UNIVERSIDADE FEEVALE
Programa de Pós-Graduação em Diversidade Cultural e Inclusão Social
Doutorado em Diversidade Cultural e Inclusão Social

SIMONE MARIA DOS SANTOS CUNHA

ELEMENTOS ESPACIAIS E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Novo Hamburgo
2017

SIMONE MARIA DOS SANTOS CUNHA

ELEMENTOS ESPACIAIS E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Trabalho de Conclusão apresentado ao Doutorado em Diversidade Cultural e Inclusão Social como requisito para a obtenção do título de Doutor em Diversidade Cultural e Inclusão Social.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Juracy Assmann Saraiva

Linha de pesquisa: Linguagens e Tecnologias

Novo Hamburgo

2017

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Cunha, Simone Maria dos Santos.
Elementos espaciais e representação social em contos de Machado de Assis / Simone Maria dos Santos Cunha. – 2017.
175 f. : il. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Diversidade Cultural e Inclusão Social) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2017.
Inclui bibliografia e apêndice.
"Orientadora: Profa. Dra. Juracy Assmann Saraiva".

1. Literatura. 2. Contos – Machado de Assis. 3. Pluralismo (Ciências sociais). I. Título.

CDU 82-34

Bibliotecária responsável Patrícia Mentz – CRB 10/2143

Universidade Feevale

Doutorado em Diversidade Cultural e Inclusão Social

SIMONE MARIA DOS SANTOS CUNHA

ELEMENTOS ESPACIAIS E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Trabalho de Conclusão do Doutorado aprovado pela banca examinadora em 30 de novembro de 2017, conferindo ao autor o título de Doutor em Diversidade Cultural e Inclusão Social.

Componentes da Banca Examinadora:

Prof.ª Dr. ª Juracy Ignez Assmann Saraiva
Universidade Feevale

Prof.ª Dr. ª Eliana Inge Pritsch
Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Prof. Dr. João Cláudio Arendt
Universidade de Caxias de Sul

Prof. Dr. Ernani Mügge
Universidade Feevale

Agradeço, em especial, à amiga, orientadora de meu TCC e sempre professora, Dr. ª Celia Doris Becker (*in memoriam*) que me fez compreender a diferença entre um aluno que pode se dedicar integralmente ao seu trabalho e o outro que só tem as madrugadas para pesquisar e escrever. Ela explicou que talvez os resultados sejam diferentes, mas que o mérito é muito maior daquele que consegue sobreviver às adversidades e transcender. Graças às palavras da Prof.ª Celia, talvez mais madrinha do que orientadora, prossegui meus estudos, e agora entrego minha tese, escrita entre muitos percalços da vida, mas amparada pela amiga, professora e orientadora, Dr. ª Juracy Assmann Saraiva. Dedico este trabalho a estas duas grandes professoras, exemplos de amor ao Magistério.

AGRADECIMENTOS

Ao término deste período de quatro anos de convívio com a turma do Doutorado em Diversidade Cultural e Inclusão Social – professores que foram mais do que mestres e colegas queridos que enriqueceram a minha existência, mostrando o valor de todas as áreas do conhecimento e estendendo mãos amigas em todos os momentos, é importante agradecer aos que fizeram parte desta trajetória.

À Júlia, minha filha e amiga de todas as horas, a expert em tecnologia, que desenvolveu os gráficos e linhas do tempo deste trabalho, valorizando os levantamentos e as tabelas que organizei.

Ao Luiz, fã incondicional de meu trabalho, parceiro de todas as horas e ouvinte de minhas leituras em voz alta.

Aos meus pais, Teresinha e Remi, amores de minha vida, que estão sempre comigo.

Aos meus avós Leopoldo e Obilda Kremer (*in memoriam*), por encantar minha vida com histórias, livros e muito amor.

À minha amiga e orientadora, Professora Dr. ª Juracy Assmann Saraiva, por ter aberto os caminhos da pesquisa na obra machadiana.

À Prof.ª Dr.ª Marta de Senna, da Fundação Casa de Rui Barbosa, pela gentileza ao responder meus e-mails, esclarecendo dúvidas sobre publicações.

À amiga Dr.ª Rosemari Lorenz Martins, pelo incentivo a cursar este Doutorado e pela motivação durante esses quatro anos.

À Prof.ª Dr.ª Ana Luiza Carvalho da Rocha, pelo incentivo, contribuições e interesse pelo trabalho, principalmente durante a Oficina de Etnografia, que ministrou juntamente com a Prof.ª Dr.ª Margareth Fagundes Nunes, a quem também agradeço e pelas contribuições na banca de qualificação.

Ao Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino e ao Prof. Dr. Valdir Pedde, pelas contribuições na banca de qualificação.

À Prof.ª Dr.ª Eliana Inge Pritsch, ao Prof. Dr. João Cláudio Arendt e ao Prof. Dr. Ernani Mügge, por aceitarem o convite para participar da banca de defesa de Doutorado.

À Prof.ª Dr. ª Geraldine Alves dos Santos, pelo apoio, motivação e estímulo nos momentos mais difíceis da caminhada.

À Prof.ª Dr.ª Maria Helena Albé, à Prof.ª Dr.ª Vera Haas e à Prof.ª Dr.ª Marinês Andrea Kunz, pelo incentivo, apoio e amizade.

À Prof.ª Dr.ª Jacinta Sidegum Renner, Coordenadora do Programa em Diversidade Cultural e Inclusão Social, pelo carinho e atenção durante os quatro anos de curso.

A todos os professores do Curso de Doutorado em Diversidade Cultural e Inclusão Social, por compartilhar seu conhecimento, experiência e amizade e, em especial, à Prof.ª

Dr.ª Acacia Zeneida Kuenzer, à Prof.ª Dr.ª Geraldine Alves dos Santos, à Prof. Dr.ª Lisiane Machado de Oliveira Menegotto, à Prof.ª Dr.ª Dinora Tereza Zucchetti, à Prof.ª Dr.ª Eliana Perez Gonçalves de Moura, à Prof.ª Dr.ª Regina de Oliveira Heidrich e à Prof.ª Dr.ªJuracy Ignez Assmann Saraiva, que ministraram as disciplinas que cursei.

À Irmã Dorotéa e a todos os meus professores do Colégio São José, da Escola Estadual Visconde de São Leopoldo, da Escola Municipal Irmão Weibert, da Universidade do Vale do Rio dos Sinos e da Universidade Feevale por contribuírem para a minha formação como professora.

Às amigas Simone Imperatore, Marli Teresinha da Silva, Gislaine Cristina Pereira e Maria Rozeli Magnante, por estarem presentes em muitos momentos desta jornada de Doutorado.

Aos colegas do Programa de Diversidade Cultural e Inclusão Social, que entrecruzaram seus caminhos com os meus e demonstraram muito carinho, amizade, solidariedade, sempre com o incentivo e o apoio necessário em todos os momentos de encontro, nas aulas e na oficina de Etnografia.

A todos os familiares e amigos que entenderam minhas ausências, em especial, Ângela, Beto, Camila, Mariana, Carla, Vívian, Carmen, Líria e Geni.

À Márcia Aguiar, Vívian Rolim e colegas do C.M.E.B. Oswaldo Aranha e da Escola Técnica Bernardo Vieira de Mello, agradeço pelo estímulo e parceria.

Aos meus alunos dos Prés, dos primeiros e segundos anos, dos terceiros e quartos anos do Ensino Fundamental, bem como aos do Ensino Médio e do Técnico, pois preencheram minha vida com amor e alegrias.

Às amigas Adriana, Marilene, Neusa, Idelaine, Franciele e Ana Paula, que compreenderam meu afastamento durante os quatro anos de Doutorado.

Ao William, que formatou meu notebook e salvou muitos arquivos às vésperas da entrega, possibilitando que eu concluísse este trabalho.

Às pessoas que vivem em meu coração e que certamente compartilharão de minha alegria em outra dimensão: Maria, José, Rita, Francisco, Antônio, Leopoldo, Obilda, Irena, Irma e Carlos Alberto. Incluo na lista familiar Patrícia Lopes, Celia Doris Becker e Maria Therezinha Pinto da Silva, que estenderam nossa amizade pela eternidade e o professor Arno Henrique Fick, por ter sido um professor exemplar de Português e de Literatura.

À Universidade FEEVALE, que oportunizou a participação no Grupo de Pesquisa Linguagens e Tecnologias e a bolsa taxas CAPES.

RESUMO

A literatura revela o contexto estético, histórico e sociocultural da época em que é produzida. Nesse sentido, os elementos composicionais da narrativa instauram a verossimilhança textual e traduzem significações simbólicas, expressando costumes e valores da sociedade e expondo sua diversidade. Esta tese parte da hipótese de que contos de Machado de Assis, publicados de 1870 a 1906, como representativos da sociedade da época de sua produção, podem ser instrumentos para expor a diversidade sociocultural e para denunciar processos de desigualdade e de exclusão social. Portanto, a tese investiga, nos contos selecionados, a significação que as menções à espacialidade do Rio de Janeiro e a objetos introduzem na narrativa, analisando, também, menções intertextuais. Como referencial teórico, são utilizados autores que discutem questões referentes à problemática da cultura, à Semiótica, ao processo de representação dos signos, aos aspectos composicionais do texto literário, ao papel do leitor, à relação entre literatura e sociedade, à configuração histórica do Rio de Janeiro, e teóricos que discutem exclusão/inclusão. A pesquisa utiliza o método interpretativo e baseia-se, predominantemente, na Estética da Recepção, centrando-se no texto como objeto de análise. A interpretação com base na Estética da Recepção possibilita a ampliação e a atualização do sentido do texto, à medida que o leitor estabelece uma relação entre os valores vigentes na sociedade atual e na contemporânea à produção da obra. A partir dos estudos realizados, conclui-se que Machado de Assis é um crítico perspicaz, que, com a maestria do jogo com as palavras, avalia a sociedade do Rio de Janeiro do século XIX, deixando um legado que faz de suas obras um referencial para estudos que transcendem o campo literário.

Palavras-chave: Literatura. Machado de Assis. Contos. Espacialidade. Diversidade. Representação sociocultural.

ABSTRACT

The literature reveals the aesthetic, historical and sociocultural context of the time in which it is produced. In this sense, the compositional elements of the narrative establish textual verisimilitude and translate symbolic meanings, expressing customs and values of the society and exposing the diversity of that society. This thesis is based on the hypothesis that Machado de Assis's short stories, published from 1870 to 1906, as representative of the society at the time of its production, can be instruments to expose socio-cultural diversity and denounce processes of inequality and social exclusion. Therefore, the thesis investigates, in the selected short stories, the signification that the mentions of spatiality relative to Rio de Janeiro and the objects introduce in the narrative, analyzing, also, the intertextual references. The theoretical reference of this thesis is anchored in authors that discuss issues related to the issue of culture, to Semiotics, to the process of sign representations, to the compositional aspects of the literary text, to the role of the reader, to the relationship between literature and society, to the historical configuration of Rio de Janeiro, and to theorists who discuss exclusion/inclusion. The research uses the interpretive method and is based, predominantly, on the Aesthetic of Reception, focusing on the text as object of analysis. The interpretation based on the Reception Aesthetics allows for the amplification and the updating of the text's meaning, as the reader establishes a relation between the values present in the current society and the axioms contemporary to the production of the text. As a result of the studies performed for this thesis, I concluded that Machado de Assis is a perceptive critic, who, with the mastery to play with the words, evaluates the nineteenth-century society of Rio de Janeiro, leaving a legacy that makes his work a reference for studies that transcend the literary field.

Key-words: Literature. Machado de Assis. Short stories. Spatiality. Diversity. Sociocultural representation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Paço da cidade 43
Figura 2: Pintura de Debret 43
Figura 3: Linha do tempo da representação da desigualdade em contos 51
Figura 4: Rua de Mata-cavalos 52
Figura 5: Anúncio de escravo fugido 53
Figura 6: Gôndolas em frente ao “Boulevard Carceller” 55
Figura 7: Rua Primeiro de Março 56
Figura 8: Rua do Ouvidor 61
Figura 9 - Escravo com máscara de Flandres 62
Figura 10: Mercado da Rua Valongo 64
Figura 11: Negra tatuada vendendo caju 64
Figura 12: Quitandeiras 65
Figura 13: Exemplo de Roda dos Enjeitados 66
Figura 14: Convento da Ajuda 67
Figura 15: Trajetória matinal de Candinho 68
Figura 16: Percurso espacial de Candinho quando encontra a escrava 71
Figura 17 - Mosteiro de São Bento 79
Figura 18: *Coupé* ou Cupê 86
Figura 19:Tílburi 86
Figura 20: Ladeira da Misericórdia 87
Figura 21. Rua do Conde 91
Figura 22: Parte do Guia e plano da cidade do Rio de Janeiro 93
Figura 23: Linha do tempo da publicação de contos analisados sob a ótica da representação da mulher 95
Figura 24 - Rua da Guarda Velha 108
Figura 25: A Barca de Dante 111
Figura 26: Rua da Guarda Velha 114
Figura 27: Panorama da Glória 114
Figura 28: Rua dos Barbonos 115
Figura 29: Nova planta do Rio de Janeiro 116
Figura 30: Vista parcial da nova planta do Rio de Janeiro 116
Figura 31: Bairro do Botafogo 117

Figura 32: Linha do tempo com a data de publicação dos contos analisados 131
Figura 33: Vista do Paço da Cidade logo após a assinatura da Lei Áurea.....132
Figura 34: Escravas lavadeiras 133
Figura 35: Garrafeiros 137
Figura 36: Vendedor de doces 138
Figura 37: Vendedor de cebolas 139

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 13
2 O ESTUDO DA CULTURA COMO FENÔMENO SEMIÓTICO 20
2.1 O PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO E A FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE 22
2.2 A LITERATURA COMO REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE 26
2.2.1 A representação e o enfoque no leitor 27
2.2.2 Aspectos formais do processo de representação da literatura 29
3 ESPACIALIDADE E CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL 34
3.1 ESPACIALIDADE E IDENTIDADE NA DIVERSIDADE 34
3.2 ESPACIALIDADE FICCIONAL COMO CHAVE DE LEITURA DO ESPAÇO SOCIAL 37
3.3 ELEMENTOS ESPACIAIS E SOCIAIS E REPRESENTAÇÃO DA DIVERSIDADE EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS 45
4 ESPACIALIDADE, DIVERSIDADE E DESIGUALDADE: ELOS INEXTRINCÁVEIS 50
4.1 "MISS DÓLAR": VALOR MONETÁRIO DOS SERES 51
4.2 "PAI CONTRA MÃE": QUEM VALE MAIS? 61
4.3 "O CASO DA VARA": ESCOLHA DO INTERESSE PESSOAL 72
4.4 "FREI SIMÃO": ENCLAUSURAMENTO DO AMOR 78
4.5 "A MULHER DE PRETO": FASCÍNIO DO MISTÉRIO 84
5. REPRESENTAÇÃO DO UNIVERSO FEMININO 95
5.1. DUALIDADE FEMININA EM "MISS DÓLAR" X "LUÍS SOARES" 96
5.2 PERFÍDIA FEMININA EM "A CARTOMANTE" 103
5.3. CONTESTAÇÃO DE PADRÕES SOCIAIS EM "A DESEJADA DAS GENTES" 118
6. ENTRECRUZAMENTO ENTRE FICÇÃO E CONTEXTO SOCIAL 131
7 CONCLUSÃO 142
REFERÊNCIAS 144
APÊNDICE 1: QUADRO DE MENÇÕES A LOCAIS NOS CONTOS MACHADIANOS PUBLICADOS EM LIVRO DE 1870 A 1906 149
APÊNDICE 2: GRÁFICOS COM OS NOMES E O NÚMERO DE VEZES QUE LUGARES DO RJ SÃO MENCIONADOS EM CADA LIVRO 168

1 INTRODUÇÃO

A partir de estudos realizados em minha dissertação de Mestrado do Curso de Processos e Manifestações Culturais: “O Rio de Janeiro inscrito em memórias ficcionais: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires*”, foi possível depreender que “Machado de Assis é um escritor que revela aspectos da sociedade, particularmente por meio do tratamento que confere à espacialidade”[1]. Isso permite aos leitores compreender o contexto sociocultural por meio da ficção. Ele articula as referências espaciais, colocando-as tanto a serviço da significação quanto da revelação do modo de ser e de agir de uma sociedade inscrita em suas narrativas. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a cidade machadiana desnuda costumes e hábitos do Primeiro e do Segundo Império e mostra a valorização dos bens materiais e da posição social em detrimento do ser humano. Em *Memorial de Aires*, o interesse privado supera o interesse público e as personagens circulam pelas casas dos amigos, moradores da zona nobre do Rio de Janeiro, entretendo-se com saraus familiares. Assim, a hipótese que é averiguada, na tese intitulada “Elementos espaciais e representação social em contos de Machado de Assis”, é a de que contos do escritor brasileiro, publicados de 1870 a 1906, sendo representativos da sociedade da época de sua produção, podem ser instrumentos para expor a diversidade sociocultural e para denunciar processos de desigualdade e de exclusão social, a partir do enfoque em dados da espacialidade.

Os objetivos específicos, elencados para a elucidação do problema de pesquisa, que consiste em descobrir como são representadas a diversidade e a desigualdade que caracterizaram a sociedade brasileira em contos de Machado de Assis, publicados em livro entre 1870 e 1906, são os seguintes:

- Investigar elementos composicionais das narrativas, relativos à espacialidade, para verificar em que medida indiciam a diversidade sociocultural.

- Analisar o modo como as categorias de diversidade e desigualdade se materializam em contos de Machado de Assis.

- Verificar se contos machadianos instauram ou não a crítica social à sociedade da época que representam.

---

[1] Dissertação de Mestrado de Simone Maria dos Santos Cunha.

- Discutir o papel de denúncia da Literatura, por meio da explicitação da diversidade e de situações de exclusão/inclusão, representadas em contos machadianos.

Estudos referentes à espacialidade na produção ficcional de Machado de Assis mostram que o escritor desnuda o Rio de Janeiro do Segundo Reinado em suas obras. Hélio de Seixas Guimarães, por exemplo, em seu livro *Machado de Assis, fotógrafo do invisível,* analisa crônicas do autor, que enriquece com imagens de locais do Rio, e nelas vislumbra costumes cariocas desse período. Miécio Táti, por sua vez, coleta fragmentos de diversas obras machadianas, cujos trechos denotam costumes e paisagens do Rio de Janeiro, seleciona artigos e crônicas machadianas e organiza-os de forma a se complementarem e descreverem o Rio e seus costumes, por ângulos variados. Marta de Senna, após diversas pesquisas relacionadas ao autor, organizou o *site Machado de Assis.net*, com referências espaciais e *hiperlinks* que direcionam para apontamentos sobre lugares mencionados em contos e em romances machadianos, o que contribuiu na construção desta tese.

Ao procurar teses relacionadas ao tema da espacialidade em Machado de Assis nos *sites* da Associação Brasileira de Letras (ABL) e de universidades, identificam-se inúmeras pesquisas sobre a obra de Machado de Assis em vários países do mundo, englobando diversos temas. Entretanto, é importante registrar que sobre a espacialidade e Machado de Assis encontram-se poucas teses e, nas encontradas, não é privilegiada a relação da significação das referências espaciais com a diegese dos contos. Além disso, as teses não partem do texto literário para o contexto, mas sim, entrecruzam dados, geralmente partindo do contexto histórico cultural para a ficção, com o objetivo de localizar dados do Rio de Janeiro no texto literário e mostrar as mudanças da cidade pelas citações nos textos ficcionais. Exemplos disso são as teses “A cidade invisível: uma cartografia simbólica do Rio de Janeiro pela ficção de Machado de Assis[2]” e “Aspectos do cotidiano e práticas culturais: um recorte em Machado de Assis e em Lima Barreto[3]”.

---

[2] Tese “A cidade invisível: uma cartografia simbólica do Rio de Janeiro pela ficção de Machado de Assis”, apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, de Darisa L. M. Gravina. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp155318.pdf>. Acesso em: Out. 2017.

[3] Teses “Aspectos cotidianos e práticas culturais: um recorte em Machado de Assis e em Lima Barreto”, submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História, de José Wellington D. Soares. Disponível para download em: <uece.br/lapps/index.php/downloads/doc_download/2078->. Acesso em: Out. 2017.

Portanto, esta tese, ao contrário das demais encontradas, é inovadora, por partir do texto ficcional para o contexto e utilizar as referências espaciais presentes na ficção machadiana para conferir sentido à diegese e para desvelar situações de diversidade e de desigualdade social representadas na ficção. Essa afirmação se justifica porque também não foram encontradas teses que têm como objetivo mostrar de que forma o autor mostra situações de desigualdade e de exclusão e a diversidade do contexto sociocultural que permeia seus contos, ângulo aqui privilegiado. Consequentemente, referências espaciais presentes nos contos remetem ao contexto da sociedade carioca do século XIX, instituem uma crítica social e revelam, assim, a importância da literatura como meio de denúncia de situações de desigualdade e de exclusão.

A metodologia deste trabalho segue a proposta de Juracy Assmann Saraiva, que tem como fundamento “a interação entre o texto e o mundo extra-textual” (SARAIVA, 2006, p.36), abstendo-se da perspectiva da autonomia do texto literário. A proposta da autora está embasada em um dos ângulos da Estética da recepção, defendido por Iser, em que o texto literário é o centro da análise, e em que o leitor é um agente ativo, que transita pelos elementos composicionais “do texto para o contexto extraliterário; do mundo da significação textual para o sentido do mundo; da leitura crítica para a avaliação estética do texto” (SARAIVA, 2006, p.36). Essas etapas dialogam com o marco referencial metodológico descrito por John B. Thompson (2000, p.355), a hermenêutica da profundidade (HP), embora invertam a ordem das fases propostas pelo autor, com o intuito de enfatizar a função interpretativa do leitor em face do texto.

Thompson destaca três fases focalizadas pela HP: a análise sócio histórica, a análise formal ou discursiva e a interpretação/reinterpretação. O objetivo da primeira é reconstruir as condições sociais e históricas do momento em que as manifestações foram produzidas, circularam e no qual houve a recepção. O objetivo da segunda fase, formal ou discursiva, é mais amplo e, dentre as várias possibilidades que contempla, inclui-se a análise semiótica. Nesta etapa, prevê-se o estudo das relações entre os elementos que compõem a forma simbólica, ou o signo, e das relações entre esses elementos e os do sistema de representação. Ela centraliza-se nas próprias formas e procura analisar suas características estruturais internas, seus elementos

constitutivos e inter-relações, interligando-os aos sistemas e códigos dos quais eles fazem parte (THOMPSON, 2000, p.370). Já a terceira fase, de interpretação/reinterpretação é construída a partir dos resultados da análise sócio histórica e complementa a análise formal ou discursiva.

Esta tese altera a sequência da análise de Thompson e perpassa as seguintes etapas: a análise formal ou discursiva dos aspectos composicionais dos contos; a seguir, sua interpretação, por meio do aprofundamento de seus signos; posteriormente, a correlação dos contos com o espaço social e, por último, a reinterpretação, para explicitar a importância da representação da espacialidade como fator de inter-relação entre a obra literária e o espaço social a que ela se reporta.

A progressão metodológica efetuou-se por meio de três etapas, conforme a descrição que segue. Do universo de textos narrativos que compõem a obra machadiana foram selecionados, para análise, contos produzidos entre 1870 e 1906, que apresentam relação com as categorias de conteúdo espacialidade, diversidade, desigualdade e representação feminina e que possuem relações de sentido uns com os outros, permitindo o encadeamento da análise.

A segunda etapa foi a criação de um quadro com a listagem dos lugares citados em cada um dos contos e suas principais referências, as quais já haviam sido elencadas no *site* Machado de assis.net, por Marta de Senna, uma das pesquisadoras do Grupo “Relações intertextuais na obra de Machado de Assis”, da Fundação Casa de Rui Barbosa. O uso do quadro sobre a espacialidade facilitou a visualização das referências espaciais utilizadas pelo autor em seus sete livros de contos e possibilitou concluir que neste gênero, Machado transita por todo o Rio de Janeiro, incluindo os bairros centrais e a periferia. Além disso, agruparam-se as referências espaciais do Rio de Janeiro citadas em cada livro. Isso resultou em gráficos representativos das referências a lugares do Rio de Janeiro, o que colaborou para a visualização do conjunto da contística machadiana, no que tange à espacialidade[4].

Neste trabalho, a relação entre teoria e prática partiu de um estudo bibliográfico e foi complementada com a análise dos contos “Frei Simão”, A mulher de preto”, “Luís Soares”, “Miss Dólar”, “A cartomante”, “A desejada das gentes”, “O caso da vara” e “Pai contra mãe”, com base na teoria da narrativa, na fortuna crítica sobre o autor e em estudos de historiadores, incluindo anúncios de jornais, fotografias e obras

[4] Esse quadro e os gráficos constam na tese como apêndices.

artísticas que possibilitam elucidar a relação entre ficção e realidade. Investigou-se, assim, a forma como a diversidade é representada em contos de Machado de Assis, à luz do contexto sociocultural brasileiro.

Conforme Marta de Senna (2008, p.74), “Machado de Assis fascinou contemporâneos e os que até hoje leem sua obra pelo modo como se apropriou do Rio de Janeiro em suas narrativas”. As imagens da espacialidade revelam “condições ético-existenciais; situações socioculturais; estados emocionais diversos em momentos diferenciados da vida das personagens” (SENNA, 2008, p.74). A cidade machadiana expõe costumes e hábitos do Segundo Império e mostra a valorização de bens materiais e da posição social em detrimento do ser humano. Consequentemente, com esta pesquisa será possível comprovar em que medida Machado de Assis, em sua crítica à sociedade, denuncia processos de desumanização, dentre eles, os maus tratos conferido a mulheres e a escravos no século XIX.

O foco da investigação justifica sua inserção na linha de pesquisa *Linguagens e tecnologias*, do *Programa Diversidade Cultural e Inclusão Social*, que analisa

> a linguagem e suas tecnologias, considerando a diversidade cultural da sociedade contemporânea e como nela se manifestam os processos de exclusão/inclusão, que se expressam nas interações sociais e nas relações entre produção, distribuição e consumo de produtos culturais”. A linha contempla, assim, as práticas sociais que permeiam o cotidiano e as manifestações culturais, percebidas e interpretadas, simultaneamente, como meios de concepção do real e de sua representação.[5]

A tese integra-se também à linha denominada de *Estudos machadianos*, que está associada ao Grupo de pesquisa “Relações intertextuais na obra de Machado de Assis”, da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), e é liderada pelos pesquisadores Marta Ribeiro de Senna e Hélio de Seixas Guimarães. Esta linha integra pesquisadores que têm um interesse específico pela relação da obra de Machado de Assis com “outras obras, literárias ou não, com a História, com a Filosofia, enfim, com outros discursos que, de alguma maneira, se fazem presentes nos escritos do Bruxo”

5 Retirado do *site* da Universidade Feevale. Disponível em: <http://www.feevale.br/ensino/pos-graduacao/programas-de-pos-graduacao/programa-de-pos-graduacao-em-diversidade-cultural-e inclusao-social/linhas-de-pesquisa>. Acesso em: Out. 2016.

(SENNA[6]). Logo, esta tese também estuda as relações intertextuais que a leitura detalhada dos contos analisados evidencia.

Como ambas as linhas convergem para estudos relacionados às linguagens e suas interpretações, justifica-se que o primeiro capítulo desta tese contemple o estudo da cultura como fenômeno semiótico, tendo em vista que a semiose é a produção de significados a partir das linguagens. Além disso, a Semiótica também está relacionada às linhas de pesquisa em que a tese se insere.

A linha de pesquisa *Linguagens e tecnologias*, como já mencionado, focaliza a linguagem e suas tecnologias ao contemplar "as práticas sociais que permeiam o cotidiano e as manifestações culturais, percebidas e interpretadas, simultaneamente, como meios de concepção do real e de sua representação"[7] e a linha *Estudos machadianos,* converge para um grupo de pesquisa que apresenta interesse específico no estudo da obra de Machado de Assis e sua relação com outras obras, com a História e com a Filosofia. Dessa forma, ambas direcionam para uma pesquisa com base na semiótica e no processo de representação, permeado pelas relações intertextuais da literatura com outras manifestações artístico-culturais.

O segundo capítulo desta tese estuda a espacialidade e a diversidade, na ficção, como chave de leitura do espaço social. O tópico que estuda a espacialidade ficcional como chave de leitura do espaço social é desenvolvido a partir do posicionamento de autores que discorrem sobre o espaço público; as fragilidades do vínculo social; o trabalho como fundamento da cidadania e a desigualdade e a exclusão como sistemas hierárquicos de pertencimento; igualmente recorre a autores que versam sobre espaço e ambientação; denotação e conotação; espaço social e atmosfera; tipos de ambientação; importância do estudo da espacialidade; interdependência entre espaço e tempo; valor dos espaços e da significação dos objetos.

O terceiro capítulo desvela a diversidade e a desigualdade pela representação de elementos espaciais e sociais em contos de Machado de Assis, vistos como elos inextrincáveis, por meio da análise dos contos "Miss Dólar", "Pai contra mãe", "O caso da vara", "Frei Simão" e "A mulher de preto".

---

[6] SENNA, Marta de. Machado de Assis.net. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/rev_grupoPesCNPq.asp>. Acesso em: nov. 2016.

[7] Informações sobre a linha de pesquisa retiradas do *site* da Feevale, já citado anteriormente.

O quarto capítulo analisa a representação do universo feminino nos contos “Miss Dólar”, “Luís Soares”, “A cartomante” e “A desejada das gentes”, observando a dualidade feminina e a contestação de padrões sociais.

O quinto capítulo apresenta o entrecruzamento entre ficção, história e sociedade a partir de dados do contexto sociocultural do final do século XIX que são referenciados nos contos machadianos analisados, das relações intertextuais que permeiam os contos e dialogam com outras manifestações artístico culturais e da representação social, que transcende a obra e institui uma crítica a situações excludentes presentes na sociedade carioca.

A partir dessa perspectiva, a tese intitulada “Elementos espaciais e representação social em contos de Machado de Assis” contribuirá para o desenvolvimento do conhecimento científico acerca da literatura como manifestação da diversidade cultural brasileira e para o desenvolvimento da sociedade, uma vez que ela poderá ser utilizada para a formação de professores e para enfatizar a importância da literatura como manifestação cultural. Além disso, no campo dos estudos machadianos, comprovará que contos de Machado de Assis, como representativos da sociedade da época de sua produção, se constituem em instrumentos que expõem a diversidade sociocultural e denunciam processos de desigualdade e de exclusão social.

2 O ESTUDO DA CULTURA COMO FENÔMENO SEMIÓTICO

A cultura abrange um conjunto de manifestações artísticas – dentre elas, a arte literária –, socioculturais, religiosas, bem como tradições, os costumes, modo de agir, vestir, morar e se alimentar de uma comunidade. Ela apresenta inúmeros signos passíveis de análise e de interpretação, o que justifica seu estudo como fenômeno semiótico. Portanto, esta tese trilha os caminhos da Semiótica ao analisar a significação das referências espaciais em contos de Machado de Assis escritos na segunda metade do século XIX e suas relações com o contexto cultural do período de produção, o que justifica seu fundamento em estudos de semioticistas.

Umberto Eco discute as definições de Semiologia e de Semiótica, a primeira relacionada a Ferdinand de Saussure e a segunda, a Charles Sanders Peirce. O linguista francês classifica a língua como "um sistema de signos que exprimem idéias, sendo, por isso, comparável à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de cortesia, aos sinais militares, etc." Saussure afirma que, desses sistemas, a língua é o mais importante (ECO, 1973, p.1) e concebe a semiologia (do grego *sêmeion*, "signo") como uma ciência integrante tanto da Psicologia Geral quanto da Social, com o objetivo de estudar "a vida dos signos no seio da vida social" (SAUSSURE, 2006, p.24). Eco considera insatisfatório o conceito de Semiologia de Saussure porque emprega a expressão "*signe*", "união de um significante com um significado" (ECO, 1973, p.1).

A segunda definição que Umberto Eco analisa é a de Charles Sanders Peirce, que define Semiótica como "a ciência da natureza essencial e das variedades fundamentais de semioses possíveis" e também "uma ação, uma influência que é, ou implica uma operação de três sujeitos, a saber, um signo, seu objeto e seu interpretante, não podendo, de forma alguma, em influência tri-relativa, resolver-se em ações entre pares" (ECO, 1973, p.2).

A diferença entre as duas definições consiste em que, para Saussure, "os signos exprimem as idéias de um remetente, comunicando-as a um destinatário", enquanto, para Peirce, a tríade semiótica também é aplicável a fenômenos sem remetente (ECO, 1973, p.3). Assim, conclui-se que Peirce amplia a definição de Saussure, embora ambos conceituem signo como a união de um significante com um significado e excluam uma série de processos comunicacionais.

Umberto Eco afirma que “a cultura selecionou alguns fenômenos e os instituiu como signos”, com a condição de que esses de fato comunicassem algo (1973, p.3). A Semiótica dedica-se à análise dos processos que possibilitam a circulação da significação, razão porque a definição de Semiótica é “disciplina que estuda *todos* os fenômenos culturais como processos de comunicação” (ECO, 1973, p.4-5).

A discussão de Eco propõe uma mudança de foco nos estudos semióticos, o que não significa o abandono do estudo da significação da língua, mas sim, a valorização de todas as manifestações culturais que possibilitam a comunicação. A mudança de foco proposta pelo autor é viável porque, com todos os fenômenos culturais sendo valorizados, a definição da Semiótica como disciplina é justificada, tendo em vista que a Semiótica consiste em “uma teoria geral da cultura” e pode ser melhor “compreendida se for encarada sob o aspecto comunicacional” (ECO, 1973, p. 16).

Nesse sentido, existem três fenômenos culturais elementares que, juntamente com “o nascimento da linguagem verbal articulada”, contribuem na formação de toda cultura, embora, não se perceba neles a função comunicativa: “ (a) a produção e o uso de objetos que transformam a relação homem-natureza; (b) as relações familiares como núcleo primário de relações sociais institucionalizadas; (c) a troca de bens econômicos (ECO, 1973, p. 16). Esses fenômenos “foram escolhidos ao mesmo tempo como objetos de estudos semio-antropológicos que tendiam a mostrar que a cultura, como um todo, é um fenômeno de significação e de comunicação” (ECO, 1973, p. 16). Isso dá origem a duas hipóteses. A primeira é a de que a cultura, de modo geral, “*deve* ser estudada como fenômeno semiótico” e a segunda, que todos os aspectos culturais podem ser estudados como conteúdos de uma atividade semiótica (ECO, 1973, p. 16). Portanto, “a cultura, como um todo, deveria ser estudada como um fenômeno de comunicação baseado em sistemas de significação”, para o esclarecimento de seus aspectos fundamentais (1973, p. 16).

Para Eco, há uma hipótese moderada em que

> os sistemas de significados (enquanto unidades culturais que se tornam conteúdos de possíveis comunicações) são organizados em estruturas (campos e eixos semânticos) que seguem as mesmas regras semióticas identificadas para os sistemas de significantes (ECO, 1973, p. 21).

A partir das considerações de Eco, é possível observar a importância da Semiótica nesta tese, pois ela constitui uma base conceitual imprescindível para a

análise e a interpretação dos elementos composicionais de narrativas, tendo em vista que estuda os signos e suas significações, exigindo um intérprete do processo de representação, instituído pelo texto.

2.1 O PROCESSO DE REPRESENTAÇÃO E A FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE

A representação é um processo pelo qual há a produção e a troca de significados entre componentes de uma mesma cultura, por meio de linguagens, cujos signos possibilitam representar ou presentificar tanto objetos quanto ações, sentimentos ou ideias.

O processo de representação é complexo, visto que ele não só define ou representa conceitos, mas compreende formas diversas de organização, agrupamento e classificação de conceitos, bem como o estabelecimento de relações entre eles (HALL, 2013). O signo, como unidade portadora de sentido, estabelece relações e serve tanto para comunicar e representar a realidade, configurando-a de forma linguística, quanto para instituí-la.

Conforme Stuart Hall, para estabelecer relações entre conceitos ou diferenciá-los entre si, são utilizados os princípios de similaridade e de diferença. Ele exemplifica o primeiro princípio, comparando pássaros e aviões, cuja similaridade está no voo e explica que a significação não depende do material, mas da função simbólica que é estabelecida pela diferença. Um exemplo disso é o semáforo ou sinaleira, em que a função simbólica de cada cor marca a diferença. Hall também afirma que a significação não é transparente, pois a relação entre o significante e seu referente pode ser ambígua e até contraditória.

Na cultura, no âmago de seu processo de significação há “dois sistemas de representação selecionados” (HALL, 2013, p.5). O primeiro confere “sentido ao mundo, construindo um conjunto de correspondências ou uma cadeia de equivalências entre as coisas - pessoas, objetos, eventos, idéias abstratas, etc. - e nosso sistema de conceitos, nossos mapas conceituais” (HALL, 2013, p.5). O segundo, “depende da construção de um conjunto de correspondências entre nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, dispostos ou organizados em várias línguas que representam ou representam esses conceitos” (HALL, 2013, p.5). A produção do significado na linguagem ocorre a partir da “relação entre “coisas”, conceitos e sinais, e o processo de representação une esses três elementos (HALL, 2013, p.5). Existem

três teorias sobre a função de representação: a reflexiva, que ocorre quando a linguagem reflete um significado já existente, a intencional, que expressa a intenção do emissor, e a construtivista, em que o significado é construído pela linguagem (HALL, 2013, p.5). O conhecimento dessas funções de representação será útil para a compreensão dos significados das referências espaciais e dos demais elementos composicionais da narrativa nos contos a serem analisados.

A representação funciona como um elo que liga a significação e a linguagem à corrente da cultura, para decifrar um mundo de significados, apresentá-los a outras pessoas ou explicitar o mundo (HALL, 2013, p.5). Um exemplo desse processo é a narração do delírio de morte pelo defunto-autor, Brás Cubas, no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que foi analisado anteriormente, na dissertação de mestrado e que incitou a curiosidade de estudar os contos machadianos. Ele narra a sensação de frio, a entrada no gelo eterno, montado em um hipopótamo, o encontro com Pandora e também, a condensação dos tempos:

> [...] inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante um tempo largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos Impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da Terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, — flagelos e delícias, — desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordia a víscera, ora mordia o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana (ASSIS, 1994, p.11).

Nesse exemplo, a condensação dos tempos, vista por Brás Cubas em seu delírio de morte, é descrita para o leitor, que a imagina a partir da visualização das imagens sugeridas pela descrição e da adesão ao jogo ficcional, instaurado por meio do processo de representação, que visa expor a intencionalidade do emissor.

Brás Cubas conduz o narratário a refletir com ele, de forma tensional, construindo uma ambientação na qual afloram o ódio, a miséria, a destruição do ser

humano pelos seus próprios pecados: a cobiça, a vaidade, a gula, aliados à melancolia e ao amor, sentimento procriador de miséria. Essa introspecção de Brás o leva a um mergulho em sua consciência, que possibilita a ele avaliar sua própria vida e criticar a sociedade após compreender seus erros e a desumanização que assola a humanidade.

A passagem a seguir, retirada do romance *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, do capítulo intitulado “13 de maio” mostra o uso da linguagem para explicitar o mundo:

> Enfim, lei. Nunca fui, nem o cargo me consentia ser propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final do Senado e da sanção da Regente. Estava na rua do Ouvidor, onde a agitação era grande e a alegria, geral. Um conhecido meu, homem de imprensa, achando-me ali, ofereceu-me lugar no seu carro, que estava na rua Nova, e ia enfileirar no cortejo organizado para rodear o paço da cidade, e fazer ovação à Regente. Estive quase, quase a aceitar, tal era o meu atordoamento, mas os meus hábitos quietos, os costumes diplomáticos, a própria índole e a idade me retiveram melhor que as rédeas do cocheiro aos cavalos do carro, e recusei. Recusei com pena. Deixei-os ir, a ele e aos outros, que se juntaram e partiram da rua Primeiro de Março. [...] Ainda bem que acabamos com isto. Era tempo. Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da história, ou até da poesia (ASSIS,1994, p.11).

Nessa passagem, o narrador Aires, que escreve suas memórias, menciona a festa que aconteceu no Rio de Janeiro, em 13 de maio, por ocasião da abolição da escravatura. O autor confere ao narrador um discurso que interliga fatos históricos com a ficção e explicita o mundo, ou melhor, um fato vivenciado pela sociedade brasileira. O narrador descreve um acontecimento e instaura, ao mesmo tempo, uma crítica social, ao compartilhar com o narratário sua visão de mundo sobre a escravatura e sobre a abolição, no final do século XIX, visão essa que transcende os tempos e comunica, aos leitores de hoje, a festa pela libertação e a vergonha pelo regime de opressão humana. Assim, é possível observar como a linguagem explicita o mundo pela representação.

No segundo capítulo do seu livro *A beira da falésia*: a história entre incertezas e inquietudes, Roger Chartier (2002) discute o mundo como representação. Ele sugere a rearticulação dos recortes sociais e das práticas culturais, a partir de um exemplo no qual se entrelaçam o texto, o livro e a leitura e discute também a abertura de uma dupla via de pensamentos. A primeira via sustenta que a construção das identidades sociais é resultado de uma relação de força entre a imposição da

representação, realizada pelos que detêm o poder de classificação e de nomeação, e a definição, submetida ou resistente, que cada comunidade produz de si mesma. (CHARTIER, 2002) A segunda via afirma que o recorte social objetivado é visto como tradução do crédito concedido à representação que cada grupo faz de si mesmo, reconhecendo sua existência a partir de uma exibição de unidade. Além disso, Chartier considera as diferenças culturais como efeito de processos dinâmicos e não como a tradução de divisões estáticas e móveis.

Já Candido, embora centralize seus estudos na Literatura, diferentemente de Chartier, que se dedica mais à História, também discute aspectos sociais e sua representação, na obra *Literatura e vida social*, em que focaliza como se relacionam a diferentes momentos da vida artística e literária e aponta a necessidade de um sistema de referência que possibilite limitar o campo de análise, desviando-o de julgamentos baseados em pontos de vista.

Após discorrer sobre as diversas tendências de estudo que atravessaram os tempos, desde o século XVIII até os dias atuais, o autor esclarece que é importante investigar as influências concretas, exercidas pelos fatores socioculturais, levando em consideração que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias e às técnicas de comunicação. Entretanto, pontua que há variação no grau e na forma de influência desses três grupos. Eles marcam os quatro momentos da produção, uma vez que o artista, impulsionado por uma necessidade interior, segue os costumes da época, escolhe certos temas, usa determinadas formas e a síntese resultante exerce influências sobre o meio. Logo, a repercussão, o efeito da obra, não pode ser dissociada do processo de construção, pois ela só está acabada no momento de sua recepção. Cândido (2000, p.172) também distingue a atuação dos fatores sociais conforme a arte considerada e a orientação geral a que obedecem as obras. Do ponto de vista sociológico podem ser citados dois grupos, ou dois tipos de arte, principalmente no aspecto literário: arte de agregação e arte de segregação.

A arte de agregação é aquela inspirada em experiências coletivas, com objetivos comunicativos acessíveis, incorporada a um sistema simbólico em uso, que reflete um sistema social sem questioná-lo. Já a arte de segregação é a que traz uma contribuição nova para a sociedade: em padrões comportamentais, formas de pensar diferenciadas ou mesmo na estética literária. Porém, como os dois tipos de arte são aspectos pertinentes a todas as obras, mudando apenas em proporção, às vezes, um deles predomina. Portanto, o estudo sociológico da arte, enfatizado, sobretudo, por

meio da literatura, embora sem explicar a essência do fenômeno artístico, permite a compreensão da própria criação.

2.2 A LITERATURA COMO REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE

Roger Chartier discute a história cultural entre práticas e representações. Ele afirma que as representações do mundo social são determinadas pelos interesses do grupo que as tramam, mesmo que procurem “a universalidade de um diagnóstico fundado na razão”. Portanto, “as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros” (CHARTIER, 1988, p.17). Existe a produção de estratégias de imposição de autoridade sobre pessoas menosprezadas, o que acaba gerando lutas, na tentativa de imposição de valores. Nesse caso, a representação reflete simbolicamente as lutas pelo poder e as relações de determinado campo social histórico. E a literatura, como representação da sociedade, se constitui em um instrumento consciente de “desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (CÂNDIDO, 2004, p.186).

Além disso, a grande obra literária, conforme Leyla Perrone-Moisés[8] “é meio de conhecimento, de crítica do real e exercício da liberdade imaginativa, sem a qual a história é vivida como fatalidade” (PERRONE-MOISÉS, 2005). Assim, a literatura permite que o ser humano experiencie a catarse ao vivenciar situações humanas, por meio de personagens com os quais se identifica ou cujos atos reprova, que lidam com problemas aparentemente insolúveis e propiciam a reflexão. O leitor muitas vezes se aterroriza ou se compadece e consegue, dessa forma, expurgar seus medos e resolver seus conflitos internos ou refletir sobre problemas sociais. Simultaneamente, o trabalho artesanal com a linguagem faz com que o leitor adira ao jogo da ficção e tenha o direito à fantasia, ao sonho, ao êxtase e a vivências que o levam a mundos diferentes ou que propiciam uma crítica social sobre seu contexto. Portanto, o estudo sociológico da arte, enfatizado, sobretudo, por meio da literatura, embora sem explicar a essência do fenômeno artístico, permite a compreensão da própria criação, que, todavia, exige a participação ativa do leitor.

---

[8] PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Por amor à arte”, Estudos avançados, vol.19 nº 55 São Paulo. Sept./Dec. 2005. Scielo Brasil. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000300025>. Acesso em: dez. 2016.

2.2.1 A representação e o enfoque no leitor

Em 1926, seguindo o caminho da sociologia da leitura, foi fundado o Círculo Linguístico de Praga, que teve como pioneiros Roman Jakobson, Sergei Karcevsky e Piotr Bogatyrev – que trabalharam à sombra do formalismo russo e, na década seguinte, se voltaram para a Semiótica (ZILBERMAN, 2004, p.19). Entretanto, desde o início, o Estruturalismo Tcheco contou "com uma teoria sobre a atividade do leitor – embora este substantivo raramente apareça – e sobre as transformações históricas por que passa a literatura" (ZILBERMAN, 2004, p.16-17).

Conforme Regina Zilberman (2004),

> o formalismo representa uma mudança importante na concepção vigente de valor estético. Este deixa de ser visto na perspectiva substancialista, enquanto transfiguração e uma ideia universal; torna-se elemento móvel, porque a arte precisa manter-se em permanente renovação para alcançar o desejado efeito de estranhamento (ZILBERMAN, 2004, P.20).

Em 1934, Jan Mukarovsky escreve um ensaio sobre a "natureza sígnica da obra de arte: na condição de signo, ela é comunicativa, o que desde logo pressupõe o recebedor". Entretanto, como signo autônomo, "diferencia-se dos signos empregados na linguagem prática do cotidiano" (ZILBERMAN, 2004, P.20) e sua significação é oriunda da "articulação de suas partes, prescindindo da referência a uma situação externa" (ZILBERMAN, 2004, P.20). Mukarovsky define o receptor como consciência coletiva e explica que, juntamente com a categoria de função é "o mais importante elo de ligação para a passagem da visão imanente da obra de arte para a sociológica" (ZILBERMAN, 2004, P.22).

Hans Robert Jauss em seu texto, *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis,* traz uma visão renovada sobre a função da literatura ao retomar definições de pensadores para estabelecer uma diferenciação histórico-cultural do termo "prazer". Jauss explica que, na era moderna, o prazer estético estaria vinculado à classe culta ao opor-se à alienação. Entretanto, para o teórico, o prazer estético pode ser suscitado por objetos não artísticos, e a experiência estética desperta o desejo de transformação, que não está ligada somente ao prazer que provoca, mas também às reflexões que suscita no leitor. O autor

defende a relação do prazer estético com o passado por meio do resgate de experiências, desejos e acontecimentos pela memória (JAUSS, 1979).

Para Jauss, o resgate histórico deve ser medido por critérios de recepção da obra, dando importância à relação dialógica entre leitor e texto (JAUSS, 1979, p.95). Essa nova concepção de recepção dá importância às relações entre literatura e leitor, valorizando tanto implicações estéticas quanto históricas, o que é discutido pelo autor por meio das categorias fundamentais da tradição estética: a *poiesis*, a a*isthesis* e a *katharsis* (JAUSS, 1979, p.95).

A *poiesis* compreende a "faculdade poética', o prazer diante da obra que nós realizamos" (JAUSS, 1979, p. 100), ou seja, o prazer centrado na experiência produtiva, responsável pela adesão do leitor ao texto, como um transformador desse. A *aisthesis* é o prazer estético do espectador diante da arte mimética, que está centrada na recepção prazerosa como uma visão intensificada, unida a um processo de estranhamento", renovando a percepção de mundo do sujeito, que o motiva a interagir com a realidade. A *katharsis*[9]*,* por sua vez, exprime a função social da arte: o prazer dos afetos leva à reformulação de convicções e à liberação da psique e o prazer de si no outro conduz à liberação estética de sua capacidade de julgar interesses práticos e o cotidiano (JAUSS, 1979, p. 100-103), concretizando o processo de identificação. As categorias fundamentais da tradição estética estabelecem funções autônomas, mas se relacionam entre si.

Para Jauss, a literatura só mantém o caráter de experiência estética "enquanto a atividade da *poiesis*, da *aisthesis* ou da *katharsis* mantiver o caráter de prazer" (JAUSS, tradução de Luiz Costa Lima, 1979, p.103).

Goethe já antecipava a transformação da *aisthesis* em *poiesis*, ao explicar que

> Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar; o intermedio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte" (GOETHE apud LIMA, 1979, p.103).

9 Na *katharsis* "o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (katharsis). Esta descoberta e justificação do prazer catártico, com a qual Aristóteles corrigia o "mecanismo do efeito direto", sobre o qual Platão apoiara sua condenação da arte, é por certo a herança mais provocante da teoria antiga do poético. Dela se poderia dizer (o que a estética psicanalítica apenas confirmou) que "nos deu a única resposta até hoje convincente sobre a questão de por que a contemplação do mais trágico acontecimento nos causa o mais profundo prazer" (JAUSS, 1979, p.87).

Wolfgang Iser (1999, p.10), outro teórico da Estética da Recepção, atribui a eficácia da recepção à interação dinâmica do leitor com o texto, uma vez que “os signos lingüísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor” (ISER, 1999, p.10). Porém, a resposta aos atos estimulados pelo texto depende da participação do leitor, que deve completar os implícitos, e é “esse hiato que origina a criatividade da recepção” (1999, p.10) e transforma a leitura em um ato prazeroso.

A diferença entre os dois teóricos, que defendem a Estética da Recepção é que Jauss se interessa pela forma que a obra será recebida e Iser centra-se no efeito que ela acarreta, ou seja, “na *ponte* que se estabelece entre um texto possuidor de tais propriedades – o texto literário, com sua ênfase nos vazios, dotado pois, de um horizonte aberto – e o leitor” (LIMA, 1979, p.52).

Quando o leitor entra no jogo e interage com o texto, preenchendo suas lacunas e transitando por outros textos, acontece a recepção do texto como obra de arte. Só depois desse processo, o leitor pode depreender a validade da obra no contexto social em que foi produzida e compreender o modo como ela projeta a experiência humana, isto é, sua remissão a algo situado fora de si mesma. Logo, é necessário estudar a literatura como representação da sociedade.

2.2.2 Aspectos formais do processo de representação da literatura

A partir dos aspectos elencados pelos autores, instaura-se um desafio que se configura no objetivo desta tese: demonstrar que a Literatura pode ser uma forma de explicitação da diversidade e de situações de exclusão/inclusão a partir da análise de contos machadianos produzidos entre 1870 e 1906. Contudo, para atingir ao objetivo proposto, antes de proceder à análise propriamente dita dos contos, é fundamental retomar aspectos da teoria da Literatura que explicitam alguns dados sobre a narração e seus elementos: enunciação, narrador, narratário, história, personagens, tempo e espaço.

Conforme Juracy Assmann Saraiva, é por meio da função do narrador que a narrativa se efetiva e essa função pode se manifestar de forma explícita ou por uma

pseudo-ausência. Assim, mesmo o modo de narrar objetivo e impessoal ocorre por meio de sua mediação (SARAIVA, 2009, p.35). Além disso, conforme a autora:

> O narrador sujeita-se, porém, ao caráter ambíguo e paradoxal implícito às entidades fictícias: por ser o protagonista da enunciação narrativa, confunde-se com a imagem de um autor, apresentando-se como pessoa; por outro lado, sendo ele próprio representação, mostra-se como personagem. Sobre o narrador incidem, pois, o objeto representado e sua representação; na medida em que ela se anula para dar lugar àquele, ele se impõe como o agente responsável pelo texto. A falência da representação elimina o artificialismo das convenções e instala, na esfera do fictício, a adequação entre pessoa e personagem. O narrador é percebido, então, como o autor do texto, muito embora narrador e autor façam parte de estatutos ontológicos e funcionais diferentes (SARAIVA, 2009, p.36).

A falência da representação significa sua eficiência, pois "quando uma representação funciona como uma representação, ela não é percebida como uma representação, mas como o próprio objeto representado" (BONATI apud SARAIVA, 2009, p.36).

Existem dois tipos de narrador conforme sua relação com a história: o homodiegético, que participa da história que narra e o heterodiegético, que não faz parte da história (GENETTE apud SARAIVA, p.36). O homodiegético também pode ser denominado autodiegético, quando conta sua própria história. E, como o relato é sempre dirigido a alguém, há também, no texto narrativo, a figura do narratário, ou, a inscrição do receptor, de um ouvinte a quem o narrador se dirige, dentro do próprio texto (GENETTE apud SARAIVA, 2009, p.37).

Além das instâncias narrativas, são importantes as ações, as personagens, a espacialidade e a categoria do tempo no discurso, que podem ser focalizadas quanto

> à posição da voz que fala diante dos acontecimentos diegéticos" [...]; as modalidades da ordem (o confronto entre a disposição dos acontecimentos no discurso com a sucessão de tais eventos no plano temporal da história), da duração (os efeitos do ritmo operados por elipses, pausas, cenas e sumários) e da freqüência (a relação entre o acontecimento diegético e sua incidência quantitativa na narração) indicam a atuação do narrador, o qual determina a peculiaridade do tempo na narrativa (SARAIVA, 2009, p.38).

O trabalho artesanal na construção da narrativa pressupõe um zelo especial ao tratamento dado a todos os seus elementos composicionais[10], especialmente à temporalidade, aqui embasada no estudo de Paul Ricoeur.

[10] A espacialidade terá um capítulo especial nesta tese.

No capítulo V do livro *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur analisa a refiguração efetiva do tempo, que se torna humano por meio do entrecruzamento da história e da ficção. Ele retoma a heterogeneidade das respostas dadas pela história e pela ficção quanto ao tempo fenomenológico em relação às variações imaginativas, desenvolvidas pela ficção, e a reinscrição do tempo fenomenológico sobre o cósmico, estipulada pela história, e analisa o paralelismo entre a representatividade do passado histórico e a transferência do mundo fictício da obra ao mundo real do leitor. As análises do entrecruzamento da história e da ficção se relacionam com uma teoria ampliada da recepção, na qual o ato de leitura é o momento fenomenológico.

A convergência do entrecruzamento entre história e ficção está na intencionalidade, pois, por um lado, a história se utiliza da ficção para refigurar o tempo e, por outro, a ficção utiliza a história com o mesmo objetivo, concretizando, assim, o triunfo da noção de figura (RICOUER, 1997, p.131). Um exemplo é a menção à independência do Brasil no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

> [...]. Vi-a pela primeira vez, no Rossio Grande, na noite das luminárias, logo que constou a declaração da independência, na festa de primavera, um amanhecer da alma pública. Éramos dous rapazes, o povo e eu; vínhamos da infância, com todos os arrebatamentos da juventude (ASSIS, 1994, p.22).

Neste caso, a ficção se vale da história para refigurar o tempo e o acontecimento histórico marca também a entrada de Brás na juventude. Ele compara a crédula alma pública com a dele, conferindo ao povo a ingenuidade e o arrebatamento de um adolescente, que acompanha a multidão, sem dar-se conta do real significado do que estão comemorando ou da utilidade de uma independência ficcional, realizada só no papel ou só no grito de “Independência ou morte”.

Na questão da ficcionalização da história, “o lugar do imaginário é assinalado, em filigrana, pelo próprio caráter do ter-sido como não observável. ” (RICOUER, 1997, p.131). É necessário que a narrativa auxilie na reconstrução de dados históricos distantes no tempo. Assim, a história “reinscreve o tempo da narrativa no tempo do universo segundo uma única escala” (RICOUER, 1997, p.131).

Entretanto, o tempo histórico só pode tornar-se manejável com a construção de alguns conectores específicos que possibilitam a travessia do abismo existente entre dois tempos, o do mundo e o vivido, nos quais o melhor exemplo de conector é o calendário, pois todas as lembranças reunidas pela memória coletiva podem se transformar em acontecimentos datados se reinscritos no tempo do calendário

(RICOUER, 1997, p.131). Um exemplo são as idas e vindas no tempo durante a narração do defunto-autor, em que são usados datas e acontecimentos para marcar a natureza caótica da memória.

> E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro (ASSIS, 1994, p.13).

Além disso, conforme Ricouer, quando se passa do tema da reinscrição do tempo vivido no tempo cósmico, o papel do imaginário aumenta:

> Quando passamos da categoria do Mesmo à do Outro para exprimir o momento findo na representância do passado, é ainda o imaginário que impede que a alteridade soçobre no indizível. É sempre por alguma transferência do Mesmo ao Outro, em simpatia e imaginação, que o Outro alheio se me torna próximo (RICOUER, 1997, p.131).

Outro exemplo, ainda no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas,* é a utilização da queda de Napoleão, um fato histórico que demarca o passado e aumenta o papel do imaginário.

> Mas eu não quero passar adiante, sem contar sumariamente um galante episódio de 1814; tinha nove anos. Napoleão, quando eu nasci, estava já em todo o esplendor da glória e do poder; era imperador e granjeara inteiramente a admiração dos homens. Meu pai, que à força de persuadir os outros da nossa nobreza, acabara persuadindo-se a si próprio, nutria contra ele um ódio puramente mental [.] Chegando ao Rio de Janeiro a notícia da primeira queda de Napoleão, houve naturalmente grande abalo em nossa casa, mas nenhum chasco ou remoque. Os vencidos, testemunhas do regozijo público, julgaram mais decoroso o silêncio; alguns foram além e bateram palmas. A população, cordialmente alegre, não regateou demonstrações de afeto à real família; houve iluminações, salvas, *Te Deum*, cortejo e aclamações. Figurei nesses dias com um espadim novo, que meu padrinho me dera no dia de Santo Antônio; e, francamente, interessava-me mais o espadim do que a queda de Bonaparte. (ASSIS, 1994, p.17).

Nos exemplos elencados e escolhidos a partir das análises realizadas durante a dissertação de Mestrado que versou sobre os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires*, percebeu-se que os romances de Machado de Assis contribuem para trazer à tona a representação do dia a dia, do espaço do Rio de Janeiro, do final do século XIX. Essa conclusão instigou a curiosidade e originou esta tese, na qual a espacialidade dialoga com o tempo e com os demais elementos composicionais da narrativa, bem como, utiliza a intertextualidade para investigar contos de Machado de Assis produzidos no intervalo de 1870 a 1906. Além disso, os exemplos também revelam a importância da contextualização dos contos que serão analisados no contexto histórico cultural de sua produção, a sociedade carioca do final do século XIX, ou melhor dizendo, o Rio de Machado de Assis.

A partir da perspectiva de que a literatura, como manifestação cultural, representa simbolicamente, pelo viés da espacialidade, as mazelas, os valores e a evolução de uma sociedade, os autores elencados constituem a base para uma análise de contos machadianos, sob os enfoques da identidade, da diversidade, da desigualdade, da exclusão e ou inclusão a partir da espacialidade e da configuração do espaço social.

3 ESPACIALIDADE E CONFIGURAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL

Neste capítulo serão explicitadas concepções de Zygmunt Bauman, Robert Castel, Boaventura de Souza Santos e José de Souza Martins para tratar do tema espacialidade e identidade na diversidade e de Antonio Dimas, Osman Lins, Roland Bourneuf, Real Ouellet, Gérard Genette, José Luiz Fiorin e Jean Pierre Vernant para compor o subcapítulo intitulado “Espacialidade ficcional como chave de leitura do espaço social”.

3.1 ESPACIALIDADE E IDENTIDADE NA DIVERSIDADE

No livro *Confiança e medo na cidade*, Zygmunt Bauman reflete sobre as fronteiras criadas entre as pessoas e a tomada de consciência das diferenças que emergem dessas fronteiras. “São diferenças atribuídas a pessoas que demonstram a indecente tendência a ultrapassar as fronteiras e aparecer de surpresa em locais para os quais não foram convidados” (BAUMAN, 2009, p.2). E essas pessoas são “estrangeiras”, estranhas ao lugar e, principalmente à comunidade com a qual tentam interagir. Segundo Bauman, “É nos *lugares* que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado” (BAUMAN, 2009, p.13), pois a

> uniformidade do espaço social, sublinhada e acentuada pelo isolamento espacial dos moradores, diminui a tolerância à diferença e multiplica, assim, as ocasiões de reação mixofóbica, fazendo a vida na cidade parecer mais “propensa ao perigo” e, portanto, mais fácil e divertida” (BAUMAN, 2009, p.21).

O autor explica que um espaço é “público” à medida que o acesso é livre para todas as pessoas, sem seleção prévia. “Nenhum *passe* é exigido, e não se registram entradas e saídas. Por isso, a presença num espaço público é anônima, e os que nele se encontram são estranhos uns aos outros” (BAUMAN, 2009, p.40). Ele complementa a ideia, dizendo que os estrangeiros possuem traços que os distinguem dos demais e que os espaços públicos são os únicos lugares nos quais “a atração tem alguma possibilidade de superar ou neutralizar a rejeição” (BAUMAN, 2009, p. 40).

Bauman explica também o sentido dos termos mixofilia e mixofobia. A mixofilia é o desejo de interagir com o novo, com o diferente, com o estrangeiro, sem preconceitos. Esse desejo leva muitas pessoas para as grandes cidades. Já a

mixofobia é o “instinto de evitar” a convivência com “estrangeiros”, com pessoas de classe social ou costumes diferentes (BAUMAN, 2009, p.7). Para encontrar formas de convivência que aumentem a mixofilia e diminuam a mixofobia, é preciso aceitar, respeitar e apreciar outros seres humanos e se empenhar no diálogo, interagir com o outro.

Robert Castel (2013), diretor de estudos da *École des hautes Études em Sciences Sociales* de Paris, considera o trabalho socialmente útil e reforça seu posicionamento, ao citar Rizek: “o trabalho ainda é o principal fundamento da cidadania na medida mesma em que esta comporta uma dimensão econômica e social” (RIZEK apud CASTEL, p.18). Castel demonstra que existe “correlação entre o lugar ocupado na divisão social do trabalho e a participação nas redes de sociabilidade e nos sistemas de proteção” (CASTEL, 2013, p.24). Ele discorre sobre o desfiliado, o desqualificado, aquele que povoa seu “interstício sem encontrar aí um lugar designado”; e sobre a “fragilidade do vínculo social” e os “itinerários cuja terra tremeu” (CASTEL, 2013, p.24).

Boaventura de Souza Santos, por sua vez, em seu livro *A gramática do tempo* explana a construção intercultural da igualdade e da diferença. De acordo com o autor, desigualdade e exclusão são tipos idealizados, entretanto, na prática, são “dois sistemas de pertença hierarquizada” (SANTOS, 2006, p.280). Na desigualdade, ocorre o pertencimento pela integração subordinada, tendo em vista que há um sistema hierárquico de integração social e que, embora gere o pertencimento também pela exclusão, quem está na parte de baixo da pirâmide social está dentro do sistema e sua presença é indispensável. Já na exclusão, acontece o pertencimento pela forma de exclusão, uma vez que é um sistema hierárquico, dominado, contudo, pelo princípio da segregação; logo, quem está na parte de baixo da pirâmide está fora do sistema, é excluído. Na verdade, os grupos sociais transitam simultaneamente por sistemas de desigualdade e de exclusão, com combinações complexas.

O autor postula também que, devido à convergência da modernidade e do capitalismo, o século XIX configura-se como o século ideal para a análise de sistemas de desigualdade e de exclusão. Santos apresenta Karl Marx como o grande teorizador da desigualdade na modernidade capitalista e a relação capital/trabalho como o maior princípio da integração social na sociedade capitalista. A integração está assentada na desigualdade entre o capital e o trabalho, gerando a desigualdade classista, baseada na exploração. Além de apontar Marx como teorizador da desigualdade,

considerada um fenômeno socioeconômico, o autor ainda apresenta Foucault como teorizador da exclusão, vista como um fenômeno cultural e social da civilização; ou melhor dizendo, um “processo histórico pelo qual uma cultura, por via de um discurso de verdade, cria o interdito e o rejeita” (SANTOS, 2006, p.280-281).

Na modernidade capitalista, Santos analisa duas outras formas de exclusão: o sexismo e o racismo. Ele caracteriza essas formas como híbridas por apresentarem elementos que são próprios da desigualdade e da exclusão; estarem de acordo com “os dispositivos de verdade que criam os excluídos foucaultianos, o “eu” e o “outro”, simétricos numa partilha que rejeita tudo o que cai no lado errado da partilha” (SANTOS, 2006, p.281) e visarem uma integração subordinada pelo trabalho. Para Santos, os alicerces do princípio de exclusão do sexismo são a distinção entre o espaço público e o privado – a rua reservada aos homens e a casa às mulheres, como podemos observar em romances de Machado de Assis que retratam o século XIX –; o princípio de integração desigual e o papel da mulher na reprodução da força do trabalho no seio da família, propiciando a sexização da força de trabalho. Já os alicerces do racismo, conforme Santos são a hierarquia das raças e a integração desigual por meio da exploração colonial – o trabalho forçado na escravatura – e da imigração. E, embora essas duas formas de exclusão possuam princípios diferenciados, ambas se assemelham pela “integração em formas desvalorizadas de força de trabalho: etnicização/racialização” e “sexização”, que se configuram em “dispositivos de hierarquização” que conjugam a “desigualdade de Marx e a exclusão de Foucault”. Conforme Santos,

> enquanto o sistema da desigualdade assenta paradoxalmente no essencialismo da igualdade, sendo por isso que o contrato de trabalho é um contrato entre partes livres e iguais, o sistema da exclusão assenta no essencialismo da diferença, seja ele a cientificização da normalidade e, portanto, do interdito ou o determinismo biológico da desigualdade racial ou sexual. As práticas sociais, as ideologias e as atitudes combinam a desigualdade e a exclusão, a pertença subordinada e a rejeição e o interdito (SANTOS, 2006, p.281-282).

Além da desigualdade e da exclusão poderem estar combinadas, tanto uma quanto a outra “permitem diferentes graus”, sendo que o grau máximo de “exclusão é o extermínio” (SANTOS, 2006, p.281-282), como aconteceu com muitos grupos indígenas, e com os judeus no holocausto.

José de Souza Martins, diferentemente de Santos, prefere utilizar o termo “desigualdade” em vez de usar o termo “exclusão”. Ele mostra a desigualdade no meio que envolve a produção. Para Martins, a pobreza não está centrada na carência material. Ele explica que “as pobrezas se multiplicaram em todos os planos e contaminaram até mesmo âmbitos da vida que nunca reconheceríamos como expressões de carências vitais” (MARTINS, 2012, p.12). O autor afirma que antigamente as pessoas eram desiguais socialmente a partir do nascimento, alguns nasciam em uma família de classe alta, outros em um berço pobre e, assim, só os abastados tinham privilégios. Enfatiza também que, atualmente, a situação se diferencia do passado porque pessoas de uma mesma classe social tanto podem estar incluídas, integradas ao sistema de relações sociais quanto não estar.

Segundo Martins (2012, p.17), ao utilizar o termo exclusão social como classificatório de desigualdades sociais, revela-se que a sociedade de classes está em crise e que a classe operária não está mais na mira dos movimentos populares. Conforme o autor, a categoria exclusão parece reforçar o capitalismo como forma degradada de inserção social, gerando conformismo e uma interpretação mais amena “das contradições do capital e dos problemas sociais que deles resultam” (MARTINS, 2012, p.19). Ele justifica sua crítica etnográfica da concepção de exclusão e a fragilidade dessa concepção, revelando sinais de adesão dos excluídos à sociedade de consumo, o que mostra que não existe uma sociedade acabada, e sim, “processos sociais excludentes” (MARTINS, 2012, p.46).

Todos os autores citados trazem contribuições para essa pesquisa, embora as considerações de Bauman, de Castel e de Santos estejam condizentes com o contexto social do final do século XIX, intervalo temporal que será analisado nesta tese. Os contos machadianos, que representam esse espaço temporal, mostram processos sociais excludentes, como menciona Martins. Esses processos serão analisados juntamente com as categorias levantadas pelos demais autores, por meio de uma leitura do espaço social pelo viés da espacialidade.

3.2 ESPACIALIDADE FICCIONAL COMO CHAVE DE LEITURA DO ESPAÇO SOCIAL

A espacialidade pode ser conceituada como objeto de estudo, limitado a um lugar ou a determinados espaços e ao conjunto de elementos que os constituem. Ela

também pode ser definida como um conjunto de fatores socioculturais, socioeconômicos e geográficos que se unem na composição de um espaço. Entretanto, é importante definir a diferença existente entre espaço e ambientação, demarcada por Osman Lins e retomada por Antônio Dimas no livro *Espaço e romance*.

Ambientação, segundo Osman Lins, “é o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p.77).

O espaço, por sua vez, pode representar um local determinado ou uma multiplicidade de locais, uma forma construída através da ação humana ou uma formação natural, o objeto de estudo geográfico e/ou literário. Para a investigação do espaço, conforme Lins, é preciso utilizar “a experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p.77).

Osman Lins explica que em uma narrativa todos os fios se entrelaçam “entre si e cada um reflete inúmeros outros” (LINS, 1976, p.63) e discorre sobre as inúmeras possibilidades de estudo do espaço. Além disso, questiona onde acaba a personagem e onde começa o seu espaço. O autor aponta dificuldades nessa separação porque, por vezes, a própria personagem faz parte do espaço, com recordações e projeções de futuro, que, paralelamente ao tempo psicológico, poderia até ser denominada de espaço psicológico. Porém, não é possível atribuir localização espacial a percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências (LINS, 1976, p.69).

O espaço pode ser delimitado como tudo que for disposto de forma intencional para “enquadrar a personagem” (LINS, 1976, p.72). Ele pode ser absorvido ou acrescentado pela personagem ou ser formado inclusive “por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero” (LINS, 1976, p.72).

É importante ressaltar que em um texto narrativo, o espaço concentra-se tanto no denotado quanto no sentido conotativo, cujas múltiplas dimensões significativas originam um discurso polivalente representativo de uma ou mais culturas e ou ideologias. Na denotação, as menções a lugares e objetos constroem a verossimilhança, contribuem, por meio da referência a lugares e objetos que existiram em épocas passadas, para convencer o leitor de que a história pode ter sido baseada em fatos reais. E, na conotação, os lugares e objetos remetem às significações que auxiliam a decifrar o modo de ser das personagens ou levam à compreensão do sentido do texto.

Lins (1976, p.74) considera o espaço social como um “conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos” que podem cercar as personagens, conferindo-lhes “plena significação” (LINS, 1976, p.74). Essa definição contribui para a compreensão da inter-relação entre os elementos composicionais da narrativa e a importância do estudo da espacialidade na construção de significados e em sua relação com o contexto de produção.

Segundo o autor, o espaço social pode representar tanto a opressão ‘como o grau de civilização de uma tal área geográfica” (LINS, 1976, p.75). Pode-se identificá-lo por diversas manifestações, como “a classe a que pertence cada personagem, a festa, a peste ou a subversão da ordem (manifestações de rua, revolta armada) ” (LINS, 1976, p.76), contribuindo, dessa forma, para a resolução do problema de pesquisa que norteia esta tese. Lins referenda ainda que não se deve confundir espaço social com a atmosfera, pois essa pode denotar inclusive o ar que se respira; estar associada ao espaço, ser uma manifestação dele ou até sua própria consequência. Há casos que o espaço pode ser justificado pela atmosfera que provoca” (LINS, 1976, p.76).

A partir das relações do espaço com o desenrolar da trama e o processo composicional do narrador e personagens, Lins (1976, p.85) classifica a ambientação em três diferentes tipos, que podem ser utilizados isoladamente ou reunidos.

No primeiro tipo, a ambientação franca, o narrador, heterodiegético, descreve o ambiente, podendo incluir ou não sua avaliação. Essa ambientação também pode contar com a mediação provocada pela presença de uma ou mais personagens que transitam pelo ambiente descrito, mas que pouco ou nada interferem, uma vez que o narrador é o observador declarado. Porém, pode acontecer também uma ambientação matizada, se o narrador for personagem da história. Observa-se isso quando é empregada a primeira pessoa do discurso ou quando outras personagens atuam como imagens refletidas na consciência do narrador, que “caracteriza-se e revela-se ao longo do discurso, mesmo quando descreve objetivamente uma paisagem” (LINS, 1976, p.80).

A ambientação franca quando ocorre em uma narrativa em terceira pessoa é ressaltada quando o “observador, violando a subjetividade, reage de algum modo ante a coisa descrita”. Entretanto, sempre que ela for enunciada em primeira pessoa, acontece o contrário: o narrador passa despercebido no que é descrito. (LINS, 1976, p.80).

O segundo tipo de ambientação, a reflexa, acontece quando os detalhes são percebidos por meio da personagem, com o auxílio de um narrador intruso, que a acompanha em sua perspectiva e permite ao leitor uma visão compartilhada e dissimulada. O foco desse tipo de ambientação é a personagem, o que evita a vazão da temática. A ambientação reflexa acontece quando a personagem-narradora transfere para outros “a percepção do ambiente” (LINS, 1976, p.82) e geralmente aparece em narrativas em terceira pessoa.

E o terceiro tipo de ambientação, a dissimulada ou oblíqua, pode ser expressa em ações, por isso, está vinculada ao “método dramático”, (LINS, 1976, p.93), e não reconstitui o ambiente. Os atos da personagem é que fazem surgir os espaços, “como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (LINS, 1976, p.84). Os romances, mesmo que em uma única unidade temática, “tendem a mesclar vários processos” (LINS, 1976, p.85).

A ambientação pode oscilar entre detalhes como um quadro na parede e a nomeação de um determinado local ou de uma rua, existindo “casos em que nem sequer se chega ao nome, observando-se, em relação ao espaço, uma imprecisão que, de certo modo, nega-o” (LINS, 1976, p.90). Existem obras com gradações variadas de sínteses e minúcias na ambientação, decorrentes de motivos diversos e que envolvem os sentidos. Assim, “quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações” (LINS, 1976, p. 92).

Antônio Dimas (1994, p.6) alude às armadilhas presentes no “texto à tocaia do leitor” (1994, p.5), que é instigado a descobrir onde acontece a ação, que elementos compõem esse espaço e qual sua função no enredo (DIMAS, 1994, p.6). O autor aborda diversas linhas de estudo da espacialidade e ressalta duas linhas de estudo, o verismo fotográfico, que pretende “localizar o modelo que funcionou como ponto de partida”, ignorando

> a visão de mundo transfigurada e remodelada pelo artista, capaz de dotar a realidade histórica de atributos outros que não os simplesmente exteriores, mas, antes, a insistência em localizar o modelo que funcionou como ponto de partida” (DIMAS, 1994, p.7).

Esse posicionamento permite ao leitor visualizar locais, porém, não contribui para o enriquecimento da narrativa.

A segunda linha de estudo, a obsessão geográfica, possibilita a verificação do "grau de exatidão espacial ou geográfica" (DIMAS, 1994, p.8) que o autor atribui aos seus textos, embora apenas situe "os lugares fictícios ou reais, onde se desenvolvem as aventuras" [...] priorizando o "geográfico inconsciente do autor e o alcance geográfico de seus escritos" (DIMAS, 1994, p.9). Essa linha apenas localiza incidentes geográficos, como acontece na obra *O mundo de Machado de Assis*, citada por Dimas, em que as referências espaciais e o contexto sociocultural, não são relacionados, diferentemente desta tese, que focaliza as referências para depreender a significação das narrativas em análise.

Além de Antônio Dimas e Osman Lins há outros autores cujos estudos sobre a espacialidade são imprescindíveis nesta tese, como Roland Bourneuf e Real Ouellet.

Para esses autores, o espaço é tão importante que "exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra" (BOURNEUF E OUELLET, 1976, P. 132). Eles citam escritores que fornecem indicações geográficas em suas obras, com o objetivo de servirem tanto como ponto de referência na evocação da imaginação do leitor quanto para a exploração metódica dos locais (BOURNEUF E OUELLET, 1976, P. 131) e a relação desses autores com o espaço. Zola, por exemplo, usava esboços que o auxiliavam na preparação da intriga em seus romances. E quando, em um caso extremo, a simples reprodução gráfica de um espaço é impossível de ser descrita na forma de um desenho, devido à falta de indicações ou de essas serem contraditórias, o escritor pode criar "um mundo concreto de objectos, ou o seu desejo de entretecer a confusão para mergulhar o leitor no mistério ou no sonho, ou obrigá-lo a considerar a sua narrativa como uma fábula" em que a localização seja o item de menor importância (BOURNEUF E OUELLET, 1976, P. 132). E, em uma situação contrária a essa,

> uma representação fácil para o leitor pode denotar, da parte do romancista, uma elaboração minuciosa da obra, uma atenção escrupulosa às formas sensíveis, uma preocupação de lógica, ou um <sentido do espaço> que o aproximam do pintor. Mais imediatamente, a <leitura> de um desenho tirado de um romance revela também, no seio dum espaço englobante, a presença de locais diversos que estabelecem entre si relações de simetria ou de contraste, de atracção, de tensão ou de repulsão (BOURNEUF E OUELLET, 1976, p. 132).

Isso acontece porque "os limites espaciais que o romancista impõe à ação" às vezes são reduzidos. Um exemplo são as personagens do romance *Memorial de*

Aires, que freqüentam sempre as mesmas casas e transitam sempre pelas mesmas ruas e bairros" (BOURNEUF E OUELLET, 1976, P. 132). Em contrapartida, os romances de viagens atiram os personagens em aventuras por diversos lugares do mundo.

Quanto aos limites dos espaços, as narrativas podem ser classificadas em três tipos, de acordo com os deslocamentos das personagens ou itinerários por elas percorridos (BOURNEUF E OUELLET, 1976, P. 132). Existem narrativas em que toda a narração é fixada em um ponto único, como acontecia nas antigas tragédias gregas; as que evoluem num raio mais ou menos largo, em locais mais ou menos numerosos, como nos romances *Quincas Borba* e *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, e as não têm outros limites senão os da imaginação ou da memória do autor, como ocorre no romance contemporâneo *Leite Derramado*, de Chico Buarque. Entretanto, é a busca da frequência; do ritmo; da ordem e dos motivos que propicia a mudança de lugares em uma narrativa e que permite "a compreensão de sua importância para a unidade e o movimento simultâneos da narrativa e de quanto o espaço é solidário dos outros elementos da narrativa" (BOURNEUF E OUELLET, 1976, p. 132).

Gérard Genette (1966, p.156) também se preocupa com o espaço e conceitua a descrição romanesca como a "recusa quase total a uma recriação exaustiva da realidade, do largo quadro harmonioso à precisão seca de um inventário". O romancista assemelha-se a um pintor ou a um fotógrafo que inicialmente seleciona uma porção de espaço para enquadrar uma cena e, logo após, a espreita de uma distância: curta ou longa, de forma que a focalização se concentre em único ângulo, como que em um recorte, isolando parte de um objeto e possibilitando ao leitor que veja com a personagem o aspecto destacado ("visão com"). A pintura difere do romance porque nela "é o próprio observador que efetiva a vista, visto o quadro ser dado de uma só vez" (GENETTE, 1966, p.156). Já no romance, o escritor conduz o leitor por caminhos que ele mesmo traçou.

O trecho a seguir, retirado de *Memórias póstumas de Brás Cubas,* descreve a volta de Brás a sua terra natal, o Rio de Janeiro e as pinturas de Debret (figuras 1 e 2) retratam alguns espaços e cenas mencionadas na descrição.

> Vim. Não nego que, ao avistar a cidade natal, tive uma sensação nova. Não era efeito da minha pátria política; era-o do lugar da infância, a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto do ganho, as coisas e cenas da meninice, buriladas na memória. Nada menos que uma renascença. O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou

> o vôo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida (ASSIS, 1994, p.34).

A visão de lugares do Rio de Janeiro que compõem memórias da infância de Brás contribui para conferir-lhe a sensação de estar em casa, em um lugar único no mundo, que permite seu renascimento. As figuras 1 e 2, pinturas de Debret, ilustram esses locais.

Figura 1: Paço da cidade



Fonte: Jean Baptiste Debret.
Vista do Largo do Paço, 1830.
Imagem retirada do *site Obvius*. Disponível em: <http://obviousmag.org/coisas_de_dri/2015/inquietacoes-artisticas-na-pintura-brasileiradoseculo -xix-parte-i.html>. Acesso em: 19 dez. 2016.

Figura 2: Pintura de Debret



Fonte: Jean Baptiste Debret.
Imagem retirada do *site* Afro-Rio *walking tour*. Disponível em: <http://www.afroriowalkingtour.com/the-black-museum-pt.html>. Acesso em: 19 dez. 2016.

As figuras 1 e 2, além de ilustrarem o trecho de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ainda mostram vínculos da ficção machadiana com o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro. A fonte do Mestre Valentim representada na pintura de Debret é um monumento histórico do Paço Imperial, e o negro de ganho, mencionado no mesmo trecho do romance, aparece na figura 2, com cestos na cabeça, trazendo à tona a exploração do homem pelo homem no contexto da escravatura. Portanto, as pinturas de Debret relacionam-se ao texto ficcional machadiano, e as duas formas distintas de arte, a literária e a pictórica, mostram olhares semelhantes sobre locais e tipos que circulavam pelas ruas do Rio de Janeiro, no século XIX.

Na narrativa literária, o olhar promove relações entre partes do objeto a ser descrito, demarca similaridades; fixa proporções e define contrastes. Além disso, como na pintura, também no romance a luz tem um papel fundamental: “marca o perfil dos volumes ou baralha-os, modifica as perspectivas e as cores” e o romancista tem suas preferências: “cores frias ou quentes, francas ou matizadas, contrastadas ou abatidas, claras ou escuras, etc.” (GENETTE, 1966, p.156).

José Luiz Fiorin (2000, p.60), por sua vez, estuda a relação entre o espaço da enunciação e o do enunciado e as projeções semânticas. Ele elenca o tratamento dado ao espaço desde o início da civilização, explicando a concepção grega de três níveis ou planos no universo: o espaço de cima, dos deuses; o do meio, dos homens; e o de baixo, da morte e dos deuses subterrâneos. Esses espaços só podem ser transpostos em condições especiais e, no espaço humano, segundo Jean Pierre Vernant (1973, P.159), o lado direito é promissor enquanto o esquerdo é sinistro:

> o espaço exige um centro, um ponto fixo, com valor privilegiado, a partir do qual se possam orientar e definir direções, todas diferentes qualitativamente; o espaço, porém, se apresenta ao mesmo tempo como lugar de movimento, o que implica uma possibilidade de transição e de passagem de qualquer ponto a um outro (VERNANT, 1973, p.117).

Logo, tanto para Vernant quanto para Fiorin, o espaço articula-se em torno de três categorias semelhantes “à categoria *feminilidade vs masculinidade*: *interioridade vs exterioridade, fechamento vs abertura, fixidez vs mobilidade“* (VERNANT, 1973, p.132). A partir dos estudos de Vernant, Fiorin retoma o aparecimento da *pólis*, dentro de “uma organização “igualitária” do espaço social, que implicou no surgimento de uma nova concepção de espaço” (FIORIN, 2000, p.260).

Fiorin (2000, p.260) explica que é possível diferenciar espacialização e temporalização e que o espaço é pluridimensional e o tempo, unidimensional. Ele retoma autores que entendem o tempo e o espaço como dependentes um do outro, “as línguas têm morfemas distintos para designá-los, embora freqüentemente eles se neutralizem” (FIORIN, 2000, p.261), determinando, dessa forma o entrelaçamento do estudo do espaço com a Linguística. Ele explica ainda que uma das “funções da enunciação é localizar no espaço, todas as línguas devem conter uma categoria espacial e é preciso compreendê-la para perceber qual é a experiência de espacialidade presente na linguagem” (FIORIN, 2000, p.261).

Em suma, os autores estudados discutem vários aspectos da espacialidade que podem ser sintetizados da seguinte forma: Antonio Dimas recupera concepções de espacialidade e mostra como objetos e lugares desempenham funções narrativas; Osman Lins analisa a espacialidade nos romances de Lima Barreto e discute questões acerca de espaço e da ambientação; Bourneuf e Ouellet também analisam a função dos elementos espaciais na composição da narrativa, articulando-a a outros aspectos; Gérard Genette conceitua a descrição romanesca como a “recusa quase total a uma recriação exaustiva da realidade, do largo quadro harmonioso à precisão seca de um inventário, comparando o romancista a um pintor ou fotógrafo; José Luiz Fiorin faz uma análise da espacialidade pelo viés da linguística e apresenta a relação entre o espaço da enunciação e do enunciado e suas projeções semânticas.

3.3 ELEMENTOS ESPACIAIS E SOCIAIS E REPRESENTAÇÃO DA DIVERSIDADE EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS

Machado de Assis publicou sete livros de contos durante sua vida. O primeiro, que reuniu uma coletânea de contos avulsos publicados pelo escritor, foi denominado de *Contos Fluminenses,* e lançado em fevereiro de 1870, reunindo sete contos. Desses, de acordo com Marta de Senna, seis já tinham sido publicados “no *Jornal das Famílias* entre junho de 1864 e janeiro de 1869, alguns assinados por pseudônimos como J. J. J ou Job” (SENNA, 2011). E, embora *Contos Fluminenses* tenha marcado a estreia de Machado na ficção, o autor já se consagrara como escritor devido a artigos e críticas teatrais divulgados em periódicos da época e a seu livro de poemas, *Crisálidas*, lançado em 1864.

Todos os contos reunidos, por Machado, neste primeiro livro, com exceção de “Miss Dólar”, já tinham sido publicados anteriormente, em capítulos, no *Jornal das Famílias*, que era rodado em Paris e circulava mensalmente no Brasil. Os contos que compõem esse livro são os seguintes: “Miss Dólar*”*, que é dividido em oito capítulos e foi reeditado duas vezes, em 1899; “Luís Soares*”,* com seis capítulos, publicado em 1869; “A mulher de preto”*,* com onze capítulos, em 1868; “O segredo de Augusta”*,* com oito capítulos, também em 1868; “Confissões de uma viúva moça”*,* com sete capítulos, em 1865; “Linha reta e linha curva”*, com* quatro capítulos, também em 1865 e “Frei Simão”*,* com seis capítulos, em 1864.

Existe uma divergência de informações quanto à organização do livro *Contos fluminenses* em dois renomados *sites* que apresentam a obra de Machado de Assis. No *site* Machado de Assis.net, organizado pela pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa, Marta de Senna, disponível em: <http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/ContosFluminenses.htm>*,* é mencionado apenas um volume com sete contos. Já no site Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, disponível em: <http://www.machadodeassis.org.br/>, é apresentado um segundo volume do mesmo livro, contendo os seguintes contos: “Casada e Viúva”; “Aires e Vergueiro”; “Quem conta um conto”; “Um homem superior”; “Nem uma nem outra”; “Onze anos depois”; “História de uma fita azul”; “To be or not to be”; “Conversão de um avaro”; “Dívida Extinta”; “A carteira”; “Uma carta”; “Curta história”; “Pobre Finoca!” Optou-se por considerar desse livro apenas os sete contos elencados por Marta de Senna e utilizar o site da Academia para enriquecer a pesquisa com a data de publicação de cada conto no *Jornal das Famílias*. Com o objetivo de esclarecer esta dúvida, foi enviado um e-mail à pesquisadora Marta de Senna, que respondeu o seguinte:

> Esclareço a questão relativa a *Contos fluminenses*: o livro publicado em 1870 por Machado de Assis só tem sete contos, de "Miss Dólar" a "Frei Simão". Na década de 30, a editora Jackson publicou a obra completa de Machado de Assis e "inventou" um segundo volume, acrescentando contos que Machado publicara apenas na imprensa. A meu ver, isso é uma violência com a vontade explícita do escritor. *Contos fluminenses*, tal como Machado de Assis o concebeu enquanto livro só tem sete contos. (SENNA, 2016, e-mail).

O segundo livro de contos de Machado foi *Histórias da meia-noite,* publicado em 1873, no intervalo entre dois romances machadianos: *Ressurreição*, de 1872 e *A mão e a luva*, de 1874. Esse livro apresenta os seguintes contos: “A parasita azul”;

“As bodas de Luís Duarte”*; “*Ernesto de tal”; “Aurora sem dia”; “O relógio de ouro” e “Ponto de vista”, com vinte e nove capítulos. Conforme Marta de Senna, “Dos seis contos que formam a coletânea, cinco foram publicados em um intervalo de três anos no *Jornal das Famílias”* (SENNA, 2011)[11].

O terceiro livro de contos do escritor, denominado *Papéis avulsos,* foi lançado em volume em novembro de 1882. Nessa data, Machado já tinha cinco romances, além das duas coletâneas anteriores de contos. Os contos dessa obra são “O alienista”, “Teoria do medalhão”, “A chinela turca”, “Na arca*”,* com três capítulos, “Dona Benedita”, com quatro capítulos, “O segredo do Bonzo”, “O anel de Policrates”, “O empréstimo”; “A Sereníssima República”; “O espelho”; “Uma visita de Alcebíades”; “Verba testamentária”. De acordo com Marta de Senna, “todas as 12 histórias já tinham sido publicadas na imprensa, em periódicos diversos (entre os quais *A Estação*, *A Época* e *Gazeta de Notícias*), de novembro de 1875 a outubro de 1882” (SENNA, 2011)[12].

O quarto livro de contos de Machado surgiu três anos após o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* em 1884, e foi denominado de *Histórias sem data.* Os contos desse livro são “A igreja do Diabo”, com quatro capítulos, “O lapso”, “Cantiga de esponsais*”*, “Singular ocorrência”, “Galeria Póstuma”, com dois capítulos, “Capítulo dos chapéus”, “Conto alexandrino”, com quatro capítulos, “Primas de Sapucaia”*, “*Uma senhora”, “Anedota pecuniária”, “Fulano”, “A segunda vida”, “Noite de almirante”, “Manuscrito de um sacristão”, com cinco capítulos, “Ex-cátedra”, “A senhora do Galvão”, “As academias de Sião”, com quatro capítulos e “Último capítulo”.

O quinto livro do escritor, denominado de *Várias histórias*, surgiu em 1896. Segundo Marta de Senna, os contos dessa coletânea haviam sido publicados na imprensa, no período de julho de 1884 a outubro de 1891. São eles: “A cartomante”; “Entre santos”; “Uns braços”; “Um homem célebre”; “A desejada das gentes”; “A causa secreta”; “Trio em lá menor”; “Adão e Eva”, “O enfermeiro”, “O diplomático”, “Mariana”, “Conto de escola”, “Um apólogo”, “Dona Paula”, “Viver! ”*, “*O cônego” ou a “metafísica do estilo”.

O sexto livro de Machado, *Páginas recolhidas*, foi lançado em junho de 1899 e a segunda edição, em janeiro de 1900, contando com os mesmos contos: “O caso da

[11] SENNA, 2011. Romances e contos em hipertexto. Machado de Assis.net. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras.htm>. Acesso em: Set.2017.
[12] Id.Ibid.

vara"; "O dicionário"; "Um erradio"; "Eterno!"; "Missa do galo"; "Idéias de canário"; "Lágrimas de Xérxes"; "Papéis velhos" e também "A Estátua de José de Alencar"[13] - discurso proferido na cerimônia de lançamento da primeira pedra da estátua de José de Alencar; "Henriqueta Renan"; "O Velho Senado" e "Tu só, tu, puro amor".

O último livro de textos de Machado de Assis foi *Relíquias de casa velha*, lançado em 1906, dois anos antes de sua morte. Essa coletânea contém nove contos: "Pai contra mãe"; "Maria Cora", "Marcha fúnebre"; "Um capitão de voluntários"; "Suje-se gordo"; "Umas férias"; "Evolução"; "Pílades e Orestes" e "Anedota do cabriolet". Além dos contos ainda apresenta um soneto, duas comédias e algumas páginas críticas e comemorativas. Conforme Marta de Senna, dos nove contos, apenas quatro haviam sido veiculados na imprensa, sendo os demais inéditos (SENNA, 2011).

Dentre os sete livros de contos, foram selecionadas narrativas que permitem enfocar a espacialidade como uma das formas de representação da desigualdade e da diversidade existentes no Rio de Janeiro do século XIX, que apresentam relações de significação entre si, possibilitando o encadeamento da análise.

A pesquisa realizada demonstrou que, mesmo em contos em que não há alusão a referências espaciais do Rio de Janeiro do século XIX, é possível encontrar uma crítica social, como acontece no conto "A sereníssima república", que apresenta uma crítica a problemas políticos semelhantes aos ocorridos na sociedade carioca do final do século XIX, sem referenciar lugares, pois as protagonistas são aranhas, que revisam seu sistema eleitoral. Porém, como o foco da tese é mostrar como os elementos espaciais podem contribuir para denunciar situações de diversidade, de desigualdade ou de exclusão, esses contos não foram analisados, com exceção de "Frei Simão", que embora não apresente referências espaciais explicitas, permite uma análise à luz da espacialidade, por meio da ambientação narrativa.

Além disso, nota-se uma mudança expressiva no foco das referências espaciais nos livros publicados entre 1870 e 1906, no que tange à diversidade artístico-cultural. Observa-se que a maioria das referências a manifestações artístico-culturais concentram-se nos dois primeiros livros, relacionando-se ao auge do período do Império. Quanto à espacialidade, os lugares citados nos dois primeiros livros compreendem mais os bairros nobres do centro do Rio de Janeiro. E, a cada novo livro publicado, a variedade de locais citados também indicia um deslocamento maior

[13] Estes contos não estão listados no *site* organizado por Marta de Senna, somente no *site* da Academia Brasileira de Letras.

das personagens pelas ruas e bairros da cidade, acompanhando o crescimento dos meios de transporte. Pela quantidade de locais citados, nota-se que, nos contos, as personagens não circulam apenas no centro, transitam também pela periferia, estendendo-se, dessa forma, o olhar machadiano por todo o Rio de Janeiro.

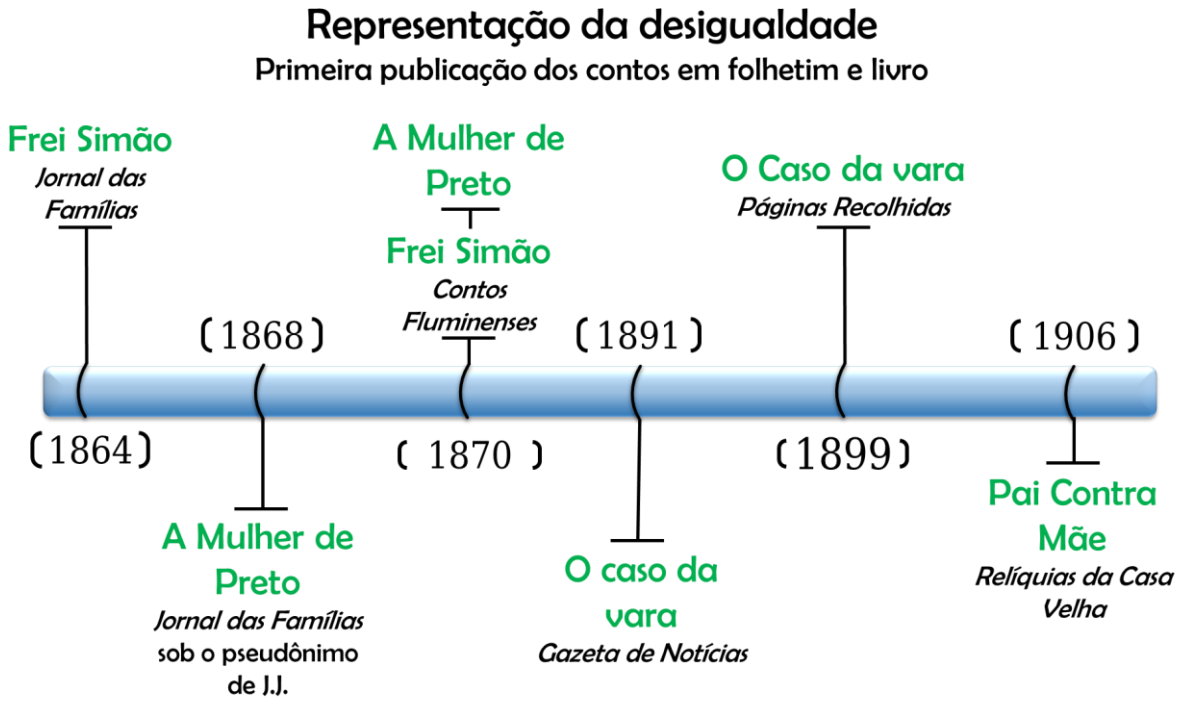
4 ESPACIALIDADE, DIVERSIDADE E DESIGUALDADE: ELOS INEXTRINCÁVEIS

Neste capítulo serão apresentadas as análises de contos, publicados por Machado de Assis, no período de 1864 a 1906, embora o primeiro livro de contos tenha sido publicado em 1870. Serão analisados apenas contos selecionados por Machado de Assis para compor seus livros porque ele escolheu os que julgou mais importantes.

A seleção considerou a representação da desigualdade social, de gênero e de raça/etnia, bem como da diversidade, por meio do viés da espacialidade, observando um possível encadeamento das análises. Os contos foram selecionados a partir da leitura detalhada de cada um dos que compõem a obra machadiana publicada em livro, embora dois contos já tivessem sido publicados anteriormente em periódicos, o que ampliou o período.

Os contos escolhidos para demonstrar a representação da desigualdade e da diversidade por meio de elementos espaciais, estão elencados no gráfico a seguir (Figura 03), que expõem a data de publicação de cada conto, o veículo de comunicação em que foi divulgado e o período de 42 anos, que distancia a primeira publicação em folhetim de “Frei Simão”, da última publicação em livro de “Pai contra mãe”. Nesse período de tempo, as transformações ocorridas no Rio de Janeiro foram ampliando a circulação das personagens e provocando mudanças também na diegese de cada um. Os contos publicados em 1899 e 1906, por exemplo, remetem ao período da escravatura, porém, só foram publicados após a abolição. A ampliação dos meios de transportes possibilitou uma maior circulação das personagens pelo Rio de Janeiro, diferentemente dos primeiros contos que estavam mais centralizados em ruas centrais, com exceção de Frei Simão. Iniciou-se a análise por “Miss Dólar”, conto que abre o primeiro livro de contos de Machado e prosseguiu-se com “Pai contra mãe”, primeiro conto do último livro, devido à aproximação de ambos por meio de anúncios publicados em jornais. Depois, partiu-se para “O caso da vara”, que está ligado à “Pai contra mãe”, pelas questões referentes à escravidão e à exploração humana. Após, prosseguiu-se com Frei Simão, que dialoga com “O caso da vara” pela presença do seminário como ponto espacial mais importante e concluiu-se este tópico com “A mulher de preto”, cuja presença de situações de desigualdade social alinha ambos os contos.

Figura 3: Linha do tempo da representação da desigualdade em contos



Fonte: a autora, 2017.

4.1 “MISS DÓLAR”: VALOR MONETÁRIO DOS SERES

O conto “Miss Dólar”, que faz parte da obra *Contos Fluminenses*, inicia com a explicação que a história acontecera no tempo em que “o barão do Amazonas não tinha salvo a independência das repúblicas platinas mediante a vitória de Riachuelo, nome com que depois a Câmara Municipal crismou a rua de Mata-cavalos[14]” (ASSIS, 1994, p.4). Os dados, mencionados pelo narrador, possibilitam situar o tempo da diegese, com base na personagem histórica citada e no nome da rua, que aparece na narrativa: o título de barão do Amazonas pertenceu ao português Francisco Manuel Barroso da Silva, que nasceu em Lisboa em 1804 e veio para o Brasil com cinco anos. Como oficial da Marinha, participou de diversas campanhas navais e chefiou a esquadra, a bordo do navio Amazonas, que venceu a Batalha do Riachuelo, na Guerra do Paraguai[15], em 11 de junho de 1865. O dado histórico confere verossimilhança à

14 “A rua foi aberta em terrenos altos e secos quando a maioria das ruas cariocas se constituía ainda em verdadeiros pantanais” e logo se transformou “numa das preferidas da gente rica ou fidalga. Caracterizava muito bem a vida urbana dos anos 800, no Rio de Janeiro”. Dados retirados do blog: Anema & Core. Disponível em: <http://anemaecore.blogspot.com.br/2007/05/rua-do-riachuelo.html>. Acesso em: Set. 2017.

15 Dados retirados do *site*: Ebiografia, Barão do Amazonas, herói da Guerra do Paraguai. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/barao_amazonas/> e do *site* História do Brasil.net. Disponível em: <http://www.historiadobrasil.net/brasil_monarquia/batalha_riachuelo.htm>. Acesso em: Out. 2016.

narrativa e permite que o leitor situe a época dos acontecimentos, visto que a ficção utiliza a história para refigurar o tempo, possibilitando o entrecruzamento entre história e ficção (RICOUER, 1997).

O conto *"*Miss Dólar*"* inicia com a referência a um anúncio, publicado no *Jornal do Comércio* e no *Correio Mercantil*, sobre uma cadelinha perdida, chamada Miss Dólar. A dona, Margarida, oferecia duzentos mil a quem a encontrasse. O animal é encontrado por um médico, morador dos Cajueiros, chamado Dr. Mendonça, que, ao entregá-la, na Rua de Mata-Cavalos, apaixona-se pela dona do animalzinho. Algum tempo depois, eles casam, pois ele entrara no quarto dela, o que a comprometera moralmente. Esse fato revela um costume do final do século XIX: a alcova como lugar sagrado, impenetrável, e sua menção no conto denota uma crítica à visão da sociedade em relação à mulher.

A dona de Miss Dólar reside na Rua de Mata-Cavalos[16], rua que recebeu essa denominação em 1848. O local era ocupado pelos mais abastados economicamente, como se pode observar na figura 04[17]. Ela mostra imponentes sobrados, que, pode-se supor, já existiam quando se passa a história do conto.

Figura 4: Rua de Mata-cavalos



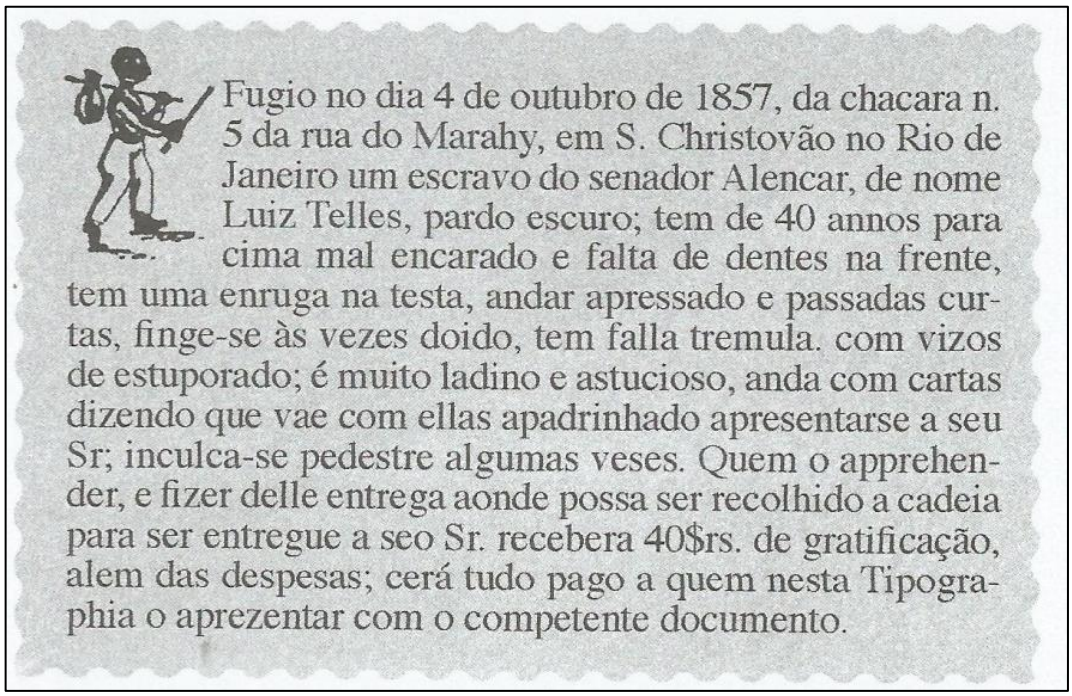
Fonte: Augusto Malta, por volta de 1903.
Imagem retirada do *site* "Foi um Rio que passou". Disponível em: <http://www.rioquepassou.com.br/2008/01/24/rua-do-riachuelo/>. Acesso em: nov.2016.

[16] Idem ao conteúdo da nota 12.
17 Foto de Augusto Malta, por volta de 1903. A rua ainda continha os postes de iluminação a gás. È a atual Riachuelo. Foto retirada do *site:* Foi um Rio que passou. Disponível em: <http://www.rioquepassou.com.br/2008/01/24/rua-do-riachuelo/>. Acesso em: nov. 2016.

A origem da Rua de Mata-cavalos pode basear-se em duas possibilidades: “a existência de atoleiros que dificultavam a passagem e cansavam os animais, que, às vezes, caíam e acabavam por ter de ser sacrificados” e “as árvores chamadas "Mata-cavalos", que existiam ao longo do caminho” (SENNA, 2011[18]). A rua passou a chamar-se “do Riachuelo” em 1865, “em homenagem à batalha naval desse nome, ocorrida durante a Guerra do Paraguai” (SENNA, 2011[19]). Morar nessa rua, espaço burguês, confere status à cadelinha e aos seus donos e sua referência permite situar a temporalidade da história, que provavelmente se passa entre 1848 e 1865.

Voltando à diegese, observa-se que Margarida oferece uma recompensa de 200 mil réis para quem encontrar o animal perdido. A quantia é exorbitante para a época, se considerado o preço da recompensa oferecida por escravos fugidos, em anúncios de jornais (Figura 05), cuja data se insere no período temporal da história.

Figura 5: Anúncio de escravo fugido


Fugio no dia 4 de outubro de 1857, da chacara n. 5 da rua do Marahy, em S. Christovão no Rio de Janeiro um escravo do senador Alencar, de nome Luiz Telles, pardo escuro; tem de 40 annos para cima mal encarado e falta de dentes na frente, tem uma enruga na testa, andar apressado e passadas curtas, finge-se às vezes doido, tem falla tremula. com vizos de estuporado; é muito ladino e astucioso, anda com cartas dizendo que vae com ellas apadrinhado apresentarse a seu Sr; inculca-se pedestre algumas veses. Quem o apprehender, e fizer delle entrega aonde possa ser recolhido a cadeia para ser entregue a seo Sr. recebera 40$rs. de gratificação, alem das despesas; cerá tudo pago a quem nesta Typographia o aprezentar com o competente documento.

Fonte: FREIRE, Gilberto.
O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX.
São Paulo: Global, 2010. p.86.

[18]SENNA, 2011. Romances e contos em hipertexto. Machado de Assis.net. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/ContosFluminense.htm>. Acesso em: Set. 2017.
Obs: As referências que forem retiradas do *site* Machado de Assis.net serão demarcadas no corpo do texto apenas com o sobrenome da autora: SENNA e o ano, 2011, pois não há como mensurar páginas.
[19] Id.Ibid.

A personagem, Dr. Mendonça, que encontra a cadelinha fugida, é descrita pelo narrador como um "sujeito morador nos Cajueiros que fazia coleção de cães" (ASSIS, 1994, p. 3). A área do Cajueiro localizava-se "entre o centro e a zona portuária, próximo à atual sede da Estrada de Ferro Central do Brasil" (SENNA, 2011[20]), e sua menção caracteriza a personagem, tal qual já fora estabelecido com Margarida, sob o ponto de vista socioeconômico. Ao descrever o Dr. Mendonça, o narrador dá ao leitor a impressão de que ele é um homem sem posses, visto que "Miss Dólar estava aboletada na casa de um sujeito morador nos Cajueiros" (ASSIS, 1994, p.3). Porém, mais adiante, o narrador explica a real situação da personagem, médico que enriqueceu com a invenção de um medicamento e que coleciona cães por amor aos animais. Ele encontra a cadelinha perdida no Rossio, atual Praça Tiradentes, antigamente denominada de Praça da Constituição. No século XIX, esse era um local de efervescência sociocultural e lá se localizavam o Teatro São Pedro e a tipografia de Paula Brito, detalhe que contribui para a caracterização da personagem, que circulava por essa famosa praça. Após encontrar Miss Dólar, o Dr. Mendonça a leva para sua casa nos Cajueiros, onde havia um moleque encarregado de cuidar dos cães. Tanto na casa do Dr. Mendonça como na de Miss Dólar há a menção a um moleque[21], um serviçal, um faz-tudo. O termo, na época, remetia a menino negro ou mulato, escravo, que aprontava inúmeras artes e malandragens pelas ruas e também designava os meninos escravos que levavam recados, objetos, que trabalhavam como empregados.

Voltando à diegese, após levar o animalzinho para casa, na manhã seguinte, o médico lê, no Jornal do Comércio e no Correio Mercantil, o anúncio oferecendo

---

[20] Machado de Assis.net. Romances e contos em hipertexto. Disponível em: <http://www.Machadode Assis.net /hiperTx_romances/obras/ContosFluminense.htm>. Acesso em: Set. 2017.

[21] Gilberto Freire faz várias menções a "moleque" em seu livro *Sobrados e mucambos*, como nos trechos a seguir: "Menino de sobrado que brincasse na rua corria o risco de degradar-se em moleque; iaiá que saísse sozinha de casa, rua afora, ficava suspeita de mulher pública. O lugar do menino brincar era o sítio ou o quintal; a rua, do moleque. O lugar de iaiá a camarinha; quando muito a janela, a varanda, o palanque" (FREIRE, 2006, p.14); "Mas para que tanta fartura de negro e de moleque, nos sobrados? [...] Uma senhora do Rio disse ao rev. Fletcher que os seus escravos eram um aperreio, não porque fossem poucos, porém muitos; gente demais dentro de casa; a pobre sinhá não sabia mais o que havia de inventar para dar que fazer a tanto molecão malandro, agachado pelos cantos. Essa fartura e até excesso de negro permitia, aos sobrados do meado do século XIX, instalarem no sexto andar sua cozinha e no térreo, a senzala. Como permitira aos ricos e aos jesuítas instalarem nos séculos XVI e XVII suas casas-grandes e seus colégios enormes no alto dos morros. Não faltava escravo para subir e descer as ladeiras, com carretos à cabeça e palanquins nas mãos possantes" (FREIRE, 2006, p.195).

duzentos mil réis pela cadelinha desaparecida. Descobre então que a cadelinha é de Mata-cavalos, animalzinho estimado por uma família de posses, como já desconfiara anteriormente, e decide dirigir-se até o endereço indicado. Lá o Dr. Mendonça percebe, segundo a descrição do narrador, que a casa da família da cadelinha indicava “abastança nos haveres de quem lá morasse” (ASSIS, 1994, p. 5). Um “moleque”, como o de sua casa, atende-o e recebe a cadelinha, que sobe as escadas[22] correndo. Na casa vivem duas mulheres, uma senhora e uma moça, esta, dona da cadelinha. Portanto, a moradia das personagens caracteriza-as sob o ângulo social e financeiro. Ambas ficam gratas pela restituição de Miss Dólar e estupefatas pelo fato de o Dr. Mendonça não aceitar a recompensa.

Dias depois, em outro local muito bem frequentado no Rio de Janeiro, o café Carceller (Figuras 06 e 07), primeira sorveteria do Brasil, que se localizava na rua Direita, atual Rua Primeiro de Março, o Dr. Mendonça revê Margarida e sua tia:

> Achava-se Mendonça uma vez à porta do Carceller, onde acabava de tomar sorvete em companhia de um indivíduo, amigo dele, quando viu passar um carro, e dentro do carro duas senhoras que lhe pareceram as senhoras de Mata-cavalos (ASSIS, 1994, p.10).

Figura 6: Gôndolas em frente ao “Boulevard Carceller”



[22] O detalhe indica que a casa é um sobrado, como os que aparecem na foto da rua, embora a foto seja de alguns anos depois da diegese.

Fonte: G. Leuzinger, 1865.
Imagem retirada de: ERMAKOFF, George. Rio de Janeiro 1840-1900: uma crônica fotográfica. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2.ed. 2009, p.16

Figura 7: Rua Primeiro de Março



Fonte: Juan Gutierrez, 1893.
Imagem retirada de: ERMAKOFF, George. Rio de Janeiro 1840-1900: uma crônica fotográfica. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2.ed. 2009, p.206.

Margarida, dona de Miss Dólar, que o Dr. Mendonça vê passar pelo Carceller (em destaque na figura 7), localizado à Rua Primeiro de Março, é descrita pelo narrador como uma recatada viúva, que demonstra indiferença em relação ao mundo que a rodeia e às atenções do Dr. Mendonça: “tinha um capricho por Miss Dólar, gostava da boa música, e lia romances. Vestia-se bem, sem ser rigorista em matéria de moda; não valsava; quando muito dançava alguma quadrilha nos saraus a que era convidada” (ASSIS, 1994, p.15). Além disso, não era de muita conversa, mas quando o fazia, expressava-se bem, com gestos graciosos e animados, “mas sem pretensão nem faceirice” (ASSIS, 1994, p.15).

Os espaços percorridos por Margarida na narrativa compreendem sua própria casa, em Mata-cavalos e a Rua da Quitanda, onde o Dr. Mendonça a vira no carro para dirigir-se até uma loja na Rua do Ouvidor. O narrador ainda menciona que ela só dançava alguma quadrilha quando era convidada para saraus, o que mostra que ela

não é caracterizada como pessoa muito sociável, tendo, inclusive, solicitado à sua tia que fossem morar na roça, quando sentiu que estava se apaixonando, mudança que não chega a efetivar-se, devido à entrada do Dr. Mendonça em seus aposentos. Esse ato impensado dele mancha a reputação de Margarida, que decide aceitar a proposta de casamento feita por Mendonça.

Margarida, apesar de já ter sido casada, continua a agir como uma recatada donzela do século XIX e sua vida restringe-se ao espaço da casa. Lê muito e escreve uma espécie de diário onde relata seus sentimentos por Mendonça. Recebe cartas dos pretendentes, mas raramente responde a elas, age comedidamente e mantém reserva quanto a seus sentimentos. Já o Dr. Mendonça, frequenta o Carceller, ponto de encontro dos homens da sociedade carioca da época, anda a pé pelas ruas, onde encontra seus amigos. A circulação dele pelas ruas do Rio de Janeiro contrasta com o comportamento pacato de Margarida, com o enclausuramento dela, voltada aos prazeres da leitura e da escrita. Na época relatada no conto, a rua era um lugar que as mulheres costumavam frequentar acompanhadas, como Margarida, quando vai fazer compras.

Roberto da Mata explicita uma distinção entre casa e rua, que justifica as atitudes de Margarida. A casa é considerada o “espaço de calma, repouso, recuperação, hospitalidade (DAMATTA, 1997, p.57)” e a rua é o “local perigoso [...], terra que pertence ao governo ou ao povo e que está sempre repleta de fluidez e movimento (DAMATTA, 1997, p.57)”. Ela se constitui em um local de “individualização, de luta e de malandragem (DAMATTA, 1997, p.54)”. Além disso, segundo Bauman, “É nos lugares que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado” (BAUMAN, 2009, p.21). Assim, a diferença entre homens e mulheres no século XIX também poderia ser observada por meio da distinção entre lugares públicos, mais frequentados pelos primeiros, e lugares íntimos, onde a maioria das mulheres se recolhia. A casa era um lugar íntimo, onde eram recebidas pessoas chegadas à família, onde se promoviam saraus, rodas de conversas entre amigos; entretanto, o quarto da mulher, denominado de alcova, era um espaço restrito, onde nem os amigos mais íntimos podiam entrar. Porém, com o passar dos anos, esses hábitos foram mudando e mais mulheres começaram a frequentar as ruas, principalmente após a abolição da escravatura. Entretanto, no conto em questão, Margarida representa as

mulheres que passam a maior parte do tempo no espaço da casa, saindo à rua sempre acompanhada.

A subjetividade de Margarida revela-se em seu diário, onde é registrada sua paixão pelo Dr. Mendonça. Uma paixão enclausurada em um diário, da mesma forma como ela está enclausurada no espaço da casa. Essa paixão só se liberta com a interferência da tia, que atua como adjuvante no romance, ao revelar ao apaixonado os sentimentos de Margarida.

Neste conto, também os objetos têm grande importância na construção da significação: as cartas que Margarida recebe dos pretendentes, única forma de aproximação dela com o sexo masculino; o diário, em que expressa sua subjetividade; e o carro que, ao mesmo tempo em que leva as mulheres à rua para fazer compras, lhes confere segurança e mobilidade são itens que permitem a revelação de sentimentos e o acesso a vivências diversas. A própria cadelinha galga, embora seja um animal, funciona como um elo entre o casal, como pode ser observado na passagem a seguir, em que o discurso do narrador informa que Margarida não pôde reter algumas lágrimas quando a cadelinha morreu. A expressão “algumas lágrimas” contrasta com a quantia exorbitante anunciada para recuperá-la:

> Quanto a Miss Dólar, causa indireta de todos estes acontecimentos, saindo um dia à rua foi pisada por um carro; faleceu pouco depois. Margarida não pôde reter algumas lágrimas pela nobre cadelinha; foi o corpo enterrado na chácara, à sombra de uma laranjeira; cobre a sepultura uma lápide com esta simples inscrição: A MISS DÓLAR. (ASSIS, 1994, p. 26).

A especificação de dados da espacialidade, referentes aos protagonistas, que se situam na classe social elevada, não anula a desigualdade social e econômica, que se relaciona com o anúncio. Segundo o narrador, ele leva várias pessoas a procurarem a cadelinha, devido ao valor financeiro que resolveria a vida de muitos. Além disso, o narrador informa que “Algumas pessoas, que têm salas elegantemente dispostas, costumam deixar tempo de serem estas admiradas pelas visitas, antes de as virem cumprimentar” (ASSIS, 1994, p. 6). Esse trecho sinaliza a ostentação e também o medo de Margarida de que alguém se aproximasse dela com interesse apenas em seu dinheiro.

Em “Miss Dólar, um dos locais importantes mencionados é o teatro Alcazar Lyrique[23], frequentado por homens de renda alta, como Jorge, filho da Sr.ª Dona Antônia, tia de Margarida, “que gastava duzentos mil-réis por mês, sem os ganhar, graças à longanimidade da mãe” em cabelereiros, calçados e vestimentas e que, além disso “não perdia representação de importância no Alcazar; montava bons cavalos, e enriquecia com despesas extraordinárias as algibeiras de algumas damas célebres e de vários parasitas obscuros” (ASSIS, 1994, p.11).

Nessa descrição do sobrinho de Dona Antônia percebe-se que o rapaz não trabalha e esbanja o dinheiro da mãe com futilidades, revelando o modo de agir semelhante a muitos jovens de famílias abastadas.

Outro local muito bem frequentado é o Café Carceller, famosa sorveteria coberta de espelhos, ponto de encontro do Dr. Mendonça com os amigos e de outros representantes da alta sociedade. Mas, embora ele frequente o Carceller, reside nos Cajueiros, zona localizada entre o centro e o porto, local que contrasta com a Rua de Mata-Cavalos, onde Margarida e a tia residem.

O alto valor da recompensa oferecida pela cadelinha perdida equipara-se aos gastos de Jorge em um mês e faz com que ela seja procurada por todo o Rio de Janeiro. Entretanto, quem a encontra é o Dr. Mendonça, um colecionador de cães, residente no Cajueiro, que não aceita a recompensa. Ele encontra a cadelinha no Rossio, ou Rossio Grande, nome antigo da Praça da Constituição, atual Tiradentes.

Na narrativa também são citadas as ruas do Conde, que faz esquina com a Rua do Lavradio, local em que se despedem Jorge e Mendonça ao saírem da casa de Margarida, ruas pertencentes ao centro histórico do Rio de Janeiro.

A Rua do Ouvidor (figura 8), famoso ponto de encontro da intelectualidade e local que abrangia o maior número de lojas comerciais elegantes do Rio de Janeiro, é citada no conto como local por onde passa o carro que leva as senhoras de Mata-Cavalos às compras e que estaciona logo após a Rua da Quitanda[24]. A citação da Rua

[23] “Inaugurado em 1859, ocupava cinco prédios vizinhos na rua da Vala. Propriedade do artista francês J. Arnaud, tinha como principal atração a reprodução do estilo dos cabarés franceses. Nele se apresentavam *vaudevilles* (comédias), operetas e se promoviam bailes de máscaras e à fantasia”. SENNA, Marta de. In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTxromances/obras/contosfluminenses.htm>.Acesso em: Out. 2017.

[24] “A Rua da Quitanda, no Centro do Rio de Janeiro, tem até hoje esse nome e corre paralela à antiga rua Direita (hoje Primeiro de Março), à rua do Carmo e à atual avenida Rio Branco. Aberta em princípios do século XVII, teve vários nomes, dos quais o mais antigo foi o de rua do Açougue Velho. Após o ano de 1686 passou a ser chamada pelo nome que preserva até os dias de hoje, quando para ela se transferiu a quitanda velha ou dos pretos, próximo da Igreja da Cruz dos Militares”. SENNA, Marta de.

da Quitanda contrasta com a parada do carro em uma loja da Rua do Ouvidor, pois, na rua da Quitanda, a simplicidade vem desde a história de sua formação, como antiga Rua do Açougue Velho, que abrigara uma quitanda velha chamada de Quitanda dos pretos.

In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadode assis.net/hiper Txromances/obras/ contos fluminenses.htm>. Acesso em: Out. 2017.

Figura 8: Rua do Ouvidor



Fonte: Marc Ferrez, 1882.
Imagem retirada de: ERMAKOFF, George. Rio de Janeiro 1840-1900: uma crônica fotográfica. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2.ed. 2009, p.52.

As mulheres da alta sociedade geralmente compravam nas elegantes lojas da Rua do Ouvidor e a Rua da Quitanda localizava-se próxima à Rua do Ouvidor e à dos Ourives[25], caminhos do Dr. Mendonça e de Jorge pelo centro da cidade.

4.2 “PAI CONTRA MÃE”: QUEM VALE MAIS?

“Miss Dólar”, que abre o primeiro livro de contos de Machado, dialoga com o conto “Pai contra mãe”, que inicia o sétimo livro, pois, em ambos, há anúncios de jornal que remetem a valores sociais. Nesse conto, “Miss Dólar”, a dona da cadelinha fugitiva coloca um anúncio de jornal oferecendo duzentos mil réis a quem a encontrar, no conto “Pai contra mãe”, o dono da escrava Arminda – que foge dele, grávida – também coloca um anúncio, oferecendo uma grande recompensa a quem encontrar a escrava.

[25] “A Rua dos Ourives, que cortava a Rua do Ouvidor, ficava no centro do Rio de Janeiro. Ainda no século XVII, nela começaram a instalarem-se as oficinas de lapidários e joalheiros. Quando foi aberta a Avenida Central (hoje Rio Branco), a Rua dos Ourives foi dividida em duas partes. Ao trecho menor, entre as ruas São José e Sete de Setembro, deu-se o nome de Rodrigo Silva; ao maior, entre a rua do Ouvidor e o largo de Santa Rita, deu-se, a partir de 1936, o nome de Miguel Couto, porque aí tivera consultório esse famoso médico”. SENNA, Marta de. In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras.htm>.Acesso em: Out. 2017.

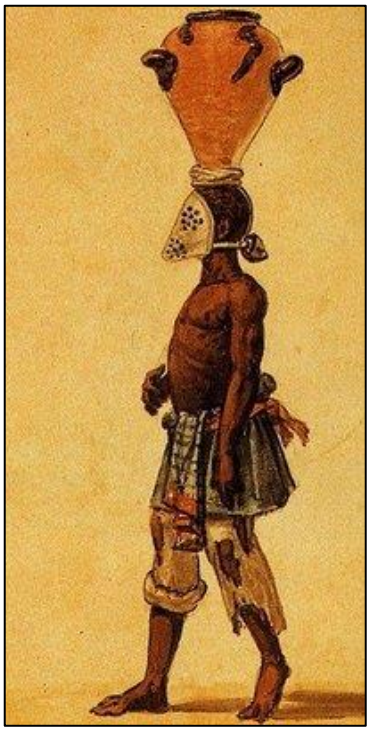
Como no anterior, a análise da espacialidade desse conto também descortina significações.

Em “Pai contra mãe” o narrador remete o leitor ao espaço social do século XIX, mencionando ofícios, entre eles os ligados à escravatura:

> A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha de flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dous para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado [...] O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também, à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado (ASSIS, 1994, p.2).

O objetivo do narrador é introduzir a temática da escravidão e o ofício de caçador de escravos, que muitos seguiam com o intuito de ganhar dinheiro “fácil”. A temática é explicitada pelos instrumentos de tortura descritos acima: o ferro ao pescoço, o ferro ao pé e a máscara de folha de flandres, reproduzida pelo pintor Debret, (Figura 9), que impedia os escravos de beberem.

Figura 9 - Escravo com máscara de Flandres



Fonte: Jean Baptiste Debret, 1835.

Imagem disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/84/7e/ba/847ebabbd0c09cc03d5a401ac861231e.jpg>. Acesso em: Set. 2017.

Ainda introduzindo o tema do conto e a própria diegese, o narrador explica porque os cativos fugiam com frequência e cita o escravo de contrabando[26], que era comprado no Valongo, mercado de escravos.

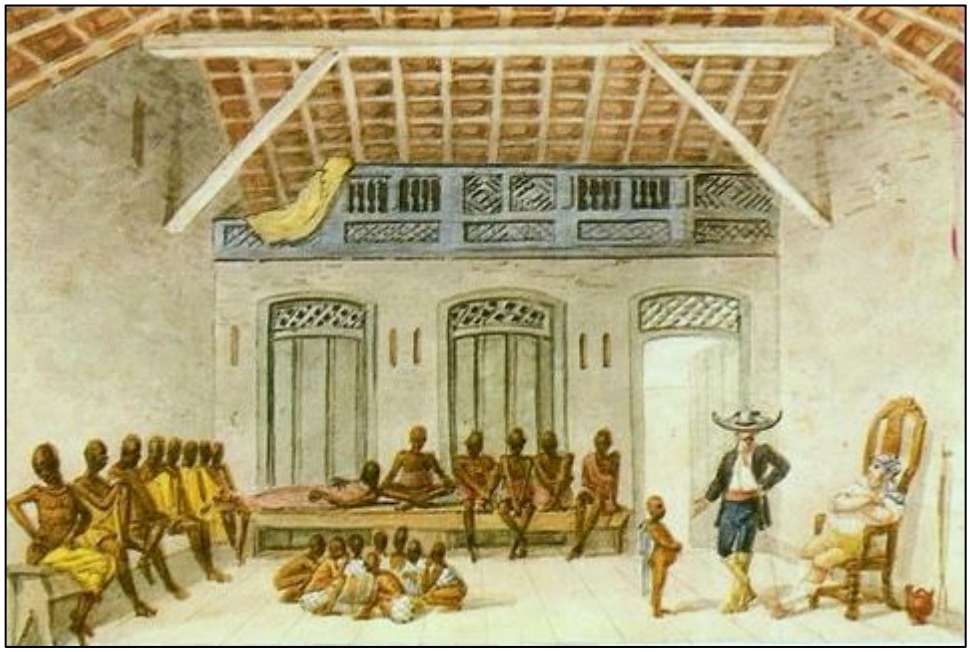
> Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada. Grande parte era apenas repreendida; havia alguém de casa que servia de padrinho, e o mesmo dono não era mau; além disso, o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói. A fuga repetia-se, entretanto. Casos houve, ainda que raros, em que o escravo de contrabando, apenas comprado no Valongo, deitava a correr, sem conhecer as ruas da cidade. Dos que seguiam para casa, não raro, apenas ladinos, pediam ao senhor que lhes marcasse aluguel, e iam ganhá-lo fora, quitandando (ASSIS, 1994, p.2).

A crítica à fuga de escravos é quase um deboche, que o narrador complementa dizendo que, às vezes, apanhavam, mas que nem todos apreciavam levar pancada. Ele ironiza a situação de exploração humana a que os africanos eram submetidos e da qual procuravam se libertar pela fuga. Entretanto, como a fuga é considerada pelos senhores uma afronta, pois os escravos são considerados mercadorias, ele explica que a maior parte não recebia castigos corporais, apenas repreensões, o que não justificava a fuga. Além disso, a maioria possuía alguém da casa que o defendia de castigos corporais, que atuava como um protetor. Além disso, eram considerados mercadorias de valor, não valia a pena estragá-las com torturas, pois mercadoria deformada perderia o valor e traria prejuízo ao dono. Assim, a lógica senhoril criminaliza a fuga e mostra que escravos fugiam tão logo eram comprados no Valongo (Figura 10), sem nem mesmo saber para onde iam. O mercado da Rua Valongo era um local de comércio de seres humanos contrabandeados, como pode ser observado na figura 10, em que os escravos estão seminus e são controlados por um feitor. O narrador ainda explica que muitos escravos pediam para ser escravos de aluguel e viver quitandando. As figuras 11 e 12 representam quitandeiras vendendo alimentos na rua.

---

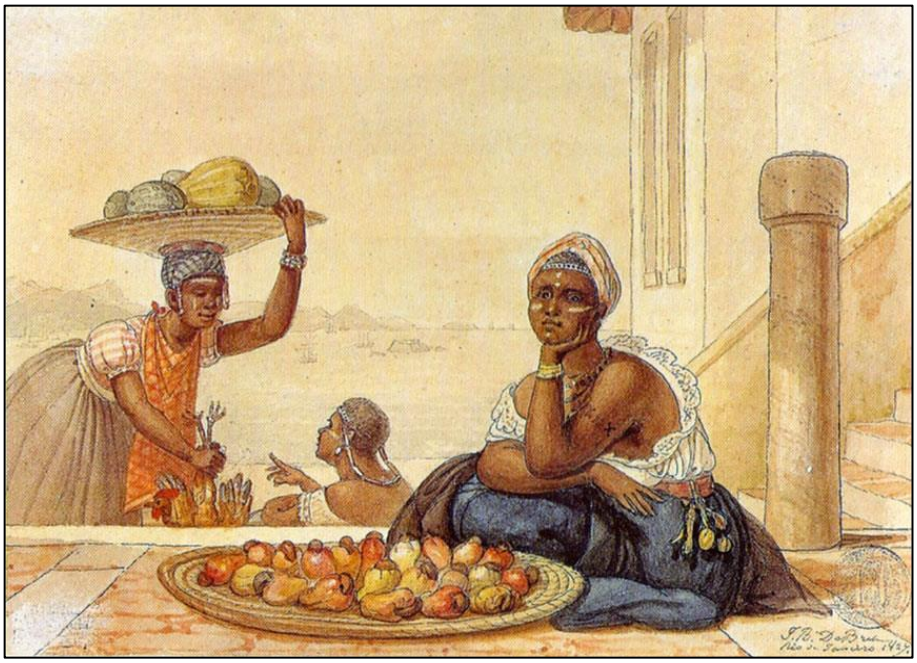
26 Conforme Marta de Senna, “tendo sido abolido em 1850 o tráfico de escravos para o Brasil (lei Eusébio de Queirós), os escravos vendidos no Valongo depois dessa data eram, necessariamente, de contrabando”. Machado de Assis.net. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/reliquiasdecasavelha.htm>. Acesso em: Set. 2017.

Figura 10: Mercado da Rua Valongo



Fonte: Jean Baptiste Debret, 1820 a 1830.
Mercado da Rua do Valongo, local de contrabando de escravos. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/reedicao-de-livro-traz-reflexoes-de-debret-sobre-sociedade-brasileira-19459920> Acesso em: nov. 2017.

Figura 11: Negra tatuada vendendo caju



Fonte: Jean Baptiste Debret, 1827.
Negra tatuada vendendo caju. Imagem retirada do *site* Instituto Durango Duarte. Disponível em: <http://idd.org.br/ acervo/obra-negra- tatuada-vendendo-caju-debret-1827/> .
Acesso em: Set. 2017.

Figura 12: Quitandeiras



Fonte: FERREZ, Gilberto.
Baianas. Imagem retirada de: O Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez.
Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918, p.106.

A pintura de Debret (Figura 11) e a fotografia (Figura 12), nas quais são representadas baianas quitandeiras no Rio de Janeiro, mostram as escravas no espaço da rua, onde exercem suas atividades, provavelmente, como escravas de ganho, que vendem produtos e entregam o lucro ao seu senhor. Estão todas sentadas, com uma expressão calma, resignada, pois não têm outra alternativa.

Os elementos que sobressaem nas imagens complementam as explicações do narrador, que, ao mencionar os castigos que são impostos aos escravos, os instrumentos de tortura, as fugas, o Valongo e os escravos de ganho antecipa a história de “Pai contra mãe”.

As personagens deste conto são Cândido Neves, apelidado de Candinho, Clara e tia Mônica. Candinho, com trinta anos, não dura muito tempo em emprego nenhum. Ele trabalhara no comércio como caixeiro de armarinho, como fiel de cartório, como contínuo de uma repartição anexa ao Ministério do Império, como carteiro e em muitos outros serviços, que não vingaram devido aos fatores já citados. Mora com um primo, entalhador, e, quando se apaixona por Clara, precisa arranjar um emprego, tendo em vista que a moça de vinte e dois anos é órfã e mora com uma tia, também pobre.

Ambas cosem para sobreviver. Para poder casar com Clara, Candinho decide seguir o ofício de caçador de escravos, o que não lhe confere um salário regular. Logo após o casamento, Clara engravida e tem um filho que tia Mônica quer levar à Roda dos Enjeitados (Figura 13) no Convento da Ajuda[27] (Figura 14), localizado na Rua dos Barbonos, uma vez que eles não tinham condição de alimentar mais uma pessoa e, além disso, em cinco dias seriam despejados se não pagassem o aluguel.

Pressionado pela situação, Candinho, põe-se a procurar nos jornais, recompensas por escravos fugidos e encontra um anúncio com uma recompensa de cem mil réis. Candinho vê aí a chance de pagar o aluguel e de não precisar largar o filho na Roda dos Enjeitados[28], também chamada de Roda dos Expostos, em que eram colocadas as crianças destinadas à adoção. A roda era uma forma de uma família descartar uma criança sem compromisso, sem registro, sem manchar a honra de nenhuma mulher solteira, em muitos casos. Porém, no caso da família de Candinho, de garantir o sustento de tia Mônica, com a entrega do bebê aos cuidados de outra família e ter mais facilidade de subsistência dos três adultos.

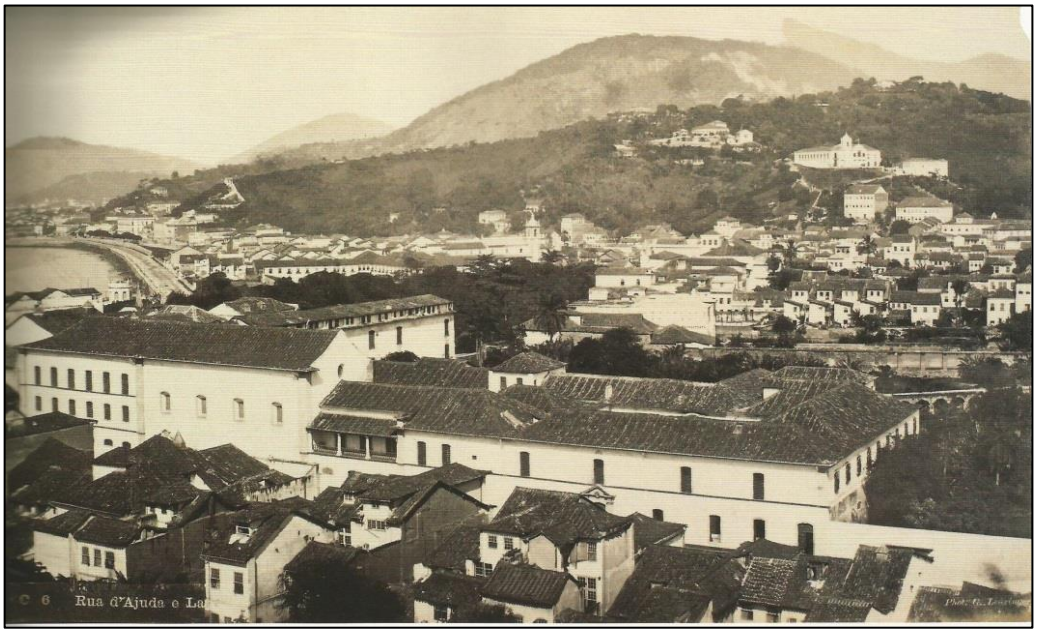
Figura 13: Exemplo de Roda dos Enjeitados



Fonte: Blog da Família. Disponível em: <http://blogdafamiliacatolica.blogspot.com.br/2012/09/ressurgimento-na-europa-da-roda-dos.html.> Acesso em: Nov. 2016

[27] Mais informações sobre o convento no site Rio e Cultura. Disponível em: <http://www.rioecultura. com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio. asp? patrim_cod=69>. Acesso em: nov.2016.
[28] Antiga roda dos expostos, que está no Museu da Santa Casa de São Paulo (SP).

Figura 14: Convento da Ajuda



Fonte: G. Leuzinger, 1865.
ERMAKOFF, George. Rio de Janeiro 1840-1900: uma crônica fotográfica. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2.ed. 2009, p. 21.

A trajetória social de Candinho pode ser descrita da seguinte forma: Cândido Neves, em família, chamado de Candinho, tem um defeito: não aguenta emprego nem ofício, carece de estabilidade, o que pode ser definido como caiporismo. Ele começa a aprender tipografia, trabalha no comércio, como caixeiro de armarinho; como fiel de cartório; como carteiro; como contínuo em uma repartição anexa ao Ministério; como entalhador, mesmo oficio do primo com quem residia; e, por fim, fica desempregado até se transformar em caçador de escravos. Portanto, percebe-se que a personagem Candinho é representada como um desajustado socialmente, que vive à margem da sociedade, ou, conforme Castel, ele é um desfiliado, um desassociado, um desqualificado, vive na “fragilidade do vínculo social” (CASTEL, 2013, p.24). Candinho encontra-se em situação de flutuação na estrutura social, “povoa seu interstício sem encontrar aí um lugar designado” (CASTEL, 2013, p.24).

A única solução para o problema de Candinho é encontrar a escrava fugitiva e receber a recompensa. A trajetória espacial de Candinho na busca pela escrava fugida acontece em duas etapas: pela manhã, quando a procura sem sucesso, e um farmacêutico da Rua da Ajuda afirma ter visto alguém parecido com a escrava três dias antes e após o almoço, quando é obrigado por tia Mônica a levar o filho para a Roda dos Enjeitados.

Conforme a descrição do narrador, Cândido Neves:

> Saiu de manhã a ver e indagar pela rua e largo da Carioca, rua do Parto e da Ajuda, onde ela parecia andar, segundo o anúncio. Não a achou; apenas um farmacêutico da rua da Ajuda se lembrava de ter vendido uma onça de qualquer droga, três dias antes, à pessoa que tinha os sinais indicados (ASSIS, 1994, p.8).

A figura 15 mostra o caminho percorrido por Cândido Neves pela manhã, que abrange as ruas da Carioca, do Parto e da Ajuda, delimitado no mapa do Rio de Janeiro Antigo por um triângulo transparente de cor laranja.

Figura 15: Trajetória matinal de Candinho



Fonte: Rio Antigo – Trajeto de Cândido Neves pela manhã, à procura da escrava (Conto Pai contra mãe) – Análise do percurso espacial feita por Juracy Saraiva em 2007. Detalhes do trajeto realçados pela autora, 2017. Mapa in: GLEDSON, John, 1988.

Os nomes das ruas, que compõem o primeiro trajeto de Candinho, são índices que induzem o leitor à reflexão, devido a seus nomes, Rua do Parto e da Ajuda, pois têm relação com a significação do conto. A Rua do Parto prepara o desfecho, que

resulta no aborto do bebê da escrava na rua. Já a Rua da Ajuda tem duplo sentido, pois, tanto a escrava quanto Candinho precisam de auxílio para salvar seus filhos.

Ao voltar para casa, sem dinheiro por não ter encontrado a escrava, Candinho, contrariado, aceita levar o filho para a Roda dos Enjeitados, devido aos argumentos apresentados por tia Mônica e ao acordo feito com ela:

> O pai, não obstante o acordo feito, mal pôde esconder a dor do espetáculo. Não quis comer o que tia Mônica lhe guardara; não tinha fome, disse, e era verdade. Cogitou mil modos de ficar com o filho; nenhum prestava. Não podia esquecer o próprio albergue em que vivia. Consultou a mulher, que se mostrou resignada. Tia Mônica pintara-lhe a criação do menino; seria maior miséria, podendo suceder que o filho achasse a morte sem recurso. Cândido Neves foi obrigado a cumprir a promessa; pediu à mulher que desse ao filho o resto do leite que ele beberia da mãe. Assim se fez; o pequeno adormeceu, o pai pegou dele, e saiu na direção da rua dos Barbonos[29].(ASSIS, 1994, p.9)

Ainda contrariado, Cândido acarinha e agasalha o filho, sem coragem de largá-lo na Roda dos Enjeitados, e, ao percorrer novamente a Rua da Ajuda, encontra a dupla solução de seus problemas: a escrava fugida e um farmacêutico que aceita cuidar de seu filho até ele entregar a escrava e voltar com a recompensa, que lhe daria condições de criar seu filho:

> Ao entrar na rua da Guarda Velha[30], Cândido Neves começou a afrouxar o passo. - Hei de entregá-lo o mais tarde que puder - murmurou ele. Mas não sendo a rua infinita ou sequer longa, viria a acabá-la; foi então que lhe ocorreu entrar por um dos becos que ligavam aquela à rua da Ajuda. Chegou ao fim do beco e, indo a dobrar à direita, na direção do largo da Ajuda, viu do lado oposto um vulto de mulher; era a mulata fugida. Não dou aqui a comoção de Cândido Neves por não podê-lo fazer com a intensidade real. Um adjetivo basta; digamos enorme. Descendo a mulher, desceu ele também; a poucos passos estava a farmácia onde obtivera a informação, que referi acima. Entrou, achou o farmacêutico, pediu-lhe a fineza de guardar a criança por um instante; viria buscá-la sem falta (ASSIS, 1994, p.10).

No percurso percorrido por Cândido Neves quando encontra a escrava (figura 16), sobressai a Rua da Ajuda[31], ponto de encontro da escrava que soa como uma

---

29 “A Rua dos Barbonos é a atual Evaristo da Veiga, onde fica o Quartel General da Polícia Militar. Barbonos é uma das denominações dadas aos capuchinhos franciscanos, que tinham ali seu convento”. Informações retiradas do *site*: Educação pública: As ruas do Centro do Rio através dos clássicos: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/historia/0080.html>. Acesso em nov.2016.

30 “A Rua da Guarda Velha é agora a conhecida Rua 13 de Maio. O nome antigo devia-se à avançada idade da equipe de guarda designada para tomar conta de uma enorme caixa d’água erguida no local, em uma das primeiras tentativas de canalizar a água até a cidade ainda no século XVII”. Informações retiradas do *site* Educação pública: As ruas do Centro do Rio através dos clássicos: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/historia/0080.html>. Acesso em: nov. 2016.

31 “A Rua da Ajuda – a única que existe até hoje – foi quase toda absorvida pela abertura da Av. Central – hoje chamada Rio Branco; entretanto, o trecho entre esta avenida e a Rua da Assembleia ainda

ironia machadiana, visto que, o nome “Ajuda” conduz à compreensão da situação feliz para Candinho e trágica para a escrava. Ela é encontrada na rua cujo nome não indicia apenas intervenção do destino, mas também a falta de sorte da escrava e a falta de compaixão de Candinho pelo drama dela, que também busca, com todas as forças, ajuda para salvar o filho:

> Arminda! - bradou, conforme a nomeava o anúncio. Arminda voltou-se sem cuidar malícia. Foi só quando ele, tendo tirado o pedaço de corda da algibeira, pegou dos braços da escrava, que ela compreendeu e quis fugir. Era já impossível. Cândido Neves, com as mãos robustas, atava-lhe os pulsos e dizia que andasse. A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus. - Estou grávida, meu senhor! - exclamou -. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei sua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço! - Siga! - repetiu Cândido Neves. - Me solte! - Não quero demoras; siga! (ASSIS, 1994, p.10).

Depois de gastar todos os argumentos tentando comover Candinho, Arminda parte para a luta corporal, tentando fugir, mas não consegue. O nome Cândido, cujo significado representa uma pessoa pura, bondosa, não condiz com as atitudes da personagem. Suas ações contrariam a expectativa que o nome sugere, uma vez que ele arrasta a escrava pela Rua dos Ourives, em direção à Rua da Alfândega, nomes de ruas que indiciam, respectivamente, ouro, riqueza, troca, comércio. A escrava é a mercadoria de troca, que trará a recompensa monetária a Candinho. Por outro lado, o título do conto já sinaliza o final dessa história: “Pai contra mãe”, uma luta desigual entre um homem livre e uma escrava (condição social), entre um branco e uma negra (etnia), entre um homem e uma mulher (gênero), a supremacia da força masculina contra a fragilidade feminina. Dois seres humanos em situação de flutuação social lutam pela vida dos filhos.

---

guarda esse nome, apesar de já ter sido chamada de Chile e Melvin Jones. Informações retiradas do *site* Educação pública: As ruas do Centro do Rio através dos clássicos: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/historia/0080.html>. Acesso em: nov. 2016.

Figura 16: Percurso espacial de Candinho quando encontra a escrava



Fonte: Rio Antigo – Trajeto de Cândido Neves quando encontra a escrava (Conto Pai contra mãe) – Análise do percurso espacial feita por Juracy Saraiva em 2007. Detalhes do trajeto realçados pela autora, 2017. Mapa in GLEDSON, John, 1988.

O conto revela também a crueldade do ofício de caçador de escravos, ao mostrar a consequência do serviço realizado por Candinho, a vida humana ceifada. Nesse sentido, conforme SARAIVA e KUNZ (2010, p.104)[32], sob a ótica da sobrevivência, é importante destacar o comportamento de tia Mônica, que condena o filho de Candinho e de Clara antes mesmo do nascimento, salientando que ele seria um problema e recomendando que o levem à roda dos enjeitados, após o seu nascimento. Porém, ela aceita o bebê de volta quando Candinho traz, junto com o filho, os cem mil réis conseguidos com a captura da escrava, e, assim,

32 Machado de Assis: um escritor além de seu tempo e de seu país. Ellipsis 8 (2010): 91-111. Disponível em: <http://apsa.us/ellipsis/8/saraiva-kun.pdf>. Acesso em: Out. 2017.
34 SENNA, 2011. Romances e contos em hipertexto. Machado de Assis.net. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras.htm>. Acesso em: Set. 2017.

> ela situa a criança na condição de um escravo, já que apenas pode pertencer à família mediante a garantia do dinheiro. Portanto, no conto, a permanência da criança branca no reduto familiar é comprada pelo pai, que paga esse direito com a gratificação recebida do proprietário por ter a escrava de volta. Em outras palavras, a vida do filho de Cândido Neves custa a vida do filho de Arminda, mas a contraposição das duas situações comprova que elas se equivalem: de um lado, está a reificação do ser humano e sua aniquilação, instaladas pelo regime escravocrata; de outro, a pobreza que, como instrumento de seleção das espécies, permite que apenas os mais aptos sobrevivam. Arminda e Cândido Neves são ambos prisioneiros de um sistema em que a sobrevivência se sustenta na capacidade de gerar dinheiro. Logo, uma vez que os "cem mil-réis" da gratificação tenham sido consumidos, o filho de Cândido será rejeitado ou, tal qual o filho de Arminda, condenado à morte, para que sobrem mais alimentos a seus pais e a tia Mônica, repetindo-se o processo humano de devoração do mais frágil pelos mais fortes (SARAIVA e KUNZ, 2010, p.104).

Portanto, Machado, com esse conto, revela a degradação a que o regime escravocrata leva o indivíduo e a perda de valores humanos que a luta pela sobrevivência ocasiona.

No conto "Pai contra mãe", os espaços que compreendem os trajetos realizados por Candinho em busca da escrava fugida, são o Largo da Ajuda, o Largo da Carioca, a Rua do Parto e da Ajuda, a Rua dos Ourives, a Rua da Guarda Velha, a Rua dos Barbonos e a da Alfândega. Além desses lugares também é citado o Valongo, local de comércio de escravos. As ruas citadas nesse conto estão ligadas a trajetos de fuga e caça à escrava e encerram significações na diegese. Os objetos como a roda dos enjeitados, a máscara de folha de flandres e os instrumentos de tortura são índices de um período da história do Brasil marcado pela exploração do homem pelo homem e pela desigualdade social.

4.3 "O CASO DA VARA": ESCOLHA DO INTERESSE PESSOAL

Em *Páginas escolhidas*, livro publicado anteriormente à *Relíquias de Casa Velha*, Machado já elencara, na coletânea, um conto que dialoga com "Pai contra mãe" no quesito da desigualdade e da opressão social, intitulado "O caso da vara". Conforme Marta de Senna (2011)[33], esse conto mostra a crítica machadiana à sociedade ao denunciar, muito tempo após a abolição, "os malefícios morais do sistema escravocrata – sem insistir nos aspectos da degradação física a que eram submetidos os escravos" (SENNA, 2017), como acontece em "Pai contra mãe".

35 SENNA, 2011. Romances e contos em hipertexto. Machado de Assis.net. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras.htm>. Acesso em: Set.2017.

O conto “O caso da vara” foi publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias*, em 1º de fevereiro de 1891, assinado por Machado de Assis e, em livro, em junho de 1899. Portanto, a crítica social instaurada nesse conto e em “Pai contra mãe”, pôde ser mais contundente, uma vez que os dois contos foram publicados após a abolição da escravatura. Já a diegese de “O caso da vara” provavelmente se passa antes de 1865, pois Sinhá Rita, uma das personagens principais, é descrita como moradora do Largo do Capim[34], praça central do Rio de Janeiro, cujo nome foi alterado para praça General Osório em 1869. Além disso, Damião menciona a Rua da Vala, que mudou de nome para Uruguaiana, em 1865: “Quis ainda saber se haveria modo de fugir para a Rua da Vala[35], ou se era melhor falar a algum vizinho que fizesse o favor de o receber” (ASSIS, 1994, p.3). Rua da Vala, que, coincidentemente, fora aberta pelos franciscanos para escoamento das águas que transbordavam da lagoa de Santo Antônio, poderia servir como rota de fuga para o ex-seminarista. Assim, o nome das ruas possibilita a identificação da época em se passa a diegese e, consequentemente, o entrecruzamento da história com a ficção.

O conto “O caso da vara” centra-se na história de Damião, um jovem que ingressa no Seminário contra a vontade. Após certo tempo, ele consegue fugir e não tem para onde ir, pois, caso volte para casa, o pai o mandará de volta para o seminário. Assim, lembra-se do padrinho e, embora creia que esse não o ajudará, pois foi quem o levou ao seminário, procura a amiga dele, a viúva Sinhá Rita, para que interceda em seu favor. “Sinhá Rita era uma viúva, querida de João Carneiro; Damião tinha umas ideias vagas dessa situação e tratou de a aproveitar” (ASSIS, 1994, p.2).

Damião entra na casa dela, esbaforido, com medo, e assusta a todos:

---

[34] “Praça no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Era conhecida pelo nome de largo do Capim por ser local do mercado oficial de capim e forragem para os animais de montaria e tração de veículos. Passou a chamar-se praça General Osório em 1869, retomando sua antiga denominação em 1917. Desapareceu, em 1943, para dar lugar à abertura da avenida Presidente Vargas”. Informações retiradas do *site* Machado de Assis.net. Disponível em: <http://www.machadode assis.net/>. Acesso em: Set. 2017.

[35] “No início do século XVII abriu-se, pelos franciscanos do convento de Santo Antônio, uma vala para o escoamento das águas que transbordavam da lagoa de Santo Antônio, ao pé do morro do mesmo nome (onde hoje é o largo da Carioca), para que chegassem até o mar, pela abertura da Prainha, entre os morros de São Bento e da Conceição. A vala ficava à beira de uma rua que, a partir de então, seria conhecida como "da Vala". Em 1865, passou a chamar-se rua Uruguaiana, em comemoração à retomada dessa cidade gaúcha, que havia sido ocupada pelos paraguaios”. Informações retiradas do *site* Machado de Assis.net. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/>. Acesso em: Set. 2017.

> Sinhá Rita olhava para ele espantada, e todas as crias[36], de casa, e de fora, que estavam sentadas em volta da sala, diante das suas almofadas de renda, todas fizeram parar os bilros e as mãos. Sinhá Rita vivia principalmente de ensinar a fazer renda, crivo e bordado (ASSIS,1994, p.3).

Sinhá Rita, uma viúva de quarenta anos, mas que parecia bem mais jovem, tinha “vinte e sete nos olhos, segundo o narrador” (ASSIS, 1994, p.3) e é por ele descrita como “apessoada, viva, patusca, amiga de rir; mas quando convinha, brava como diabo” (ASSIS, 1994, p.3). Ela toma um susto com a chegada do rapaz e exclama: “- Santo nome de Jesus! Que é isto? ” (ASSIS, 1994, p.3), expressão que pode servir para aparentar certa religiosidade da viúva.

A primeira resposta de Sinhá Rita ao pedido de Damião é negativa, pois ela não quer se meter em negócios de família, nem afrontar o pai de Damião. E ele, vendo-se perdido, “ajoelhou-se lhe aos pés, beijou-lhe as mãos, desesperado” (ASSIS, 1994, p.3), dizendo: “- Sinhá Rita; peço-lhe pelo amor de Deus, pelo que a senhora tiver de mais sagrado, por alma de seu marido, salve-me da morte, porque eu mato-me, se voltar para aquela casa” (ASSIS, 1994, p.3). Mesmo após ouvir as súplicas, a viúva o aconselha a voltar ao seminário, explicando que o tempo o faria perceber a santidade e a beleza da vida sacerdotal. Entretanto, o rapaz continua a beijar as mãos dela e a suplicar que o ajude. Ela sugere, então, que ele procure o padrinho, João Carneiro. E o rapaz explica que o padrinho é pior que o pai, pois não atende ninguém.

Isso mexe com o orgulho da mulher que, desafiada a mostrar sua influência, envia um moleque[37] com uma carta, para ser entregue ao padrinho de Damião, solicitando que ele a procure com urgência. Entretanto, apesar da ajuda que ela oferece ao rapaz, Damião se impressiona com a forma como ela trata as “crias”, principalmente uma menina chamada Lucrécia.

Ao chegarem cinco vizinhas para passar a tarde, Sinhá Rita tenta alegrar o rapaz, contando anedotas e pedindo-lhe que conte também. Todos riem de uma anedota contada por ele, inclusive uma escrava magrinha, que está trabalhando na mesma sala. Achando graça da piada, começa a rir e larga uns segundos o serviço,

---

[36] “Substantivo empregado no sentido de “filho de escravo que convivia com os senhores”, como era comum no Brasil na época em que se passa o conto (antes de 1850), quando ainda havia escravidão no Brasil”. Retirado de Machado de Assis.net. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/>. Acesso em: Set. 2017

[37] Sobre “moleque”, ver nota 22, p.50.

ao que é logo repreendida: “Sinhá Rita pegou de uma vara que estava ao pé da marquesa, e ameaçou-a: - Lucrécia, olha a vara! ” (ASSIS, 1994, p.4)

O narrador complementa a cena informando que “a pequena baixou a cabeça, aparando o golpe, mas o golpe não veio. Era uma advertência; se à noitinha a tarefa não estivesse pronta, Lucrécia receberia o castigo de costume” (ASSIS, 1994, p.4). A explicação do narrador mostra a forma como as “crias” eram tratadas. Além de exploradas no trabalho, ainda eram castigadas por qualquer motivo, o que revela a crítica machadiana à exploração do homem pelo homem.

A descrição de Lucrécia, que vem a seguir, e que o leitor acompanha pelo olhar de Damião, em uma ambientação reflexa, corrobora para instaurar ainda mais a crítica, ao acentuar a fragilidade da criança e o sentimento de piedade que toma conta de Damião:

> Damião olhou para a pequena; era uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda. Contava onze anos. Damião reparou que tossia, mas para dentro, surdamente, a fim de não interromper a conversação. Teve pena da negrinha, e resolveu apadrinhá-la, se não acabasse a tarefa. Sinhá Rita não lhe negaria o perdão... Demais, ela rira por achar-lhe graça; a culpa era sua, se há culpa em ter chiste (ASSIS, 1994, p.4)

Além da fragilidade de Lucrécia, “uma negrinha magricela, um frangalho de nada” (ASSIS, 1994, p.4), são ressaltadas, na descrição, a cicatriz na testa e a queimadura na mão esquerda, que sugerem outros castigos. A magreza, aliada à tosse, pode ser um indício de fraqueza, de doença, até mesmo de tuberculose, o que mostra que Sinhá Rita, embora estivesse tentando ajudar Damião, sabia ser cruel com os indefesos.

Quando o padrinho de Damião, João Carneiro, chega à casa de Sinhá Rita, tenciona levá-lo de volta ao seminário, porém, ela o convence a ir falar com o pai do rapaz para que o liberte do sacerdócio, mas João Carneiro teme a reação do compadre e

> não se animava a sair, nem podia ficar. Estava entre um puxar de forças opostas. Não lhe importava, em suma que o rapaz acabasse clérigo, advogado ou médico, ou qualquer outra cousa, vadio que fosse; mas o pior é que lhe cometiam uma luta ingente com os sentimentos mais íntimos do compadre, sem certeza do resultado; e, se este fosse negativo, outra luta com Sinhá Rita, cuja última palavra era ameaçadora: “digo-lhe que não volta!” (ASSIS, 1994, p.4).

A dificuldade da tarefa que Sinhá Rita confia a João Carneiro é a mesma que Damião tem de enfrentar quando Sinhá Rita pede que alcance a vara para castigar Lucrécia, por ela não ter feito o serviço.

Damião passa por um conflito interior e decide não interferir no caso da vara para não ter problemas com Sinhá Rita. Ele entrega a vara à Sinhá Rita, mesmo diante das súplicas de Lucrécia para que interceda em seu nome.

Lucrécia, a escrava castigada, é definida pelo narrador como um "frangalho de nada" (ASSIS, 1994, p.4), embora a origem latina de seu nome remeta à ideia de lucro. Entretanto, o lucro sugerido em seu nome é absorvido pela Sinhá Rita, que explora sua mão de obra. E, assim como o nome Lucrécia, o nome Rita também contribui para a significação e remete à história de Santa Rita de Cássia[38], que é conhecida como a santa dos impossíveis. Damião procura a Sinhá Rita para ajudá-lo em um caso impossível e ela o atende, mas a mulher pede a intercessão de João Carneiro para conseguir que o pai libere o filho da vida sacerdotal, da mesma forma que, na biografia de Santa Rita de Cássia, ela pede a intercessão de São João e de mais outros dois santos para ingressar no convento, após ficar viúva. Assim, os nomes utilizados na narrativa contribuem em sua significação por remeterem a outras histórias, pelo recurso da intertextualidade, e contribuírem para a caracterização das personagens.

A personagem Damião, por exemplo, age pensando apenas na resolução de seus problemas, embora o nome Damião remeta a um santo que acabou perseguido pela igreja católica devido às curas que fazia. No conto, ele não realiza curas nem protege a escrava Lucrécia da surra de Sinhá Rita, porém também é perseguido, só que não para deixar o Cristianismo, mas sim, para voltar ao Seminário. E, na história

[38] "Nasceu na Itália, em Cássia, no ano de 1381. Seu grande desejo era consagrar-se à vida religiosa. Mas, [...] foi entregue em matrimônio para Paulo Ferdinando. Tiveram dois filhos, [...] que foram influenciados pelo pai, que antes de se casar se apresentava com uma boa índole, mas depois se mostrou fanfarrão, traidor, entregue aos vícios. E seus filhos o acompanharam. Rita então, chorava, orava, intercedia e sempre dava bom exemplo a eles. E passou por um grande sofrimento ao ter o marido assassinado e ao descobrir depois que os dois filhos pensavam em vingar a morte do pai. Com um amor heróico por suas almas, ela suplicou a Deus que os levasse antes que cometessem esse grave pecado. Pouco tempo mais tarde, os dois rapazes morreram depois de preparar-se para o encontro com Deus. Sem o marido e filhos, Santa Rita entregou-se à oração, penitência e obras de caridade e tentou ser admitida no Convento Agostiniano, em Cássia, fato que foi recusado no início. No entanto, ela não desistiu e manteve-se em oração, pedindo a intercessão de seus três santos patronos – São João Batista, Santo Agostinho e São Nicolas de Tolentino – e milagrosamente foi aceita no convento. Isso aconteceu por volta de 1441. [...] Hoje ela intercede pelos impossíveis de nossa vida, pois é conhecida como a "Santa dos Impossíveis". Texto retirado do *site* Santo do dia. Disponível em: <https://santo.cancaonova.com/santo/santa-rita-de-cassia-conhecida-como-santa-dos-impossiveis/>. Acesso em: Set. 2017.

cristã, Damião[39] é um santo católico que foi perseguido por fazer curas em nome de Jesus, juntamente com São Cosme. Esses dois santos, devido ao sincretismo religioso, também são venerados pelos escravos africanos. Assim, o leitor poderia esperar que Damião tivesse um comportamento diferenciado e auxiliasse a negrinha que suplica sua ajuda "por tudo o que houvesse mais sagrado, pela mãe, pelo pai, por Nosso Senhor..." (ASSIS, 1994, p.6), mas ele não atende aos pedidos da escrava e prevalece a desigualdade e a opressão sobre o ser humano, o que configura uma crítica à própria escravidão e às convenções sociais e costumes do Rio de Janeiro do século XIX, em que as pessoas eram obrigadas a seguir destinos traçados pelos pais.

Alguns lugares citados no conto, embora a ação aconteça na casa de Sinhá Rita, são: Tijuca e Jacarepaguá, que o padrinho de Damião cita porque são lugares bem distantes da casa de Sinhá Rita, no Largo do Capim. O padrinho quer salientar que o pedido da amiga é impossível de ser realizado, pois prefere fazer uma viagem para um lugar bem longe do que ir falar com o pai de Damião. Logo, não é por falta de vontade que não quer falar com o compadre, mas por achar que a conversa não resultará em nada.

Outro lugar mencionado é a Rua da Vala: Damião "quis ainda saber se haveria modo de fugir para a Rua da Vala ou se era melhor falar a algum vizinho que fizesse o favor de o receber" (ASSIS, 1994, p.594). O medo de que o pai o levasse de volta para o seminário, deixa-o em desespero, e ele vê como única opção a fuga pela Rua da Vala.

39 São Cosme e São Damião "viveram na Ásia Menor, até que, devido à perseguição de Diocleciano, no ano 300 da Era Cristã, foram presos por serem considerados inimigos dos deuses e acusados de usar feitiçarias e meios diabólicos para disfarçar as curas. Tendo em vista essa acusação, a resposta deles era sempre: "Nós curamos as doenças em nome de Jesus Cristo e pelo Seu poder! [...]. Na época da escravatura no Brasil, os escravos africanos criaram uma maneira criativa e inteligente de enganar os senhores de Engenho. Invocavam os seus deuses Orixá, Oxalá, Ogum como São Sebastião, São Jorge e Jesus, e os negros bantos identificaram Cosme e Damião como os orixás Ibejis em um sincretismo religioso. E fizeram o mesmo com outros santos também, como São Jorge, Santa Bárbara entre outros. O sincretismo religioso é um fenômeno que consiste na absorção de influências de um sistema de crenças por outro. Os negros bantos identificaram Cosme e Damião como os Ibejis: divindades gêmeas, sendo costumeiramente sincretizadas aos santos gêmeos católicos [Cosme e Damião]". Retirado do *site* Formação. Disponível em: <https://formacao.cancaonova.com/igreja/santos/historia-de-sao-cosme-e-sao-damiao/>. Acesso em: Set. 2017.

4.4 “FREI SIMÃO”: ENCLAUSURAMENTO DO AMOR

Um conto que pode ser comparado com “O caso da vara” é “Frei Simão”, cujo personagem principal, Simão, inversamente a Damião, não foge do seminário, mas, ingressa nele devido a uma desilusão amorosa. Em “Frei Simão”, publicado em *Contos Fluminenses*, em 1870, a temática contempla a desigualdade social e o espaço do seminário se constitui em um dos elos de ligação entre os dois contos. O seminário conjuga um duplo sentido, ou melhor dizendo, uma oposição de sentidos. Ele se configura, ao mesmo tempo, em céu e inferno para as personagens dos contos em questão: solução e causa de problemas.

No conto “O caso da vara”, o seminário simboliza o inferno de Damião, que foge, em busca de liberdade e procura escapar do costume das famílias de entregar um de seus filhos ao sacerdócio. Em oposição, Simão se entrega por livre vontade à Igreja, para escapar de um casamento arranjado pela família, já que julgara ter perdido seu amor para sempre. Assim, o seminário simboliza o seu refúgio e a salvação do amor que o consome.

Nesse conto, o único informante de local presente no texto está implícito na descrição do frei como um integrante da ordem de São Bento: “Frei Simão era um frade da ordem dos Beneditinos” (ASSIS, 1994, p.158). Essa informação remete ao Mosteiro de São Bento, retratado na pintura do francês Jules de Sinety, em 1841 (Figura 17). A imagem mostra o porto do Rio de Janeiro e o mosteiro de São Bento, no topo do morro que leva o mesmo nome. A existência do convento de São Bento no Rio de Janeiro, a partir de 1755, possibilita o entrecruzamento da ficção com o contexto, uma vez que Simão, desolado com a perda de seu amor, confinara-se em um convento beneditino para servir a Deus.

Figura 17 - Mosteiro de São Bento



Fonte: Jules de Sinety,1841.
Imagem retirada do *site* Diário do Rio. Disponível em http://diariodorio.com/historia-do-mosteiro-de-sao-bento/Acesso em: nov. 2017

Além disso, o nome escolhido por Simão para servir a Deus como monge beneditino foi Frei Simão de Santa Águeda, nome que remete à história da santa que morreu virgem, como mártir do Cristianismo, encarcerada e torturada por não ceder às investidas do pró Cônsul Quinciano, no século III a. C., na Sicília. A escolha do nome de Santa Águeda relaciona-se à história vivida por Simão, cujo pai queria que casasse com uma rica herdeira e esquecesse seu amor.

Frei Simão é separado de seu amor devido a diferenças de classe social e Damião é separado de sua liberdade com a finalidade de seguir uma convenção social, um costume. A cela em que os seminaristas são confinados representa um cárcere para Damião e um refúgio para Simão.

Na história dos santos, Simão Pedro[40] é apóstolo, seguidor de Jesus, é escolhido para representar sua igreja: *"Tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a*

[40] "O apóstolo Pedro é chamado por outros nomes na narrativa bíblica. Possivelmente seu nome original era o hebraico Simeão, utilizado originalmente em alguns textos de Atos 15:14 e 2 Pedro 1:1, e talvez

minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela" (MATEUS, 16:18). Já Damião, como visto anteriormente, foi um santo que acabou perseguido pela Igreja pelas curas que fazia. Por meio dos nomes, a ironia machadiana em vez mostrar humor, revela o trágico: Simão não assume a liderança como o apóstolo Pedro e enlouquece no Seminário, encontrando a paz na loucura. E Damião, ao contrário de São Damião, não realiza curas, nem protege a escrava Lucrécia da surra de Sinhá Rita, e não é perseguido para deixar a Igreja, mas o pai quer que ele volte para o Seminário. Porém, como Simão Pedro, que registrou a história da Igreja em cartas que estão na Bíblia, Frei Simão deixou em sua cela fragmentos de cartas que são registros de sua história.

Quanto à espacialidade, é importante observar a mudança de significação entre o "fora" e o "dentro", o ambiente "externo" e o "interno" do seminário nos dois contos. Para Frei Simão - que deveria representar um pilar da Igreja, um exemplo a ser seguido, como São Pedro, resta o deboche dos demais seminaristas que acham que ele é louco. A loucura corresponde à salvação, e o interior do seminário simboliza a clausura, o fechamento do protagonista em si próprio. E, para Damião, que deveria curar as pessoas, o seminário simboliza o cárcere, e a rua, a libertação.

A retomada da história do conto mostra que a família de Simão tem posses, possui uma casa comercial, na qual Simão trabalha como guarda-livros, embora sua vontade seja seguir a carreira das letras. Vive com eles uma sobrinha, órfã de pai e mãe, chamada Helena. A família dela perde tudo no jogo e nos "azares do comércio" e resta aos pais de Simão a incumbência de a educarem e a manterem. Ela é uma moça meiga, extremamente bela e boa de coração, e os dois jovens não tardam a se apaixonar. Os pais de Simão, extremante egoístas, ficam transtornados ao descobrirem que os jovens se amam:

> Davam de boa vontade o pão da subsistência a Helena; mas lá casar o filho com a pobre órfã é que não podiam consentir. Tinham posto a mira em uma herdeira rica, e dispunham de si para si que o rapaz se casaria com ela (ASSIS,1994, p.160).

Uma vez que, conforme Boaventura de Souza (SANTOS, 2006, p.280), os grupos sociais transitam concomitantemente por sistemas de desigualdade e de exclusão, que possuem combinações complexas, os pais de Simão precisam, para

---

ele tenha adotado o grego "Simão" com pronuncia semelhante. Texto retirado do *site* Estilo Adoração. Disponível em: <https://estiloadoracao.com/historia-do-apostolo-pedro/>.Acesso em: Set. 2017.

manter seu status social, casá-lo com uma moça rica, pois ele é seu único filho, e, como muitas famílias do século XIX, eles vivem de aparências.

O pai de Simão decide, então, enviá-lo a uma província distante para levar umas cartas ao seu correspondente e amigo Amaral, e diz ao rapaz que não confia no “desleixado correio” (ASSIS,1994, p.160) por serem cartas de extrema importância. Porém, antes pergunta ao filho se este deseja ir no vapor ou no brigue da família. O rapaz, entristecido por ter que viajar e ficar um tempo longe de Helena, dá ao pai a incumbência da escolha. O velho, muito sovina, manda-o ir de brigue para poupar a passagem. Dias antes da viagem, os dois amantes encontram-se pela última vez a sós, após o jantar, e nesse encontro rolam lágrimas discretas pela separação, que acreditam ser de apenas um mês. Às dez horas, após as recomendações do pai sobre o comportamento que o filho deve ter na casa do amigo, todos dormem, conforme o costume. No dia da partida, como Helena explica à tia que lera muito na noite anterior, aparece com os olhos vermelhos. Ela recomenda, então, que a moça evite a leitura por um tempo e faça banhos de malva. Já Simão fica com os olhos secos e ardentes e

> O brigue partiu. Simão, enquanto pôde ver terra, não se retirou de cima; quando finalmente se fecharam de todo as paredes do cárcere que anda, na frase pitoresca de Ribeyrolles, Simão desceu ao seu camarote, triste e com o coração apertado. Havia como um pressentimento que lhe dizia interiormente ser impossível tornar a ver sua prima. Parecia que ia para um degredo (ASSIS, 1994, p.161).

Ao chegar no destino, Simão entrega as cartas a Amaral, que as lê e convida o rapaz para morar em sua casa, enquanto ele cumpre a ordem do pai de Simão. Esse, ansioso, pergunta ao Sr. Amaral quando poderá voltar. Ele responde que dentro de alguns dias, quando todas as ordens forem cumpridas se não acontecerem complicações, ele estará livre. Na verdade, o pedido do pai de Simão consiste na retenção de Simão na província:

> Meu caro Amaral,
> Motivos ponderosos me obrigam a mandar meu filho desta cidade. Retenha-o por lá como puder. O pretexto da viagem é ter eu necessidade de ultimar alguns negócios com você, o que dirá ao pequeno, fazendo-lhe sempre crer que a demora é pouca ou nenhuma. Você, que teve na sua adolescência a triste idéia de engendrar romances, vá inventando circunstâncias e

> ocorrências imprevistas, de modo que o rapaz não me torne cá antes de segunda ordem.
> Sou, como sempre etc. (ASSIS, 1994, p.161)

E, assim como o pai de Simão usou cartas para se corresponder com o amigo e renovar o pedido de que ele mantivesse o filho lá por mais tempo, também os amantes resolvem corresponder-se por cartas onde reiteram seu amor. Isso funciona até os pais de Simão interceptarem a vigésima carta apaixonada e proibirem a moça de escrever. Depois de dias e meses sem receber cartas de Helena, Simão é surpreendido com uma carta do pai, que explica ao filho que, embora fizesse muito gosto em casá-lo com a sobrinha, não poderia mais realizar esse desejo, pois a moça morrera. E, para tornar o fato mais convincente, copiara detalhes de anúncios fúnebres de jornais. E, ao final, recomendara ao filho que voltasse e casasse com a filha do Conselheiro, que seria um bom partido.

A notícia mata Simão moralmente e ele escolhe um convento como sepultura. Responde ao pai que "agradecia a filha do conselheiro, mas daquele dia em diante pertencia ao serviço de Deus" (ASSIS, 1994, p.162). O pai, atônito, rapidamente responde com uma carta, tentando, inutilmente, dissuadi-lo da ideia.

Simão torna-se Frei Simão de Santa Águeda, nome que remete a uma mártir do Cristianismo que morrera virgem[41], após várias torturas, em uma cela. Tempos depois, Simão volta à terra natal como frade, para uma missão religiosa. Lá, encontra seus pais mudados, tanto no aspecto físico quanto no aspecto moral. Arrependidos de terem impelidos o filho para a decisão de abraçar a vida religiosa, os pais de Simão ficam preocupados quando ele comunica que irá pregar em uma vila do interior.

Na igrejinha velha do interior, em meio à pregação do frei, entram um lavrador, que possuía um sítio e boa vontade em trabalhar, e uma mulher, repleta de virtudes, mas imersa em melancolia. De repente, a mulher avista Simão e

> Ouviu-se então um grito, e todos correram para a recém-chegada, que acabava de desmaiar. Frei Simão teve de parar o seu discurso, enquanto se punha termo ao incidente. Mas, por uma aberta que a turba deixava, pôde ele ver o rosto da desmaiada. Era Helena [...] Mas o que se passou foi que mal

[41] "Santa Águeda (ou Ágata) é uma virgem e mártir do cristianismo, que teria vivido no século III, na região da Catânia, na Sicília, sul da Itália. Depois de inúmeras tentativas do pró-cônsul Quinciano para corrompê-la, Águeda foi encarcerada brevemente e depois torturada: seus seios foram arrancados com tenazes, mas, segundo a tradição, foi curada por São Pedro, que a visitou na prisão. Depois, Águeda foi submetida ao suplício de brasas ardentes, vindo a falecer em sua cela. Sua festa litúrgica é celebrada aos 5 de fevereiro, data de sua morte" (SENNA, 2011). Romances e contos em hipertexto. Machado de Assis.net. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/ContosFluminense.htm>. Acesso em Set. 2017.

> conhecera Helena, continuou o frade o discurso. Era então outra coisa: era um discurso sem nexo, sem assunto, um verdadeiro delírio. A consternação foi geral. O delírio de frei Simão durou alguns dias. Graças aos cuidados, pôde melhorar, e pareceu a todos que estava bom, menos ao médico, que queria continuar a cura. Mas o frade disse positivamente que se retirava ao convento, e não houve forças humanas que o detivessem. (ASSIS, 1994, p.163).

Helena, que fora obrigada pelos tios a casar, depois do encontro com Simão, não resiste à emoção e falece dois meses depois, deixando inconsolável o marido, que a ama. Já Frei Simão confina-se em sua cela, taciturno e solitário, a ponto de ser considerado louco pelos demais religiosos do seminário, que, após sua morte e depois da confissão ao abade, de que morria odiando a humanidade, localizam alguns pedaços de diário que revelam parte de sua história. Sua cela no seminário fica fechada até que um velho consegue, por esmola do abade, a permissão de passar seus últimos dias na cela. É o pai de Simão, que, após a morte da esposa, confina-se na cela: “Foi crença, nos últimos anos de vida deste velho, que ele não estava menos doido que frei Simão de Santa Águeda” (ASSIS, 1994, p.164).

No caso de ambos, pai e filho, a cela serve de refúgio e a loucura, de salvação. Frei Simão morre desiludido com a humanidade, assim como Helena. E o pai de Simão morre coberto de remorsos, da mesma forma que a mãe dele. O desejo de manutenção da riqueza e do status social acaba com a família e destrói a todos.

É possível comparar a história de Simão e de Helena com a de Páris e Helena, de Tróia. Ambas as mulheres casam, obrigadas pelos pais adotivos, com homens que não amam, entretanto nunca deixam de amar Simão e Páris. Vivem momentos felizes com seus amados, mas não conseguem salvá-los da morte. Helena de Tróia foi criada pelo rei, mas, na verdade, era filha de Zeus, e não dele. A Helena do conto também foi criada pelo tio, que a obriga a casar com um agricultor de uma cidade do interior, separando-a do filho. Além disso, na história de Helena de Tróia, Páris entra em uma caverna e recebe três deusas: Atena, Hera e Afrodite, que o mandam escolher, respectivamente, o poder na batalha e sabedoria, a riqueza e o poder e o amor da mulher mais bela do mundo. Páris escolhe o amor de Helena, oferecido pela deusa Afrodite. Da mesma forma, Simão também escolhe o amor de Helena e rejeita o poder e a riqueza que teria se casasse com a filha do Conselheiro, o que era a vontade dos pais, mesmo após acreditar ter perdido a mulher amada para a morte. Entretanto, não entra na caverna para escolher, mas, quando recebe a notícia da morte de Helena, se enclausura na cela de um convento, como monge beneditino. A cela representa a

caverna, o enclausuramento para a meditação. Portanto, os espaços da caverna e do convento/seminário – aproximados pelo recurso da intertextualidade[42] – possibilitam aos protagonistas das histórias escolherem o amor em detrimento do poder e da riqueza, o que instaura uma crítica social aos costumes de duas épocas e de duas sociedades distintas, nas quais fortuna e poder eram os elementos reverenciados.

O Rio de Janeiro está inscrito nos contos de Machado de Assis, mesmo quando não há referências demarcadas no texto, como no caso de "Frei Simão", em que só há a menção de que ele se tornara um monge beneditino, o que permite depreender que o convento no qual se enclausurou é o Mosteiro de São Bento, referido na figura 17.

4.5 "A MULHER DE PRETO": FASCÍNIO DO MISTÉRIO

Outro conto machadiano que retrata a desigualdade social é a "Mulher de Preto", publicado, inicialmente, no Jornal das Famílias, em 1868, assinado por J.J., e depois, no livro Contos Fluminenses, em 1870. Nesse conto, as referências espaciais e os objetos contribuem para acentuar a degradação social e instituir uma crítica aos valores instituídos. Além disso, também transparece a visão da sociedade carioca do século XIX, em que a mulher é desprezada pelo marido por uma desconfiança de traição.

O primeiro ponto de encontro das personagens desse conto é o Teatro Lírico[43], mais importante teatro do Segundo Reinado, localizado no Campo da Aclamação (depois, Campo de Santana, atualmente Praça da República), entre as ruas dos Ciganos (atual Constituição) e do Hospício (atual Buenos Aires).

O Teatro Lírico é, pois, o local onde se conhecem Estevão Soares e o deputado Meneses, personagens que, juntamente com Madalena, que também é vista pela primeira vez por Estevão, no mesmo local, compõem o triângulo amoroso do conto "A

---

[42] A intertextualidade prevê que o leitor faça possíveis injunções, de acordo com suas leituras anteriores. A história de Helena de Tróia aqui retomada foi baseada no romance de George, Margaret. *Helena de Tróia*, o por William Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2009. Também são encontradas as mesmas remissões no filme *Helena de Tróia*, de 2004, dirigido por John Kent Harrison.

43 "O Teatro Lírico, ou Lyrico Fluminense, substituiu o Teatro Provisório a partir de 1854, por não mais se justificar o nome primitivo, já que a casa passou a funcionar em caráter permanente. Foi inaugurado com a encenação da ópera Ernani, de Verdi. Nele se apresentaram importantes cantores de ópera e artistas de teatro, além de concertistas famosos. Segundo alguns estudiosos, foi o berço da ópera no Brasil". Retirado da Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machado deassis.net/>. Acesso em: Jun.2017

mulher de preto”[44]. O deputado Menezes e o Dr. Estevão, após o primeiro encontro no teatro, se reencontram dois meses depois, na casa de um ministro de Estado. O médico vai até lá para saber sobre uns papéis de um parente da província. Há um contraste no tratamento que os dois políticos dispensam ao médico. No encontro com o deputado: “Houve sincero prazer em ambos encontrando-se pela segunda vez; e Meneses arrancou de Estêvão a promessa de que iria a casa dele daí a poucos dias”. Já o ministro, conforme as palavras do narrador, pouco caso faz do médico: “O ministro depressa despachou o jovem médico” (ASSIS, 1994, p.39).

Ao saírem da casa do ministro, em meio a uma tromba d’água, constata-se a diferença de posses que os cargos de deputado e de médico conferem a cada um: O deputado tem um *coupé* (Figura 18) que o aguarda, enquanto o Dr. espera por um *tílburi* de praça (Figura 19), mas devido à forte chuva, aceita voltar para sua casa, que se localiza na Rua da Misericórdia[45], de carona no *coupé* do deputado.

Nesse conto, os meios de transporte são índices referenciais que mostram o poder de um deputado como representante do Estado, pois, enquanto esse já possui um luxuoso meio de transporte à sua espera, o médico, por sua vez, mesmo sendo um homem de posses, não goza dessas benesses.

44 Tanto o conto “A mulher de preto” quanto “A cartomante” giram em torno da temática da traição e permitem depreender a visão da mulher na sociedade carioca do final do século XIX. Em “A Cartomante”, o desfecho trágico sela a traição e “lava” a honra do marido, já em “A mulher de preto”, embora o conto tenha sido publicado em livro vinte e seis anos antes e, no Jornal das Famílias, entre 1864 e 1869, a suposta traição de Madalena tem uma pena aparentemente mais leve. Entretanto, o marido não comprova sua suspeita, só a desconfiança já o conduz a abandonar mulher e filho.

45 “A Rua da Misericórdia era praticamente uma continuação da rua Direita (hoje Primeiro de Março). Foi a primeira rua da cidade”. Retirado da Revista Machado de Assis em linha. Disponível em http://www.machadodeassis.net/. Acesso em Jun.2017.

Figura 18: *Coupé* ou Cupê[46]



Fonte: Imagem retirada do site Museu Dantu. Disponível em: <http://www.museudantu.org.br/moderna3.htm>. Acesso em: Jun. 2017.

Figura 19:Tílburi



Fonte: Gustavo Dall'Ara. O último tílburi. Disponível em: <http://www.museudantu.org.br/TArte8.htm>. Acesso em: Jun.2017.

[46] Cupê: "Viatura de sucesso em Paris no princípio do século XIX, foi também muito usado no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro. Era o veículo preferido dos membros da diplomacia, da magistratura e do parlamento. Os ministros o usavam cotidianamente, e também em recepções, cortejos e passeios. Em 1845, surgiu no Rio o primeiro Coupé-chaise, o qual foi utilizado, a partir de 1851, para a condução de passageiros, empreendimento da firma Carneiro e Marinhas. A imagem mostra um cupê de um proprietário abastado, com dois empregados devidamente uniformizados". Disponível em: <http://www.museudantu.org.br/moderna3.htm>. Acesso em: Jun. 2017.

O deputado, como que atendendo ao apelo que o nome da rua suscita, oferece uma carona ao médico, em um gesto misericordioso e nobre. Entretanto, ele não leva o médico para a referida rua, mas sim para conhecer sua casa, localizada na Rua do Lavradio[47]. Essa rua, "eminentemente residencial" no século XIX, localizada no Centro Histórico do Rio, contrasta com a movimentada Rua da Misericórdia, "um prolongamento da Ladeira da Misericórdia (Figura 20), que ligava a várzea ao Morro do Castelo e que já abrigara a primeira alfândega, a cadeia, a Câmara e o Tribunal da Relação" (*Revista Machado de Assis em linha*[48]).

Figura 20: Ladeira da Misericórdia



[47] "A rua do Lavradio localiza-se no centro histórico da cidade do Rio de Janeiro. Começa na rua do Riachuelo e termina na Visconde do Rio Branco. Foi aberta no século XVIII e ampliada no ano de 1777, por ordem do marquês do Lavradio. Retirado da Revista Machado de Assis em linha. Disponível em <http://www.machadodeassis.net/>. Acesso em Jun. 2017.
Considerada a mais artística desde os tempos da colônia, ela "representou um papel de alto relevo na nossa vida artística, política e social. Nela o encarregado de negócios da França, o requintado M. Pontois possuía uma chácara. Nela moravam o Marquês de Cantagalo em 1829, o Conde de Caxias em 1852, a artista Jesuína Montani, o tipógrafo Eduardo Laemmert em 1843, o Regente do Império Araújo Lima (Marquês de Olinda), o Visconde de Jaguari,.. O casarão do Grande Oriente do Brasil, terminado por José Clemente Pereira para abrigar a loja maçônica Glória do Lavradio, teve sua construção iniciada pelo artista português Victor Porfírio de Borja, da companhia Mariana Torres, interrompendo-a quando as paredes já estavam altas, para ser um teatro que rivalizasse com o Real de São João. Além desse teatro inacabado dois, pelo menos, existiram no século XIX: o Teatro Circo, de 1876, posteriormente, em 1870, transformado em Polytheama Fluminense pela Companhia Emília Adelaide; o outro chamava-se Teatro Apollo. Dados retirados do *site* Teatros do centro histórico do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/centro historico/TEMAHistorico.asp?cod=15>. Acesso em: Jun. 2017.

[48] Retirado do *site* da Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadode assis.net/>. Acesso em: Jun. 2017.

Fonte: Gravura de Louis Buvelot, 1845.
Largo da Misericórdia e a Ladeira da Misericórdia, que dá acesso ao Morro do Castelo.
Retirada do *site* da Biblioteca Nacional Digital. Disponível em:
<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393038i11.jpg.>
Acesso em: Jun. 2017.

Com efeito, as condições sociais dos dois personagens apresentam diferenças não só nos meios de transporte que utilizam, mas, também, na localização de suas moradias, como pode ser observado nas imagens que mostram as respectivas ruas da Misericórdia e do Lavradio. A primeira, liga-se ao Morro do Castelo por meio do Largo da Misericórdia e a segunda, do Lavradio, limita-se com as ruas do Riachuelo e Visconde do Rio Branco, compondo o centro histórico do Rio de Janeiro e conferindo status aos seus moradores. Entretanto, apesar das diferenças, ambos são homens cultos e pertencem à alta sociedade, e os objetos que se destacam na vida deles são os livros. As duas estantes de livros de Filosofia, de História, de poesia e de política que o deputado, orgulhosamente, mostra ao médico, são considerados, pela personagem, parte da família. Estevão, por sua vez, é caracterizado pelo narrador como um rapaz sério, talentoso, ambicioso e com "vontade de saber" (ASSIS, 1994, p.41), por cultivar o hábito da leitura. Entretanto, devido ao excesso de estudos, está muito magro, com a tez pálida para os seus vinte e quatro anos. Assim, o narrador enfatiza que

> a cabeça pendia-lhe um pouco para a frente pelo longo hábito da leitura. Mas esses vestígios de uma longa aplicação intelectual não lhe alteraram a regularidade e harmonia das feições, nem os olhos perderam nos livros o brilho e a expressão (ASSIS, 1994, cap.2, p.41)

A descrição do narrador configura os livros como objetos capazes de alterar as feições de um indivíduo ou tirar o brilho e a expressão do olhar, e ele vale-se da própria literatura, recorrendo à metáfora da flecha de Cupido e ao recurso da intertextualidade para demonstrar a paixão que se instala no coração de Estevão, ao ver a misteriosa mulher de preto no teatro, como pode ser observado a seguir: "Mas ao entrar levava o coração livre; ao sair trouxe nele uma flecha, para falar a linguagem dos poetas da Arcádia[49]; era a flecha do amor" (ASSIS, 1994, cap.4, p. 66).

49 Região da Antiga Grécia. "Nos séculos XVII e XVIII passou a designar agremiações de poetas cujas produções se inspiravam diretamente nas obras dos clássicos gregos e latinos". Retirado da Revista Machado de Assis em linha. Disponível em <http://www.machadodeassis.net/>. Acesso em Jun. 2017.

O narrador completa a descrição de Estevão, elogiando sua natural elegância “nas maneiras, na atitude, no sorriso, no trajo, tudo mesclado de uma certa severidade que era o cunho do seu caráter” (ASSIS, 1994, cap.2, p.41). Essas qualidades atraem a amizade do deputado, que vê nele um excelente parceiro para conversas e idas ao teatro.

Aos 24 anos, morando só, com um escravo que herdara dos pais, “mais irmão do que escravo, na dedicação e no afeto” (ASSIS, 1994, cap.2, p.43), Estevão Soares nutre grande amizade pelo Padre Luís e pelo novo amigo, o Deputado Meneses, a quem visita no dia posterior ao da carona.

Meneses, um homem solitário, com um sorriso amável e, ao mesmo tempo, triste, parece esconder um drama dentro de si. Ele convida Estevão a voltar outras vezes, inclusive para jantar, após as sessões na Câmara. E o médico volta a visitá-lo, a jantar com ele e, inclusive, passam a frequentar com mais assiduidade o teatro. Da mesma forma, Meneses também começa a visitar Estevão.

E, certa vez, no teatro, ambos contemplam uma misteriosa mulher de preto que, por sua vez, também olha para Meneses. Estevão pergunta se ele a conhece, ao que o amigo responde negativamente. Mas, na saída da peça teatral, ao chegar à escada que dá para a Rua dos Ciganos[50], ao ouvir passos na escada, Menezes desce com rapidez, para identificar quem passava. Esse mistério deixa Estevão intrigado e, ao mesmo tempo em que a amizade pelo deputado Meneses se solidifica, a paixão toma a forma da mulher de preto. Ambos os sentimentos crescem no coração de Estevão com o passar dos dias.

A mulher misteriosa não é uma menina como as que Estevão desprezara, em seu relato ao Padre Luís:

> - Padre Luís, uma menina que deixa as bonecas para ir decorar mecanicamente alguns livros mal escolhidos; que interrompe uma lição para ouvir contar uma cena de namoro; que em matéria de arte só conhece os figurinos parisienses; que deixa as calças para entrar no baile, e que antes de suspirar por um homem, examina-lhe a correção da gravata, e o apertado do botim; Padre Luís, esta menina pode vir a ser um esplêndido ornamento de salão e até uma fecunda mãe de família, mas nunca será uma mulher (ASSIS, 1994, cap. 2, p.42).

[50] “Rua dos Ciganos" (1865) é a antiga denominação da atual rua da Constituição, situada no centro da cidade do Rio de Janeiro, ligando a Praça da República à Tiradentes”. Retirado do *site* da Revista Machado de Assis em linha. Disponível em <http://www.machadode assis.net/>. Acesso em Jun. 2017.

Estevão exige inteligência e perfeição moral em uma mulher, e afirma não existir erro venial quando se trata de “matéria de costumes e de amor” (ASSIS, 1994, cap. 2, p. 43).

Após esse episódio no teatro, Estevão reencontra a misteriosa mulher em um baile na casa de um homem que fora amigo de seus pais. Ela produz nele a impressão de uma fada, embora não seja uma virgem, mas uma viúva, com 34 anos. Ele conversa com ela por meia hora e encanta-se de tal forma com “as maneiras, a voz, a beleza de Madalena, que ao chegar à casa não pôde dormir” (ASSIS, 1994, cap.4, p.46).

Dois dias após esse encontro, Estevão passa várias vezes pela Rua do Conde[51] (Figura 21) para descobrir onde Madalena mora e surpreende-se ao chegar em casa e encontrar uma carta dela, escrita com elegância e cuidado e perfumada com sândalo, convidando-o a tomar chá com ela no dia seguinte.

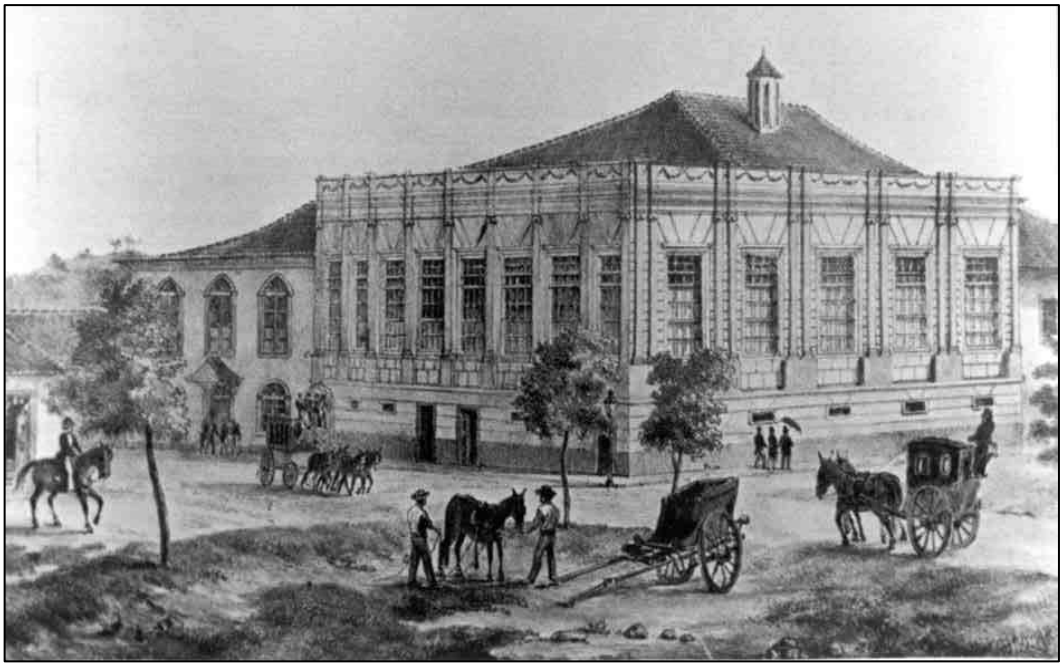
Antes de ir à casa de Madalena, Estevão janta com Meneses no Hotel de Europa, localizado na Rua do Carmo, 69, esquina com a Rua do Ouvidor. Esse hotel era ponto de encontro da alta sociedade, inclusive de escritores[52] e políticos, como os deputados que lá discutiam com Meneses e Estevão sobre várias províncias em que prevalecia o jugo do imperador e em que pessoas eram demitidas por serem parentes de opositores. Inquirido sobre o que achava da situação, Estevão, com os pensamentos em Madalena, é confundido com um imperialista por responder sem pensar que a achava lindíssima. A resposta de Estevão gera a desconfiança em Meneses de que o amigo está apaixonado.

---

51 “A Rua do Conde (assim denominada em homenagem ao conde d´Eu, marido da princesa Isabel) é a atual Rua Visconde do Rio Branco. Começa na praça da Constituição (atual praça Tiradentes) e termina na praça da Aclamação (atual praça da República). Chamou-se Rua do Conde e, em tempos remotos, chamou-se também Caminho Novo”. Retirado do *site* da Revista Machado de Assis em linha. Disponível em <http://www.machadodeassis.net/>. Acesso em Jun. 2017.

52 Machado de Assis costumava freqüentar o Hotel Europa. Mais detalhes no artigo: O Rio de Janeiro moderniza-se: a nova hotelaria da cidade e as modas esportivas no final do século XIX, de Valéria Guimarães, no *site* História (s) do *sport*. Disponível em:<https://historiadoesporte.wordpress.com /2011/06/18/o-rio-de-janeiro-moderniza-se-a-nova-hotelaria-da-cidade-e-as-modas-esportivas-nofinal-do-seculo-xix/>. Acesso em Jun. 2017.

Figura 21. Rua do Conde



Fonte: Autor desconhecido, domínio público.
Litografia do séc. XIX, Rua e Palácio do Conde Retirado do *site* Wikipédia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_do_Conde_dos_Arcos#/media/File:Palaciodocondedosarcos.jpg. Acesso em: Jun.2017.

Conforme o narrador, Estevão é “naturalmente bom e afetuoso, generoso e cavalheiresco, sem ódios nem rancores, entusiasta por todas as cousas boas e verdadeiras” (ASSIS, 1994, cap.2, p.43). Essa descrição e o nome Estevão remetem a um dos mártires bíblicos, encarregado de cuidar das viúvas na igreja, conforme pode ser observado no trecho bíblico encontrado em Atos dos Apóstolos 6, 1-8, cujo versículo final resume a biografia da personagem bíblica Estevão: “Estêvão, cheio de graça e fortaleza, fazia grandes milagres e prodígios entre o povo”[53].

A remissão ao mártir bíblico relaciona-se à significação do conto, uma vez que Estevão encanta-se por Madalena, mulher que ele acredita ser viúva e, posteriormente, descobre que é a ex-mulher do deputado Meneses, abandonada injustamente pelo esposo por ele pensar ter sido traído. Diante disso, Estevão cumpre o papel de protetor e faz a intermediação dela com o marido, conseguindo o perdão, que une novamente o casal.

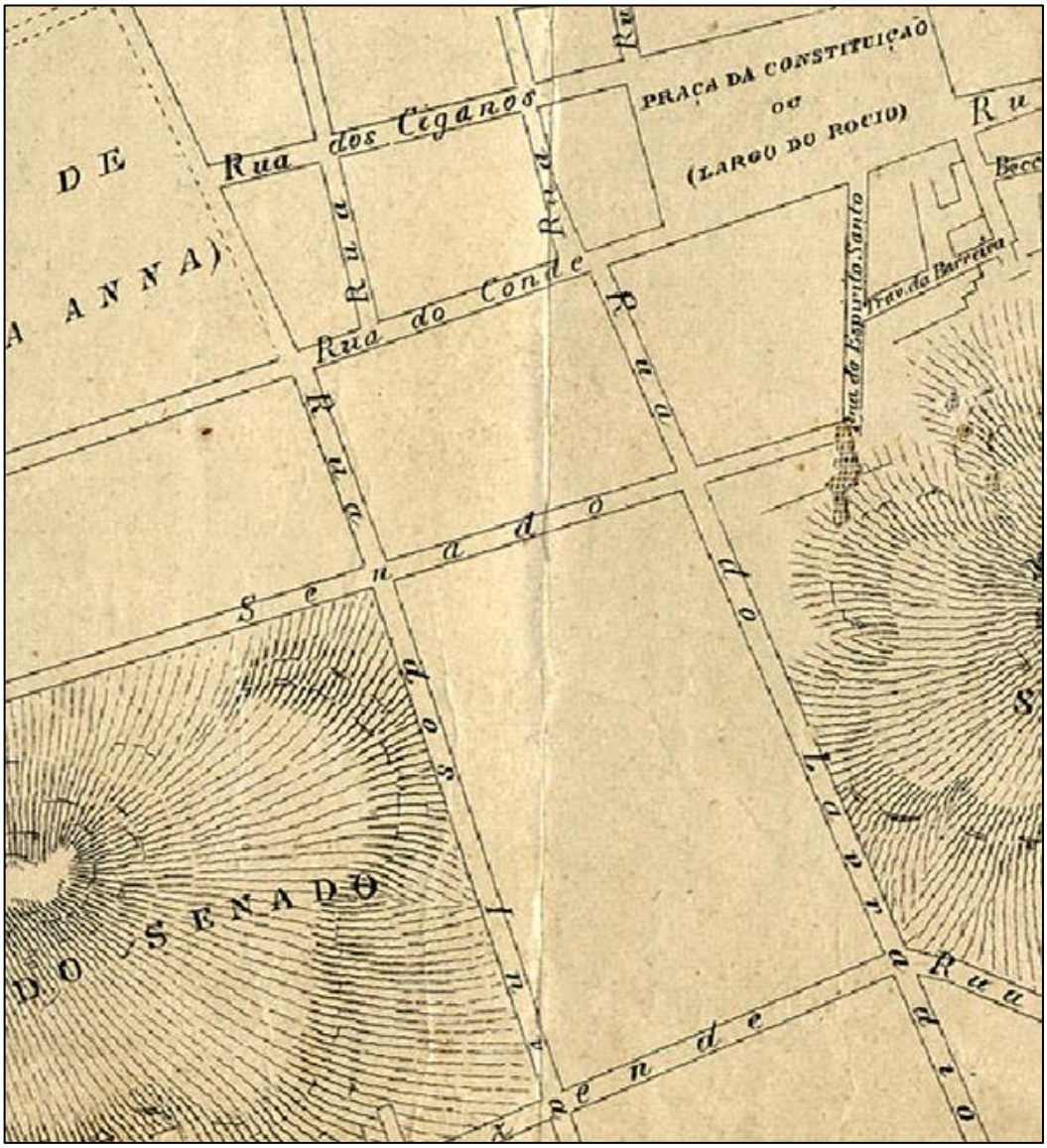
Madalena, por sua vez, também possui um nome que é reportado em onze passagens bíblicas. No Evangelho segundo São Lucas, capítulo 8, versículo 2,

[53] Atos dos Apóstolos 6, 1-8. Disponível no *site* Bíblia católica: <http://www.biblia católica.com.br/biblia-ave-maria/atos-dos-apostolos/6>. Acesso em agosto 2017.

Madalena é mencionada como uma mulher que acompanha os doze apóstolos, juntamente com outras que foram libertadas de espíritos malignos. E, nesse versículo, ela é descrita como a que foi liberta de sete demônios. Em outra passagem, porém, no Evangelho segundo São Marcos, capítulos 15 e 16, ela acompanha Maria ao túmulo de Jesus e compra aromas para ungi-lo. Já no Evangelho segundo São João, capítulos 19 e 20, ela fica ao lado de Maria, mãe de Jesus, ao pé da cruz e, além disso, encontra o sepulcro aberto, vê Jesus, conversa com Ele e relata aos discípulos que Ele ressuscitou. Logo, a composição das personagens indicia uma remissão aos nomes bíblicos, Estevão e Madalena, pois Madalena liberta-se do suposto pecado da traição, pela intercessão de Estevão, que convence o marido dela de sua inocência. Além disso, ela relata a Estevão tudo o que acontece da mesma forma que, na Bíblia, Madalena relata o encontro com Jesus aos apóstolos. Tanto ela quanto o marido confiam em Estevão e pedem seu auxílio. E ele, mesmo apaixonado por Madalena, abre mão de seu amor para ajudá-los, e, após unir a ambos, afasta-se, viajando para longe. A Rua da Misericórdia, local da residência de Estevão, é um índice que remete ao perdão almejado por Madalena e ao coração misericordioso de Estevão.

Nesse conto, as personagens percorrem espaços do entorno do Teatro Lyrico, que se localiza na Praça da Constituição, no centro histórico do Rio de Janeiro. A saída do teatro dá para a Rua dos Ciganos, que é movimentada e perpendicular à Rua do Conde, onde mora Madalena. Portanto, faz sentido ela ter saído do teatro pela porta que dá para a Rua dos Ciganos e ter ido para a sua casa, rapidamente, já que é próxima dali. A Rua do Lavradio, local em que reside Meneses, também faz limite com o Teatro Lyrico e tem um entroncamento com a Rua do Conde, o que facilita para Madalena a aproximação com o ex-marido, uma vez que ambos são vizinhos e costumam ir com frequência ao teatro. É possível observar o entroncamento dessas ruas na figura 22.

Figura 22: Parte do Guia e plano da cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Publicado por A. M. M. Kynney e Roberto Leeder, 1858.
Recorte de uma parte do Guia e Plano da cidade do Rio de Janeiro.
Imagem retirada do *site*: Biblioteca digital Luso-brasileira. Disponível em: <http://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/123456789/36466>. Acesso em: Jun. 2017

O trabalho com a espacialidade, no conto “A mulher de preto”, é baseado na citação de diversas ruas do Rio de Janeiro do final do século XIX, como as ruas da Misericórdia, do Conde, do Lavradio e dos Ciganos, todas ruas centrais do Rio de Janeiro e próximas ao Teatro Lírico. Esse teatro é o local para onde converge a trama. Além de um marco histórico-cultural do Rio de Janeiro, frequentado pela classe social mais elevada e palco de diversos grupos de teatro internacionais, ele funciona como um elo que congrega as ações das personagens, que agem como se usassem

máscaras, que escondem as reais personalidades[54]. Os dois amigos escondem a paixão que sentem pela mulher de preto e ela, esconde seu real objetivo e atua como viúva, logo, todos agem como atores que representam personagens fictícios para esconder suas reais pretensões, como se estivessem em um palco ou no próprio Teatro Lírico.

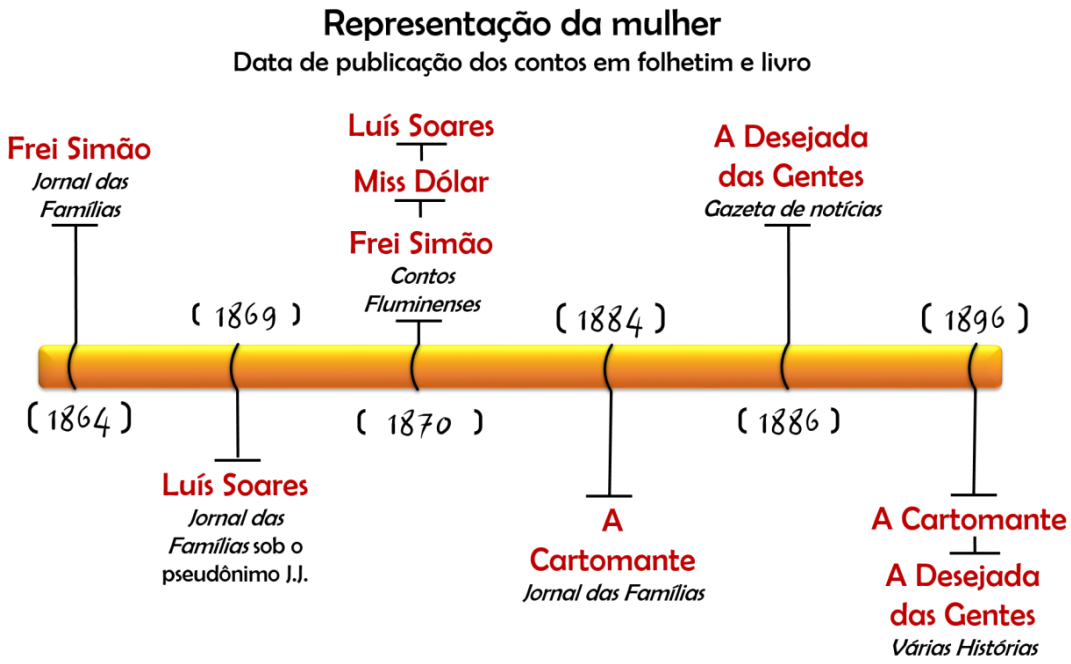
Além da espacialidade, esse conto, bem como os demais, analisados anteriormente, também dialogam com a categoria de gênero, que possibilita ao leitor ter uma ideia de como a mulher era vista na sociedade carioca do século XIX. Essa categoria será analisada no subcapítulo a seguir, denominado *Representação do universo feminino.*

[54] Cada uma das personagens, nesse conto, pode ser classificada como uma personagem redonda, que nunca revela todo o seu ser, mostra apenas algumas facetas do que realmente é.

5. REPRESENTAÇÃO DO UNIVERSO FEMININO

A diversidade na representação da mulher está presente em inúmeros contos machadianos, entretanto, com os contos aqui analisados, é possível pressupor o modo de agir de mulheres do Rio de Janeiro do final do século XIX. Para tanto, serão enfocados os seguintes contos, cujas datas de publicação estão descritas no gráfico a seguir (Figura 23) e compreendem um período de 32 anos, que inicia com a publicação do conto “Frei Simão”, em 1864, no “Jornal das Famílias” e encerra com os contos “A cartomante” e “A desejada das gentes”, ambos publicados em 1896, no livro “Várias Histórias”. Cada conto é analisado individualmente e, ao final, eles são agrupados com os contos já analisados no subcapítulo anterior, referente à desigualdade, para que possam ser estudadas as relações entre eles e as conclusões relacionadas com as categorias de análise.

Figura 23: Linha do tempo da publicação de contos analisados sob a ótica da representação da mulher



Fonte: a autora, 2017.

5.1. DUALIDADE FEMININA EM “MISS DÓLAR” X “LUÍS SOARES”

No livro *Contos fluminenses*, o conto “Miss Dólar” mostra a representação da mulher idealizada no período de 1848 a 1865, apresentando-a a partir da fantasia de diferentes leitores que, embora estejam representados ficcionalmente no texto, remetem a diferentes percepções que a sociedade tem da mulher, sendo essas influenciadas pela formação dos indivíduos e por seu temperamento.

O tema do conto “Miss Dólar” são os diversos tipos de leitores, descritos pelo narrador, no início do conto. Primeiro, o narrador pressupõe um leitor que imaginaria Miss Dólar como uma mulher representativa do ideal romântico de beleza e cultura, uma heroína de romance, como pode ser observado na passagem a seguir:

> Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que Miss Dólar é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue, abrindo à flor do rosto dous grandes olhos azuis e sacudindo ao vento umas longas tranças louras. A moça em questão deve ser vaporosa e ideal como uma criação de Shakespeare; deve ser o contraste do roastbeef britânico, com que se alimenta a liberdade do Reino Unido. Uma tal Miss Dólar deve ter o poeta Tennyson de cor e ler Lamartine no original; se souber o português deve deliciar-se com a leitura dos sonetos de Camões ou os Cantos de Gonçalves Dias. [...] A sua fala deve ser um murmúrio de harpa eólia; o seu amor, um desmaio, a sua vida, uma contemplação, a sua morte, um suspiro. A figura é poética, mas não é a da heroína do romance (ASSIS, 1994, p.3).

Após essa descrição da mulher idealizada para ser a heroína de um romance, ele continua a brincar com o leitor e a descrever a mulher ideal, só que, desta vez, substitui o padrão de beleza romântico por um mais realista, deixando de lado o modelo europeu em troca do americano:

Antes de descrever a cadelinha, o narrador ainda brinca com o leitor, desvelando a mulher ideal para acudir aos desejos de um velho pobre: uma inglesa rica por volta dos cinquenta anos. Nesta descrição, as vestimentas complementam e denotam o luxo que deverá ter tal mulher:

> Já não será o mesmo sentir o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso. Para esse, a Miss Dólar verdadeiramente digna de ser contada em algumas páginas seria uma boa inglesa de cinquenta anos, dotada com algumas mil libras esterlinas, e que, aportando ao Brasil em procura de assunto para escrever um romance, realizasse um romance verdadeiro, casando com o leitor aludido. Uma tal Miss Dólar seria incompleta se não tivesse óculos verdes e um grande cacho de cabelo grisalho em cada fonte. Luvas de renda branca e chapéu de linho em forma de cuia seriam a última demão deste magnífico tipo de ultramar (ASSIS, 1994, p.5).

Só após uma última brincadeira, ao ironizar o leitor que se acha esperto e tenta descobrir o enigma enunciado, ao decifrar o significado escondido no nome Miss Dólar, é que o narrador explica o enigma proposto:

> Mais esperto que os outros, acode um leitor dizendo que a heroína do romance não é nem foi inglesa, mas brasileira dos quatro costados, e que o nome de Miss Dólar quer dizer simplesmente que a rapariga é rica. A descoberta seria excelente, se fosse exata; infelizmente nem esta nem as outras são exatas. A Miss Dólar do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; Miss Dólar é uma cadelinha galga (ASSIS, 1994, p.6).

Depois de revelar quem é Miss Dólar, o narrador apresenta a dona da cadelinha e a descreve nos mínimos detalhes, narrando minúcias e comentando o impacto que sentiu ao vislumbrar os olhos verdes dela:

> Mendonça levantou-se justamente quando entrava na sala a sobrinha em questão. Era uma moça que representava vinte e oito anos, no pleno desenvolvimento da sua beleza, uma dessas mulheres que anunciam velhice tardia e imponente. O vestido de seda escura dava singular realce à cor imensamente branca da sua pele. Era roçagante o vestido, o que lhe aumentava a majestade do porte e da estatura. O corpinho do vestido cobria-lhe todo o colo; mas adivinhava-se por baixo da seda um belo tronco de mármore modelado por escultor divino. Os cabelos castanhos e naturalmente ondeados estavam penteados com essa simplicidade caseira, que é a melhor de todas as modas conhecidas; ornavam-lhe graciosamente a fronte como uma coroa doada pela natureza. A extrema brancura da pele não tinha o menor tom cor-de-rosa que lhe fizesse harmonia e contraste. A boca era pequena, e tinha uma certa expressão imperiosa. Mas a grande distinção daquele rosto, aquilo que mais prendia os olhos, eram os olhos; imaginem duas esmeraldas nadando em leite (ASSIS, 1994, p.7)

A descrição, rica em detalhes, da dona da cadelinha, que representa o ideal romântico, o luxo do vestido de seda escura, que cobre seu corpo e desperta a imaginação masculina para um “tronco de mármore modelado por escultor divino” escondido sob a seda, é um informante[55] da riqueza da dona. Da mesma forma, se constitui em um informante do padrão de beleza da época, que valorizava a tez branca e o desejo desperto nos homens pela dificuldade da conquista. O mármore lembra a imobilidade e a frieza de uma estátua e anuncia o comportamento da personagem, que, após a viuvez, mantém-se fria e recatada. A visita que Mendonça faz a seu quarto

[55] Os informantes trazem significados denotativos, e os índices revelam relações implícitas a serem desvendadas.

necessita de uma reparação desse atentado contra a moral e os bons costumes. Essa conjunção de aparência e atitudes comedidas revela o lugar da mulher na sociedade do final do século XIX, um mero objeto ornamental, sujeito aos caprichos e às leis de homens.

> Mendonça deu mais um passo. Mas nesse momento atravessou o jardim um escravo que acudia ao latido da cadelinha; o escravo examinou o jardim, e não vendo ninguém retirou-se. Margarida foi à janela e perguntou o que era; o escravo explicou-lho e tranquilizou-a dizendo que não havia ninguém. Justamente quando ela saía da janela aparecia à porta a figura de Mendonça. Margarida estremeceu por um abalo nervoso; ficou mais pálida do que era; depois, concentrando nos olhos toda a soma de indignação que pode conter um coração, perguntou-lhe com voz trêmula: - Que quer aqui? Foi nesse momento, e só então, que Mendonça reconheceu toda a baixeza de seu procedimento, ou para falar mais acertadamente, toda a alucinação do seu espírito. (ASSIS, 1994, p.8).

Nesse conto, o recato feminino e os costumes da sociedade patriarcal conduzem Margarida e Mendonça ao casamento, pelo fato de ele ter entrado no quarto dela, no espaço reservado, proibido ao sexo masculino. Embora exista amor entre ambos, a mulher não pode ser senhora de seu destino e precisa sujeitar-se aos caprichos de uma sociedade desigual.

No conto “Luís Soares”, também integrante de *Contos Fluminenses*, o dote e a herança importam mais que a própria mulher. Não há descrições de mulheres como no conto “Miss Dólar”, apenas o interesse monetário. Luís Soares, o protagonista, quer continuar na boa vida, sem trabalhar e, no princípio, despreza a prima Adelaide por seu dote de pouco valor: trinta contos. Depois, cogita se casar com ela para ficar com a herança do tio e, ao final, quando descobre que ela será uma rica herdeira, pois o pai da moça deixara um testamento sugerindo o casamento de ambos para receberem trezentos contos, luta desesperadamente para convencê-la a se casar com ele. Luís Soares é descrito pelo narrador como um inútil, como pode ser observado no trecho a seguir:

> Dormia doze horas consecutivas, durante o dia, quer dizer, das seis da manhã às seis da tarde. Almoçava às sete e jantava às duas da madrugada. Não ceava. A sua ceia limitava-se a uma xícara de chocolate que o criado lhe dava às cinco horas da manhã quando ele entrava para casa. Soares engolia o chocolate, fumava dous charutos, fazia alguns trocadilhos com o criado, lia uma página de algum romance, e deitava-se. Não lia jornais. Achava que um jornal era a cousa mais inútil deste mundo, depois da Câmara dos Deputados, das obras dos poetas, e das missas. Não quer isto dizer que Soares fosse ateu em religião, política e poesia. Não. Soares era apenas indiferente. Olhava para todas as grandes cousas com a mesma cara com que via uma

> mulher feia. Podia vir a ser um grande perverso; até então era apenas uma grande inutilidade. (ASSIS, 1994, p.21)

Em contrapartida, Adelaide, apesar de amá-lo, rejeita-o devido às demonstrações de seu caráter, atitude incomum às moças da época, uma vez que, em 1869, o comportamento das mulheres era de aceitação e submissão. Assim, a forma de agir da personagem expõe a forma de agir de alguns rapazes que buscam a fortuna em primeiro lugar e revela a atitude inusitada de uma moça que reage contra a vontade masculina.

Nos contos “Miss Dólar” e “Luís Soares”, a diferença reside na atitude feminina: no primeiro, a mulher submete-se às convenções sociais e, no segundo, ela resolve não casar com o pretendente que lhe fora destinado e a família a apoia, contrariando as normas sociais e transformando o conto em um alerta. Em ambos, Machado retrata a sociedade e suas mazelas, instaurando a crítica social e conduzindo o leitor à reflexão.

Um dos pontos do Rio de Janeiro frequentados por Luís Soares, que, em sua vida boêmia, torra a herança deixada pelo pai, dormindo de dia e curtindo a vida à noite, é o teatro Alcazar Lyrique[56], que continua a visitar mesmo após perceber que está empobrecendo.

> Pela primeira vez na sua vida Soares sentiu uma grande comoção. A idéia de não ter dinheiro nunca lhe havia acudido ao espírito; não imaginava que um dia se achasse na posição de qualquer outro homem que precisava de trabalhar. Almoçou sem vontade e saiu. Foi ao Alcazar. Os amigos acharam-no triste; perguntaram-lhe se era alguma mágoa de amor. Soares respondeu que estava doente. As Laís da localidade acharam que era de bom gosto ficarem tristes também. A consternação foi geral (ASSIS, 1994, p.22).

Até no Alcazar Lyrique, a tristeza pelo término da herança não passa, mesmo com os amigos convidando-o para passeios pela enseada de Botafogo ou pelo

[56] “O teatro Alcazar Lyrique, inaugurado em 1859, ocupava cinco prédios vizinhos na rua da Vala (hoje rua Uruguaiana). Propriedade do artista francês Joseph Arnaud, tinha como principal atração a reprodução do estilo dos cabarés franceses. Nele se apresentavam vaudevilles (comédias ligeiras e divertidas), operetas e se promoviam bailes de máscaras e à fantasia”. SENNA, Marta de. In: Revista Machado de Assis em linha. Romances e contos em hipertexto. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras.htm>. Acesso. em: Out. 2017.

Corcovado[57], pois nada resolve sua situação financeira. Eles recomendam que vá a New York procurar uma fortuna, mas Luís prefere ficar no Rio e continuar sonhando com riqueza infinita. Em seus sonhos vê-se no Oriente, em um harém, coberto de tapetes persas. Mas, o sonho transforma-se em pesadelo quando ele se dá conta da realidade. Resolve, então, aconselhado por um amigo, procurar o tio, que mora com uma prima no Catumbi[58] e pedir para o tio conseguir-lhe um emprego.

O trecho transcrito a seguir mostra a facilidade do tio em conseguir um emprego ao inútil sobrinho, em um ministério:

> — Estás então disposto a trabalhar?
> — Estou, meu tio.
> — Bem; vou ver se te arranjo um emprego. Que emprego preferes?
> — O que quiser, meu tio, contanto que eu trabalhe.
> — Bem. Levarás amanhã, uma carta minha a um dos ministros. Deus queira que possas obter o emprego sem dificuldade. Quero ver-te trabalhador e sério; quero ver-te homem. As dissipações não produzem nada, a não serem dívidas e desgostos...Tens dívidas?
> — Nenhuma, respondeu Soares.
> Soares mentia. Tinha uma dívida de alfaiate, relativamente pequena; queria pagá-la sem que o tio soubesse. No dia seguinte o major escreveu a carta prometida, que o sobrinho levou ao ministro; e tão feliz foi, que daí a um mês estava empregado em uma secretaria com um bom ordenado (ASSIS, 1994, p.26).

A passagem revela uma crítica social à forma com que eram conseguidos os empregos nos ministérios no século XIX, sem se levar em conta a formação, a experiência ou o conhecimento do postulante à vaga, e sim, o poder político ou econômico da pessoa que indica a outra ao emprego. Essa prática era comum na época da diegese e se mantém até hoje em nosso país, mostrando a atualidade da obra machadiana e contrariando críticos literários que afirmam que Machado não revelou as mazelas da sociedade de sua época.

---

[57] "O Corcovado já no século XVII era conhecido com esse nome, pela sua forma, que lembra uma corcova. Em 1824, Dom Pedro I liderou a primeira expedição ao topo do morro. Em 1882, Dom Pedro II autorizou a construção da Estrada de Ferro do Corcovado, que começou a funcionar em 1884, no trecho entre o Cosme Velho e as Paineiras. Um ano mais tarde, foi inaugurado o trecho entre as Paineiras e o Corcovado, completando-se assim a extensão total da estrada de ferro". SENNA, Marta de. In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: SENNA, 2011. Romances e contos em hipertexto. Machado de Assis.net. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances /obras.htm. Acesso em: Out. 2017

[58] "Catumbi é um bairro da zona Central da cidade do Rio de Janeiro, situado entre Santa Teresa, Estácio, Cidade Nova e Rio Comprido. Um dos bairros mais antigos da cidade, nele havia tanto chácaras senhoriais, quanto residências e estabelecimentos comerciais da pequena classe média". SENNA, Marta de. In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: http://www.machadode assis.net/ hiperTxromances/obras/ contos fluminenses.htm. Acesso em: Out. 2017.

Até a Independência do Brasil é mencionada na apresentação do amigo do pai de Adelaide e relaciona-se à significação do conto: “O Anselmo que chegara da Bahia chamava-se Anselmo Barroso de Vasconcelos. Era um fazendeiro rico, e veterano da Independência” (ASSIS, 1994, p.30).

Esse fazendeiro traz notícias sobre o testamento do pai de Adelaide e lhe confere a possibilidade de herdar a fortuna casando-se com o primo Luís, conforme a vontade expressa pelo seu pai ou escolher a independência, abrindo mão da herança e libertando-se do casamento com um homem que não a ama.

Luís Soares, ao contrário, precisa aguardar a decisão da moça, pois já gastara sua herança e receberia a fortuna de Adelaide em troca da prisão que um casamento poderia conferir a ele. Assim que os primos Adelaide e Luís recebem a notícia da herança e do casamento que os tornaria ricos herdeiros, Luís vai para casa e sonha com o Oriente e um harém, cujo chão é forrado com tapetes da Pérsia, que remetem à futura vida abastada e de prazeres que deseja ter após receber a herança. Além disso, há uma passagem em que a caracterização do tio de Luís Soares, Major Luís da Cunha Vilela, remete a mudanças históricas vivenciadas no Brasil:

> Gostava de rir, mas era implacável com os maus costumes. Constitucional por necessidade, era no fundo de sua alma absolutista. Chorava pela sociedade antiga; criticava constantemente a nova. Enfim foi o último homem que abandonou a cabeleira de rabicho (ASSIS, 1994, p.24).

Essa relação da ficção com a história, exposta na descrição da personagem, é explicitada por Marta de Senna:

> Constitucional por necessidade, era no fundo de sua alma absolutista" é uma frase em que se pode perceber a mudança histórica ocorrida no Brasil em meados do século XIX, quando a monarquia constitucional (isto é, amparada na Constituição e limitada pelo parlamento) substitui a monarquia de tendência absolutista (tal como fora, de certo modo, o reinado de D. Pedro I). (SENNA, 2011) [59]

A explicação de Marta de Senna comprova que Machado de Assis se utiliza de dados históricos na composição de suas narrativas, com a finalidade de caracterizar suas personagens, conferir significação à diegese e incluí-la em determinado tempo e espaço, estreitando, assim, os vínculos entre narrativas ficcionais e históricas. A

[59] SENNA, Marta de. In: Revista Machado de Assis em linha. Romances e contos em hipertexto. Machado de Assis.net. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/ hiperTx_romances/obras. htm>. Acesso em: Set. 2017.

monarquia constitucional pode ser representada no caso de Adelaide, que pode decidir o que fazer, não está submetida ao poder absoluto do pai que deixa a herança, porque é amparada pelo tio, que age como o parlamento e confere a Adelaide o poder limitado de decidir sobre o casamento e o recebimento ou não da herança do pai. Ela informa a Luís, com um sorriso, que não casará com ele, dizendo: "Trezentos contos! É muito dinheiro para comprar um miserável". (ASSIS, 1994, p.35)

Ela, o tio e Anselmo viajam à Europa e, Luís, por sua vez acaba se matando, com um tiro: "Abandonado, pobre, tendo por única perspectiva o trabalho diário, sem esperanças no futuro, e além do mais, humilhado e ferido em seu amor-próprio, Soares tomou a triste resolução dos cobardes" (ASSIS, 1994, p.37).

No final da narrativa, Pires, o amigo de Luís, conta a Vitória, outra amiga dele, que Luís se suicidou, e a moça não dá muita atenção, apenas pergunta a Pires se irá ao Alcazar, onde está em cartaz a ópera "*Barbe Bleue*"[60] e sai cantarolando a música da ópera. Segundo o narrador, essa é a única oração fúnebre que Luís recebe dos amigos. A ópera "*Barbe Bleue*" se opõe às "*Danaides*[61]", mencionadas pelo narrador para explicar que a fortuna tem fim se o dono não fizer algum esforço para mantê-la, ao contrário do que pensa Luís.

A morte de Luís não comove ninguém, pois, a partir do momento que perde sua fortuna e não tem mais dinheiro para ir ao Alcazar ou viver no luxo e na ostentação, não faz mais parte do grupo de boêmios da sociedade, torna-se um excluído da roda de amigos e não merece qualquer consideração. Luís entra no interstício social, torna-se um desfiliado, sem vínculos sociais, pois os amigos que tinha anteriormente só valorizam seu dinheiro. E ele, considerado um inútil para a sociedade, pois enquanto possuía fortuna, dormia de dia e gastava o dinheiro à noite em futilidades, não se interessa nem pela família nem pela sociedade, pois considera até a leitura de jornais algo sem utilidade. Sem vínculos sociais, a não ser os comprados pelo dinheiro, é desprezado no momento em que empobrece.

A história de Luís representa a de uma parcela da sociedade carioca que vivia de aparências, ou às custas de heranças ou de golpes para angariar fortuna fácil. A

[60] Barba Azul, que matava as mulheres após desposá-las.

[61] "Filhas de Dânan, que mataram os maridos na noite de núpcias e, por isso, depois de morrerem. Foram condenadas, no Tártaro, a encher de água um tonel sem fundo". SENNA, Marta de. In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadode assis.net/ hiperTxromances/ obras/contos fluminenses.htm>. Acesso em: Out. 2017.

atitude de Luís o inclui entre os inúteis para a sociedade, uma das categorias descrita por Robert Castel.

5.2 PERFÍDIA FEMININA EM “A CARTOMANTE”

Outro conto que demonstra a diversidade presente na obra machadiana e que representa a mulher do século XIX é “A Cartomante”. Nesse conto, a espacialidade contribui para a caracterização das personagens, em especial das mulheres da trama, por meio da ambientação, recurso narrativo que transforma elementos da espacialidade em extensões das personagens.

O conto “A cartomante” integra *Várias histórias*, o quinto livro de contos de Machado de Assis, publicado em 1896. No prefácio, Machado explica que esses contos foram escolhidos dentre outros, que fariam parte desse volume, se não houvesse a necessidade de limitar o livro a trezentas páginas. Comenta, ainda, que escolheu tantos contos, porque eles são uma forma de passar o tempo, mesmo que não sobrevivam à ação dele, da mesma forma que as palavras de Diderot sobreviveram. E essas são utilizadas como epígrafe do livro, com o objetivo de justificar o uso de vários contos aos que acharem a quantia exagerada: “Advertência: – Mon ami, faisons toujours des contes...Le temps se passe, et le conte de la vie s`acheve sans qu`on s`en aperçoive” (DIDEROT apud ASSIS, 1994, p.1), ou seja, “Meu amigo, façamos sempre contos...o tempo passa e acaba sem que se perceba”.

Machado ainda explica que seus contos “não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América” (ASSIS, 1994, p.1) Ele explica que não é o tamanho que prejudica um conto, mas a falta de qualidade, e afirma que os seus contos, mesmo se forem medíocres, possuem a qualidade de serem curtos, característica que os torna superiores aos romances.

No conto “A cartomante”, que gira em torno de um triângulo amoroso entre Rita, Camilo, Vilela, o destino é o tema central e a diegese transcorre no ano de 1869, como informa o narrador: “Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869 [...]” (ASSIS, 1994, p.1).

A história inicia com a alusão à amizade que une os protagonistas Camilo e Vilela: “Os dois primeiros eram amigos de infância” (ASSIS, 1994, p.2) e os enunciados, listados a seguir, possibilitam reconstruir a sequencialidade das ações: Vilela casa-se com Rita; a mãe de Camilo morre; Rita envolve-se com Camilo; Camilo e Rita começam a se encontrar; Camilo recebe uma carta anônima que o acusa de imoral e pérfido por manter um romance com Rita; Camilo para de frequentar a casa de Vilela; Vilela nota as ausências de Camilo; Rita consulta uma cartomante que lhe restitui a confiança; Vilela demonstra tristeza e desconfiança; Rita e Camilo decidem parar de se encontrar; Camilo recebe um bilhete de Vilela; Vilela pede que Camilo vá à sua casa; Camilo pega um tílburi; Ele estaciona ao lado da casa da cartomante; Camilo consulta a cartomante; Ela o tranquiliza; Camilo vai à casa de Vilela; Camilo vê Rita morta; Vilela mata Camilo com dois tiros. A organização da sequencialidade das ações mostra que o conto poderia trazer uma história comum de amizade, amor, traição e vingança, mas o trabalho de Machado com a linguagem e o cuidado dele na estrutura composicional da narrativa revelam nuances da visão da mulher pela sociedade carioca do século XIX e instauram uma crítica social.

Além das ações acima enunciadas, é importante visualizar as personagens e sua caracterização a partir de dois ângulos: o da visão do narrador e o da visão que as personagens têm umas das outras, pois, conforme Real Ouellet e Roland Bourneuf, “as personagens do romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas às outras”, tendo em vista que “fazem parte de uma constelação, da qual não se excluem os lugares e os objetos” (BOURNEUF E OUELLET, 1976, p.200).

O narrador do conto inclui sua avaliação ao descrever as personagens, conduzindo o leitor a depreender a culpa de Rita na traição, pois menciona que a Camilo faltava os “óculos de cristal que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos”, (ASSIS, 1996, p.2). Ele não tinha experiência nem intuição. Portanto, não pode ser culpado pelo ato da traição, pois é vítima de uma ardilosa mulher que o envolve.

Além de posicionar-se em face das personagens, o narrador complementa as descrições delas a partir das impressões que umas têm das outras, como pode ser observado no trecho a seguir:

> Camilo confessou de si para si que a mulher do Vilela não desmentia as cartas do marido. Realmente, era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos,

> boca fina e interrogativa. Era um pouco mais velha que ambos; contava trinta anos, Vilela, vinte e nove e Camilo, vinte e seis (ASSIS, 2996, p.26).

Nesse trecho, o encantamento de Camilo por Rita é revelado pelo narrador, que salienta a diferença de idade entre as personagens, enfatizando que a mulher era mais velha e, ao mesmo tempo, salientando a inexperiência de Camilo ao revelar sua pouca idade. O narrador também mescla, às descrições, suas opiniões em relação à mulher, baseadas na visão da sociedade de seu tempo. Rita é caracterizada pelo narrador como uma mulher que veio da província, que apresenta dificuldades em jogos de tabuleiro, os quais necessitam de raciocínio: "Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam às noites; ela, mal, ele, para lhe ser agradável, pouco menos mal" (ASSIS, 1996, p.2). A descrição da personagem Rita como uma dama formosa e tonta, já se configura em uma desvalorização de seu potencial intelectual e apresenta uma visão machista da mulher. "Odor *di femmina*[62]: eis o que se aspirava nela" (ASSIS, 1996, p.2). O cheiro de mulher que Camilo aspira em Rita e lhe toma os sentidos, não só traz à tona uma expressão utilizada inclusive em peças teatrais, como representa também, pela descrição do narrador, uma animalização da personagem, uma vez que ela é comparada a uma fêmea no cio, cujo odor atrai o macho a ponto de ele não poder resistir. Ao mesmo tempo, a comparação de Rita com uma serpente, que envolve Camilo, a responsabiliza pelo ato da traição, pois ela é apresentada como uma *expert* nas artes da conquista amorosa, uma mulher que consegue subjugar o "coitado" e "inexperiente" Camilo:

> Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória, delirante. Adeus, escrúpulos! (ASSIS, 1996, p.3).

Quando o narrador a descreve como uma serpente que envolve Camilo, faz alusão ao réptil que enganou Eva, levando-a a cometer o pecado original, e delega à mulher a culpa pelo pecado da traição. Tal como na Bíblia, a serpente e Eva são as

---

[62] "A expressão italiana *"odor di femmina"* ("cheiro de mulher"), aliás, bastante popular no século XIX, é expressamente empregada no ato I, cena IV da ópera *Don Giovanni*, de Mozart (1756 – 1791), com libreto de Lorenzo da Ponte (1749-1838), e é dita por Don Giovanni quando sente aproximar-se dona Elvira. Ela estreou em Praga em 29 de outubro de 1787". Machado de Assis em linha. Disponível em http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/variashistorias.htm. Acesso em Jun.2017.

culpadas, porém, nesse caso, Rita é apresentada como duplamente culpada, já que representa tanto Eva quanto o mal, no caso a serpente, que Rita personifica.

O narrador recrimina a traição, e isso transparece também quando ele explica as ausências de Camilo na casa de Vilela, ocasionadas pelo recebimento de uma carta anônima que o acusa de imoral e pérfido: “Pode ser que entrasse também nisso um pouco de amor próprio, uma intenção de diminuir os obséquios do marido para tornar menos dura a aleivosia do ato” (ASSIS, 1996, p.3). O narrador salienta, ainda, que as ausências de Camilo provocam dúvidas e insegurança em Rita, mas que ela não suspeita em momento algum que o marido tenha conhecimento do caso. Ao contrário, pensa que outros pretendentes apaixonados são os responsáveis pelas cartas anônimas enviadas a Camilo, o que a motiva a procurar uma cartomante. Essa, por sua vez, lhe restitui a confiança. Semanas depois, quem procura a cartomante, após ter debochado das crendices de Rita, é o próprio Camilo, motivado pelo recebimento de novas cartas anônimas e pelo convite de Vilela para que vá a sua casa com urgência. O desejo de descobrir se Vilela sabe da traição empurra-o para a consulta com a cartomante.

A cartomante é outra mulher que leva parte da culpa pelo trágico desfecho, de acordo com a visão do narrador. Ela é caracterizada como esperta e ardilosa, pois ilude Camilo e Rita, fortalecendo a relação e levando-os à morte. A composição da personagem e da cena, transcrita a seguir, compreende também o espaço físico ao seu redor e os objetos que caracterizam o ambiente, que contribuem para a personificação da cartomante como uma “sibila[63]”, digna de credibilidade:

> Abriu uma gaveta e tirou um baralho de cartas compridas e enxovalhadas. Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos. Voltou três cartas sobre a mesa e disse-lhe: - Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto... Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo. – E quer saber – continuou ela – se lhe acontecerá alguma cousa ou não... – A mim e a ela – explicou vivamente ele. A cartomante não sorriu; disse-lhe só que esperasse. Rápido pegou outra vez das cartas e baralhou-as, com os longos dedos finos, de unhas descuradas; baralhou-as bem, transpôs os maços, uma, duas, três vezes; depois começou a estendê-las. Camilo tinha os olhos nela, curioso e ansioso. (ASSIS, 1996, p.4).

63 Na antiguidade as sibilas eram mulheres que previam o futuro. Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/variashistorias.htm>. Acesso em Jun. 2017.

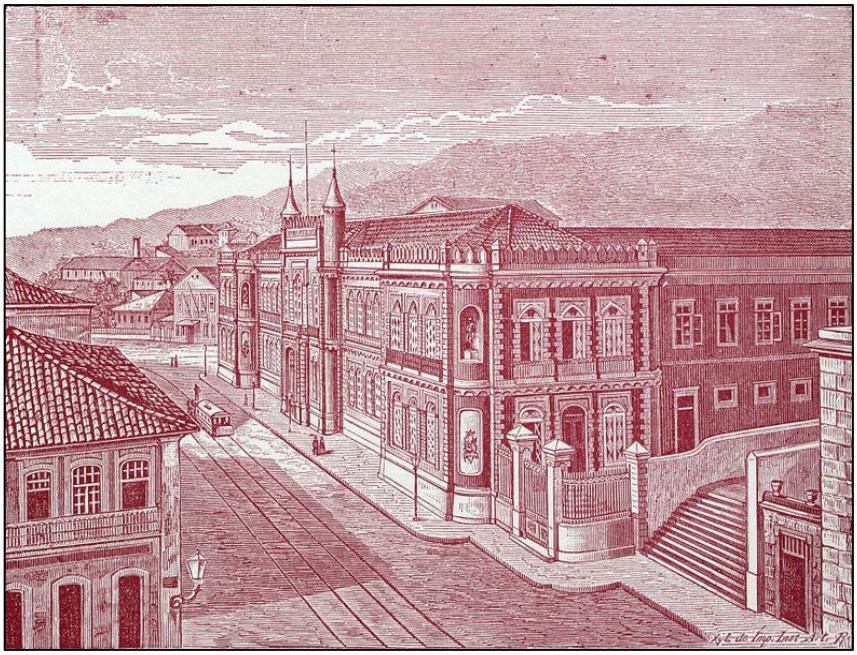
Nesse trecho, constrói-se a ambientação dissimulada ou oblíqua, traduzida nas ações das personagens Camilo e a cartomante. Essa compõe a ambientação por meio de seus gestos, ao abrir a gaveta e tirar dela cartas enxovalhadas, que se amoldam à sua própria descrição ao se unirem aos longos dedos finos com unhas descuradas. Esses elementos corroboram para a criação de um ambiente de mistério, para enfatizar a experiência da cartomante no que faz e contribuem para iludir Camilo. Nessa ambientação, é "como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos" (LINS, 1976, p.84), isto é, dos gestos das personagens.

Camilo, embora se declarasse cético, ao entrar no jogo de insinuação e de mistério proposto pela cartomante e ao tentar fugir da realidade e beber as palavras dela – que dissipa seus temores com o manuseio habilidoso das cartas – confirma a descrição que o narrador faz dele, ao afirmar que "lhe faltava os óculos de cristal que a natureza põe sobre alguns para adiantar o peso dos anos" (ASSIS, 1996, p.2). O jogo atende ao interesse de ambos: Camilo quer acreditar na cartomante para escapar da vida real e continuar no mundo de sonhos, e ela quer convencer seu cliente de que seus temores são infundados. Afinal, iludir o cliente faz parte de seu ofício. Isso também pode ser observado quando Camilo chega à casa da cartomante, na Rua da Guarda Velha[64] (Figura 24) e entra, sem atentar para as janelas fechadas.

O mistério que emana de uma casa com todas as janelas fechadas decorre do contraste com as janelas das casas vizinhas, pois os moradores acompanham um acidente com uma carroça na rua. Além disso, o tílburi que leva Camilo para a casa de Vilela precisa estacionar perto da casa da cartomante por algum tempo, devido ao acidente, o que aguça seu interesse pela janela fechada.

[64] "Antigo caminho, aberto no século da colonização, à margem da Lagoa de Santo Antônio, denominou-se, depois de aterrado esse brejal, Rua Bobadela, em honra do último governador da Capitania do Rio de Janeiro, Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela (1733-1763). Havia, então, no começo desta rua (no sítio onde esteve até recentemente o Hotel Avenida), um corpo de guarda, encarregado de manter a ordem entre os escravos que iam buscar água ao chafariz da Carioca, mormente em ocasiões de seca, quando os aguadeiros, em algazarra, disputavam a primazia em encher seus barris e potes. Daí passarem a chamá-la de Rua da Guarda Velha. O apelido ficou e, apesar de ter recebido em 1888 a atual denominação de "Treze de Maio", em memória da data da abolição da escravatura no Brasil, ainda no começo deste século muitos não a conheciam senão por aquele nome". Disponível em: <https://outrora.info/index.php?title=Rua_ da_Guarda_Velha>. Acesso em: Jun. 2017. OBS: Utilizar como referências espaciais nomes de ruas que realmente existiam na época da diegese, confere verossimilhança à história.

Figura 24 - Rua da Guarda Velha



Fonte: Ilustração Brasileira (1878) via Rio Antigo, de Charles Julius Dunlop (1963). Autor: Xilografia do Imperial Instituto Artístico (Rio de Janeiro). Disponível em: <https://outrora.info/index.php?title=Arquivo:Rua_da_Guarda_Velha.jpg>. Acesso Jun.2017.

O que terá despertado em Camilo a vontade de entrar? Curiosidade, desespero por uma solução para a sua aflição, medo de encarar a verdade? A casa da cartomante torna-se convidativa para o moço assustado. O narrador, juntamente com Camilo, a classifica como “morada do indiferente Destino” (ASSIS, 1996, p.4). As janelas fechadas corroboram para a construção de sentido de que a casa da cartomante está fechada para o mundo exterior, e os problemas das pessoas não a atingem, simbolizando a indiferença do próprio Destino com os seres humanos. Além disso, enquanto as janelas abertas significam receptividade, devido à sua abertura para o ar e para a luz[65], as janelas fechadas também remetem para a ausência de luz, para o enclausuramento.

Os gritos de homens que empurram a carroça para desimpedir a rua:

“– Anda! agora! empurra! vá! vá!” (ASSIS, 1996, p.4), somados às palavras de Vilela: “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora” (ASSIS, 1996, p.4), impelem Camilo para a casa da cartomante, que ganha vida e o convida a entrar: “A casa olhava para ele. As pernas queriam descer e entrar...” (ASSIS, 1996, p.4). Assim,

[65] CHEVALIER, GHEEBRANT, 1999, P. 382.

todo o corpo de Camilo ansiava por desfazer a suspeita de que o marido traído poderia exigir explicações de sua conduta.

Ao subir as escadas, rapidamente, na penumbra, Camilo não vê “os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso”. A cartomante abre a porta e eles sobem ao sótão por uma escada, mais escura e pior que a primeira, que os conduz a “uma salinha, mal iluminada por uma janela, que dava para o telhado dos fundos. Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruía o prestígio” da cartomante (ASSIS, 1996, p.4).

Todo o ambiente que compõe a casa acompanha o estado de espírito da personagem Camilo e funciona como uma extensão da cartomante. A escuridão simboliza o desconhecimento de Camilo, perpassado por uma única esperança, que a tênue luz, projetada por uma janela ao final da subida, revela. A subida da escadaria, por si só, representa a ascensão para o conhecimento e a transfiguração[66], entretanto, como a escada é escura, representa também a magia[67]. Ao subir a escada na penumbra, Camilo vai se purificando, se libertando da culpa da traição como se atravessasse a porta de São Pedro, que se localiza no início da subida da montanha, no segundo livro de *A Divina Comédia,* “O Purgatório”, de Dante[68]. Os degraus comidos pelos pés, aliados ao corrimão pegajoso, podem representar marcas de purificação, como se cada indivíduo que tivesse estado ali antes imprimisse uma marca do passado ou um remorso do qual tentava se livrar; além disso, o desgaste dos objetos pode indiciar, também, que muitas pessoas passaram por ali, o que mostra que a cartomante era muito procurada. Porém, quando Camilo desce as escadas após a consulta, acompanhado da cartomante, a significação toma outra dimensão e adquire “um aspecto negativo: a descida, a queda, o retorno ao terra-a-terra e mesmo ao mundo subterrâneo” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1999, p.362).

Os elementos intertextuais elencados, que remetem ao livro *A Divina Comédia* e a outras relações de intertextualidade, contribuem para a significação da narrativa, pois, segundo Genette, a intertextualidade é “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p.13)

---

[66] Id.Ibid.
[67] Id.Ibid.
[68] Dante Alighieri, em *A Divina Comédia*.

Portanto, a barcarola[69], entoada pela cartomante, que se despede de um rapaz enamorado, ansioso para saber seu destino por meio das cartas, resume várias significações que condizem com o estado de espírito de Camilo: a barcarola é uma peça musical doce e tranquila, o que contrasta com o estado emocional de Camilo. A cartomante conhece o poder de encantamento da música e a entoa como uma forma de acalmar o coração dele, pois o ritmo da barcarola, que alude aos movimentos dos gondoleiros de Veneza, enleva as pessoas que a escutam[70].

Tanto a barcarola como as escadas sugerem a relação com o "Inferno" de Dante[71], pois o termo musical não só lembra as gôndolas, mas também alude a um pequeno barco, como o que é utilizado na travessia das almas e que pode ser observado na pintura de Ferdinand Victor Eugène Delacroix, intitulada "A barca de Dante" (Figura 25).

---

[69] Definição de barcarola: "*La Barcarola* es una pieza que puede ser tanto vocal como instrumental, dulce y tranquila, compuesta en compás de 6/8, casi siempre en tempo moderato y cuya característica más obvia es la que representa su música: simular y evocar las canciones y los movimientos de los gondoleros venecianos. Retirado de Melomanos". Disponível em: <http://www.melomanos.com/la-musica/formas-musicales/la-barcarola/#>.Acesso em: Nov. 2017.

[70] "Gondoleiros de Veneza que guiam suas embarcações, cantarolando para casais apaixonados. E, os cantos por eles entoados, enlevam as pessoas que os escutam". Isso pode ser comprovado pela experiência vivida por Goethe. "Para Goethe, revelava-se aqui a beleza própria desse canto como a chamada de um solitário enviada à distância e à amplidão do espaço, à qual um outro, em sintonia, a ouvindo, dava-lhe resposta. Seria expressão de um anelo saudoso vindo do coração, próximo a todo momento de sentir a felicidade de ser satisfeito". Bispo, A. A. (Ed.). "O canto popular veneziano e o ressurgimento nacional italiano. A Canzonetta veneziana Lisa me vostu ben? De A. Carlos Gomes (1836-1896) dedicada a Antonio Pavan (1823-1898) no decanto do amor de Piero Foscari (1865-1923) e Elisabetta Widmann Rezzonico (1878-1953)". Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira 163/6(2016:05). Disponível em: <http://revista.brasileuropa.eu/163/Lisa_me_vostu_ben. html>. Acesso em: Set. 2017.

[71] "As alusões a Dante são inúmeras na obra de Machado, aparecem em todos os gêneros de sua obra – poesia, crítica, crônicas, contos e romances - e da década de1870 até seu último romance, Memorial de Aires". O primeiro a analisar as citações alusivas a Dante na obra machadiana foi Eduardo Bizarri, porém, ele não listou as referências desvinculadas de referências diretas e textuais, "como notou Jean-Michel Massa na obra *La présence de Dante dans l'oeuvre de Machado de Assis*, ensaio escrito em 1965" (MORAES, 2007, p.9; Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, apresentada à Universidade de São Paulo, intitulada A Tijuca e o Pântano. A divina comédia na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881). Teses USP: Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=tese+eugenio+vinci+de+moraes&oq=tese+eugenio+vinci+de+moraes&aqs=chrome..69i57.12181j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: abril 2017.

Figura 25: A Barca de Dante



Fonte: Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1822
A Barca de Dante. Ficha técnica: Ano: 1822. Técnica: óleo sobre tela.
Dimensões: 187 x 240,5 cm. Localização: Museu do Louvre, Paris, França.
Imagem retirada do *site*: Vírus da arte e Cia.
Disponível em: <http://virusdaarte.net/delacroix-a-barca-de-dante/>. Acesso em: abril 2017.

O pintor recria a cena descrita por Dante Alighieri, no canto VIII, do Inferno. Na tela, Dante é amparado por Virgílio, no barco conduzido pelo barqueiro Flégias (personagem seminua, coberta apenas por um manto azul), que é o condutor da barca, e, ao redor, pessoas tentam se salvar, agarrando-se à embarcação para fazer a passagem. Na narrativa de Dante, o barqueiro só leva quem paga a travessia, ou seja, quem foi enterrado com uma moeda para pagar o barqueiro, como era o costume[72]. Assim como a barca de Dante conduz as almas pela travessia do rio da morte, a escada e a barcarola conduzem Camilo. Este, conta com o auxílio da cartomante que, ao representar o barqueiro, recebe pelo serviço a quantia exorbitante de dez mil réis, quando o valor costumeiramente cobrado era de dois mil.

[72] Texto baseado na notícia: Conheça a obra A Barca de Dante, de Delacroix. Jun.2013. Universia Brasil. Disponível em: <http://noticias.universia.com.br/ destaque/ noticia/2013/06/04/1028227/conheca -obra-barca-dante-delacroix.html>. Acesso em: abril 2017.

A alusão ao livro *A Divina Comédia*, de Dante, é apenas sugerida, mas a referência a Shakespeare, que abre a narrativa, coloca a cartomante em seu centro:

> HAMLET observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras (ASSIS, 1996, p.1).

Esse ponto de vista pode ser confirmado pela repetição da citação pelo próprio Camilo, quando a carroça acidentada e os gritos o impelem a consultar a cartomante:

> A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários: e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe dentro: "Há mais cousas no céu e na terra do que sonha a filosofia..." Que perdia ele, se... ? Deu por si na calçada, ao pé da porta: disse ao cocheiro que esperasse, e rápido enfiou pelo corredor, e subiu a escada (ASSIS, 1996, p.4).

A citação de Shakespeare que Rita profere e Camilo retoma sugere o mistério que envolve a consulta à cartomante e o destino dos dois amantes, pois ambos atravessam as escadarias, consultam a cartomante e tem um destino trágico. Eles chegam ao Inferno, embora a cartomante os convença da absolvição, minimizando o peso de sua consciência. Além disso, o trajeto que o tílburi percorre contribui para a construção do sentimento de absolvição de Camilo.

Após conversar com a cartomante e livrar-se dos medos, Camilo passa pelo Bairro da Glória e estende o olhar esperançoso de dias felizes “até onde a água e o céu dão um abraço infinito”, e tem, dessa forma, “uma sensação do futuro, longo, longo, interminável” (ASSIS, 1996, p.5). O céu límpido, as palavras otimistas da cartomante: “– Vá, *ragazzo innamorato*” (ASSIS, 1996, p.4) – e a “barcarola da despedida” (ASSIS, 1996, p.5) por ela entoada unem-se à visão do mar da Glória, cujo nome, juntamente com a sensação de infindo que o mar representa conduzem o protagonista ao desfecho fatal.

A espacialidade agrega inúmeras significações à narrativa, e tudo contribui para a significação, principalmente as ruas pelas quais as personagens transitam. A Rua

da Guarda Velha[73] (representada em uma litografia na figura 24 e em uma foto na figura 26) abriga uma velha casa, com uma mulher italiana de apenas 40 anos, mas que aparenta muito mais pelo aspecto descuidado e é uma rua que agrega intenso movimento de pessoas. Esse movimento justifica o acidente com a carroça, que obriga Camilo a estacionar perto da casa da cartomante, bem como a escolha desse local para que ela realize seu ofício.

Além da Rua da Guarda Velha, são citadas a praia da Glória, a casa dos encontros de Rita com Camilo, na Rua dos Barbonos, hoje atual Evaristo da Veiga; o Bairro do Botafogo, onde Rita e Vilela moram e onde se encontra a enseada de Botafogo e a Rua da Mangueira, caminho que Rita percorre ao voltar dos encontros com Camilo.

[73] Conta Ferreira da Rosa "que foi nessa rua que, em 1863, o industrial Bartolomeu Corrêa da Silva inaugurou a primeira fábrica de cerveja do país. Contíguo ao estabelecimento fabril, instalou um parque pitoresco com mesas e cadeiras, à sombra de árvores, e alguns divertimentos para atraírem a freguesia. Aos domingos e feriados e nas tardes calmosas, o jardim enchia-se literalmente, havendo uns bailes famosos que fizeram época. Em pouco tempo, a cervejaria ganhou fama e o carioca referindo– se ao local ou à saborosa bebida, começou a chamar-lhe "Cervejaria da Guarda Velha" e cerveja "Guarda Velha". O fabricante cedeu à sugestão popular: rotulou seu produto com esse nome. Em 1885, quando foi aberta a Rua Senador Dantas, ela desembocou justamente onde corria o gradil e se abria o portão da Cervejaria da Guarda Velha. Mudou-se, então, a fábrica para o prédio n. º 52 do novo logradouro e o parque para o lado oposto, no n. º 57, ocupando um terreno de 53 metros de frente por 28 de fundos, no sopé do morro de Santo Antônio, onde foi até há bem pouco tempo a Garage Royal. Entrava-se no parque, todo plantado de amendoeiras e palmeiras, por um airoso portão de ferro. No interior, havia um chalé e, em torno, cerca de 200 mesinhas de ferro, pintadas de verde, e caramanchões. A música fazia se ouvir em dobrados, valsas, polcas e maxixes e a alegria mais comunicativa se derramava pela multidão em fervente garrulice. Este segundo jardim da Guarda Velha veio até aos nossos dias". Disponível em: https://outrora.info/index.php?title= Rua_da_ Guarda_Velha. Acesso em: abril. 2017.

Figura 26: Rua da Guarda Velha



Fonte: FERREZ, Marc., 1891.
Disponível em: <https://outrora.info/index.php?title= Rua_da_ Guarda_Velha>.
Acesso em: abril. 2017.

A praia da Glória (Figura 27), caminho que Camilo percorre de tílburi quando sai da casa da cartomante, possibilita que ele enxergue o mar, e essa visão lhe dá uma sensação de plenitude, de felicidade eterna. Além disso, o significado do vocábulo glória é exaltação, o que referenda os bons presságios do jovem e o deixa esperançoso.

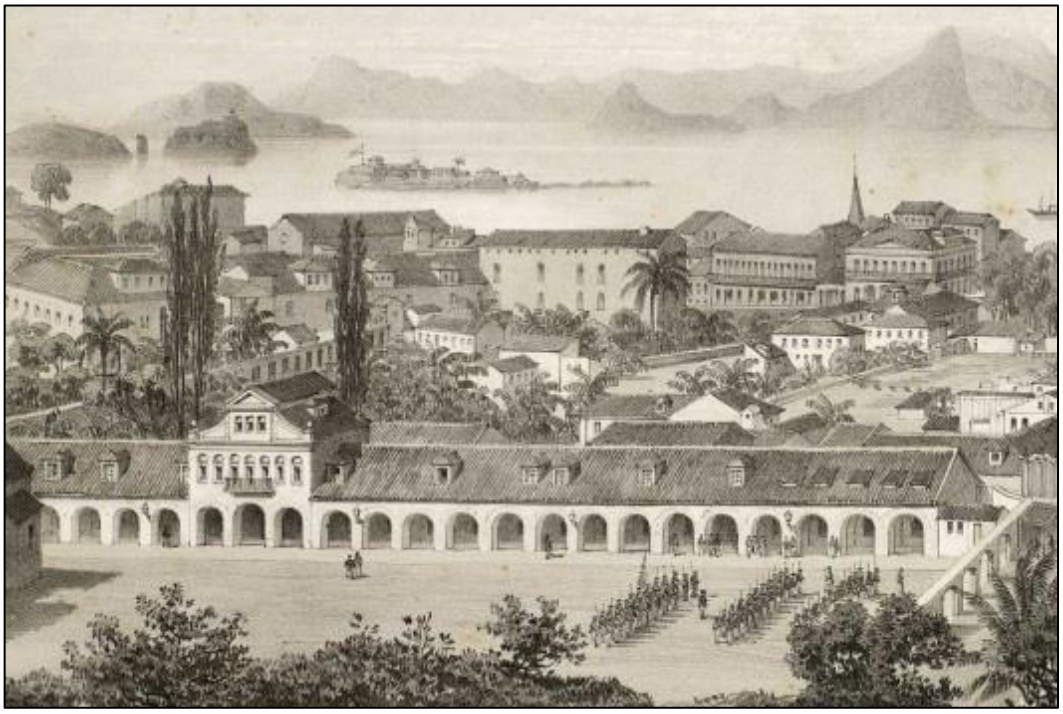
Figura 27: Panorama da Glória



Fonte: FERREZ, Marc., 1892.
Disponível em: ERMAKOFF, George. Rio de Janeiro 1840-1900: uma crônica fotográfica. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial., 2.ed. 2009, p.212.

A Rua dos Barbonos (Figura 28), no centro do Rio de Janeiro, hoje atual Evaristo da Veiga, é o local onde Rita e Camilo se encontram, na casa de uma amiga de Rita, que também morara na província. É um lugar central, que facilita o rápido deslocamento[74], conforme pode ser observado nos mapas das figuras 29 e 30. A primeira figura mostra uma visão geral do mapa e, a segunda, um recorte do mapa com a localização das ruas adjacentes à casa dos encontros.

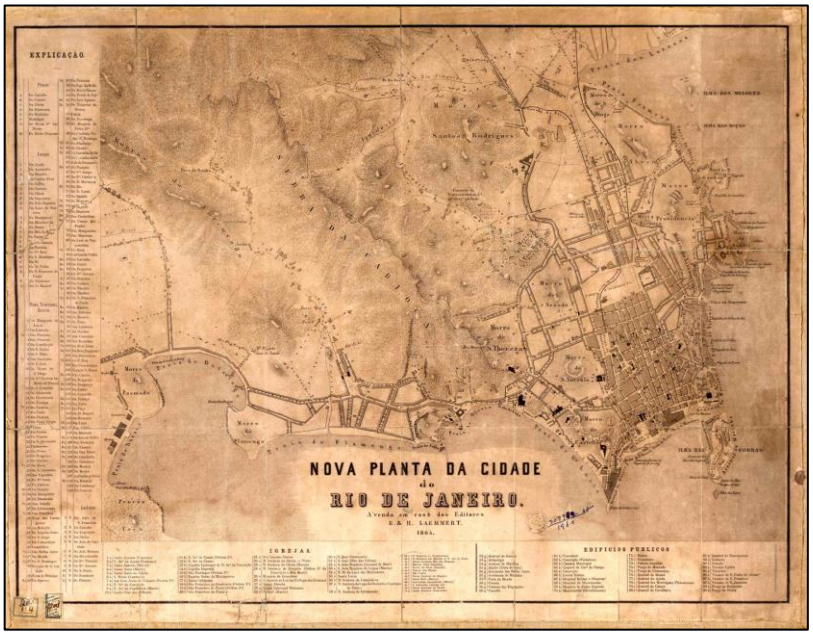
Figura 28: Rua dos Barbonos



Fonte: Rua dos Barbonos, Quartel da polícia militar, 1854. RCAV Blog do Rio Antigo. Disponível em: <https://rioantigoimagensehistorias.blogspot.com.br/2015/05/quartel-da-policia-militar-rua-dos.html>. Acesso em: abril 2017.

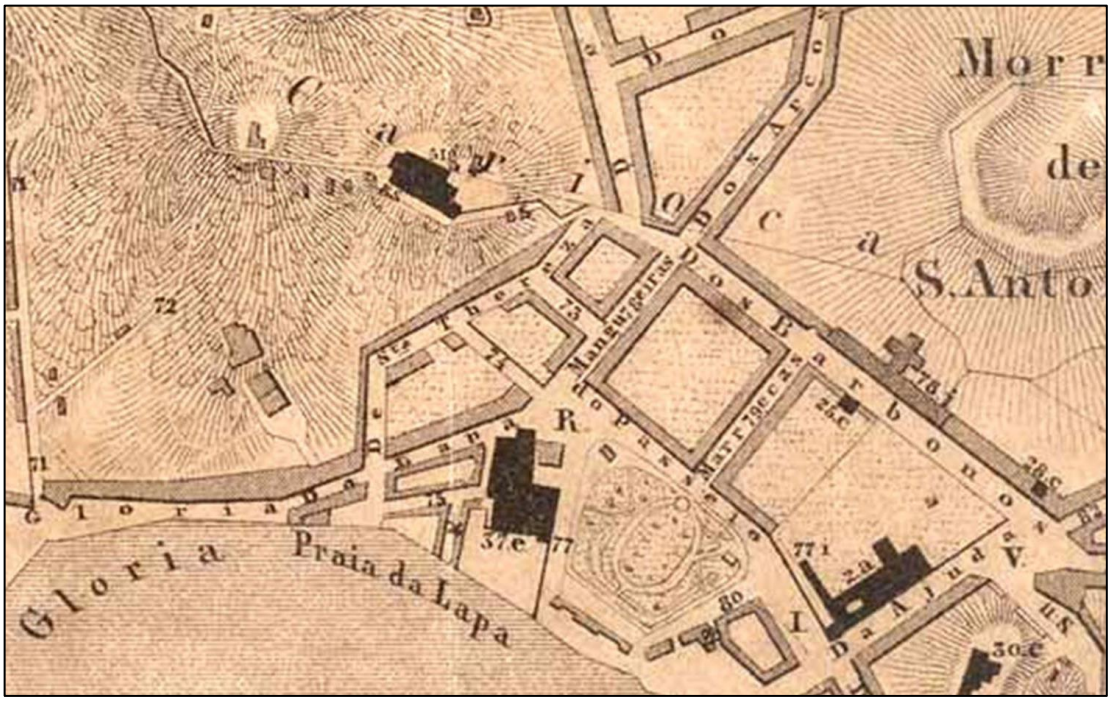
[74] Trajeto no mapa exposto na Figura 30, que retrata parte do centro do Rio, na Nova Planta do Rio de Janeiro do ano de 1864, Editora Laemmert e que pode ser visto na íntegra na figura 29.

Figura 29: Nova planta do Rio de Janeiro



Fonte: Editora Laemmert, 1864.
Imagem retirada do *site:* Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/mapoteca/item/105642-nova-planta-da-cidade-do-rio-de-janeiro.html>. Acesso em: Jun. 2017.

Figura 30: Vista parcial da nova planta do Rio de Janeiro

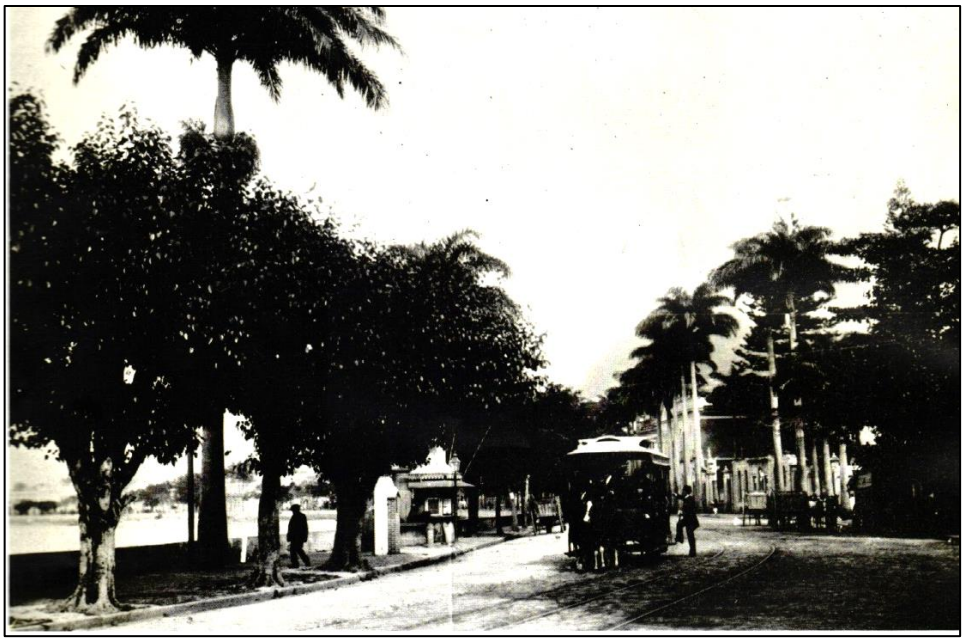


Fonte: Editora Laemmert, 1864.

Imagem retirada do *site:* Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Disponível em: <https://ihgb.org.br/pesquisa/mapoteca/item/105642-nova-planta-da-cidade-do-rio-de-janeiro.html>. Acesso em: Jun. 2017.

No conto, Rita sai da casa do encontro e volta para a sua, que é próxima ao local do encontro, visto que ela e Vilela moram no Botafogo, bairro nobre, privilegiado pela beleza natural da praia (Figura 31). A profissão de advogado de Vilela permite-lhe manter residência nesse local. Já a casa de Camilo, que é funcionário público, não é mencionada. Entretanto, há um posicionamento do narrador na descrição de Camilo quanto à profissão: “Camilo entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranjou um emprego público” (ASSIS, 1996, p.4). Assim, Camilo, dependente da mãe até mesmo para arrumar um emprego, é apresentado como um parasita social e sua qualificação estende-se à categoria do funcionalismo público. Com efeito, o emprego público é desvalorizado pelo narrador quando este diz que Camilo prefere não ser nada e aceita o emprego arranjado pela mãe[75].

Figura 31: Bairro do Botafogo



Fonte: FERREZ, Marc, 1880.
Esquina da Rua Marquês de Abrantes e Praia do Botafogo.
O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez. Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865 – 1918, Ed. Ex Libris, 3.ed., 1989, p.110.

75 Entretanto, curiosamente, é interessante observar que Machado também trabalhou como funcionário público e que seu emprego também foi arranjado (SENNA, 2011).

Os locais por onde as personagens transitam situam-se todos no centro do Rio de Janeiro, como mostram as figuras 29 e 30 (mapas), e as personagens aparentemente não possuem problemas financeiros, pois até Camilo, como funcionário público, pôde pagar a quantia exorbitante de dez mil réis para a cartomante, sendo que o valor habitual era dois mil e quinhentos.

No conto “A cartomante” são citadas a província, local em que Rita mora antes de casar e ruas e bairros do centro da cidade do Rio de Janeiro: a Rua das Mangueiras, caminho de Rita para chegar ao Botafogo, bairro onde reside com o marido; a Rua dos Barbonos, local em que fica a casa dos encontros de Camilo e Rita; a Rua da Guarda Velha, onde reside a cartomante; o Bairro da Glória e o Largo da Carioca, praça central do Rio de Janeiro, onde Camilo pega um tílburi. Todos os locais ficam próximos uns dos outros, por isso as personagens circulam de tílburi ou a pé. Também é citada a velha caleça de praça, que é comparada ao carro de Apolo e uma carroça, virada perto da casa da cartomante. Vilela e Rita casam na província e vem morar no Botafogo, bairro elegante do Rio de Janeiro, em uma casa em que Camilo, amigo de infância de Vilela, consegue para eles.

Os meios de comunicação mencionados no conto são cartas, bilhetes e livros que Rita e Camilo leem. O narrador enfatiza que ambos leem os mesmos livros.

5.3. CONTESTAÇÃO DE PADRÕES SOCIAIS EM “A DESEJADA DAS GENTES”

Outro conto em que a mulher é vista como a causa de todos os problemas e em que as personagens aparentemente não possuem dificuldades financeiras é “A desejada das gentes”. A narrativa em questão dialoga com “A Cartomante” em dois aspectos. O primeiro, por contemplar uma trama desencadeada a partir de um triângulo amoroso em que um dos personagens morre em decorrência do amor; o segundo, por expressar uma visão semelhante sobre o gênero feminino.

O conto “A desejada das gentes” foi originalmente publicado na *Gazeta de Notícias,* em 15 de julho de 1886, com assinatura de Machado de Assis, e, em 1896, foi incluído no livro *Várias histórias*.

Nessa narrativa, a personagem principal é Quintília[76], uma moça magra, alta e bela, que recebe da personagem denominada Conselheiro a alcunha de "Divina Quintília", durante uma caminhada perto da Praia da Glória[77], que pode ser vista na figura 27. Na ocasião, o Conselheiro e um amigo costeiam a Secretaria de Estrangeiros e a Igreja de Nossa Senhora do Outeiro, e ele relembra dela, ao passarem próximo à antiga residência da moça, na Rua do Passeio. O amigo afirma que essa moça era conhecida como a mais bela da cidade, e a alcunha de "Divina" indicia sua beleza, ao mesmo tempo em que se relaciona, como informante, ao lugar em que ela mora, próximo ao Outeiro da Glória:

> Sabe por que é que lhe pareço poeta, apesar das *Ordenações do Reino* e dos cabelos grisalhos? É porque vamos por esta Glória adiante, costeando aqui a Secretaria de Estrangeiros... Lá está o outeiro célebre... Adiante há uma casa...
> - Vamos andando.
> - Vamos... Divina Quintília! Todas essas caras que aí passam são outras, mas falam-me daquele tempo, como se fossem as mesmas de outrora; é a lira que ressoa, e a imaginação faz o resto. Divina Quintília!

A ambientação contribui para divinizar a lembrança de Quintília, quase santificá-la, pois quando o Conselheiro afirma ao seu amigo: -"Vamos por esta Glória..." e menciona logo após o Outeiro, une a figura de Quintília à santidade de Nossa Senhora.

O Conselheiro narra, então, ao amigo, que a conhecera em 1855, quando ela estava com trinta anos e morava com o tio, um chefe de esquadra reformado, na casa da Rua do Passeio. Ele refere também que ela possuía outra casa no bairro Cosme Velho[78], o que já denota a elevada posição social de Quintília. E, a descrição que o

---

[76] Conforme Marta de Senna, "A desejada das gentes" narra "a história de Quintília, mais uma das misteriosas mulheres de Machado, que se recusa à felicidade conjugal embora ame o noivo". SENNA, Marta. In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/ hiperTxromances/obras/variashistorias.htm>. Acesso em: maio 2017.

[77] "A praia da Glória, que hoje não existe mais, era a extensão da costa do Rio de Janeiro, entre a Lapa (na verdade, desde o Passeio Público) e o Flamengo, margeando o outeiro da Glória, no bairro do mesmo nome, o qual se deve à igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro. Ao longo dos séculos, o local sofreu inúmeras transformações e foi-se afastando cada vez mais do mar, devido a sucessivos aterros. A Secretaria dos Negócios Estrangeiros (o que hoje seria o Ministério das relações Exteriores), em meados do século XIX, ficava na rua do Passeio, e, portanto, próxima à praia da Glória". In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx romances/ obras/variashistorias.htm>. Acesso em: maio 2017.

78 "O Cosme Velho é um bairro da zona Sul Rio de Janeiro, situado no sopé do morro Dona Marta e do Corcovado. Faz limite com os bairros de Santa Teresa, Laranjeiras, Humaitá e Alto da Boa Vista. Sua principal rua é a do Cosme Velho, continuação da rua das Laranjeiras. O bairro se desenvolveu às margens do rio Carioca, cujas águas começaram a ser captadas, no século XVII, para abastecer a cidade. O nome do bairro é uma homenagem ao comerciante Cosme Velho Pereira, que morava no

Conselheiro faz da moça confirma sua classe: “Ela andava então no galarim; era bela, rica, elegante, e da primeira roda” (ASSIS, 1994, p.16). Além disso, na descrição física, são ressaltados os olhos marcantes, a voz, a boca e os risos, que perduram na mente do Conselheiro. Segundo ele, os olhos

> pareciam cortados da capa da última noite, mas apesar de noturnos, sem mistérios nem abismos. A voz era brandíssima, um tanto apaulistada, a boca, larga, e os dentes, quando ela simplesmente falava, davam-lhe à boca um ar de riso. Ria também, e foram os risos dela, de parceria com os olhos, que me doeram muito durante certo tempo (ASSIS, 1994, p.16)

O Conselheiro narra, ainda, que tanto ele quanto o colega de escritório de advocacia, João Nóbrega, amigos íntimos e iniciantes na profissão, já a conheciam, mas não a namoravam. Porém, ao assistir a peça “Os Puritanos” [79], de Bellini, no Teatro Provisório[80], o Conselheiro ouve comentários de alguns rapazes sobre “a fortaleza inexpugnável” que era essa moça. Segundo Nóbrega, “os tais rapazes do teatro evitavam falar dos bens da moça, que eram um dos feitiços dela, e uma das causas prováveis da desconsolação de uns e dos sarcasmos de todos” ao seu celibato. Eles ironizam a situação, dizendo que essa opção “era promessa até ver se engordava primeiro [...], que estava esperando a segunda mocidade do tio para casar com ele [...], que provavelmente encomendara algum anjo ao porteiro do céu” (ASSIS, 1994, p.16) e isso irrita o Conselheiro.

A peça de teatro “Os Puritanos” [81], que o Conselheiro e os demais rapazes assistem, foi apresentada, pela primeira vez, no Teatro Italiano, em 25 de janeiro de 1835 e, mais tarde, veio para o Brasil. Ela narra a história de amor de Elvira e Arthur Talbot, que acontece logo após a decapitação de Carlos I, durante a Guerra Civil Inglesa. Arthur é autorizado pelo pai de Elvira a desposá-la, em vez do antigo

---

local. Machado de Assis morou por muitos anos na rua do Cosme Velho”. In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTxromances/obras/varias historias. htm>. Acesso em: Jun. 2017.

[79] Argumento e detalhes da ópera no site Antena 2. Disponível em: <http://www.rtp.pt/antena2/ argumentos-de-operas/letra-b/vincenzo-bellini_52_56>. Acesso em: Jun. 2017.

80 “O Teatro Provisório foi construído em 1852, para substituir provisoriamente o Teatro São Pedro (atual João Caetano), durante a reconstrução deste, após um de seus vários incêndios. De provisório (duraria apenas os três anos necessários para a reconstrução do outro), virou definitivo, passando a ser chamado de Teatro Lírico Fluminense...Ficava no campo da Aclamação (atual praça Tiradentes) entre as ruas dos Ciganos (atual da Constituição) e do Hospício (atual Buenos Aires). In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTxromances/obras/ variashistorias.htm>. Acesso em: Jun. 2017.

[81] Mais informações disponíveis em: <https://pt.scribd.com/document/260417384/HMB-2004-Apostila 10-Opera-No-Brasil>. Acesso em: Jun. 2017.

pretendente, Richard Forth. Entretanto, quando vai ao encontro de Elvira na fortaleza em que ela mora com o pai e o irmão, fica sabendo que lá está a Rainha Henrietta, viúva de Carlos I, como prisioneira e condenada à morte,. Ele, no intuito de salvá-la, foge com ela envolta no véu que levara para Elvira. Essa, por sua vez, enlouquece ao ser informada que seu noivo fugira com outra e só recupera a razão ao reencontrar seu noivo e conseguir que todos o perdoem. Arthur é absolvido, juntamente com todos os demais cavaleiros, que são anistiados, e a ópera finda com todo o povo festejando a recuperação de Elvira.

O enredo da peça, descrito resumidamente, centra-se em Elvira, uma moça rica, filha de Lord Walton, que mora com o pai em uma fortaleza e se apaixona por um cavaleiro, que não é o escolhido do pai. Entretanto, o pai permite o casamento devido à insistência dela. Porém, pensando ter sido abandonada pelo noivo às vésperas do casamento, Elvira enlouquece de amor.

Quintília, denominada por rapazes que assistiram a peça de "fortaleza inexpugnável", numa provável alusão à fortaleza em que morava a personagem principal da peça, pode ser comparada a Elvira. Além disso, revela uma inversão: em vez de a mocinha morrer ou enlouquecer de amor, quem sofre o trágico destino é Nóbrega, amigo do Conselheiro, que se apaixona por Quintília e não consegue transpor a fortaleza.

Após assistir à peça, o Conselheiro a narra para seu amigo e sócio, Nóbrega, que propõe uma aposta para ver qual dos dois consegue transpor a fortaleza e conquistar Quintília. Só que nenhum dos dois o consegue, pois o casamento de Quintília com o Conselheiro, que acontece apenas quando ela já está em seu leito de morte, também sugere certa relação entre a peça teatral, confirmando que Quintília realmente é uma fortaleza inexpugnável que nem o amor consegue atingir. Ela morre sem concretizar o amor carnal, concorda com o matrimônio porque tem ciência que morrerá antes de consumá-lo, embora dê demostrações de amar o Conselheiro.

Já Nóbrega, amigo do Conselheiro que morre de paixão recolhida e que lembra o protagonista do romance "Os sofrimentos do jovem Werther"[82], de Goethe, é caracterizado pelo narrador como alguém que "tinha a presunção de ser espírito

82 "Werther é a personagem central do romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (Die Leiden des Jungen Werther), de Goethe (1749-1832), publicado em 1774 e considerado um dos marcos inaugurais do Romantismo alemão". In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTxromances/obras/variashistorias.htm>. Acesso em: Jun. 2017.

prático, mas era principalmente um sonhador que vivia lendo e construindo aparelhos sociais e políticos". E essa personalidade não transparece na explicação que ele dá ao Conselheiro, ao convencê-lo a firmar uma aposta: "não era só a beleza dela que a fazia atraente". (ASSIS, 1994, p.16.). Ele dizia ao Conselheiro:

> - Escuta, nem divinizar o dinheiro, nem também bani-lo; não vamos crer que ele dá tudo, mas reconheçamos que dá alguma cousa e até muita cousa, - este relógio, por exemplo. Combatamos pela nossa Quintília, minha ou tua, mas provavelmente minha, porque sou mais bonito que tu (ASSIS, 1994, p.16).

Esse comentário, aliado à explicação que o Conselheiro dá ao ouvinte de sua narração, revela que, no jogo de sedução, unir-se-ia a beleza à riqueza:

> - Foi assim brincando, cheirando ainda aos bancos da academia, que nos metemos em negócio de tanta ponderação, que podia acabar em nada, mas deu muito de si. Era um começo estouvado, quase um passatempo de crianças, sem a nota da sinceridade; mas o homem põe e a espécie dispõe (ASSIS, 1994, p.17).

A última frase da citação, que sugere que não são as vontades que regem o mundo, mas o destino, movido pelo traço natural de cada um, confirma a descrição que o narrador faz de Nóbrega como um sonhador, que tem a presunção de ser materialista. Além disso, revela a artimanha usada para convencer o Conselheiro a participar da aposta, que coloca, em detrimento do envolvimento amoroso, o dinheiro. E, a palavra "negócio", proferida pelo Conselheiro para definir a aposta realizada, sela a intenção que os amigos pretendem demonstrar em relação à moça. A fortuna dela importaria muito mais que o amor para os dois advogados iniciantes, da mesma forma que importa para muitos outros jovens que, sem conseguir conquistar Quintília, a desdenham.

A visão que o Conselheiro tem do caso, que ele e Nóbrega vivenciam, denota a posição machista da sociedade do século XIX, uma vez que ele relata que tudo começara com uma brincadeira, uma aposta em que a vítima é Quintília. Entretanto, como os conquistadores saem vencidos, e ambos se dobram ao amor, a donzela é transformada em vilã no transcorrer da narração, uma vez que, após um mês do início da aposta, os amigos já estão brigados e a responsabilidade pela desavença é atribuída à mulher, que, segundo o Conselheiro, os enfeitiça, da mesma forma como Rita enfeitiça Camilo no conto "A cartomante":

> Não tínhamos contado com ela, que nos enfeitiçou a ambos, violentamente. Em algumas semanas já pouco falávamos de Quintília, e com indiferença; tratávamos de enganar um ao outro e dissimular o que sentíamos (ASSIS, 1994, p.17)

Graças à paixão que o convívio com Quintília suscita em ambos e que lembra, pela intertextualidade, o envolvimento de Werther com Lotte, no romance criado por Goethe, em seis meses, os amigos afastam-se e dissolvem a banca. Nóbrega, conforme o Conselheiro, ou "por desengano verbal que ela lhe desse, ou por desespero de vencer" larga a aposta e consegue um cargo de juiz municipal nos sertões da Bahia, onde morre tempos depois, "apaixonado como um simples Werther[83]". De acordo com o Conselheiro, não por meio de uma pistola, mas pelo amor não correspondido: "- Também o veneno mata; e o amor de Quintília podia dizer-se alguma cousa parecido com isso; foi o que o matou, e o que ainda hoje me dói..." (ASSIS, 1994, p.17). Nesse caso, o amor não correspondido funciona como um veneno que vai tomando conta de todo o corpo de Nóbrega, até matá-lo. Assim, só resta, para o Conselheiro, o remorso de ter aceitado participar de uma aposta que leva o amigo à morte.

Ao perder o amigo e sócio e ficar livre da aposta, o Conselheiro, como muitos outros jovens, continua a visitar Quintília e tem longas conversas com ela. Cada vez mais apaixonado, escreve cartas que nunca são entregues. Muitas vezes, aborrecida, ela passa uns tempos na casa do Cosme Velho, onde as visitas do Conselheiro continuam, porém, com mais frequência. E, no ano de 1857, o pai dele, que reside em Itaboraí[84], adoece, o que o afasta da Corte por quatro meses. Ao final deste tempo, o pai morre e, ao retornar, o Conselheiro vê a tristeza por seu luto estampada nos olhos de Quintília. Isso enche seu coração de esperanças de um possível casamento. Entretanto, o tio de Quintília, que sempre procurara afastar os pretendentes dela,

---

[83] Maiores informações no site Lendo.org. Disponível em: <http://www.lendo.org/os-sofrimentos-do-jovem-werther/>. Acesso em Agosto 2017.

[84] "Itaboraí é um município do estado do Rio de Janeiro, situado a leste da cidade de Niterói. De sua fundação no século XVII ao século XVIII a região se desenvolve, e Itaboraí ganha importância. Na segunda metade do século XIX, foi inaugurado o primeiro trecho da estrada de ferro Niterói-Cantagalo, e Itaboraí consolidou sua importância econômica, pois recebia a produção do norte fluminense (principalmente café) e a enviava, em embarcações pelo rio Aldeia, até o rio Macacu, e deste para a baía de Guanabara, para ser comercializada na Corte". In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTxromances/obras/variashistorias.htm>. Acesso em: Agosto 2017.

adoece gravemente e, em duas semanas, morre, deixando-a só com a prima Ana – viúva, que viera morar com ela na casa da Rua do Catete[85].

O Conselheiro, ainda consternado pela morte do pai, também sente a morte do tio de Quintília e percebe que isso amplia as chances de casar-se com a jovem. Assim, dois meses depois, na casa do Cosme Velho, toma coragem e a pede em casamento. Ela, para sua surpresa, rejeita o pedido e insiste na amizade, argumentando que, com trinta e três anos, já está velha para casar.

A argumentação com ênfase na idade que Quintília apresenta para defender-se do casamento pode indiciar dupla significação, tanto por remeter à idade com que Cristo morreu, quanto por sinalizar que ela já não via necessidade de casar, pois já se achava velha para ter filhos. A questão religiosa aí implícita contribui para a divinização de Quintília pelo Conselheiro, que guardara para sempre em sua mente a imagem de uma donzela pura que não se entregara aos caprichos da paixão e que vivenciara o amor divinizado pelos cristãos.

O nome Quintília também remete a um poema escrito por Catulo, poeta latino que nasceu em Verona, entre os anos de 87 e 84 a.C. e morreu entre os anos 57 e 54 a. C. Ele escreve um poema “de lamento fúnebre, consolação de Catulo a Calvo, que perdera Quintília, sua esposa” (OLIVA NETO, 1996, Poema 96, p. 248) e que fica arrependido por traí-la com outras mulheres, quando a sua sombra aparece a ele, depois de morta. Diz o poema:

> Se à muda cinza algum carinho e agrado, ó Calvo,
> pode dar nossa dor – esta saudade
> com que nós renovamos antigos amores
> e choramos perdidas amizades,
> certo Quintília já não sofre pela morte
> tão precoce, mas goza teu amor.
> (CATULO apud OLIVA NETO, 1996, p.153).

Essa remissão justifica-se porque o Conselheiro também perde sua amada Quintília logo após seu casamento e, embora ele não a tenha traído, a sombra dela paira sempre em sua memória. Além disso, também paira em sua memória a morte

[85] “A rua do Catete localiza-se no bairro do mesmo nome, na cidade do Rio de Janeiro. A rua teve origem no caminho do Catete. A partir do século XVIII, surgiram diversas chácaras ao longo do caminho, que passaria a se chamar estrada do Catete. Nela situava-se o palácio do barão de Nova Friburgo, que, depois da Proclamação da República, passou a ser a sede do governo federal e moradia dos presidentes da República, até a mudança da capital para Brasília, em 1960”. In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTxromances/obras/varias historias.htm>. Acesso em: Agosto 2017.

de Nóbrega, que morrera de amor por Quintília, o que remete ao verso “e choramos perdidas amizades” (CATULO apud OLIVA NETO, 1996, p.153).

Além disso, a Quintília do conto machadiano também morre jovem como a de Catulo e goza do amor do Conselheiro, mesmo após sua morte. A moça, porém, casa com o Conselheiro em seu leito de morte, o que deixa no ar a dúvida: se ela o ama realmente, ou se o vê como um amigo, um conselheiro. Ela, aparentemente, diferente das moças do final do século XIX, não sente necessidade do casamento. Inversamente à Quintília, esposa de Calvo, não tem rivais, mas, admiradores que a cortejam, juntamente com Nóbrega e o Conselheiro, o que a transforma em “a desejada das gentes”, aquela que não se prende a ninguém. Além disso, a riqueza lhe permite abdicar de um casamento, por não necessitar de segurança financeira, e afastar os momentos de tédio com a alternância entre as moradias da Rua do Passeio, da Rua do Catete e da Rua do Cosme Velho, no Bairro do Cosme Velho.

Em um simples conto, gênero em que a brevidade é marca dominante, Machado consegue representar uma visão sobre a mulher do século XIX, utilizando a espacialidade para caracterizá-la como divina e, ao mesmo tempo, como fútil. Quintília é uma mulher que não se entrega a ninguém na conjunção do amor carnal, entretanto é desejada por todos, mas os negligencia, chegando ao ponto de “passear” pelas suas casas residenciais para afastar o tédio.

Nesse conto, além do trabalho com a espacialidade, a diversidade cultural pode ser claramente identificada e também é determinante na caracterização das personagens. São utilizadas manifestações culturais como o teatro musicado, pela menção à ópera “Os Puritanos”, que os rapazes assistem, e como a literatura, expressa no romance alemão, de Goethe, “Os sofrimentos do jovem Werther” e também no poema 96 de Catulo, dedicado à Quintília. A literatura universal, pois, é usada para a composição das personagens. Quintília conjuga, ao mesmo tempo, três caracterizações: a de divina mártir, que morre sem concretizar o amor e que permanece nos pensamentos do Conselheiro, tal como acontecera antes com a Quintília de Calvo, episódio expresso no poema de Catulo; a que retoma a história de Elvira, em “Os Puritanos”, pois parece não estar em seu juízo perfeito ao rejeitar o casamento com o Conselheiro e só casar com ele quando sente que está à beira da morte; e, ao mesmo tempo em que é vista como divina, também é representada como a serpente, que ludibria e envenena Nóbrega, matando-o com seu desprezo. Nesse caso, ela o faz sofrer, como acontece com Werther, de Goethe.

Três representações de mulheres estão presentes em uma só, formando a Divina Quintília, que morre aos trinta e três anos, mesma idade de Cristo. A divina do Outeiro da Glória, local para onde o Conselheiro se encaminha, morre casta e é homenageada pelo Conselheiro, que repete seu nome, ao passar pelo Outeiro, como se entoasse um canto de louvor a uma santa. As três personalidades que formam Quintília compõem um mistério: três em um, formando uma unidade, que remete ao maior dogma da igreja católica: a trindade. Quintília é uma simples mulher que se torna “A desejada das gentes” e que é venerada mesmo após a morte, como a divina da Glória.

Marta de Senna, ao apresentar os contos do livro *Várias Histórias*, dentre os quais está “A desejada das gentes”, pondera que pretende ter demonstrado a ideia expressa por Silviano Santiago há quase cinquenta anos:

> deve-se pensar "a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado", em estruturas que "se desarticulam e rearticulam sob a forma de estruturas diferentes. Os contos de *Várias histórias* são uma evidência disso”. (SENNA, 2011)[86]

A premissa de Silviano Santiago e retomada por Marta de Senna está de acordo com as análises dos contos sob a ótica da diversidade na representação da mulher e sob a ótica da espacialidade. Embora muitos contos machadianos mostrem facetas diversas de representação da mulher carioca do século XIX, “Miss Dólar”, “Luís Soares”, “A cartomante” e “A desejada das gentes” possibilitam que o leitor se confronte com a representação de comportamentos da sociedade carioca do século XIX. A comparação das personagens dos contos com padrões sociais permite identificar mulheres que vivem no ambiente doméstico, como a Margarida, de “Miss Dólar”, outras que não podem casar com o homem que amam por não serem ricas herdeiras, como a Helena, de “Frei Simão”, as que frequentam cartomantes e são donas de si, como é o caso de Rita, do conto “A cartomante”, que anda pelo centro do Rio, tem encontros fora do casamento e envolve o homem como uma serpente, conduzindo-a à traição; as desejadas por todos, mas que não se entregam a ninguém, como a “Quintília” de “A desejada das gentes”, que é venerada, mesmo após a morte; e até as que são abandonadas como adúlteras, por uma simples suspeita do marido, como Madalena, de “A mulher de preto”, que passa a viver como viúva até conseguir

[86] SENNA, Marta de. In: Revista Machado de Assis em linha. Disponível em: <http://www.machado deassis.net/ hiperTxromances/obras/variashistorias.htm>. Acesso em: Out. 2017.

reconquistá-lo. Mulheres com atitudes e personalidades diferentes, muitas vezes diversas das usuais, outras, de acordo com o esperado pela sociedade. Todas elas são apresentadas em periódicos como o *Jornal das Famílias* e a *Gazeta de Notícias* e em livros que circulavam pelas casas de famílias e eram lidos pela sociedade letrada da época, permitindo a visualização da diversidade na representação da mulher.

As mulheres machadianas permanecem ainda hoje atuais porque, embora sejam "seres de papel[87]", refletem e refratam comportamentos femininos de mulheres de todas as épocas, inclusive pela intertextualidade com outros textos literários ou com outras manifestações artísticas.

Nesse jogo de representação, são revelados níveis sociais, preconceitos, costumes, posição social, sentimentos e atitudes comedidas ou até dissimuladas, presentificando a época em que mulheres reais viveram. Dessa forma, o conjunto das mulheres constituídas nos contos abarca a riqueza do feminino e as mudanças da sociedade do Rio de Janeiro.

Da mesma forma, os contos selecionados para representar a desigualdade pelo viés das referências espaciais, "Miss Dólar", "Frei Simão" e a "A mulher de preto", publicados em livro em 1870; O caso da vara", publicado em 1899 no livro *Páginas recolhidas*, e, ainda, "Pai contra mãe", publicado em *Relíquias de Casa Velha*, de 1906, representam as mazelas da vida cotidiana da sociedade carioca. Em cada um deles, transparece a função de humanização[88] da obra literária, aliada ao trabalho artesanal do escritor no tratamento conferido aos elementos composicionais da narrativa, principalmente, os relacionados à espacialidade.

Em "Miss Dólar" são apresentados os diversos tipos de leitores como tema, entretanto, a desigualdade social aflora em vários trechos, dentre os quais se destacam a excessiva valorização monetária de Miss Dólar, enfatizada em anúncios de jornais que podem ser comparados com anúncios de escravos fugidos, cujo valor é bem menor que o oferecido pela cadelinha; a soberba representada na elegante sala da casa de Mata-cavalos exposta ao olhar dos visitantes; a limitação espacial, representada pela alcova, em contraposição ao Carceller, elementos que descortinam diferenças espaciais de trânsito por espaços da casa e da rua, de acordo com o

[87] Definição de Barthes para as personagens de ficção, ao diferenciá-las das pessoas da vida real. (BARTHES, 1976. O problema do sujeito. In: Análise estrutural da narrativa, p.48)
[88] Cândido apresenta o conceito de humanização, que está descrito na conclusão desta tese.

gênero das personagens, bem como a demarcação do destino da personagem feminina, pela invasão da privacidade da alcova.

Além disso, em contrapartida ao anúncio dos duzentos mil réis oferecidos pela cadelinha, no conto “Miss Dólar”, e não aceitos pelo médico, que a encontra na rua e a devolve gratuitamente à dona, estão os cem mil réis ofertados para quem encontrar a escrava Arminda, no conto “Pai contra mãe”. A metade do valor destinado ao resgate de uma cadelinha sela o destino de dois bebês e de um pai e de uma mãe, que, para salvar a vida dos filhos, se engalfinham pelas ruas. Nesse caso, Candinho não só aceita o dinheiro, como salva seu filho de ser largado na roda dos enjeitados, graças a ele.

Nos contos “A mulher de preto” e “Frei Simão”, as personagens escondem as mazelas da vida passada, no mistério da vida presente: Simão, enclausurado nas paredes de um seminário; Madalena, na cor preta de um vestido, que simboliza, além de elegância, o fechamento para o mundo. Em “A mulher de preto”, as marcas da desigualdade social estão presentes nos meios de transportes, nas ruas em que os protagonistas residem, no Teatro Lyrico, ponto de encontro da alta sociedade. Já em Frei Simão, a desigualdade social faz com que o pai de Simão o afaste do amor de sua vida, a prima órfã, que fora criada com a família, mas impedida de casar-se com o herdeiro. A manutenção do *status* e da fortuna da família de Simão exige alguém com mais posses e, devido a isso, ocorre a entrega da moça órfã em casamento a um agricultor de uma vila distante, longe da cidade e dos olhos de Simão. Embora, em “Frei Simão”, as desigualdades sociais sejam marcantes, os espaços são valorizados na narrativa de acordo com a sua significação, mesmo sem o registro de nomes de cidades ou de ruas. Além disso, a vontade da personagem feminina não conta, trazendo, junto com a desigualdade, a temática de gênero. Helena é retirada da casa dos tios, em uma cidade do interior, e é enviada para uma vila agrícola, onde ficaria longe de Simão, que fora encaminhado para a cidade grande. A oposição de espaços contrasta com a classe social das personagens, o rapaz rico vai para a cidade grande, a órfã pobre é obrigada a casar com um agricultor do interior. Entretanto, após a separação e a suposta morte da prima órfã, pela qual se apaixonara, ele se confina por vontade própria em um Seminário, que é descrito na narrativa como convento, simbolizando a clausura em que Simão enterra seu amor. Logo, mesmo sem lugares demarcados, a espacialidade confere múltiplas significações à narrativa.

O conto “O caso da vara” é marcado pela dificuldade que as personagens apresentam nas escolhas. No confronto entre o destino de Damião e o de Lucrécia, o leitor defronta-se com as perguntas do protagonista e com aquelas que a narrativa expõe a ele: ir para o Seminário a contragosto ou deixar uma frágil menina escrava apanhar de vara? Qual seria a melhor escolha? A justiça vale para todos ou predomina a hipocrisia?

Os contos selecionados para a análise baseada na espacialidade também permitem a interpretação pelo viés da intertextualidade, recurso muito utilizado por Machado de Assis. Nos contos analisados, os nomes das personagens remetem a personagens bíblicos, como Simão Pedro (São Pedro), Damião (São Damião), Maria Madalena, João (São João Batista) e Rita (Santa Rita de Cássia). Eles também remetem a personagens lendárias como Helena de Tróia e apresentam referências à vida cultural, por menções ao Teatro Lyrico, a peças teatrais como “I Puritana”, uma peça italiana; a gêneros musicais, como a barcarola; à literatura universal, com referências intertextuais a escritores como Dante, Goethe, Shakespeare, Catulo; a locais reais como o Carceller, ponto de encontro da elite carioca, a ruas e bairros que ainda existem no Rio de Janeiro e a objetos, vestimentas e meios de transporte que representam épocas diversas da vida carioca.

No conto “A desejada das gentes”, os lugares do Rio de Janeiro mencionados são a Corte, que até 1889, quando foi proclamada a República, foi a denominação da cidade do Rio de Janeiro; o Cosme Velho, Bairro da Zona Sul do Rio de Janeiro, onde fica uma das casas de Quintília; a praia da Glória, que costeava a Secretaria de estrangeiros, localizada no Bairro da Glória, onde mora Quintília; o Itaboraí, outro município do estado do Rio de Janeiro, onde reside o pai do Conselheiro; a Rua do Catete, onde se localiza uma das casas de Quintília e o Teatro Provisório , onde o Conselheiro e outros rapazes assistem a peça “Puritanos”. E, como o Conselheiro informa no início da diegese que conheceu Quintília em 1855 e que ela morreu em 1859, supõe-se que a diegese deste conto inicie depois de 1860 e que o Conselheiro narre ao amigo a parte de sua vida de 1855 a 1859, período em que conviveu com Quintília. A peça “Os Puritanos” deve entrar na diegese no ano de 1855, último ano em que o Teatro Provisório[89] teve esse nome e ano em que ele conheceu Quintília. As

[89] “O Teatro Provisório foi construído em 1852, devido a um dos vários incêndios ocorridos no Teatro São Pedro. Ele ficou com esse nome por apenas três anos, até ser feito outro teatro, que passou a ser denominado Teatro Lírico Fluminense”. (DIAS, 2012, p.109)

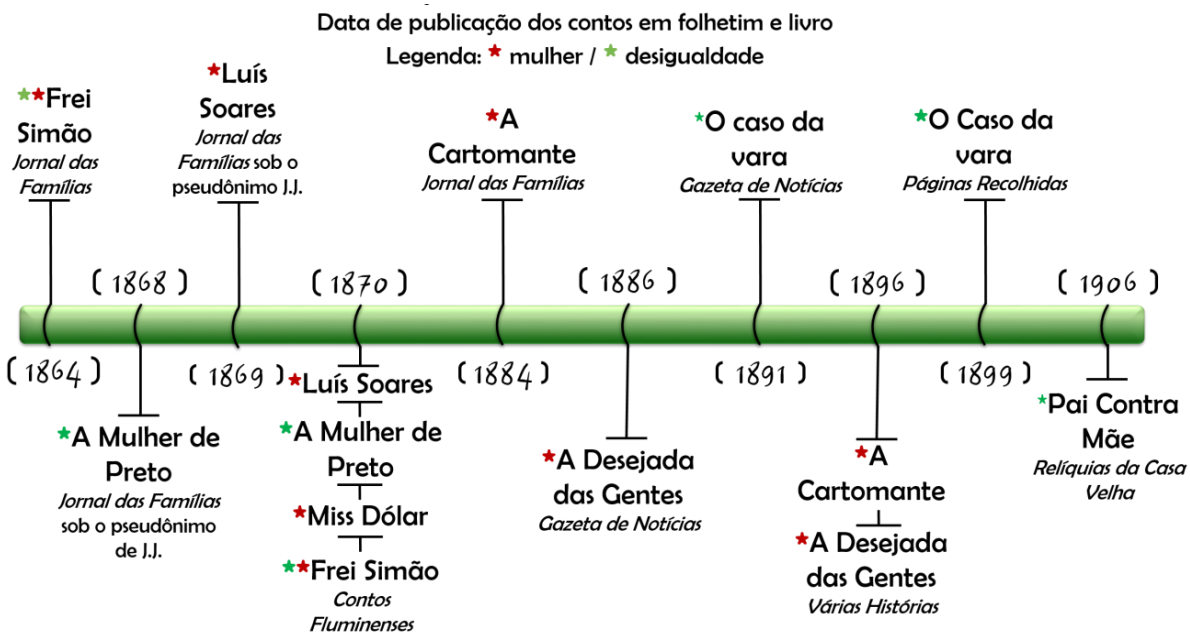
menções a esses espaços contribuem para a estrutura da narrativa, pois por meio das menções é possível estabelecer dados que remetem à temporalidade da diegese e à vida artístico-cultural do Rio de Janeiro.

6. ENTRECRUZAMENTO ENTRE FICÇÃO E CONTEXTO SOCIAL

O entrecruzamento de dados da ficção com o contexto histórico-social está presente em toda a obra machadiana, visto que, ainda que sejam ficcionais, todas as narrativas estabelecem vínculos com a realidade empírica. No que se refere ao escritor brasileiro, a convergência entre o mundo possível e o real pode ser comprovada nos contos analisados, e ela ocorre por meio de nomes de ruas, lugares, fatos e personagens históricas, da referência a objetos, vestimentas, meios de transporte e de comunicação.

O gráfico a seguir (Figura 32) agrupa todos os contos analisados, bem como as datas de sua publicação e os veículos de comunicação em que foram impressos.

Figura 32**: Linha do tempo com a data de publicação dos contos analisados**



Fonte: a autora, 2017.

Nos contos analisados há menções a períodos vividos na história do Brasil, como, por exemplo, o período da escravatura, que é relembrado não só por episódios narrados, mas também pela descrição de objetos como os aparelhos de tortura mencionados; anúncios de jornais; menção ao Valongo, local de comércio de escravos no Rio de Janeiro, e à própria figura do caçador de escravos constituída em personagem.

Os dois contos analisados, cuja ambientação romanesca conjuga elementos que remetem ao período da escravidão no Brasil, foram publicados após a abolição da escravatura, sancionada com a assinatura da Lei Áurea e comemorada no Paço da cidade do Rio de Janeiro, como mostra a figura 33. Um deles, “O caso da Vara”, foi publicado no periódico *Gazeta de Notícias*, três anos após a abolição e foi publicado no livro *Páginas Recolhidas*, oito anos depois. O outro conto, “Pai contra mãe”, foi publicado apenas em livro, oito anos após a promulgação da Lei Áurea.

Figura 33: Vista do Paço da Cidade logo após a assinatura da Lei Áurea



Fonte: FERREIRA, Luiz, 1888.
In: ERMAKOFF, George. Rio de Janeiro, 1840-1900: uma crônica fotográfica. Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, p.143

A figura 33 mostra o Paço da cidade logo após a assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888. Nessa imagem observa-se a presença do povo na rua comemorando a abolição. Ambos os contos machadianos analisados instauram uma crítica ao sistema escravocrata, pois remetem a diegese ao período da escravatura.

Em “O caso da vara”, a denúncia à exploração da pequena Lucrécia, personagem que representa muitas outras crianças que nasceram antes da promulgação da Lei do Ventre Livre, fica entrelaçada à falta de liberdade de Damião,

que não pode escolher seu destino devido à imposição do pai para ficar no Seminário e resolve abster-se de defender a menina do castigo da vara.

O narrador, desde o início, descreve Sinhá Rita como uma mulher alegre, nova, porém, “brava como o diabo”, como já foi demonstrado na análise do conto. E o próprio nome Sinhá Rita, cujo pronome de tratamento “Sinhá” revela o contexto histórico-temporal da diegese e a introduz no contexto de senhores e escravos, também representa a forma de tratamento que os escravos utilizavam para se dirigir às suas senhoras, suas donas. O pronome “Sinhá” também confere à Rita, como personagem, a função de representar socialmente todas as senhoras que se valiam da mão de obra escrava, pois é um termo que indicia a submissão. Já a vara, que é personificada no título “O caso da vara” e na frase: - “Lucrécia, olha a vara!” – em objeto de agressão e tortura, aliado ao pronome Sinhá, remete à dominação da menina escrava.

Em “Pai contra mãe”, os objetos de tortura listados no início do conto, aliados à descrição dos escravos que fugiam porque “não gostavam de apanhar pancada”, indiciam o desfecho do conto. O anúncio da escrava fugida publicado no jornal e a menção à roda dos enjeitados também retomam situações que aconteciam no século XIX, como a entrega de crianças indesejadas nas Santas Casas de Misericórdia do Rio de Janeiro e de São Paulo e as recompensas oferecidas pela caça de seres humanos.

Figura 34: Escravas lavadeiras



Fonte: KLUMB, R.H., 1860. In: ERMAKOFF, George. Rio de Janeiro, 1840-1900: uma crônica fotográfica. Rio de Janeiro, G. Ermakoff Casa Editorial, p.53.

A Figura 34 dialoga com os contos que remetem à escravidão porque representa uma das funções das escravas, que consistia em lavar roupas à beira de rios ou córregos, ou ainda, transportar água em pesados tarros de madeira e roupas, em imensas tinas, mostrando o trabalho braçal do dia a dia. Essas ainda levavam junto consigo as crianças e a figura franzina da que está representada na foto, remete à Lucrécia, a menina de onze anos de “O caso da vara”, entrelaçando a narrativa documental com a narrativa ficcional. Isso é possível porque “uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida” (KOSSOY, 2001, p.101).

Se sintetizarmos o olhar sobre a criança representada na foto, é possível observar que, além da magreza semelhante à de Lucrécia, ela também é apresentada cabisbaixa, com as mãos cruzadas sobre as pernas penduradas, em uma posição submissa, sem outra alternativa a não ser de ficar calada, aguardando a mãe concluir o trabalho. Essa atitude é oposta à de Lucrécia, que em vez de estar junto â mãe, aguardando o término do trabalho de uma pessoa adulta, apanha de vara por não ter concluído todo o trabalho diário, por não ter alcançado a produção desejada pela senhora. As duas crianças representam centenas de outras que foram excluídas de uma vida prazerosa, de brincadeiras infantis e que vivenciaram a dor da submissão e o medo do castigo, no contexto da escravidão. Os artistas, escritor e fotógrafo, utilizaram formas diferentes de manifestações artísticas e conseguiram demonstrar, por meio de narrativas, situações de exclusão social e humanizar.

Nos contos que remetem ao período da escravidão, encontramos negros de ganho e caçadores de escravos. Os últimos, diferentemente dos primeiros, que entregavam o lucro das vendas aos senhores, usavam a desgraça alheia para a sua subsistência. O caçador de escravos podia ser branco, mestiço, mulato ou até mesmo um negro liberto, que se transformava em algoz de seus pares, ao livrar-se da escravidão e não encontrar outra forma de ganhar dinheiro rapidamente. Mas, ele representa um ser humano que comercializa, barganha outros seres, na luta pela sobrevivência. Candinho representa o desfiliado, que vive na “fragilidade do vínculo social” (CASTEL, 2013, p.24) e, como existe “correlação entre o lugar ocupado na

divisão social do trabalho e a participação nas redes de sociabilidade e nos sistemas de proteção" (CASTEL, 2013, p.24), tanto Candinho quanto Arminda não têm acesso a nenhuma proteção, estando na zona de interstício social.

No conto "Pai contra mãe", a personagem Candinho, que, por não ter nenhuma especialização para trabalhar em uma indústria, como muitas outras pessoas, e também por não gostar de trabalhar, passa por vários serviços informais, que não garantem o sustento da família, e acaba por pegar o ofício de caçador de escravos. Ele pode ser comparado com vendedores ambulantes retratados por Marc Ferrez, embora sua mercadoria, a própria escrava, tenha mais valor monetário que o próprio Candinho, que só consegue manter a guarda do filho, graças aos cem mil réis que recebe pela captura dela. As fotos são de 1895 e foram tiradas no contexto de produção do conto, um ano antes da publicação. Elas possibilitam o reforço à ideia que a narrativa traduz, ainda que essa reflita sobre a submissão humana que transcende ao sistema escravista.

O Rio de Janeiro passou por uma fase de mudanças e necessitou de mão-de-obra especializada para as novas indústrias e oficinas que surgiam, porém, as pessoas não tinham formação nem qualificação para as vagas de emprego. Isso gerava muitos trabalhos informais, e, mesmo com o aumento da industrialização, esse aspecto social ainda resistiu no Rio de Janeiro, como pode ser visto em fotografias tiradas por Marc Ferrez, em 1895. Essas fotos revelam trabalhadores ambulantes, que vendiam produtos de casa em casa, sem ponto fixo.

Nas fotografias de Marc Ferrez, figuras 35, 36, 37 e 38 percebe-se que tanto os garrafeiros quanto o doceiro e o ceboleiro, estão descalços e vestidos de forma muito simples; embora os primeiros sejam brancos, o segundo, negro, e o terceiro, também branco, só os meninos jornaleiros estão calçados. Logo, a diferença não se estabelece pela cor do vendedor, porém pode ser ocasionada pela classe social dos compradores do produto comercializado. Isso tem sentido porque os compradores de jornais do século XIX eram pessoas de classe mais elevada, e, para adequar-se a seus clientes, os jornaleiros precisavam vestir-se um pouco melhor, o que justifica os casacos, os chapéus de feltro e os calçados por eles usados. A sua aparência, condizente com o produto que vendiam, deixaria mais à vontade os compradores. As roupas de todos os outros vendedores são simples e estão enxovalhadas, amassadas, eles usam bonés ou chapéu de palha, denotando baixo poder aquisitivo.

Isso demonstra que as profissões informais são destinadas a pessoas que não possuem qualificação para o trabalho em fábricas.

Além disso, o fundo branco das fotografias ressalta o trabalho do fotógrafo com a imagem, no sentido de destacar o ofício representado por cada um. Cada trabalhador, representado nas figuras 35, 36, 37 e 38, aparece como que expondo seus objetos comercializáveis. Os objetos praticamente sobressaem nas fotos, mostrando que têm mais importância do que os trabalhadores. Diferentemente da imagem 34, que retrata escravas lavadeiras, em que as expressões são focalizadas com o intuito de revelar os sentimentos humanos e o drama da escravidão, essas imagens, por sua vez, revelam a personificação dos objetos, que, com o advento da industrialização, tornam-se ainda mais importantes do que os seres humanos sem poder aquisitivo. Na época da escravatura, os escravos eram considerados objetos, tinham valor de compra e venda; depois da abolição, tanto os africanos libertos quanto os brasileiros sem poder aquisitivo passaram a ter menos valor que os objetos, uma vez que não podiam mais ser negociados.

Os ambulantes retratados por Marc Ferrez mostram um retrato da miséria e da luta pela sobrevivência no período pós-escravidão. E o conto, “Pai contra mãe”, mesmo tendo sido publicado em 1906, após a abolição, volta ao tempo da escravatura e revela o ofício de caçador de escravos como alternativa de sustento para homens que não tem outro modo de ganhar a vida ou que precisam conseguir dinheiro rápido.

Portanto, as imagens dos vendedores ambulantes também revelam profissões existentes no século XIX, no período de transição para a industrialização, pois a carência de mão de obra especializada mantinha o trabalho informal como único meio de subsistência dos mais humildes. Paralelamente, essas imagens denunciam, juntamente com as narrativas machadianas, a desigualdade social existente no Rio de Janeiro do século XIX.

Figura 35: Garrafeiros



Fonte: FERREZ, Gilberto, 1895.

In: O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865 – 1918. São Paulo, Editora Ex Libris Ltda, 3. ed, 1989., p.91.

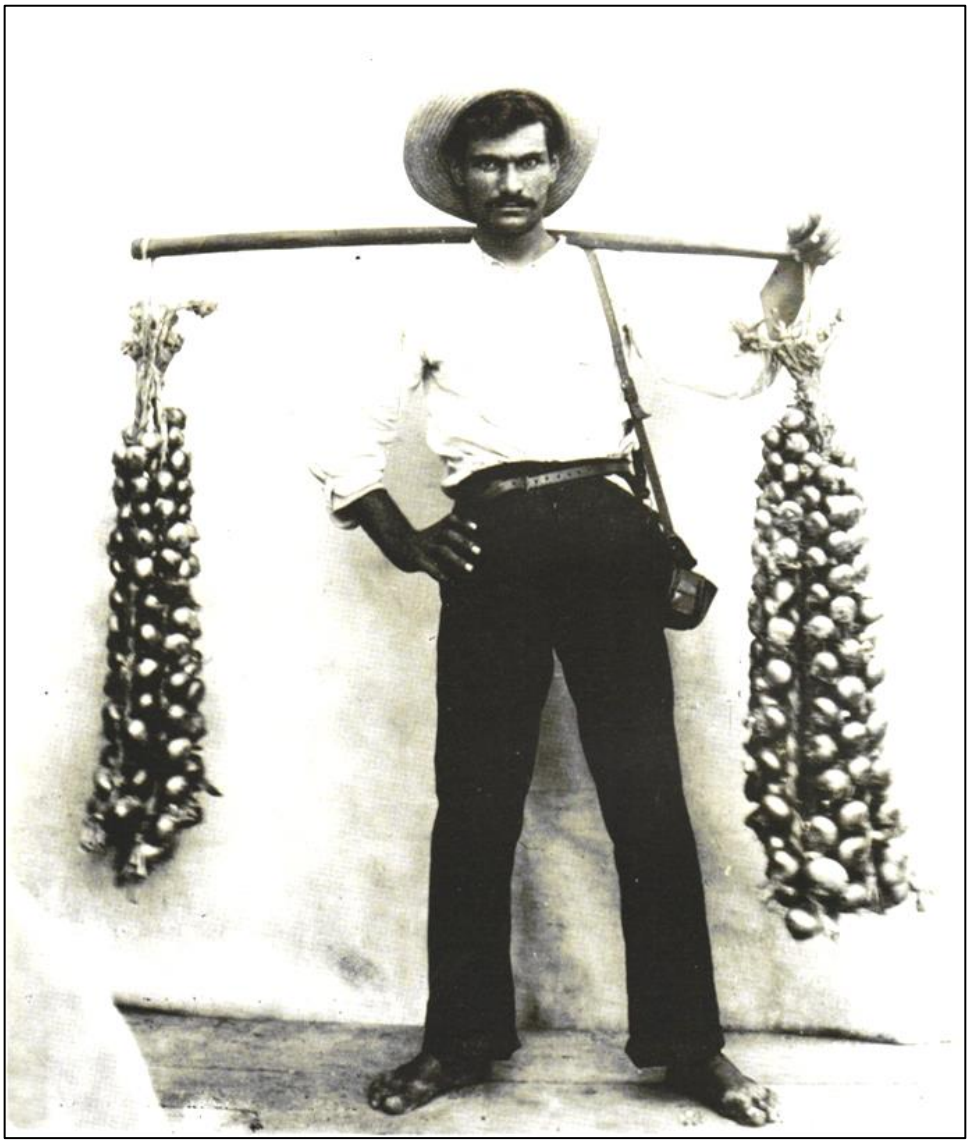
Figura 36: Vendedor de doces



Fonte: FERREZ, Gilberto, 1895.

In: O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865 – 1918. São Paulo, Editora Ex Libris Ltda, 3. ed, 1989., p.96.

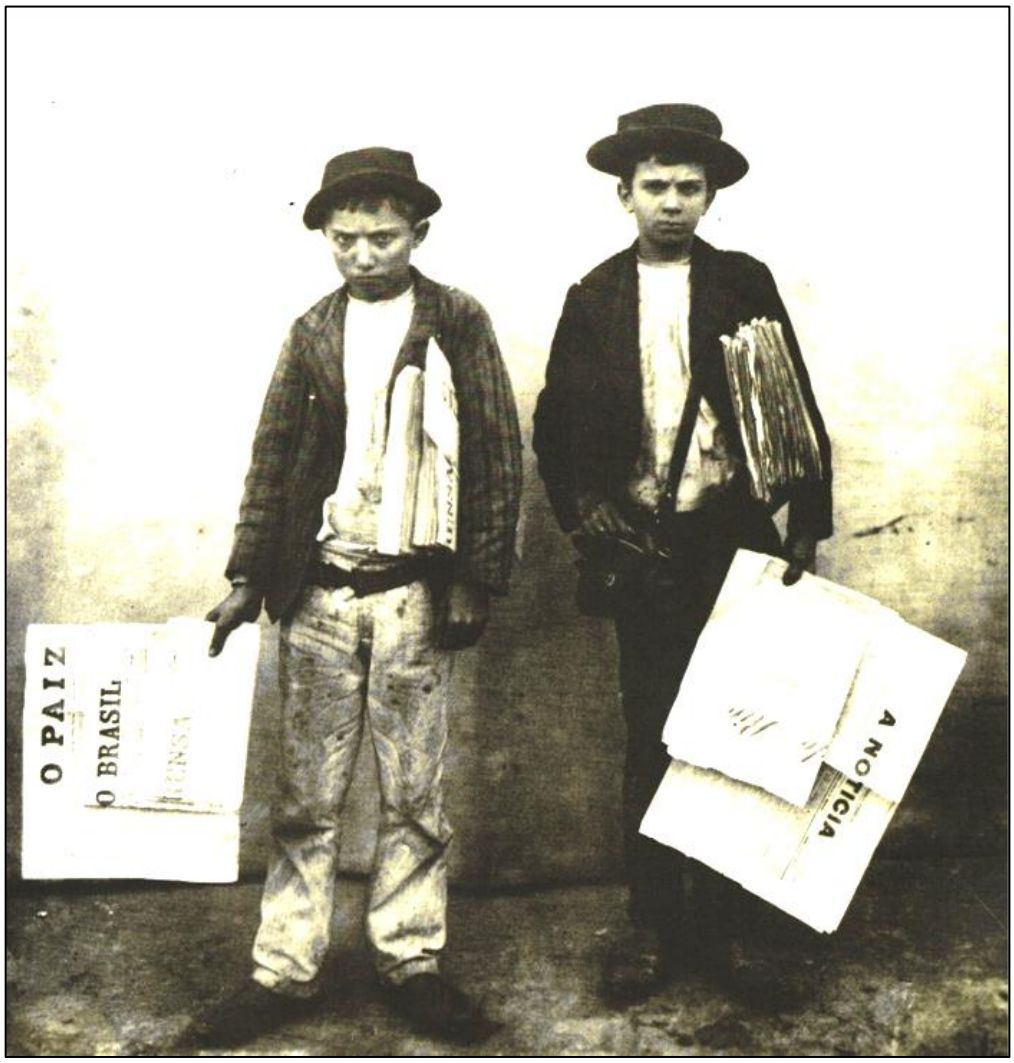
Figura 37: Vendedor de cebolas



Fonte: FERREZ, Gilberto, 1895.

In: O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865 – 1918. São Paulo, Editora Ex Libris Ltda, 3. ed, 1989., p.94.

Figura 38: Jornaleiros



Fonte: FERREZ, Gilberto, 1895.

In: O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865 – 1918. São Paulo, Editora Ex Libris Ltda, 3.ed, 1989., p.102.

Além dos elementos relacionados a acontecimentos historico-sociais, as narrativas machadianas exploram a significação implícita ao nome de ruas, como Rua do Parto e Rua da Ajuda, que, além de serem ruas que existiram mesmo no Rio de Janeiro, conferindo verossimilhança à narrativa, ainda revelam o drama da escrava, cujo bebê está em risco, e reiteram tanto o clamor da escrava quanto o do pai

desesperado, que não quer largar o filho na roda dos enjeitados. Outros contos do autor mostram a desigualdade social pela menção às ruas das moradias das personagens. Elas indiciam o *status* da personagem por morar em um bairro considerado de classe social elevada, como o de Mata-cavalos, ou certo desprezo, por residir no bairro dos Cajueiros, no caso do Dr. Mendonça. Nesse mesmo conto, "Miss Dólar", as ruas da Quitanda e do Ouvidor também são comparadas, contribuindo para a caracterização de Margarida e de Jorge, em relação aos hábitos de compra, uma vez que a simplicidade da Rua da Quitanda contrasta com o "glamour" da Rua do Ouvidor.

Os meios de transporte em que dois personagens, um médico e um político, andam, revelam diferença social, mesmo que ambos tenham altos ganhos, o que mostra que as pessoas transitam em diferentes classes sociais. Isso também é visto nos contos analisados em que a herança pesa para algumas mulheres porque homens as desejam para alcançar o dinheiro e manter uma vida inútil, sem precisar trabalhar. Para outras, a riqueza faz falta, pois algumas famílias não permitem que seus filhos desposem pessoas sem uma herança, como em "Frei Simão", conto em que os espaços, mesmo sem denominação, conjugam significações que expõem a exclusão e a desigualdade.

Além disso, na obra machadiana, a diversidade artístico-cultural é exposta de várias formas, dentre elas pela menção aos suntuosos teatros frequentados por personagens de vários contos: o Alcazar Lyrique é mencionado em "Miss Dólar" e em "Luís Soares"; o Teatro Lírico ou Lyrico Fluminense é citado em "A mulher de preto", e o Teatro Provisório, em "A desejada das gentes". Além dos teatros e das peças mencionadas, como "Os Puritanos" que dialogam com a diegese, também há referências que conduzem o leitor, por intermédio de relações transtextuais, a obras literárias de autores lidos por Machado, tais como Dante, Goethe, Shakespeare, Catulo, Homero, dentre outros, já explicitados nas análises.

7 CONCLUSÃO

A partir das referências espaciais identificadas em contos de Machado de Assis depreende-se que as personagens machadianas circulam tanto pelos bairros nobres do centro do Rio de Janeiro quanto pela periferia e, à medida que acontece o desenvolvimento do transporte urbano no Rio de Janeiro, amplia-se a circulação dessas personagens.

Além disso, conclui-se que o entrecruzamento da história com a ficção, como costuma acontecer, está presente por meio de vínculos com a realidade empírica, manifestada em nomes de ruas, lugares, fatos, personagens, objetos, vestimentas, meios de transporte e de comunicação.

Nos contos “O caso da vara” e “Pai contra mãe”, publicados após a assinatura da Lei Áurea, observa-se a remissão à desumanidade da escravidão e a crítica machadiana a esse processo. Sob esse ângulo, a personagem Lucrécia, do primeiro conto, representa outras crianças que nasceram antes da promulgação da Lei do Ventre Livre e seu destino é entrelaçado ao de Damião, que prefere a liberdade ao seminário. No segundo conto, Machado compõe as personagens Candinho e Arminda privadas de proteção social e, estando na zona de interstício social, representam os desfiliados. A roda dos enjeitados remete à entrega de crianças indesejadas nas Santas Casas de Misericórdia, e os anúncios de jornais e o caçador de escravos, às recompensas oferecidas pela caça de seres humanos.

A desvalorização do ser humano, representada nos contos que narram histórias da época da escravidão, também perpassa outros contos analisados, e o contraste monetário do pagamento oferecido pela entrega da cadelinha Miss Dólar e da escrava Arminda é um exemplo.

As ruas das narrativas machadianas, Rua do Parto, Rua da Ajuda, Rua de São José, Rua da Alfândega, Rua da Guarda Velha, Rua da Misericórdia e outras citadas conferem verossimilhança ao texto e definem o *status* das personagens como pode ser observado nas oposições entre Rua de Mata-cavalos e Bairro dos Cajueiros, Rua da Quitanda e Rua do Ouvidor. Os meios de transporte também indiciam diferentes classes sociais, como no caso do médico e do deputado, ambos com altos ganhos, mas com veículos de locomoção distintos.

A intertextualidade remete a diversas manifestações artísticas, contribui para a significação dos contos e presentifica o contexto cultural do Rio de Janeiro do século XIX e aspectos da biografia intelectual do escritor Machado de Assis[90]. Assim, a diversidade cultural é exposta pelas menções a teatros, peças, obras literárias.

Portanto, as referências espaciais, a indicação de objetos, os registros de acontecimentos históricos, as menções intertextuais são fundamentais na composição dos contos, sendo articulados pelo artesão das palavras, Machado de Assis. Dessa forma, os contos analisados evidenciam a diversidade, a desigualdade e situações de exclusão, cumprindo a função principal da Literatura, que é a de humanizar.

Candido afirma que a função de humanizar está ligada à complexidade da natureza humana (CANDIDO, 2004) e se manifesta por meio da imaginação, presente na literatura, revelando-se de três formas:

> (1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (CANDIDO, 2004, p. 176).

Nesse contexto, surgem dois questionamentos que se complementam: o primeiro interroga sobre a influência exercida pelo meio social na obra de arte, e o segundo questiona sobre a influência exercida pela obra de arte no meio. Em suma, a partir da leitura de textos literários, o indivíduo pode estabelecer parâmetros próprios de comparação entre ficção e realidade; reconhecer a diversidade que o rodeia; experienciar situações de catarse; avaliar seus posicionamentos em relação à sociedade. Os procedimentos de síncrese, análise e síntese, somam-se, assim, às experiências vividas do leitor, expondo a importância dos textos literários para a construção da subjetividade do indivíduo.

Diante do exposto, reafirma-se a hipótese desta investigação: a arte literária, como manifestação cultural e representação da diversidade, contribui para denunciar processos de desigualdade e de exclusão, percebidos nas relações sociais, e as mazelas da sociedade de épocas e locais diversos. Portanto, a literatura pode levar o leitor a refletir sobre essas situações e buscar formas de modificar a vida real, contribuindo para a sua inserção na sociedade.

---

[90] A correlação entre obras e atividades artísticas, que circulavam na segunda metade do século XIX, é um trabalho que está sendo realizado por Juracy Assmann Saraiva e não abrange os objetivos desta tese.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Machado de Assis.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1971. (Obra completa. v. 1 e 2).

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. IN: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

_____. **Memorial de Aires**. IN: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

_____. **Contos Fluminenses**. IN: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Vol. II

_____. **Relíquias da casa velha**. IN: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Vol. II

BAKHTIN, Mikhail. **A pessoa que fala no romance**. In: Questões de Literatura e de Estética. Hucitec: São Paulo, 1988.

BARTHES, 1976. **O problema do sujeito**. In: Novas Perspectivas em Comunicação: Introdução à análise estrutural da narrativa. Vozes, 1976.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade.** Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BÍBLIA Católica. **Atos dos Apóstolos 6, 1-8.** Disponível em <http://www.biblia católica.com.br/biblia-ave-maria/atos-dos-apostolos/6/>. Acesso em: agosto 2017.

BOURNEUF, Roland; OUELLET Réal. **As personagens.** In: *O universo do romance.* Coimbra: Almedina, 1976.

CANÇÃO NOVA. **Santo do Dia**: Santa Rita de Cássia. Disponível em: <https://santo. cancaonova.com/santo/santa-rita-de-cassia-conhecida-como-santados-impossiveis/ >. Acesso em: Set. 2017.

_____. **Formação**: São Cosme e São Damião. Disponível em: <https://formação .cancaonova.com/igreja/santos/historia-de-sao-cosmeesaodamiao/>. Acesso em: Set. 2017.

CÂNDIDO, Antônio. **O direito à literatura.** In: Vários escritos. 4. ed. reorg. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. **A Literatura e a vida social.** In: Literatura e Sociedade. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor. Publifolha, 2000 (Grandes nomes do Pensamento Brasileiro).

CASTEL, Robert. **As metamorfoses da questão social:** uma crônica do salário. 11. ed. Petrópolis, R.J.: Vozes, 2013.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

_____. **À beira da falésia:** a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José. Olympio, 1998. CLARK, J. J. Em Busca de Jung. S.A: Ediouro, 1993.

CORE, Alexandre. **Blog Anema & Core**. Disponível em: <http://anemaecore. blogspot.com.br/2007/05/rua-do-riachuelo.html>. Acesso em: Set. 2017.

_____. Rio Antigo – Trajeto de Cândido Neves quando encontra a escrava (Conto Pai contra mãe) – Análise do percurso espacial feita por Juracy Saraiva em 2007 e detalhes do trajeto organizados por Júlia Cunha na ilustração. Mapa in GLEDSON, John, 1988.

DALL'ARA, Gustavo. O último tílburi. **Museu Virtual do Transporte**. Disponível em: http://www.museudantu.org.br/TArte8.htm. Acesso em Jun. 2017.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua:** espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEBRET, Jean Baptiste Debret,1768-1848.**Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. 6. ed. São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1975).

_____. **Mercado da Rua do Valongo**, Imagem disponível em: <https://oglobo.globo.com/ cultura/livros/reedicao-de-livro-traz-reflexoes-de-debret-sobre-sociedade-brasileira-19459920>. Acesso em: nov. 2017.

_____. **Negra tatuada vendendo cajus**, de Jean Baptiste Debret, 1827. Imagem retirada do site Instituto Durango Duarte. Disponível em http://idd.org.br/ acervo/obra-negra-tatuada-vendendo-caju-debret-1827/ Acesso em: Set. 2017.

_____. **Escravo com máscara de flandres**. 1835. Imagem disponível em: https://i.pinimg.com/originals/84/7e/ba/847ebabbd0c09cc03 d5a401ac861231e.jpg. Acesso em: Set. 2017.

_____. **Pintura**. Disponível em: <http://www.afroriowalking tour.com/the-black-museum-pt.html>. Acesso em: 19 dez. 2016.

_____. **Vista do Largo do Paço**, 1830. Disponível em: <http://obviousmag.org/ coisas_de_dri/2015/inquietacoes-artisticas-na-pintura-brasileiradoseculo-xix-partei. html>. Acesso em: 19 dez. 2016.

DIAS, José da Silva. **Teatros do Rio do século XVIII ao século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance.** 3. Ed. Rio de Janeiro: Ática, 1994

DIÁRIO do Rio. **Jules de Sinety**,1841. Disponível em: <http://diariodorio.com/historia-do-mosteiro-de-sao-bento/>. Acesso em: nov. 2017.

E-BIOGRAFIA. **Barão do Amazonas**. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/barao_amazonas/> Acesso em: Out. 2017.

ECO, Umberto. **O limiar semiótico**. In: Segno, Milano, Isedi. 1973.

_____. Limites naturais: o umbral superior – duas hipóteses sobre cultura. In: **Tratado Geral de Semiótica.** São Paulo: Perspectivas, 2000. (p.16-22).

EDUCAÇÃO PÚBLICA. **Educação pública**: As ruas do Centro do Rio através dos clássicos. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/historia/0080.html>. Acesso em: nov.2016.

ERA MODERNA. Cupê. In: **Museu Visual do Transporte.** Disponível em: http://www.museudantu.org.br/moderna3.htm. Acesso em Jun. 2017.

ESTILO ADORAÇÃO. **Apóstolo Pedro**. Disponível em: <https://estiloadoracao.com/historia-do-apostolo-pedro>. Acesso em: Set. 2017.

ERMAKOFF, George. **Rio de Janeiro 1840-1900:** uma crônica fotográfica. 2.ed. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial., 2009.

FEEVALE, Universidade. **Linhas de Pesquisa**. Disponível em:<http://www.feevale.br/ensino/pos-graduacao/programas-de-pos-graduacao/programa-de-pos-graduacao-em-diversidade-cultural-e-inclusao-social/linhas-de-pesquisa>. Acesso em: Out.2016.

FERREZ, Gilberto. **O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez**. Paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro: 1865 – 1918. Ex Libris Ltda. São Paulo, 1989.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. Ed. São Paulo: Ática, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Introdução à história da sociedade patriarcal do Brasil. Sobrados e Mucambos:** decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968. 1º tomo e 2º tomo.

_____. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX.** 4. ed. São Paulo: Global, 2010.

GENETTE, Gérard. “**Frontières du récit**”, in Communications, nº8, 1966, *p*.156.

GUIMARÃES, Hélio. SACCHETTA, Vladimir. **Machado de Assis, Fotógrafo do Invisível**. São Paulo: Moderna, 2008.

GEORGE, Margaret. **Helena de Tróia**/tradução William Lagos. São Paulo: Geração Editorial, 2009.

GLEDSON, John (seleção, introdução e notas). **Contos: uma antologia - Machado de Assis** (2 v.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GRAVINA, Darisa L. M. **A cidade invisível: uma cartografia simbólica do Rio de Janeiro pela ficção de Machado de Assis.** Disponível em:<http://livros01.livros gratis.com.br/cp155318.pdf>. Acesso em: Out. 2017.

HALL, Stuart. **The Work of representation**. 2013.

ISER, W. **O Ato da Leitura**: uma Teoria do Efeito Estético. Vol. 1. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **O Ato da Leitura**: Uma Teoria do Efeito Estético. Vol. 2. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

HELENA de Tróia (**Helen of Troy**). Série de TV. Direção: John Kent Harrison. BBC. Estados Unidos – EUA, 2003. 175 min.

JAUSS, Hans Robert. **O prazer estético e as experiências fundamentais, aisthesis e katharsis.** In: LIMA, Luiz Costa (trad. e org.). A literatura e o leitor – Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história.** 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. Ensaios, 20.

MARTINS: José de Souza. **A sociedade vista do abismo: novos estudos sobre exclusão, pobreza e classes sociais.** 4.ed. Petrópolis, R.J.: Vozes, 2012.

MALTA, Augusto. **Rua do Riachuelo**, 1903. Disponível em: <http://www.rio quepassou.com.br/2008/01/24/rua-do-riachuelo/>. Acesso em: Nov. 2016

OLIVA NETO, João Ângelo. **O Livro de Catulo**. Tradução, introdução e notas de J.A. Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

OUTRORA. **Outrora**: Rua da Guarda Velha. Disponível em:<https://outrora.info/ index.php?title =Rua_da_Guarda_Velha>. Acesso em Jun. 2017.

PAVIANI, Jayme. **Estética mínima:** notas sobre arte e literatura. 2.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

PERRONE-MOISÉS, “Leyla. Por amor à arte”, Estudos avançados, vol.19 nº 55 São Paulo. Sept./Dec. 2005. Scielo Brasil. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo. php?script= sci_arttext&pid=S0103-40142005000300025. Acesso em: dez. 2016.

_____. **Vira e mexe nacionalismo:** paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RICOEUR, Paul. O entrecruzamento da história e da ficção. IN: Tempo e narrativa. Tomo III. São Paulo: Papirus, 1997.

RIO E CULTURA. **Coluna Patrimônio**. Disponível em:<http://www.rioecultura.com.br/coluna_patrimonio/coluna_patrimonio.asp?patrim_cod=69>.Acesso em: Nov.2016.

RODA dos Enjeitados. Blog da Família: Exemplo de Roda dos Enjeitados. Disponível em: <http://blogdafamiliacatolica.blogspot.com.br/2012/09/ressurgi mento-na-europa-da-roda-dos.html>. Acesso em nov.2016.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo: para uma nova cultura política.** São Paulo: Cortez, 2006.

SARAIVA, **O Circuito das Memórias**: Narrativas Autobiográficas Romanescas de Machado de Assis. - 2. ed. - São Paulo, Edusp, 2009.

_____. **Por que e como ler textos literários?** In: SARAIVA, Juracy Assmann, MÜGGE, Ernani. In: Literatura na escola: propostas para o ensino fundamental. 2006, p. 27-43.

_____, Juracy Assmann. GLEDSON, John. Rio Antigo – Trajeto de Cândido Neves pela manhã, à procura da escrava (Conto Pai contra mãe) – Análise do percurso espacial feita por Juracy Saraiva e organizada na ilustração por Júlia Cunha, em 2007. Mapa in GLEDSON, John, 1988.

SARAIVA, Juracy Assmann. KUNZ, Marinês Andrea. **Machado de Assis**: um escritor além de seu tempo e de seu país. Ellipsis 8 (2010): 91-111. Disponível em: <http://apsa.us/ellipsis/8/saraiva-kun.pdf.>. Acesso em: Out. 2017.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral.** São Paulo: Cultrix, 2006.

SENNA, Marta de. **O olhar oblíquo do bruxo:** ensaios machadianos. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008. 2. ed.

_____. **Machado de Assis.net**. Disponível em:<http://machadodeassis.net/revista/rev_grupoPesCNPq.asp>. Acesso em: nov.2016.

SOARES, José Wellington D. **Aspectos cotidianos e práticas culturais**: um recorte em Machado de Assis e em Lima Barreto. Disponível em: <uece.br/lapps/index.php/downloads/doc_download/2078->. Acesso em: Out. 2017.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna:** Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos.** Trad. Bras.Haiganuch Sarian. Difusão Européia do Livro e EDUSP, 1973.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 2004.

APÊNDICE 1: QUADRO DE MENÇÕES A LOCAIS NOS CONTOS MACHADIANOS PUBLICADOS EM LIVRO DE 1870 a 1906

Nome do Conto e número de capítulos	Local da 1.ª publicação e ano; ano da publicação em livro.	Lugares mencionados
"Miss Dólar" Conto com 8 capítulos.	- Não se encontrou publicação anterior. - Livro: *Contos Fluminenses*,1870.	Alcazar Lyrique = menções nos cap.6, p.36; cap.7, p.40; cap.8, p.43. Amazonas = cap.2, p.29. Brasil = cap.2, p.29. Cajueiros = cap. 1, p.28 e 2, p.29. Carceller = cap.4, p.33. Câmara Municipal = cap.2, p.29. Capital = cap.2, p.29. Judéia = cap.7, p.39. Loja do Bernardo = cap.7, p.39. Olimpo = cap.5, p.34. Rua da Quitanda = cap. 4, p.33. Riachuelo = cap.2, p.29 Rio de Janeiro = cap.1, p.28; cap. 7, p.39. Rossio = cap. 2, p.29 e 7, p.40. Rua de Mata-Cavalos = cap.1, p.28; 2, p.29; 3, p.32; e 4, p.33; 7, p.38 e 39; 8, p.42. Rua do Conde = cap.6, p.37. Rua do Lavradio = cap.6, p.37. Rua do Ouvidor = cap.4, p.33. Rua dos Ourives = cap.4, p.34.
"Luís Soares" Conto com 6 capítulos	*Jornal das Famílias*, janeiro de 1869, assinado por J.J. - Livro: *Contos Fluminenses*,1870.	Alcazar Lyrique = menções nos cap.1, p.46; cap.6, p.59. Arábia = cap.4, p.56 Bahia = cap.4; cap.6, p.58. Botafogo = cap.1, p.46. Câmara dos Deputados =cap.1, p.45. Catumbi = cap.2, p.48. Corcovado = cap.1, p.46. Europa = cap.6, p.58 e 59. Gnido = cap.2, p.50. New York = cap.1, p.47. Oriente = cap.4, p.56. Pérsia = cap.4, p.56.

		Rio de Janeiro = cap.1, p.47.
“A mulher de preto” Conto com 11 capítulos	- Abril e maio de 1868 no *Jornal da Famílias*, assinado por J.J. Livro: *Contos Fluminenses*, 1870.	Arcádia = cap.4, p.66. Câmara = cap.3, p.65 Hotel de Europa = cap. 4, p.68. Ítaca = cap. 1, p.61. Minas Gerais = cap. 11, p.79. Norte (províncias do Norte e do Nordeste brasileiro) = cap.9, p.75,76; cap.11, p.79. Ilha de Calipso (Ilha de Ogígia) = cap.2, p.62. Rio de Janeiro = cap.7, p.72; cap. 9, p.75,76. Rua da Misericórdia = cap.1, p.60, 61. Rua do Conde = cap. 1, p.61. Rua do Lavradio = cap.1, p.61; cap.4, p.68. Rua dos Ciganos = cap.3, p.66. Teatro Lírico ou Lyrico Fluminense = cap.1, p. 59,60 e 60,61; cap.3, p.66; cap.5, p. 69; cap.8, p.74.
“O segredo de Augusta” Conto com 7 capítulos.	- Julho e Agosto de 1868 no *Jornal das Famílias*, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Contos Fluminenses*,1870.	Café do Jardim de Flora/Jardim.= Menção a Jardim = cap.2, p.84; Alcazar = Menções a Alcazar Lyrique = cap.2, p.84; cap.3, p.88; cap.7, p.99. Hotel de Milão = cap.3, p.88. Praia Vermelha (Hospital D. Pedro II) = cap.2, p.85. Rua da Imperatriz = cap. 3, p.87,88. Rua da Quitanda = cap.4, p.89. Rua de São Pedro = cap.3, p. 87,88. Sapataria do Campas = Cap.2, p.83.
“Confissões de uma viúva moça” Conto com 7 capítulos	- Abril e junho de 1865 no *Jornal da Famílias*, assinado por J. - Livro: *Contos Fluminenses*,1870.	Brasil = cap.3, p.106. Corte = cap.1, p. 99. Europa = cap.3, p.105. Gávea = cap.6, p.114. Mata-Cavalos = cap.2, p.102. Petrópolis = cap.1, p.99. Rio de Janeiro = cap.3, p.106. Rua dos Ciganos = cap.2, p.102. Teatro Lírico, ou Lyrico Fluminense = cap.1, p.99; cap.2, p.100; cap.2, p.103; cap.4, p.110.
“Linha reta e linha curva”	- Outubro de 1865 e janeiro de 1866 no *Jornal da Famílias*, assinado por Job.	América = cap.1, p.117. Chile = cap.1, p.121. China = cap. 1, p.125.

Conto com 4 capítulos.	"É, na verdade, a adaptação de uma peça de teatro de Machado de Assis, intitulada *As forcas caudinas,* provavelmente escrita em 1863 e inédita em vida do escritor" (SENNA, 2011). - Livro: *Contos Fluminenses*,1870.	Corte = cap.1, p.118 e 125; cap. 3, p. 135; cap. 4, p.148 e 151. Espanha = cap.2, p.128. Estados americanos = cap.2, p.128. Europa = cap.1, p.118; cap.2, p.128 e cap. 4, p.151. Florença = cap.2, p.128 "Forcas caudinas"= (desfiladeiro no antigo país dos samnitas) = cap.4, p.151. Grécia = cap.2, p.128. Hotel de Bragança = cap.1, p.121. Petrópolis = cap. 1, p.121 Itália = cap. 2, p.128. Largo da Prainha = cap.1, p.119. Londres = cap.2, p.128. Mar Adriático = cap.2, p.128. México = cap.2, p.128. Minas Gerais = cap.1, p.118. New York = cap. 2, p.128. Oceano Pacífico = cap.2, p.128. Paris = cap.2, p.128. Petrópolis = cap.1, p. 117 e 119; cap.2, p. 127, 128 e 133; cap.4, p.148 e 149. Rio de Janeiro = cap.1, p.119. Rio Paraíba = cap.1, p.120. São Paulo = Cap.2, p.128. Terra de Santa Cruz = cap.4, p.148. Valparaíso = cap.1, p.119.
"Frei Simão" Conto com 5 capítulos.	- *Jornal das Famílias*, junho de 1864, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Contos Fluminenses*, 1870.	Nenhuma ocorrência de local encontrada.
"A parasita azul" Conto com 7 capítulos	- *Jornal das Famílias*, junho a setembro de 1872, assinado por Job. - Livro: *Histórias da meia-noite*, 1873.	Alemanha = cap.1, p.163. Brasil = cap.1, p.5. Baía de Guanabara = cap.1, p.161. Boulevart dos italianos (Paris) = cap.1, p. 163, 164, 168. Café de Madrid (Paris) = cap.1, p.163. Café Helder (Paris) = cap.1, p.163-164. Café Tortoni (Paris) = cap.3, p.172. Câmara = cap.1, p.13.

		Cassino Fluminense = Cap.4, p.178. Corinto = Cap.1, p.163. Corte = Cap.1, p. 164-165. Europa = Cap.1, 161 e 163; Cap.3, p.170 e 174. França = Cap.1, p. 161; Cap. 7, p.191. Goiás = Cap.1, p.161, 163, 164, 165; Cap.2, p.166; Cap.5, p.181. Inglaterra = Cap.1, p.163. Itália = Cap.1, p.163. Novogorod = Cap.1, p.164. Ópera Comique = (situado na margem direita do rio Sena) = Cap.2, p.168. Palais Royal (palácio localizado em Paris) = Cap.3, p.172. Paris = Cap. 1, p.162, 163, 164; Cap. 2, p.167, 168 ; Cap. 3, p. 170, 172; Cap.4, p. 175; Cap. 5, p.181; Cap.7, p.186 e 191. Rio de Janeiro = Cap.1, p.161 e 164. Rua do Bac (rua parisiense) = Cap.1, p.174. Rua do Ouvidor = Cap.1, p.164. Santa Luzia (possível invenção ficcional de Machado = Cap.1, p.165; Cap.2, p.166. Santos = cap.1, p.166. São Paulo = Cap.2, p.166. Suíça = Cap.1, p.163. Théâtre de L'ópera = Cap.2, p.168. Varsóvia = Cap. 1, p.164.
"As bodas de Luís Duarte"	- *Jornal das Famílias*, junho e julho de 1873, assinado por Lara. - Livro: *Histórias da meia-noite*, 1873.	Alcazar Lyrique = p.192. Calvário = p.202 e 203. Casa do Bernasconi (Rua do Ouvidor, no 143, = p.192. Ginásio Dramático = p. 193. Monte Horeb = p. 198. Meca = p. 200. Tijuca = p.192.
"Ernesto de tal" Conto com 6 capítulos.	- *Jornal das Famílias*, março e abril de 1873, assinado por dois "autores" J.J. e Job. - Livro: *Histórias da meia-noite*, 1873.	Campo da Aclamação = Cap.1, p.203 e 205; Cap.6, p.220. Fortaleza de São João = Cap.1, p.205. Igreja da Candelária = Cap.3, p.209. Igreja de Sant'Ana = Cap.3, p.209. Iguaçu Velho = Cap. 1, p.205. Minas Gerais = Cap.4, p.210.

		Passeio Público = Cap.5, p.214. Rua da Misericórdia = Cap.1, p.205; cap.2, p.207. Rua das Marrecas = Cap.5, p.215. Rua do Areal = Cap.1, p.204. Rua do Conde = Cap.1, p.203; Cap.2, p.207; Cap.3, p.209; Cap.5, p.214; Cap.6, p.216.
"Aurora sem dia"	- *Jornal das Famílias*, novembro e dezembro de 1870, assinado por Victor de Paula. - Livro: *Histórias da meia-noite*, 1873.	Cadeia Velha = p.232. Capitólio = p.231. Monte Cáucaso = p.230.
"O relógio de ouro"	- *Jornal das Famílias*, abril e maio de 1873, assinado por Job. - Livro: *Histórias da meia-noite*, 1873.	Nenhuma ocorrência encontrada.
"Ponto de vista" Conto com 29 capítulos.	- Conto originalmente publicado com o título "Quem desdenha", em outubro-novembro de 1873, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias da meia-noite*, 1873.	Corte = Cap.1, p.240; Cap.2, p.240; Cap.3, p.241; Cap.5, p.242; Cap.7, p.243, 244; Cap.6, p.243; Cap.9, 245; Cap.11, p.245; Cap.14, 247; Cap.22, p.249; Cap.28, p. 250. Juiz de Fora = Cap.1, p.240; Cap.10, p.245; Cap.13, p.246; Cap.19, p.248; Cap.20, p.248; Cap.21, p.248; Cap.27, p.250; Cap. 29, p.250. Paraguai = Cap.6, p.243. Teatro Ginásio = Cap.5, p.242.
"O alienista" Conto com 13 capítulos	- *A Estação*, outubro de 1881 e março de 1882, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Papéis Avulsos*, 1882.	Babel = Cap.2, p.257. Brasil = Cap.1, p.253. Biarritz = Cap.6, p.270. Botafogo = Cap. 3, p.258. Câmara = Cap.1, p.254. Chafariz das Marrecas = Cap. 5, p.266. Coimbra = Cap.1, p.253. Espanha = Cap.1, p.253. Holanda = Cap.5, p.264. Hungria = Cap.5, p.264. Itaguaí = Cap.1, p. 253, p.254, p.255, p.256; Cap.3 ,p.258, Cap.4, p.260, Cap.4, p.262 ,Cap.5, p.262, p.263, p.264, p.265, p. 266, Cap.6, p.269, p.270, p.271, p.272 ; Cap.7, p.273, p.275 ; Cap.9, p.277 ; Cap.10, p.279 ; Cap.11, p.280; Cap.13, p.285; p.286, p.288. Lisboa = Cap.1, p.253; Cap.3, p.259; Cap.13, p.285. Minas Gerais = Cap.2, p.257. Pádua = Cap.1, p.253.

		Paris = Cap.6, p.271. Passeio Público = Cap.5, p.266. Portugal = Cap.1, p.253. Rio de Janeiro = Cap.1, p.255; Cap. 3, p.258; Cap.4, p.260; Cap.5, p.265, p.266; Cap.6, p.271; Cap.10, p.279. Rua das Belas Noites = Cap.5, p.266. Rua Nova = Cap.1, p.254.
"Teoria do Medalhão"	- *Gazeta de Notícias*, 18 de dezembro de 1881, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Papéis Avulsos*, 1882.	Canguçu = p.294. Jericó = p.293. Uruguaiana = p.294.
"A chinela turca"	- *A Época*, 14 de novembro de 1885, assinado por Manassés. - Livro: *Papéis Avulsos*, 1882.	Catumbi = p.294. Egito = p.298, p.300 e p.301. Levante (Oriente Médio) = p.301. Rio Comprido = p.295, p.297. Rio da Prata = p.294.
"Na arca" Conto com 3 capítulos	- *O cruzeiro*, 14 de maio de 1878, assinado por Eleazar. - Livro: *Papéis Avulsos, 1882.*	Nenhuma ocorrência de lugar encontrada.
"Dona Benedita" (Um retrato) conto com 4 capítulos	- *A Estação*, entre abril e junho de 1882, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Papéis Avulsos*, 1882.	Andaraí = Cap.4, p.320. Bahia = Cap.1, p.309. Botafogo = Cap.4, p.321. Caminho da Tijuca = Cap.4, p.322. Campo da Aclamação = Cap.2, p.310 e p.312. Europa = Cap. 1, p.309; Cap.3, p.315. Jardim Botânico = Cap.3, p.318. Laranjeiras = Cap.2, p.314; Cap. 4, p.320. Norte = Cap.13, p.319; Cap.4, p.321, p.322. Pará = Cap. 1, p.309; Cap. 3, p.318; Cap.4, p.321, p.322. Rio de Janeiro = Cap.3, p.318. São Paulo = Cap.1, p. 309. Sul = Cap.3, p.319. Tijuca = Cap.4, p.321.
"O segredo do Bonzo"	- *Gazeta de Notícias*, 30 de abril de 1882, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Papéis Avulsos*, 1882.	Bungo = p.323. China = p.326. Fuchéu = p.323. Malabar = p.326; p.327; p.328.

“O anel de Polícrates”	- *Gazeta de Notícias*, 02 de julho de 1872, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Papéis Avulsos*, 1882.	Bahia = p.325. Cruzeiro do Sul (constelação) = p.328. Europa = p.329. Globo = p.332. Ilha de Samos = p.331. Leão de Ouro (Hotel e restaurante situado na rua da Candelária, nº 6) = p.332. Minas Gerais = p.329. Morro do Castelo = p.329. Praça do Comércio = p.331. Rua do Ouvidor = p.329.
“O empréstimo”	- *Gazeta de Notícias*, 30 de julho de 1882, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Papéis Avulsos*, 1882.	Ásia Menor = p.336. Birmingham (Inglaterra) = p. 335. Galeria Hamilton = p.335. Inglaterra = p.336. Ipiranga = Monumento do Ipiranga (1885-1890) = p.334. Rua do Rosário = p.334, p.335, p.336. Tijuca = p.334, p.335, p.336. Vila Torloni (Roma) = p.335.
“A sereníssima república” (Conferência do cônego Vargas).	- *Gazeta de Notícias*, 20 de agosto de 1882, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Papéis Avulsos*, 1882.	Europa = p.340. Veneza = p.340, p.341, p.342.
“O espelho”	- *Gazeta de Notícias*, 8 de setembro de 1882, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Papéis Avulsos*, 1882.	Cassino Fluminense = = p.346. Morro de Santa Teresa = p.345. Petrópolis = p.346. Rua do Ouvidor = p.346.
“Uma visita de Alcebíades”	- *Jornal das Famílias*, outubro de 1876, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Papéis Avulsos*, 1882.	Atenas = p.352, p.353. Cassino Fluminense = p.352, p.354. Circo Chiarini = p.352. Corte = p.352. Grécia = p.353. Olimpo = p.355. Rua do Ouvidor = p.352.
“Verba testamentária”	- *Gazeta de notícias*, 8 de outubro de 1882, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Papéis Avulsos*, 1882.	Campo da Aclamação = p.361. Corte = p.363. *Desmarais* = (Perfumaria/cabeleireiro) = p.363. Haia = p.362. Igreja do Carmo = p.359.

		Praia de D. Manuel = p.358. Rio de Janeiro = p.363. Rua da Alfândega = p.357. Rua do Ouvidor
“A Igreja do diabo” Conto com 4 capítulos	- *Gazeta de Notícias*, 12 de fevereiro de 1883, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Cairo = Cap.4, p.374. Levante (região do Oriente Médio) = Cap.4, p.374.
“O lapso”	- *Gazeta de Notícias*, 17 de abril de 1883, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Beco das Cancelas = p.375. Catalunha = p.378. Morro de Santo Antônio = p.377. Rio de Janeiro = p.375. Rossio (ou Rossio Grande) = p.376. Rua da Vala = p.376. Rua do Hospício = p.375. Rua do Ouvidor = p.375. Rua do Piolho = p.375, p.380. Rua dos Latoeiros = p.375. Sé = p.376.
“Último capítulo”	- *Gazeta de Notícias*, 20 de junho de 1883, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Capela Imperial = p.382. Catumbi = p.381. Corte = p.383. Corumbá (município do Mato Grosso) = p.381. Igreja do Carmo = p.382. Jerusalém = p.384 Mato Grosso = p.381 e p.382. Rio de Janeiro = p.382 e 383. Rua do Conde = p.382. Tijuca = p.382.
“Cantiga de Esponsais”	- Revista *A Estação*, 15 de maio de 1883, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Igreja do Carmo = p.386. Rua da Mãe dos Homens = p.387. Valongo = p.386.
“Singular Ocorrência	- *Gazeta de Notícias*, 30 de maio de 1883, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Alagoas = p.390. Bahia = p.390. Catumbi = p. 395. Gávea = p.391. Igreja da Cruz = p.390.

		Jardim Botânico = p.395. Lapa = p.398. Loja Paula Brito = p.390. Norte = p.395. Praia Grande = p.394. Rossio = p.392. Rua do Ouvidor = p.392. Rua do Sacramento = p.390 e p.392. Teatro Ginásio = p.391.
"Galeria Póstuma" Conto em dois capítulos	- *Gazeta de Notícias*, 02 de agosto de 1883, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Engenho Velho = p.395 Rua do Ouvidor = p.395.
"Capítulo dos chapéus"	- Revista *A Estação*, 15 e 31 de agosto e 15 de setembro de 1883, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Câmara = p.408. Cassino Fluminense = p.407, p.408. Epson (hipódromos inglês) = p.408. Europa = p.407. Inglaterra = p.408. Instituto da Ordem dos Advogados = p.402. Jockey Club =p.408. Londres = p.407. Paraguai = p.396. Petrópolis = p. 408. Prado Fluminense = p.408. Petrópolis = p.408. Rua da Quitanda = p.401. Rua do Ouvidor = p.406 e p.410.
"Conto Alexandrino" Conto em 4 capítulos	- *Gazeta de Notícias*, 13 de maio de 1883, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Alexandria = Cap.1, p.411. Chipre = Cap.1, p. 411; Cap.3, p.415. Egito = Cap.2, p.412. Rio Nilo = Cap.3, p.414.
"Primas de Sapucaia"	- *Gazeta de Notícias*, 24 de outubro de 1883, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Câmara dos Deputados = p.419. Convento da Ajuda = p.419. Corte = p.417 e p.421. Escola Central = p.422. Escola de Medicina = p.419. Igreja de São José = p.417. Minas Gerais = p.421. Passeio Público = p.422.

		Petrópolis = p.421. Prado Fluminense = p.418. Praia de Santa Luzia = p.419. Renânia = p. 421. Rua da Misericórdia = p.418, p.419, p.421. Rua do Lavradio = p.419. Rua do Ouvidor = p.417. Rua dos Inválidos = p.419. São Paulo = p.417. Sapucaia = p.417 e p.421.
"Uma senhora"	- *Gazeta de Notícias*, 27 de novembro de 1883, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Cantagalo = p.425. Estados Unidos da América = p.425.
"Anedota Pecuniária"	- *Gazeta de Notícias*, 04 de janeiro de 1884, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Estados Unidos = p.434. Europa = p.432. Filadélfia = p.435. Gamboa = p. 431. New York = p.434.
"Fulano"	- *Gazeta de Notícias*, 06 de outubro de 1883, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Câmara = p.439. Caminho do Jardim Botânico = p.436. Éden = p.438. Europa = p.439. Igreja da Lampadosa = p.438. Itália = p.439. Loja do Bernardo (Rua do Ouvidor, no 80) = p.438. Praça do Comércio = p.436. Riachuelo = p.437 e p.438. Rua do Ouvidor = p.438 e p.439. Santa Casa de Misericórdia = p.436. Tesouro = p.439.
"A segunda vida"	- *Gazeta de Notícias*, 15 de janeiro de 1884, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Biblioteca Nacional = p.445. Cantagalo = p.443. Corte = p.443. Jardim Botânico = p.442. Rua de Mata-Cavalos = p.443. Santana do Livramento = p.444.

“Noite de Almirante”	- *Gazeta de Notícias*, 10 de fevereiro de 1884, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Arsenal da Marinha = p.446. Cemitério dos Ingleses = p.446. França = p.450. Gamboa = p.446 e p.448. Guaratiba = p.449. Hospital dos Lázaros = p.450. Ilha dos Melões = p.450. Praia Formosa = p.449. Prainha = p.446. Rua de Bragança = p.446. Saco do Alferes = p.448. Saúde = p.446. Trieste (Cidade e porto da Itália) = p.447.
“Manuscrito de um sacristão” Conto em 5 capítulos	- *Gazeta de Notícias*, 17 de fevereiro de 1884, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Bahia = Cap.2, p.452. Cidade abandonada da Bahia (mito arqueológico) = Cap.4, p.454. Conceição (Palácio da) = p.455. Corte = Cap.2, p.452. Estrada de Damasco (Bíblia) = Cap.5, p.456. Israel = Cap.5, p.356. Paraíba do Sul = Cap.2, p.452. Seminário de São José = Cap.2, p.452. Vassouras – Cap.2, p.452.
“Ex cátedra”	- *Gazeta de Notícias*, 08 de abril de 1884, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	Petrópolis = p.457. Rio de Janeiro = p.458. Roma = p.457. Tijuca = p.457.
“A senhora do Galvão”	- *Gazeta de Notícias*, 14 de maio de 1884, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Histórias sem data*, 1884.	América = p.465. Cassino Fluminense = p.467. Igreja de Santa Rita = p.465. Largo de São Francisco = p.466. Loja do Bernardo = p.465; p.466. Rua da Ajuda = p.463. Teatro Provisório = p.464. Wallerstein & Cia (Rua do Ouvidor, nº 70) = p.465 e p.466.
“As academias de Sião” Conto com 4 capítulos	- *Gazeta de Notícias*, 06 de junho de 1884, assinado por Machado de Assis.	Bangcok = Cap.1, p.468. Japão = Cap.4, p.472. Oriente = Cap.4, p.473.

	- Livro: *Histórias sem data*, 1884.	São = Cap.1, p.468; Cap.3, p.471; Cap.4, p.471. Via-Láctea = Cap.1, p.468. Xangai = Cap.4, p.473.
"A cartomante"	- *Gazeta de Notícias*, 28 de novembro de 1884, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Botafogo = p.478. Glória = p.483. Largo da Carioca = p.481. Rua da Guarda Velha = p.478 e p.481. Rua das Mangueiras = p.478. Rua dos Barbonos = p.478.
"Entre Santos"	- *Gazeta de Notícias*, 1.º de janeiro de 1886, assinado por Machado de Assis. - Livro *Várias Histórias*, 1896.	Igreja de São Francisco de Paula = p.484. Niterói = p.484
"Uns braços"	- *Gazeta de Notícias*, 05 de novembro de 1885, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Cidade Nova = p.490 e p.491. Largo do Paço = p.494 Rua da Lapa = p.490 e p.491. Rua das Mangueiras = p.495.
"Um homem célebre"	- *Gazeta de Notícias*, 29 de junho de 1888, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Igreja de São Francisco de Paula = p.501. Rio Jordão = p.500. Roma = p.503. Rua do Areal = p.497. Rua do Aterrado = p.498. Rua Formosa = p.497. São Cristóvão = p.502.
"A desejada das gentes"	- *Gazeta de Notícias*, 15 de julho de 1886, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Bahia = p.507. Corte = p.508. Cosme Velho = p.505 e p.508. Escola de Medicina = p.504. Praia da Glória = p.504. Itaboraí = p.508, p.509 e p.510. Rua do Catete = p.508. Secretaria de Estrangeiros (Ministério das Relações Exteriores) = p.504. Teatro Provisório = p.506.
"A causa secreta"	- *Gazeta de Notícias*, 1.º de agosto de 1885, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Arsenal de Guerra = p.513. Beco do Cotovelo = p.512. Catumbi = p.511, p.513 e p.514. Largo da Carioca = p.512. Praça da Constituição = p.512.

		Quartel de Moura = p.512. Rua de Dom Manuel = p.512 e p.514. Rua de Mata-Cavalos = p.514. Rua de São José = p.512. Rua do Conde = p.514. Santa Casa = p.511. Teatro de São Januário = p.512.
"Trio em lá menor" Conto em 4 capítulos	- *Gazeta de Notícias*, 20 de janeiro de 1886, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Engenho Velho = p.520 e p.523. Loja do Resende = Cap.3, p.522. Rua do Ouvidor = Cap.3, p.522. São Paulo = Cap.3, p.522. Tijuca = Cap.2, p.520.
"Adão e Eva"	- *Gazeta de Notícias*, 1.º de março de 1885, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Bahia = p.525. Itapagipe (Bairro de salvador) = p.528. Paraíso terrestre = p.525.
"O enfermeiro"	- *Gazeta de Notícias*, 13 de julho de 1884, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Corte = p.529 e p.530. Igreja do Sacramento (Minas Gerais) = p.530. Niterói = p.529 e p.532. Paraguai = p.535. Rio de Janeiro = p.533. Santa Casa de Misericórdia = p.535.
"O diplomático"	- *Gazeta de Notícias*, 29 de outubro de 1886, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Corte = p. 535. Lapa = p.536 e p.537. Paço Imperial = p.536. Passeio Público = p.536 e p.537. Rua da Carioca = p.535. Rua da Lapa = p.537. Rua das Mangueiras = p.535 e p.537. Santa Casa de Misericórdia = p.535.
"Mariana" Conto em três capítulos	- *Gazeta de Notícias*, 18 de outubro de 1891, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Bahia = Cap.1, p.542. Bordéus (Teatro *Odéon*, França) = Cap.1, p.542. Europa = Cap. 1, p.542. Igreja do Espírito Santo = Cap.3, p.547. Largo da Carioca = Cap.1, p.542. Líbano = Cap.1, p.542. Paris = Cap.1, p.542; Cap.3, p.548. Rio de Janeiro = Cap.1, p.542, Cap.2, p.546.e Cap.3, p.547. Rua da Assembleia = Cap.1, p.542.

		Rua do Engenho Velho = Cap.1, p.541. São Paulo = Cap.3, p.547 e p.548. Teatro Odéon = Cap.1, p.542 e Cap.3, p.548.
"Conto de escola"	- *Gazeta de Notícias*, 8 de setembro de 1884, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Arsenal de Guerra = p.548. Campo de Santana = p.548 e p.550. Jerusalém = p.554. Morro de São Diogo (pedreira de São Diogo) = p.548 e p. 550. Morro do Livramento = p.550. Praia da Gamboa = p.554. Rua da Princesa = p.548. Rua do Costa = p.548. Rua Larga de São Joaquim = p.554. Saúde (Bairro carioca) = p.554.
"Um apólogo"	- *Gazeta de Notícias*, 1.º de março de 1885, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Nenhuma ocorrência de lugar encontrada.
"Dona Paula"	- *Gazeta de Notícias*, 1.º de março de 1885, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Alto da Tijuca (Alto da Boa Vista) = p.557, p.558, p.559. Europa = p.558 e p.560. Paris = p.560. Rio de Janeiro = p.560. Rua do Lavradio = p.557. Teatro Lírico ou Lyrico Fluminense = p.557.
"Viver"	- *Gazeta de Notícias*, 28 de fevereiro de 1886, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Cedar (Quedar = cidade bíblica) = p.569. Jericó = p.569. Jerusalém = p.564. Nebo, Monte (ou Nibo) = p. 569. Olimpo = p. 567. Sidônia = p.564. Tebas (do Egito) = p.564.
"O Cônego ou a metafísica do estilo"	- *Gazeta de Notícias*, 22 de novembro de 1885, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Várias Histórias*, 1896.	Corcovado = p.570, p.571. Gamboa = p.570. Himalaia = p.571. Jerusalém = p.570 e p.572. Judá = p.570 e p.571. Líbano = p.570, p.571 e p.572. Verona = p.571.

“O caso da vara”	- *Gazeta de Notícias*, 01 de fevereiro de 1891, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Páginas recolhidas*, 1899.	Aljube = p.582. Austerlitz = p.580. Jacarepaguá = p.580. Largo do Capim = p.577. Rua da Vala” = p.581. Tijuca = p.580.
“O dicionário”	Obs: Este conto foi originalmente publicado, com o título "Os dicionários (Apólogo)", na *Gazeta Mercantil* de 1º de março de 1885, assinado por Machado de Assis. A partir da primeira edição em livro recebeu o título de "O dicionário" (SENNA, 2011) - Livro *Páginas recolhidas*, 1899.	Nenhuma ocorrência de lugar encontrada.
“Um erradio”	Revista *A Estação*, publicado entre setembro e novembro de 1894, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Páginas recolhidas*, 1899.	Andaraí = p.588. Aterrado = p.590. Baturité (Ceará) = p.587. Boêmia (Estado da Europa Central) = p. 585. Botafogo = p.590. Castelo = p.585. Cais da Igrejinha = p.590. Campo da Aclamação = p.589 e p.590. Campo de Santana = p.590. Campo de São Cristóvão = p.590. Ceará = p.593. Cidade Nova = p.587. Gamboa = p.585. Hélade = p.589. Morro do Castelo = p.588. Niterói = p.588. Norte = p.591. Porto Alegre = p.593 e p.596. Quartel do exército = p.589. Rio Grande do Sul = p.593. Rua de São Cristóvão = p.590. Rua de São Diogo = p.590. Rua de São José = p.588. Rua de São Pedro = p.590.

		Rua do Lavradio = p.585, p.586, p.587, p.590, p.593. Rua dos Ciganos = p.590. Saco do Alferes = p.590. Santa Teresa = p.593 e p.594. Santa Teresa (morro de) = p.594. São Cristóvão = p.588 e p.590. Saturno = p.591.
"Eterno!"	*Gazeta de Notícias*, em 9 de setembro de 1887, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Páginas recolhidas*, 1899.	Bahia = p.598, p.599, p.600, p.601. Bonfim = pág.601 Europa = p.603. Hotel dos estrangeiros = p.605. Rio Comprido = p.604. Largo do Palácio = p.603. Praia da Glória = p.605 Praia do Flamengo = p.605 Praia do Russel = p.605 Rio de Janeiro = p.600, p.601 e p.604. Rua da Glória = p.604. Rua da Quitanda = p.599.
"Missa do galo"	*A semana*, 12 de maio de 1894, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Páginas recolhidas*, 1899.	Corte = p.606 e p.608. Engenho Novo = p.611. Mangaratiba = p.606 e 611. Paquetá = p.610. Rio de Janeiro = p.606 e p.611. Rua do Senado = p.606.
"Idéias de canário"	*Gazeta de Notícias*, 15 de janeiro de 1895, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Páginas recolhidas*, 1899.	Ilhas Canárias = p.614. Museu Nacional = p.614. Instituto Histórico (Instituto Histórico e Geográfico) = p.614.
"Lágrimas de Xerxes"	Obs: "Segundo a *Bibliografia de Machado de Assis*, de José Galante de Sousa, não há registro de publicação deste conto em periódico anteriormente à publicação em *Páginas recolhidas* (1899), apesar de, no prefácio, Machado de Assis declarar que as peças do livro "saíram primeiro nas folhas volantes do jornalismo, em data diversa" (**SENNA**, 2011).	Hélade = p.616. Helesponto = p.617. Termópilas (Desfiladeiro da Grécia) = p.616. Vênus = p.615. Verona = p.615. Via Láctea = p.615.

	- Livro: *Páginas recolhidas*, 1899.	
“Papéis velhos”	*Gazeta de Notícias*, 14 de março de 1883, assinado por Machado de Assis. - Livro: *Páginas recolhidas*, 1899.	Arábia = p.623. Piauí = p.621. Câmara = p.623. Rua do Ouvidor = p.620 e p.623. Rubicão (Rio na divisa da Itália com a Gália) = p.621. São Paulo = p.621 e p.622.
“Pai contra mãe”	“Publicado pela primeira vez neste volume e, segundo J. Galante de Souza, é provável que tenha sido composto antes de março de 1905, data da assinatura da edição do livro, com H. Garnier” (SENNA, 2011). Livro: *Relíquias da casa velha*, 1906.	Largo da Ajuda = p.666. Largo da Carioca = p.665. Ministério do Império = p.659. Rua da Ajuda - = p.665 e p.666. Rua da Alfândega = p.666. Rua e Largo da Carioca = p.665. Rua da Guarda Velha = p.666. Rua do Parto = p.665. Rua de São José = p.665. Rua dos Barbonos = p.665 Rua dos Ourives = p.666. Valongo = p.659.
“Maria Cora” Conto com 6 capítulos	Publicado em *A Estação*, entre 15 de janeiro e 31 de março de 1898, com o título de “Relógio Parado”, assinado por Machado de Assis. “Segundo J. Galante de Sousa, há várias diferenças entre o texto publicado no periódico e o do livro. Ex: além do título, o nome da protagonista na versão era Maria Rita” (**SENNA**, 2011). Livro: *Relíquias da casa velha*, 1906.	Campanha Oriental (Uruguai) = Cap.3, p.672. Escola Politécnica = Cap.2, p.669. Engenho Velho = cap.2, p.669; Cap.3, p.670; Cap.4, p.673. Jerusalém = Cap.4, p.675. Largo da Sé = Cap.2, p.669. Largo de São Francisco de Paula = Cap.2, p.669. Porto Alegre = Cap.3, p. 670 e pág.672. Rio de Janeiro = Cap.1, p. 667; Cap.3, p.671; Cap.6, p.678. Rio Grande do Sul = Cap.1, p. 668; Cap. 4, p.674; Cap.6, p.678. Rua da Quitanda = Cap.2, p.668 e p.669; Cap.4, p.673. Bairro do Catete = Cap. 1, p.667. Rua do Hospício = Cap.2, p.669. Rua do Ouvidor = Cap.2, p.668 e p.669. Rua dos Ourives = Cap.2, p.669. Rua do Rosário = Cap.2, p.668 e cap.2, p.669. Sarandi = Cap.5, p.674.

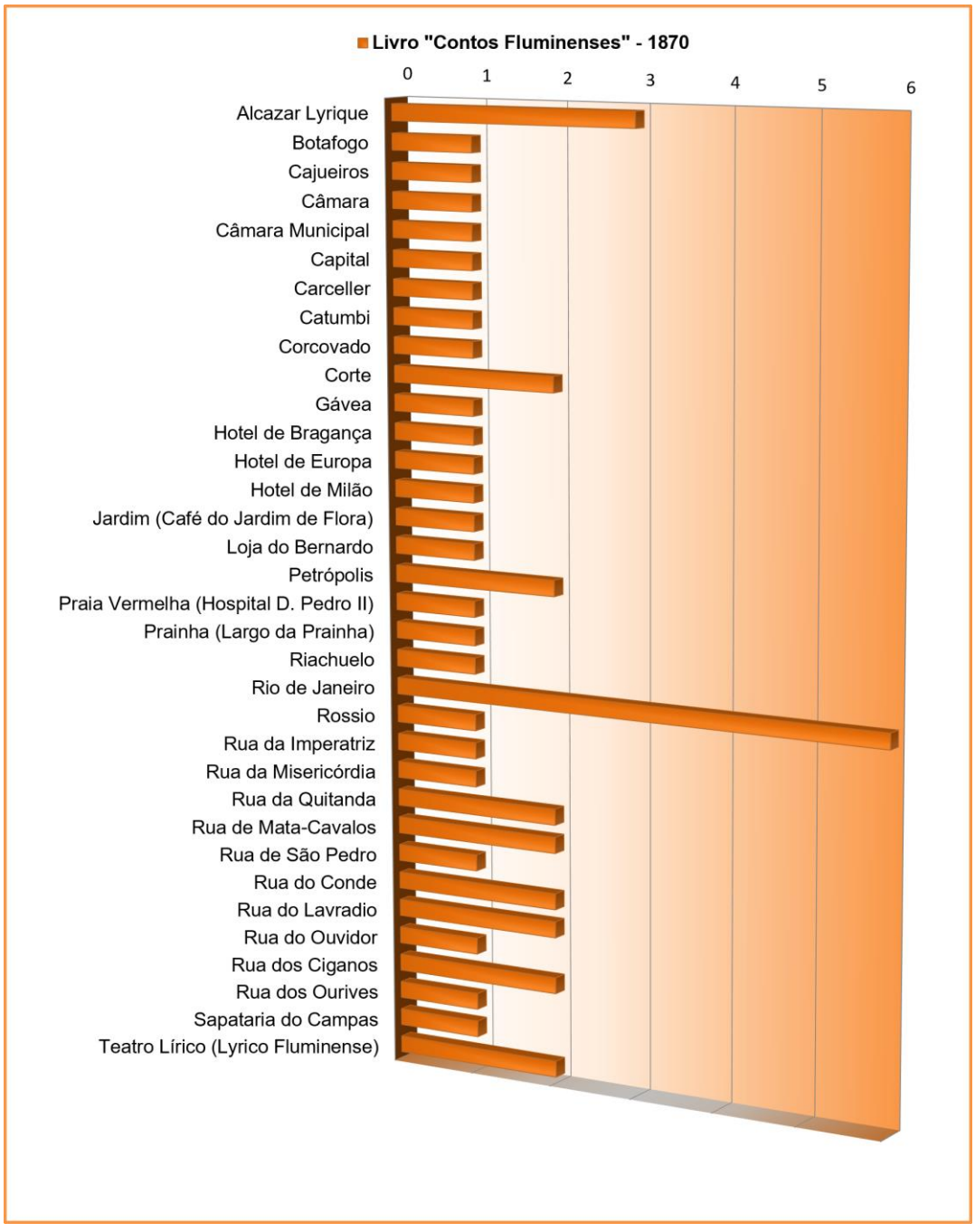
		São Paulo = Cap.3, p.671. Terra Santa = Cap. 4, p.673. Tijuca = Cap.6, p.679. Waterloo = Cap.5, p.677.
“Marcha fúnebre”	“Conto publicado pela primeira vez neste volume e, segundo J. Galante de Sousa, é provável que tenha sido composto antes de março de 1905, data da assinatura do contrato de edição do livro, com H. Garnier” (SENNA, 2011). Livro: *Relíquias da casa velha*, 1906.	Aterrado = p.682 e p.684. Câmara dos Deputados = p.681. Cassino Fluminense = p.680; 682; 684. Europa = p. 682. Mangue (canal do) = p.680. Rua de São Cristóvão = p.682.
“Um capitão de voluntários”	“Conto publicado pela primeira vez neste volume e, segundo J. Galante de Sousa, é provável que tenha sido composto antes de março de 1905, data da assinatura do contrato de edição do livro, com H. Garnier” (SENNA, 2011) Livro: *Relíquias da casa velha*, 1906.	Bahia = p.687 e p.694. Barra = p.685 e p.693. Botafogo = p.694. Europa = p.685. Hotel dos Príncipes = p. 690. Largo de São Francisco = p.690. Minas Gerais = p.687. Montevidéu = p.694. Niterói = p.690; p.691. Paraguai = p.694. Ponte das barcas de Niterói = p.689 e p.690. Rio de Janeiro = p.686. Rio Grande do Sul = p.690 e p.694. São Domingos = p. 690. Sul (zona de conflito durante a Guerra do Paraguai) = p.692. Teatro Provisório = p.686; p.690.
“Suje-se gordo!”	“Conto publicado pela primeira vez neste volume e, segundo J. Galante de Sousa, é provável que tenha sido composto antes de março de 1905, data da assinatura do contrato de edição do livro, com H. Garnier”(SENNA, 2011). Livro: *Relíquias da casa velha*, 1906.	Aljube = p.695. Ladeira da Conceição = p.695. Rua dos Ourives = p.695. Rua de São Pedro = p.696. Teatro São Pedro de Alcântara = p.696.
“Umas férias”	“Conto publicado pela primeira vez neste volume e, segundo J. Galante de Sousa, é provável que tenha sido composto antes	Guaratiba = p.698 e p.699. Rua do Senado = p.699.

	de março de 1905, data da assinatura do contrato de edição do livro, com H. Garnier"(SENNA, 2011). Livro: *Relíquias da casa velha,* 1906.	
"Evolução"	*Gazeta de Notícias*, 24 de junho de 1884, assinado por Machado de Assis. Livro: *Relíquias da casa velha*, 1906..	Câmara dos Comuns = p.707. Engenho Velho = p.704. Europa = p.706 e p.707. Gávea = p.704. Inglaterra = p.707. Londres = p.707. Paris = p.706. Pernambuco = p.707. Rio de Janeiro = p.707. Rua do Ouvidor = p.704. Tijuca = p.704. Vassouras = p.704, p.705, p.706, p.708.
"Pílades e Orestes"	*Almanaque Brasileiro Garnier*, 1903. Livro: *Relíquias da casa velha*, 1906.	Cemitério de São João Batista = p.713. Praça Quinze de Novembro = p.710. Petrópolis = p.710. Rio de Janeiro = p.708. Rua do Ouvidor = p.709.
"Anedota do cabriolet"	*Almanaque Brasileiro Garnier,* 1905. Livro: *Relíquias da casa velha*, 1906.	Igreja (Matriz) de São José = p.720. Campinas = p. 726 Mata-porcos = p. 719. Cidade Nova = p.720.

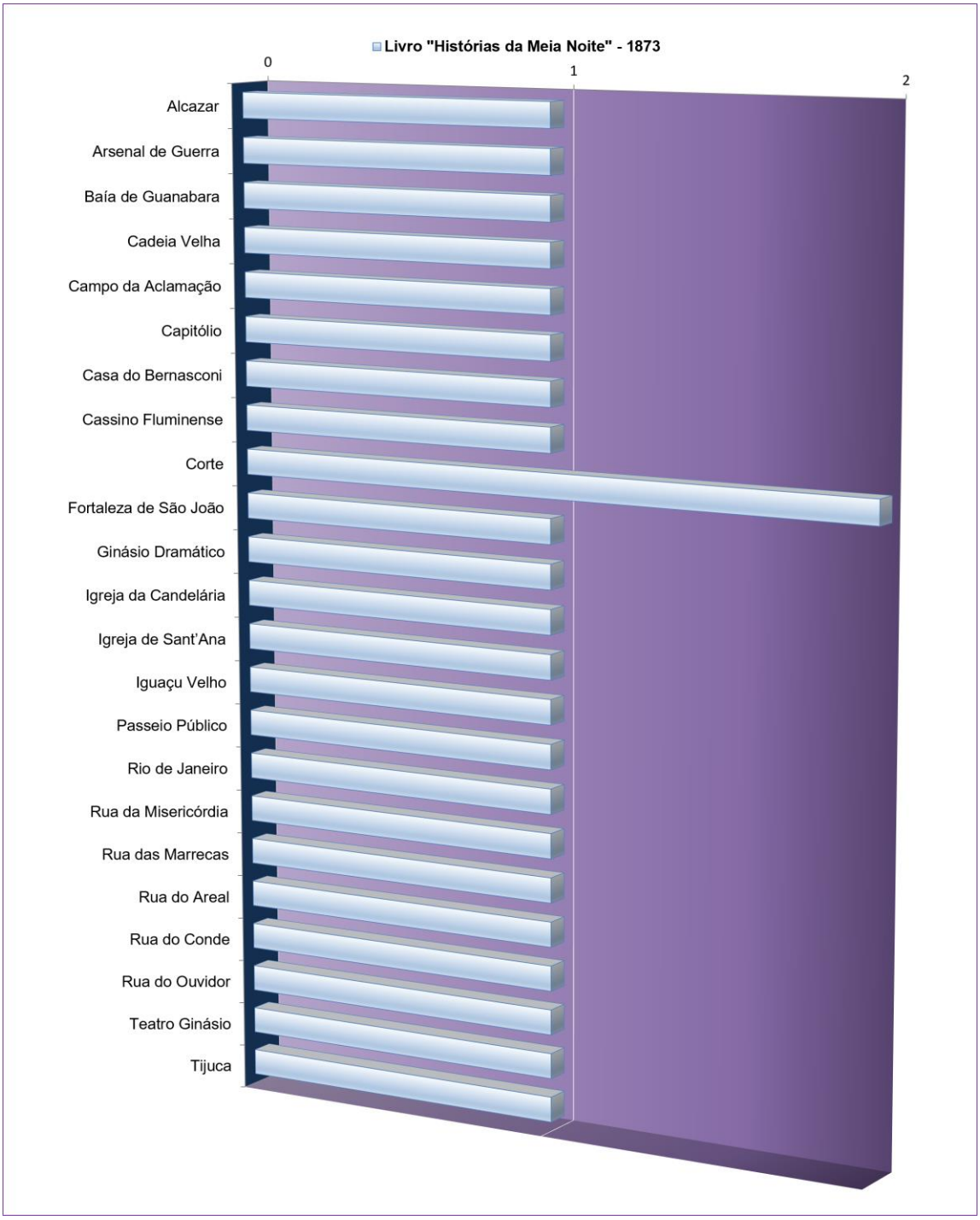
***Fonte:** a autora, 2017.

* Dados das referências espaciais compilados pela autora por meio de pesquisa na obra: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1971. (Obra completa. v. 1 e 2).

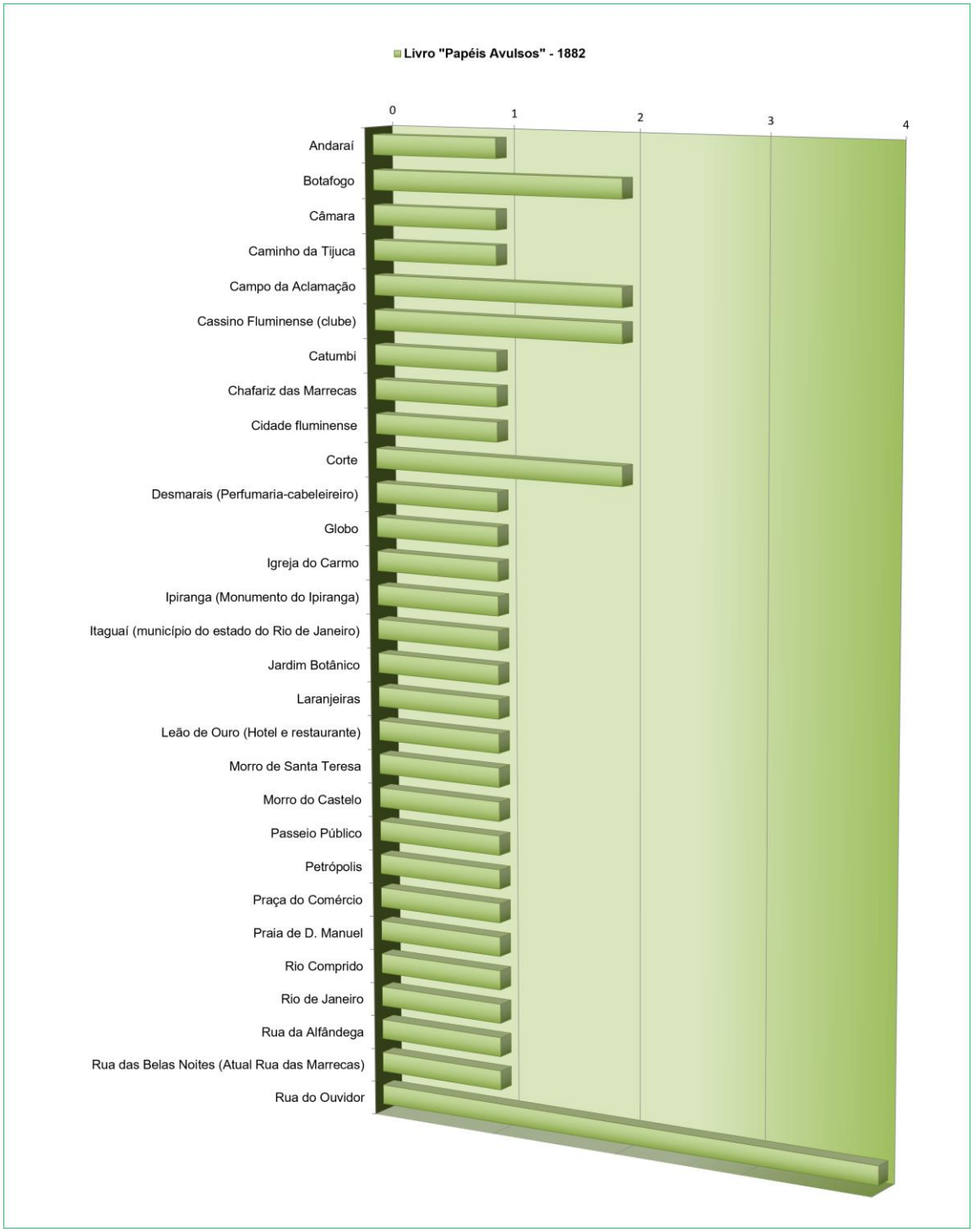
APÊNDICE 2: GRÁFICOS COM OS NOMES E O NÚMERO DE VEZES QUE LUGARES DO RJ SÃO MENCIONADOS EM CADA LIVRO



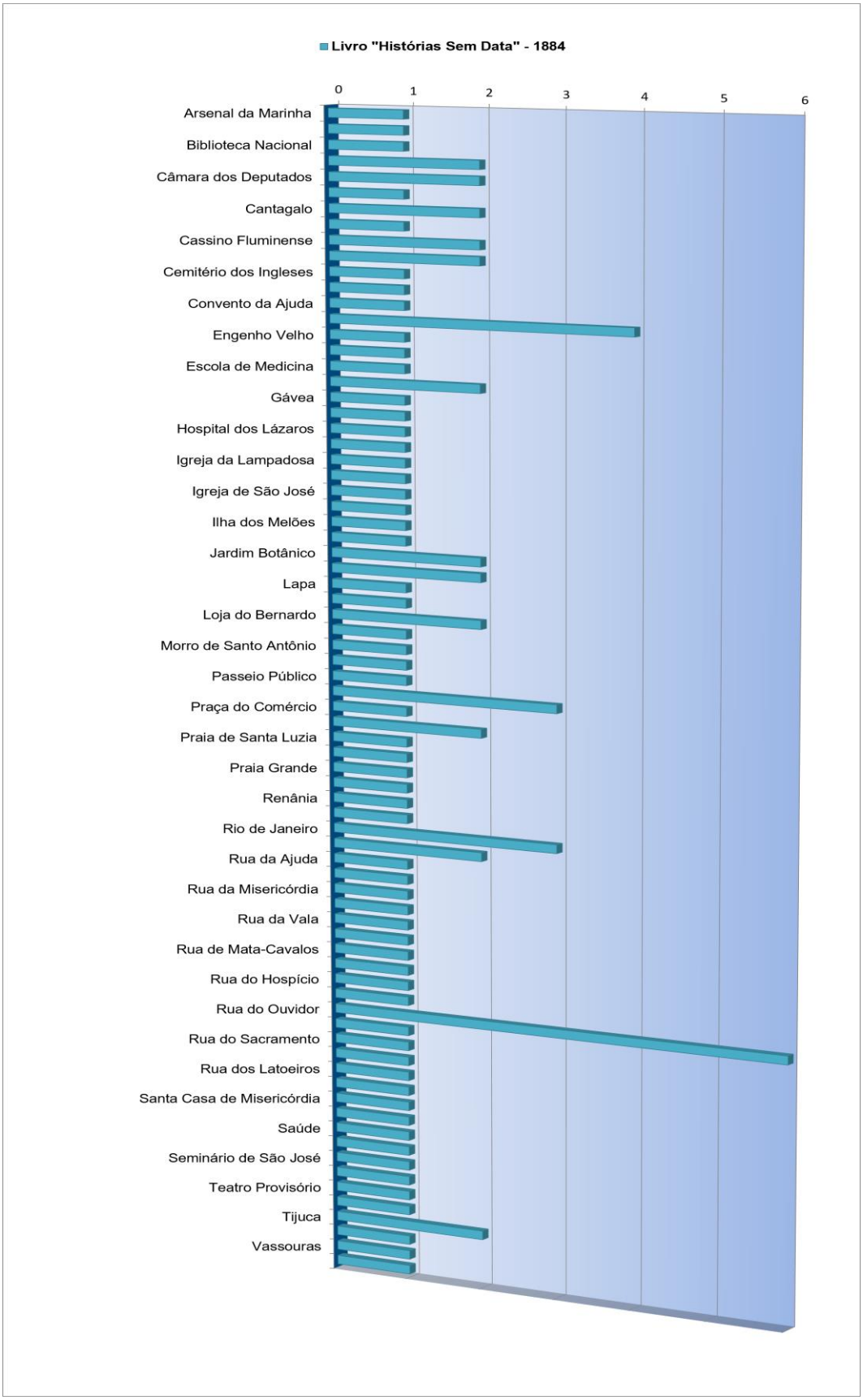
Fonte: a autora, 2017.



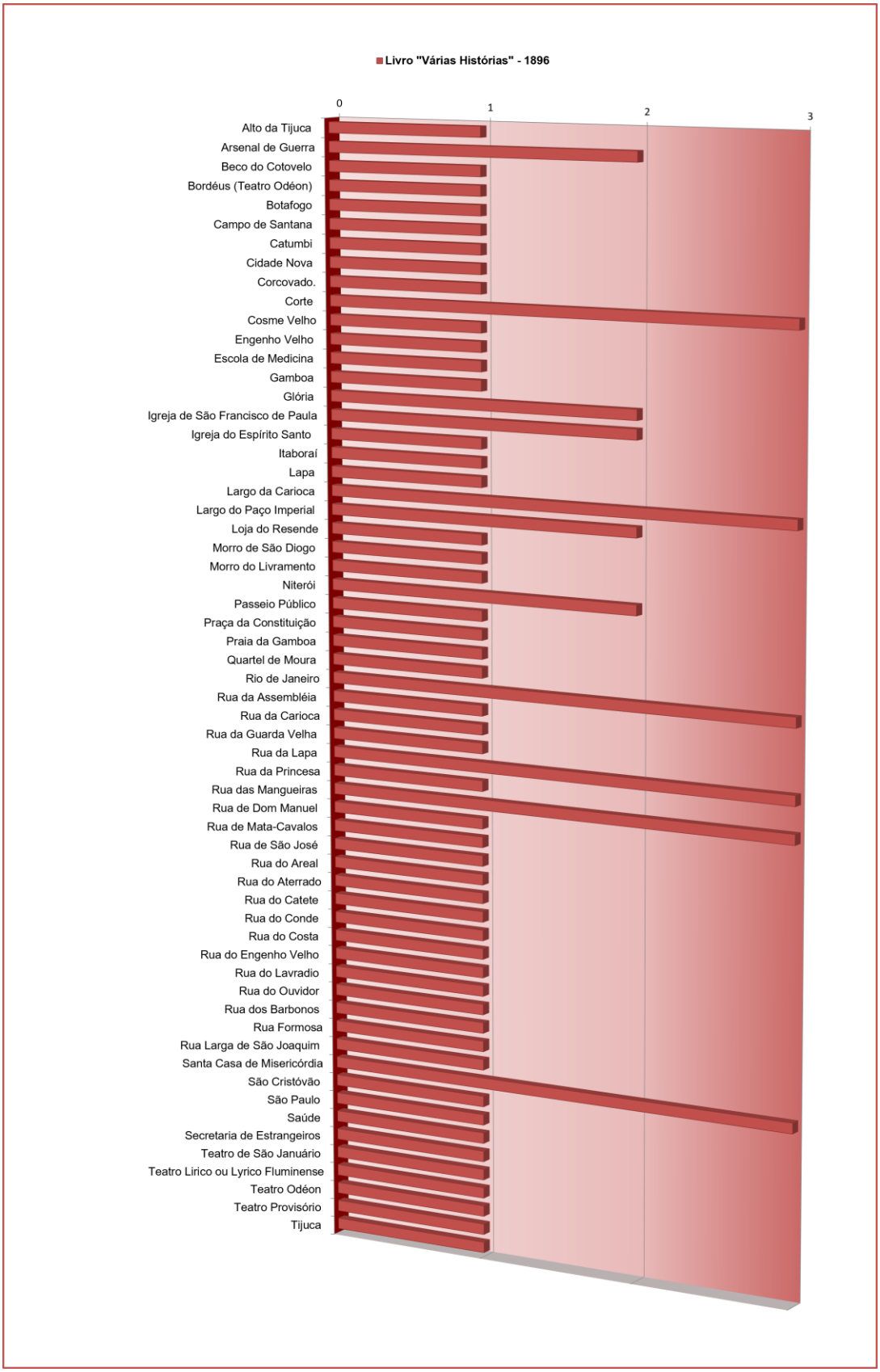
Fonte: a autora, 2017.



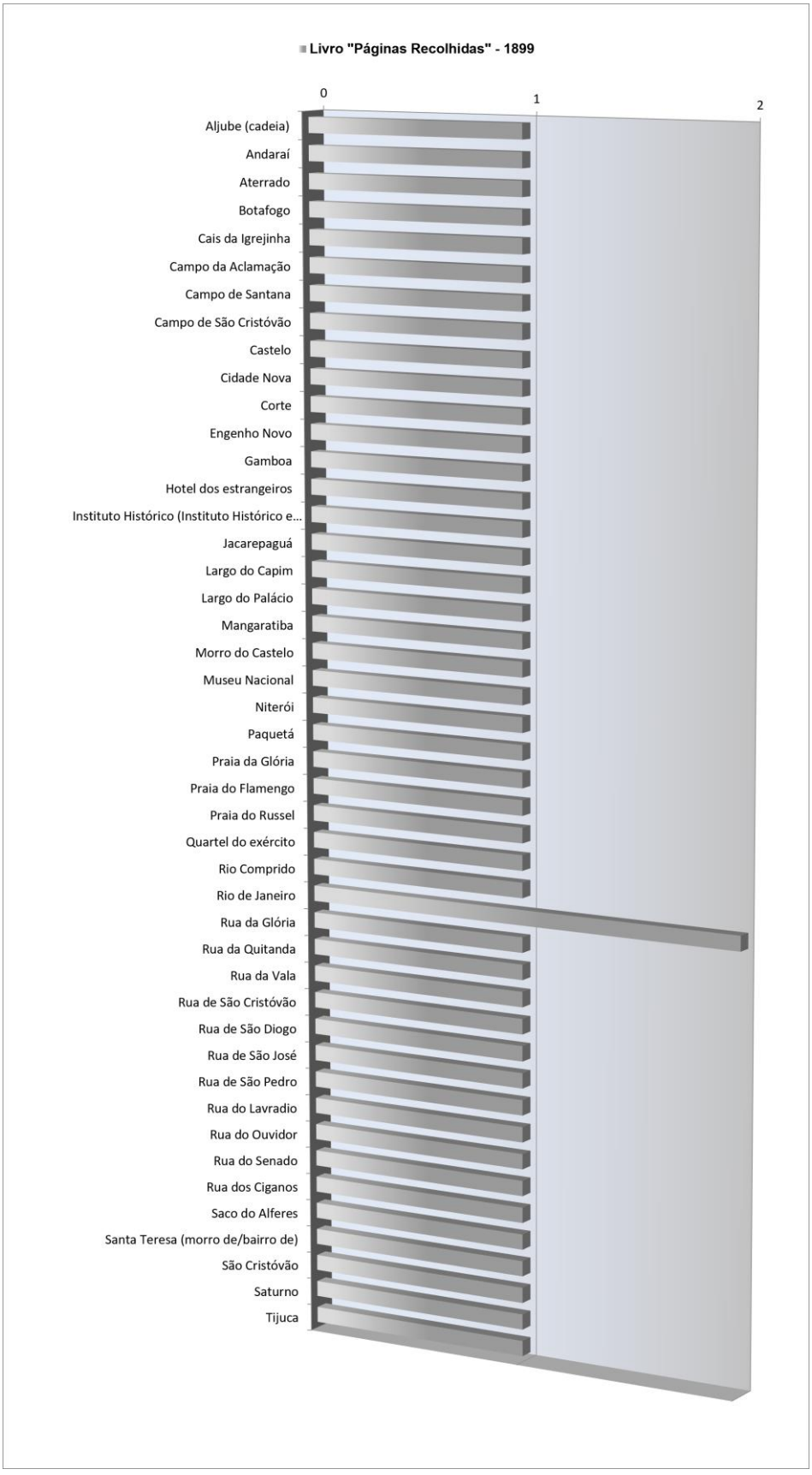
Fonte: a autora, 2017.



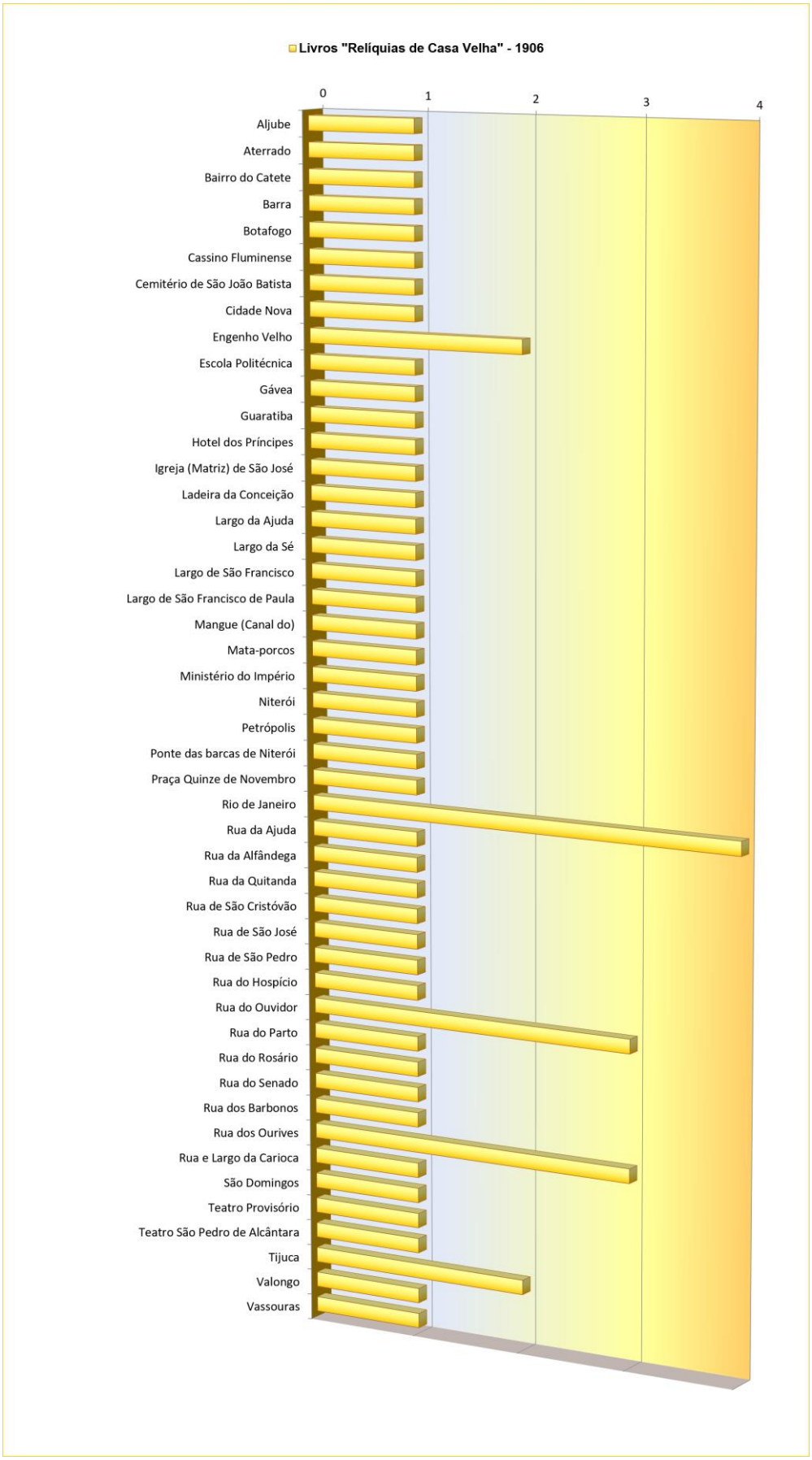
Fonte: a autora, 2017.



Fonte: a autora, 2017.



Fonte: a autora, 2017.



Fonte: a autora, 2017.