



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE PLANALTINA  
LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO**

**TURMA ANDRÉIA PEREIRA DOS SANTOS**

**COMPOSIÇÃO DO NARRADOR E FIGURAÇÃO DA SOCIEDADE EM  
“PAI CONTRA MÃE”, DE MACHADO DE ASSIS**

**PRISCILA GOMES PEREIRA**

**ORIENTADORA: ANA LAURA DOS REIS CORRÊA**

**Planaltina- DF**

**2013**

**PRISCILA GOMES PEREIRA**

**TURMA ANDRÉIA PEREIRA DOS SANTOS**

**COMPOSIÇÃO DO NARRADOR E FIGURAÇÃO DA SOCIEDADE EM  
“PAI CONTRA MÃE”, DE MACHADO DE ASSIS**

Monografia de final de curso submetida à Faculdade UnB Planaltina, da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Grau de Licenciado em Educação do Campo, com habilitação na área de Linguagens.

Orientadora: Ana Laura dos Reis Corrêa

**Planaltina- DF**

**2013**

**PRISCILA GOMES PEREIRA**

**TURMA ANDRÉIA PEREIRA DOS SANTOS**

**COMPOSIÇÃO DO NARRADOR E FIGURAÇÃO DA SOCIEDADE EM  
“PAI CONTRA MÃE”, DE MACHADO DE ASSIS**

Monografia de final de curso submetida à Faculdade UnB Planaltina, da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Grau de Licenciado em Educação do Campo, com habilitação na área de Linguagens.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Laura dos Reis Corrêa

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/2013

**Banca Examinadora:**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB) – Orientadora  
Presidente

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa  
(UnB) – Membro interno

---

Prof. Dr. Bernard Hess (UnB) – Membro interno

**Planaltina – DF**

**2013**

## **DEDICATÓRIA**

Agradeço em primeiro lugar a Deus, pela força e coragem a mim concedidas e por ter iluminado o meu caminho durante esta caminhada.

Dedico esta e as minhas demais conquistas, aos meus pais, que sempre estiveram ao meu lado me incentivando e orientado. Obrigada pelas orações, forças e incentivos.

A todos os professores da área de Linguagens que me acompanharam durante esse processo de transformação e acúmulo de conhecimento, em especial a Prof.<sup>a</sup> e Dr.<sup>a</sup> Ana Laura dos Reis Corrêa, que se disponibilizou a ser minha orientadora na conclusão deste trabalho.

Aos meus companheiros de comunidade (Simone, Elza, Jaci e Gideão), pelas horas de discussões em prol de melhoria para a comunidade e pelas realizações dos trabalhos em grupo.

A minha inestimável amiga e irmã em Cristo Jesus, Rosileide, que esteve comigo nos momentos mais felizes e nos mais tristes, orando por mim e me encorajando a continuar a caminhada. Que Deus derrame benção sem medida em sua vida e na sua família.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela extraordinária força e coragem que me concedeu e por ter permanecido ao meu lado.

Aos meus pais, que sempre me apoiaram e oraram por mim.

Aos meus irmãos, que sempre me incentivaram a concluir os meus estudos.

Aos docentes da Licenciatura em Educação do Campo, que me ajudaram nessa caminhada, me ajudando a formar um olhar crítico e humanizado. Também por me ensinarem que o conhecimento é algo que está sempre se renovando. Em especial aos docentes: Prof. Dr. Pasquetti, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosineide e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eliete que são os pilares do curso, pois estão em constante batalha por uma educação do/no campo.

A todos os colegas do curso, pelos momentos passados juntos que ficaram na história. Obrigado pelas contribuições em meu processo formativo.

Aos meus amigos e colegas do Colégio Estadual Assentamento Virgilândia, pela compreensão e incentivo a mim dedicado, no tempo de ausência no período de tempo escola.

*...mas os que confiam no Senhor recebem  
sempre novas forças. Voam nas alturas como  
águias, correm e não perdem as forças, andam e não se cansam.  
Isaías 40:31*

*A atual sociedade não é um cristal sólido,  
mas um organismo capaz de mudar e que está em  
constante processo de mudança.  
Karl Marx*

*Se eu pudesse deixar algum presente a você, deixaria aceso o sentimento de amar a vida dos seres humanos. A consciência de aprender tudo o que foi ensinado pelo tempo a fora. Lembraria os erros que foram cometidos para que não mais se repetissem. A capacidade de escolher novos rumos. Deixaria para você, se pudesse, o respeito àquilo que é indispensável. Além do pão, o trabalho. Além do trabalho, a ação. E, quando tudo mais faltasse, um segredo: o de buscar no interior de si mesmo a resposta e a força para encontrar a saída.  
Mahatma Gandhi*

*A poesia é a memória feita imagem e esta convertida em voz. A outra voz não é a voz do além túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem. Tem mil anos e tem nossa idade e ainda não nasceu. É nosso avô, nosso irmão e nosso bisneto.  
Paz, 1993*

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a composição do narrador e figuração da sociedade em *Pai contra mãe*, de Machado de Assis, e a relação dessa construção estética com a figuração da sociedade brasileira. Tendo como foco a composição do narrador mediante os acontecimentos narrados do conto e a posição que o mesmo assume ao narrar às contradições sociais e históricas figuradas no texto literário. Ainda pretende perceber a problematização entre conto e crônica histórica. Para este estudo, recorrerei à pesquisa bibliográfica de textos críticos acerca do conto, da composição do foco narrativo e de autores como Roberto Schwarz, Antonio Candido, Alfredo Bosi, entre outros, que servem de base para a leitura analítica do conto *Pai contra mãe*. O estudo do conto nos mostra a força que a literatura possui para a humanização do sujeito e que vida social e literatura se configuram na arte. O narrador é quem nos captura para as contradições narradas, sendo que as contradições são representações da vida social da época, considerando-se que, na atualidade, ainda existem resquícios dessas contradições, pois muitas não foram superadas. Este estudo também indica como a sociedade brasileira é marcada pela desigualdade e pela negação do acesso à arte e à literatura como forças de desalienação do sujeito.

Palavras chave: conto; narrador; contradições; vida social, literatura.

## **ABSTRACT**

This research aims to study the composition of the narrator and figuration of society in “Pai contra mãe”, Machado de Assis, and the relationship of this construction with aesthetic figuration of Brazilian society. Focusing on the composition of the events narrated by the narrator of the tale and the position that it takes to narrate the historical and social contradictions figured in literary text. Still want to see the problematization between tale and historical chronicle. For this study, the literature of critical writing about the story, the narrative focus and composition of authors such as Roberto Schwarz, Antonio Candido, Alfredo Bosi, among others, serving as a basis for analytical reading of the tale “Pai contra mãe”. The study of the tale shows us the power that literature has to humanize the subject and social life and literature are configured in the art. The narrator is the one who captures the contradictions narrated, and the contradictions are representations of social life at the time, considering that nowadays, there are still remnants of these contradictions, because many have not been overcome. This study also indicates how the Brazilian society is characterized by inequality and denial of access to art and literature as forces of alienation of the subject.

Keywords: tale; narrator; contradictions; social life, literature.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO QUE É O CONTO LITERÁRIO.....	13
1.1 Como se define um conto?.....	14
1.2 “Pai contra mãe”, conto ou crônica histórica?.....	26
CAPÍTULO II – PAI CONTRA MÃE: O NARRADOR NA DISPUTA?.....	35
2.1 A importância do foco narrativo na estrutura literária.....	36
2.2 O narrador machadiano.....	49
2.3 A posição do narrador em “Pai contra mãe”.....	54
CAPÍTULO III – A FIGURAÇÃO DA VIDA SOCIAL BRASILEIRA NO MUNDO DO CONTO “PAI CONTRA MÃE”.....	62
3.1 Relações entre literatura e vida social na sociedade brasileira.....	65
3.2 A figuração da vida social brasileira no conto “Pai contra mãe”.....	70
COSIDERAÇÕES FINAIS .....	76
BIBLIOGRAFIA .....	79

## INTRODUÇÃO

Quando se trata da análise da obra ficcional de Machado de Assis, um dos pontos mais fecundos é, sem dúvida, o que diz respeito ao perfil e à composição do narrador machadiano. Nesta perspectiva, este trabalho tem como objeto de pesquisa a composição do narrador no conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis e a relação dessa construção estética com a figuração da sociedade brasileira.

O objetivo geral desta pesquisa é analisar a composição do narrador mediante os acontecimentos do conto e a posição que o mesmo assume ao narrar as contradições sociais e históricas figuradas no texto literário. A partir desse objetivo, pretende-se, ainda, compreender o gênero narrativo adotado por Machado de Assis: o conto; perceber a problematização entre conto e crônica histórica proposta por esse texto de Machado de Assis; compreender a importância do narrador na composição de uma narrativa; entender as peculiaridades do narrador machadiano; investigar o papel do narrador machadiano no conto “Pai contra mãe”; analisar as relações entre a composição do narrador e a figuração da vida social no conto.

As razões que justificam os objetivos a serem alcançados neste trabalho de pesquisa monográfica se ligam a três aspectos: do ponto de vista do trabalho com o texto narrativo, é evidente, especialmente no caso da obra de Machado de Assis, a importância do foco narrativo na construção do texto literário; do ponto de vista social, esta pesquisa considera a importância do acesso e do trabalho com o texto literário por parte daqueles aos quais tem sido negada a força humanizadora da literatura, na vida e na escola; por fim, considera-se que o trabalho com a literatura é uma forma de resistência à desumanização da vida social, hoje marcada pela mercantilização da vida.

O narrador é um dos elementos que estruturam a narrativa literária; trata-se de uma estrutura textual que pode se apresentar de várias formas na literatura; conhecer e analisar cada forma que o caracteriza é muito importante, pois o mundo literário, no qual o narrador tem papel decisivo, não só faz parte da vida humana, mas é também uma crítica da vida.

A estrutura social brasileira marcada pela desigualdade nega diariamente o acesso à literatura para a classe trabalhadora, restringindo o acesso aos textos literários apenas às classes dominantes. Assim como na vida social, a literatura como força humanizadora tem sido negligenciada constantemente nas unidades de ensino, fazendo com que, na maioria das vezes, os educadores formem cidadãos sem sensibilidade e totalmente insensíveis aos conflitos existentes na sociedade.

Além disso, o mundo moderno fez com que a sociedade perdesse o interesse pela leitura da literatura fazendo com que o conto e outros gêneros literários ficassem no esquecimento, pois, na atualidade, o mundo é bombardeado diariamente pelas informações jornalísticas, pelas técnicas de produção e representação imediatistas e mercantilizadas; configurando um mundo onde as pessoas não acham espaço para a troca de experiência mais profunda e humanizadora.

Ao analisar o narrador do conto “Pai contra mãe” espero evidenciar a importância da força humanizadora da literatura para a sociedade atual. Machado de Assis é um autor fundamental para a formação de nossa literatura e, por meio de suas obras, é possível compreender melhor nosso passado e nosso presente, já que muitos dos problemas que são apresentados literariamente nas obras do escritor ainda não foram de fato solucionados na atualidade.

Para a realização desta pesquisa será necessário o estudo dos elementos estruturais da narrativa, especialmente os que se referem à teoria do conto e à construção do narrador. Como o narrador machadiano apresenta-se de forma bastante peculiar, é necessário abordar os traços específicos desse narrador: a mudança de ponto de vista no conjunto da obra machadiana (de 3ª para 1ª pessoa; ou de um ponto de vista dos dominados para o dos dominantes); os traços de ironia, volubilidade e posição de classe, que marcam esse narrador. Por fim, é preciso considerar a fortuna crítica acerca do Machado romancista e contista, especialmente aquela que aproxima a narrativa machadiana do tema que norteia esta pesquisa: a figuração da vida social brasileira pela literatura. Para tanto, recorrerei à pesquisa bibliográfica de textos críticos acerca do conto, da composição do foco narrativo e de autores como Roberto Schwarz, John Gledson, Antônio Candido, Alfredo Bosi e Hermenegildo Bastos, entre outros.

A metodologia adotada para a realização deste trabalho envolve, portanto, a pesquisa bibliográfica dos textos críticos e a leitura analítica do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis. Em primeiro lugar, será feito um estudo sobre a teoria do conto, a partir do qual será possível buscar compreender a tensão entre conto e crônica histórica existente no conto “Pai contra mãe”. Em seguida, será focado o problema da composição do narrador do conto, que terá como base o estudo da estrutura do foco narrativo e, especificamente, o estudo das peculiaridades do narrador machadiano, para compreender a posição do narrador do conto em análise nesta pesquisa. Por fim, a partir dos estudos feitos, será possível relacionar a composição textual e a atuação do narrador com a atualidade da figuração da vida social brasileira no conto “Pai contra mãe”.

Nesta pesquisa espero poder responder as seguintes perguntas: Por que o narrador se mostra ora distanciado dos acontecimentos narrados e ora próximo deles? Em que perspectiva o ponto de vista do narrador desse conto se aproxima ou se distancia dos elementos que caracterizam o narrador machadiano: volubilidade, ironia, posição de classe dominante? Como a composição do ponto de vista narrativo atua na figuração da vida social no conto?

Para respondê-las, o trabalho será organizado em três capítulos. No capítulo I, faço considerações em torno do que é um conto literário, ou seja, como se define um conto? Através da análise do conto “Pai contra mãe” de Machado de Assis, espero discutir os fatores que resultam da relação entre conto e crônica, proposta pela forma que Machado deu a essa sua narrativa. O que será que é este conto? Uma crônica ou um conto?

No capítulo II, – “Pai contra mãe”, o narrador na disputa –, discutirei a importância do foco narrativo na estrutura literária, fazendo uma discussão sobre como é o narrador machadiano, como este narrador se comporta e qual é a sua posição neste conto.

No capítulo III, procurarei analisar de que forma se realiza a figuração da vida social brasileira no mundo do conto “Pai contra mãe”, considerando as relações entre literatura e vida social.

# CAPÍTULO I

## CONSIDERAÇÕES EM TORNO DO QUE É O CONTO LITERÁRIO

*o contar não é simplesmente um relatar  
acontecimentos ou ações.  
Gotlib, 2004, p.8.*

Neste capítulo procuraremos estabelecer, com vistas a embasar teoricamente os capítulos posteriores, uma definição de conto literário. Para tanto, apresenta-se um resumo dos principais elementos referentes a história, origem, desenvolvimento e características formais do conto literário, tendo como referência e base o texto de Nádya Gotlib (2004) – *Teoria do conto*. Convém assinalar que não retomaremos aqui todos os teóricos elencados por Gotlib, mas apenas aqueles que tratavam de questões que nos pareceram mais associadas ao objetivo deste trabalho, ou seja, a discussão do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis. Considerando-se a hipótese de que este conto se realiza esteticamente a partir da relação entre conto e crônica histórica, nos pareceu importante apresentar algumas considerações a respeito do que é um conto literário.

A palavra conto tem três acepções, conforme Julio Casares (Gotlib, 2004, p. 8), sendo a primeira o relato de um acontecimento; a segunda uma narração oral ou escrita de um acontecimento falso; e a terceira uma fábula que se conta às crianças para diverti-las. Ao analisá-las, podemos dizer que todas essas acepções possuem um ponto em comum: são modos de se contar coisas vividas ou inventadas pelo próprio narrador e, como tal, são todas narrativas. Mas o conto não tem compromisso só com o real, pois nele relato e ficção não tem limites. Nas linhas gerais da história do conto, desde seu esboçar ao seu desenvolvimento, a transmissão das narrativas era oral, mas, com o passar do tempo, o seu registro tornou-se predominantemente escrito e o narrador passou a assumir a função de contador-criador-escritor de contos, afirmando o caráter literário desse tipo de narrativa, pois, ao ser escrito, foi adquirindo a sua força estética.

## 1.1 COMO SE DEFINE UM CONTO

*Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse.*  
*Cortázar apud Gotlib, 2004, p.21.*

A arte de contar estórias<sup>1</sup> sempre esteve presente nas sociedades mais antigas e tudo indica que começou com a necessidade de preservar a memória de experiências significativas para uma comunidade; assim, as pessoas sempre se reuniram para contar o que ouviram ou presenciaram. As pessoas das sociedades primitivas transmitiam as suas culturas por meio das histórias contadas de um para o outro e hoje esse rito ainda é bem presente em algumas famílias. Muitas ainda gostam de transmitir notícias e trocar ideias da mesma maneira que faziam os nossos antepassados. As estórias podem variar de assuntos e maneiras de se contar, podem ser de perdas, conquistas, decepções, alegrias e outros. Não sabemos com exatidão o início do hábito de contar estórias, porém é certo que esse costume está relacionado a tempos remotos, quando a escrita ainda não havia sido desenvolvida. Muitos afirmam que os contos egípcios são os mais antigos e devem ter aparecido por volta de 4.000 anos antes de cristo. Conforme (Gotlib, 2004), enumerar as fases da evolução do conto seria como percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam. Nesse sentido, ela nos leva a pensar nos textos literários do mundo clássico greco-latino (*Ilíada* e *Odisseia*), os contos do oriente (o *Pantchatanra* VI A.C.; em sânscrito, ganha tradução árabe VII d. C; e inglesa XVI D.C.) e, por último, as *Mil e uma noites*, que da Pérsia passam pelo Egito para toda a Europa.

Na história da teoria do conto uma narrativa que nos chama a atenção é a de Sheherazade, que narrava estórias para o rei Shariar noite após noite, adiando assim a sua morte, já que o rei planejava matá-la. O rei desposava toda noite uma virgem e depois a matava para que nenhuma jovem repetisse o ato de traição que sua ex-esposa cometera. Sheherazade, contando estórias, ganhou a simpatia do rei, pois, ao narrá-las, aguçava-lhe a curiosidade, fazendo-o querer ouvi-la na noite seguinte. Os contos acabaram encantando o rei, e Sheherazade, contando estórias, adiava a morte e prolongava a sua vida.

No século XIV, a forma do conto vive uma transição decisiva, pois o relato, que inicialmente era transmitido oralmente e que depois ganhou registro escrito, começa a se

---

<sup>1</sup> Mantivemos neste texto a diferenciação entre estória e história utilizada por Nádía Gotlib, em seu livro *A teoria do conto* (2004).

afirmar como forma estética. Os contos de Bocaccio, no seu *Decameron* (1350) são traduzidos para varias línguas e rompem com o moralismo didático. O narrador dedica-se à elaboração artística para não perder o tom da narrativa oral e conserva o recurso das estórias de moldura: “são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém. E os *Canterbury tales* (1386), de Chaucer, são contados numa estalagem por viajantes em peregrinação”, conforme Gotlib (2004, p.6), que continua percorrendo o percurso da consolidação do conto como forma artística:

O século XVI mostra o *Héptameron* (1558), de Marguerite de Navarre. E no século XVII surgem as *Novelas ejemplares* (1613), de Cervantes. No fim do século surgem os registros de contos por Charles Perraut: *Históires ou contes du temps passé*, com o subtítulo de “Contes de Ma Mere Loye”, conhecidos como *Contos da mãe Gansa*. Se o século XVIII exibe um La Fontaine, exímio no contar fábulas, no século XIX o conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do conto popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais. (p.6)

Podemos considerar este o momento da criação do conto moderno, pois do lado de Grimm que registra contos e inicia o seu estudo, surge um Edgar Alan Poe que, enquanto se firma como contista, se afirma também como teórico do conto. Na busca e na força de contar estórias no decorrer dos séculos, surge também a tentativa de explicar a história destas estórias e vai se montando uma problematização do modo de narrar.

O conto passou por várias transformações no decorrer do tempo e, para alguns estudiosos, ele possui uma teoria própria, enquanto, para outros, não há uma teoria específica do conto, porém, em ambos os casos, não há como pensar o conto desvinculado da teoria geral da narrativa. Como pensar o conto desvinculado da tarefa de representar literariamente a realidade? É neste momento que surge a diferenciação, pois, enquanto alguns estudiosos pensam que o conto está regido por determinações gerais da narrativa, outros reconhecem que ele teria característica específica de gênero, assim como o romance tem suas especificidades. Podemos perguntar quais os limites da especificidade do conto enquanto determinado tipo de narrativa? O que faz com que o conto continue sendo conto apesar das mudanças ocorridas no decorrer da história? E por último, será que o conto ainda possui aspectos que são fiéis as suas origens?

Muitos escritores ressaltam a dificuldade de escrever contos. Machado de Assis se manifesta a esse respeito em 1813, dizendo que o gênero é difícil mesmo, negando a sua aparência de ser fácil. O mesmo relata que essa aparência lhe faz mal, pois afasta os escritores e o público de toda atenção que ele merece. Muitos outros escritores também atentam para a

dificuldade de explicar o conto. Segundo Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, “esse gênero é de tão difícil definição, tão esquivo nos múltiplos antagônicos aspectos.”, que, se de um lado “é preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto”, isto se torna difícil “na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para desvitalização do conteúdo.”.

Estudar a teoria é aceitar uma luta em que a própria força da teoria pode aniquilar a vida do conto. Nesse sentido vale lembrar-nos de Cortázar, que pontua:

Se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo em que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (Cortázar *apud* Gotlib, 2004, p.7.).

Podemos considerar que o conto é uma reflexão e uma autorreflexão da vida que toma forma pelo trabalho estético. Os escritores, ao escreverem um conto, valem-se de normas e recursos, ou seja, eles estão guiados por finalidades estéticas. Sabemos que, seja de forma oral ou escrita, a voz do narrador sempre pode interferir no seu discurso, mas essa voz que fala ou escreve só se firma como contista quando existe um resultado de ordem estética em sua obra e, por isso, nem todos que contam histórias podem ser considerados contistas.

O modo de narrar passou por vários processos e foi adquirindo modos diferentes e ganhou alguns elementos característicos que delimitaram o gênero de cada narrativa, que podem apresentar diferentes características que as associa a este ou àquele gênero: romances, poemas ou dramas. Vale lembrar que essa classificação dos gêneros da narrativa também tem sua história; há relatos de que ela se acentuou nos períodos clássicos (a Antiguidade greco-latina, a Renascença), definindo um público para cada gênero (épico, lírico e trágico) e um repertório de procedimentos ou normas a serem usados nas obras de arte. Em outros momentos, os limites de gênero literário se tornaram mais flexíveis, e certas formas literárias se misturaram: consolidam-se formas híbridas (romance, drama, poema em prosa), como ocorreu no Romantismo e no Modernismo, que questionaram as normas e os limites estabelecidos para a classificação das obras em determinado gênero. Quanto ao conto, o seu modo de ser também sofreu muitas mudanças e delas surgiram maneiras variadas de narrar;



cuja história evolutiva foi sistematizada por alguns teóricos, apresentados por Gotlib (2004), em seu livro sobre o conto.

O conto maravilhoso é uma das formas mais populares e antigas de narrativa; para André Jolles (Gotlib, 2004, p.11), trata-se de uma **forma simples** de narrar, pois pode ser transmitido oralmente ou por escrito sem que o seu “fundo” se perca. Qualquer pessoa que conte o conto manterá a mesma forma, ou seja, a forma simples, que não pode ser desenvolvida sem o elemento do maravilhoso, isto é, não apresenta precisão histórica, narra um acontecimento que pode ter ocorrido em qualquer tempo ou espaço, daí o conto, como forma simples, ter esta possibilidade de ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar: caracterizam-no, pois, a mobilidade, a generalidade e a pluralidade. Para Jolles, a forma simples não corresponde a uma forma artística exatamente, pois o que corresponderia ao que hoje se classifica como conto literário seria a novela (toscana), pois esta leva em si a marca do seu criador, é produto de uma personalidade em ação criadora, procura representar uma parcela da realidade segundo o seu ponto de vista compondo assim um universo individualista, coeso e sólido. A novela toscana adotou a forma da narrativa de moldura: narrativas que se apresentam ligadas por um **quadro** que assinala, entre outras coisas, onde, quando e por quem são contadas. O conto maravilhoso e a novela toscana e de moldura são duas realidades narradas diferentes, ou seja, enquanto um é sempre um, a narrativa se repete; na outra é o outro que é sempre o outro, a narrativa não se repete e é peculiar a seu único autor.

Examinando a definição de Jolles do conto maravilhoso, Vladimir Propp descreve, sob o ponto de vista do formalismo russo, as funções, transformações e origens do conto maravilhoso. Quanto às funções, Propp afirma que são “ações de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga” Essas funções ou ações praticadas pelos personagens são sempre as mesmas independentemente dos personagens que as praticam e realizadas na mesma sequência em diferentes contos (uma ordem dada por um personagem; o engano de outro, a salvação pelo herói do conto e a punição do antagonista, por exemplo). Propp descreve ainda a presença de sete personagens típicos e constantes dos contos maravilhosos: o antagonista ou agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói.

Quanto às transformações ocorridas no conto maravilhoso, Propp conclui que a vida real não pode destruir a estrutura geral do conto, mas pode modificá-la ou transformá-la. Assim existe uma forma fundamental do conto que liga as suas origens às origens religiosas,

nas quais, segundo Propp, ainda existem as formas derivadas que dependem da realidade e da ordem cultural em que o conto aparece. Segundo Nádía Battella Gotlib

Propp conclui que há vinte casos de transformações de elementos do conto fático, que se fazem ou por alteração da forma fundamental, reduzindo, deformando, invertendo, intensificando ou enfraquecendo as ações das personagens; ou por tipos de substituição e assimilações. (2004, p.14.)

Depois de desenvolver o estudo da estrutura dos contos, Propp desenvolve o estudo das suas origens, em que os elementos do conto serão estudados em função de suas fontes. O estudioso reconhece duas fases na evolução do conto, sendo a primeira a sua pré-história (em que o conto e o relato sagrado – conto, mito, rito – se confundiam); a segunda é a história de quando o conto se liberta da religião e passa a ter vida própria, o que era sagrado passa a ser profano. Os relatos religiosos perdem seus significados sagrados e os contos passam a ser narrados como se narra um conto, livre do religioso; o conto passa para a atmosfera da criação artística e recebe seu impulso de fatores sociais. Nádía Battella Gotlib afirma que:

A investigação do folclore, desenvolvida por Propp, seguindo a linha do materialismo marxista, busca explicação dos fatos no exame da realidade histórica do passado: a origem religiosa dos contos. Investiga a conexão do folclore com a economia da vida material: esta é que gera determinados mitos, ritos e contos. (2004, p.15.)

O aspecto ritualístico e sagrado do conto começa a desaparecer quando a caça deixa de ser o único meio de subsistência, e o destino da arte folclórica/ popular passa a ser atribuído à sociedade, com ou sem casta. O conto maravilhoso possui elementos e representações da sociedade anterior, isto é, a sociedade sem castas, e, só mais tarde, passa a ser patrimônio da classe dominante.

As teorias de Vladimir Propp servem como base para vários outros teóricos que, a partir das suas teorias sobre o conto maravilhoso, criam outras mais complexas. Dois desses teóricos são A. J. Greimas e Claude Brémond, que transferem os princípios de Propp com modificações para a análise da narrativa em geral. Greimas analisa a distribuição dos papéis das personagens a partir da relação sintática entre sujeito e objeto (usa funções do conto segundo Propp e do teatro segundo Souriau). Com isso determina três tipos de “categorias atuacionais”: sujeito vs. objeto, destinador vs. destinatário, adjuvantes vs. oponente. Greimas retoma as trinta e uma funções de Propp e faz uma fusão entre elas, reduzindo-as somente a vinte, mas ainda acaba fazendo outra redução, que é por oposição, restando, então, somente duas, a ruptura da alienação e a restituição da ordem.

Claude Brémond, também a partir de Propp, cria regras gerais para o desenvolvimento da narrativa seguindo três funções; “uma que abre a possibilidade do processo, uma que realiza tal possibilidade e por último uma que conclui o processo, com sucesso ou fracaso.” (Gotlib, 2004, p.16).

V. Chkovski, em “A construção da novela e romance”, analisa várias tramas em que os modos pelos quais os elementos da novela e do romance se organizam. Primeiro analisa a trama como novela-padrão, onde não acontece uma só ação, mas reação ou falta de coincidência para o desencadear do enredo. O autor descreve vários tipos de trama, em combinações diferentes dos elementos; que consistem em elementos ligados entre si por projeções e oposições. Chkovski chega a conclusões gerais acerca da novela (ou conto) e romance, sem produzir uma definição tal qual Propp conseguiu para o conto maravilhoso.

Esses estudos dos contos russos foram importantes, pois propiciaram o estudo das novas formas de narrativa, “mediante análise dos elementos que as compõem nas suas reações e como representação cultural de uma situação histórica.” (Gotlib, 2004, p.16.).

A caracterização moderna do conto se deu, portanto, a partir do movimento da narrativa no decorrer do tempo. O autor A. L. Bader (Gotlib, 2004, p 17.) nos diz que o conto manteve, durante o passar do tempo, a mesma estrutura e o que mudou foi a sua técnica de composição, o que justificaria a evolução da narrativa do modo tradicional para o modo moderno. Neste modo moderno de narrar, resultante de transformações sociais associadas ao advento do capitalismo, como a Revolução Industrial, o caráter do conto de unidade da vida passa por um triste processo, pois vai sofrendo uma fragmentação dos seus valores. Neste sentido, o modo que narrava e considerava o mundo como um todo não mais consegue representar esta totalidade, pois perde o ponto fixo. O que era coletivo agora é individualizado, a verdade de um todo agora é de um só.

Após essas considerações acerca da evolução do conto tradicional ao moderno, Gotlib (2004) dedica-se a pensar o conto em relação aos gêneros literários. O conto, como um gênero, de acordo com Edgar A. Poe, não pode ser muito longo, porém não deve ser curto demais, assim como o poema, pois “um poema breve demais pode produzir uma impressão vívida, mas nunca intensa e duradoura” (Poe *apud* Gotlib, 2004, p.19.), essa mesma teoria ele aplica à leitura do conto, que deve ser uma narrativa breve que proporcione de uma a duas horas de leitura. O conto não pode ser comparado ao romance, do qual difere, pois o romance: “como não pode ser lido de uma assentada, destitui-se, obviamente, da imensa força derivada da totalidade” (Poe *apud* Gotlib, 2004, p.20.). Já com o conto breve, essa totalidade é

alcançada, o autor consegue realizar a plenitude de sua intenção. “Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção.” (Poe *apud* Gotlib, 2004, p.20.). Julio Cortázar, no seu estudo sobre Poe, fala sobre esse “domínio” que o escritor tem sobre o leitor. Podemos considerar que, segundo Poe, a elaboração do conto é produto extremo do domínio do autor sobre os seus materiais narrativos. Toda obra literária é produto de um trabalho consciente e o conto não fica fora desta análise.

Julio Cortázar define o conto de acordo com o conceito de Poe: “um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse”, ou, indo mais além: “no conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso.” (Cortázar, *apud* Gotlib, 2004, p.21.).

Para Julio Cortázar, Poe “compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (...) deve ser radicalmente suprimido” (Cortázar, *apud* Gotlib, 2004, p.22). Isso significa que cada palavra deve conduzir para os acontecimentos que ocorrem na narrativa, sendo que essa coisa que ocorre não pode ser alegoria, mas somente acontecimento que reflita a vida:

O importante, pois, é que haja algo *especial* na representação desta parte da vida que faz o conto, isto é, que haja um *acidente* que interesse e que ele “seja ou pareça-nos realmente um ‘caso’ considerado pela novidade, pelo repente, pelo engraçado ou pelo trágico” – afirma José Oiticica (citado por Herman Lima, em *Variações sobre o conto*). (Oiticica *apud* Gotlib, 2004, p. 28.).

Alguns escritores se opõem à teoria do conto de Poe; para muitos é difícil estipular uma teoria sobre o conto, dada a sua fluidez. O gênero não é novo e é produto do século XIX, as suas origens são antigas. Portanto Poe trata de um efeito no conto e qual seria este efeito? Seria uma tensão unitária para além da extensão, porque no romance há várias tensões, mas no poema é possível haver somente uma. No entanto, de acordo com Gotlib, a questão permanece, quais as condições que propiciam essa tensão no conto lido?

Um escritor que aborda o problema da tensão no conto é Tchekhov, que a entende a tensão como condensação, concentração ou compactação. Tchekhov, ao analisar as suas obras e as dos outros contistas, avalia os conceitos do escrever bem e esclarece questões referentes à prática do escrever e ler histórias, especialmente “o conto.” Nos seus pontos de vista, alguns coincidem com os de Poe, e um deles é a questão da brevidade nos contos. Com relação à brevidade, Tchekhov considera que é necessário ao conto causar efeito ou o que chama de impressão geral no leitor. No entanto, ele enfatiza que não é só de brevidade ou impressão

total que se geram as boas histórias ou contos. A brevidade exige algo que seja novo, a força, a clareza e a compactação, pois é necessário que o texto seja claro para que o leitor entenda; o conto deve também deve ser forte para marcar o leitor. Ele afirma que o contista deve ser direto por que o excesso de detalhes não desorienta o leitor levando-o para várias direções. Para ele, a narrativa deve ser compacta, havendo condensação dos elementos e com objetivos fortes e claros. Tchekhov valoriza o desenvolvimento da narrativa, mas sem priorizar o seu desfecho, desta maneira, ele deixa as personagens assumirem um papel importante, revelando o seu interior. Ao tomar essa atitude, ele cria o conto de reflexão.

O conto possui a capacidade de fazer um corte no fluxo da realidade, ou seja, um *flash*, e é nisso que ele consegue ganhar a sua eficácia segundo alguns teóricos, pois neste recorte ele capta o momento presente. A esse propósito, Gotlib (2004) cita a escritora Nadine Gordimer, para quem o conto representa o real como através de um *flash* de luz.

Essa teoria que tem o conto como *flash* associa-o a uma nova maneira de narra, caracterizada pela fragmentação, “ruptura com princípios da continuidade lógica,” que busca consagrar o momento presente. Essa teoria pode explicar um conto ou uma narrativa, porém jamais pode explicar o conto enquanto gênero. No entanto, Gordimer faz ponderações interessantes quanto às questões que levaram à sobrevivência do conto: quais as implicações sócio-políticas desta sobrevivência do conto; e, de acordo com a teoria marxista de G. Lukács que considera o romance uma forma estética ligada à ascensão da classe burguesa, que marca o auge da cultura individualista, qual seria a relação do conto com as implicações sociais e políticas?

A autora citada por Gotlib nos permite pensar que o conto “é uma arte solitária na comunicação,” igual ao romance, que se isola em uma solidão que só cresce nesta sociedade individualista e competitiva. Além de Gordimer, outros autores, como Frank O’Connor, na obra *The lonely voice*, e Elizabeth Bowen, em *The faber book*, associaram o conto ao leitor solitário.

Segundo Gotlib (2004, p.31.), Elizabeth Bowen aponta uma proximidade entre o conto e o teatro, pois o narrador produz um conflito dramático intenso, utilizando teatralmente os menores gestos e reações dos personagens, na tentativa de “situar o homem na sua solidão, na consciência de ocupar um lugar sozinho na realidade” (Bowen *apud* Gotlib, 2004, p.31.).

Os teóricos que seguem as teorias Poe concretizam o caráter da unidade de efeito no conto e enfatizam a sua importância como gênero novo que foi criado no século XIX. Gotlib faz referência ao teórico Brande Mathews, que, em um ensaio (1901), aborda a questão de

escrever *short-story* (usando hífen) para separá-la da *short story* que é meramente uma estória curta. Podemos compreender, de acordo com esse teórico, que existe uma diferença entre conto e romance que não é só de extensão, mas de caráter: o conto tem uma unidade de impressão, que o romance obrigatoriamente não possui. Gotlib compreende que a unidade do conto se dá “por causa da singularidade dos elementos que compõem a narrativa do conto: personagem, acontecimento, emoção e situação.” (Gotlib, 2004, p. 32.). Ainda segundo B. Mathews, o conto não necessita de um tema de amor como o romance necessita, mas é preciso salientar que, quando ele se refere ao romance, está se referindo ao romance contemporâneo americano. Porém, no conto, o que deve valer é a concisão e a compreensão, a originalidade, a ingenuidade e, enfim, no conto sempre algo vai acontecer, ou seja, o tema é de suma importância para o seu desenvolvimento. Com este autor, surge, portanto, uma espécie de teoria da singularidade do conto, elementos característicos que o definiriam em relação a outras formas narrativas. A partir disso, tornam-se mais frequentes normas de composição do conto.

No surgimento da linha da normativa, criam-se alguns manuais de como escrever contos e o conto passa a ter espaço em revistas e jornais, o que contribui para uma comercialização do gênero. Neste sentido, deu-se uma certa banalização do conto, pois, na era industrializada do capitalismo, o conto passa a ter a tendência a ser padronizado, como formada produção rápida e barata. Nesta perspectiva, surge o conto comercial, ou seja, fica evidente a mercadorização da forma literária do conto.

Na acentuação do caráter empresarial da produção do conto surge a perspectiva de ver no conto russo a negação deste estado mercantilizado do conto. Gotlib cita H. S. Canby (1915) como um dos críticos que exaltava a superioridade do conto russo porque na sua particularidade o conto segue o ritmo da vida, livre do lema imposto pelos escritores e editores americanos.

Em relação ao Brasil, Gotlib faz referência ao escritor Herman Lima que publica o livro “Variações sobre o conto” (1954), que marcou a história do conto no Brasil, e dentre as tantas definições que apresenta, Lima ressalta um texto de Araripe Júnior, publicado em 1894, em *A semana*, no qual o crítico apresenta algumas diferenças entre conto e romance:

O conto é sintético e monocrônico; o romance, analítico e sincrônico. O conto desenvolve-se no espírito como um fato pretérito, consumado; o romance, como atualidade dramática e representativa. No primeiro, os fatos filiam-se e percorrem uma direção linear; no segundo, apresentam-se no tempo e no espaço, reagem uns sobre os outros, constituindo trama mais ou

menos complicada. A forma do conto é a narrativa, a do romance, a figurativa. (Araripe Júnior *apud* Gotlib, 2004, p.34. ).

Definições rigorosas como a de Araripe Júnior, endossada por H. Lima, nos servem de alerta sobre as várias definições do conto, pois é preciso desconfiar das posturas enrijecedoras, tanto quanto daquelas que flexibilizaram o conto, colocando-o a serviço do mercado editorial. Na mesma época em que Araripe Júnior produziu sua definição, Machado de Assis já escrevia seus contos e também escrevia sobre eles e não era tão rigoroso assim.

Outro crítico citado por Gotlib é Alceu Amoroso Lima, que também faz referência à brevidade do conto e relata que o conto “é uma obra de ficção; obra de ficção em prosa” e completa:

O tamanho, portanto, representa um dos sinais característicos de sua diferenciação. Podemos mesmo dizer que o elemento quantitativo é o mais objetivo dos seus caracteres. O romance é uma narrativa longa. A novela é uma narrativa média. O conto é uma narrativa curta. O critério pode ser muito empírico, mais é muito verdadeiro. É o único realmente positivo. (Amoroso Lima *apud* Gotlib, 2004, p. 34.).

Seguido essa linha de raciocínio podemos pensar que a definição de um texto como conto está sujeita ao fator quantitativo, no entanto, essa postulação não elimina o problema da definição de um conto na perspectiva qualitativa. A questão da brevidade do conto parece se basear nos sintomas e não nas causas dos sintomas, pois não importa ao conto ser ou não ser breve, mas provocar impacto no leitor, para que qualquer leitor, ao lê-lo, se sinta impactado com a problemática abordada pelo contista.

O conto é uma narrativa que pode ter uma ação desenvolvida, ou seja, um enredo que pode ser formado de dois ou mais episódios. Portanto, ao ser desta maneira, as suas ações nem dependem uma da outra, como ocorre no romance, pois as ações do conto podem ser mais independentes. O contista condensa o conto, deixando-o numa estética forte e compactada que causa maior efeito no leitor em relação às questões discutidas pelo autor, mesmo e porque ele omite certos detalhes.

Acerca do tema da brevidade do conto, Gotlib (2004, p.35.), retoma as consideração de N. Friedman, para quem “um conto é curto porque, mesmo tendo uma ação longa a mostrar. sua ação é mais bem mostrada numa forma contraída ou numa escala de proporção contraída”. Friedman desloca a discussão para a construção estética do conto, ou seja, para o aspecto quantitativo e não qualitativo; assim, a brevidade de uma estória passa ser avaliada

não pelo número de palavras que a compõem, mas pela forma como são combinados seus elementos narrativos.

Logo após esta reflexão sobre o que afirma Friedman acerca da brevidade do conto, Gotlib (2004, p.35.) acrescenta uma nota essencial de Machado de Assis, a que já no referimos, mas que vale à pena relembra neste momento. A citação é extraída da Advertência de Machado publicada em seu livro de contos *Várias histórias*: “O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias; é naturalmente a sua qualidade”. Achado também reconhece, com ironia, que, “em alguns casos”, a grande vantagem dos contos é serem mais curtos que os romances, “mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos”.

Por fim, destacamos a discussão de Gotlib a respeito do que Julio Cortázar chama de conto excepcional, ou seja, não exatamente aquele que é breve ou longo, que se refere ao extraordinário ou ao fantástico ou ao cotidiano, que é russo ou americano, mas aquele que tem efetiva força literária, que seja capaz de fisgar o leitor:

O excepcional reside numa qualidade parecida à do imã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que lhe flutuavam virtualmente na memória e na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência. (Cortázar *apud* Gotlib, 2004, p. 36.).

Diante de todas as teorias do conto apresentadas por Gotlib, algumas das quais evocamos neste texto, a de Cortázar é a que, concordando com Gotlib, nos parece a mais fecunda, pois chama a atenção para o aspecto literário do conto, pois, sem se articular como um sistema de relações, em que cada elemento tem a sua função, um conto não pode ser um conto de fato.

Cortázar, entretanto, não se furta a demarcar as fronteiras entre conto e romance. Para ele, “o romance está para o conto assim como o cinema está para a fotografia”:

na medida em que um filme é em principio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (Cortázar, *apud* Gotlib, 2004, p. 36).



Na fotografia o artista faz um recorte da realidade, fixando-lhe limites, mas esse recorte tem que atuar de modo em que represente uma realidade maior e ampla, assim como deve ser o conto. Já no cinema e no romance, a ação é por acumulação. É preciso ter uma série de elementos que se acumulam, que não podem ser excluídos e que levam para um climax da obra. Quanto ao conto e a fotografia, o que importa é a seleção significativa em vez da acumulação.

Em toda teoria do conto de Cortázar sente-se a presença de Edgar Allan Poe, pois sendo um admirador das teorias de Poe, Cortázar as estudou e as traduziu várias vezes.

Como foi possível ver até aqui, ao longo do tempo, muitos críticos e escritores tentaram definir o que seria um bom conto, alguns consideravam a condição do tempo de leitura como critério, outros recoriam ao maior impacto.

Pensando no panorama do conto brasileiro, Machado de Assis, é sem dúvida, um dos contistas brasileiros que conseguiram produzir o conto excepcional. Machado traduz nos seus contos as perspicazes compreensões da natureza humana, “desde as mais sádicas às mais benevolas”, mas nunca ingênuas. Como ressalta Gotlib (2004, p.42.), “O modo pelo qual ele aborda a realidade traz consigo a sutileza em relação ao não dito, que abre para as ambiguidades, em que vários sentidos dialogam entre si.”. Conquanto a leitura de seus contos caminha no sentido de auscultar outra significação sugerida pela ironia fina e implacável do seu narrador.

Machado tem essa percepção de fisgar o leitor pela intriga bem arquitetada, intrigando-o com questões não resolvidas, levando o leitor a se inquietar diante da leitura de seus contos. O leitor de Machado de Assis jamais é o mesmo de antes, pois a sua escrita faz com que o leitor se incomode com as questões abordadas e busque maneiras de compreendê-las para buscar formas de superá-las.

Gotlib (2004, p. 43.), relacionando os textos do contista brasileiro às teorias do conto por ela trabalhadas e aqui apresentadas, afirma que o conto de Machado:

promove o seqüestro do leitor, prendendo-o num efeito que lhe permite a visão em conjunto da obra, desde que todos os elementos do conto são incorporados, tendo em vista a construção deste efeito (Poe); neste seqüestro temporário, existe toda uma força de tensão, num sistema de relações entre elementos do conto e em que cada detalhe é significativo (Cortázar). O conto centra-se num conflito dramático, em que cada gesto e olhar são até mesmo teatralmente utilizados pelo narrador (E. Bowen). Não lhe falta a construção simétrica, de um episódio, num espaço determinado (B. Matthews). Trata-se de um acidente da vida (José Oiticica), cercado, neste caso, de um ligeiro antes e depois (José Oiticica). De tal forma que esta ação parece ter sido

mesmo criada para um conto, adaptando-se a este gênero e não a outro, por seu caráter de contração (N. Friedman). Este é um lado da questão teórica referente às características específicas do gênero conto.

O desafio deste trabalho é exatamente analisar um conto machadiano, “Pai contra mãe”, que tem como característica compositiva o fato de se estabelecer por meio do limite entre conto e crônica histórica, daí a nossa tentativa de, por meio do estudo da obra de Gotlib sobre a teoria do conto, buscar demarcar as fronteiras dessa forma literária.

## 1.2 “PAI CONTRA MÃE”, CONTO OU CRÔNICA HISTÓRICA?

*Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem.*

*Assis, s/d, p. 103*

A crônica, assim como o conto, é um gênero narrativo que tem a sua própria história. Inicialmente, ela se constituía como uma forma de narrativa de natureza histórica que expunha os fatos seguindo uma ordem cronológica; o que está relacionado à própria origem da palavra (*Chronos* é o deus grego do tempo).

Sua origem está associada ao desenvolvimento da escrita (aproximadamente 4.000 a.C.), na Mesopotâmia, inicialmente, com a escrita cuneiforme dos sumérios, que deixaram gravados, em placas de argila, registros cotidianos, administrativos, econômicos e políticos da época. O registro cronológico dos fatos históricos, por meio de hieróglifos em papiros ou nas paredes das pirâmides, que narrava a própria unificação do Império e a vida dos faraós, assume um lugar privilegiado no Antigo Império Egípcio (3.200 a.C.), onde os escribas gozavam de benefícios sociais, econômicos e políticos, ocupando posição social destacada, sendo antecidos apenas pelos sacerdotes e pelo faraó. Também entre os hebreus, os escribas (fariseus, saduceus e essênios) ocupavam lugar de importância na vida social, pois eram os responsáveis pelo registro, estudo e explicação da Lei ou Torá.

Na Antiguidade Clássica, na Grécia (440 a.C.) de Heródoto (*Histórias*), considerado ainda hoje como “o pai da História”, e de Tucídides (*História da Guerra do Peloponeso*), e em Roma (do século III A. C. a 120 D.C.), com Catão, Salústio, Tito Lívio e Tácito, os homens que se dedicam a narrar os fatos históricos não são mais conhecidos como escribas e sim como historiadores, ou seja, esse ofício já se mostra mais claramente ligado à perspectiva

histórica, ou seja, ao relato cronológico e imparcial do que aconteceu, diferentemente das narrativas anteriores que demonstravam uma tendência em exaltar as conquistas heroicas dos reis e faraós.

Durante a Idade Média, passa a vigorar o termo “cronista” para designar o responsável pela composição da crônica, relação de acontecimentos organizada cronologicamente, sem a participação interpretativa do cronista. Os cronistas eram inicialmente muito ligados à produção orientada ideologicamente pela doutrina da Igreja, o que levava à produção simultânea de obras religiosas (hagiografias: relatos sobre a vida dos santos) e seculares (relatos sobre acontecimentos históricos). No século XII, entretanto, a crônica passa a se identificar mais fortemente com a função histórica e os cronistas começam a apresentar, junto à narrativa dos fatos, uma perspectiva individual da história, como o fez Fernão Lopes, no século XIV. Essa mudança provoca uma divisão terminológica na designação das produções dessa natureza: havia os Cronicões (relação de fatos históricos) e a Crônica histórica (apresentação dos fatos históricos em perspectiva crítica). No século XVI, o termo "crônica" começa a ser substituído por história; no século XIX, a crônica histórica” já apresenta um trabalho literário que a aproxima do conto e do poema, impondo-se, porém, como uma forma especial, porque não se permite classificar como aqueles.” (SOARES, 2007, p.65).

A crônica, enquanto literatura, capta poeticamente o instante e, conforme Angélica Soares (2007, p.65.), continua ligada ao tempo, o

atravessa por ser um registro poético e muitas vezes irônico, através do que se capta o imaginário coletivo em suas manifestações cotidianas. Polimórfica, ela se utiliza afetivamente do diálogo, do monólogo, da alegoria, da confissão, da entrevista, do verso, da resenha, de personalidades reais, de personagens ficcionais.

No estudo de Candido sobre a crônica, ele nos diz que a crônica não é um “gênero maior”, pois a nenhum cronista se pensaria em dar um Prêmio Nobel pela sua literatura por melhor que ele fosse. A crônica é considerada um gênero menor e por possuir este caráter ela se aproxima mais de nós e de nossa vida cotidiana. Neste sentido, Candido afirma que “Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia.” (Candido, 2004, p 13.). A crônica possui uma linguagem natural do nosso cotidiano, e a sua pretensão não é de humanizar, mas ao se comportar desta maneira ela nos permite alcançar a humanização.

A crônica, às vezes, é verdadeira, isto é, se baseia em fatos reais, e em outras, escamoteia a realidade para disfarçá-la. A literatura discute e pensa nas consequências de termos um olhar retilíneo das coisas, e a crônica “está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas.” O cronista não busca o universal, mas trabalha com o local, ou como Candido diz “o miúdo”, mostrando a riqueza e a grandeza da sua singularidade. Podemos dizer que ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas diretas e fantásticas, o seu tom quase sempre é de humor.

O tom humorístico resulta da sua natureza. Por não ter pretensão de durar, já que é da época do jornal em que tudo é tão passageiro. A crônica não é feita para livros, mas para a publicação temporária que se compra num dia e no outro é usada como embrulho ou quem sabe forrar o chão da cozinha de alguém. Antonio Candido nos revela que

Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em "ficar", isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, e quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava. (Candido, 2004, p. 14.)

Todavia, podemos dizer que a crônica não surgiu propriamente com o jornal. A sua primeira aparição na sociedade foi através de “folhetim”, ou artigo que discutisse as questões políticas, sociais, artísticas, literárias. Ao longo do tempo, o folhetim foi se comprimindo e ganhou um sentido mais gratuito; ainda penetrou pelo tom ligeiro e é nesse momento que a crônica encolhe de tamanho, chegando ao formato atual.

Assim, a crônica, conforme Candido (2004), ganha uma linguagem leve e mais descompromissada, se afasta da lógica argumentativa ou crítica política e adentra na poesia. Nesse sentido, Candido (2004, p.15.) nos diz: “Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma.”

No seu estudo sobre a crônica, *A vida ao rés-do-chão*, Candido (2004) traz vários autores brasileiros que se destacaram no esboço da crônica e na sua construção: José de Alencar, Francisco Otaviano e Machado de Assis, em quem se notava mais o corte leve, enquanto em França Júnior “já é nítida uma redução da escala nos temas, ligada ao incremento do humor e certo toque de gratuidade” Candido (2004, p. 16.). Olavo Bilac é mestre da crônica leve, porém ainda é um pouco cauteloso e guarda vestígios dos comentários

antigos, no entanto, amplia a dose poética, enquanto João do Rio se inclina para o humor e o deboche.

Nessa perspectiva, podemos considerar que estes e muitos outros autores maiores ou menores, de Carmen Dolores e João Luso até ao nosso cotidiano, muitos contribuíram para que houvesse um gênero com caráter jornalístico e que fosse brasileiro como é hoje. Bilac fez uma leitura intuitiva da realidade, mostrando que:

a crônica já estava brasileira, gratuita e meio lírico-humorística, a ponto obrigá-la a amainar a linguagem, a descascá-la dos objetivos mais retumbantes e das construções mais raras, como as que ocorrem na poesia e na prosa das suas conferências e discursos. (CANDIDO, 2004, p. 16.).

A sociedade brasileira tinha o costume de identificar a dominação intelectual e literária com um grande requinte gramatical, no entanto, a crônica operou milagres de simplificação e singeleza, abrangendo o ponto máximo nos nossos dias. Os fatos do cotidiano são realmente o que move a crônica, e a sua linguagem mais popular colabora para a sua divulgação no meio social. O seu prestígio atual é um bom indício do processo de busca de oralidade na escrita, quebrando paradigmas que a afastavam da sociedade.

De acordo com Candido, foi em 1930 que a crônica moderna se consolidou no Brasil, com um estilo bem nosso, sendo cultivado por muitos escritores e jornalistas. Nesta década, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade se afirmaram como cronistas; nesse período também apareceu Rubem Braga, que escreveria exclusivamente para este gênero, promovendo a confluência da tradição, digamos clássica, com a prosa modernista. Nos períodos de 30 a 50 surgiram outros escritores importantes que se dedicaram à crônica, como Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Raquel de Queiroz. Nos dois primeiros, a linguagem da crônica trazia um resquício do arcadismo coloquial dos mineiros, e Raquel de Queiroz discute o traço comum que deixa de lado os comentários argumentativos e os expositivos para focar as conversas consideradas como fiadas. Nesse sentido, o leitor desatento poderá pensar que a crônica colocou de lado os problemas sérios da sociedade, mas é o contrário que acontece. Ao manter o caráter despreocupado, como se estivesse falando de algo sem consequência, é que a crônica penetra nos sentimentos mais profundos do ser humano, podendo levar longe a crítica social.

Seguindo essa perspectiva, Candido nos dá exemplos de algumas crônicas, mas citarei apenas duas, a *Carta a uma senhora* de Carlos Drummond de Andrade, em que podemos ver:

a menininha que não possui nem 20 cruzeiros faz desfilar na imaginação os presentes que desejaria, no Dia das Mães, oferecer à sua. É como se ela estivesse do lado de fora de uma vitrina imensa, onde se acham os objetos maravilhosos que a propaganda criadora de aspirações e necessidades transformou em bens ideais. Ela os enumera numa escrita que o cronista fez ao mesmo tempo belíssima e liricamente infantil. (Candido, 2004, p. 18.).

Vejamos o trecho da crônica citado por Candido:

Mammy, o braço dói de escrever e tinha um liquidificador de 3 velocidades, sempre quis que a Sra. não tomasse trabalho de espremer laranja, a máquina de tricô faz 500 pontos, a Sra. sozinha faz muito mais. Um secador de cabelo para Mammy! gritei, com capacete plástico mas passei adiante, a Sra. não é desses luxos, e a poltrona anatômica me tentou, é um estouro, mas eu sabia que minha Mãezinha nunca tem tempo de sentar. Mais o quê? Ah sim, o colar de pérolas acetinadas, caixa de talco de plástico perolado, par de meias, etc. (Drummond, *apud* Candido 2004, p 18.).

Na crônica de Drummond podemos perceber a crítica à sociedade consumista capitalista que exclui quem não tem condições de comprar os seus produtos. Num país coberto de misérias, o consumo incita muitas pessoas pobres a sonhar em ter acesso a produtos sedutores, supérfluos e inacessíveis.

Em a *Última crônica*, de Fernando Sabino, Candido nos mostra que o limite do patético, firme e discretamente, é totalmente evitado por este autor:

a família de pretos que vai ao botequim celebrar o aniversário da menina, com um pedaço de bolo onde o pai finca e acende três velinhas trazidas no bolso. Não será a mesma criança que escreveu a carta mirífica do Dia das Mães? (...) É então que vê o casal com a filhinha e assiste-se ao ritual modesto. Mas as suas reflexões, a maestria com que constrói a cena e todo o ritmo emocionado sob a superfície do humor lírico - constituem ao mesmo tempo uma pequena e despreziosa teoria da crônica, deixando ver o que sugeri, isto é, que, por baixo dela, há sempre muita riqueza para o leitor explorar. (CANDIDO, 2004, p. 18 - 19.).

Aqui podemos perceber que Candido não critica as peças leves, mas que realça a sua importância, pois, por serem leves, são mais acessíveis, mostram a visão humana no seu cotidiano.

Com sua brevidade e sua simplicidade, a crônica é também uma forma literária importante para a escola, que tende a inculcar nos estudantes que leveza e serenidade são superficiais e que as coisas duvidosas e sérias são pesadas. A crônica, com seu ar persuasivo, nos faz espiaçar, nos prende e inspira, contribuindo para que tenhamos uma visão madura e ampla das coisas. “Tudo é vida” e tudo contribui para um momento de reflexão, entretenimento, que nos transporta para um mundo talvez imaginário e ao voltar, voltamos

mais amadurecidos. Mas, para o cronista alcançar esse efeito é preciso utilizar várias estratégias.

Os autores buscaram meios diferentes de escrever as crônicas para alcançar o resultado esperado; uns escreviam crônicas parecidas com diálogos: Carlos Drummond de Andrade em *Gravação* e *Conversinha mineira*, Fernando Sabino, em *Albertina*. Outros já escreviam mais voltados para o conto, com estrutura de ficção, como em *Os Teixeiras*, de Rubens Braga; outros aproximam a crônica das anedotas abertas, como, por exemplo, *A mulher do Vizinho*, de Fernando Sabino. Certas crônicas, de acordo com Candido, se aproximam da exposição poética e até líricas, como *Ser brotinho* e *Maria José*, de Paulo Mendes Campos.

Segundo Candido (2004, p. 22.), “a crônica brasileira bem realizada participa de uma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa e ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo.” Os cronistas brasileiros, cada um no seu tempo, buscaram desenvolver a crônica com o seu toque pessoal, mas que mostrava em muitos a presença das suas outras atividades literárias. Para Antonio Candido, somente Rubens Braga poderia ser reconhecido como exclusivamente cronista. Em Drummond encontramos a precisão, em Fernando Sabino, o movimento nervoso e em Paulo Mendes Campos, a larga onda da lírica, todavia, todos mostravam a força da crônica brasileira, insinuando a sua capacidade de sintetizar a feição do mundo e dos homens e de humanizar o leitor por meio dos conflitos apresentados.

De acordo com o que vimos sobre o estudo do que é a crônica, podemos considerar que o narrador de “Pai contra mãe” nos leva no início de sua narração a pensar que a forma que ele escolheu para narrar a sua história é a de uma crônica histórica, porém Machado de Assis nos revela no decorrer da narração que o resultado final dessa forma literária por ele desenvolvida em “Pai contra mãe” constitui-se como um conto.

Os cinco parágrafos iniciais desse texto narrativo de 1906 se mostram como uma crônica histórica a respeito da escravidão, que havia sido abolida recentemente: “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais” (Assis, s/d p. 102). O narrador, mascarado de cronista (“Mas não cuidemos de máscaras”) começa, nos dois primeiros parágrafos, descrevendo os aparelhos da escravidão: a máscara de folha-de-flandres (“tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça com um cadeado”) e o ferro ao pescoço (“coleira grossa, com a haste grossa também, à direita ou à esquerda, até o alto da cabeça e fechada atrás com chave”). A descrição é entremeada

com justificativas ou observações, que, já salpicadas de certa ironia, expressam uma atitude de observador aparentemente distanciado: “Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (p. 102).

No terceiro e no quarto parágrafos, a mesma estrutura se repete: “Há meio século, os escravos fugiam com frequência” (p. 102); o narrador retoma o caráter informativo que localiza o texto no tempo e descreve os processos de fuga dos escravos e as formas de buscar recuperá-los utilizadas pelos donos de escravos, sem deixar de, com ironia sutil, inserir na descrição informativa uma justificativa ou observação cortante, mas não sentimental ou simpática à causa dos escravos ou à dos senhores: “nem todos gostavam de apanhar pancada (...) e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói” (p. 102).

No quinto parágrafo, dedicado à descrição do ofício de pegar escravos fugidos, o tom ainda é o mesmo: “Ora, pegar escravos fugidos era um ofício do tempo” (p. 103). Junto às informações do perfil do caçador de escravos e das razões que levavam alguém a assumir esse ofício, seguem também justificativas irônicas: “Não seria [um ofício] nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza das ações reivindicatórias” (p. 103).

A partir do sexto parágrafo, a dimensão ficcional começa a prevalecer e o narrador, antes mascarado de cronista inicia a narrativa da vida de um caçador de escravos: “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” (p. 103). A ironia permanece e até se torna mais evidente nas oposições entre o nome do caçador de escravos – Cândido Neves –, cuja brancura é duplamente sublinhada, e a “figura de preto, descalço” daqueles que Cândido perseguia. Além disso, o homem de ofício é apresentado também em sua intimidade: “Candinho”, o que ressalta a convivência entre os opostos: crueldade do ofício e ternura do homem de família. A atmosfera ficcional vai ficando clara; existem personagens: Cândido Neves, em família Candinho; Clara, sua mulher, cujo nome também remete à cor branca; tia Mônica, uma senhora alegre e chegada a festas, mas que, diante da miséria, pressiona Candinho e Clara para que entreguem o filho deles na roda dos enjeitados; e Arminda, a escrava fujona, que está grávida. As emoções dos personagens também são reveladas ao leitor, mas sempre com certo distanciamento irônico, sem sentimentalismo: “quando à moça viu Cândido Neves, sentiu que era este o possível marido”; “tia Mônica ficou desorientada, Cândido e Clara riram dos seus sustos”; “no chão, onde jazia, levada do medo e da dor, e após



algum tempo de luta a escrava abortou.” Esses elementos ficcionais são bem típicos do conto machadiano e estão em descompasso com a narrativa da crônica histórica anunciada nos parágrafos iniciais.

As oposições irônicas, anunciadas já no título *Pai contra mãe*, estão presentes na estrutura do texto: crônica histórica contra conto. Assim, embora predomine o conto, a força dele vem das tensões entre crônica e conto, pai e mãe. Mesmo começando a história descrevendo a época em que o conto foi escrito, o caso narrado chega a um clímax que fisga o leitor, levando-o a fazer uma leitura de mundo diferente da proposta pela classe dominante que também está presente no texto.

O fato de o narrador narrar a história, uma hora estando distante e dela outra hora mais próximo faz com que o leitor fique atento aos seus movimentos. Machado de Assis aborda uma questão do cotidiano da época em que a escravatura consumia o Brasil, mas somente através da leitura do conto como um todo é que o leitor descobrirá que existe na obra o conflito “crônica ou conto” No entanto, no decorrer da narrativa de ficção o leitor vai acompanhando o desarmar ver da crônica histórica. Nesse sentido Pilati (*et al* 2011, p. 44) afirma que: “A crônica histórica é desarmada pela ficção na medida em, a partir dela, a ficção pode se armar com potência renovada”.

Como uma das tendências do conto e da escrita machadiana é levar o leitor pouco atento a crer em sua primeira leitura, que quase sempre resulta numa superficial leitura da realidade, esse conto é profundamente rico em detalhes e significados profundos, com pormenores, em sutilezas e dados despretensiosos que somente o leitor que se detiver sobre a leitura será capaz de perceber o verdadeiro sentido buscado pelo autor: a representação da realidade brasileira, não apenas na perspectiva imediata da abolição da escravidão, mas na sua figuração mais profunda, isto é, no modo de funcionamento das estruturas sociais em suas contradições, que o atrito entre crônica histórica e conto pode tão bem sintetizar. É a partir desse atrito que o autor cria um mundo particular, centrado na vida de Candinho, seu ofício, sua família, a encruzilhada que ele vive diante da possibilidade de perder seu filho e a necessidade de caçar a escrava Arminda, que, estando grávida, acaba por abortar o seu filho. Essa narrativa ficcional termina também com uma justificativa irônica, tal como ela começou, quando parecia ser uma crônica histórica: “Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração” (p. 112).

Ao contrário do que pode parecer ao leitor, a junção entre crônica e conto também está presente na narrativa, ela se mantém pela ironia que atravessa o conto do início ao fim. Assim,

há uma unidade narrativa tensa no conto inteiro, mas que não apaga a tensão estrutural entre crônica e conto. Essa tensão é literária, faz parte da composição do texto, mas é também social, faz parte da estrutura real da sociedade brasileira. O leitor de Machado de Assis, seja em qual época for, será sempre desafiado pelo tom dialético do narrador machadiano que surge sempre carregado de dúvidas e incertezas que são expostas para o leitor pelo modo com que a narrativa é conduzida.

## CAPÍTULO II

### “PAI CONTRA MÃE”: O NARRADOR NA DISPUTA?

*A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais.*

Machado de Assis s/d, p. 102

“Pai contra mãe” é um conto do escritor brasileiro Machado de Assis. O seu narrador possui um papel intrigante, pois o mesmo se encontra em uma disputa e somente através de uma leitura profunda e analítica será possível observar as suas intrigas e contradições. Em qualquer narrativa, o narrador possui um papel importante e, em se tratando do narrador machadiano, ele é indispensável. O nome do conto em questão já indica certa intriga que se faz presente na narrativa e na sociedade capitalista. É importante destacar que o sujeito dessa sociedade se submete a realizar as maiores barbaridades para conseguir o resultado almejado.

No conto, por meio do narrador, Machado alcança a dialética entre o universal e o local. No entanto, a ideia de local não pode ser confundida com o pitoresco, e o universal, nessa perspectiva, não é meramente assimilado da tradição europeia. A relação entre local e universal, interiorizada na forma do conto, deve ser compreendida como elemento que leva a literatura a representar a realidade complexa do país, que também se formou da relação contraditória entre elementos locais e formas universais. Neste conto, Machado cria um narrador que desenvolve uma narrativa cheia de suspenses, quase um labirinto, que motiva a disputa entre o narrador, o leitor e o autor.

O narrador usa máscaras que podem ser encontradas na realidade já que o conto literário é uma representação da sociedade brasileira daquela época. O narrador é o guia do leitor no interior do emaranhado de fios que tecem o texto; é ele quem conduz o leitor pelos fatos narrados e espera-se que de maneira imparcial. Contudo, podemos dizer que o narrador na obra de Machado nem sempre é tão imparcial, nem sempre conduz o leitor. Esta construção machadiana deixa para o próprio leitor as conclusões e os julgamentos a respeito dos fatos e das ações dos personagens. Portanto, o narrador questiona o leitor e faz o leitor se questionar.

## 2.1 A IMPORTÂNCIA DO FOCO NARRATIVO NA ESTRUTURA LITERÁRIA

*Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou,  
mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou*  
(Chiappini, 1998, p.6)

As pessoas sempre narraram suas histórias e essa é uma das características da épica, que é a narração de fatos vividos ou presenciados por alguém. Entre o ouvinte e o fato narrado, sempre se interpôs um narrador. Podemos considerar que, no decorrer da história, os homens nunca perderam o hábito de narrar, porém as suas histórias narradas tornaram-se mais complexas, pois o narrador foi adquirindo progressivamente formas de se ocultar atrás de outros narradores, atrás de fatos narrados e ainda atrás de uma voz que nos fala ao mesmo tempo: narrador e personagem. Tal fusão é apresentada diretamente ao leitor e promove a distância entre este e o narrador, enquanto também os dilui dialeticamente.

Narrar é coisa antiga e refletir sobre esse ato também é. Consideramos possível recuar essa reflexão teórica sobre as formas de narrar a Platão e Aristóteles, que foram os primeiros na tradição do Ocidente a discutirem “qual a relação entre o modo de narrar, a representação da realidade e os efeitos exercidos sobre os ouvintes e /ou leitores.” Segundo Chiappini (1998, p. 6), Platão diz “em *A república*, que o ideal é, num discurso longo, alternar IMITAÇÃO e NARRAÇÃO e só imitar diretamente aquelas ações, tipos e gestos nobres.” Portanto, em Platão a imitação e a narração já vêm cheias de valor; analisemos o trecho:

(...) há uma maneira de falar e contar que acompanha o verdadeiro homem honesto, quando tem alguma coisa a dizer; e há outra diferente, à qual se conforma sempre o homem de natureza e educação contrárias (...). O homem ponderado, segundo me parece, quando tiver de referir, numa narração, uma frase ou uma ação de um homem bom, procurará exprimir-se como se fosse homem e não se envergonhará de tal imitação, sobretudo se imitar qualquer aspecto de firmeza e de sabedoria. Imitará menos vezes e menos bem o seu modelo quando este tiver falhado, sob o efeito da doença, do amor, da embriaguez ou de qualquer outro acidente. E, quando tiver de falar de um homem indigno dele, não se permitirá imitá-lo a sério, a não ser de passagem, quando esse homem tiver feito coisa de bem (...) (SINTRA, 1975, p. 90-1, *apud* CHIAPPINI, 1998, p. 7.).

No trecho citado, percebemos que o julgamento mais adequado ao homem de bem é narrar em vez de imitar, sobretudo quando o objeto de imitação for inferior a ele. Isso está diretamente relacionado com a filosofia platônica como um todo, basicamente alicerçada na ideia de "imitação como cópia infiel, simulacro do Real e da Verdade.". Chiappini relata que

para Platão o mundo sensível a que estamos presos, "enquanto seres mortais e corporais, já é uma imitação do Mundo das Ideias" de que descendemos. Nessa perspectiva, a poesia (onde se inclui a tragédia, a épica e a lírica) é uma cópia desse mundo sensível, pois ela é simulacro em segundo grau, e de acordo com Platão, segundo Chiappini (1998), é condenável, pois serve mais para amarrar o homem ao domínio dos sentidos e das paixões, dificultando assim a sua ascensão "À Beleza, ao Bem e à Verdade", essências que no seu estado puro só há fora "da caverna que habitamos".

Além de Platão, Aristóteles também discute sobre a distinção entre a imitação direta das ações e a sua *narração*:

(...) é possível imitar os mesmos objetos nas mesmas situações, numa simples narrativa, ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero, ou insinuando-se a própria pessoa sem que intervenha outra personagem, ou ainda apresentando a imitação com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem elas próprias. Daí vem que alguns chamam a essas obras dramas, porque fazem agir as próprias personagens. (ARISTÓTELES, 1964. p. 264, apud CHIAPPINI, 1998, p. 8.).

De acordo com a citação, podemos perceber que a filosofia aristotélica de modo mais geral afirma o inverso da filosofia platônica, pois, se para Platão a poesia era imitação da imitação, para Aristóteles, a poesia continua a ser imitação. Porém, com algumas diferenças, pois não é entendida como cópia das aparências, mas ao contrário. A imitação era uma revelação das essências. Segundo Aristóteles, imitar é uma forma de conhecer, o que inclusive diferencia o homem dos outros seres vivos e lhe dá prazer. Nesse contexto, quanto a imitar ou narrar, Aristóteles também diverge de Platão, pois para a épica prefere a imitação direta à narração das coisas.

Ainda estudando narração, ficção e valor, Chiappini (1998) aborda um breve relato de teorias e teóricos que abordaram esses assuntos, como Hegel e a objetividade épica, que traz um estudo sistematizado das teorias de Platão e Aristóteles. Hegel, ao procurar distinguir os gêneros épico, lírico e dramático, os caracterizou da seguinte forma: épico eminentemente objetivo, lírico subjetivo e dramático objetivo-subjetivo. Nesse sentido, de acordo com a autora (1998, p. 9.), podemos dizer que a "poesia épica seria aquela em que, do conjunto dos homens e dos deuses, brotaria a dinâmica dos acontecimentos que o poeta deixaria evoluir livremente, sem interferir." Refere-se a uma realidade exterior ao poeta sem se identificar com ela e nisso se envolve com os sentimentos, pensamentos etc.

O conteúdo da lírica seria o subjetivo, "a alma agitada pelos sentimentos", e nela o que se expõe é o seu extravasar em vez da ação externa ao sujeito. O dramático, como sendo

síntese dos outros dois, se constituiria ao mesmo tempo como um desenrolar objetivo de acontecimentos e de expressão vibrante da interioridade.

Em relação ao estudo do desenvolvimento da historicidade da epopeia, desde os seus modos mais simples (epigramas, inscrições em monumentos, poemas didático-filosóficos, teogonias e cosmogonias) até chegar a ser a epopeia propriamente, Hegel a caracteriza como uma “totalidade unitária” e, logo depois, assiste a sua transformação, ou seja, ela se transforma no romance, que para ele, é a “epopeia burguesa moderna.”

O romance teria como tema básico o conflito entre “a poesia do coração” e a “prosa das circunstâncias”, já que a sua realidade é prosaica, sem a transcendência do mundo épico. A partir desse momento, o romance começa a ser visto como um gênero enciclopédico, em que o dramático e o épico passam a conviver juntos, e essa distinção, agora interiorizada, será o eixo de toda a teoria do foco narrativo. O lírico também irá invadir o romance pouco a pouco, minando a objetividade épica.

Em “Kayser: narração e convenção”, a autora aborda o estudo do narrador feito por Wolfgang Kayser, que faz referência ao narrador do passado objetivado na épica, mas, para ele, o passado, tempo usual nessa narrativa, concretiza a sua objetividade. Nela, os episódios são mais livres que o drama e são relativamente independentes, e os desvios que sofre não comprometem a totalidade.

No decorrer do tempo, o romance se beneficiaria dessa forma livre de narrar, e Kayser chama a nossa atenção para a mudança do narrador do romance, em relação à poesia épica, pois não se trata mais de narrar a um público reunido a sua volta, mas aqui o narrador fala de forma pessoal e para um leitor também pessoal e individual, que vive em uma sociedade dividida, ou seja, a sociedade de classes, em que as regras são ditadas pelo sistema capitalista e por quem detém os meios de produção nesse sistema.

Na epopeia o narrador possuía uma visão de conjunto e colocava a si mesmo e também aos seus ouvintes a uma distância do mundo narrado, no entanto o narrador do romance se aproxima e se torna íntimo do leitor, aproximando-o intimamente dos personagens e dos fatos narrados. Isso pode nos fazer ter uma ilusão de que estamos diante de uma pessoa e de que seus pensamentos estão claramente diante de nós, porém a realidade é que tanto narrador quanto leitor “ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais através das convenções narrativas”, ou seja, da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem.

Portanto, nessa perspectiva, é importante lembrar a distinção, feita por Aristóteles, entre verdade e verossimilhança, na qual o que parece ser verossímil não é o verdadeiro, “mas o que parece sê-lo, graças à coerência da representação-apresentação fictícia.” Também na ficção nem sempre o verdadeiro é verossímil, pode até ser verdade, porém não é o fato de ser verdadeiro que consegue convencer o leitor. Um narrador é feito de palavras que são minuciosamente escolhidas e arranjadas num conjunto estruturado por alguém, mesmo quando ele não se interponha diretamente entre os leitores e os seres ficcionais. Trata-se de um narrador implícito, segundo W. Booth, citado pela autora, que sempre vai está “ao mesmo tempo oculto e revelado pelo e no que narra.”

O pressuposto do foco narrativo desde a sua constituição foi o problema da relação entre ficção e realidade e da necessidade da verossimilhança. Retomemos a teoria do foco narrativo, seguindo o que diz Chiappini a respeito das teorias de Henry James e Percy Lubbock. Para James e para outros teóricos a partir dele, o ideal é que haja:

a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas ideias. (HENRY, 1948, *apud* CHIAPPINI, 1998, p. 13).

James demonstra antipatia pelas intromissões e pelas digressões que desviam a atenção do leitor para a longe da história, ele é a favor de um único ponto de vista, e tudo isso em nome da verossimilhança. Para ele, é necessário ter um centro organizador das percepções em torno do qual os personagens da narrativa, mas esse centro tem que possuir sensibilidade, inteligência e outros elementos que são indispensáveis para o trabalho dos elementos da narrativa. Nesse momento se dá o desaparecimento estratégico do narrador, ele se camufla em uma terceira pessoa que se confunde com a primeira.

Em Percy Lubbock, também há influência das inquietações de James, em relação às interferências do narrador. Lubbock radicaliza e “só considera “arte da ficção” as narrativas que não cometem indiscrição.” As narrativas que cometem essas indiscrições, para ele, se enquadrariam mais na “arte da narrativa.”

As obras literárias de Henry James correspondem, segundo as análises de Lubbock, ao que seria exemplar na “arte da ficção.” Portanto, “a distinção entre *narrar (telling)* e *mostrar (showing)*”, ou seja, a intervenção ou não do narrador, é o que direciona a análise de Lubbock. Na sua teoria, assim como os conceitos de narrar e mostrar estão em oposição, isto é, quanto mais o narrador intervém mais ele conta e menos mostra, também os conceitos de cena e

sumário (ou panorama) estão em oposição. Segundo Chiappini (1998), para Lubbock, na cena os acontecimentos são diretamente apresentados ao leitor sem a mediação de um narrador e no sumário há o resumo, a condensação, que, na maioria das vezes, passa por cima dos detalhes.

Para Lubbock, a apresentação pode ser cênica ou panorâmica e o seu tratamento pode ser dramático ou pictórico ou ainda uma fusão dos dois: pictórico-dramático. Nessa perspectiva, Chiappini observa que “o tratamento é dramático quando a apresentação se faz pela cena, e é pictórico quando ele é predominantemente feito pelo sumário.”.

Por sua vez, o pictórico-dramático é a combinação da cena e do sumário em relação à “pintura” dos acontecimentos que se reflete na mente de uma personagem, e isso se dá a partir da predominância do estilo indireto livre de narrar. Nenhuma dessas formas são diretamente defendidas por Lubbock, porém ele justifica a sua escolha pela adequação da forma ao tema e ao efeito que o escritor busca na hora de escrever uma obra. No tratamento dramático e na cena, há predominância do discurso direto, no pictórico, do indireto.

Muitos teóricos que se dedicaram à questão do narrador realizaram uma crítica a Lubbock e um deles é Wayne C. Booth, que discute a questão do “autor implícito”. O romancista E.M. Forster também faz uma crítica ao caráter normativo da teoria de Lubbock acerca do ponto de vista. Ele debate a afirmação de Lubbock de que, na arte de ficção, o ponto de vista possui um expediente indispensável e também combate o seu normativismo em relação à condenação da interferência do narrador na narração e na mudança de ponto de vista em um mesmo romance.

De acordo com a análise de Chiappini a esse respeito, para Forster, tudo isso é válido desde que corresponda ao efeito que se quer obter, pois é normal um romancista mudar de ponto de vista, e o que importa é o resultado final, que seja o resultado esperado. Outro teórico do romance que também discute a normatividade de Lubbock é Edwin Muir, que tenta fugir dessa percepção e procura descrever as diferenças dos tipos de romance e os diferentes tipos de enredos que os caracterizam.

Wayne Booth, em *A retórica da ficção*, insiste que há várias formas de narrar uma história e que a escolha da forma depende exclusivamente dos valores a transmitir e dos efeitos que se busca desencadear. Ele é contra o mito do desaparecimento do autor ou da narrativa objetiva, e, de acordo com a sua crítica, o autor não desaparece, mas se camufla atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa. Conforme Chiappini



(1998), devemos a categoria do autor implícito a esse teórico, que definiu essa categoria narrativa como:

uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do NARRADOR, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na HISTÓRIA. (CHIAPPINI, 1998, p. 19).

De acordo com a autora, podemos dizer que, assim como a poesia é feita de silêncio e sons, a narrativa ficcional é feita de “visão e cegueira”, e o que o narrador percebe ou deixa de perceber está “subordinado” a uma visão mais ampla e dominadora. Por esse motivo, segundo Chiappini, não podemos considerara apenas os tipos de foco narrativo da tipologia de Norman Friedman ou de outras teorias, pois só a relação com o autor implícito pode conduzir-nos à “visão de mundo que transpira da obra, aos valores que ela veicula, à sua ideologia.”.

Jean Pouillon, em seu livro *O tempo no romance*, segundo Chiappini (1998, p. 19), procura “adaptar uma visão fenomenológica do mundo, em Jean-Paul Sartre, a uma teoria das visões na narrativa, articulada à questão do tempo.” De acordo com esse autor, na relação autor-personagem haveria três possibilidades: visão com, visão por trás e visão de fora. Na visão por trás, o narrador é considerado como uma espécie de Deus, que “tolhe” a liberdade, domina todo o saber sobre a vida das personagens e o seu destino. Este narrador pode-se dizer que é onisciente, pois sabe de onde parte e para onde se dirige a narração.

Na visão com, o narrador se liberta da visão de um Deus, pois se limita apenas ao “saber da própria personagem sobre si e sobre os acontecimentos.” Aqui se adquire a liberdade de se assumir como criatura jogada no mundo que é capaz de assumir o nada para ser. Já na visão de fora, o narrador apenas fica na descrição dos acontecimentos, limitando-se apenas ao exterior. Renuncia ao saber que a personagem possui e não podemos penetrar nas emoções, pensamentos, intensões das personagens.

Chiappini (1998) aborda também o autor Maurice-Jean Lefebve, que em seu livro *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, faz uma revisão das “visões” de Jean Pouillon, tentando reaproveitá-las no sentido de reconhecer nelas uma distinção clara entre diegese e discurso ou história e narrativa. Para ele, as visões estão ligadas aos romances. A visão por trás seria típica do romance clássico, em especial o do século XIX, em que diegese e discurso se encontram lado a lado. A visão com seria típica do romance do século XX que é narrado em primeira pessoa e faz uso do monólogo interior e do fluxo de consciência; nesse romance haveria a predominância da diegese sobre a narração. Com relação à visão de fora,

ele faz um apontamento da influência do cinema, característica do século XX, em que existiria o predomínio da diegese sobre a narração.

Lefebve também faz um comentário a respeito da preferência sartreana de Pouillon pela visão com, considerando-se que, em última instância, toda visão é convenção e que todo narrador camufla, principalmente quando se limita a expressar só o que as personagens veriam. De acordo com Chiappini (1998, p. 22), para Lefebve, a convenção da visão com é também:

(...) típica do século XVIII na forma do romance epistolar ou romance que invoca outros documentos (manuscritos encontrados e publicados por um suposto editor fiel ao texto original), ambos sendo expressão de uma vontade de realismo empírico, bem ao gosto do enciclopedismo.

Com relação à visão por trás, Chiappini (1998, p. 22) ressalta que “essa traduziria a confiança burguesa na objetividade, na possibilidade de explicação racional e exaustiva dos fatos psicológicos e sociais.”. A visão de fora e mesmo a visão com do romance moderno, narrado em primeira pessoa, seriam duas formas quase certas de mostrar a desconfiança do homem moderno em relação “a sua capacidade de apreender um mundo caótico e fragmentado, em que não consegue situar com clareza.”

Portanto, conforme Chiappini, Lefebve nos alerta para os silêncios da narração, omissão de palavras, o que a narrativa omite ou seus brancos, a sua falta de determinação. Problematizando a distinção entre discurso e diegese é que existe a impossibilidade de separá-los rigidamente, porque a “diegese acaba se confundindo com o enunciado, e este só tem existência pelo enunciado.” Nesse sentido:

Lefebve corrige a parcialidade de Jean Pouillon que não considera a distinção entre NARRADOR e AUTOR IMPLÍCITO, já que o NARRADOR, uma vez enunciado ou mesmo pelo próprio ato de enunciação, acaba se transformando num ser ficcional, uma das tantas máscaras do AUTOR IMPLÍCITO sempre à espreita. (CHIAPPINI, 1998, p. 23)

Para passar da análise técnica para a análise ideológica dos textos literários é importante manter essa distinção.

A análise estrutural da narrativa, segundo Roland Barthes e Tzvetan Todorov, recoloca a discussão das vozes e das visões do narrador em termos de uma análise linguística. Chiappini diz que, no ensaio “Introdução à análise estrutural da narrativa”, Roland Barthes apresenta três níveis de distinção. O primeiro nível é o das funções, onde acontece a história

ou a fábula e onde se criam os elementos de caracterização das personagens. O segundo nível é o das ações, onde ficam as personagens, porém enquanto agentes, ou seja, “fios condutores de certos núcleos de funções que definem a área de atuação de cada personagem.” E, por último, o terceiro nível, que é o da narração, no qual há a integração dos outros dois níveis. Aqui a simples pessoa verbal não basta para esclarecer com quem está a palavra. E nesse sentido podemos dizer que uma narrativa em terceira pessoa pode ser meramente um disfarce da primeira.

Já Todorov, através de determinadas categorias, procura aprofundar a análise linguística do problema do narrador em diversos momentos. As categorias são: o pronome pessoal, o tempo, o aspecto e o modo verbal. Além das categorias, Todorov, que está também apoiado em Émile Benveniste, discute a distinção entre o discurso (pessoal, domínio do “eu-tu”) e a história (impessoal, domínio do “ele”). Ele inventaria signos que designam diretamente o processo de enunciação, como certos advérbios (agora, aqui), alguns pronomes (este, isto) e o tempo presente. Todorov vai analisar também o “discurso avaliatório”, em que o processo de enunciação invade o enunciado inteiro. Segundo Chiappini, “certos signos o caracterizam, como, por exemplo: talvez, certamente, deve, pode..., que apontam diretamente para o SUJEITO DA ENUNCIÇÃO OU EMISSOR DA MENSAGEM.”. (1998, p. 24.)

Todorov também discute a imagem do narrador, o que corresponderia ao autor implícito de Booth, bem como a imagem do leitor. Nisso compreendemos que, se a imagem do narrador não se confunde com o autor real, a imagem do leitor também não se confunde com a do leitor real, porém é dada pelos índices do leitor, encontrados no texto.

No segundo capítulo de *O foco narrativo*, Chiappini aborda “A tipologia de Norman Friedman”, em que o autor discute o comportamento do narrador e faz questionamentos: quem conta a história, de que ângulo, quais os artifícios usados pelo narrador para contar o enredo? Pensamentos? Sentimentos? Do autor ou da personagem? O narrador deixa o leitor próximo ou longe da história? Os dois? Esses questionamentos, Norman Friedman os faz no seu ensaio em busca de uma tipologia mais sistemática.

Friedman, para responder os seus questionamentos e construir a tipologia do narrador, baseia-se em outros teóricos, como Lubbock. Nesta construção ele trabalha por categorias, em que cada uma aborda uma temática com relação ao narrador. A primeira delas, “Autor onisciente intruso”; corresponde ao narrador que se comporta como bem desejar dentro da narrativa, podendo narrar como se estivesse dentro da história, fora, na frente, na periferia, no

centro ou mudando e adotando várias posições no decorrer da narrativa. Ele é livre para se movimentar, podendo comentar e analisar; o traço que o caracteriza é a intrusão.

A segunda categoria, o “Narrador onisciente neutro”, se diferencia da primeira porque o narrador não dá instruções ou faz comentários, fala em terceira pessoa. A caracterização das personagens é feita pelo narrador que descreve e explica ao leitor, tendendo ao sumário e utilizando-se da cena geralmente em momentos de diálogo e ação. A terceira categoria diz respeito ao conceito de “Eu como testemunha”: narra-se em primeira pessoa algo de que o narrador participa ou participou, podendo ser ele o protagonista ou uma personagem secundária, e como ele pode estar dentro ou observar, ele pode passar para o leitor um relato mais direto e verossímil. É o próprio testemunho de alguém, nesse sentido, a personagem narradora é limitada, pois não tem acesso ao pensamento das outras personagens, podendo somente inferir algo, sem certeza alguma. Esse narrador tanto pode sintetizar quanto pode apresentar a narrativa em cena, mas sempre, nos dois casos, está limitado ao que ele vê.

A quarta categoria, "Narrador protagonista", possui aspectos da terceira categoria, esse narrador também não é onisciente, não tem acesso ao pensamento e é limitado, pois narra de um ponto central e narra somente suas percepções e pensamentos, podendo assim modificar a distância entre leitor e história, e, para isso, ele também pode se servir da cena ou do sumário.

Na quinta categoria, “Onisciência seletiva múltipla”, pode-se dizer que não há propriamente um narrador; a história é trazida diretamente da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Ainda há o predomínio da cena e agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos que são filtrados pela mente dos personagens. A seletiva é semelhante à anterior, trata-se apenas de uma personagem e o narrador tem suas limitações já que narra de um único ponto fixo e, segundo Chiappini, “sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central” são mostrados diretamente.

No “Modo dramático”, elimina-se o narrador, os pensamentos das personagens e vários outros aspectos da narrativa (como descrição da cena) são indicados por breves anotações, como rubricas, e o leitor é quem deve deduzir os sentimentos e significados a partir de movimentos e falas das personagens. O ângulo é frontal e fixo e a distância entre leitor e história é pouca, pois o enredo se dá por sucessões de cenas.

Por fim, Chiappini apresenta a última categoria apontada por Norman Friedman, “A câmera”, que é o ponto mais alto da exclusão do autor, pois as cenas são transmitidas como flashes da realidade. Ligia Chiappini acha que o nome dado por Friedman é impróprio, já que,

para ela, a câmera não é neutra e precisa de alguém para manuseá-la e encontrar o ângulo certo, dominado assim o ponto de vista.

Para terminar o segundo capítulo, a autora apresenta três recursos enumerados por Friedman a partir de Bowling: análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência. A “análise mental” é o aprofundamento no intelecto da personagem, pensamentos, de maneira direta. O “monólogo interior” vai mais profundo ao retratar os pensamentos da personagem e nisto podemos dizer que é um fluxo ininterrupto de pensamentos, apresentado numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. Por fim, temos o “fluxo de consciência”, que é um fluxo ininterrupto de pensamentos das personagens ou do narrador, perdendo assim qualquer sequência lógica. Portanto, percebe-se que seguir a sistematização proposta por Bowling, embora seja útil, não resolve certas dinâmicas narrativas, já que os limites entre monólogo interior e fluxo de consciência são difíceis e estabelecer.

No seu terceiro e último capítulo, “Narração, ficção e história”, Chiappini (1998, p. 71.), discute o ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, de Anatol Rosenfeld, que ressalta “a perda do centro, da literatura, por analogia ao que chama de desrealização, na pintura, ou perda da perspectiva.”. A pintura no século XX deixa de ser mimética e se recusa a realizar a sua função, ou seja, a de representar a realidade, e, nesse mesmo sentido, o romance também sofre alterações análogas, onde podemos perceber a diluição da estrutura narrativa. Nessa perspectiva, o narrador é substituído por uma voz que está diretamente envolvida no que narra, deixando transparecer na sua linguagem as entrelinhas das suas emoções e o fluxo dos seus pensamentos. Também o narrador-personagem acaba com a noção tradicional de personagem que agora passa a ser fragmentada, uma voz sem rosto, que está além do caráter retratado pelo romance psicológico.

De acordo com o ensaio de Anatol, Chiappini afirma que, para este escritor, a desintegração da figura humana e dos seus espaço-temporais, nas artes plásticas e no romance se dá por razões sociais.

Essa análise da fragmentação do romance (e do narrador) deixa ver que a sociedade, pela sua fragmentação, exclui o próprio homem, tornando-o um objeto. Nesse sentido, de acordo com Rosenfeld, artistas e autores, como Kandinsky, Mondrian, Virgínia Woolf, Proust e Nathalie Sarraute, que tiveram que lidar com essa desintegração da figura humana e de seus referenciais espaço-temporais, produziram obras que romperam com as técnicas tradicionais da composição artística. Essa produção, segundo Rosenfeld, seria causa e ao mesmo tempo resultado “do fato de que, conforme a expressão de Virgínia Woolf, a vida atual é feita de

trevas impenetráveis que não permitem a visão circumspecta do romancista tradicional” (Chiappini, 1998, p.73.).

Da mesma forma, a teoria literária deste século teve também que discutir esse problema. Segundo Chiappini, no ensaio de Rosenfeld, está sintetizada uma discussão que foi desenvolvida por vários teóricos do século XX: Auerbach, no capítulo final sobre Virgínia Woolf em *Mimesis*; Benjamin, em “O narrador”; Adorno, em seu ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”; Hauser, no último capítulo de sua História social da Arte: “A era do filme”; no ensaio crítico “A era da suspeita”, da romancista Nathalie Sarraute; e em vários textos teóricos do também romancista Robbe-Grillet. Todos eles aludem à absorção das técnicas cinematográficas pelo romance, ou seja, cortes, montagem e simultaneidade relacionados:

à impossibilidade de narrar, num mundo reificado pelo domínio da mercadoria; à standardização provocada pela produção em série e pelos meios de comunicação de massas que tenderiam a tudo homogeneizar na mediocridade do meio-termo vendável; à conseqüente tematização indireta dessa crise, pelo autocomentário irônico das obras; ao afogamento das vozes das personagens na voz perdida e circular do narrador em busca de si mesmo e dos outros, escolhendo palavras num repertório de palavras igualmente gastas pela repetição e pela alienação do sujeito na língua da “tribo”, que deixou de ser tribo. (CHIAPPINI, 1998, p. 74.)

Mas Chiappini também afirma que paradoxalmente a “era da suspeita” acaba sendo também uma “era de confiança” na capacidade da ficção de desvendar sendas ocultas do real justamente ao assumir uma postura crítica em relação do poder mimético da palavra. Quando a ficção assume a subjetividade e a escassez das perspectivas no enfoque do real, a autora nos diz que “seria talvez uma forma menos ilusória e, portanto, mais eficaz, de conhecer.” É por pensar desta maneira que a crítica do romance reencontra a crítica da História e da filosofia da História, que nos remete a velhas questões abordadas por Aristóteles acerca da relação entre História, filosofia e poesia.

Na *Poética*, no século III a.C., Aristóteles afirma que “a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular.(ARISTÓTELES, p.288 apud CHIAPPINI, 1998, p. 75).” Nesse sentido podemos considerar que a poesia mostra o universo enquanto a história narra apenas uma parte e na maioria das vezes somente o que a sociedade burguesa deseja ver, deixando assim uma brecha na sua descrição.

A posição aristotélica acerca da poesia, como já vimos, é inversa à de Platão, para quem a poesia é uma cópia da cópia da realidade, e, diferentemente da filosofia, o conhecimento de mundo resultante da poesia é simulacro. Como afirma Chiappini, essa polêmica renasce na França do século XVII, entre Diderot e Rousseau: o primeiro defende que o teatro é uma arte de formação humanizador, enquanto o segundo o considera nocivo à formação humana e à vida em sociedade.

Alinhada a Aristóteles e a Diderot, a posição crítica de perfil marxista entende que a poesia possui o poder de revelar o ilusório do mundo em que vivemos e alcança o universal pela mediação do particular e isto também se aplica a teoria do romance.

Na linha marxista encontra-se toda uma teoria do romance que desenvolve essa ideia e um dos principais nomes desta teoria é Lukács, que vê o romance como uma forma estética capaz de desvendar uma totalidade, que através da ficção nos faz conhecer a essência da realidade e, ao conhecê-la, despertar o desejo de transformá-la. Com isso, de acordo com Lukács, essa transformação se coloca num plano político e social. A esse respeito a autora de *O foco narrativo* diz que Lukács, ao seguir:

Esse ideal de romance, ainda ilustrado, está preso à ideia da coerência, da totalidade e da VEROSSIMILHANÇA, e é justamente o que impediu um grande crítico como Lukács de entender o projeto das vanguardas que rompem com a PERSPECTIVA coesa do romance do século XIX, porque não crêem mais na sua capacidade de representar uma realidade cada vez menos inteligível, fragmentada e caótica, cujos caminhos de transformação ninguém acredita vislumbrar suficientemente para aponta-los a leitor algum. (CHIAPPINI 1998, p. 77).

Ao invés disso, a ficção opta por expor o caos, o que faz com que haja uma diluição da história, do personagem e do narrador no romance contemporâneo. Esses romances tendem a mostrar o fantástico ao invés do realismo, a estar mais para o alegórico do que para o simbólico. Nessa perspectiva, de acordo com Chiappini, podemos elaborar uma pergunta: como se coloca a ficção e a história neste momento? E a autora nos diz que:

Ela, volta e meia, reaparece, implícita ou explicitamente, nos próprios romancistas ou nos teóricos da literatura, quando não vem recolocada pela própria filosofia. A diferença é que agora não se desconfia somente do poder de representação do discurso da História. A desconfiança se alastra também para o poder da FICÇÃO de, pela particularidade, chegar à universalidade, operação que nos levaria, segundo Aristóteles, Diderot ou Lukács, a compreender e conhecer mais profundamente a realidade. (CHIAPPINI, 1998, p. 78)

No entanto, Chiappini afirma que, hoje, no confronto com a História, a ficção ainda leva vantagem, porque assume a sua fragilidade e não tenta escamotear “uma determinada visão da realidade sob a máscara da verdade” (p.78). Por outro lado, um novo conceito de História também se desenvolveu a partir de pensadores do século XIX, como Marx, que corrigiram os pressupostos positivistas anteriormente vigentes.

Finalizando seu texto, Chiappini faz uma reflexão sobre a aproximação entre ficção e história. A autora retoma o texto de R. Barthes, “O discurso da História”, de 1967, para evidenciar o quanto a História não pode ser encarada de forma linear, neutra e positivista. Em seu texto, Barthes, analisa textos históricos de Heródoto, Maquiavel, Bossuet e Michelet, evidenciando várias marcas de enunciação no enunciado, usando para tanto, elementos da linguística e também da teoria literária. O trabalho de Barthes, segundo Chiappini, demonstra que o discurso não é ideológico apenas pelas ideias defendidas, mas também pela sua própria estrutura, trata-se de uma elaboração imaginária ou ideológica, porque é uma elaboração linguística. A conclusão de Barthes é a de que “qualquer ordenação num discurso é significativa; mesmo a opção pela desordem, a enumeração caótica dos fatos, pode ser significativa de uma determinada visão crítica da HISTÓRIA linear.” (p.82).

Quanto à ficção, a autora termina seu último capítulo ponderando que,

mesmo quando comprometida com os esquemas realistas, faz, volta e meia, explodir a HISTÓRIA do vencedor para iluminar retalhos da palavra e da ação daqueles que um dia foram impedidos de entrar para o panteon dos seus heróis. Dos heróis daquela HISTÓRIA que nos formou, que nos ensinaram na escola e que, até hoje, nos diz: os índios são preguiçosos; as mulheres são menos racionais; o camponês é ignorante; o negro é supersticioso... Uma HISTÓRIA que frequentemente e paradoxalmente foi desmentida pela ficção, de Balzac a Machado de Assis, de Euclides da Cunha a Simões Lopes Neto, de Lima Barreto a Antônio Callado, entre tantos outros que aí estão para prová-lo. É só saber ler, nas linhas e nas entrelinhas, o que o narrador diz e o que ele cala, e ver fundo, desconfiando do encoberto. (CHIAPPINI, 1998, p.85.).

Como já foi dito, toda essa retomada dos pressupostos teóricos e da história da teoria literária acerca do foco narrativo nos pareceu necessária para chegar à análise do narrador machadiano. Muitos dos elementos aqui apresentados, diante da composição do narrador do conto machadiano, por um lado, nos parecem úteis em muitos aspectos, por outro lado, se mostram como que atordoados ou enrijecidos frente às cabriolas do narrador de Machado de Assis.



## 2.2 O NARRADOR MACHADIANO

*O olho que só reflete é espelho, mas o olhar que sonda e perscruta é foco de luz.*  
Alfredo Bosi (2000, p. 48.)

Ao tratar do narrador machadiano todo cuidado é pouco, pois não é uma tarefa fácil já que exige um estudo mais profundo da relação entre a literatura e a nossa sociedade, representada por Machado em toda a sua complexidade. As obras de Machado alcançam a vida social de maneira indireta e sem evidenciar a cor local ou simplesmente os costumes da vida social brasileira, pois enfocam mais as ações dos personagens, seu comportamento na situação narrativa. Evidenciar a vaidade e a ironia que está impregnada no perfil do narrador não é uma tarefa simples, pois ele se camufla, muda de ideia, se movimenta o tempo todo e somente o leitor atento poderá perceber essa variação de ponto de vista que é uma peculiaridade desse narrador. O narrador se identifica muitas vezes com o papel de um escritor que busca estudar o comportamento humano e, nesse sentido, Bosi (2000, p. 11) nos diz que “esse horizonte é atingido mediante a percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império”.

Machado é o grande mestre do foco narrativo de primeira pessoa, embora tenha exercido com maestria também o foco narrativo em terceira pessoa, conforme Bosi (2000, p. 45) afirma, é a partir das construções narrativas da primeira fase do romance machadiano, em terceira pessoa, que:

O narrador em primeira pessoa vestirá, despirá, tornará a vestir e a despir com desenvoltura as próprias máscaras da virtude e da razão, com habilidade tal que o leitor poderá ver ora a máscara, ora a fenda por onde brilham de malícia olhos de humorista.

Este narrador sabe colocar-se no lugar de um narrador hipotético e vivenciar todos os seus grandes problemas.

O estilo machadiano compromete-se com a originalidade e não se prende aos modelos literários dominantes de seu tempo. Na sua obra, o leitor crítico tem a possibilidade de notar cinco fundamentos que enquadram o seu texto: elementos clássicos, resíduos românticos, aproximação realista, procedimentos impressionistas e antecipação modernas. Machado realiza uma caminhada que parte do paternalismo e vai até o relativismo e aponta para o modernismo. A estruturação da narrativa romântica seduz-conduz o leitor, colocando-o na condição privilegiada de conhecedor do destino das personagens, mas a narrativa machadiana

faz o caminho inverso, ela desconstrói o dito romântico para construir o realismo do ainda não-dito.

Existe uma inconstância na narrativa machadiana que faz o narrador se movimentar por vários setores da sociedade e nesse movimento usar a linguagem adequada a cada setor: se for cronista, usará a linguagem adequada aos cronistas, que poderá ser abandonada a depender da situação narrativa. Seguindo essa linha de raciocínio, Schwarz (2000, p. 65.) diz que o narrador machadiano “ora fala como um estudioso das leis do coração e da vida social, ora é um moralista, ora um homem evoluído, ciente do provincianismo brasileiro, ora enfim é respeitador dos costumes vigentes”.

O narrador machadiano cresce nas obras do autor; podemos perceber a cada texto, no curso dos anos da produção machadiana um amadurecimento gradativo da complexidade do ponto de vista narrativo. Segundo Schwarz (2000), Machado, em seus quatro primeiros romances, – *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878) –, a partir de narradores em terceira pessoa, não adota as ideias do liberalismo, tão festejadas no momento, mas desenvolve a narrativa tendo como base o paternalismo, já obsoleto na Europa, mas bem mais adequado à sociedade brasileira da época, baseada na política do favor. Não se trata do paternalismo autoritário e tradicionalista, mas do paternalismo que busca aproveitar os dons naturais e a iniciativa do beneficiado, em lugar de sacrificá-lo. Ou seja, o narrador apresenta ao leitor o mundo familiar e doméstico e se põe ao lado dos personagens cuja vida é uma mistura de conformismo com a ordem familiar e de questionamento dos valores dessa ordem paternalista.

Em *A mão e a luva*, existe um conformismo insolente (Schwarz, 2000, p. 95) que busca dar coerência e apuro à expressão dos interesses da classe dominante e este é o sentido ideológico desse livro, em que não há lugar para sacrifícios romanescos. Nesse livro, a possibilidade de ascensão social dos personagens que gravitam em torno da classe dominante é vista “com olhos de quem está em cima, por alguém que vem de baixo” (Schwarz, 2000, p. 115.).

Em *Helena*, que é escrito depois, vemos que a alternativa da criatura digna na sua modéstia ainda se faz presente na imaginação de Machado. Já *Iaiá Garcia* possui uma construção complexa em que se contemplam as organizações opostas de Iaiá e Estela no mesmo seio familiar.

Em *O enigma do olhar* (2000, p. 45.), Bosi no diz que em *Helena*, o que realmente importa é a exceção, enquanto que, em *A mão e a luva*, prevalece a regra, e, em *Iaiá Garcia*, interagem a exceção e a regra.

Quanto ao estilo machadiano nesses romances da primeira fase, podemos dizer que o narrador apresenta as personagens de fora para dentro, vai descascando as pessoas, aparência atrás de aparência. Na luta em analisar e mostrar as contradições da sociedade, Machado parte de um olhar que vai de dentro para fora, com um olhar que “*morde e assopra*”, termo usado por Bosi (2000, p. 11.), olhar que ora se distancia, ora se aproxima dos personagens. Bosi afirma que o olhar de baixo para cima, delegado aos agregados, poderá denunciar nas personagens que estão subindo ou talvez queiram subir socialmente traços que o narrador prefere descartar, isto é, em posição de observação mais elevada que a dos agregados, o narrador sabe discernir as riquezas da diferença individual que são justamente o que um tipo nega ao outro. Assim, o narrador machadiano, para Bosi, mesmo nessa primeira frase da narrativa de Machado, já apresenta como característica a tendência a se camuflar, o que exige do leitor crítico uma atitude de desconfiança diante desse narrador que se disfarça o tempo todo Bosi (2000, p. 49):

Para o leitor de Machado de Assis, o problema está em avaliar o grau de distanciamento que o narrador crítico (embora, na aparência, concessivo) guarda em relação a cada personagem e a cada situação. Um narrador que, mesmo quanto parece culpar, parece desculpar, pois sabe o quanto é imperioso o aguilhão do instinto ou do interesse.

Ainda segundo Bosi (2000), as personagens da primeira fase do romance de Machado de Assis parecem guardar sentimentos nobres e valores raros de pureza, beleza e dignidade. Nelas, esses valores ainda subsistem e constituem uma “virilidade moral” (Bosi, 2000, p. 49). O narrador movimenta o foco de sua atenção de um nível para o outro dessa escala moral. Para Bosi, a integridade de algumas dessas personagens se contrapõe e expõe os limites e mazelas da sociedade paternalista e conformista, fazendo com que o leitor perceba e questione, pela contradição, a dinâmica social em que os personagens se movem, que revela a fisionomia da vida social brasileira.

As personagens desses romances estão sempre lutando, umas contra o mundo do favor e outras para se incluir neste mundo. Em *Helena*, *Iaiá Garcia* e *A mão e a luva* estão presentes as contradições sociais enfrentadas pelas personagens pobres que estão em convívio direto com os seus protetores. Essas personagens possuem uma força moral: Luiz Garcia e

Estela lutam o tempo todo para não dever nada para dona Valéria, pois eles não sonham com uma posição social, ambos se constroem em resposta à arbitrariedade de seus protetores.

Schwarz (2000, p.184) parece concordar com Bosi, quando diz que:

como Luiz Garcia, Estela tem horror a sonhos desta ordem, nos quais o inferior abaixa a guarda e se deixa seduzir, além de reconhecer enquanto tal a própria inferioridade. Nisto, Helena prefere morrer a ser suspeita, Mendonça desiste em se casar pela mesma razão.

Entretanto, para Schwarz, ao contrário do que afirma Bosi, essa grandeza moral que o narrador atribui às personagens não é a responsável pela percepção da contradição que fundamenta a vida social brasileira. Segundo Schwarz, tal comportamento conduz ao imobilismo, uma vez que o desejo de subir na escala social vigente é ainda mais degradante. Esse imobilismo diante da sensação degradante que o favor impõe às personagens que dele dependem indica, por um lado, que a nobreza de tais personagens está ainda na esfera do paternalismo, pois:

a dívida de gratidão pode pesar mais que a inferioridade social, o sentimento de estar quite é compatível com a situação dependente, a independência pode ser um estado de dívida (...) a contabilidade dos favores prevalece inteiramente. (SCHWARZ, 2000, p. 186.).

Além disso, para Schwarz, em já é possível ver alguns aspectos que depois se tornarão decisivos no Machado da segunda fase. Em *A mão e a luva* o conformismo é a expressão de nossas classes dominantes, em *Guiomar* não há a paixão desatinada, ela uma realista que não abre mão da sua conformidade:

Guiomar amava deveras, mas sem desatino, cegueira ou nitidez (...) ela é representativa da reciprocidade natural à prática paternalista, em que a espontaneidade não é totalmente boa, o cálculo não é todo ruim, e os dois são imprescindíveis. (Schwarz, 2000, p.103.).

Alfredo Bosi (2000) também reconhece que nas obras da primeira fase já se mostram as características que serão fortes na segunda fase, especialmente a mobilidade de olhar do narrador, que Bosi denomina de labilidade e Schwarz chama de volubilidade. Essas observações sobre os romances da primeira fase demonstram como o narrador machadiano ganha características cada vez mais intrigantes. A sua narrativa, num processo próximo ao do impressionismo associativo, exige uma ruptura com a narrativa linear, fazendo com que as

ações não sigam um fio lógico ou cronológico, pois vão sendo narradas conforme seu surgimento na memória das personagens ou do narrador. Machado de Assis não se apega a objetos na sua descrição, ele explica somente o que é explicável, pois há coisas que “seria inútil explicar.”, elas aparecem na obra em relação à assimetria da própria realidade brasileira, mas, por outro lado, Machado penetra o universo das assimetrias como tema que tende a cruzar o círculo apertado dos condicionamentos locais e vai para um horizonte ao mesmo tempo individual e universal.

Também nos seus contos Machado busca criar novas técnicas de narração no intuito de superar os padrões românticos e realistas ou naturalistas. Nessas narrativas, Machado trabalha de várias formas a composição do narrador, que ora pode ser onisciente e distante, em terceira pessoa, ora pode ser testemunha ou narrador-personagem, em primeira pessoa. Em alguns contos, esses dois tipos de narrador dividem a narrativa, criando a estrutura de uma história dentro da outra, como no conto “Entre santos”, por exemplo. Também nos contos é possível perceber os elementos de ironia e volubilidade do narrador sendo compostos. Para Alfredo Bosi (2000), por exemplo, “Teoria do medalhão” é um “conto-teoria”, no qual o problema entre essência e aparência é central.

É certo, entre a crítica, que é na segunda fase da produção machadiana que o narrador realmente atinge o seu estado maior, pois nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em *Memorial de Aires*, os memorialistas têm o poder de dizer o que pensam sem se preocupar com que os outros vão pensar ou dizer. Aqui o narrador é totalmente aberto para a sinceridade em Bosi (2000), “o defunto será descarado até o cinismo, não precisará mais poupar os outros nem a si mesmo.” Com isso podemos dizer que nesta fase as palavras possuem um poder devastador. Bosi (2000, p. 141) nos diz que:

A obra final de Machado, sentida às vezes como o amaciamento de todos os atritos, parece, antes, desenhar em filigrana a imagem de uma sociedade (ou, talvez melhor, de uma classe) que, tendo acabado de sair de seus dilemas mais espinhosos (a abolição da escravatura, a queda do Império), quer deter e adensar o seu tempo próprio, fechando-se ciosamente nas alegrias privadas, que o narrador percebe valerem mais que as públicas.

Nesse período, após abolição da escravatura os conflitos da escravidão ainda se faziam presentes e como sabemos muitos existem até hoje. Machado buscou discuti-los nas suas narrativas, mas ele não era utópico nem revolucionário e nisso ele nada propõe, nada crê e nada espera. Porém nunca devemos pensar que ele é conformista. Nas suas obras vemos muitas vezes o sarcasmo, ele busca trazer o cotidiano para situações limites.

Portanto, ao chegar ao final deste tópico, é importante sabermos que o narrador machadiano, muitas vezes, é confundido com o homem Machado, e sua obra aparece como consequência natural, mecânica e patológica de uma deficiência orgânica e psíquica.

No entanto, consideremos que o seu narrador é “volúvel”, de acordo com Schwarz, e com isso o narrador machadiano não é digno de confiança. Por tartamudear, conduz-nos em uma espécie de labirinto em que o leitor deseja encontrar a saída sempre negaceada. Se verdadeiramente ele não nos engana, deixa-nos muitas vezes acreditar no que diz, mas, logo em seguida, ou, talvez bem mais tarde, quando pensarmos estar tudo compreendendo, percebemos situações narrativas em capítulos inesperadamente surpreendentes que mostram as possíveis contradições e ambiguidades que encerram.

Portanto, o narrador machadiano coloca o leitor diante das dúvidas, das desconfianças, das indecisões, e quase sempre o criticando por sua preguiça ou por sua falta de atenção em segui-lo no seu tartamudear e na sua volubilidade. Por isso, em se tratando do narrador machadiano, todo cuidado é pouco, por isso espera-se do leitor uma postura atenta.

### 2.3 A POSIÇÃO DO NARRADOR EM “PAI CONTRA MÃE”

*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.*

Machado de Assis. s/d, p. 102

Neste tópico abordaremos a posição do narrador machadiano, mediante os conflitos e contradições sociais existentes no conto *Pai contra mãe*. Diante dos estudos anteriores, sabemos que este narrador é cheio de artimanhas e ironias, por isso, é importante realizarmos um estudo minucioso do seu comportamento, de suas peripécias e camuflagem.

Para começar, analisemos o início da narrativa:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado (ASSIS, s/d, p. 102).

O narrador situa a narrativa na época em que ela é passada, na qual é possível observar que se trata do momento depois da abolição da escravatura. Este tema norteia toda a narrativa e faz com que todos os personagens se envolvam diretamente e indiretamente com o ele.

A sua posição no começo da narrativa é apresentada na forma distanciada de alguém que somente descreve a situação e não se importa com os fatos ocorridos, pois o narrador mesmo não é personagem e o que narra ainda não é uma narrativa assumidamente ficcional, pois a posição e a linguagem do narrador dão ao texto o desenho da crônica histórica, embora já salpicada de ironia crítica. Nesse sentido, a composição da narrativa fica no primeiro momento com ar de crônica histórica: o narrador descreve objetos que eram usados na punição aos sujeitos escravizados que ousavam desobedecer ao seu senhor. Assim vai ficando claro, sem que o narrador tome partido definitivo de um lado ou de outro, a crueldade e brutalidade com que esses sujeitos eram tratados.

Quando Machado escreve este conto, já havia passado mais de uma década após a abolição da escravatura, no entanto, o mesmo dá a entender que este assunto ainda se fazia presente na atualidade em que o conto foi escrito. O seu narrador apresenta a escravidão da forma mais impressionante e brutal que o regime escravocrata impôs, mas sem nunca assumir um tom retórico ou sentimental.

Machado consegue apresentar uma narrativa em que é possível encontrar uma rica ironia. Trabalha minuciosamente, a fim de que nenhum aspecto do texto se perca ou se desvie do propósito de representar as várias facetas do ser humano e do sistema social vigente na década em que a obra foi escrita.

Nesta segunda parte, vejamos como o narrador coloca a sua ideia de forma cautelosa, sutil e irônica:

Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras. (ASSIS, s/d p.102)

Como podemos perceber na fala do narrador: “não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício”; o mesmo parece inserir no relato histórico dos fatos passados (na suposta crônica) uma opinião pessoal – “mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel”. Com isso, podemos fazer um questionamento entre a aparência e a essência da sua fala. Será que ele está do lado dos dominados ou dos dominantes? Dessa forma, não deixa claro qual é a sua posição cabendo assim ao leitor essa

análise. E pouco a pouco, o leitor vai percebendo que essa não é a pergunta central, mas que essa impressão narrativa é escamoteadora, construída pelo narrador, pois sugere que ele compartilha, como se fosse um narrador-personagem, da justificativa da lógica escravocrata. Mas é na verdade um modo de levar o leitor para o centro do problema, a naturalidade da escravidão na sociedade periférica que se pretendia liberal. A linguagem culta e com ares de crônica do narrador para tratar de tema tão cruel e indicativo de atraso social agudo já representa o caráter duvidoso das ideias liberais na sociedade da época.

Bosi (2000) afirma que Machado repuxa o cotidiano para situações limites testando assim o pensamento conformista. Porém, será que nessa fala o narrador está demonstrando conformismo? Ou será mais uma camuflagem (labirinto)? Segundo Schwarz (2000), se trata de uma espécie de oco dentro do oco, na qual Machado seria mestre. Na fala citada acima o narrador coloca a neutralidade da crônica histórica sobre suspeita (PILATI *et al* 2011, p. 47) e:

tira partido estético do distanciamento temporal para contrapor à aparente realidade do momento (...), as intromissões do narrador, a composição entre tons de naturalidade e de crueldade, o jogo entre o presente da narrativa e a breve crônica do passado escravocrata vão transformando em literatura o que poderia ficar restrito a um relato de um passado histórico, aparentemente superado.

A literatura possui um potencial muito grande de humanização e de acordo com que o autor descreve na sua narrativa irá influenciar os sujeitos coisificados a se humanizar. O narrador machadiano trabalha o cotidiano abordando a totalidade social com todas as suas contradições. E para isso ele usa toda a sua capacidade de se camuflar e toda sua ironia para alcançar o objetivo do autor.

Nos primeiros cinco parágrafos, o narrador se dedica a realizar a descrição da histórica da época da escravidão e só depois o texto ganha a característica de conto, quando o narrador passa a nos apresentar os personagens da narrativa. As escolhas dos nomes dos personagens é algo intrigante, pois Candido Neves e Clara são nomes que trazem um ar de pureza e leveza, no entanto, as suas ações na narrativa desmancham esse aparência, pois as suas atitudes não são nada leves nem ingênuas, talvez por causa da dureza que a sociedade escravista lhes impõe.

O narrador faz uma breve apresentação dos personagens: “Cândido Neves, em família, Candinho.” Esse homem possuía um defeito grave, pois não aguentava emprego nem ofício. Tenta realizar vários trabalhos, começa por querer ser tipógrafo, ser caixeiro para um armarinho, mas, por ser muito orgulhoso, essa obrigação de atender e servir os outros feria o



seu orgulho. Portanto, no cabo de “cinco ou seis semanas estava na rua por sua vontade.” Trabalhos em cartório, carteiro e outros empregos foram deixados pouco depois de obtidos. Essa é a situação de acordo com o nosso narrador. No entanto, quando conhece Clara ele contava trinta anos e:

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. (ASSIS, s/d p.103)

A apresentação de Clara feita pelo narrador não tem como centro o mundo do trabalho, que, na verdade parecia não existir efetivamente para homens na posição social de Candinho. O narrador aproxima o leitor da personagem apresentando o mundo doméstico e íntimo: Clara tinha vinte e dois anos, era órfã e morava com sua tia Mônica. Sobrinha e tia costuram juntas. Mas não o bastante para que pudesse atrapalhar o tempo da moça namorar. Todos os namorados que surgiam eram apenas para matar o tempo e não deixavam saudades. A moça queria muito casar, no entanto, os namorados que surgiam não conseguiam capturar a sua atenção por muito tempo.

Assim, o narrador que começara o texto pela crônica história chega ao conto ficcional, que tem em Clara e Candinho o núcleo da narrativa. Essa história familiar, entretanto, parece ter como temática o dinheiro, pois tanto Candinho quanto Clara são pessoas pobres que necessitam trabalhar muito para se manter, porém Candinho não gosta de nenhum ofício e acaba chegando ao limite da pobreza. O dinheiro norteia a vida dos personagens, ela trabalha dia e noite, ele passa mais tempo procurando algo fácil do que realmente trabalhado. Quando se casam a princípio tudo parece normal, no entanto, no decorrer dos dias de casados as dificuldades surgem e principalmente com a chegada de uma criança.

Pilati (*et al*, 2011) refere-se a essa mudança sofrida na forma da obra que é evidente, passa do geral para o particular, do público para o privado, da história do passado para a história ficcional e de Cândido para Arminda. Todavia, essa mudança anuncia uma oposição no interior do texto, anuncia também a profunda ligação entre o que está em oposição: crônica e conto, geral e particular, público e privado, caçador de escravo e escrava, pai e mãe. Essas contradições estão presentes no cotidiano da sociedade, contudo passavam despercebidas, ou melhor, eram aceitas com naturalidade e estavam ainda de acordo com a lógica social,

embasada na escravidão. Elas estão interinamente interligadas pela força que há na contradição.

O narrador não segue uma linha linear ou temporal cronológica. Ele faz uso dos movimentos dúbios da sociedade, cuja estrutura é fugidia e propositadamente negada pelo capitalismo peculiar que domina a vida social brasileira no século XIX. Machado realmente faz um trabalho formal minucioso nessa obra, e nós, leitores do século XXI, podemos nos confrontar com temas complexos e conflituosos que, surpreendentemente, ainda não foram superados por essa sociedade atual. A marcação temporal a que o narrador às vezes recorre é sutil e está ligada aos meses, noite e quantidades de dias; vejamos uns exemplos:

O casamento fez-se onze meses depois [...] (p.104). Chegou o oitavo mês, mês de angústias e necessidades [...] (p.107). Foi na última semana do derradeiro mês [...] (107). Quando ele chegava à tarde, via-se-lhe pela cara que não trazia vintém [...] (p.106). Era o dono da casa, credor de três meses de aluguel [...] (p. 108). Cinco dias ou rua! Ao fim de quatro dias [...] (p.108). [...] e dous dias depois nasceu a criança (p.109). [...] mas, como chovesse à noite, assentou o pai levá-lo à Roda na noite seguinte. (ASSIS, s/d, p. 109).

Como se vê nessa citação, o narrador não se encontra apegado ao tempo cronológico e linear, mas, para situar-nos no tempo, ele usa os meses, dias e noite. Algumas vezes a marcação temporal é genérica, não se sabendo com exatidão a duração do período da ação narrada: “(...) após algum tempo de luta a escrava abortou. O fruto de algum tempo entrou sem vida neste mundo (...). Não sabia que horas eram.”

Clara e Cândido Neves vivem com dificuldade, o dinheiro é conseguido com a captura de escravos, que para Candinho era o ofício menos trabalhoso, já que não era obrigado a ter um compromisso diário e seguir rotina, “não obrigava a estar longas horas sentado.” Esse ofício só exigia habilidade, agilidade, olho atento e um pedaço de corda. O narrador nos relata que nesse trabalho Candinho, às vezes, tinha vintém e outras vezes não. Nem sempre conseguia um escravo. Mas com o passar do tempo, esse dinheiro que vinha deixou de entrar, pois agora havia mais de um caçador de escravo, com mãos novas e hábeis. Diante do negócio que crescia e da escassez que crescia na mesma proporção, o casal se encontrava em situação difícil, agravada com o anúncio da chegada de mais um integrante para a família (uma criança, Clara se encontrava grávida). Os conflitos começam antes mesmo de a criança nascer, ou antes, mesmo da gravidez. Só a ideia de ter uma criança na família já foi motivo para Tia Mônica fazer essa afirmação: “Vocês, se tiverem um filho, morrem de fome, disse a tia à sobrinha.”

O clímax do conto se dá a partir do nascimento do filho de Candinho, que, devido a sua pobreza, não teria condições de criar o menino e, por isso, é instigado por Tia Mônica a levar a criança para a Roda dos Enjeitados. Nessa condição de pobreza, é que Cândido se vê contra a parede. A ideia de ser pai faz com que ele passe mais tempo na rua à procura de escravos fujões, no entanto, todo seu esforço nesse sentido é inválido. Clara agora trabalha mais que o normal: “(...) não tinha sequer tempo de remendar a roupa ao marido, tanta era a necessidade de coser para fora”. (ASSIS, s/d, p.106.).

A chegada do filho de Candinho e Clara nos leva a conhecer a outra personagem da narrativa: “Arminda”, que, ao contrário das outras personagens, é escrava e se encontra fugida do seu senhor, que oferecera recompensa de valor alto pela sua captura: “Uma, porém, subia a cem mil-réis. Tratava-se de uma mulata; vinham indicações de gesto e de vestido.” (ASSIS, s/d, p. 109.) A descrição feita pelo narrador de Candido Neves e de Clara é bem mais completa em relação a que ele faz da escrava, que é superficial; o que está ligado ao fato de que, na sociedade escravocrata e pós-escravocrata, as pessoas negras não possuíam direito nem voz.

Na análise comparativa entre Candinho e Arminda, as contradições são gritantes:

Uma primeira tentativa de análise sugere a correlação de dois níveis: um natural, e outro social. O natural aparece nas relações de paternidade e maternidade. Candinho é pai, Arminda é mãe. São fatos paralelos que, no plano natural, coexistem sem qualquer conflito. Quanto às relações sociais que presidem ao encontro de Candinho e Arminda, são, ao contrário das primeiras, abertamente antagônicas: Arminda é escrava fugida, Candinho é perseguidor de cativos. (BOSI, 2000, p. 122.)

Nessa citação Bosi deixa claro que os níveis no conto não se acham “justapostos”, e que a solução deles vai depender do desfecho do impasse criado pela profissão de Candinho. Se ele deixa Arminda em liberdade, ficará sem o filho já que a recompensa não virá, e se capturá-la, é o filho de Arminda que corre risco.

No clímax da obra, as ironias não perdem a força demonstrada no início da narrativa. O desfecho final da obra se dá no meio da rua, em que Cândido, ao se despedir do seu filho, depara com Arminda. O narrador descreve esse encontro fazendo sua última intromissão mais evidente na narrativa: “Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real.” O tom irônico deixa ver, no convívio entre o grotesco da situação e o aspecto grandioso da emoção do personagem, a naturalização da reificação na sociedade escravagista. Cândido Neves é apresentado pelo narrador sempre de uma forma dual, o pai apaixonado pelo filho que está sendo forçado a abandonar por falta de condições é o mesmo

que captura a escrava. O narrador nos apresenta um homem, Cândido (e a ironia do seu nome aqui fica mais intensa), que procura demorar o maior tempo possível para se separar do filho amado na Roda dos Enjeitados; mas que não se sensibiliza pelas súplicas aflitas e desesperadas de Arminda, a escrava fugida que estava grávida:

Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus. --Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço! -- Siga! repetiu Cândido Neves. --Me solte! (ASSIS, s/d, p. 111).

Em resposta as súplicas, uma resposta seca, vazia e dura: "--Não quero demoras; siga!".

Depois de um tempo de luta, ambos chegam à casa do senhor que, de imediato, reconhece a escrava e paga o prometido. De medo e de dor a mãe que tanto suplicou pelo socorro do seu algoz, agora, como um animal, aborta ali no chão o seu filho. Nem diante dessa cena, Cândido Neves se mostra sensibilizado. O que realmente importa naquela cena e naquele momento são os mil-réis pagos pela captura da escrava. Arminda no conto, como eram os escravos, é meramente mercadoria que serve para custear a existência do filho de Candinho, cujo retorno do filho para casa depende exclusivamente dos mil-réis pagos pela captura da escrava.

Machado de Assis cria uma história ficcional que traz o dinheiro como regente da narrativa, dos personagens, do narrador, da crônica, ficção, história e literatura. A luta para possuir o dinheiro é ferrenha e desumana na ficção, como é também na vida; quantas Armindas e Candinhos ainda existem na atualidade.

A representação da história feita por Machado é construída por trabalhar com as evidências e contradições das formas mercantis da sociedade, mas criando um mundo próprio no conto, que busca ordenar o que está desordenado. O narrador machadiano não traz soluções para os conflitos e contradições apresentados na narrativa, não obstante, problematiza o processo escravocrata brasileiro e, porque não dizer, a sociedade capitalista que surgia e que existe até hoje. O narrador termina a narrativa descrevendo as emoções de Cândido Neves: "Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava do aborto." E Machado termina o conto com a seguinte fala de Cândido Neves: "--Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração.". Com o filho e o dinheiro em

mãos, Candinho (branco livre), não se importa nem um momento com o que sucedeu a Arminda (escrava).

Portanto, a frase do nosso maestro narrador irônico, “porque dinheiro também dói”, é o que podemos talvez dizer que seria o resumo desse conto. Nele, as cicatrizes da escravatura ainda estão vivas como se fossem o presente. Muitas feridas abertas no período escravocrata ainda não foram fechadas e nós, leitores críticos, a partir da leitura do conto percebemos que temos um papel a ser desenvolvido para que essa contradição seja superada.

### CAPÍTULO III

## A FIGURAÇÃO DA VIDA SOCIAL BRASILEIRA NO MUNDO DO CONTO “PAI CONTRA MÃE”

*A verdadeira arte visa ao maior aprofundamento  
e à máxima abrangência na captação da vida  
em sua totalidade onicompreensiva.*  
(Lukács, 2012, p 26).

Para começar a falar das relações entre literatura e a vida social é preciso considerar como o materialismo histórico e dialético entende essa relação, pois a arte e a literatura giram em torno das discussões históricas e dialéticas da sociedade, mas têm também suas especificidades que não podem ser ignoradas. Nesse sentido, Lukács (2012) afirma que o materialismo histórico dialético compreende a arte e a literatura como formas estéticas que captam a vida em sua totalidade histórica, abrangente, profunda e dinâmica.

Ao estudarmos literatura, percebemos que a vida social está internalizada na estrutura das obras literárias. Literatura e sociedade se encontram interligadas, pois a literatura é um meio de comunicação entre as pessoas e a vida social está diretamente ligada com ela.

Contudo, a forma literária só dá conta da forma social por meio do trabalho estético realizado pelo escritor. A vida social, que é a forma objetiva externa à obra só é captada pela arte quando exerce um papel na estrutura da obra, ou seja, quando se torna interna à obra.

Candido (2006), no texto “Crítica e sociologia”, chama a atenção para o fato de que a melhor abordagem da relação entre forma literária e vida social não é buscar, como alguns críticos defendiam, o valor significativo de uma obra no quanto ela transparece ou não aspectos da sociedade, nem tampouco restringir o valor estético de uma obra, como defendem outros críticos, exclusivamente nos fatores formais postos em jogo, entendendo a obra como forma independente de qualquer elemento social. Para Candido, o caminho mais fecundo é aquele que não opta exclusivamente nem por uma ou por outra das abordagens acima, mas sim por uma forma de análise “dialeticamente íntegra” da obra artística, considerando tanto seus elementos estruturais quanto a presença dos fatores sociais no interior da estrutura da obra.

Candido (2006) defende que o texto está ligado ao contexto, mas que essa ligação se realiza na totalidade dialética entre o social e a estética, entre a forma da obra e a realidade social. Portanto, é preciso perceber como os fatores sociais estão representados na obra, pois

na literatura a vida social aparece nas obras de maneira sempre transfigurada pelo trabalho estético: aquilo que não era literatura é transformado em texto literário.

A literatura é produto social porque é produzida pelo homem e na história, exprimindo as condições de cada povo, do espaço e do momento em que ela é produzida. Como produto humano, a literatura é parte das contradições da vida social, da fratura entre objeto e sujeito, da vida social em que a existência está alheia ao sujeito. Por outro lado, quando representa essa fratura de que ela também é parte, a obra de arte torna-se também uma forma de resistir a essa fratura, de reunir no mundo do texto o que está separado e disperso na sociedade administrada.

Com o avanço da coisificação do homem e da vida social, resultado da consolidação e das crises do capitalismo, a literatura não ficou imune aos processos de mercantilização da vida; os escritores se inseriram também no mercado de trabalho sujeito à lógica da mercadoria e, mesmo como críticos desse sistema, contraditoriamente, também eram parte dele e suas obras refletiam essa condição. De acordo com Lukács (2012), a partir desse estágio de consolidação do capitalismo, na segunda metade do século XIX, a arte que antes dava conta de mostrar as contradições da vida social, passa a não revelar essas contradições em sua totalidade. Para Lukács (2012, p. 25.), o naturalismo era um exemplo dessa situação problemática para a produção artística no mundo reificado: “Toda teoria e toda prática naturalista são levadas a unir de maneira mecânica e antidialética fenômeno e essência, formando uma turva mistura, na qual a essência é necessariamente sacrificada e, em muitos casos, chega a desaparecer completamente.”.

O materialismo histórico e dialético de Marx combate o naturalismo e qualquer tendência que busca representar a vida social como mera fotografia da realidade, pois para Lukács (2012, p. 25.), “cabe à arte representar fielmente o real na sua totalidade, de maneira a manter-se distanciada tanto da cópia fotográfica quanto do puro jogo (...) com as formas abstratas.”.

Para Lukács, a arte não pode abrir mão do realismo, isto é, não pode deixar de buscar captar a vida em sua totalidade, considerando sempre a relação entre sujeito e objeto, sem enveredar pelo terreno do objetivismo puro nem pela estrada do subjetivismo absoluto. Além disso, a verossimilhança da representação da realidade na obra de arte depende da forma estética do texto e de como a realidade, em sua camada mais profunda, essencial e universal como também em sua superfície aparente e singular, está inserida esteticamente dentro do texto (particular).

A arte realista narra os nossos grandes conflitos e o destino humano, dando um rumo e um sentido a eles. Enquanto o naturalismo não consegue representar a realidade, pois sobrepõe a descrição à narração e o seu reflexo artístico é mecânico. A literatura é uma força humanizadora e, ao narrar, coloca as contradições das estruturas sociais em evidência nas formas estéticas, enquanto que, na descrição, tudo está nivelado, e por isso, desumano. A vida social não é retilínea e está continuamente mudando, por isso seu reflexo estético não pode ser fotográfico.

Nesse sentido, há dois autores que Lukács analisa em seu texto “Narrar ou descrever” (2010): Zola, em *Naná*, e Tolstói, em *Ana Karenina*. Zola descreve do ponto de vista do espectador ou observador e Tolstói narra do ponto de vista do participante, ou seja, narra acontecimentos humanos “sociais”. Portanto, Lukács (2010, p. 50.) demonstra que há um contraste entre observar e participar:

O contraste entre participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo.

A forma naturalista de escrever nasce do crescimento e do acúmulo do capitalismo, que, na medida em que cresce, exclui as pessoas colocando umas contra as outras. O sujeito do século XIX se individualiza, pois a relação do indivíduo com a sociedade se tornara mais complexa do que nos séculos passados. As obras naturalistas, ligadas a esse momento, estavam associadas às formas ideológicas nas quais prevalece o princípio da ação e reação, da causalidade mecânica e imediata, o que explica a predominância do determinismo, da tese e da descrição. Os autores e obras que resistiam a essa tendência eram os que, independentemente de sua posição política, produziam obras que lutavam contra a mecanização da vida e contra a exclusão que o capitalismo impunha aos sujeitos.

Ainda no sentido da predominância da descrição dos fatos sociais na literatura, Lukács (2010, p. 61) afirma que o método descritivo “não é apenas efeito, mas também se torna causa: causa de afastamento ainda maior na literatura em relação ao significado épico”.

A arte e a literatura estão ligadas à vida social, e de, acordo com Lukács (2010), o método descritivo impossibilita essa ligação, ocasiona a monotonia compositiva e conformista, enquanto que o método da narração instiga os autores a buscarem infinitas formas de composição.



Na literatura realista é que a vida social é realmente refletida nas obras, ao buscar o afastamento da reprodução imediata da vida, já que é necessário ter o afastamento da vida social para então mostrá-la com todos os seus conflitos e contradições o autor alcançará de forma mais verdadeira os conflitos sociais, pois a verdadeira obra literária só se dá ligando-se artisticamente à vida, pois não é possível existir literatura sem vida social, mas também não há vida verdadeiramente social na sociedade capitalista sem a força humanizadora da arte.

### 3.1 RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E VIDA SOCIAL NA LITERATURA BRASILEIRA

Se, na Europa, o processo de ligação entre a literatura e a sociedade se mostrou bastante complicado, em um país periférico, como o Brasil, essa relação é ainda mais complexa. No decorrer do processo de formação da literatura brasileira, nos períodos literários, os autores foram lidando de maneira diferente com a representação da vida social na forma literária.

Conforme Candido (1997), a literatura brasileira tem raízes na literatura do Ocidente europeu, mas aos poucos ganhou forma diferente, pois as estrangeiras não se adequavam perfeitamente aqui e por isso tiveram que ser adaptadas à realidade local, bem diferente da europeia. Nessa nova realidade social, que, apesar de nova, também estava estruturada nos padrões europeus, a literatura deu aos modelos universais novos aspectos e características locais.

A literatura aqui chegou como uma arma de dominação do colonizador e foi imposta no Brasil Colônia como forma que estava mais a serviço da Metrópole que da Colônia atrasada e explorada. Contudo, a literatura que foi se formando aqui gradativamente também se contrapôs de certo modo aos interesses da Metrópole. O resultado disso é que nossa literatura tem em sua base formativa a relação entre local e universal.

A construção inicial de nossa literatura exigiu a idealização da sociedade. Os autores do período nacionalista, marcado pelo exotismo e pelo indianismo, representavam a sociedade de forma a valorizar a matéria local, celebrando as riquezas naturais brasileiras. Na fase do “Nacionalismo”, os autores estavam empenhados em consolidar a independência recentemente proclamada, e buscavam realizar esse empenho por meio do patriotismo/sentimentalista, como amantes da terra, propensos a assumir o tom retórico, que desperta a emoção.

Os autores buscam abordar nas obras a cor local, mas visando alcançar o cosmopolitismo/universal, já que na maioria das vezes a realidade do país independente ainda se identificava com a situação colonial.

Por essas características, nos momentos iniciais da formação da literatura brasileira, a relação entre a literatura e a vida social no país envolvia também a relação entre universal e local, entre documento e ficção. As obras literárias desse período abordam, por exemplo, a questão social do índio de maneira idealizada, que, apesar de apresentar muitos elementos documentais dos costumes e da cultura indígena, idealizavam a figura do índio, que, no indianismo romântico, foi transformada em símbolo da nacionalidade, quando, na verdade, o índio real já estava dominado e praticamente destruído. A exaltação do indígena também acabava por camuflar a presença dos negros, que não podiam figurar na literatura como heróis ou símbolos de brasilidade, uma vez que estavam inseridos na vida social brasileira pelo regime escravocrata. Ao se comportarem desta maneira as obras, por um lado, se afastavam da realidade e idealizavam um passado glorioso onde o indígena era herói e a escravidão não era considerada.

Em obras como, *Caramuru*, de Santa Rita Durão, *O Uruguai*, de Basílio da Gama e *Iracema* de José de Alencar, a vida social é, em certo sentido, representada como fetiche, pois existe todo um embelezamento da realidade que esconde os conflitos existentes na sociedade periférica. Há um espírito de nacionalismo pelo qual as obras literárias buscam vestir-se com as cores da nova sociedade. Por outro lado, ainda assim a matéria local acabava por aparecer nas obras, abrindo espaço para algumas contradições, mesmo com todo o empenho idealizador do nativismo e do nacionalismo.

Vejamos um trecho de cada uma das obras citadas acima. No *Caramuru*:

#### XXVI

O mais rico, e importante vegetal  
É a doce cana, donde o açúcar brota,  
Em pouco às nossas canas comparável;

#### XLIII

Das frutas do país a mais louvada  
É o Régio Ananás, fruta tão boa,  
Que a mesma natureza namorada  
Quis como a Rei cingi-la da coroa:  
Tão grato cheiro dá, que uma talhada  
Surpreende o olfato de qualquer pessoa;  
Que a não ter do Ananás distinto aviso,  
Fragrância a cuidará do paraíso.

*Nº O Uruguai:*

As campinas que vês e a nossa terra  
Sem nosso suor e os nossos braços,  
De que serve ao teu reino? Aqui não temos  
Nem altas minas, nem caudalosos  
Rios de areias de ouro. Essa riqueza  
Que cobre os templos dos benditos padres,  
Fruto da sua indústria e do comércio  
Da folha e peles, é riqueza sua.

Ter por justiça a força, e pelos bosques  
Viver do acaso, eu julgo que inda fora  
Melhor a escravidão que a liberdade.  
(...) verde, e capa verde e fino pano,  
Com bandas amarelas e encarnadas.

*E, em Iracema:*

(...) muito além daquela serra azul no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna (...), o favo da jati não era doce como seu sorriso (...). Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho (...). Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar, nos olhos o azul triste das águas profundas. (ALENCAR, 1980, p.15.)

Nesse sentido, Candido (2010, p. 91.) nos diz:

(...) o Indianismo, que constitui elaboração ideológica do grupo intelectual em resposta a solicitações do momento histórico e, desenvolvendo-se na direção referida, satisfaz às expectativas gerais do público disponível; mas graças ao seu dinamismo como sistema simbólico, atuou ativamente sobre ele, criando o seu público próprio. (...) a vitalidade compreensível pela influência mediata de Basílio da Gama e Santa Rita Durão — eles próprios desenvolvendo uma linha de aproveitamento ideológico do índio como protótipo da virtude natural, que remonta aos humanistas do século XVI. Os românticos fundiram a tradição humanista na expressão patriótica e forneceram deste modo à sociedade do novo Brasil um temário nacionalista e sentimental, adequado às suas necessidades de autovalorização. De tal forma que ele transbordou imediatamente dos livros e operou independentemente deles — na canção, no discurso, na citação, na anedota, nas artes plásticas, na onomástica, propiciando a formação de um público incalculável e constituindo possivelmente o maior complexo de influência literária junto ao público, que já houve entre nós.

Como vimos na citação acima, existia uma preocupação com a autovalorização do novo país, muitos autores desenvolviam formas para esta representação, todavia, não podiam ainda chegar a uma representação literária dos dilemas mais profundos do país. No caso dos índios, que eram representados como seres exóticos e até míticos, os seus problemas

históricos e insolúveis não eram representados de fato, embora já se mostrasse, mesmo com toda a idealização nacionalista, que alguma coisa não estava no lugar, que o nativismo estava voltado para a transfiguração do país, mas que o enxergava através do mito do “país novo”.

A relação entre a literatura e a vida social brasileira vai avançar, no sentido de uma representação eficaz, com a obra de Machado de Assis. Schwarz (2000) e Bosi (2000) chamam a atenção para o fato de que Machado usará a estratégia do afastamento da cor local, da realidade mais imediata, para então conseguir uma representação efetiva da realidade brasileira. Machado não procurou negar o universal, e nem se ateuve aos elementos da cor local e é nesse ponto que ele alcança tanto o universal, quanto a verdadeira face do local, pois conseguiu representar literariamente o quanto a realidade local também não deixava de ser universal. Com seu realismo ele torna a realidade mais clara, se afasta da realidade para mostrá-la como um todo e a vida política e social está internalizada na sua forma estética. A prática do favor, por exemplo, que media as relações sociais no país foi representada na obra literária de Machado com muita força, fazendo com que vários tipos sociais brasileiros fossem representados: os homens livres (como o nosso Cândido Neves), os escravos (como a nossa Arminda), os agregados (como José Dias) e, principalmente, os representantes das classes dominantes locais (como Brás Cubas e D. Casmurro).

Machado de Assis, na sua primeira fase, escrevendo em terceira pessoa, ainda é paternalista, busca mostrar as contradições existentes dessa fase, em que a cooptação e a troca de favores são inseparáveis da realidade, fazendo uma representação da sociedade atual da época. Já na segunda fase, ao optar pela primeira pessoa e pelo narrador-personagem da classe dominante, Machado consegue ir além, mostrando as verdadeiras e mais profundas contradições de nossa vida social. Schwarz mostra que essas contradições já se anunciavam nas obras literárias anteriores, como em José de Alencar, por exemplo, mas elas se mostravam pelas falhas estéticas do romance; em Machado, essas contradições se tornam parte da estrutura planejada da obra, ou seja, nossa literatura já mostrava uma consciência profunda dos problemas de nossa realidade, não havia mais espaço para a idealização anterior.

Machado discutirá a coisificação da sociedade, o conformismo, a alienação, o fetichismo social, a mercadoria, a troca de favor e outros conceitos. É nas suas obras que a sociedade é representada da maneira mais próxima da realidade. Segundo Bosi (2000, p. 141.), a obra da segunda fase de Machado é:

(...) sentida às vezes como amaciamento de todos os atritos, parece, antes, desenhar em filigrana a imagem de uma sociedade (ou, talvez melhor, de

uma classe) que, tendo acabado de sair de seus dilemas espinhosos (a abolição da escravatura, a queda do Império), quer deter e adensar o seu tempo próprio, fechando-se ciosamente nas alegrias privadas, que o narrador percebe valerem mais que as públicas.

Ainda conforme Bosi (2000, p. 122-123.), a obra machadiana parece ter sido escrita em dois níveis, sendo o primeiro “de extradição ideológica, pelo qual se insinua que todos os comportamentos se enraízam nos instintos de conservação; o que vem a dar no fatalismo ou no ceticismo ético e político”; e o segundo nível, o de extração contra-ideológica, que trabalha a contrapelo a realidade moral onde tomam corpo os enredos e as personagens.” Mas, para Bosi, é somente através do seu ocultamento que a extração contra-ideológica poderá ser apanhada no texto de Machado de Assis.

Por isso, no sistema literário que se consolida com Machado de Assis, a visão romântica é superada e as teorias naturalistas nascentes são negadas como formas de representação efetiva da sociedade. A vida social em Machado vai ser representada com ironia, levando o leitor a questionar a estrutura social, o realismo está no centro da sua obra, e, a partir dela, nossa literatura amadureceu e foi possível que novos autores surgissem e avançassem no sentido da representação literária da vida social brasileira.

Nesse sentido, um autor também muito importante é Graciliano Ramos, que, no conjunto de sua obra, transforma a maneira da vida social ser representada pela literatura. Ele representa o homem sertanejo na sua obra *Vidas secas*, e, por ela, vemos a coisificação do ser humano e, ao mesmo tempo, a luta pela humanização. No romance, até a cachorra Baleia é tão ou mais humana que Fabiano, ela sonha e pensa em um lugar onde não existe fome. Na obra de Graciliano, a divisão de classe da sociedade é visível na história de Fabiano, o trabalhador pobre não tinha direito nem a ter voz na realidade do país. Mas Graciliano representa tudo isso sem que seja necessário falar explicitamente, ao contrário, é pela secura da obra, pela impossibilidade de falar de Fabiano, que o autor representa a realidade social.

Mas o caminho aberto pelos árcades e românticos, consolidado por Machado e trilhado por Graciliano Ramos e tantos outros não é retilíneo, pois a vida social se transforma e exige novas formas estéticas para representá-la. Na sociedade atual, ainda mais reificada, fica cada vez mais difícil para os autores realizar a representação da vida social na arte.

Diante dessa breve análise da representação da vida social na literatura brasileira, resta-nos dizer que cada autor tentou de sua maneira representar a sociedade na literatura, mas jamais nenhum autor conseguiu fazer com que literatura e vida se separassem totalmente. Literatura é um trabalho humano e não pode existir literatura sem o ser humano, ambos

necessitam um do outro para a sua permanência. A literatura precisa refletir a vida para ser literatura e o homem precisa da literatura para compreender, discutir e analisar os conflitos naturalizados existentes na sociedade.

### 3.2 A FIGURAÇÃO DA VIDA SOCIAL BRASILEIRA NO CONTO “PAI CONTRA MÃE”

*A descrição torna presente todas as coisas  
rebaixando os homens ao nível  
das coisas inertes.  
Lukács (2010)*

Em “Pai contra mãe”, publicado em 1906, Machado de Assis faz uma leitura da sociedade do período escravista, analisando os conflitos sociais que estavam naturalizados. A sociedade é representada por um branco livre e uma negra escrava e o jogo de poder a que esta relação remete. No início do conto, há a descrição das cenas da escravidão, cujos objetos descritos refletem o grau de desumanização da sociedade escravagista. A descrição no início do conto é distante e não humanizadora, nela, o narrador faz uma breve e cáustica descrição dos objetos de tortura da escravidão e o seu papel social para colocar ordem na desordem. Mas, quando associada à parte do conto em que se inicia a narrativa propriamente dita, o narrador deixa claros os conflitos e a relação de poder e favor que caracterizavam a sociedade brasileira do século XIX, conforme discute Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas* (2000).

Em “Pai contra mãe”, as relações entre homem branco livre e mulher negra escrava nem são relações de fato, não são humanas, são alienadas, restritas à luta que se mostra selvagem pela sobrevivência de um em detrimento do outro: pai contra mãe. Essa disputa reflete o grau de alienação que a pobreza, o regime escravocrata, a classe dominante impõem sobre os dominados.

Cândido Neves, sujeito livre, mas pobre, é um homem desajustado socialmente e miserável, e tenta sobreviver como caçador de escravos em uma sociedade onde o trabalho é considerado coisa degradante, associado à escravidão e oposto à vida da classe dominante local, que não precisa trabalhar para viver. Cândido está de pés e mãos atadas na sociedade que usa o trabalho para exploração social. O trabalho no conto é colocado como forma de dominação.

O caráter provinciano e atrasado da vida social brasileira, resultante lógica da colonização, da dependência e do favor, produz relações sociais desumanas em que a disputa pela sobrevivência é travada de forma bastante perversa. Para Arminda, que apesar de escrava

é mãe, como mostra o título do conto, não existe nenhuma outra possibilidade para além de ser mercadoria. Para Cândido Neves, que apesar de caçador de escravos, é um pai amoroso, as alternativas também não existem de fato, ou a miséria ou tentar encontrar uma presa que lhe garanta a sobrevivência por mais alguns dias.

O capitalismo no Brasil da época, portanto, é o de uma sociedade em que a barbárie é natural e Machado mostra isso com muita força ao contrapor o tom distanciado e culto da parte inicial do texto à narrativa da disputa pela vida concreta entre o pai Candinho e a mãe Arminda, ambos sem chances efetivas de levar uma vida humana.

Um aspecto que é importante na leitura da representação da sociedade no conto está ligado à estrutura temporal da narrativa. No trecho “A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais”, o verbo está no passado, o tempo verbal usado na oração é o pretérito perfeito – “levou”. Isto indica que o assunto de que se tratará é histórico, passado e findo. Entretanto, ao narrar a situação de vida de Candinho e o exercício de seu ofício ao prender Arminda, mesmo ainda usando os verbos no passado, isto é, contando uma história já acontecida, o narrador, na ficção, atualiza o passado no presente da narrativa. Com isso, se produz um choque entre o passado, aquilo que a escravidão levou consigo, e a situação narrativa vivida no presente da ficção pelos personagens. O choque é entre a posição do narrador como cronista distanciado que trata de um tema histórico anterior e o narrador que apresenta os personagens vivenciando uma situação sem saída; e o seu resultado para o leitor é o de perceber que o passado não foi realmente superado, que as feridas sociais da escravidão ainda não foram cicatrizadas.

O autor traz a escravidão como uma instituição social, que dá “status” de ofício à atividade descrita no quinto parágrafo e que será também o ofício do personagem principal: pegar escravos fugidos. Cândido, por viver em extrema miséria e por não aguentar emprego nem ofício que carecia de servir a outros e de ter obrigação cotidiana, acaba se sujeitando ao ofício de apanhar escravos fugidios, que dava a ele um encantamento novo. Porém, o narrador já deixa claro que, mesmo na época, ofício de apanhar escravos não era uma tarefa nobre, como o próprio narrador machadiano nos relata:

Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem.(ASSIS, 1992, p.16.)

O caçador de escravos era um sujeito socialmente necessário na economia escravagista brasileira do século XIX, pois ele ajudava na manutenção da ordem social. Mediante o relato acima podemos dizer que o ofício de caçar escravos não era atividade digna, mas era desempenhada por sujeitos não “ajustados” socialmente, ou melhor, “excluídos” socialmente; sujeitos muito pobres ou inaptos ou servis. Diante desse contexto social desajustado e miserável para os excluídos, é que o narrador caracteriza a personagem principal do conto, Cândido Neves, como já foi citado anteriormente.

Quanto ao método narrativo, Machado começa o conto com um tom de crônica histórica e situa o leitor do período que passa a narração. Portanto, a descrição social parte do geral para chegar ao local, ou seja, o mundo particular de Cândido Neves e Arminda. Machado utiliza a forma do narrador intruso para questionar o leitor e dar a sua opinião sobre o assunto tanto na perspectiva da crônica quanto na da ficção:

Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. (...) o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. (ASSIS, 1992, p.15.)

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 Candido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. (ASSIS, 1992, p. 24.)

Na forma ficcional, Machado também apresenta o mundo doméstico do homem pobre da época: Cândido Neves é um sujeito comum, que deseja se casar, ter filhos e viver, mas não possui trabalho fixo. Casa-se com Clara, outra personagem que também está situada na vida cotidiana da época, uma moça órfã, que morava com sua tia Mônica; as duas cosiam para sobreviver. Clara, como Cândido, queria se casar e ter filhos. Quando Cândido encontra Clara, já estava muito endividado, havia feito empréstimos com um primo, entalhador de ofício. Esta situação difere da apresentada nos romances de primeira fase, em que a união do homem e da mulher através do casamento estava ligada quase sempre à possibilidade de ascensão social de um dos dois.

Na realidade social brasileira da época, a relação conjugal significava o ajuntamento de interesses sociais e econômicos que faziam do casamento um negócio comercial rendável; basta lembrar *Senhora*, de José de Alencar e mesmo os romances da primeira fase de Machado. Mas, Cândido e Clara não possuem nada mais que a união da miséria, pois ambos são extremamente pobres. Ele nada tinha há oferecer para ela, pois, além de cheio de dívidas,



vivia sem emprego certo e de favor com o primo. Ela, por sua vez, era órfã, pobre e dependente de uma tia que nada possuía e em nada poderia contribuir, pois também era pobre. Ambos em completa miséria casam-se, e a tia Mônica passa a conviver com o jovem casal, situação que é bem peculiar de uma sociedade que possui esse tipo de relação: a da moça órfã e sozinha que é cuidada por uma tia ou por uma madrinha e, que, ao ingressar no matrimônio, deve amparar a tutora, que passa a viver com o casal, não importando a sua situação financeira da nova família.

Depois do casamento a vida não era melhorou, mas os três eram felizes, amantes das festas e patuscadas, que os unia também. Na verdade não tinham muito que comer, mas tinham com quem rir, e o riso digeriu-se sem esforço. Como todo jovem casal, eles expressam o desejo de ter filhos e os dois queriam um só. E ele veio, como abençoado que iria trazer ao casal a anelada ventura e a conclusão de um dos seus sonhos. Tia Mônica, no entanto, mais velha, já sabia que uma criança significaria uma boca a mais para alimentar e a vida a cada dia seria mais difícil e mais longe das patuscadas. Nesse momento, Cândido já desempenhava o ofício de pegar escravos fugidos e via glória nisto, pois daí tirava a esperança de ter dinheiro sem ter que ser explorado, mas como aumentava a miséria e com ela aumentaram os caçadores de escravos, a situação de Cândido e Clara torna-se cada vez pior, logo começam os problemas graves da falta de dinheiro. Por morarem de aluguel e não terem como quitar os aluguéis atrasados, Cândido, Clara (que já estava grávida) e tia Mônica são despejados pelo proprietário da casa.

Além da apresentação da vida cotidiana, dos costumes e das aflições desses personagens que representam a vida do homem comum e pobre da época, Machado também nos revela que a troca de favores entre representantes de classes diferentes (ricos e desvalidos), existente na sociedade como um todo: ao serem expulsos da casa, Tia Mônica já tinha encontrado lugar na casa de uma senhora rica para que eles fossem morar em quartos emprestados. A vida social de Cândido Neves e da sua família é um reflexo das famílias pobres da época e também daqueles que são excluídos ainda hoje na nossa sociedade.

Em todo o texto encontramos o antagonismo de classe que faz eclodir uma guerra de todos contra todos e nesse sentido, Bosi (2000, p. 123) nos diz que: “o antagonismo não se fixa apenas nos extremos; há uma guerra de todos contra todos, que percorre os elos de ponta a ponta: aqui a vemos comunicar-se do penúltimo ao último.” O título dessa obra machadiana já sugere uma determinada luta, que na verdade acontece o tempo todo, primeiro é Cândido

buscando jeito de viver através do ofício de caçar escravos para se firmar na sociedade e por último, no clímax da obra, dá-se o encontro de Cândido com Arminda.

O valor da recompensa pela captura da escrava terá um sabor de vitória para Candido Neves, porém para Arminda será o aborto do seu filho, o antagonismo social está posto, para que haja o bem-estar de um, tem que haver a desgraça do outro. Candido, um homem livre que o conto mostra não ser de fato livre, faz voltar ao regime de opressão a escrava que, ao fugir em busca de liberdade, depara com alguém que concorreria com ela no páreo dos interesses, mas essa disputa é entre duas personagens que, na sociedade escravagista da época, estavam fadadas a serem derrotadas, ambas devem trabalhar para o senhor de escravos, personagem que pode pagar para não sujar as mãos e só aparece muito rapidamente ao final do conto. Os homens livres, como Candinho, tinham a liberdade garantida, mas não tinham meios para a sua manutenção, pois embora fossem livres não possuíam a garantia da alimentação diária. De certa forma estavam também escravos desse sistema.

Em “Pai contra Mãe”, portanto, Machado faz a representação de uma sociedade que ainda parece assombrar a sociedade atual, pois a desorganização do mundo do trabalho, a crescente reificação das relações sociais e o estado de miséria do trabalhador do século XXI ainda fazem lembrar a situação ficcional vivida por Cândido, Clara, Tia Mônica, Arminda e o senhor de escravos. A necessidade material, a falta de especialização profissional e a falta de uma política trabalhista colocam os trabalhadores livres em um estado semelhante ao dos homens do século XIX, e em alguns casos, até mesmo ao dos negros escravos. Na atualidade, não mais existe o ofício de caçar escravos, a sociedade hoje é bem mais complexa, e o trabalho alienado e reificado se generalizou. Entretanto, ainda há no país elementos bastante atrasados no mundo do trabalho; embora não sejam mais legalizados esses traços regressivos da exploração estão muito ativos ainda. Também no terreno da ilegalidade, na esfera de um Estado paralelo, com “instituições sociais” clandestinas, se desenvolvem “ofícios” que lembram o de Candinho: milícias, tráfico de drogas, de órgão e de pessoas etc.

Machado realiza uma leitura de uma sociedade que não mais existia no papel, todavia, na realidade não havia se perdido a sua essência. Ele realiza uma crítica à sociedade pós-escravidão, em que o trabalhador livre branco ou negro pobre estão em situações semelhantes ao do negro escravo. Os sujeitos livres dependiam totalmente dos senhores ricos que mantinham o poder e os meios de adquirir melhores condições. No conto como vimos está refletida a vida de um trabalhador miserável que institui também uma família miserável, e, nessa perspectiva, sabemos que as coisas não mudaram o suficiente. Machado, ao discutir o

passado, questiona também o presente que vigorava no início do século XX, mesmo depois do término da escravidão a sociedade brasileira não estava totalmente livre da lógica escravista.

Hoje ainda é possível ver as cicatrizes abertas pela escravidão e o quanto o atraso do regime escravagista serviu ao avanço do capital. Muitos dos conflitos apresentados no conto ainda hoje se fazem presentes na sociedade capitalista em que vivemos, os nomes dos personagens mudaram, os ofícios se modernizaram. Os senhores de escravos já foram os latifundiários e proprietários de terras, e hoje são as grandes empresas do agronegócio.

No século XIX não existia no país uma política voltada para o trabalho humanizador e digno, como hoje também não há. Portanto, Machado não poderia representar uma sociedade diferente da que é representada no conto: Candinho não poderia ter compaixão de Arminda, que, por sua vez, não poderia narrar sua história no lugar do narrador machadiano. Assim, por meio da criação de um mundo literário, onde atuam o narrador e os personagens, Machado evidenciou os conflitos estruturais da sociedade brasileira. O conto é o reflexo verossímil de uma sociedade e também de um mundo em que o dinheiro tem poder para alienar e transformar os seres humanos em objetos e mercadorias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado trouxe a discussão do narrador do conto “Pai contra mãe”, evidenciando a importância da força humanizadora da literatura para a sociedade atual e como se dá a figuração da vida social brasileira pela literatura. Neste estudo fica evidente a força que a literatura possui para a humanização do sujeito e que não tem como separarmos a vida social da literatura, pois ambas se configuram na arte, que, como tal, é feita para servir inteiramente ao homem.

A literatura brasileira, em todos os seus períodos, buscou meios de representar a realidade da sociedade através da literatura, podendo, com maior ou menor força, evidenciar os conflitos e mostrar as formas de exclusão, desumanização e coisificação da sociedade. Porquanto, a exclusão está na base da sociedade de classes e sendo a literatura um processo artístico rico, que mantém relação mediada com valores sociais e ideológicos, irá problematizar a posição do sujeito diante dos conflitos impostos pela sociedade. Nesse sentido, a literatura ainda pode fazer com que o leitor se questione a respeito do seu papel e da sua posição como sujeito social, uma vez que os fatores sociais se encontram internalizados na forma e no conteúdo das obras.

O narrador é um dos elementos que estrutura a narrativa, portanto, trata-se de uma estrutura textual que pode se apresentar de várias formas. É importante conhecer essas formas de composição do narrador, pois elas são fundamentais na representação literária da vida humana e é por elas que a literatura faz uma crítica da vida.

O estudo do narrador nos mostra que a posição tomada pelo autor é de suma importância para a composição do narrador, pois é o narrador quem nos captura para o mundo fictício e é ele que possui o poder de nos afastar ou de nos aproximar dos fatos narrados. O mesmo é capaz de fazer com que nos indignemos ou nos conformemos com o que está sendo apresentado pela narrativa. O narrador machadiano vai além de qualquer narrador da época, pois tem características estéticas importantes, que se manifestaram na passagem da primeira para a segunda fase da produção machadiana. Ao adotar a construção do narrador em primeira pessoa, diferentemente do narrador da primeira fase, em terceira pessoa, Machado foi capaz de representar esteticamente os dilemas mais profundos da vida social brasileira e da própria literatura.

Machado de Assis, com seu narrador irônico e volúvel, representou a sociedade brasileira literariamente, usando máscaras e às vezes se revelando, o narrador vai dando a ver a complexa relação de dominação na sociedade. Durante toda a formação do sistema literário

do Brasil, percebe-se a dominação que os pobres, trabalhadores e escravos sofreram e sofrem até o momento atual, pois a maioria dos problemas sociais representados ainda não foi superada.

No conto “Pai contra mãe”, Machado representa a sociedade escravocrata através do conflito entre crônica histórica e conto, que não é só da obra, mas é também social, pois não haveria como escrever a obra de outra forma diante dos conflitos que a sociedade pós-abolição da escravatura estava vivendo. Como escritor atento ao seu país e ao seu tempo, Machado apresenta as contradições da escravidão, porém não era otimista, pois parecia reconhecer que as feridas deixadas pelo sistema escravocrata eram intensas demais para serem superadas por uma lei. Era preciso humanizar a sociedade e isso não é uma tarefa fácil, já que para haver a transformação é necessário passar por um processo que na maioria das vezes é doloroso.

A obra machadiana não explica nem releva a escravidão, porém questiona e problematiza tal processo, articulando-o à vida econômica do país: “Porque dinheiro também dói.” Nesse sentido, podemos analisar que o dinheiro apesar de movimentar a vida social aliena e destrói a vida, forçando a sujeito a ser mercadoria, já que há um acúmulo de capital em poucas mãos. Enquanto outras que trabalham o dia todo não alcançam garantias para o seu próprio sustento e o sustento da sua família. A divisão do capital é desigual e gera a exclusão social dos que menos possuem.

Machado traz a verossimilhança para o texto, através do ambiente criado por ele na narrativa, ou seja, o espaço em que passa a história é a cidade do Rio de Janeiro, os nomes das ruas que aparecem no conto são reais, sendo que muitos até hoje ainda são os mesmos. Hoje, além da permanência dos nomes, também é possível perceber que muitos dos conflitos sociais brasileiros ainda não foram superados. Se os nomes das ruas ainda são os mesmo na atualidade, a condição das pessoas que os personagens representam também não sofreu mudanças definitivas, nesse caso, apenas os nomes mudaram. Os sujeitos que vivem nas favelas não estão em condições muito diferentes do mundo de Candinho e Arminda; tantas mães e pais que perdem seus filhos diariamente por tráfico e pelas milícias paralelas. Quantos Candinhos e Armindas ainda existem na sociedade brasileira? Será que a sociedade que Machado criticou já é algo superado? Para ambas as perguntas, a resposta é não, pois enquanto não mudar o sistema em que a sociedade está estruturada não heverá mudança substantiva na condição de vida das pessoas.

Para que ocorra mudança, é preciso que as pessoas se reconheçam como parte desse processo. O acesso e o trabalho com o texto literário é uma das formas de despertamos a sensibilidade humana que foi entorpecida pelo sistema, que nos deixa insensíveis e coisificados perante as injustiças sociais.

Mediante o estudo realizado, percebe-se que a literatura possui um papel fundamental para a desalienação social. No entanto, ainda é negada a força humanizadora da literatura tanto na vida como na escola. A instituição escolar, que era poderia expandir o ensino da literatura na formação do aluno, é a primeira a negligenciá-la, formando assim jovens que não pensam na conjuntura em que a sociedade está constituída. A estrutura social brasileira, como um todo, é marcada pela desigualdade e pela negação ao acesso à arte, a literatura e qualquer coisa que possa humanizar e dignificar o sujeito.

A sociedade capitalista fez a sociedade perder o interesse e o gosto pela leitura. Hoje somos bombardeados diariamente pelas informações jornalísticas, causando dependência do imediatismo e da mercantilização da vida.

Se tivermos uma sociedade que não pensa e nem reconhece como os conflitos sociais estão estruturados, não haverá possibilidade de atuar para transformá-la. Nesse sentido, percebemos que é exatamente essa postura que a classe dominante quer que tenhamos, para que os dominados continuem desumanizados e escravizados.

## BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, Machado de. “Pai contra mãe”. In: *Contos Escolhidos*, [São Paulo]: [s.n.], [199.] 191p.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis. O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. “A vida ao rés-do-chão”. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)*. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP – julho 1999.
- CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria Fonsêca de Castro e; PILATI, Alexandre Simões. “‘Porque dinheiro também dói’ – Machado contista e as astúcias mercantis da escravidão”. In: ARAÚJO, Adriana; BASTOS, Hermenegildo (org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011.
- GOTLIB, Nádía Battela. *A teoria do conto*. [www.sabotagem.revolt.org](http://www.sabotagem.revolt.org)
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1998.
- LUKÁCS, G. “Introdução aos estudos estéticos de Marx e Engels”. In: *Cultura, arte e literatura. Textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Narrar ou descrever”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2010.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007.