



PROJECT MUSE®

---

Machado de Assis: A obra entreaberta

Antonio Luciano Tosta

Luso-Brazilian Review, Volume 41, Number 1, 2004, pp. 37-55 (Article)

Published by University of Wisconsin Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/lbr.2004.0022>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/173649>

## **Machado de Assis: A obra entreberta<sup>1</sup>**

Antonio Luciano Tosta

*This essay discusses an aspect of the narrative of Machado de Assis that I call “entrebertura” (the state of being half-way open). This “in-betweenness” is examined by analyzing the role of the narrator in several of Machado’s novels and short stories. In these works, the Brazilian author simultaneously makes full use of his authorial power while still allowing the reader plenty of opportunities for creatively filling in the gaps of the text, helping to bring it to life. Moreover, on several occasions Machado also leads the reader to make conclusions about the text only to deconstruct them afterwards. Machado’s narrative is analyzed in the light of works by contemporary authors such as Umberto Eco, Roland Barthes, Jacques Derrida, and Linda Hutcheon, as well as those of Machado scholars such as Paul Dixon, Roberto Schwarz, John Gledson, and Enylton de Sá Rego.*

“Entreberto botão, entrefechada rosa,  
Um pouco de menina e um pouco de mulher”  
Machado de Assis<sup>2</sup>

“Assim preencho as lacunas alheias;  
assim podes também preencher as minhas”  
Machado de Assis<sup>3</sup>

**E**m seu poema “Menina e moça,” Machado de Assis descreve uma menina-moça, uma adolescente no início da puberdade. O enfoque de Machado é a dualidade da condição da personagem: uma menina quase mulher, uma mulher ainda menina. “Tem coisas de criança e modos de mocinha,” escreve Machado (MM 7). O contraste menina x moça é ilustrado através da metáfora “botão” x “rosa” (MM 3) e por outros pares similares tipo “dia claro” e

“alvorecer” (MM 2). Machado faz a oposição também citando atividades correspondentes a cada polo do termo binário. Por exemplo, ele associa o catecismo, a oração, e a “boneca enfeitada” à menina, e os versos de amor, o espelho e “as folhas de um romance” à moça.<sup>4</sup>

Apesar de destacar as duas partes que compõem o “todo,” Machado deixa bem claro que este é indivisível e que os dois pólos, apesar de distintos, estão entrelaçados entre si: “Procura-se a mulher e encontra-se a menina, / Quer-se ver a menina e encontra-se a mulher,” explica o autor (MM 43–44). A “Menina-moça” do poema de Machado, e talvez, todas elas, situam-se em um patamar singular na escala do desenvolvimento feminino da mulher. Ocupam um “entre-lugar,” uma posição de *in-betweenness*, que, como diriam Gilles Deleuze e Félix Guattari, constituem “becomings.”<sup>5</sup>

Afinal de contas, em determinado ponto esta transição irá completar-se e a menina será finalmente moça. Este “entre-lugar,” perfeitamente natural e até harmônico, permite a coabitação de elementos distintos?—“Casa no mesmo gesto a loucura e o pudor” (MM 6)—sem distorcer a sua essência.

O “entre-lugar” sugerido em “Menina e moça” é também delineado pela “abertura” do cravo e da rosa, como indicamos na epígrafe deste ensaio: “Entreaberto botão, entrefechada rosa,” propõe Machado (MM 3). O uso da metáfora da “abertura” possibilita a idéia de transição, continuação, de *movimento*, e estabelece a relação entre dois conceitos semanticamente antagônicos como sendo posicional, o que é resolvido pelo uso da expressão “entreaberta,” uma situação intermediária, normal e esperada tanto literalmente para as flores, como figurativamente para as meninas-moças.

Entretanto, nem todo dualismo dos “entre-lugares” dos poemas de Machado caracteriza-se por conformidade simétrica e conciliação entre as suas partes. Notemos, por exemplo, como é diferente a retratação do “entre-lugar” no seu poema “Visão”:

Vi de um lado o Calvário, e do outro lado  
O Capitólio, o templo-cidadela.  
*E tórvo mar entre ambos agitado,*  
Como se agita o mar numa procela.<sup>6</sup> (1–4)

Neste poema, o “entre-lugar” é ocupado pelo mar “tórvo” e “agitado” numa “procela.” O Calvário e o Capitólio estão em oposição, como a menina e a moça estão no poema anterior, mas não há neste a harmonia relacional daquele. Em “Visão,” os pólos não compartilham o mesmo espaço, muito menos constituem um “becoming.” Não há nem troca nem evolução entre elas. O Calvário não irá transformar-se no Capitólio e vice-versa. As partes permanecem intactas e evitam qualquer possibilidade de simbiose ou mesmo mero entrelace. O agitado “tórvo mar” é um tipo de barreira, uma muralha que espelha a relação “tempestuosa” entre os dois elementos.

A partir desta metáfora *posicional* de “Menina e moça” vamos analisar um aspecto da narração na obra em prosa de Machado de Assis. Em conjunto com o conceito de “obra aberta” proposto por Umberto Eco, e com a noção de “abertura” também insinuada no poema machadiano supracitado, sugerimos que a obra de Machado de Assis pode ser compreendida também como “entreaberta,” mesmo nos casos em que à primeira vista parecemo-nos deparar com um “tôrvo mar” durante a leitura. Explicaremos este conceito a seguir com base no estudo da narração em alguns de seus romances e contos e do ponto de vista de alguns autores favoráveis à teoria conhecida como “Reader Response.”

Segundo Umberto Eco, “la apertura, entendida como fundamental ambigüedad del mensaje artístico, es una constante de toda obra en todo tiempo” (*Obra abierta* 37). Eco, portanto, usa o conceito de “abertura” para caracterizar a multiplicidade de interpretações a que toda obra de arte está necessariamente sempre sujeita. “*Toda* obra de arte,” escreve Eco, “está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una *ejecución* personal” (*Obra abierta* 98). O leitor/observador/receptor/espectador/etc., tem a função de interagir com a obra e a liberdade de, baseado nesta interação e na sua bagagem pessoal, intelectual e cultural, tirar as suas próprias conclusões sobre a mesma, ou, como alguns autores diriam, “completar” a obra.

Como sabemos, esta valorização do papel do leitor no processo literário é uma posição comum entre vários teóricos contemporâneos. Entre eles, poderia citar Roland Barthes, Michael Riffaterre, Maurice Blanchot, e Paul de Man. Talvez o texto mais conhecido desta linha seja o ensaio “The Death of the Author” de Roland Barthes, que propõe que “a text unity lies not in its origin but in its destination” (Barthes 148).<sup>7</sup>

Para Barthes, “The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost [ . . . ], he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted” (Barthes 148). A obra machadiana, neste sentido é certamente “aberta.” A valorização do papel do leitor fica evidente, por exemplo, em *Dom Casmurro*, onde o narrador comenta que “há livros que apenas terão isso [o título] dos seus autores; alguns nem tanto” (809),<sup>8</sup> claramente dando ênfase maior ao processo de leitura do que a autoridade autoral. Mais explicitamente, na “Advertência” de *Papéis avulsos*, ao discorrer sobre o gênero dos seus escritos, Machado escreve, “O livro está nas mãos do leitor” (*Papéis avulsos* 252), entregando a este também a incumbência de decidi-lo. Outra característica da obra de Machado que a faz “aberta” é seu caráter metaficcional e metanarrativo. Como é do conhecimento de qualquer leitor perspicaz de Machado, e como demonstraremos no decorrer deste ensaio, seus narradores chamam atenção ao processo de construção da obra

com bastante frequência, o que não é surpresa pois, como sugere Raymond Federman, “all great fiction, to a large extent, is a reflection on itself rather than a reflection of reality” (qtd. on Hutcheon ix). O texto machadiano faz os dois: reflete sobre si mesmo e sobre a “realidade,” a sociedade da sua época. Sua narrativa normalmente apresenta-se como auto-referente, auto-reflexiva, auto-representacional e auto-informativa. Como Linda Hutcheon diria, a ficção machadiana “includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (Hutcheon 1). E segundo Hutcheon, toda metaficção “demands that [the reader] participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation,” ou seja, é “oriented toward the reader” (Hutcheon 7).

Existem vários elementos e exemplos na narrativa machadiana que comprovam o interesse que Machado tinha em promover a multiplicidade interpretativa nas suas obras, ou seja, “abri-las” para o seu leitor. Os códigos interpretativos que sinalizam este lado “moça,” “aberto,” da narrativa machadiana, assim como igualmente o lado “menina,” “fechado” — não podemos esquecer que os dois coabitam e formam o mesmo “entre-lugar,” o que faz a obra “entreaberta” — são perceptíveis tanto já no título de alguns capítulos de suas obras, desde até no diálogo constante que os seus narradores estabelecem com o leitor. Afrânio Coutinho observa que “uma característica machadiana, ligada ao problema do ponto de vista, é a intromissão do narrador, dirigindo-se ao leitor, é o autor intruso, que comenta, interpreta ou fala ao leitor, em primeira pessoa, aludindo aos fatos da história, à maneira de Thackeray” (71). Ao “dialogar” com o leitor, este narrador intrometido sempre distingue tipos diferentes de leitores e, conseqüentemente, reconhece distintas possibilidades de leituras. Entre outras formas, o narrador machadiano diferencia os leitores pelo sexo e idade e os qualifica pela personalidade e estilo de leitura. Podemos citar, entre inúmeros exemplos, que em um determinado momento o narrador dialoga com um “leitor circunspecto,” um “pacato,” e uma “alma sensível” em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (553; 603; 555), um leitor “desorientado” em *Quincas Borba* (732), um “leitor precoce” e outro “obtusos” em *Dom Casmurro* (844; 915), e um “leitor grave” e outro “superficial” em “Miss Dollar” (32; 28).

Em seu conto “Miss Dollar,” Machado explicitamente sugere a existência de diferentes tipos de leitores e leituras. Ele “abre” a obra já à partir do próprio título, brincando com a imaginação do leitor que tentará descobrir a identidade da personagem. Cada tipo de leitor chegará a uma conclusão individual sobre quem é “Miss Dollar.” Então, “se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que *Miss Dollar* é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue” (27). Entretanto, se “o leitor não é dado a êstes devaneios e melancolias; nesse caso imagina uma *Miss Dollar* totalmente diferente da outra. Desta vez será uma robusta americana, vertendo sangue pelas faces” (27).

O narrador continua: “Já não será do mesmo sentir o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso. Para êsse, a *Miss Dollar* [. . .] seria uma boa inglesa de cinqüenta anos, dotada com algumas libras esterlinas” (27). “Mais esperto, que os outros,” diz o narrador, “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 Dollar* quer dizer simplesmente que a rapariga é rica” (28). Algo semelhante acontece em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O “defunto autor” / narrador Brás Cubas diz ao leitor que “a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nêle o seu romance usual” (513).<sup>9</sup> Cada (tipo de) leitor terá a sua opinião individual sobre o romance, sugere o narrador. Em *Quincas Borba*, em certo momento o narrador comenta: “Lá haverá leitor a quem só isso não bastasse” (739), também aludindo a singularidade de cada leitura.

Outra característica comum na obra de Machado que indica a sua “abertura” é o fato que em vários momentos o narrador entrega literalmente ao leitor a responsabilidade pela interpretação. Em “*Miss Dollar*,” o narrador deixa com o leitor o julgamento sobre a atitude do personagem Mendonça em relação aos olhos verdes: “Eu deixo ao critério do leitor esta singularidade de Mendonça” (31). No mesmo conto, ao falar sobre Margarida, a dona de *Miss Dollar*, o narrador dá opções sobre a mesma, porém deixa para os “olhos hábeis” do leitor decifrá-la: “Se aquilo era caráter da môça, dava-se bem com a índole de médico; se era resultado de algum episódio da vida, era uma página do romance que devia ser decifrada por olhos hábeis” (31). Em *Brás Cubas*, o poder de decisão interpretativa também é passado ao leitor: “Decida o leitor entre o militar e o cônego” (515). O narrador faz algo parecido em “*Casada e viúva*.” Desta vez, todavia, ele disponibiliza ao leitor a concepção do que poderia ter sido uma cena inteira no seu romance: “Deixo ao espírito do leitor ajuizar como seria o encontro de amigos que se não vem há muito” (750). Neste caso, Machado faz um tipo de elipse temporal, um corte no seu texto que deverá ser preenchido pelo leitor. O narrador alude ao fato sem descrevê-lo. Este será o trabalho imaginário e criativo do leitor.

Em vários outros momentos, a narração machadiana sinaliza a liberdade que o leitor tem na interação com a obra. Em *Esau e Jacó*, o narrador também entrega ao leitor o poder de decisão: “por que é que êste e o maltrapilho voltaram do grisalho ao negro? A leitora que adivinhe, se pode: dou-lhe vinte capítulos para alcançá-lo. Talvez eu, por essas alturas, lobrigue alguma explicação, mas por ora não sei nem aventuro nada” (978). Vale lembrar que para Umberto Eco, a poética de obra aberta tende a “promover en el intérprete ‘actos de libertad consciente,’ a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables” (*Obra abierta* 74). A possibilidade de selecionar, escolher, o que ler é também dada ao leitor em *Brás Cubas*: “Se o leitor não é dado

à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração” (520). O mesmo acontece em *Dom Casmurro*: “Sabes o que trocariam mais; se o não achas por ti mesmo, escusado é ler o resto do capítulo e do livro, não acharás mais nada, ainda que eu diga com tôdas as letras da etimologia. Mas se o achaste, compreenderás que [...]” (874). Noções como *liberdade*, *possibilidade* e *escolha* são imprescindíveis para a compreensão da noção de “Obra aberta” e, como este ensaio demonstra, todas são presenças constantes na obra de Machado de Assis.

Um outro importante conceito que encontramos na narrativa machadiana e que Eco explica como derivada da noção maior de “Obra aberta” é o de “Obra em movimento.” Eco nota “en el ámbito de las obras ‘abiertas,’ una más restringida categoría de obras que, por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas físicamente irrealizadas, podríamos definir ‘obras en movimiento’” (*Obra abierta* 84). Estas obras, afirma Eco, “son ‘abiertas’ en un sentido menos metafórico y mucho más tangible; para decirlo vulgarmente, son obras ‘no acabadas,’ que el autor parece entregar al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas” (*Obra abierta* 74). Nelas, o leitor “Colabora a hacer la obra” (*Obra abierta* Eco 84). *Obras em movimento* tomam formas diversas e são citadas e explicadas por Eco em *Obra abierta*. Um bom exemplo do que poderíamos chamar de uma obra “em movimento” na literatura latino-americana contemporânea é o romance *Rayuela* de Julio Cortázar. Nela, o autor oferece ao leitor a possibilidade de ser um co-autor ao passo que pode escolher a maneira e a ordem de leitura. Cortázar apresenta ao leitor um “Tablero de dirección” (*Rayuela* 111) que indica as várias possibilidades de leitura que o romance oferece. O autor explica, então, que “A su manera este libro es muchos libros” (*Rayuela* 111). É verdade que Cortázar acabou limitando a possibilidade de leitura a duas, mas a “abertura” está nas noções de *escolha*, *possibilidade* e *liberdade* que o livro sugere. Do mesmo modo, Machado possibilita uma igual liberdade e exercício de escolha em suas obras. Apesar de não podermos realmente dizer que nenhuma obra dele se caracteriza como *em movimento* por um todo, há, sem nenhuma sombra de dúvidas, momentos do tipo em sua arte.

“Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador,” comenta o narrador machadiano (*Esaú e Jacó* 983). E Machado o faz literalmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Um bom exemplo de “movimento” na obra machadiana encontra-se no capítulo LV, “O velho diálogo de Adão e Eva” (570). Machado “abre,” dá “movimento” a sua obra ao apenas “sugerir” e não “concretizar” no papel o diálogo entre Brás Cubas e Virgília. O referido capítulo traz apenas menções aos nomes dos dois personagens e as linhas do diálogo estão apagadas, ou melhor, em branco, para que o leitor as complete com as suas próprias palavras e idéias. Há apenas a

marca da pontuação e o espaço físico vazio das linhas para serem “preenchidas.” O diálogo entre os personagens é muito levemente sugerido pelo título do capítulo, pelo desenrolar da história e pela pontuação no papel, mas cabe ao leitor explorar as infinitas possibilidades de idéias, discurso e linguagem para “completar” a narrativa. Como bem observou Enylton de Sá Rego, “here, as throughout this novel, the reader is invited to assume an active, creative, and critical role, a surprisingly modern approach for a novel written in the nineteenth century” (Rego xii). Eco explica que, “las obras ‘abiertas’ en cuanto *en movimiento* se caracterizan por la invitación a *hacer la obra* con el autor” (*Obra abierta* 98), exatamente o que Machado faz neste capítulo em *Brás Cubas* onde o leitor torna-se um tipo de co-autor. Similarmente, o capítulo CXXXIX, “De como não fui Ministro d’Estado” (627), está em branco. O autor neste caso também nos dá apenas as linhas para que as preenchamos com a nossa leitura. No capítulo seguinte, “Que explica o anterior” (627), o narrador explica que “há cousas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior” (627). Este esclarecimento do autor comprova que a “abertura,” mas especificamente, o “movimento” na obra não torna-a liberada da influência do autor. Pelo contrário, é possível somente graças ao relevante papel do autor. Com as palavras de Eco,

El autor ofrece al gozador, en suma, una obra *por acabar*: no sabe exactamente en qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será no obstante siempre *su obra*, no outra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su* forma, aun que está organizada por outro en un modo que él no podía completamente prever: puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidad ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo. (Eco 96)

Não obstante, mesmo valorizando a recepção, ou o ato de leitura, mais especificamente falando, Eco parece distanciar-se um pouco da posição de autores como Barthes no que tange a participação do autor no processo interpretativo. Para Eco, a ênfase na importância do texto e no papel ativo do leitor não deve relegar a participação do autor neste processo a um plano menor. A narrativa machadiana certamente prova o mesmo. Por exemplo, em “Miss Dollar,” poderíamos inferir que Machado sugere o tipo “ideal” de processo interpretativo ao propor que para o leitor mais “maduro,” “a *Miss Dollar* verdadeiramente digna de ser contada em algumas páginas [. . .], aportando ao Brasil em procura de assunto para escrever um romance, realizasse um romance verdadeiro, casando com o leitor aludido” (27). Subtilmente Machado sugere que o “romance verdadeiro,” onde o ato literário realiza-se em sua total plenitude, necessita de um casamento, uma união entre o autor e o leitor.



Além de afirmar que o interprete/ receptor/ leitor reinventa a obra “en un acto de congenialidad con el autor mismo” (*Obra abierta* 74), Eco propõe que, de fato, o autor já compõe a sua obra levando em consideração a participação ativa do leitor neste processo. “An ‘open’ text cannot be described as a communicative strategy if the role of its addressee [. . .] has not been envisaged at the moment of its generation *qua* text” (*RR* 3), escreve Eco.<sup>10</sup> Por conseguinte, a interação entre autor e leitor é harmônica e complementar e não uma “luta,” como propõe Maurice Blanchot. “The reader, without knowing it, is engaged in a profound struggle with the author,” diz Blanchot (Blanchot 193). Eco discorda e insiste que o papel do autor é indispensável para a realização plena do ato pessoal, individual e criativo que é a leitura:

una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo cada posible usuario pueda comprender [. . .] la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la há producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. (*Obra abierta* 73–74)

Hans Robert Jauss nota que todo texto tem um “aesthetic character” que irá “indicate for the reader” que caminho seguir para decodificá-lo (Jauss 141). Para Eco, este caráter estético é responsabilidade e consequência do esforço e do trabalho intelectual do autor. Deste modo, conclui Eco, “una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada” (*Obra abierta* 74). Eco sugere, então, que a obra é “aberta,” mas não “escancarada.” Machado diz o mesmo em *Esau e Jacó*. No capítulo XIII, “A Epígrafe,” ao falar sobre a função da “epígrafe” no livro, o narrador explicitamente comenta sobre como o autor, o texto e o leitor se complementam:

[A epígrafe] não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que fôr menos claro ou totalmente escuro. Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços. (*Esau e Jacó* 966)

Para Machado, autor, texto e leitor “trocam serviços” para que a obra se complete, se realize na sua integridade, uma visão mais completa do que propõe Barthes e outros com a chamada “morte do autor.”<sup>11</sup>

Esta presença da autoridade autoral na obra machadiana, mesmo que interagindo com texto e leitor, é fundamental para a compreensão do lado “fechado,” o lado “menina” da narrativa. Podemos designar a obra de Machado como “entreaderta” apenas porque este mesmo narrador que, como já discutimos, “abre” a sua narrativa, também, e com a mesma intensidade, a “fecha.”<sup>12</sup> Afinal de contas, “Procura-se a mulher e encontra-se a menina, / Quer-se ver a menina e encontra-se a mulher” (MM 43–44). Ao estudar *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Roberto Schwarz comenta que “o narrador a todo momento invade a cena e ‘perturba’ o curso do romance” (Schwarz 17). Schwarz lembra-nos que esta característica da narração machadiana tem sido tratada pela crítica como “traço psicológico do autor, deficiência narrativa, superioridade de espírito, empréstimo inglês e metalinguagem” (Schwarz 17). Segundo ele, “a campanha do narrador para chamar atenção sobre si mesmo” faz com que a composição do conjunto pouco apareça (Schwarz 18). Todavia, Schwarz explica que o conjunto existe e, na verdade, até “deixa entrever as grandes linhas de uma estrutura social” (Schwarz 18). Para ele, essas “intromissões” machadianas podem ser vistas como “estilização de uma conduta própria à classe dominante brasileira” (Schwarz 18).<sup>13</sup>

A narração machadiana apresenta-se como “fechada” quando faz um movimento contrário ao de “abertura” que demonstrei anteriormente. Refiro-me a momentos na narrativa quando o narrador parece intencionalmente guiar as impressões, conclusões e reações do leitor perante o texto. Os momentos tipo “menina” são aqueles onde o narrador utiliza-se da sua posição privilegiada e, muitas vezes afirmando a sua autoridade sobre a narração, parece pretender limitar a experiência e a liberdade interpretativa do leitor, impedindo que este preencha indiscriminadamente os espaços em branco criados pela “abertura” da própria narração. “Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método” (982), diz o narrador em *Esau e Jacó*. O narrador machadiano tanto deixa o livro “nas mãos do leitor” (*Papéis avulsos* 252), como parece em certos momentos retirá-lo dele. Estes narradores em geral não abdicam a sua autoridade narrativa, o que, de certo modo, pode equivar?—e não coincidir?—ao fato do autor Machado de Assis também não querer renunciar a sua autoridade autoral.

Vemos isto em *Esau e Jacó* quando o narrador parece “abrir” a obra ao sugerir ao leitor a possibilidade de decidir o caminho da sua leitura, caso não esteja satisfeito: “Não tendo outro lugar em que fale delas, aproveito êste capítulo, e o leitor que volte a página, se prefere ir atrás da história. Eu ficarei durante algumas linhas, recordando as duas barbas mortas” (*Esau e Jacó* 977). Neste caso, a ironia do narrador deixa claro que, na verdade, o mesmo simultaneamente “fecha” a obra pois alude e impõe a sua autoridade de decidir pela sequência e desenlace da narrativa. Este narrador em outro momento dá autoridade à sua narração afirmando a veracidade histórica do fato: “Tal foi

o anúncio que ainda agora podes ler em algumas fôlhas de 1869. [. . .] O anúncio está certo, foi aquilo mesmo, sem mais nada” (953). Além disso, usa a sua posição de testemunha para confirmar a autenticidade do seu relato: “eu, amigo, eu sei como as cousas se passaram, e refiro-as tais quais” (966). Em *Dom Casmurro*, o narrador afirma seu poder de decisão sobre o texto com freqüência também: “Quanto às puras economias de dinheiro, direi um caso, *e basta*” (911); “Não digo mais, porque é preciso acabar o capítulo” (903); “Aqui devia ser o meio do livro [. . .]. Agora não há mais que [levar a narração] a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo [. . .]” (905). O narrador/autor guia o leitor com comentários metaficcionais em *Brás Cubas*, ressaltando não somente a sua autoridade autoral mas também a sua habilidade narrativa: “E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição dêste livro” (*Brás Cubas* 525).

Como já se pode notar, a linguagem metanarrativa, a narração em primeira pessoa, o texto memorialístico, e a narrativa homodiegética,<sup>14</sup> possibilitam este pseudo posicionamento privilegiado do narrador sobre o texto. A mesma narração “consciente de si” que Hutcheon propõe que “abre” a obra, aqui a “fecha,” o que podemos confirmar com o seguinte comentário do narrador de *Brás Cubas*: “Estou com vontade de suprimir êste capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim eu escrevo as *minhas* memórias e não as tuas, leitor pacato” (603).<sup>15</sup> Similarmente, em *Dom Casmurro*, o narrador comenta que “A casa era a da Rua de Mata-cavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, *mas eu não hei de trocar as datas à minha vida para agradar às pessoas que não amam histórias velhas*; o ano era de 1857” (81).<sup>16</sup> Em “Casada e viúva,” o narrador diz que Nogueira se apaixonou e inspirou uma “estima respeitosa” por Cristiana. Em seguida explica, com autoridade, “Se eu dissesse amor, mentia, e eu tenho por timbre *contar as cousas como as cousas são*” (749).<sup>17</sup> Até em “Miss Dollar,” depois de especular como diferentes tipos de leitores imaginariam a identidade da personagem, o narrador, com alguma satisfação, mostra-se senhor da decisão final: “A descoberta seria excelente, se fôsse exata; infelizmente nem esta nem as outras são exatas. A *Miss Dollar* 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 Dollar* é uma cadelinha galga” (28). O narrador também tenta convencer o leitor da importância do seu texto, valorizando o personagem: “Para algumas pessoas a qualidade da heroína fará perder o interêsse do romance. Erro manifesto. *Miss Dollar*, apesar de não ser mais que uma cadelinha galga, teve as honras de ver o seu nome nos papéis públicos, antes de entrar para êste livro” (28).

Claro que percebemos que, excetuando o penúltimo, estes exemplos são tentativas do narrador de convencer o leitor sobre a fidelidade da sua narrativa. Segundo John Gledson, narradores como Brás Cubas, Aires, ou o padre de *Casa Velha* “foram *intencionalmente* concebidos para agradar o leitor,

aliciá-lo no sentido de aceitar o ponto de vista do narrador” (Gledson 8). Naturalmente, não nos escapa a suspeita de que estes narradores sejam infiéis. Suspeita que o próprio narrador em alguns casos parece comprovar: “Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contra-digo-me, atrapalho-me” (‘Missa do Galo’ 610); “que pensassem um no outro, é possível; mas não possuo menor documento disso” (*Esau e Jacó* 991). Por isso não acreditamos sequer por um instante quando o narrador diz, “Se minto, não é de intenção” (*Esau e Jacó* 952).<sup>18</sup> Talvez seja pela consciência de sua infidelidade que em *Esau e Jacó* o narrador passe a autoridade sobre a verossimilhança narrativa à outro personagem: “Não sou eu que o digo; Santos é que pensou” (955). Concluimos, então, que a narração em primeira pessoa pode funcionar como uma faca de dois gumes, uma vez que mesmo galgando uma potencial verossimilhança, como explica William Riggan, “first-person narration is, then, always at least potentially unreliable, in that the narrator, with these human limitations of perception and memory and assessment, may easily have missed, forgotten or misconstrued certain incidents, words, or motives” (Riggan 19–20).

Paul Dixon, em “A auto-referência e o paradoxo em *Dom Casmurro*,” comenta que o narrador “nos dá ‘Metadeclarações,’ avisando-nos” que é “suspeito e equívoco” (39). Esta narração “infel” é outro aspecto que em alguns momentos “fecha” a obra. Dixon apropriadamente observa que *Dom Casmurro* é “um livro de lacunas, as quais são explicitamente indicadas para o leitor” (39). Contudo, após “abrir” e indicar algumas destas lacunas ao leitor (não só em *Casmurro*, mas na quase totalidade da obra machadiana), o narrador tenta “fechá-las.” Para este movimento de encontro de correntes semânticas opostas, tomaremos emprestado a metáfora da “ressaca” nos olhos de Capitu em *Dom Casmurro*, também utilizada por Dixon. Entretanto, o enfoque aqui não será aplicá-la ao “julgamento” de Capitu, o que Dixon já fez e muito bem, mas sim demonstrar outras passagens do texto machadiano onde este pode ser percebido. Dixon demonstrou como a “ressaca,” uma superposição “de correntes aquáticas opostas,” pode, ao ser lido metaforicamente como “correntes de sentido,” “ser interpretada como uma descrição do romance” (Dixon 38). Ao discutir a ordem e a fragmentação da narrativa em *Dom Casmurro*, Gledson observa um movimento semelhante: “o leitor se envolve na trama sem compreender de todo o que está ocorrendo, ou aonde está sendo conduzido, de modo que, quando começa a perceber, já perdeu a capacidade para julgar como observador imparcial” (Gledson 26). Não quero também usar a metáfora para descrever o romance, como fez Dixon, nem a ordem da narração, como sugere Gledson. Proponho aplicar a idéia de “correntes de sentidos opostos” para o recurso narrativo usado por Machado, por exemplo, neste movimento de “convencer” e simultaneamente “desconstruir” a sua própria narrativa.

Uma outra forma muito comum da “ressaca” machadiana é o narrador antecipar possíveis interpretações do leitor e, em seguida, tentar pô-las por “água abaixo,” como se diz no linguajar popular.<sup>19</sup> Por exemplo, em “Miss Dollar,” a narrativa parece induzir o leitor a criar uma certa opinião sobre o personagem Mendonça, o que o narrador depois desmente: “O leitor superficial conclui daqui que o nosso Mendonça era um homem excêntrico. Não era. Mendonça era um homem como os outros; gostava de cães como outros gostam de flôres” (28). A afirmativa do narrador vai em confronto direto, negando os outros elementos textuais anteriores que possivelmente levaram o leitor a concluir, neste caso, a excentricidade de Mendonça. No mesmo conto isso se repete ainda sobre Mendonça: “Algum leitor grave achará pueril esta circunstância dos olhos verdes e esta controvérsia sôbre a qualidade provável dêles. Provará com isso que tem pouca prática do mundo” (32). Mais uma vez o narrador tenta desfazer uma possível interpretação gerada pela narração, um tipo de auto-negação semântica. O mesmo acontece em *Brás Cubas*: “Não se conclua daqui que eu levasse todo o resto da minha vida a quebrar a cabeça dos outros nem a esconder-lhes os chapeús” (527); “há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que [. . .] talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico” (555). E há casos também em *Quincas Borba*: “Calúnia do leitor [desorientado] e do Rubião, não do pobre cocheiro [. . .]. É o que terias visto se lesse com pausa” (732).

Em toda a obra machadiana *Esau e Jacó* parece ser a que possui o maior número de casos deste contato entre correntes semânticas opostas: “Não conclusas tu que êle tivesse sido cocheiro algum dia, e andasse a conduzir môças antes de servir às almas. Também não creias que fôsse outrora rico e adúltero, aberto de mãos, quando vinha de dizer adeus às suas amigas. [. . .] Era um pobre-diabo sem mais ofício que a devoção” (952); “nada disso foi escrito como aqui vai, devagar [. . .]. Não, senhor, as palavras de Santos saíram de atropêlo, umas sôbre outras, embrulhadas, sem princípio ou sem fim” (962); “não conclusas daqui que os fregueses do banco padecessem alguma desatenção aos seus negócios. Tudo correu bem, como se êle não tivesse mulher nem filhos ou não houvesse Castelo nem cabocla” (962); “não atribuas tal estado a qualquer propósito. Nem creias que vai nisto um pouco de homenagem à modestia da pessoa. Não, senhor, é verdade pura e natural feito” (964); “não lhe queiras mal por isso” (965); “não cuides que não era sincero, era-o” (965); “não creias que o gesto da cauda e das crinas fôsse simultâneo nos dous animais; não é verdade e pode fazer duvidar do resto. Pois o resto é certo” (983). Esta afluência de casos comprova que a coexistência de correntes semânticas opostas é também uma característica da situação “entreaberta” da obra machadiana, sempre entre a “menina” e a “moça.”

Todavia, outra maneira de compreendermos este movimento da “ressaca” semântica, é propor que Machado estava tentando reproduzir ou intensificar um elemento que é característico do processo de leitura, visto que, como afirma Wolfgang Iser, “the reader’s communication with the text is a dynamic process of self-correction, as he formulates signifieds which he must then continually modify” (Iser 67). Na verdade, esta técnica narrativa machadiana assemelha-se ao que Gérard Genette classificaria como uma “Repeating Analepses” ou “Recalls” que são momentos onde a narrativa “openly, sometimes explicitly retraces its own path” (Genette 51). São como “the narrative’s allusions to its own past” (Genette 54), cujo enfoque é em contrastes.<sup>20</sup> Genette explica que os “recalls” têm “an evidently obsessive precision and puts the two sections in direct communication” (Genette 55). Além disso, ele explica que a função mais persistente de “recalls” é “to modify the meaning of past occurrences after the event, either by making significant what was not so originally or by refuting a first interpretation and replacing it with a new one” (Genette 56).<sup>21</sup> Segundo Genette, “recalls,” junto com outros recursos narrativos tipo “addresses to the reader,” são elementos da *função ideológica* do narrador. Para ele, “the narrator’s interventions, direct or indirect, with regard to the story can also take the more didactic form of an authorized commentary on the action” (Genette 256). Este discurso didático tenta “fechar” a obra para dar autoridade à sua narração. Há, como propõe Genette, uma “invasion of the story by the commentary, of the novel by the essay, of the narrative by its own discourse” (259).

O aspecto didático da função ideológica da narrativa machadiana é mais explícito em outro tipo de comentário que encontramos na sua obra e discutiremos a seguir. “Vem comigo, leitor” (644), diz o narrador em *Quincas Borba*. Em várias situações o narrador demonstra querer guiar o leitor pela narrativa, uma possível tentativa de “fechar” a obra. Ele até chega a confessar isto claramente. Em *Dom Casmurro* há dois exemplos desta confissão de seu objetivo didático (e ideológico): “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição” (841); “a tudo acudíamos, segundo cumpria e urgia, coisa que não era necessário dizer, mas há leitores tão obtusos, que nada entendem, se lhes não relata tudo e o resto. Vamos ao resto” (915).

Norman N. Holland afirma que “Typically, the dynamics in any reader’s mind will not coincide with the author’s processes, nor will one reader’s experience match another’s, and even the same reader [. . .] will respond differently at different times in his life” (Holland 13). Machado, todavia, às vezes parece não respeitar a individualidade da experiência do leitor, mas sim, tentar impor o seu ritmo a este. Apesar de um dos seus narradores afirmar que, “dizer como acabaram ou como vão acabando as cousas não entra no plano dêste escrito” (“Casada e viúva” 758) e outro insistir que “um dos costumes da

minha vida foi sempre concordar com a opinião provável do meu interlocutor,” o infiel narrador machadiano faz exatamente o contrário todo o tempo (*Casmurro* 892). Para garantir a compreensão e a autoridade da sua narração, o narrador explica até o “que já ficou explicado, mas não bem explicado” (*Casmurro* 919). O reforço da “explicação” acontece também em *Esau e Jacó*. Primeiro, o narrador duvida da interpretação do leitor:

Leitor, não é muito que percebas a causa daquela expressão e destes dedos abotoados. Já lá ficou dita atrás, quando era melhor deixar que a adivinhasses; mas provavelmente não a adivinharia, não que tenhas o entendimento curto ou escuro, mas porque o homem varia do homem, e tu talvez ficasses com igual expressão, simplesmente por saber que ias dançar sábado. (956)

Depois ele simplesmente indica a necessidade de decifrar o capítulo anterior: “sei que há um ponto escuro no capítulo que passou; escrevo êste para esclarecê-lo” (976).

Outras técnicas utilizadas pelo narrador machadiano para garantir a primazia do seu discurso incluem induzir o leitor ao entendimento sugerindo uma “conclusão” dele próprio: “E de tudo isto conclui o leitor que Meneses tinha mais necessidade de falar a Cristiana do que curiosidade de ler as cartas” (“Casada e viúva” 751); “como o leitor advinha, estas cartas eram as duas que Meneses recebera na tarde em que andou passeando com Cristiana no jardim” (“Casada e viúva” 751); “não deixe de concluir que o Diabo não é tão feio como se pinta” (*Casmurro* 898); “já o leitor compreendeu que era a Razão que voltava à casa, e convidava a Sandice a sair” (*Brás Cubas* 524). O narrador também dá a *sua* conclusão: “A conclusão, se há alguma no capítulo anterior, é que a opinião é uma boa solda das instituições domésticas” (*Brás Cubas* 612). Ou indica abertamente o ponto de relevância no texto: “O interêsse do que acabas de ler não está na matéria do sonho, mas nos esforços que fiz para ver se dormia novamente e pegava nêle outra vez” (*Casmurro* 875).

Mesmo que concordemos que em muitas obras de Machado “a relação narrativa é desleal, e a última palavra, privada embora de autoridade, quem tem sempre é o narrador,” como sugere Schwarz, faz-se necessário mais uma vez enfatizar que o termo “fechado” não quer implicar a anulação da “abertura” da obra, visto que, de certo modo, toda obra é “aberta” pelo ponto de vista interpretativo (Schwarz 24).<sup>22</sup> Como apontou Jacques Derrida, “a text is not a text unless it hides from the first comer, the first glance, the laws of its composition and the rules of its game. A text remains, moreover, forever imperceptible. Its laws and its rules are not, however, harbored in the inaccessibility of a secret; it is simply that they can never be booked, in the *present*, into anything that could rigorously be called a perception” (Derrida 63). Além disso, principalmente depois de concluirmos que os “recalls” são tentativas de “fechar” a obra, é necessário esclarecer que este recurso na verdade mantém a

obra “entreaberta.” Genette explica que “this technique is obviously one of the most efficient methods for circulating meaning in the novel” (Genette 58). Ele acredita que a tentativa de “fechamento” da obra cria simultaneamente, opondo-se e conivente à este, um movimento semântico circular e cíclico no processo interpretativo da mesma, consequentemente, “abrindo-a.” Concluimos, então, que a obra “entreaberta” de Machado de Assis é por essência “aberta.”<sup>23</sup> Portanto, é preciso discordar de Schwarz que sugere que “em lugar da convenção de veracidade, que as infrações do narrador a todo momento impedem de se formar, cria-se entre autor e leitor uma relação *de facto*, uma luta pela fixação do sentido e também pela rotulação recíproca” (Schwarz 23). Não há luta: se faz um profundo e importante “contato.” Se cria uma relação forte, de cumplicidade e interdependência, uma ativa interação entre autor/narrador/leitor que intensifica o processo interpretativo, não “fechando” a obra, mas sim promovendo uma constante reciclagem de pontos de vistas e leituras. Este movimento semântico circular, como aponta Genette, beneficia o processo de leitura como um todo no final.

Coutinho observou que “Machado era um espírito altamente imaginativo, e operava no leitor tanto pela emoção quanto pela inteligência” (80). Entretanto, Machado sabia que a sua inteligência apenas não garantiria o sucesso das suas obras. Sempre será imprescindível a colaboração do seu leitor. Por isso, ele o advertiu: “O melhor é ler com atenção” (*Esau e Jacó* 955). Talvez assim possamos livrar-nos das armadilhas dos seus narradores infieis, ou quem sabe cairmos nelas, como o autor desejaria, para escaparmos, ou não, em seguida. Em “O Senão do Livro,” Brás Cubas explicitamente culpa o leitor: “o maior defeito deste livro és tu, leitor” (*Brás Cubas* 583). Assim ele explica: “Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, *guinam* à direita e à esquerda, *andam* e *param*, *resmungam*, *urram*, *gargalham*, *ameaçam* o céu, *escorregam* e *caem*” (*Brás Cubas* 583).<sup>24</sup> Como apontou Rego, o narrador, e o próprio Machado, estão alertando os leitores que este livro é muito diferente do romance tradicional do século dezenove por ser mais inovador e requerer reflexão para ser entendido na sua plenitude (Rego xiv). Narrador e autor chamam atenção para o “movimento” da narração, o que fica claro pela escolha e seqüência dos verbos usados. O leitor precisa ler da maneira “certa” para conseguir acompanhar estes “movimentos” da narrativa. Mas Machado não pretende evitar os “erros” dos leitores. Pelo contrário, este mesmo parágrafo pode ser lido como metaficcional, ao passo que indica que a leitura é um movimento constante entre erros e acertos. Acompanhar os “movimentos” da narrativa significa “guinar à direita e à esquerda,” “andar e parar,” “resmungar, urrar e gargalhar,” “escorregar e cair” como a mesma (*Brás Cubas* 583). Além disso, culpar o leitor pela falha do livro é automaticamente comentar sobre a essencial importância deste no processo de leitura.



Aprendemos com Machado que estas armadilhas são parte integral do processo interpretativo e enriquecem o seu discurso literário.<sup>25</sup> Entendê-las ajuda-nos a não sermos leitores “obtusos” (*Casmurro* 915), uma das preocupações deste magnífico autor e de seus narradores. A sua obra, definida neste ensaio como “entreaberta,” como a menina-moça de seu poema, dá ao leitor o lugar de destaque que este merece, convida-o a ser um co-autor, oferecendo-lhe liberdade de escolha e a possibilidade do *movimento*, mas também jamais deixa de sinalizar a importância do papel do autor. Para Machado, autor, obra e leitor compõem o signo literário e interpretativo e é através da voz persistente do narrador que esta união se manifesta. Como bem explica seu narrador, “Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (*Casmurro* 871).

## Notas

1. Deixo aqui meus agradecimentos a Nelson Vieira pelos seus comentários. Uma versão inicial deste trabalho foi apresentada na “Eighth Annual Carolina Conference on Romance Languages” da University of North Carolina at Chapel Hill em março de 2002.
2. Machado de Assis, “Menina e Moça,” *Machado de Assis: Obra completa Vol. III*, Afrânio Coutinho, org. (Rio de Janeiro: Aguilar, 1962). 209. Todas as subsequentes referências ao poema serão citadas como MM, seguidas pelo número das versos.
3. Machado de Assis, *Dom Casmurro*, *Machado de Assis: Obra Completa Vol. I*, Afrânio Coutinho, org. (Rio de Janeiro: Aguilar, 1971). 871. Todas as subsequentes referências a obra serão citadas como *Casmurro*, seguidas pelo número das páginas.
4. Respectivamente MM 8, 12, 13, 19, 8, 18, 19.
5. Segundo Deleuze and Guattari, “a becoming is always in the middle [. . .]. A becoming is neither one nor two, nor the relation of the two; it is the in-between [. . .]” (Deleuze & Guattari 293).
6. A ênfase é minha.
7. Ver também *Semiotics of Poetry e Text Production* de Michael Riffaterre, *The Space of Literature* de Maurice Blanchot e *The Resistance to Theory* de Paul De Man.
8. A inserção é minha.
9. A ênfase é minha.
10. Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Bloomington: Indiana UP, 1984). Todas as subsequentes referências a esta obra serão citadas como RR, seguidas pelos números das páginas.
11. Referência ao ensaio “The Death of the Author” de Roland Barthes, cujo idéia também se encontra em vários outros textos. Maurice Blanchot, por exemplo, afirma que “The reader does not add himself to the book, but tends primarily to relieve it of an author” (Blanchot 193).

12. Ou melhor, parece fazê-lo.
13. Por exemplo, Schwarz nota na narração “a intenção de mostrar superioridade” (20), “a satisfação maligna de rebaixar e vexar” (21), e “o exercício do abuso pelo abuso” (21), a “volubilidade” (40), e o capricho” (43), características, entre outras, que ele associa à classe dominante brasileira. Para o estudo completo, ver Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo* (São Paulo: Duas Cidades, 1990). Ver também Machado de Assis: *Impostura e realismo* de John Gledson, onde o autor afirma que *Dom Casmurro* “revela verdades de todos os tipos acerca de dinheiro, religião, sexo, família, classe, política, relações pessoais,” etc. (7).
14. Gérard Genette denomina “homodiegética” a narrativa onde o narrador está presente como personagem. Ver Genette 244–45.
15. A ênfase é minha. Ver Hutcheon 7.
16. A ênfase é minha.
17. A ênfase é minha.
18. Luiz Fernando Valente sugere que “unreliability exposes the mechanisms of deception and self-deception that control the narrators’ warped view of themselves and of the world around them, creating the ironic distance needed for an effective assessment of their individual actions and a sharp critique of the social environment that generates them” (Valente 15).
19. A expressão me permite continuar na metáfora aquática.
20. Ver Genette 55.
21. Na verdade, Genette tece este comentário sobre as ocorrências de “recalls” em *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Contudo, acredito que a generalização é pertinente.
22. A própria leitura social de Schwarz e seu reconhecimento da falta de autoridade do narrador são provas.
23. Para fins de ilustração e analogia, pense, por exemplo, em uma porta entreaberta. Seria impossível alguém dizer que ela está fechada.
24. A ênfase é minha.
25. Rego observa que apesar da inovação dos “narrative tricks” machadianos, há semelhanças com a narração de *Tristram Shandy* do escritor inglês Laurence Sterne. Ele lembra-nos que “the narrator Brás Cubas himself acknowledges in a foreword to the reader that he appropriated Sterne’s ‘free-form’ style for his memoirs” (Rego xiii). John Gledson compara Machado com autores como Henry James, “who shares a similar acute awareness of the role of the narrator” (xx) e Stendhal pela “ironic familiarity with the reader” (xxi). Roberto Schwarz o associa a Chateaubriand, Henry James, Marcel Proust e Thomas Mann, mas por causa do aspecto histórico-social da narrativa machadiana (Schwarz 11).

## Bibliografia

- Assis, Joaquim Maria Machado de. “Visão”; “Menina e Moça.” *Machado de Assis: Obra completa. Vol. III.* Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. 208; 209–210.
- . “Miss Dollar.” *Machado de Assis: Obra completa. Vol. II.* Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. 27–44.

- . “Missa do Galo.” *Machado de Assis: Obra completa. Vol. II.* Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. 605–611.
- . “Casada e viúva.” *Machado de Assis: Obra completa. Vol. II.* Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. 748–58.
- . *Papéis avulsos. Machado de Assis: Obra completa. Vol. II.* Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. 251–366.
- . *Dom Casmurro. Machado de Assis: Obra completa. Vol. I.* Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. 807–944.
- . *Esau e Jacó. Machado de Assis: Obra completa. Vol. I.* Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. 945–1093.
- . *Memórias póstumas de Brás Cubas. Machado de Assis: Obra completa. Vol. I.* Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. 511–639.
- . *Quincas Borba. Machado de Assis: Obra completa. Vol. I.* Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971. 641–806.
- Barthes, Roland. “The Death of the Author.” *Image-Music-Text.* Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. 142–148.
- Blanchot, Maurice. *The Space of Literature.* [1982]. Trans. Ann Smock. Lincoln & London: U of Nebraska P, 1989.
- Cortázar, Julio. *Rayuela.* Madrid: Catedra, 1998.
- Coutinho, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira.* 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* [1980]. Trans. Brian Massumi. Minneapolis and London: U of Minnesota P, 1987.
- De Man, Paul. *The Resistance to Theory.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1993.
- Derrida, Jacques. *Dissemination.* Trans. Barbara Johnson. Chicago: U of Chicago P, 1981.
- Dixon, Paul B. “A auto-referência e o paradoxo em *Dom Casmurro.*” *Brasil/Brazil.* Eds. Nelson Vieira & Regina Zilberman. Porto Alegre: Mercado Aberto & Brown University, 1988.
- Eco, Umberto. *Obra abierta.* Trans. Roser Berdagué. Barcelona: Editorial Ariel, 1979.
- . *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts.* Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method.* Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell UP, 1983.
- Gledson, John. *Machado de Assis: Impostura e realismo—Uma reinterpretação de Dom Casmurro* (1984). Trans. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- Holland, Norman N. *5 Readers Reading.* New Haven & London: Yale UP, 1975.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.* New York & London: Methuen, 1985.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.* Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1980.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception.* Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: U of Minnesota P, 1994.
- Rego, Enylton de Sá. Preface. *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas.* By Joaquim Maria Machado de Assis. Trans. Gregory Rabassa. New York & Oxford: Oxford UP, 1997. xi–xix.

- Riffaterre, Michael. *Text Production*. Trans. T. Lyons. New York: Columbia UP, 1983.  
———. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Riggan, William. *Pícaros, Madmen, Naifs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*. U of Oklahoma P, 1981.
- Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- Valente, Luiz Fernando. "Machado's Wounded Males." *Hispania* 84.1 (Mar. 2001): 11–19.