

## O NARRADOR ARDILOSO EM “ANTONIA”, DE MACHADO DE ASSIS

DOI: 10.47677/gluks.v24i3.484

Recebido: 25/08/2024

Aprovado: 21/10/2024

CASTRO, Valdiney Valente Lobato de <sup>1</sup>

**RESUMO:** Machado de Assis é o principal autor da segunda metade do século XIX no Brasil. Sua produção estende-se por mais de meio século e se distribui em poesias, peças teatrais, críticas literárias, crônicas, romances e contos. Sua celebridade dá-se, entre vários motivos, pelo amadurecimento do romance brasileiro por meio de sua pena: é por meio de sua obra que narradores muito singulares apresentaram personagens que se tornaram emblemáticos na literatura brasileira. Essa maturidade ganha destaque a partir de 1880 com a publicação em folhetim do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* no jornal *O Globo*. No entanto, desde suas primeiras narrativas, já é possível observar arditosos narradores muito antes da publicação dos primeiros romances machadianos. O conto “Antonia”, pertencente à série “Cinco Mulheres”, saída no *Jornal das Famílias* em 1865, apresenta um narrador muito bem elaborado e que conduz a trama narrativa de uma maneira muito peculiar. Repousa nesse conto o objetivo principal desse texto: analisar o narrador do conto “Antonia”, publicado em 1865 no *Jornal das Famílias*, a fim de perceber as inovações propostas por Machado de Assis. A análise possivelmente ajudará a compreender o processo de amadurecimento do autor, bem como a perceber aspectos do estilo machadiano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis, Antonia, narrador, contos.

A consagração de Machado de Assis na literatura brasileira deve-se à revolução proposta pelos seus textos em relação aos escritos dos autores que o antecederam. Nos textos anteriores, havia um cuidado na narrativa para com o leitor, por isso era comum haver as descrições pormenorizadas como a permitir ao leitor a construção de uma imagem das personagens em sua mente e conseqüentemente, com essa familiaridade nada o fizesse abandonar a história. Era comum também haver a condução do leitor no texto, como a evitar que ele não se perdesse na com- preensão da história. Isso ocorria muito quando surgia um flashback narrativo: o autor acrescentava marcas textuais para situar o leitor sobre a

---

<sup>1</sup> Valdiney Valente Lobato de Castro possui Doutorado em Letras (UFPA), pós-doutorado em Estudos Literários na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), pós-doutorado em Letras na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Professor do Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), [valdineyvalente@hotmail.com](mailto:valdineyvalente@hotmail.com)

interrupção da ordem sequencial da narrativa, como se vê claramente nos textos de Macedo, Alencar e até mesmo de Manuel Antonio de Almeida.

Havia assim uma preocupação com o leitor, que se debruçava sobre o texto confiando plenamente nas informações do narrador, estabelecendo, dessa maneira, um pacto de confiança. Na obra *Um Defunto Estrambótico* (2002), Valentim Facioli analisa como os narradores anteriores a Machado confundem-se, muitas vezes, com o próprio autor: “Não há lugar para qualquer questionamento por parte do leitor, tendendo este a permanecer passivo e cordato e a pactuar simplesmente com a verdade e a moral que lhe são passadas. Isso, como é óbvio, reforça e reduplica os valores da ordem social dominante” (Facioli, 2002, p. 93).

Com os textos de Machado de Assis, a conhecida técnica narrativa é desconstruída. Não se trata apenas da quebra da sequência cronológica, é comum em alguns textos machadianos começar pela metade e só depois situar o leitor, como ocorre em “A Cartomante”, mas Alencar já havia alterado a ordem da história começando o primeiro capítulo de *Iracema* com a partida de Martim, do Brasil, por exemplo. Trata-se de uma falsa intimidade estabelecida pelo narrador: o diálogo com o leitor é bastante presente nas narrativas machadianas e, por meio desse vínculo, o leitor desatento vai se deixando enganar, muitas vezes se surpreendendo com o final, o que possibilita “fenômenos da ambiguidade que pululam na sua ficção, obrigando a uma leitura mais exigente” (Candido, 1977, p. 32).

Muitos dos contos e alguns dos romances machadianos parecem abertos, sem a conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os autores contemporâneos. Machado de Assis introduziu essa desconstrução, “cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa” (Candido, 1977, p. 43).

O narrador seduz o público, sendo capaz de “iludir o leitor por ter sido capaz de lisonjear seus preconceitos” (Gledson, 1998, p. 9). Nos contos iniciais de sua produção essas inovações já estão presentes e servem como ensaio para que o narrador possa, em seus romances posteriores, até mesmo maldizer o leitor, como ocorre em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

No conto “O que são as moças”, publicado em maio e junho de 1866, com o pseudônimo de Max, o narrador assim se reporta aos leitores: “não pertenço ao número dos narradores que atribuem aos leitores uma cegueira completa para a ave- riguação de certos

pontos das suas narrativas” (*Jornal das Famílias*, 1866, p. 161) Exatamente por isso o narrador, muitas vezes, faz omissões de partes da história, que julga não serem importantes para a compreensão do enredo, desse modo, economiza detalhes para dar ênfase apenas àquilo que lhe interessa, conseqüentemente ratifica a exigência do autor por um público atento.

Isso tudo porque a obra machadiana é marcada por lacunas a serem preenchidas pelo leitor perspicaz, verdades a serem desvendadas, arapucas para conduzir o público a olhar com criticidade a sociedade a sua volta e, a partir daí, poder questioná-la, por isso o comportamento humano é o cerne da escrita de Machado, que vê na fragilidade de cada personagem – representantes dos tipos humanos comuns à sociedade elitista da época – a possibilidade de “apropriar-se” do interior do homem para suas investigações.

Machado tinha clareza de quem era o leitor do outro lado da revista (ou do livro), isto pode ser percebido nos argumentos soltos deixados pelo narrador. Voltando ao conto “O que são as moças” esse conhecimento do público leitor fica muito evidente:

Depois disto, duvido que um só dos meus leitores não me acompanhe até o fim desta história, que, apesar de tão comum ao princípio, vai ter alguma coisa de original lá para o meio, mas como convém que não vá tudo de uma assentada, eu dou algum tempo para que o leitor acenda um charuto, e entro então no segundo capítulo ( *Jornal das Famílias*, 1866, p. 304)

O autor já tinha a história planejada desde o início, sabendo exatamente onde ficaria o ponto de tensão da narrativa. Ainda vale observar, nesse diálogo prosaico, estabelecido entre leitor e narrador, que a história é contada como se os dois elementos (narrador e leitor) estivessem frente a frente, possivelmente uma estratégia para garantir o interesse pela leitura. Na citação pode ser visto, ainda, como Machado tinha pleno conhecimento do gosto e da preferência da leitura de seu público.

Nos contos iniciais de Machado, o casamento é um tema recorrente, retratando a busca pelo amor e os conflitos decorrentes de matrimônios infelizes e impostos às mulheres, por isso as suas personagens geralmente estão envolvidas em problemas relacionados à felicidade (ou infelicidade) conjugal, amores mal resolvidos, busca pelo homem amado e desejos contidos, com isso o amor (a busca, o encontro ou a ausência) é o grande mote das narrativas.

No entanto, isso não ocorre de modo a exagerar na descrição das paixões. O fato de as narrativas tratarem de amor, casamento e felicidade não significa que Machado recheou seus textos com metáforas enfeitadas. Ao contrário, em alguns contos, o narrador chega mesmo a

omitir as passagens possivelmente repletas de arroubos sentimentais, o que revela o quanto essa não era a proposta do autor.

Em seus contos iniciais como “Miloca”, “Ernesto de Tal” e “Confissões de uma Viúva Moça” delineiam-se as personagens com seus desejos mais íntimos abafados pelo contexto social vivido. Apesar de nesses contos não estarem presentes mulheres que se opõem radicalmente à ordem da sociedade patriarcal, já está evidente a força dos desejos íntimos e a impossibilidade das aparências sociais condicionarem esses anseios.

As personagens femininas, geralmente submissas, escondem seus sentimentos, revelando a frustração apenas por meio de olhares e gestos que contradizem suas palavras. Para Bosi “Assiste-se a um leve erguer do véu que o oculta, e o narrador com sutileza e muitas reticências alude a silêncios, a olhos que passeiam, que fitam com insistência ou baixam, confusos” (1982, p. 12).

Em muitos dos contos machadianos a revelação das vontades das personagens se dá pelo registro da fala na utilização do recurso direto ou ainda pela omissão do discurso. Esse silêncio detém muitos significados, sendo tão enigmático quanto os olhos, pode ser por concordar com o que está sendo dito ou por não concordar e não se querer (ou não se poder) opor-se aquilo que foi dito. Vale lembrar, para ilustrar, do silêncio de Clarinha, em “O Relógio de Ouro”, muitas vezes capaz de conduzir o leitor a deduzir ser ela a culpada de traição. Nessa história, o esposo, ao chegar do trabalho, depara-se com um relógio de ouro, a princípio pensa ser um presente da esposa, mas diante da negativa dela, começa a indagar a origem do objeto. Ela, então, nada fala. Diante de seu silêncio, ele deduz que ela tem um amante, apenas no final do conto descobre-se a verdade: o mimo foi dado pela amante dele. Esse silêncio não ocorre só com as personagens, o próprio narrador, ao contar a história, revela algumas informações e esconde outras. Muitas vezes as elipses provocadas pelo narrador são tão sugestivas quanto as falas presentes. Ainda merece destaque o fato de o narrador, em alguns momentos, reproduzir os diálogos das personagens, mas em outras ocasiões tomar para si a fala, apenas sugerida, da personagem.

O uso dos diálogos, para denotar o poder da linguagem, certamente não era uma dificuldade para o autor. O percurso pelo teatro favoreceu a Machado um bom domínio sobre a criação dos textos, conforme ressalta Barreto Filho em seu livro *Introdução a Machado de Assis* (1947): “o teatro proporcionou-lhe um conhecimento em profundidade da alma humana

que ele pôde depois explorar em todos os sentidos. Machado nunca perdeu o contato com o teatro” (Filho, 1947, p. 56).

Essa imersão no texto dramático fortaleceu a construção dos momentos de tensão nas narrativas do autor, por isso em vários contos é possível perceber, inclusive, na estruturação dos diálogos marcações similares às réplicas de personagens e rubricas do autor, próprios do texto dramático.

O silêncio e a dissimulação não são sinais de perfis perversos ou perfeitos dessas mulheres machadianas. São mulheres, senhoras de seus lares, dedicadas às tarefas do lar como bordado e desenho, responsáveis pela educação dos filhos e em coordenar a rotina doméstica com escravas e empregadas, e nesse convívio diário erram e acertam como qualquer pessoa. As personagens são tipicamente brasileiras, moradoras do Rio de Janeiro, representantes da sociedade burguesa da época. Os contos machadianos estão repletos de cenas do cotidiano fáceis de serem identificadas com a vida das leitoras. As narrativas geralmente também não trazem muitas complicações, sem grandes mistérios a serem desvendados e nem conflitos muito elaborados, ao contrário, as sequências narrativas são poucas, a grande sofisticação está em como as personagens comportam-se diante dessas histórias, conforme cita Alfredo Bosi:

O jovem Machado introjeta a nova economia das relações humanas que começa a regular, cada vez mais conscientemente, os móveis da vida privada. Assim, é no trato das personagens que a novidade se torna ostensiva. Em outros aspectos da narração, Machado mantém-se fiel, sobriamente fiel, às instituições literárias do romance brasileiro romântico, que ele sempre quis “realista”: as descrições de paisagens e de interiores, a sequência dos eventos, o sentido do tempo e, mesmo, as entradas metalinguísticas desses contos já estavam em Macedo, em Manuel Antonio, em Alencar. Machado será, talvez mais neutro, mais seco, mais esquemático em todo esse trabalho de composição narrativa que ele aprendeu, quando não imitou de outros contextos (2000. p. 43)

O crítico demonstra o quanto a tradição literária foi utilizada por Machado, no entanto, ao relacionar a construção “*mais neutro, mais seco, mais esquemático*”, Bosi possibilita um resumo dos aspectos básicos do conto machadiano: a neutralidade pode ser relacionada à já citada imparcialidade do narrador que deixa de conduzir o leitor; o tom “*seco*”, pode vincular-se ao abandono das sentimentalidades e a expressão “*esquemático*” revela as estratégias construídas pelo autor perceptíveis apenas pelo leitor atento.

Talvez por esses aspectos o autor tenha preferido, nesses contos iniciais, dar mais ênfase às personagens femininas: elas oferecem maior possibilidade de problematizar a sociedade de forma velada. O jogo da dissimulação das vontades demonstra sutilmente a

crítica estabelecida: sua condição social lhes impossibilita muitas vezes de falar abertamente, por isso, em muitos contos o enigma da narrativa está no que ela esconde. Com as personagens masculinas, não haveria necessidade da dissimulação, o que impossibilitaria o duplo sentido e, conseqüentemente, a crítica disfarçada.

Essa fala não pode ser analisada considerando apenas a enunciação da personagem, sua composição é construída com base nas informações apresentadas ao leitor pelo narrador e, certamente, há uma razão para isso: as escolhas do narrador em preferir apresentar esse ou aquele diálogo devem ser examinadas para que se possa compreender melhor o texto. Além disso, as próprias construções sintáticas presentes nos diálogos, as rubricas do narrador, os diálogos interrompidos, tudo é objeto de análise.

Com isso desfaz-se a crença na imparcialidade do narrador, pois quando surge o diálogo, muitas vezes, é como se o narrador deixasse o registro da personagem e se eximisse de qualquer responsabilidade sobre ela, mas vale ponderar que a escolha por determinada fala é fruto da impressão pretendida para o leitor.

A força da personagem feminina é tão grande que os assuntos abordados nos contos tratam de temas ligados à vida cotidiana da mulher, bem adequados aos interesses da leitora. Assim, os negócios locais, a política, as finanças foram abandonados para dar lugar à vaidade, ao ciúme, ao amor, enfim, aos temas ligados ao casamento.

Nesse retrato é possível notar – já nesses contos iniciais – cintilações do pessimismo que tornaria Machado tão famoso. Apesar de, nesses contos, ainda ser abordado de forma muito sutil, torna-se perceptível na incapacidade do indivíduo em fazer o bem sem querer algo em troca, ou ainda no egoísmo de algumas personagens que não conseguem pensar no outro, além de si mesmas. O conto “O que são as moças”, publicado em 1866, retrata a descrença na possibilidade de as pessoas fazerem o bem gratuitamente. No texto, Teresa e Julia, duas grandes amigas, apaixonam-se pelo mesmo rapaz: Daniel, ao descobrirem o amor em comum, as duas renunciam à relação amorosa. No entanto, no final do conto, revela-se o motivo de sua desistência: as duas já haviam encontrado um novo amor, não houve renúncia por altruísmo em relação à amiga. O narrador ainda ressalta não haver sacrifício de nenhuma das duas e sim a preocupação com seus interesses pessoais. Assim, esse negativismo em relação ao ser humano revela-se apenas no tema e não na técnica narrativa, no entanto, essa pitada de

pessimismo distribuído no conto já dá condições de revelar como isso se tornaria grandioso em seus contos posteriores.

O conto “Mariana”, publicado em 1871, apresenta o sofrimento da personagem título por nutrir, por Coutinho, um amor impossível, tanto por ela ser uma mulata agregada, quanto por ele já possuir um casamento acertado. Diante da impossibilidade da realização amorosa, ela suicida-se, com isso o pessimismo pode ser visto de forma muito leve através da contradição de sentimentos ocorrida em Coutinho: ele se sente envaidecido por ser amado de tal forma e ao mesmo tempo considerava uma ousadia uma mulher da condição social de Mariana, amá-lo. No entanto, no final do conto, após a morte da moça, o negativismo acentua-se: Macedo, outro narrador, após o relato de Coutinho, não se emociona com a história, demonstrando pouca importância com a vida alheia, para não afetar o seu conforto pessoal.

Essa incapacidade pela compaixão acontece apenas no final do conto de forma muito prosaica, como se a situação fosse algo muito corriqueiro. O pessimismo é apenas um complemento salpicado muito discretamente no final das histórias, as narrativas machadianas não estavam contaminadas, ainda, pela descrença na alma humana. Nesses contos iniciais já desfila a marca pessoal do autor: a personagem feminina é delineada como a não se revelar prontamente para o leitor, pouco a pouco se desvenda seus anseios, frustrações e atitudes, sentimentos que não raro são frutos do comportamento social, comum às mulheres da época.

Com esse mesmo olhar atento o leitor compreende como o narrador articula muito bem a construção da história, a fim de projetar uma impressão inicial, que pode, depois, ser desfeita ao aprofundar-se nas complicações da narrativa. Essa mesma desconfiança revela como aspectos comuns à produção machadiana, do final do século XIX, já estavam presentes nos seus primeiros escritos, como o pessimismo, por exemplo. Em um conto, conforme dito antes, todas as informações são importantes, nada deve ser desprezado, o escritor ao construir suas narrativas destila sutilmente aspectos capazes de revelar – de fato – o que ele pretende com a história.

Ao analisar os textos machadianos, Antonio Candido (1977) organizou os temas comuns à produção do autor fluminense em seis tipos, presentes em seus romances e contos. Ao explicar cada um desses temas, o crítico utilizou-se de narrativas construídas na fase

consagrada de Machado. No entanto, ao observar os contos iniciais do autor, é possível perceber que neles já há cintilações das categorias catalogadas pelo estudioso.

Entre essas categorias está o problema da relatividade, causada pela multiplicidade de olhares das pessoas que fazem parte da sociedade, assim cada ato (atitude ou comportamento) realizado é compreendido de forma diferente, por isso é impossível um conceito certo e definitivo de cada ação ocorrida. Compreender a delimitação como uma tarefa inalcançável gera uma sensação de absurdo, porque a ideia de ações corretas passa a ser inexistente, visto serem dependentes da concepção de valor daquele que as aprecia.

Cada pessoa tem a sua maneira pessoal de analisar os acontecimentos sucedidos, assim como também as pessoas envolvidas nesses episódios não reagem da mesma maneira. A percepção dos fatos e a maneira de reagir a eles sempre são muito relativas, desse modo não há como acreditar que uma percepção ou reação é mais acertada que a outra, pois cada uma delas vai depender do contexto da ação e da psicologia das pessoas envolvidas.

Essa relatividade pode ser exemplificada através do conto “Ideias de Canário”. Na narrativa, o canário vai paulatinamente mudando sua concepção de liberdade, para mostrar como o julgamento desse conceito depende de suas experiências. No início, ele vive dentro de uma gaiola presa em uma loja e se julga livre. Ao ir morar em um prédio, com vista para o mar, ele acredita ser isso a liberdade. No final da narrativa, quando fica solto, longe da gaiola, passa a acreditar que liberdade é não depender de grades para poder voar aonde quiser. Assim, essa concepção passa a variar de acordo com a perspectiva de que se olha.

Apesar de *Candido* (1977) só usar o tema relacionado aos escritos machadianos do momento mais celebrado do autor fluminense, pode-se notar a presença dessa problemática nos primeiros trabalhos, como na série de narrativas “Cinco Mulheres”.

Esse conto, publicado em 1865, é constituído pela reunião de quatro relatos independentes, publicados separadamente em dois grupos: em agosto, foram divulgados “Marcelina” e “Antônia” e em setembro, “Carolina” e “Carlota e Hortência”. No prólogo que antecede às narrativas há o seguinte texto:

Aqui vai um grupo de cinco mulheres, diferentes entre si, partindo de diversos pontos, mas reunidas na mesma coleção, como em um álbum de fotografias. Desenhei-as rapidamente, conforme apareciam, sem intenção de precedência nem cuidado de escolha. Cada uma delas forma um esboço à parte; mas todas podem ser examinadas entre o charuto e o café. (*Jornal das Famílias*, 1865, p. 10)

Na apresentação, a distinção entre as mulheres a serem expostas já se faz notar. Admirável ainda é que, segundo o texto, não há relação entre elas, visto serem desenhadas apressadamente, mas que podem fazer parte da mesma coleção, como em um álbum de fotografias. O final da apresentação revela a possibilidade dessas mulheres serem examinadas “entre um charuto e o café”, acentuando a facilidade de leitura, peculiar a textos curtos como o conto.

O prefácio relaciona as cinco personagens todas dentro de um mesmo grupo e é exatamente nesse ponto que é possível atrelar esse conto com a relatividade apontada por Candido. Em todas as narrativas, há a mesma atitude de mentir, disfarçar ou omitir a verdade, mas em cada uma delas essa situação deve ser analisada de acordo com a conjuntura em que o fato se desenvolve.

O valor de cada ação ocorrida não pode ser compreendido isoladamente, mas dentro de um contexto maior, que explica o porquê desse ato, daí a omissão da verdade – nas quatro narrativas – ocorrer como resposta em relação a alguma ação.

Geralmente se analisam as personagens ou os acontecimentos baseados em uma única percepção – na maior parte das vezes – negativa e imediata: traições, assassinatos, roubos, emitindo um crítico juízo de valor, sem se questionar a causa disso.

É exatamente aí, segundo o estudo de Candido, que Machado relativiza. Diante disso, os contos, a seguir, devem ser analisados, considerando as ações que as personagens assumem como o resultado da psicologia individual de cada uma e de um contexto social em que elas estão não apenas inseridas, mas também enjauladas.

Para analisar a astúcia do narrador, vamos enfatizar o conto Antonia, o segundo apresentado na série “Cinco Mulheres”. De todas as quatro narrativas, essa é a mais curta, mas mesmo sendo breve a preciosidade da estrutura narrativa merece especial atenção. No primeiro parágrafo já oferece inferências para o leitor quanto ao assunto a ser tratado na narrativa: a dissimulação.

A história conhece um tipo da dissimulação, que resume todos os outros, como a mais alta expressão de todos: — é Tibério. Mas nem esse chegaria a vencer a dissimulação dos Tibérios femininos, armados de olhos e sorrisos capazes de frustrar os planos mais bem combinados e enfraquecer as vontades mais resolutas. Antonia era uma mulher assim (*Jornal das Famílias*, 1865, p. 17)

A mãe de Tibério César estava grávida quando se divorciou e uniu-se a matrimônio com Otaviano, o futuro imperador Augusto, que adota o enteado como seu filho. Como o imperador não tinha filhos consanguíneos adultos, com sua morte, Tibério consegue ser indicado, pelo Senado, para imperador com o nome Tibério César Augusto, onde permanece no período de 8 de setembro de 14 até a sua morte, a 16 de março de 37. Ele se mantém todos esses anos no poder, porque durante seu reinado ocorreram mortes enigmáticas de todos os pretensos sucessores e Tibério afirmava não saber o motivo dos misteriosos extermínios.

Na citação, ao encerrar o parágrafo, o narrador revela que apesar do grande fingimento do imperador, as mulheres são ainda mais maliciosas e destaca Antônia como uma mulher assim. Nessa introdução, esclarece-se o tema do texto, o narrador já emite uma opinião, julgando, informando e atribuindo sentido à narrativa. A introdução, embora não tenha uma segmentação direta com a continuidade da história, apresenta a raiz e o intento da narrativa. É a narração que se anuncia: a protagonista é casada com Oliveira e acusada pelos amigos de ter um envolvimento com Moura.

O narrador do texto machadiano, conforme já referido antes, deve ser analisado com suspeitas, e nesse conto, detém toda a autoridade da história por ele narrada, pois é ele que legitima o problema do episódio: inicia julgando a personagem e, com o total domínio da história afirma conhecer o casal: Antônia e Oliveira. Na composição dos dois há uma longa ênfase na paixão, descritos como verdadeiras almas gêmeas, só sendo felizes juntos, pois um não conseguia se divertir sem o outro. Expressões como “amor ardente e apaixonado”, “alma só em dois corpos” e “união perfeita” ratificam a paixão dos casados. A descrição deles, assim como de seu amor, são perfeitas: ela é bela e ele “um Apolo”.

Após essa construção de perfeição familiar, o narrador se recolhe, passa a emitir sua opinião de forma mais discreta: descreve a história de forma mais distante, através de pequenas marcações mostra suas impressões, como a deixar o leitor ir construindo seu próprio olhar para o texto. No entanto, isso não significa uma imparcialidade ou neutralidade do narrador, ao contrário, ele vai, com muita destreza destilando sutis elementos para caracterizar a sociedade da época.

Não se pode esquecer que o conto é feito para as senhoras leitoras do *Jornal das Famílias*, por isso, as relações estabelecidas na sociedade burguesa disseminam-se em toda a narrativa. Deve-se imaginar o quanto as opções de divertimento, da sociedade fluminense do

século XIX, eram limitadas, com isso as visitas entre as famílias eram uma constante e as diversões baseavam-se geralmente nos saraus realizados nas casas mais abastadas. Nessas reuniões, as famílias estreitavam seus laços: era quando os homens discutiam os assuntos mais importantes da corte, tratavam das indicações políticas e das novidades ocorridas na metrópole. Já as mulheres ocupavam-se com as inovações da moda, conversavam sobre seus lares, a educação dos filhos e as leituras que faziam.

Assim, nesses encontros a sociedade de fato, com as trocas de informação, ganhava mais ares de centro urbano. No final do conto, a ida ao teatro lírico para ver a celebridade italiana já demonstra a impregnação das influências estrangeiras típicas do período de ascensão do Brasil Imperial.

Na narrativa, esses encontros sociais resultam na inveja dos amigos, incomodados com a felicidade do casal e com a beleza de Antônia, o que possibilita um aforismo, nada otimista, de Machado: “A amizade é o melhor pretexto, até hoje inventado, para que um indivíduo pretenda tomar parte na felicidade do outro”. É quando o narrador exhibe Moura, dando início à complicação da história. No entanto, esse terceiro personagem, longe de caracterizar o dândi que o amante costuma ser, é composto como ridículo, muito inferior ao Oliveira. Na própria apresentação do personagem ele é tido como “um tal Moura” e mais adiante: “uma figura vulgar, as vezes ridículo, sem nada que pudesse legitimar a paixão de uma mulher bela e altiva”, sendo rebaixado pelo narrador. Esse personagem, na verdade, não toma parte na tensão da narração, ocorrida no diálogo, com isso percebe-se que não é a traição o tema central dessa história, mas sim o engano, o embuste. É a problematização entre o ser e o parecer – também percebida por Candido (1977) – quando tudo parece estar a serviço da representação.

Destaca-se o artifício do narrador: muito habilmente, sempre caracteriza a relação extraconjugal dos dois como resultado dos comentários das outras pessoas, um fruto da maledicência e não um fato comprovado, daí as construções: “notícia de que entre Moura e Antônia havia um laço de simpatia amorosa surpreendeu a todos”, ou ainda “a notícia contada a meia voz, e com a mais perfeita discrição correu de boca em boca”. Dessa forma, inicialmente, o narrador se isenta de confirmar com suas palavras a traição.

Já se percebe indícios da imagem da volubilidade do narrador machadiano, muito bem apresentado por Roberto Schwarz em *O mestre na Periferia do Capitalismo*, em análise a

*Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “o narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase. Com ritmo variável a mobilidade vai da primeira à última linha do romance” (1990, p. 29)

Os amigos, que se reúnem na residência do casal, diante da notícia aos poucos espalhada, começam a observar todas as atitudes de Moura e Antônia, a fim de descobrir quaisquer indícios da comprovação do boato. Eles propagam a informação, julgando a relação entre os dois e dando veracidade à história, o que mais uma vez apresenta uma caracterização negativa da sociedade da época.

Interessante notar a sequência dos acontecimentos narrados: toda a história, desde a apresentação dos personagens até os burburinhos dos amigos, fazem parte da narração, tecida muito sabiamente pelo narrador, que apenas informa sobre as maledicências sociais, mas não dá certeza sobre esse envolvimento. Até esse momento a narrativa é contada sem enfatizar nenhum fato em especial, apenas acontecimentos conhecidos através das outras pessoas e o narrador parece não revelar suas impressões. A isenção do narrador possibilita a introdução do leitor na compreensão dos atos das personagens e na revelação de seus aspectos psicológicos e morais mais relevantes. Ele apresenta os comentários, mas não dispõe ao leitor a sua compreensão, distanciando a narração dos fatos de sua explicação.

Surge daí a necessidade de uma comprovação do narrador e para isso ele usa como recurso o episódio do teatro, com isso a narração ganha os detalhes do diálogo e a pormenorização dos gestos dos personagens. Como no conto o importante é o que se quer narrar, todas as demais informações são desnecessárias, assim, as particularidades da família que convida o casal ou da própria peça serem inúteis, bem como a personagem com quem Oliveira fica conversando, que o narrador não se dá ao trabalho de denominar, provavelmente para o leitor não dar atenção a um fato sem relevância.

Na construção dos diálogos o narrador novamente não se manifesta, mas revela indícios para mostrar a dissimulação de Antônia:

Está bem, disse ela, irei.  
De que número é o camarote? perguntou bruscamente Oliveira.  
Vinte, segunda ordem, disseram as amigas de Antônia. Antônia empalideceu ligeiramente.  
Então, irás depois, não é? disse ela.  
Não, decididamente, não.  
Dize se vais.  
Não, fico, é decidido. (*Jornal das Famílias*, 1865, p. 20)

O leitor atento entende a reiterada insistência dela não por querer a companhia de seu marido, mas para certificar-se de que ele não irá. Ele já havia afirmado antes sobre sua ausência, no entanto, mesmo assim, por duas vezes, ela insiste: uma em forma de pergunta, e nessa o deslocamento da negação para o final da frase tem um efeito especial, não funciona apenas como uma interrogação, e sim como confirmação, e nesse caso, é a falta dele que é ratificada; na segunda não é uma dúvida, e sim uma afirmação, quase um ultimato, e a negação de Oliveira é o que ela pretende. Outro indício da malícia de Antônia é a palidez que lhe brota ao rosto. O próprio advérbio utilizado: “ligeiramente”, confirma o disfarce da personagem em esconder seu medo, ao ser citado o número do camarote.

Assinale-se a organização do texto, própria da influência do teatro:

O teatro foi um grande benefício para [Machado de Assis] pela soma de contatos e experiências que lhe proporcionou. Ensinou-lhe, sobretudo, o modo de armar as cenas. Quando nos seus livros, o escritor comenta os personagens, revela os bastidores e critica a própria montagem, isso não é mais do que a incorporação ao romance das indicações que acompanham as peças. É um vício que o romancista herdou da intervenção constante do teatrólogo nas entradas e saídas, nas mudanças de cenário e até nas atitudes e gestos dos personagens. Todo esse sistema de notações entre transfigurado na tessitura da obra literária (Filho, 1947, p. 56)

Talvez por isso, os diálogos em seus textos sejam uma das maiores marcas da capacidade criativa de Machado e nessas passagens melhor se revelam os dramas psicológicos das personagens. Nas falas do conto em cena percebem-se avanços, recuos, pausas, silêncios, enfim, elas possibilitam condições de compreender os dilemas ou anseios que afligem Antônia.

O fato de o texto ser escrito para um público feminino burguês não garante a todas as leitoras a percepção sobre os indícios de dissimulação presentes. As artimanhas do narrador e os disfarces de Antônia são salpicados em pequenas doses no decorrer da narração. O narrador sabe como a importância das entrelinhas do texto é fundamental para a compreensão da história, mas isso não significa que ele facilite esse entendimento. Aos poucos o leitor é levado a uma espécie de dúvida, mesmo com a afirmação feita no prefácio, não há certezas absolutas em que ele possa se agarrar. A falta de beleza de Moura, a felicidade do casal, intensamente exaltada no início da história, a insistência de Antônia para Oliveira ir ao teatro, e – o mais importante – a omissão da certeza do narrador, cria aberturas para enganos e nenhuma verdade pode ser mais sustentada. Esse procedimento do narrador é uma inovação

na ficção do século XIX, conforme aponta Theodor Adorno (2003), que provoca a sugestão do real: “Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito ético da objetividade” (2003, p. 55)

Machado escrevia para leitores perspicazes, com condições de compreender suas inovações, o que certamente lhe distanciava da tradição:

Mesmo em seus primeiros livros, quando ainda o cerceavam os cânones românticos e possivelmente o inibia a timidez, o receio de ser diferente dos outros, de enveredar por caminhos até então indevassáveis já as suas figuras se distinguem pela independência em relação ao meio físico e ao moralismo convencional. Não obedeceu nem ao preconceito, então de rigor, de filiar à natureza tropical o feitio das criaturas, nem ao de fazer personagens exclusivamente boas ou más, tão caro ao romantismo. Os temas não continham nenhuma novidade, eram em sua maioria as cediças variações sobre o amor, mas os tipos já demonstravam uma diferenciação psicológica a bem dizer inexistente em nossa ficção (Pereira, 1955, p. 63)

A originalidade do texto machadiano é inquestionável: enquanto as mocinhas dos autores contemporâneos seus estavam na luta para conservar a moral familiar, (como Aurélia de Alencar, que pune Seixas por tê-la abandonado; ou como Lúcia, do mesmo autor, que morre por não poder viver um amor com Paulo devido à diferença social) as de Machado, muitas vezes, opõem-se exatamente a isso.

No final da história, o narrador ressurgue e vai ao teatro sob o pretexto de também ir ver a apresentação da celebridade italiana. Na verdade, ele foi certificar-se da dissimulação de Antônia e, ao chegar, descobre: “Moura estava lá!”. Todas as conversas maledicentes sobre a personagem foram escutadas por ele e a sua ida ao teatro serve como investigação do fato.

Várias reflexões devem surgir a partir desse final do conto. Essa história foi publicada em agosto de 1865 e o restante – as duas outras narrativas “Carolina” e “Carlota e Hortência” – saíram em setembro. No jornal, após a frase final, estava escrito “Continuar-se-á”, informando que as histórias das outras mulheres viriam na próxima edição. No entanto, talvez o leitor menos atento não percebesse que a narrativa havia terminado e esperasse o próximo número pela continuação. Conforme dito, no início deste texto, o tema do conto é a dissimulação: o narrador constrói a imagem de uma mulher apaixonada, depois, através dos diálogos, vai dando indícios de que há algo por ela escondido e no final, abruptamente, ele confirma o embuste. Não há nada mais a ser dito, o que se afirmou foi comprovado, causando surpresa tanto para o narrador – perceptível através da exclamação – quanto para o leitor. Esse

corte brusco é uma marca do autor, quando o assunto se fecha, rompe-se a narração sem se preocupar em dar detalhes para o leitor.

Antônia exerce o fingimento subvertendo a intenção do seu comportamento cuidadoso, compreendido pelo seu marido como motivado pelo carinho. O narrador acentua primeiramente a união do casal, intensificando a felicidade existente entre os dois, depois manifesta a esperteza da personagem ao utilizar a melhor forma de garantir que Oliveira não a acompanhasse ao teatro ao tomar uma atitude de insistência, que podia ser interpretada por ele como motivada pelo amor. Desse modo, essa demonstração de afeto excessivo revela uma busca pela possibilidade da viabilidade da traição, isto é, sua insistência não é uma marca de amor, mas de infidelidade.

Em outra chave de leitura percebe-se a ida do narrador ao teatro para comprovar a traição de Antônia: ele retira-se do papel neutro até então exercido e faz a grande revelação para confirmar a infidelidade da protagonista. O fato de ele omitir sua opinião no decorrer da narração, atendo-se apenas em narrar os fatos e as impressões dos demais personagens pode produzir uma dúvida no leitor quanto ao caráter de Antônia, o que se desfaz com a revelação final. Esse final permite ao leitor voltar ao texto e perceber as pistas deixadas no decorrer da história como a palidez da personagem ou a excessiva insistência dela para que Oliveira vá ao teatro. Daí deve-se considerar a dissimulação presente no texto para além da protagonista: o próprio narrador, ao camuflar suas impressões, demonstra ter enganado o leitor, por isso ele também é malicioso.

Ressalte-se também que a descrição minuciosa da traição, com os detalhes que constroem a infidelidade, a revelação dos desejos dos amantes ou ainda a insatisfação com o casamento poderiam ser ofensivos para as gentis leitoras do *Jornal das Famílias*, por isso um narrador que apenas conta os fatos, sem emitir juízo de valor, não pode ser julgado como um agressor da moral familiar: em nenhum momento ele analisa os acontecimentos, apenas os apresenta e a surpresa final e o corte brusco interrompem qualquer possibilidade de se julgar o narrador como um opositor dos princípios que regiam o casamento burguês da época.

Ao contrário, é justamente pela sua omissão e pela sua surpresa que é estabelecido um falso pacto entre o narrador e o leitor, o qual, assim como o narrador, também se sente enganado. No entanto, o leitor mais atento compreende o narrador também como um Tibério, um elemento que não se pode confiar.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2003
- BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: Machado de Assis (org). São Paulo: Ática, 1982
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O Enigma do Olhar*. São Paulo: Atica, 2000
- CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis*. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- FACIOLI, Valentim. *Um Defunto Estrambótico: Análise e Interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002
- FILHO, Barreto. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro Agir, 1947.
- GLEDSON, John. *Os Contos de Machado de Assis: o Machete e o Violoncelo*. In: AS- SIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos: uma Antologia/ Machado de Assis. Seleção / Introdução e Notas de John Gledson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a v. 1
- JORNAL DAS FAMÍLIAS, Rio de Janeiro, 1863-1878
- PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis (Estudo Crítico e Biográfico)*. São Paulo: José Olympio, 1955
- SCHWARZ, Roberto *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

### THE CUNNING NARRATOR IN “ANTONIA”, BY MACHADO DE ASSIS

**ABSTRACT:** Machado de Assis is the main author of the second half of the 19th century in Brazil. His production spans more than half a century and is distributed in poetry, plays, literary criticism, chronicles, novels and short stories. His celebrity is due, among several reasons, to the maturation of Brazilian romance through his pen: it is through his work that very unique narrators presented characters that became emblematic in Brazilian literature. This maturity gained prominence from 1880 onwards with the serial publication of the novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas* in the newspaper *O Globo*. However, from his first narratives, it is already possible to observe cunning narrators long before the publication of Machado's first novels. The short story “Antonia”, belonging to the “Cinco Mulheres” series, published in *Jornal das Famílias* in 1865, presents a very well-crafted narrator who leads the narrative plot in a very peculiar way. The main objective of this text rests on this story: to

analyze the narrator of the story “Antonia”, published in 1865 in *Jornal das Famílias*, in order to understand the innovations proposed by Machado de Assis. The analysis will possibly help to understand the author's maturation process, as well as to understand aspects of Machado's style.

**KEYWORDS:** Machado de Assis, Antonia, narrator, stories