação do episódio, sobre o qual tecemos alguns comentários acima, poderemos constatar o quanto Coutinho se refere à posição do seu olhar em relação a Mariana e da mesma em relação a ele. Neste sentido, observemos o trecho seguinte:

– 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 (*Idem*, p. 157).

Reiterando o que afirmamos acima, a comunicação não-verbal é predominante neste diálogo dos personagens, sobretudo o movimento do olhar. A escrava não responde com palavras à indagação de Coutinho, mas continua a olhar para ele, o que motiva este personagem a um estado emocional de profunda dúvida sobre aquela mudança súbita que se dava no comportamento da escrava. A comunicação não-verbal também se processa no frenético gesto de Mariana em tapar a boca de Coutinho, pelo fato de sentir medo de uma repercussão maior de seu estado emocional; como também tal comunicação se expressa na atitude de fuga pelo corredor. Todos esses sinais não-verbais, transmitidos no comportamento observável da escrava, constituem-se como estímulos para um estado emocional de incompreensão, em Coutinho, acerca de tal comportamento.

Assim, o olhar contínuo de Mariana para Coutinho pode revelar, antecipadamente, a insistência de uma escrava apaixonada que, na impossibilidade de declarar seu amor e ser correspondida de tal sentimento – devido a sua inferior posição social – limita-se a contemplar a pessoa amada e lamentar por tal impossibilidade, o que é simbolizado na imagem dos olhos “rasos de lágrimas” da referida personagem. Já o olhar de Coutinho – na posição de senhor escravocrata – é um olhar de dúvida, de confusão ante aquela aparência súbita de tristeza da escrava. Esse olhar se concretiza pela não compreensão dos sinais não-verbais, transmitidos por Mariana, sinais estes que

o narrador-personagem sintetiza numa seqüência de gradação (“sem compreender nem as lágrimas, nem o gesto, nem a fuga”).

No diálogo seguinte, Coutinho e sua irmã Josefa expressam suposições sobre o estado de tristeza que Mariana está vivendo. Coutinho continua com a suposição de que a escrava fizera algo grave que desagradou sua mãe:

– 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 inspire o 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 (*Idem*, p. 157).

A suposição de Josefa, acerca de um namoro, desencadeia na fala do narrador-personagem uma indagação irônica, marcada pelo sarcasmo depreciativo, o que podemos constatar na utilização do adjetivo “senhora”, que antecede o nome da escrava Mariana. Além disso, na construção verbal de elocução (“perguntei rindo”), a presença do verbo “rir” reforça o tom de deboche, implícito na significação do adjetivo “senhora”. A ironia também reside na insinuação venenosa do narrador – em forma de indagação – ao mencionar quem seria o possível namorado de Mariana: o copeiro ou o cocheiro, homens de uma baixa posição social, submissos ao jugo da escravidão, tanto quanto Mariana. Tal insinuação venenosa do narrador nos remete a uma concepção presente na sociedade brasileira escravista, de que uma relação de namoro consiste em algo restrito às pessoas livres e não às escravas, que são simplesmente objeto sexual de seus senhores.

Entretanto, em pleno contexto escravista – representado no conto –, há uma defesa de gênero³⁶ por parte da irmã de Coutinho, que advoga a “liberdade” sentimental de Mariana, no sentido dela poder se apaixonar por qualquer homem, desde que este lhe inspire amor o suficiente para se merecerem. Tal defesa de Josefa, em favor de Mariana, se deve ao fato de ser mulher como ela, independentemente da condição de escrava da

³⁶ Quando falamos de defesa de gênero, não nos referimos ao conceito empregado pelos movimentos feministas, que utilizam a categoria gênero, numa perspectiva pós-moderna, que se configura numa categoria de identidade de luta político-ideológica na defesa das mulheres, para além da luta de classes, conforme indica HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. Falamos em gênero, dentro do contexto do conto, no sentido mais da compreensão da profundidade sentimental de uma mulher para com outra, independentemente das condições sociais de senhora e escrava.

mesma. Isto se confirma na expressão, que a personagem – em tom de seriedade – utiliza para rebater a expressão sarcástica de seu irmão. Assim, “– Filosofia de mulher” – como defesa do gênero feminino –, se contrapõe à expressão irônica de Coutinho (“– Filosofia humanitária”), a qual remete mais à piedade da classe senhorial para com suas escravas e escravos.

Observemos o seguinte fragmento da sequência da narração:

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 (*Idem*, p. 157-158).

O fato de Mariana tomar a bênção a todos da casa constitui-se como um símbolo do respeito e submissão que Mariana tinha a seus senhores. A partir desse trecho, podemos entender melhor a afirmação de Coutinho, quando diz que Mariana foi “criada como filha da casa”. Como filha da casa, ela pede a bênção, como se todos que estavam sentados à mesa fossem seus pais. Porém, o sentido de pais remete à lógica do paternalismo escravista, segundo a qual a escrava Mariana não é considerada como filha – ente familiar –, mas como propriedade da casa.

Coutinho faz questão de enfatizar o quanto o olhar de Mariana, mesmo estando ela ocupada com trabalhos de costura, se volta atentamente para acompanhar todos os movimentos dele. A atitude de Coutinho, ao aproximar-se de Mariana, é sempre de interrogação, como se observa acima. No entanto, esta nada lhe responde verbalmente. Pelo contrário, seu retraimento, devido à tristeza, a motiva à comunicação com o olhar, conforme já tratamos anteriormente; bem como mediante a linguagem gestual, tanto ao voltar o rosto para lados diversos – refletindo um estado emocional de grande susto –, quanto ao pedir silêncio a Coutinho (“com o dedo na boca”), para que ninguém os escutassem. O olhar de Mariana é dual, posto que não estava fixo em Coutinho, mas lhe percebia todos os passos. Tanto o olhar quanto os outros sinais não-verbais de Mariana

reforçam a imagem – já representada pelo narrador anteriormente –, de uma escrava marcada pela sutileza e dissimulação em seu comportamento para com seus senhores.

Ao ser interrogada por Coutinho acerca de um possível namorico, Mariana responde negando tal possibilidade, devido a sua condição de escrava, conforme podemos observar no trecho abaixo:

– Não falemos nisso, nhonhô. Não se trata de amores, que eu não posso ter amores. Sou uma simples escrava. – Escrava, é verdade, mas 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 (*Idem*, p. 158-159).

A resposta de Mariana a Coutinho é bastante semelhante às expressões da escrava Isaura, quando interrogada por Malvina se tinha algum namorado – devido a sua aparência de profunda tristeza, ao cantar. O discurso de Isaura é construído da seguinte forma: “[...] que sou eu mais do que uma simples escrava? [...] apesar de todos esses dotes e vantagens que me atribuem, sei conhecer o meu lugar. [...] eu não penso em amores e muito menos em liberdade” (GUIMARÃES, *Op. cit.*, p. 15-16). O que se pode depreender dessa semelhança no discurso de duas personagens de obras diferentes é a idéia de resignação à condição de escrava, condição esta que as priva totalmente da liberdade emocional de amar.

Após Mariana expressar essa sua consciência de resignação à condição de escrava, Coutinho expressa novamente a contradição dual entre as posições sociais de *escrava* e de *senhora*. Coutinho ratifica a resignação à condição de “escrava”, utilizando esta palavra para iniciar seu enunciado de caracterização de Mariana. Ao afirmar que Mariana é escrava, o seu interlocutor utiliza a expressão “é verdade”, o que garante a tal afirmação um *status* de objetividade referente ao mundo real, ou seja, demarca a real posição social ocupada por Mariana, dentro do contexto escravocrata, representado no conto. Em seguida, a conjunção adversativa “mas”, antecedendo a palavra “escrava” – no enunciado seguinte –, reforça a demarcação de posições sociais antagônicas, ao exprimir a oposição entre Mariana como simples escrava e como “escrava quase senhora”.

No plano das ironias machadianas, a repetição topicalizada da palavra “escrava” – no início dos dois primeiros enunciados de Coutinho –, vem sucedida pelo advérbio “quase”, cuja significação remete a: um pouco; perto; por um triz, não; etc.; construindo um sintagma nominal bastante interessante (“escrava quase senhora”), no qual “escrava” é o nome, e “senhora”, o adjetivo qualificador, modificado pelo advérbio. Neste sentido, a ênfase conceitual reside no nome, que é a essência do sintagma, estando o adjetivo e o advérbio a serviço desse nome. Assim, o adjetivo “senhora”, atribuído a Mariana, em nada muda sua real condição de “escrava”, situando a personagem numa linha intermediária entre as duas posições sociais antagônicas, o que fica marcado pelo advérbio “quase”. Como dissemos, a adjetivação acima não acarreta numa mudança de posição social; antes mascara e reforça, ideologicamente, a condição submissa ao poder senhorial.

Diversos elementos do diálogo entre os personagens levam-nos a uma interpretação acerca do lugar de submissão que Mariana ocupava na casa de Coutinho: Mariana se dirige a Coutinho, usando a expressão “nhonhô”, que era uma forma mais familiar de tratamento, geralmente dos escravos e escravas domésticos para com seus senhores, como ocorre, por exemplo, em episódios de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que aparece o personagem Prudêncio, tanto escravo – quando criança –, quanto livre – já adulto. Em ambas as fases, o personagem chama Brás Cubas de “nhonhô” (ASSIS, 1997, p. 32; 122).

Além dessa expressão usada por Mariana, o narrador sinaliza que a personagem fala “com altivez”, ao ser chamada de “insolente”, mas imediatamente pede perdão, “voltando à sua humildade natural”. Tais expressões são elementos representativos do poderio do senhor escravocrata, bem como da submissão de sua cativa. Na seqüência narrativa, o gesto de Mariana em ajoelhar-se aos pés de Coutinho, insistindo no pedido de perdão, simboliza enfaticamente o reconhecimento de submissão e respeito a seu senhor.

No trecho seguinte, pode-se constatar a imagem do senhor escravista que demonstra certa compreensão diante da falha da escrava rebelde: “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” (ASSIS, 1998, p. 159). O narrador-personagem, ao relatar seu estado de comoção com a forma de Mariana se expressar, deixa claro o lugar social de onde ele

observa Mariana, do lugar de senhor escravocrata; por isso, é que ele cita a “condição” de Mariana bem como o “respeito” que ela “devia a todos”.

Observemos o seguinte fragmento, no qual o narrador-personagem afirma a contradição de aquela moça escrava estar apaixonada:

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 de sua condição social. Que seria uma paixão daquela pobre escrava educada com mimos de senhora? (ASSIS, *Op. cit.*, p. 159).

Neste fragmento, pode-se observar implícito, nas expressões do narrador-personagem (“fatalidade de sua condição social”), o conceito de “naturalização de relações históricas”, que, segundo Roberto Schwarz (2006, p. 92), “serve ao conservadorismo”. Assim, falar de condição social de uma escrava como sendo fatalidade faz parte de uma ideologia da classe senhorial brasileira, cujo propósito era manter o sistema escravista. Além disso, tal condição identificada como fatalidade, assim como a expressão “pobre escrava educada com mimos de senhora”, revelam o mascaramento nas relações sociais entre a classe senhorial brasileira e seus escravos e escravas, conforme já analisamos anteriormente. Nesta última expressão, reaparece a contradição dual, que já comentamos, entre as posições sociais de escrava e senhora. Neste trecho, pela primeira e única vez, ao longo do conto, o narrador chama Mariana de “pobre escrava”, acrescentando a tais palavras a expressão “educada com mimos de senhora”, o que reforça o teor irônico do discurso sobre a verdadeira condição da escrava em oposição a sua aparência e educação segundo os moldes da classe dominante.

Coutinho afirma que, refletindo longamente, concebeu: “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” (ASSIS, *Op. cit.*, p. 159). Essa idéia de “projeto romântico”, sobre o qual o narrador discorre, parece representar um resquício da estética do romantismo no Brasil, cuja tendência abolicionista é um dos principais enfoques. Esse resquício demonstra estar presente até mesmo na contística machadiana, de cunho realista, como é o caso de “Mariana”.

Em diálogo com Coutinho, comentando sobre o acontecimento da fuga de Mariana, Josefa reafirma a caracterização de Mariana como uma personagem marcada

pela dissimulação e pelo fingimento – traços afirmados pelo seu irmão anteriormente –, conforme podemos evidenciar no trecho seguinte:

– 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 (Idem, p. 162).

Como se pode perceber, Coutinho, diante da experiência da fuga da escrava, não se refere mais a esta com aquela linguagem mascarada, que analisamos anteriormente. Sendo ele o homem da casa, sua idéia situa-se no âmbito da firmeza e decisão: a captura da escrava, para colocá-la dessa vez na “situação verdadeira do cativo”. Tal expressão desvela a limitação da suposta bondade da classe senhorial – referida no conto –, pois embora concedendo alguns privilégios a alguns escravos – como Mariana –, na verdade, essa classe dominante enxerga seus escravos como propriedades, destinados à sujeição do cativo.

Todavia, analisando os sentimentos mais íntimos de Coutinho, podemos perceber uma contradição entre a sua identidade de classe – defendida no fragmento acima –, e sua identidade pessoal, que consiste numa idéia totalmente oposta do que ele disse a sua irmã Josefa, sobre colocar Mariana na real situação 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 idéia de suicídio veio aguar-me o gosto; estremeci com a suspeita de ser involuntariamente causa de um crime dessa ordem; impelido pelo remorso, saí apressadamente em busca de Mariana” (Idem, p. 162).

Diante de sua família, Coutinho não admite o prazer íntimo que estava sentindo por ser amado pela escrava, o que causara sua fuga. Coutinho justifica, na narração do fato ocorrido outrora, por que falou com aquela dureza em relação a capturar Mariana: simplesmente por causa do desespero de sua mãe. Mas este não é seu sentimento pessoal em relação ao fato. Neste sentido, a subjetividade mais íntima do personagem contrapõe-se às convenções sociais de sua classe, que consiste na busca de capturar a escrava, para submetê-la ao cativo.

A idéia de que Mariana chegasse ao extremo de suicidar-se se torna um motivo, dentro da trama narrativa, para Coutinho sair em busca da escrava fugida. Essa intuição do personagem se confirmará no decorrer do enredo, pois de fato Mariana se suicida, por não suportar a impossibilidade de ser correspondida. O sentimento de “remorso” é o que move o personagem sair de casa “apressadamente” para realizar tal intento.

Faz-se interessante notar que Coutinho a encontra quando chega à porta da casa de Amélia, às oito horas da noite. Os dois personagens estabelecem o seguinte diálogo: “– 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?” (*Idem*, p. 162). Pode-se observar que o discurso de Coutinho sobre Mariana, que antes mascarava sua condição de escrava, adquiriu uma nova feição. Consiste num discurso indignado, cujo enunciador, desveladamente, assume o papel de senhor escravocrata, o qual tem todo o direito de posse sobre sua cativa. Continuando a leitura do diálogo, vamos perceber dois pólos opostos: de um lado a lamentação de Mariana; de outro, a impiedade do papel social de senhor escravista, que Coutinho assume:

– 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... (*Idem*, p.163).

Neste trecho, está representada a relação verdadeira entre o senhor e escrava, dentro do sistema do escravismo colonial, conforme discutimos teoricamente no capítulo anterior. Coutinho demonstra, no seu discurso indignado, toda a impiedade do senhor escravista, o qual na situação de falta do escravo deve castigá-lo. É o que Coutinho promete a Mariana: o castigo, devido a sua ingratidão, devido a sua rebeldia, como se já fosse “senhora” e “livre”. Observe-se que a utilização dessas palavras – ao invés de trechos anteriores, que mascaravam a situação de cativo vivida por Mariana –, servem neste discurso, de modo irônico, para afirmar sua verdadeira condição de escrava, o que é bastante marcado pelo verbo (“enganas-te”).

Usando de astúcia, Coutinho interroga Mariana sobre se alguém a seduziu a fugir. Numa resposta indignada, a escrava lhe diz: “– Se alguém me seduziu? [...] 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” (*Idem*, p. 163). Mariana desabafa, para Coutinho, seu real motivo

de fuga. A expressão “sou uma infeliz escrava” revela a melancolia instalada na alma de Mariana, pois anteriormente ela se afirmava como “simples escrava”. A mudança do adjetivo “simples” para “infeliz” consiste na mistura de melancolia com o peso do fado que carrega em sua psique (“eu o amo, e não posso ser amada”). O reconhecimento de sua verdadeira identidade, na hierarquia social do sistema escravista resulta na percepção da impossibilidade de ser correspondida em seus amores, o que consiste em mais uma representação do antagonismo nas relações de poder entre senhores e escravos, numa perspectiva de imutabilidade da condição escrava, sempre destinada ao cativo.

Quando Mariana volta para casa com Coutinho, o mesmo, em casa de seu tio João Luís, relata os ciúmes de sua prima Amélia, conforme observamos no fragmento seguinte:

Falei tanto em Mariana que minha prima entrou a sentir um disparatado ciúme. Protestei-lhe que era loucura e abatimento em ter zelo de uma cria da casa, e que o meu interesse era simples sentimento de piedade. Parece que as minhas palavras não lhe fizeram grande impressão (*Idem*, p. 164).

A expressão com a qual Coutinho designa Mariana é “cria da casa”, além de justificar o motivo de seu interesse pela escrava: “simples sentimento de piedade”. Tal designação de Mariana – assim como o referido sentimento de Coutinho em relação a ela – representa a inferioridade social da diante de Amélia. É por isso, que o narrador-personagem caracteriza o ciúme de sua prima como sendo “disparatado”, isto é, ilógico, incoerente. Entretanto, tal ciúme parecia cego, uma vez que não se deixou convencer pela explicação de Coutinho. Isso vai se confirmando no decorrer da narrativa, quando Amélia, na casa de seu noivo, “conversou muito na necessidade de tratar severamente as escravas, e achou que era dar mau exemplo mandar-lhes ensinar alguma coisa” (*Idem*, p. 164). A reação admirada da mãe de Coutinho foi feita “com aspereza” (*Idem*, p. 164).

Diante desses comportamentos opostos entre Amélia e sua futura sogra, pode-se depreender dois padrões ideológicos do sistema escravista: o primeiro padrão situa-se no âmbito da separação explícita entre senhores e escravos; o segundo, no âmbito do paternalismo, em que a aparência de familiaridade mascara a verdadeira situação de propriedade e sujeição.

Mais adiante, podemos perceber a dualidade que o narrador-personagem menciona em relação à Amélia (classe senhorial) e Mariana (escrava):

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 [...] (*Idem*, p.165).

Vemos, neste trecho, uma ênfase do discurso narrativo de Coutinho em relação ao ciúme de Amélia. Na visão do narrador, a situação de sua prima, ao demonstrar este excessivo ciúme, é “absurda e ridícula”, posto que ocorre uma inversão de papéis sociais, a nível emocional (“humilhar-se diante de uma escrava”). Tal inversão dá-se de maneira irracional e involuntária, por parte da personagem (“sem o querer”).

Após a volta para casa, quatro dias antes do dia marcado para o casamento de Coutinho e Amélia, na festa do Natal, Mariana foge uma segunda vez. No excerto seguinte, o narrador-personagem expressa como os sentimentos de sua família, diante da repetida transgressão da escrava, oscilam entre os extremos da familiaridade e do direito de posse:

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?” (*Idem*, p.165).

Os sentimentos da família de Coutinho, a princípio, foram de “mágoa e saudade”. Sendo estes sentimentos topicalizados, no discurso narrativo, adquirem maior destaque em relação ao sentimento com o qual é misturado (“a indignação”), que aparece no final de uma sucessão progressiva. Os dois primeiros sentimentos revelam certa familiaridade das pessoas da casa de Coutinho em relação a Mariana. O segundo diz respeito ao direito de propriedade da classe senhorial em relação a sua escrava fugitiva. Neste sentido, de modo mascarado, na ironia machadiana, os dois primeiros sentimentos são mais intensos e relevantes que o segundo. Note-se que o pronome indefinido “alguma” precede “mágoa e saudade”, o que reflete uma significação ideológica implícita de minimização de tais sentimentos; em contrapartida, o nome “indignação” vem precedido do determinante “a”, colocando este sentimento numa intensidade hierárquica em relação aos outros dois.

A “indignação” é o sentimento predominante na família de Coutinho, pois tal sentimento é o único que existe no contexto da segunda fuga da escrava. A ênfase em tal sentimento ocorre desde o início da enunciação do narrador, ao afirmar que a transgressão da “mulatinha” provocou em todos “a mais furiosa impressão”. Nesta perspectiva, “furiosa impressão” e “indignação” podem ser compreendidas como sinonímias acerca de uma mesma carga sentimental. Faz-se interessante perceber que, neste trecho do discurso narrativo, Mariana é denominada de “mulatinha”, adjetivo pejorativo que inferioriza a escrava ante seus senhores, principalmente porque o comportamento dela (“ato de rebeldia”) consiste num comportamento oposto ao direito de propriedade escravocrata, que impõe ao escravo obediência e sujeição absolutas.

A interrogação do narrador-personagem, no final do fragmento, consiste numa descrição da dúvida que permeava a consciência de sua família acerca do acontecimento da fuga. Em tal interrogação, torna-se recorrente a concepção de Mariana ser “tratada como filha”, expressão que mascara sua verdadeira condição de escrava, servindo de argumento para legitimar a “indignação” da família de Coutinho, cujo paradigma para tal sentimento está na própria ordem do sistema escravista – representada no conto –, em que todo ato do escravo contrário às expectativas de seu senhor corresponde a um ato de rebeldia. Desse modo, o ato de fuga de Mariana é descrito no discurso narrativo como sendo um “ato de rebeldia”, porque se contrapõe às expectativas superficiais da família de Coutinho (que Mariana se comportasse “como filha”, mesmo sem o sê-lo).

Observemos o trecho seguinte da sequência da narrativa:

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 movimento de cólera se consumasse, e levantei-me para ir procurar Mariana (*Idem*, p. 165-166).

Faz-se interessante notar que o narrador-personagem para dizer que conhece o motivo secreto da fuga de Mariana, se auto-intitula como “senhor” de tal segredo. A proximidade entre as palavras “senhor” e “escrava”, que se referem respectivamente a Coutinho e Mariana reflete o antagonismo das posições sociais do sistema escravocrata, que o conto representa. Além disso, a ordem sequencial das palavras “senhor”, “escrava” e “penalizado” consistem em material de estruturação da ironia de tais posições sociais, pois embora Coutinho seja senhor escravista – no âmbito das convenções da sociedade de sua época, sente-se “penalizado” pela fuga da escrava.

Contudo, “penalizado” não numa ótica sociológica – cuja identidade pessoal cede lugar à identidade de classe – mas no nível emocional de sua individualidade. Tal auto-penalização diz respeito ao sentimento de culpa de Coutinho por ser ele “causa indireta” das “tristezas” de sua mãe, cujo motivo são as fugas de Mariana, metaforizadas como “loucuras” da personagem.

Além desses aspectos observados, pode-se perceber a materialização, no discurso narrativo, da concepção de castigo que discutimos no capítulo anterior. Tal castigo é entendido pela classe senhorial como necessária a todos os escravos e escravas desobedientes e fugitivos, cuja finalidade maior consiste na manutenção do sistema escravista, mediante a total repressão dos atos de rebeldia. Neste entendimento, diante da notícia da fuga de Mariana, a decisão coletiva da família de Coutinho (“Ficou assentado”), era a procura da fugitiva e, após seu encontro dar-se-ia “o castigo competente”, isto é, o castigo como era de costume em situações de fuga de qualquer escravo ou escrava. Assim, embora em tantos momentos do conto haja uma representação recorrente de que Mariana é “tratada como filha”, no ato de suas duas fugas tal mascaramento das relações sociais é desvelado, dando-se lugar ao tratamento próprio dos escravos fugitivos, que é o castigo intolerável por parte dos senhores.

O sentimento de auto-penalização, vivido por Coutinho, que comentamos acima, se reflete mais adiante, no decorrer do conto, tornando-se bem mais explícito ao leitor, conforme observa-se no seguinte trecho:

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” (*Idem*, p. 166).

Esse crime, que o narrador-personagem sente remorsos de ser causa, refere-se à suposição de Mariana suicidar-se pelo fato de não ser correspondida, como dissera a Coutinho no episódio da primeira fuga. O referido personagem não tem notícia alguma da escrava: se está viva ou morta. E, por isso, seu sentimento de remorso constitui-se como uma prolepse da narrativa, uma vez que antecipa na temporalidade psicológica do personagem o acontecimento do suicídio de Mariana.

No episódio da segunda fuga de Mariana, Coutinho empreende grandes esforços para encontrar a escrava. Após muita procura, encontra-a em um hotel, na rua dos

Latoeiros, através de uma coincidência: o narrador-personagem, estando com fome, decide jantar nesse hotel, devido a grande distância de sua casa. Durante o jantar, ele escuta o comentário de um criado com o dono do hotel sobre alguém que não queria comer e que, assim, era melhor chamar a polícia. Tal comentário chama a atenção de Coutinho, que pergunta de que se trata. Ao ouvir o dono do hotel sobre uma moça que chegara ontem e não comera até o momento presente, percebe pela descrição dos sinais que se trata de Mariana. Ao entrar no quarto onde ela está, seus propósitos são explicitamente expostos à escrava:

– 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” (*Idem*, p. 167-168).

Na fala de Coutinho, percebe-se a imagem de senhor escravista, em que ele se coloca, estando inconformado pela fuga de sua escrava, mas sem perder o sentimento de “caridade” pela fugitiva. Convém mencionar o que Sônia Brayner (1981, p.17) afirma acerca da produção machadiana do final da década de setenta em diante, em que se dá a consolidação de “um discurso claramente irônico, geralmente estimulador das contradições entre o ser e a máscara social, geradora de comportamentos e situações equívocas”. Nesta perspectiva, pode-se perceber um grande conflito entre a subjetividade de Coutinho (“sentimentos”) e sua classe social escravocrata, que lhe demanda “deveres”. O sentimento de “caridade” que o personagem-narrador afirma ter em relação à escrava consiste num eufemismo irônico, pois, embora tentando conciliar esses pólos opostos, ele demonstra, sutilmente, sua opção pela manutenção do poder de sua classe escravista (“que a mulher não se esquecesse de que era escrava”).

Embora Coutinho muito insistisse, Mariana não queria voltar para casa. O ápice da narrativa acontece, quando no quarto do hotel, Mariana entrega a Coutinho um vidro vazio, que tinha guardado no bolso. O diálogo é angustiante entre os dois:

– 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 (*Idem*, p.169).

No discurso de Mariana, há uma forte ênfase na fatalidade de sua condição de escrava, que, dentro do ângulo de visão da personagem, é o que lhe ocasiona um destino final tão infeliz. Mesmo sendo o amor que sentira por Coutinho a causa do suicídio, Mariana não culpa o seu senhor por tal acontecimento. Na metáfora “da natureza”, a personagem deposita a culpa de tudo o que lhe acontecera. A expressão “a culpa é da natureza” representa a forma como Mariana vê sua condição de escrava, na qual não existe possibilidade de escolha para coisa alguma, muito menos para amar de modo livre.

4 “PAI CONTRA MÃE”

4.1 SINOPSE DA NARRATIVA

O conto trata da história de Cândido Neves, um caçador de escravos fugitivos que, se casando com Clara e não tendo como sustentar o filho, aceita, sem alternativas, levar a criança para a roda dos enjeitados. É quando, no caminho da roda, encontra a escrava fugida Arminda. Ele deixa seu filho com um farmacêutico um instante e sai em busca da escrava. Consegue capturá-la e levá-la, com muita agressão, à casa de seu dono, recebendo, assim, a recompensa que salvaria o seu filho da roda dos enjeitados. Chegando à casa do senhor, Arminda aborta o filho, do qual estava grávida. E Cândido Neves, com a recompensa em mãos, pela captura da escrava fugida, volta à farmácia, pega seu filho e retorna para casa.

4.2 O DISCURSO DO NARRADOR

Dentre os contos analisados, “Pai contra mãe” é o que representa mais intensamente a temática da escravidão. Uma primeira evidência da centralidade desta

temática, na construção do conto, está no prólogo, quando o narrador inicia descrevendo a escravidão como uma dentre outras instituições sociais: “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” (ASSIS, 1998, p. 483).

Como vemos, o narrador fala da escravidão, como se ela não fosse mais presente em sua época, isto é, como se ela existisse apenas na memória, como uma instituição social ultrapassada, que havia decaído em face das mudanças históricas da segunda metade do séc. XIX. Por isso que ela “levou consigo ofícios e aparelhos”. Pode-se depreender que, declinada a instituição escravista, também desapareceram seus ofícios e aparelhos peculiares. Na continuação do discurso, o narrador situa temporalmente todos os aparelhos de tortura da instituição escravista, em um tempo distante de sua enunciação, como se pode constatar no fragmento seguinte:

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. 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. (ASSIS, *Op. cit.*, p.483).

Na construção do discurso narrativo, todos os verbos que se referem aos aparelhos da escravidão encontram-se no pretérito imperfeito, o que revela uma grande distância temporal entre o momento histórico em que se encontra o narrador e o momento histórico a que ele se refere em sua enunciação. Tal temporalidade do discurso narrativo remete-nos ao conceito de *tempo da fábula* ou tempo interno da narrativa – teorizado por Tomachevski (1978), visto que em seu discurso o narrador apresenta ao leitor uma rememoração de um passado distante, sem mencionar numericamente a época histórica a que se refere.

O destaque, nesse trecho, é a descrição da máscara de folha-de-flandres. Utilizando-se de uma linguagem marcada por elementos de uma religiosidade judaico-cristã (“vício de beber”; “tentação de furtar”; “pecados extintos”), o narrador enfatiza a necessidade de repressão dos interesses individuais dos negros dentro de uma sociedade

escravocrata, como era a do Brasil no século XIX. Assim, o narrador sobrepõe as convenções sociais, marcadas pelo predomínio das aparências, aos instintos individuais. Tal predomínio das convenções sociais consiste numa categoria muito recorrente na produção machadiana chamada *máscara*³⁷, conforme nos indica Bosi (1982). Além disso, o narrador recorre ao conceito positivista da ordem social, a fim de ironizar a dominação do sistema escravista, situando o grotesco e o cruel no patamar da necessidade, isto é, como sendo indispensáveis para a manutenção da ordem vigente.

Após a descrição da máscara de folha-de-flandres, o narrador afirma: “Mas não cuidemos de máscaras” (ASSIS, *Op. cit.*, p.483). Dessa forma, ele demonstra sua “destreza comunicativa”³⁸, ao marcar em seu discurso o estabelecimento de uma situação de diálogo com o leitor, por meio de uma comunicação bastante concisa, cuja finalidade consiste em finalizar uma descrição e iniciar outra, posto que interrompe o discurso narrativo para não enfadar o público leitor com uma descrição muito longa.

Nesta perspectiva, observemos o seguinte fragmento sobre o ferro ao pescoço, um dos aparelhos da escravidão, mencionados pelo narrador:

O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com 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 (ASSIS, *Op. cit.*, p. 483).

O sintagma nominal “escravos fujões” – para quem é destinado o “ferro ao pescoço” –, consiste numa caracterização pejorativa dos escravos que fugiam da situação de cativo. O narrador, antes de descrever esse aparelho, utiliza-se de um elemento lingüístico de persuasão (“Imaginai”), com o qual estabelece um elo de diálogo entre ele e o leitor do texto. Sobre este leitor implícito, tão presente na contística machadiana, Sônia Brayner (1979, p. 84) afirma que ele “é estimulado sempre a perceber sua nova importância dentro do enunciado [...]: a ativa participação é elemento essencial para efeito de comunicação”. Assim, essa comunicação com o leitor consiste num elemento composicional da estética machadiana, que possibilita, no fragmento citado, uma descrição concisa acerca do “ferro ao pescoço”.

³⁷ Tal categoria da estética machadiana refere-se à sobreposição das convenções sociais à subjetividade dos personagens.

³⁸ “Destreza comunicativa”: esta categoria formal do conto machadiano da segunda fase é descrita por Sônia Brayner (1981, p. 9).

Na afirmação sintética do narrador (“Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal”), podemos perceber a materialização do que Ivan Teixeira (1988, p. 61-62) chama de “brevidade dialética”. Tal conceito consiste na produção de “o máximo de sentido com um mínimo de palavras”. Neste sentido, o advérbio de modo (“naturalmente”) produz no verbo (“Pesava”) – que expressa uma carga semântica de fardo, dor e sofrimento –, um efeito de eufemismo, transmitindo ao leitor a compreensão de que era óbvia e trivial tal sensação por parte do escravo que recebesse aquele ferro.

Em seguida, aparece a conjunção adversativa (“mas”), reforçando a atenuação da idéia de fardo – transmitida pelo verbo. O eufemismo continua na seqüência sintagmática, após a introdução da conjunção adversativa: “era menos castigo que sinal”. Embora suavizando-se a narração sobre a ocorrência de castigos aos escravos fugitivos, tal ocorrência não deixa de ser mencionada, uma vez que faz parte da estrutura social escravista, que o conto representa. Neste sentido, podemos perceber que o narrador deixa uma dúvida, ao introduzir o advérbio “menos”, antes do vocábulo “castigo”, provocando uma ambigüidade no discurso³⁹. A expressão “menos... que” é estruturante de uma comparação de inferioridade, em que o primeiro termo (“castigo”) torna-se menor que o segundo (“sinal”). Daí surge a ambigüidade sobre se o castigo dado ao escravo fugido era suave e moderado, sendo mais relevante o sinal visual do ferro, que estigmatizava o escravo, impossibilitando-o de fugir para muito longe; ou se, mesmo sendo um castigo severo, tal ação tinha um caráter disciplinar, a fim de impor aos escravos o medo de fugir. Tal ambigüidade leva ao questionamento sobre se a tortura, aludida pelo narrador, era mais de ordem física ou psicológica.

A escravidão, temática central deste conto, consiste numa problemática histórico-social. Contudo, esta temática assume o caráter literário dentro da narrativa analisada, uma vez que se reveste da semelhança e imitação do real para tratar de uma problemática social. Neste sentido, o “certo ofício”, mencionado pelo narrador, parece remeter a profissões criadas pela própria demanda estrutural da instituição escravista, como os “funileiros”, que vendiam as “máscaras” em suas lojas; como também aparenta ser uma antecipação de uma característica específica de um dos personagens principais – Cândido Neves –, que se trata de um caçador de escravos fugitivos. Com base nas

³⁹ Sônia Brayner (1979, p. 66) nos atesta que as coletâneas de contos machadianos, publicadas a partir de 1980, possuem “certos padrões de execução formal e conteudística”. Dentre esses padrões, podemos destacar que “a máxima ambigüidade da palavra é elemento primordial de construção ficcional nesses contos”.

categorias aristotélicas de *mimesis* e verossimilhança – distinguindo o real e a representação deste real – é que podemos distinguir o discurso historiográfico e o discurso literário⁴⁰.

No início do conto, percebe-se um discurso aparentemente historiográfico, visto que o narrador realiza uma descrição de uma época específica do Brasil: o período em que muitos escravos, inconformados com o sistema escravocrata, fugiam com frequência. Entretanto, este discurso não se limita a retratar um período histórico – a fuga e a captura de escravos, seguidas de severas punições, através de instrumentos de tortura, os quais o conto enuncia logo em sua apresentação.

Uma das principais marcas textuais, que evidenciam o caráter literário do discurso do narrador, no texto machadiano, consiste na figura retórica da ironia, a qual percebemos no seguinte trecho:

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 da casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento de propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói (ASSIS, *Op. cit.*, p.483-484).

Convém, na atividade de análise crítica, distinguir a literariedade dessa narrativa de uma mera narração historiográfica. Nesse trecho, o narrador descreve um fato histórico típico da sociedade brasileira do século XIX: a fuga de muitos escravos. A ironia deste discurso reside na repetição do verbo (“gostavam”), além da forma negativa da totalidade (“nem todos”), o que produz uma carga semântica de inconformismo quanto ao regime escravista, por parte de alguns e não da totalidade dos negros escravizados. Assim, pode-se perceber uma idéia de legitimação disfarçada e sutil do regime escravagista, o que é reforçada na afirmação de que “o mesmo dono não era mau”.

O tom eufêmico do discurso narrativo, presente na descrição do ferro ao pescoço, permanece como um recurso estético da narração. Neste trecho, ao mencionar que os escravos eram castigados, em decorrência de sua fuga, o narrador provoca um

⁴⁰ Conforme discutimos no primeiro capítulo, Aristóteles faz uma distinção entre o historiador e o poeta. Segundo ele, o historiador narra acontecimentos; e o poeta, acontecimentos que poderiam acontecer; situando, dessa forma, o critério da verossimilhança para demarcar a diferença entre os dois.

efeito de atenuação, utilizando o advérbio “ocasionalmente” – que serve de elemento discursivo-ideológico de mascaramento de uma constância histórica, muito marcante no escravismo colonial – o castigo de escravos fugitivos –, conforme nos atesta Gorender (1985) e as demais referências teóricas sobre as quais discurremos no capítulo anterior.

Nesta perspectiva, historicamente não há uma dissociação entre o trabalho escravo e o castigo. O castigo consiste numa manifestação do domínio do senhor sobre seu cativo, ocorrendo freqüentemente a cada ato de transgressão ou rebeldia em relação ao trabalho imposto pelo senhor, na situação de cativo. Entretanto, o conto representa o castigo dos escravos, atenuando sua constância, o que reflete mais uma ambigüidade machadiana, que oscila entre o discurso do narrador legitimar o sistema escravocrata brasileiro do séc. XIX, ou do contrário, criticar esse poderio mediante a “insinuação venenosa” (SCHWARZ, *Op. cit.*, p. 112), através dos recursos da ironia e do eufemismo.

No fragmento acima, o narrador representa a quase ausência de um poder opressor escravocrata, através do tom de eufemismo. Para tanto, o narrador utiliza-se de elementos discursivos que remetem, sutilmente, à maioria dos escravos fugidos (“Grande parte”) e à idéia de que o castigo era suave para essa maioria (“era apenas repreendida”). Além disso, materializa-se, no discurso narrativo, a ideologia do paternalismo escravista, representada na figura do “padrinho” da casa, de forma semelhante à que aparece em “O caso da Vara”. A diferença é que, nesse conto, o narrador associa essa idéia de apadrinhamento à compaixão do seminarista em relação à escrava Lucrécia. Já em “Pai em contra mãe”, a figura de “padrinho” – pertencente à classe dominante (“alguém da casa”) – é mencionado periféricamente, no discurso do narrador, como uma figura genérica existente na instituição escravista, sem indicar, entretanto, nenhum traço de caracterização de algum personagem da trama narrativa.

Em seguida, a partir da conjunção aditiva (“além disso”), o narrador expressa a real causalidade que faz o senhor escravocrata não ser mau: “o sentimento de propriedade” e “dinheiro”. O escravo como propriedade era tornado objeto de outrem. Por isso, era mercadoria, objeto de lucro para o senhor conforme nos indica Gorender (*Op. cit.*). Assim, a agressão excessiva que o dono, porventura, usasse contra seu escravo, converter-se-ia em perda de lucro para si, uma vez que tal agressão poderia resultar na morte do escravo. A relação de poder entre o senhor e o escravo reproduz a ideologia capitalista da propriedade privada, sendo o primeiro o sujeito possuidor do

segundo, que reduzido à condição de objeto, coisificado por outrem, encontra-se num estado de total desumanização⁴¹.

Nesse prólogo do narrador, podemos perceber a materialização artística de outro dado histórico: os chamados “negros de ganho”, sobre os quais discutimos no primeiro capítulo, fundamentados na teoria do escravismo colonial, de Jacob Gorender (*Op. cit.*). Na seguinte alusão do narrador, podemos constatar esse dado histórico: “Dos que seguiam para casa, não raro, apenas ladinos, pediam ao senhor que lhes marcasse aluguel, e iam ganhá-lo fora, quitandando” (ASSIS, *Op. cit.*, 484). O vocábulo ladino, mencionado pelo narrador, significa, de acordo com o dicionário Aurélio⁴², intelectualmente fino; mas também possui uma significação histórica referente aos estrangeiros e negros que falavam bem o português, nos séc. XVII e XVIII. O escravo que falava bem o português tinha um alto preço. É interessante notar que a representação feita pelo narrador acerca dos negros de ganho limita-se à atividade de comércio nas quitandas. Assim, pelo fato de haver referências históricas de que as atividades de negros e negras de ganho eram bem mais amplas e diversas, podemos constatar, neste trecho do conto, que a representação literária sobre esses escravos “ladinos” não abrange as outras atividades lucrativas exercidas por tais escravos. Mas nisto consiste uma característica peculiar do processo mimético da obra literária: de não reproduzir fiel e objetivamente a realidade, mesmo quando se trata da estética realista, em que Machado está inserido.

Observemos o seguinte fragmento, referente às recompensas que se davam a quem capturasse escravos fugidos, bem como sobre a divulgação das fugas nos jornais:

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 acoutasse (ASSIS, *Op. cit.*, p. 484).

⁴¹ Falamos de redução à condição de objeto, coisificação e, conseqüentemente, desumanização, na perspectiva que Marx (2004) apresenta em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, quando discute que no sistema capitalista tudo é transformado em mercadoria, inclusive o ser humano.

⁴² *Dicionário Aurélio – século XXI*. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

Podemos perceber, nas palavras do narrador, como a imprensa do século XIX, contexto em que o conto foi escrito, coloca-se a serviço da instituição escravista, uma vez que era através dos anúncios veiculados pelos jornais que os negros fugidos eram capturados com maior facilidade, porque, além de a imprensa divulgar os traços físicos, característicos dos escravos fugitivos, tanto de modo verbal quanto não-verbal (“uma vinheta, figura de preto”), divulga também a “quantia de gratificação” ou uma “promessa” acerca de “uma boa gratificação”, fato este que instiga um ofício próprio da instituição escravista, aludido no início da narrativa, bem como nesse trecho: o ofício de caçar escravos fugidos.

É interessante notar a ironia, neste discurso aparentemente historiográfico e, por isso, com uma roupagem de objetividade no relato dos fatos. A ironia reside no fato de o narrador indeterminar o sujeito da última oração do trecho citado (“Protestava-se”). Entretanto, analisando o contexto escravista representado no conto, tal indeterminação implica o agente da ação verbal, que é classe dominante escravocrata. Do ponto de vista jurídico, o escravo só era considerado humano, em circunstâncias de crime, tanto visto como *sujeito* de delito, quanto como *objeto* de delito, conforme nos indica Gorender (*Op. cit.*). Desse modo, o narrador, utilizando a expressão “com todo o rigor da lei” após a ação verbal, ironicamente indeterminada, nos remete ao aspecto do direito exclusivo do senhor em acoutar seu escravo. Isto é, quem açoitasse um escravo sem ser dono do mesmo estava cometendo um grave crime, pois estava se metendo em propriedade alheia. Além disso, a expressão “com todo o rigor da lei” reflete uma lógica estrutural dentro da sociedade escravista brasileira, representada no conto: as leis só eram bastante rigorosas para beneficiar as elites dominantes.

Sobre o ofício aludido no trecho acima, o narrador explicita, na sequência de seu relato:

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 por 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 impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem (*Idem*, p. 484).

Nestas linhas, o narrador afirma a existência do ofício de “pegar escravos fugidos”, o qual fora apenas aludido anteriormente. Tal ocupação não cabe à classe

dominante (“Não seria nobre”). Com isto, o narrador faz uma demarcação entre as classes sociais no escravismo colonial do Brasil, no séc. XIX: as elites dominantes escravocratas, os pobres, e os escravos. O narrador apresenta esse ofício de forma ambivalente: embora não sendo nobre, no sentido do *status* social, isto é, no âmbito das aparências, possui uma “nobreza implícita”, que reside no fato de ser instrumento de manutenção da “lei” da “propriedade”, através da força. Por afirmar tal nobreza, embora não-aparente, no ofício de caçar escravos fugitivos, o narrador deixa dúvidas quanto à intencionalidade de seu discurso: se legitima a dominação da instituição escravista ou se, ao contrário, critica ironicamente, mediante uma construção retórica, marcada pela determinação dos nomes e pela adjetivação (“*outra nobreza implícita das ações reivindicadoras*”) [grifo meu]. Tal aspecto de ambigüidade interpretativa confere um teor artístico à narração, diferindo da objetividade do discurso historiográfico e sociológico, que o narrador assume em diversos momentos de seu prólogo sobre a escravidão.

O narrador insiste quanto à ausência de nobreza (no sentido do *status* social) na atividade de caçar escravos fugitivos, quando afirma o motivo pelo qual alguns aderiam a esse ofício. São enunciadas características da classe dominante, quanto à opção profissional, em oposição às que caracterizam os pobres. Neste sentido, “desfastio ou por estudo” são motivações que aludem às elites dominantes brasileiras, as quais têm o privilégio de escolher uma profissão prestigiada socialmente. Enquanto que, de modo contrário numa seqüência gradativa, é enunciada fatalisticamente a falta de opções dos pobres, na busca de uma atividade profissional. No ápice dessa falta de escolhas, se encontra “a pobreza”, seguida da “necessidade de uma achega”, isto é, necessidade de um auxílio (subsídio). A “inaptidão” e o “acaso” também aparecem como outras ausências de opção, refletindo o determinismo e a fatalidade com que o narrador representa os pobres. No final da gradação, o narrador ironiza a suposta escolha pelo ofício de caçar escravos fugitivos, atribuindo ao caçador uma perspectiva altruísta (“o gosto de servir também, ainda que por outra via”). Tal perspectiva altruísta gera rigidez no caçador, impulsionando-o para “pôr ordem à desordem”. Nesta perspectiva, o narrador apresenta o caçador de escravos como um agente de manutenção da ordem escravista vigente, ante as rebeldias e fugas dos negros.

No prólogo de “Pai contra mãe” ocorre um pseudo-discurso historiográfico, uma vez que tal discurso é marcado pela recorrência de ironias, que conferem uma ambivalência interpretativa em diversos momentos da enunciação narrativa. Além disso,

em certo momento do prólogo, o narrador provoca uma ruptura na descrição aparentemente historiográfica para assumir um discurso mais literário, como podemos evidenciar no seguinte trecho: “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” (*Idem*, p. 484). A literariedade revelada no fragmento reside na criação desse personagem específico, cuja história de vida é associada ao contexto da instituição escravista, representado no conto.

4.3 OS PERSONAGENS

Ao tratar de Machado de Assis como cronista e contista, Sônia Brayner (*Op. cit.*, 65), faz uma relevante observação acerca das coletâneas de contos, publicadas a partir da década de 1880:

Os contos machadianos estão menos voltados para o incidente de uma intriga e mais centralizados em torno do comportamento e sentimentos dos personagens. Através de um flagrante vital, sintético e expressivo, tenta captar a essência de um indivíduo, de uma instituição social.

Tal aspecto formal da contística machadiana serve-nos de importante base crítica para nossa análise, uma vez que evidencia aspectos peculiares da produção de Machado, que nos destinamos a analisar. Nesta perspectiva, o personagem Cândido Neves e a escrava Arminda representam, mimeticamente, o estado de tensão e luta entre escravocratas e escravos, dentro da sociedade brasileira do séc. XIX. Cândido Neves é um personagem representativo de um ofício da instituição social chamada escravidão – descritos pelo narrador no início do conto –, visto que todo o enredo, que se situa em torno da fuga e captura da escrava Arminda, está intrinsecamente ligado a esse personagem.

Os primeiros traços que caracterizam Cândido Neves consistem na pobreza e na posse de um defeito, conforme podemos perceber no fragmento seguinte: “[...] cedeu à pobreza, quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidios. Tinha um defeito grave esse homem, não agüentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo” (ASSIS, *Op. cit.*, p. 484). É reiterada, no discurso narrativo, a

noção de pobreza, como um dos principais traços dos caçadores de escravos fugitivos, pois ela consiste na primeira motivação para se aderir a esse ofício, como vimos anteriormente nas palavras do narrador. Neste sentido, Cândido Neves, ao assumir o ofício de caçar escravos fugitivos, conseqüentemente reforça a situação de pobreza que o sistema escravista lhe impõe, uma vez que tal ofício serve apenas aos interesses das elites escravocratas, legitimando sua supremacia.

O uso do vocábulo “caiporismo”⁴³, que significa má sorte, azar, infelicidade constante, revela um traço de brasilidade do personagem, que representa a posição social dos pobres brasileiros do século XIX. O referido termo consiste num recurso de caracterização bastante significativo acerca da personalidade de Cândido Neves, pois, na posição social em que se encontra, ele enxerga as relações de trabalho bem como sua instabilidade profissional, unicamente, pelo viés do fatalismo, veiculado ideologicamente na significação da má sorte, que o personagem atribui a si próprio. É interessante notar que o narrador isenta-se de designar a Cândido Neves o estereótipo fatalista de mal-sucedido (“caiporismo”). Ele joga para o personagem a responsabilidade por tal caracterização, como se fosse uma auto-caracterização do personagem, ainda que por via indireta, mediante o discurso do narrador (“é o que ele chamava”).

Após delinear este perfil inicial de Cândido Neves, cuja característica principal consiste na instabilidade quanto às relações de trabalho, o narrador relata cada uma das buscas do personagem por um novo emprego. O referido personagem constantemente avança em busca de um novo ofício, impulsionado por certa identificação pessoal ou influenciado por outrem e, num curto espaço de tempo, retrocede de tal investida, conforme podemos observar a seguir:

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 nas ruas 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 (ASSIS, *Op. cit.*, p. 484-485).

⁴³ Segundo o *Dicionário Aurélio* (*Op. cit.*), este vocábulo é um brasileirismo – modismo peculiar da linguagem do português do Brasil, que significa má sorte, azar, infelicidade constante, etc.

Como se pode perceber, no trecho acima, o personagem é marcado pela pressa, o que se torna um dos obstáculos na sua consolidação profissional. Além disso, ele busca uma justificativa dentro de si mesmo, que não corresponde e, até se opõe, aos padrões sociais de sua época no tocante às relações de trabalho, que consiste em aceitar o emprego que vier. Outra motivação emocional do personagem, que provoca sua instabilidade quanto à permanência em um emprego ou ofício, é o “orgulho”. Além da tipografia, o trabalho no comércio, o emprego no cartório, o emprego de carteiro e “outros” foram abandonados por Cândido Neves. Ao utilizar o pronome indefinido “outros”, na construção do sintagma nominal, após uma sequência de diversos empregos, o narrador reforça a idéia de instabilidade profissional do personagem, enunciada no início da caracterização.

Ainda nesta perspectiva, o narrador vai confirmando o perfil comportamental de Cândido Neves na busca de novos trabalhos:

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 (*Idem*, p. 485).

Em tom eufêmico-irônico, o narrador apresenta uma contradição na vida de Cândido Neves: ele se encontra numa situação de desemprego justamente quando conhece a pessoa por quem se apaixona. Cândido Neves adere ao ofício do primo entalhador, devido à necessidade do momento. Entretanto, fica bem marcado no discurso narrativo, a partir da conjunção adversativa, que a pressa do personagem é um obstáculo (uma causalidade) que o impede de progredir profissionalmente (“mas, querendo aprender depressa, aprendeu mal”).

Um dos recursos estéticos dos contos machadianos, segundo Ivan Teixeira (1988), consiste na “brevidade aforística”. Tal recurso pode ser evidenciado na forma como o narrador introduz a impressão que Clara teve de Cândido Neves: “O amor traz sobrescritos. Quando a moça viu Cândido Neves, sentiu que era este o possível marido, o marido verdadeiro e único” (ASSIS, *Op. cit.*, p. 485).

Como vemos, no aforismo breve do narrador, é metaforizado o sentimento da personagem Clara em relação a Cândido Neves. Algo sobrescrito significa que está escrito acima de, que está no envelope, endereçado a alguém. Neste sentido, a metáfora simboliza a intuição de Clara, reconhecendo a chegada do amor em sua vida. Note-se que o aforismo, nesse trecho, utiliza o verbo no presente do indicativo (“traz”), o que reflete um caráter intencional de atestar sua validade em qualquer tempo ou época. Nesta perspectiva, a temporalidade verbal no presente confere ao aforismo um valor de verdade imutável e universal, podendo ser aplicada a quaisquer circunstâncias específicas concernentes ao amor. É o que ocorre nas sentenças da narração, após o aforismo: o narrador aplica uma verdade tida como imutável e universal para introduzir o fato específico do encontro entre Clara e Cândido Neves, e como surgiu o enlace amoroso entre eles.

Pode-se perceber, no trecho acima, que é o olhar que desperta o sentimento da personagem. Assim, há uma ênfase no sentido da visão. A certeza produzida pelo olhar da personagem, quanto ao futuro casamento com Cândido Neves, está materializada no texto através de uma gradação, em que a adjetivação do substantivo repetido é fundamental para a produção desse sentido. Note-se que a gradação começa pelo âmbito das possibilidades (“o possível marido”), o que implica na dúvida ou incerteza; e, em sentido contrário, encerra-se na convicção extrema da personagem (“o marido verdadeiro e único”).

O enlace amoroso entre Clara e Cândido Neves é metaforizado na imagem de um livro, cujas motivações estão na própria história de vida deste personagem, conforme podemos observar no fragmento seguinte:

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 (ASSIS, *Op. cit.*, p. 485).

A recorrência a elementos próprios do ofício de tipógrafo serve como recurso de caracterização do relacionamento entre os personagens. Neste sentido, “a página inicial” – metáfora do encontro entre os dois – consiste numa imagem que é parte de uma imagem maior (“daquele livro”). A pressa impulsiva de Cândido Neves em realizar seus planos está representada, sutilmente, nestas linhas da narração, visto que o relacionamento dele com Clara – na metáfora do livro – recebe adjetivações específicas

do campo da tipografia, que são antepostas por advérbios de carga semântica pejorativa (“mal composto”; “pior brochado”). Como já ficou mencionado, pelo narrador, o motivo que levou Cândido Neves a deixar a tipografia foi a sua pressa, devido à percepção de que “era preciso algum tempo para compor bem”. Dessa forma, sendo o primeiro ofício do personagem uma motivação para construção da metáfora que representa o relacionamento amoroso, a pressa relacionada a tal ofício se materializa na precocidade temporal: do primeiro encontro, num baile, ao casamento se passam “onze meses ” apenas.

Pode-se perceber, no fragmento seguinte, como sutilmente o narrador desmascara a hipocrisia social das amigas de Clara, no tocante a seu relacionamento com Cândido: “Amigas de Clara, menos por amizade que por inveja, tentaram arreda-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” (*Idem*, p.485).

É interessante a forma irônica de o narrador representar as amigas de Clara. Uma primeira marca dessa ironia consiste na nominalização “Amigas de Clara”. A palavra “amigas” aparece sem determinantes do nome antepostos, o que indefine e indetermina o nome, fazendo com que o leitor não tenha uma especificidade de quem são, de fato, essas amigas. Além disso, tal indeterminação do nome, olhando-se pelo viés da ambigüidade machadiana, reflete a alusão ao nível superficial e duvidoso das aparências sociais, em que estão situadas as amigas de clara. Isto é, a personagem possui apenas aparentes amigas.

Além disso, essa ironia dá-se também através de um aposto, construído sintático-semanticamente pela comparação de inferioridade (“menos [...] que”), sendo o primeiro termo do binário (“amizade”) de menor intensidade que o segundo (“inveja”). Neste sentido, embora a ênfase sintagmática esteja no vocábulo “amizade”, a carga semântica do discurso consiste na negação da suposta amizade e, conseqüentemente, na tênue afirmação do real sentimento das amigas de Clara – a inveja.

Este sentimento é reforçado pela locução verbal “Não negavam” e pelos seus respectivos complementos (“a gentileza do noivo”; “o amor”; “algumas virtudes”). A significação do advérbio de negação, anteposto ao verbo negar, parece, a princípio, remeter à ausência de afirmação ou omissão quanto à referência de características positivas de Cândido Neves. Entretanto, fazendo-se uma leitura mais atenta, pode-se depreender, nessa locução verbal, uma dupla negação, bastante disfarçada e, por isso, irônica, acerca das qualidades do personagem. Nesta perspectiva, ao invés de

destacarem o aspecto virtuoso e positivo do referido personagem, a atitude das amigas de Clara é ambivalente: se omitem ou negam duplamente, mediante a ironia do discurso indireto do narrador. Entretanto, para pôr em relevo caracteres depreciativos do personagem, a voz das amigas faz-se ouvir na enunciação indireta do narrador (“diziam que”).

Neste sentido, o comportamento de Cândido Neves é caracterizado pelo viés da hipérbole (“dado em demasia a patuscadas”), posto que só a expressão “dado a patuscadas” ou só o vocábulo “patusco”⁴⁴ já significam muito festivo, frenético, etc. Assim, o que possibilita a hipérbole é a locução adverbial (“em demasia”), que está no meio da expressão “dado a patuscadas”, conferindo a Cândido Neves um perfil marcado pelo exagero, que contraria as aparências de fineza e luxo das elites burguesas brasileiras da época.

No trecho seguinte, em que ocorre um diálogo entre Clara e as amigas, pode-se evidenciar, embora sutilmente, a caracterização depreciativa e inferiorizadora da figura de Cândido Neves, por parte das supostas amigas: “– Pois ainda bem, replicava a noiva; ao menos, não caso com defunto. – Não, defunto não; mas é que... Não diziam o que era” (*Idem*, p.485). Como se pode notar, neste excerto, há três vozes discursivas – a de Clara, a das amigas e a do narrador. Tais vozes giram em torno de um mesmo alvo – Cândido Neves. Clara, em interação comunicativa com as amigas, movida pela paixão, assume a defesa do noivo, ao subverter a depreciação feita do mesmo, atribuindo uma significação positiva ao que lhe apresentam como sendo indesejável em um futuro marido. Assim, é preferível patusco a “defunto”, isto é, antes festivo demais que parado.

As aparentes amigas de Clara deixam um não-dito na incompletude de seu enunciado, mediante a utilização de reticências após a construção sintática que indica uma conceituação, uma visão específica sobre o noivo de Clara (“é que...”). Esse não-dito, ratificado na voz do narrador (“Não diziam”), além de confirmar a hipocrisia e superficialidade das amigas de Clara, reforça a conceituação e caracterização depreciativa de Cândido Neves, expressa pelas amigas, mediante o discurso indireto do narrador.

Observemos o seguinte excerto:

⁴⁴ “Dado a patuscadas” ou “patusco”: expressões lingüísticas típicas do século XIX, bastante presentes na obra machadiana, de modo específico em sua contística, como em “Um homem célebre” e em “O caso da vara”, por exemplo.

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 (*Idem*, p.486).

Faz-se interessante notar que o narrador demarca claramente a posição social de pobreza vivida pelo casal, através de algumas pistas formais (“casa pobre onde eles se foram abrigar”; “agravar a necessidade”). Diante da situação de pobreza, o ângulo de visão dos personagens diverge dicotomicamente. Tia Mônica demonstra-se totalmente desfavorável à chegada de um filho, pois tal chegada levaria o casal a morrer de fome. Já Clara opõe-se à tia, assumindo uma lógica religiosa, diferente do posicionamento realista-materialista da tia, retoricamente marcado pela hipérbole (“morrem de fome”).

Embora tia Mônica demonstre-se bastante realista, em seu discurso, sobre a condição social do casal, bem como do agravamento da situação de pobreza, o comportamento da personagem é contraditório, conforme se constata no trecho seguinte: “Tia Mônica devia ter-lhes feito a advertência, ou ameaça, quando ele foi pedir a mão da moça; mas também ela era amiga de patuscadas, e o casamento seria uma festa, como foi” (*Idem*, p. 486).

Assim, o comportamento da personagem é dual e contraditório, oscilando entre as polaridades do materialismo prático da sobrevivência e a alegria eufórica das festividades de sua época. Observemos a descrição irônica acerca da alegria dos personagens, no meio dos quais tia Mônica também se encontra. Mesmo em situação de pobreza, encontram motivos para rir:

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 coisa 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 (*ASSIS, Op. cit.*, p. 486).

Embora a ênfase da narração, neste fragmento, seja Cândido Neves e Clara, alegrando-se por serem recém-casados, a presença de tia Mônica no meio da euforia jubilosa do casal não fica despercebida, apesar da sutileza do discurso narrativo (“A

alegria era comum aos três”). No trecho citado, a ironia narrativa gira em torno do *riso*, característica peculiar dos personagens, principalmente de Cândido Neves e Clara, os quais riam até mesmo dos próprios nomes sendo trocados. A sequência da troca dos nomes (“Clara, Neves, Cândido”) parece formar um único nome completo, isto é, com nome e sobrenome, o que reflete esteticamente a unidade das visões de mundo desses personagens. O *riso* aparece como elemento de disfarce irônico ante a situação de pobreza vivida pelos personagens, uma vez que o discurso narrativo coloca em um paralelo de igualdade o ato de “rir” e o de “comer”, como se este pudesse ser substituído por aquele, sem prejuízo algum. Assim, “comer” está associado ao trabalho, conforme a antiga máxima bíblica: “Quem não trabalha também não coma”. Portanto, comer exige esforço; “rir”, por outro lado, não demanda esforço algum, refletindo, assim, a exaltação do ócio, representada na instabilidade de trabalho do personagem Cândido Neves, o qual nas palavras do narrador “não tinha emprego certo”.

Mesmo assim, o casal não abre mão de um filho. Percebe-se, então, no fragmento, o paradigma burguês do conceito de família, a qual – diferentemente dos amplos e comunitários laços de parentesco da Antiguidade e do período medieval – é estruturada como um núcleo unicelular entre pai, mãe e filho(s). Neste entendimento, não há família sem a existência de filho(s). Embora Cândido Neves e Clara vivam em situação de grande pobreza, a chegada de um filho representa uma bênção, que alegra o casal. No entanto, parece contraditório o casal desejar um filho sem ter os meios materiais com que sustentá-lo. Neste conto, a ausência desses meios materiais de sobrevivência constitui-se como uma motivação para o episódio central da trama narrativa que é a captura da escrava Arminda, cuja recompensa possibilitará a Cândido Neves salvar o filho do abandono da roda dos enjeitados.

Conforme cita Bosi (1982), Cândido Neves é branco até no nome, pois, na composição formal de seu nome, existe uma carga semântica de alvura. A construção morfo-semântica do nome deste personagem se dá através do substantivo próprio “Cândido”, que vem do latim *Candidus*, cuja significação consiste em branco, imaculado, puro; além do substantivo “Neves”, que remete ao fenômeno natural do gelo branquíssimo, caído do céu em locais de clima temperado, não comum ao Brasil e, por isso, podendo assumir a significação ideológica de preciosidade, de algo muito raro aos olhos, de uma realidade encantadora. Desse modo, Cândido Neves é representado como um ser branquíssimo. Além disso, ele se casa com *Clara*, o que reforça esse aspecto simbólico, da estética machadiana, de representar o antagonismo entre brancos e negros,

na sociedade brasileira do século XIX, sendo aqueles qualificados como superiores em relação a estes.

O nome da personagem *Clara* pode ser associado à figura da companheira de S. Francisco de Assis, no século XIII, S. Clara, a qual fugiu do conforto da casa rica dos pais, em Assis, para viver na pobreza da ermida de S. Damião, fundando uma ordem religiosa de irmãs amantes da *Dama Pobreza*⁴⁵. No conto, a personagem *Clara* tem como traço de seu caráter a resignação total ante a situação de pobreza em que viviam ela e o esposo e a tia. Tal resignação é sustentada por uma visão religiosa medieval acerca da providência divina, pois diante da advertência da tia de que se tivessem um filho eles morreriam de fome, Clara afirma: “– Nossa Senhora nos dará de comer [...]” (*Idem*, p.486). Quando o filho veio, nas palavras do narrador: “Tia Mônica ficou desorientada, Cândido e Clara riram dos seus sustos”. A convicção religiosa de Clara em relação ao futuro, auxiliado pela providência divina, transcendia as necessidades materiais de sobrevivência, vividas pela família, o que se expressa nesta afirmação da personagem: “–Deus nos há de ajudar, titia [...]” (*Idem*, p.486). A mesma convicção religiosa tem Cândido Neves, pois diante das incertezas da tia Mônica acerca do sustento da família e da situação instável de trabalho, a resposta incisiva do personagem foi a seguinte: “– Deus não me abandona, e preto fugido sabe que comigo não brinca; quase nenhum resiste, muitos entregam-se logo” (*Idem*, p. 487).

O nome da personagem *Mônica*⁴⁶ pode ser associado à mãe de Santo agostinho, Santa Mônica, a qual é lembrada, em situações consideradas impossíveis de se transformar, como uma figura exemplar da fé, perseverança e paciência, em virtude de sua oração persistente, que levou-a a rezar trinta anos pela conversão de seu filho devasso. Se for válida nossa hipótese interpretativa acerca do nome da personagem, tal nome serve como um recurso de caracterização irônica sobre o perfil da personagem. No conto, tia Mônica é uma personagem bastante realista, marcada pelo ceticismo e incredulidade, pois não acredita na transformação das realidades difíceis, o que faz seu nome ser configurado por uma significação irônica.

Nesta perspectiva, observemos o seguinte diálogo entre a referida personagem e Cândido Neves:

⁴⁵ *Liturgia das Horas*, Rio de Janeiro: Vozes, 2004, p.1327-1393.

⁴⁶ *Liturgia das Horas*, *Op. cit.*, p. 1344.

– 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 vem uma noite que compensa tudo, até sobra (*Idem*, p. 487).

Como vemos, há uma forte divergência entre Tia Mônica e Cândido Neves, quanto à instabilidade de trabalho no ofício de pegar escravos fugidos. A argumentação de Cândido consiste em afirmar que nunca lhes falta o alimento, lembrando a tia de Clara que ela nunca jejuou, senão na semana santa. A justificativa, com que tia Mônica retruca a argumentação de Cândido, é que eles são apenas três. Por isso, não passam fome. Além disso, a personagem faz comparação com outros homens que exercem certas profissões, menosprezando sutilmente Cândido Neves por, ao contrário dos outros, não possuir um trabalho fixo. O discurso de tia Mônica é defensivo, uma vez que fica justificando-se constantemente (“Não fique zangado; não digo que você seja vadio, mas a ocupação que escolheu é vaga”). A personagem, na sequência de sua fala, explicita o porquê de ela considerar “vaga” a ocupação de Cândido Neves: “passa semanas sem vintém”. Cândido replica de modo hiperbólico, sobrepondo “uma noite” bem sucedida a “semanas” de escassez.

Observemos o excerto seguinte:

Cândido Neves perdera já o ofício de entalhador, como abrira 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. [...] de um salto tinha a gratificação nas mãos (*Idem*, p. 487-488).

Como se pode perceber, o narrador exalta o talento e a habilidade de Cândido Neves em caçar escravos fugitivos. Pelo fato do personagem haver perdido diversos ofícios, ele se reencanta por caçar escravos. Na ótica do personagem aparenta ser um trabalho sem esforços demasiados (“Não obrigava a estar longas horas sentado”). Além

disso, Cândido aparenta possuir todos os atributos que lhe possibilitam exercer tal ofício (“boa memória”, “força”, “agilidade”).

Faz-se interessante notar como a imprensa tem papel decisivo e determinante na consolidação do ofício de caçar escravos fugidos, pois, para Cândido Neves tomar conhecimento das fugas, ele “lia os anúncios, copiava-os, metia-os no bolso”. Neste sentido, o desenvolvimento da imprensa no Brasil, durante o século XIX, fortaleceu a instituição escravista, à medida que consolidou o ofício de pegar escravos fugitivos.

Entretanto, no conto não somente está representada a consolidação desse ofício, mas também a sua decadência, conforme se pode evidenciar no trecho seguinte:

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 empregado 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 a subir, sem aqueles pagamentos prontos ou quase prontos dos primeiros tempos. A vida fez-se difícil e dura. Comia-se fiado e mal. O senhorio mandava pelos aluguéis (*Idem*, p. 488).

Novamente percebe-se a influência da imprensa no ofício de caçar escravos fugidos. À medida que ela expande a atividade, por meio dos anúncios, provoca prejuízos financeiros para Cândido Neves, devido à competitividade do novo “negócio”. A diminuição dos lucros é elemento desencadeador para o aumento das dívidas do personagem, resultando-se numa maior dificuldade de sobrevivência para a família de Cândido (“Comia-se fiado e mal”). Entretanto, sem tal agravamento da situação financeira do personagem não se dá o conflito da narrativa, que é a captura da escrava Arminda, em que Cândido Neves luta impiedosamente para salvar o filho da Roda dos enfeitados.

Cândido Neves, como podemos observar nas palavras do narrador, possui certas características, que delineiam o seu perfil, de modo totalmente contrário aos padrões considerados normais para um homem que almeja constituir uma família:

Cândido quisera efetivamente fazer outra coisa, não pela razão do conselho [que recebeu da tia de Clara], 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 (*ASSIS, Op. cit.*, p. 488-489).

Como vemos, o personagem Cândido Neves é marcado pela instabilidade no tocante à vida profissional. Entretanto, ao longo de toda a narrativa, ele se demonstra preso intrinsecamente a um ofício específico: pegar escravos fugidos, o que representa uma forte dualidade do personagem. Não são as necessidades materiais de sobrevivência que motivam Cândido Neves, na sua busca constante de trocar de ofício, mas certo traço de seu caráter, que poderia ser descrito como um capricho de volubilidade. Esta volubilidade do personagem se manifesta na necessidade metafórica de uma constante metamorfose (“mudar de pele ou de pessoa”), no tocante à situação de trabalho, o que se trata de uma identidade fragmentária e incoerente do personagem⁴⁷, isto é, o caráter de Cândido Neves está sujeito a modificações conforme as circunstâncias. A pressa, traço característico desse personagem, conforme já analisamos, é um obstáculo na sua consolidação profissional. Esse traço impossibilita, dentro do ângulo de visão de Cândido a aprendizagem e, conseqüentemente, a aquisição de um novo ofício.

Como a dificuldade financeira da família se agrava, em decorrência da instabilidade profissional de Cândido, eles não tendo mais como pagar aluguel, vão viver num aposento de favor, arranjado por tia Mônica:

Postos fora da casa, passaram ao aposento de favor, e dois 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 (*Idem*, p. 491).

Os sentimentos de Cândido Neves, com a chegada do filho, são dicotômicos (“alegria”, “tristeza”). O motivo da tristeza está ligado à insistência de tia Mônica, de levar a criança para a Roda dos enjeitados, para a qual ela mesma se propõe a levar. Há, por parte do narrador, estímulo apelativo ao leitor para visualizar a criança, o que provoca uma maior expressividade na descrição posterior do desejo dos pais pela criança (“Notai que era um menino”). Está implicitamente descrito o apego dos pais à criança, pois era o sexo masculino que ambos desejavam, apego este que se opõe aos

⁴⁷ Ivan Teixeira (1988, p. 58) afirma que a partir dos romances e contos da segunda fase, as personagens machadianas “perderam a inteireza e uniformidade de caráter. Tornaram-se fragmentárias e incoerentes, porque eram mais reais”.

conselhos de tia Mônica, que queria levá-lo à Roda de imediato. A expressão “Mal lhe deram algum leite” representa o desapego brusco, imposto ao casal por tia Mônica, em vista de se livrarem logo da criança. A chuva, entretanto, torna-se uma desculpa, à qual o pai recorre para que o filho fique um pouco mais de tempo com eles. Ou seja, mais uma vez há confronto de opiniões opostas entre Cândido e tia Mônica. Embora aquele cedesse um pouco, aceitando levar o filho à Roda, pode-se perceber sua resistência a aceitar tal fato.

Podemos evidenciar traços dessa resistência, no fragmento seguinte:

[...] o agasalhava muito, [...] o beijava, [...] lhe 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 (*Idem*, p. 492).

Pode-se constatar uma intensa afabilidade que o pai demonstra em relação a seu filho, materializada na forma de gradação dos verbos (“o agasalhava”, “o beijava”, “lhe cobria”). O ato de “afrouxar o passo” representa a resistência interior do personagem quanto a entregar o filho à Roda, o que se confirma no seu murmúrio (“– Hei de entregá-lo o mais tarde que puder”). A decepção do personagem é que a rua não era infinita e, por isso, ele chegaria ao término dela. Ainda movido pela sua resistência, na tentativa de retardar o desprendimento do filho, surge uma solução parcial (“entrar por um dos becos que ligavam aquela à rua da Ajuda”). Porém, ocorre aí uma ambigüidade, que deixa a dúvida: se essa entrada foi apenas para retardar o tempo ou se configura como uma certa intuição do personagem, acerca da presença de algum negro ou negra fugidos, por aquela localidade.

Há um aspecto bastante simbólico na construção toponímica (“rua da Ajuda”, “largo da Ajuda”). Cândido Neves entra em um beco que, a seu término, dobrando-se à direita, dá no largo da Ajuda; ele vê aquele vulto de mulher mulata – a escrava fugida “do lado oposto”. Neste sentido, o beco pode representar a situação financeira de aperto

e escassez que o personagem está vivendo. Porém, no final do beco tem um largo, isto é, simboliza a abundância após a penúria. A denominação “da Ajuda” reforça a idéia de auxílio divino, concepção bem presente na mentalidade do personagem, conforme ele expressa anteriormente no diálogo com tia Mônica. O nome “largo da Ajuda” simboliza, pois, um prenúncio da abundância que se aproxima e, conseqüentemente, da resolução imediata da situação financeira do personagem. Existe, nessa denominação da rua, uma ambigüidade irônica entre a ajuda e a atrocidade, pois é no referido local que o personagem Cândido Neves encontra um meio de resolver imediatamente seu problema, mas também é nesse local que se manifesta seu ímpeto de violência mais forte, no ato da captura da escrava. Então, a “Ajuda” está direcionada somente para o caçador; para a escrava, é a volta ao cativeiro, por meio da mais severa atrocidade.

Além disso, as localizações espaciais de Cândido e da mulata são bastante relevantes, visto que ele se encontra à direita e a escrava à esquerda. Na tradição judaico-cristã, essas posições representam o binário do bem e do mal, da graça e do pecado, da justiça e da transgressão, das ovelhas e dos cabritos⁴⁸. Nesta perspectiva, a direita remete a uma significação positiva, indicando sorte, enquanto que a esquerda representa uma significação negativa, indicando o conceito popular de “azar”, isto é, má-sorte. Trazendo para o contexto do conto, significa dizer que a situação é favorável para o caçador e não para a escrava fugida. Tal convicção, por parte de Cândido, de que a sorte lhe é favorável se reflete no sentimento de “comoção”, que mesmo o narrador, na posição de observador, admite não conseguir descrever a intensidade de tal sentimento, recusando-se, portanto, em fazê-lo e sintetizando-o na adjetivação de seu discurso (“enorme”).

Até na perseguição silenciosa à mulher, a situação mostra-se favorável ao caçador, visto que, ao descer seguindo-a, Cândido encontra a farmácia onde anteriormente tomara informações sobre uma mulata fugitiva. Aquele local se configura, na visão do personagem, como um refúgio emergencial para guardar o filho, enquanto ele sai à caçada da escrava. Ao pedir que o farmacêutico guardasse a criança, ele assegura que não vai demorar, que voltará depressa, o que está materializado nas expressões “por um instante” e “viria buscá-la sem falta”. Tais expressões também

⁴⁸ Mateus 25, 31-46: O filho do homem, quando vier em sua glória, separará as ovelhas dos cabritos. As ovelhas serão colocadas à sua direita, indo para a salvação eterna; e os cabritos serão colocados à sua esquerda, indo para a condenação eterna.

representam a ânsia de Cândido Neves, na posição de pai, em conseguir logo uma boa quantia em dinheiro para salvar seu filho da Roda.

No fragmento seguinte pode-se perceber a abordagem de Cândido Neves à escrava:

– 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 (*Idem*, p. 493).

Como se pode perceber, é posta em relevo a superioridade de força de Cândido Neves, ao dominar e prender a escrava Arminda. Fica evidenciado, neste trecho, que o caçador já estava precavido para caçar a suposta escrava, posto que ele leva consigo, na algibeira, um pedaço de corda. Ao reagir ao ataque de Cândido, por meio da fuga ou do grito por socorro, Arminda percebe que não há solução. O narrador enfatiza “as mãos robustas” de Cândido Neves atando os pulsos da escrava, o que impossibilita totalmente sua fuga. O fato de a escrava compreender que ninguém viria libertá-la, se gritasse, consiste numa pista do sistema escravista brasileiro, dentro do qual o único destino de negros e negras fugidos é o castigo, cujo direito para tal é restrito ao proprietário, conforme nos indica Gorender (1985).

No entanto, embora demonstre sua força dominadora, anulando qualquer reação da escrava, Cândido Neves é dependente desta para sobreviver. Neste sentido, a trama narrativa assume uma ironia em sua estruturação, posto que o branco, branquíssimo, Cândido Neves torna-se dependente de Arminda, a negra fugitiva, a fim de sobreviver e salvar o filho recém-nascido da Roda dos enjeitados.

Na seqüência da narrativa, fica explicitada uma luta desigual entre Cândido e a escrava:

– Estou grávida, meu senhor! [...] Se vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei sua 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 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 (*Idem*, p. 493).

Na fala da escrava Arminda, evidenciamos a ironia do discurso literário, posto que era para salvar o filho que o caçador capturara a escrava, e ela pedia-lhe que a soltasse por amor do filho que ele, porventura, tivesse. Podemos encontrar as relações de poder entre senhores e escravos, materializadas neste fragmento, como sendo uma situação natural e que, por conseguinte, fazia parte do cotidiano social do Rio de Janeiro. Além disso, o narrador, refletindo indiretamente o discurso da escrava Arminda, nega nesta declaração específica a afirmação genérica que fizera, no início do conto, acerca do dono (“não era mau”), uma vez que no discurso indireto do narrador – que reflete a visão de mundo da escrava –, o dono caracteriza-se como sendo “muito mau”, o que se configura como uma materialização da ambigüidade de visões acerca do poder no sistema escravista brasileiro: ora esse poder é legitimado; ora esse poder é denunciado, em virtude da dualidade das vozes que constroem o discurso literário deste conto. O fato de a escrava Arminda alegar que provavelmente seria açoitada pelo senhor, consiste na representação literária da espécie de castigo mais usual a que os negros, historicamente, eram submetidos⁴⁹.

Observemos o trecho seguinte, que trata da chegada de Cândido Neves com a escrava fugida à casa do senhor desta:

– Aqui está a fujona, disse Cândido Neves. – É ela mesma.[...]
– 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 conseqüências do desastre (*ASSIS, Op. cit.*, p. 494).

Como se pode perceber, a escrava Arminda é vítima da crueldade do sistema escravocrata brasileiro, representado nos personagens do senhor e Cândido Neves. Cândido Neves, embora sendo pobre, não possui uma consciência de classe, colocando-se ao lado de outros pobres, incluindo-se no meio destes os negros escravizados. Antes,

⁴⁹ Conforme nos indica Suely Robles de Queiroz (1987), a forma mais usual de castigo era o açoite.

atua como um agente de manutenção da ordem escravista, em virtude de seu ofício de caçar escravos fugidos. Desse modo, sua expressão diante do senhor escravista é marcada pela crueldade: “– Aqui está a fujona”, sendo este último termo pejorativo, uma vez que implica no costume reincidente de fugir, recebendo, assim, uma característica criminosa, posto que fere o direito de propriedade do senhor escravocrata.

A palavra “espetáculo”⁵⁰ é utilizada como metáfora que sintetiza a euforia dos gemidos da escrava no momento do aborto, junto com o desespero de seu proprietário. O amor extremo de Cândido Neves a seu filho fortalece sua crueldade em relação à escrava Arminda. Tal crueldade gera no personagem um sentimento de indiferença acerca da passagem do tempo, bem como da dor e desgraça da escrava. O personagem parece estar parado no tempo (“Não sabia que horas eram”); como se o tempo cronológico não mais lhe importasse (“Quaisquer que fossem”), o que importava era a urgência de buscar o filho na rua da Ajuda (“urgia correr”). O desespero do proprietário deixa uma ambigüidade: se ele encontra-se nesse estado por receio de perder a escrava – que é propriedade – e, conseqüentemente perder lucro; ou se o sentimento é pela criança que “entrou sem vida neste mundo”.

Com o aborto da escrava Arminda na casa de seu senhor e o recebimento da recompensa, que possibilita a Cândido Neves livrar seu filho da Roda enjeitados, o conto chega a seu desfecho. Ao sair da casa do senhor de Arminda, Cândido vai à farmácia da rua da Ajuda. Chegando lá:

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 as 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” (ASSIS, *Op. cit.*, p. 494).

⁵⁰ A palavra “espetáculo” é muito recorrente na obra machadiana, desde os romances até os contos. No romance “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, o narrador-personagem, no capítulo 23, intitulado “Triste, mas Curto”, relata a morte de sua mãe. Neste relato, ele utiliza a palavra “espetáculo” referindo-se ao episódio da morte, conforme se pode constatar no fragmento seguinte: “Mas esse duelo do ser e do não-ser, a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, sem aparelho político ou filosófico, a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar. Não chorei; lembra-me que não chorei durante o espetáculo” (ASSIS, 1997, p. 61).

A fúria de Cândido Neves é descrita como uma “fúria de amor”. É por amor ao filho que o personagem captura a escrava com tanta crueldade e força. Amor e crueldade são, na personalidade deste personagem, extremos que parecem completar-se, como dois lados de uma mesma moeda. Estes sentimentos contraditórios são indispensáveis na construção da trama narrativa, visto que o conto enuncia desde o seu título uma luta. Sem essa fúria, movida pelo amor ao filho não haveria a luta entre Cândido Neves (pai) contra a escrava Arminda (mãe). A fúria do personagem é tamanha que ele só consegue pensar no filho, nem sequer agradecendo direito à gentileza do farmacêutico em guardar-lhe a criança (“Agradeceu depressa e mal”). Estava tomado de euforia e pressa, o que fica também marcado na expressão “saiu às carreiras”.

O narrador faz questão de destacar que Cândido correu para a casa emprestada, portando, além do filho, “os cem mil-réis de gratificação”. Tal menção é indispensável para se compreender o comportamento de tia Mônica, ante o retorno da criança para casa. Ao descrever como tia Mônica reage diante da criança, com uma atitude de acolhimento e perdão, o narrador, por meio da conjunção causal (“uma vez que”), expõe a causalidade que motivou tal comportamento da personagem. Neste sentido, a referida motivação desvela a tendência materialista da personagem que se sobrepõe a qualquer sentimento de afeição a respeito do menino.

A hipocrisia de tia Mônica, sob a aparência de moralismo, é enunciada no discurso indireto do narrador, ao afirmar que a personagem expõe “palavras duras contra a escrava, por causa do aborto, além da fuga”. Ora, se a personagem torna-se mais afável ao ver os cem mil-réis, resultado da captura da escrava fugida, não poderia jamais afirmar algo contra a escrava. Assim, esse discurso contraditório da personagem configura sua hipocrisia moralista, que disfarça seu real sentimento de felicidade, pautado no materialismo. Tal contradição no discurso reforça a dualidade da personagem, analisada anteriormente.

Cândido Neves, estando com o filho em casa, derrama-se de amor sobre ele (“beijando o filho, entre lágrimas verdadeiras”). O personagem assume um posicionamento egoísta, posto que nesse instante só pensa na própria felicidade, com a presença do filho no seio da família. Note-se a crueldade de Cândido Neves, que se manifesta no ato de ele abençoar a fuga, tendo total indiferença à morte da criança da escrava (“não se lhe dava do aborto”). Tais marcas textuais representam, no combate pela sobrevivência, a idéia da vitória do mais forte (o branco, caçador de escravos).

Na “brevidade aforística”⁵¹, com que o conto é finalizado, reside uma concepção de fatalidade determinista, característica do século XIX. Entretanto, tal fatalismo está sendo ironizado na trama narrativa, visto que foi para Cândido Neves recuperar o filho recém-nascido que a escrava teve de perder o filho, do qual estava grávida, ao ser vítima da crueldade de Cândido, enquanto caçador de escravos. Assim, dentre as múltiplas interpretações que pode assumir o aforismo conclusivo do conto, optamos pela seguinte interpretação: algumas crianças, como o filho de Arminda, não sobrevivem, dentro do regime escravista, em decorrência da crueldade devastadora de outros, como Cândido Neves, que também são vítimas das elites dominantes, a quem se submetem para sobreviver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escravidão consiste numa temática histórico-social. Como categoria sociológica, essa temática pode ser objeto de pesquisa no âmbito das ciências sociais, como Sociologia, História, Antropologia, Psicologia, etc. Entretanto, quando se observa e busca-se analisar a referida temática no campo da literatura, se está adentrando o terreno da arte. Dessa forma, numa pesquisa desse tipo, surge a necessidade de abordar aspectos de composição artística, uma vez que a arte só assim o é em virtude de procedimentos composicionais.

É por isso que, no primeiro capítulo, discutimos sobre os processos composicionais que constituem a representação literária, enquanto criação estética, bem como sobre a escravidão, categoria sociológica que se torna, no processo mimético, elemento interno de composição artística. E, no segundo capítulo, buscamos demonstrar a materialização dessa temática histórico-social – a *escravidão* – nos diversos procedimentos estéticos de composição dos contos machadianos.

Neste sentido, buscamos demonstrar, em nossas análises, como são representados esteticamente na contística machadiana, contextos da instituição escravista brasileira do século XIX, permeados de um discurso ambivalente de

⁵¹ Retomamos essa categoria descrita por Ivan Teixeira (1988).

narradores e personagens; de personagens contraditórios e duais, revestidos da insinuação irônica, que lhes confere um teor artístico mais elaborado.

Assim, portanto, ao término deste trabalho, percebemos que a discussão teórica, bem como as análises realizadas são parciais, uma vez que se constituem como uma possibilidade de leitura, dentre diversas outras possibilidades, acerca de um objeto de estudo, sob um determinado ponto de vista, em um determinado contexto histórico. Dessa forma, em virtude do inacabamento epistemológico no campo da pesquisa acadêmica, especificamente em Literatura, tais leituras demandam revisão e aprofundamento posteriores, o que pretendemos realizar numa pesquisa de doutorado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Contos Escolhidos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- _____. *Contos: uma antologia* – vol. I. Seleção, introdução e notas: John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Contos: uma antologia* – vol. II. Seleção, introdução e notas: John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- _____. *Dom Casmurro*. 5. ed. São Paulo: FTD, 1999.
- _____. *Quincas Borba*. 17. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Tradução direta do grego: Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- _____. *Política*. Tradução: Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. Tradução: Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. In: _____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: BOSI, Alfredo Et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- Bíblia Sagrada*. Tradução dos originais hebraicos e grego: monges de Maredsous – Bélgica. 41. ed. São Paulo: Ave Maria, 2002.
- BRAYNER, Sônia. As metamorfoses machadianas. *Labirinto do espaço romanesco: Tradição e renovação da literatura brasileira (1880-1920)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- _____, Sônia (Org. e introdução). *O conto de Machado de Assis: antologia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- _____. “A personagem do Romance”. In: _____. Et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Imagens do negro na literatura brasileira (1584-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

GOMES, Heloísa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. São Paulo: Ática, 1985.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. 4. ed. São Paulo: FTD, 1998.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JIRMUNSKI, V. “Sobre a Questão do Método Formal”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. “As tarefas da poética”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*, vol.1. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JOLY, Fábio Duarte. *A escravidão na Roma Antiga*. São Paulo: Alameda, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. “A análise sociológica”. In: _____. *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. II, 2. ed. – revista e ampliada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LUKÁCS, Georg. “O romance como epopéia burguesa”. In: *Ensaio Ad Hominem*, n.1. Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

MELO, Anaína Clara de. “Machado de Assis e a indústria cultural”. In: _____ & GOUVEIA, Arturo. *Dois ensaios Frankfurtianos*. João Pessoa: Idéia, 2004.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

MOURA, Clóvis. *História do negro brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

PLATÃO. *A República*. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

QUEIROZ, Suelly Robles Reis de. *Escravidão negra no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.

RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: _____. Et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTIAGO, Silviano. *Intérpretes do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

SANTOS, Joel Rufino. *O que é racismo*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2006.

TEIXEIRA, Ivan. Contos e romances da segunda fase. *Apresentação de Machado de Assis*, 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TOMACHEVSKI, B. “Temática”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

TYNIANOV, J. “A noção de construção”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.