

Uma análise de *O Machete* e da importância dos primeiros contos de Machado de Assis

A review of O Machete and the importance of early short stories by Machado de Assis

Eduardo Melo França

Universidade Federal de Pernambuco



Resumo: Mostraremos que é possível localizar entre os primeiros contos de Machado de Assis – os publicados antes de *Papéis Avulsos* – alguns dos principais temas considerados pela crítica como fundamentais e mais característicos de sua fase madura. Para isso, faremos uma análise que relaciona *O Machete*, considerado da primeira fase, com *O Espelho*, *O Segredo do Bonzo* e *Teoria do Medalhão*.

Palavras-chave: Machado de Assis; *O Machete*; *O Espelho*; *O Segredo do Bonzo*; *Teoria do Medalhão*

Abstract: We will show that it is possible to find in Machado de Assis' early short stories – those published before *Papéis Avulsos* – some of the main topics considered by critics as fundamental and most characteristic of his mature work. In order to do so, we will make a review that relates *O Machete*, considered from the first phase, with *O Espelho*, *O Segredo do Bonzo* e *Teoria do Medalhão*.

Keywords: Machado de Assis; *O Machete*; *O Espelho*; *O Segredo do Bonzo*; *Teoria do Medalhão*

É possível localizarmos entre os contos publicados por Machado de Assis antes dos *Papéis Avulsos* todos os temas que a crítica considera como os mais importantes, recorrentes, que caracterizam e definem a maturidade formal e psicológica do que se convencionou chamar de sua “segunda fase” – i.e., posterior à década de 1880. Sua obra contista, tal como todo o restante, ao contrário do que se diz, não sofreu uma completa ruptura ou uma espécie de renascimento na década de oitenta. Mas, sim, um amadurecimento em relação aos problemas abordados e ao modo como são tratados. Portanto, mostraremos que desde o início de sua carreira de contista Machado de Assis já abordava as mesmas questões que posteriormente a crítica apontaria como fundamentais em sua obra.

Apesar da considerável quantidade de contos escritos por Machado, ainda hoje são poucos os estudos que se propõem a analisá-los de forma mais ampla, levando em conta suas principais características, seu desenvolvimento ao longo dos anos e, ao nosso ver, a coerência temática e formal que perpassa toda sua obra contista. Boa parte

desses estudos se limita a abordar isoladamente alguns dos principais contos e a tomá-los como exemplos ou complementos para teorizações e interpretações sobre suas ideias e romances. Mesmo o clássico *Esquema de Machado de Assis*, de Antonio Candido, que inegavelmente proporciona ao leitor um excelente panorama sobre a forma e os principais problemas de toda a obra Machadiana, não é um estudo específico sobre os seus contos. Aliás, será difícil encontrarmos algum livro ou pesquisa mais extensa que se dedique especificamente aos seus contos. A grande maioria, na verdade, são capítulos de livros, trechos de capítulos ou ensaios reunidos que não constroem um raciocínio mais coeso sobre a totalidade ou mesmo sobre algum recorte significativos de sua obra contista. Além disso, mesmo os que tratam um pouco mais atentamente os contos de Machado não demonstram qualquer interesse em articular ou entender a possível relação entre os seus primeiros e maduros contos.

Vejamos, primeiramente, alguns dos trabalhos que mais dedicaram páginas aos contos Machadianos.

Em 1968, Antonio Candido, em *Esquema de Machado de Assis*, apresenta as maiores influências do autor, os principais aspectos de sua prosa, as várias tendências interpretativas que ao longo dos anos se debruçaram sobre o seu trabalho e de forma extremamente esquemática faz uma exposição dos seis problemas que ele acredita serem os principais, mais abordados e frequentes na obra de Machado.

As questões levantadas como fundamentais e os contos e romances nos quais ele localiza esse material, de fato, são exatos e convincentes. No entanto, duas questões significativas – na verdade, uma desdobramento da outra – deixam de ser examinadas. Em nenhum momento Antonio Candido comenta, cita ou aponta a possibilidade desses temas também estarem entre os contos publicados até os *Papéis Avulsos*. Simplesmente ele os ignora. Consequentemente, também não problematiza o discurso estabelecido pela crítica que considera haver duas fases distintas na obra de Machado: uma “romântica” e outra “realista”. Apesar dessas observações, seria desonesto e negligente não reconhecermos o valor do didatismo, das observações exatas e da visão panorâmica que o trabalho de Antonio Candido oferecer tanto ao iniciante quanto ao iniciado na obra de Machado de Assis.

Em 1858, Machado inicia sua carreira de contista com a publicação do conto *Três Tesouros Perdidos*, no periódico *A Marmota Fluminense*. Entre essa primeira publicação e o início da década de oitenta – período que marca o nascimento de sua obra madura – ele publica 103 contos, sendo 85 desses no *Jornal das Famílias* (1863-1878). Suas duas primeiras coletâneas de contos, *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-Noite*, reúnem sob a organização do próprio autor apenas 13 desses primeiros contos.

Para Jean-Michel Massa (1971, p: 245), os contos publicados no *Jornal das Famílias* “encerram um entusiasmo moral – às vezes simplista – proposto à meditação das leitoras e, eventualmente, dos leitores”. Mesmo os contos escritos por Machado, segundo Massa, “constituem um *vade-mecum* da arte de viver e de amar que se aconselha às brasileiras, jovens e menos jovens”. Ainda segundo J. M. Massa, esses contos praticamente não apresentam humor ou irreverência. Seus personagens são “lubrificadas, agem da maneira que deles se espera” e “correspondem a tipos previamente definidos” (MASSA, 1971: 546). Contudo, apesar dos *Contos Fluminenses* ser quase todo composto por narrativas anteriormente publicadas no *Jornal das Famílias*, Massa considera que Machado, ao reuni-los em formato de livro, ao contrário do que pensa L. M. Pereira, sugere não somente uma significação para o seu critério de escolha, mas também uma tentativa de estabelecer unidade temática ou formal entre esses contos. As narrativas que compõem essa

coletânea, segundo Massa, além de serem estórias morais que retratam malfeitores sempre castigados e exemplos que não devem ser seguidos (1971: 614-615), “têm em comum o fato de não serem realistas em nenhum sentido do termo” (1971: 613). Mesmo acreditando que os *Contos Fluminenses* representam um passo à frente na carreira de Machado, Massa permanece considerando-os moralizadores, pedagógicos e, aparentemente, combatentes da hipocrisia e das calúnias.

Lúcia Miguel Pereira, outra biógrafa de Machado, por sua vez, considera, de forma muito pouco fundamentada, que ele “escolheu ao acaso” as narrativas que compõem os *Contos Fluminenses* (1988: 134). Diferentemente de Massa, ela não vê nesse livro qualquer tipo de unidade. Para ela, tanto ele quanto *Histórias da Meia-Noite* “nada valem” (PEREIRA, 1988: 135).

Mas o que salva a análise pouco cuidadosa desses primeiros contos feita por Lúcia Miguel é que ao menos ela consegue perceber que entre eles encontramos alguns temas que no futuro Machado retomaria com mais excelência. Para a biógrafa, do mesmo modo que *O Segredo de Augusta*, de *Contos Fluminenses*, seria (inegavelmente) o germe de *Uma Senhora*, *A Senhora do Galvão* seria a retomada aprimorada de *O Relógio de Ouro* (1988: 136). Vale salientar que as semelhanças apontadas entre esses contos por L. M. Pereira são certamente as mais evidentes e inegáveis. Já em relação às *Histórias da Meia-Noite* ela mostra-se um pouco mais generosa e admite que algumas de suas páginas são “apreciáveis. *As Bodas de Luís Duarte*, *Ernesto de Tal*, *Aurora sem Dia*, têm alguma coisa do verdadeiro Machado, o que só se revelaria inteiramente com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (PEREIRA, 1988: 136).

Apesar de também concordarmos com a imensa superioridade dos contos publicados por Machado após a década de oitenta e com as limitações daqueles publicados no *Jornal das Famílias*, o que nos frustra nas biografias escritas por J. M. Massa e principalmente na de L. M. Pereira é o fato de ambas não terem conseguido enxergar, a partir desses primeiros contos, que Machado de Assis não somente não poderia ser considerado definitivamente um autor romântico, como também muitos dos temas e elementos que futuramente caracterizariam sua profundidade psicológica já poderiam ser notados nas suas primeiras produções. Não obstante esses dois estudos biográficos aparentemente mostrarem diferentes opiniões sobre esses primeiros contos, no final das contas, ambos nutrem o mesmo desprezo e falta de interesse em estudá-los com mais cuidado.

L.M. Pereira considera que não há nesses dois livros “um só contato quente com a realidade. Tudo artifício, tudo jogo de palavras” (1988: 136). J. M. Massa, fazendo objeção direta à opinião de L. M. Pereira, ao mesmo

tempo em que diz que esses contos na verdade são “obras engajadas num combate de edificação” (1971: 616), afirma também “não serem realistas em nenhum sentido” (1971: 613). Por fim, ambos concordam que essas narrativas, por se adequarem ao espírito do *Jornal das Famílias*, quase sempre recriam um universo permeado de romances nos quais as moças de família precisam distinguir entre os rapazes bem intencionados e os interesseiros.

Na biografia que escreveu, L. M. Pereira disse que nesses primeiros livros observamos em Machado de Assis apenas “um autor romântico” (1988: 133). Suas histórias “[...] dispunham apenas de três ou quatro tipos femininos, todos copiados da galeria dos manequins românticos [...]”. Em seguida, complementa dizendo que “os homens ainda são mais estereotipados” (1988: 135). Felizmente, em seu estudo posterior, *Prosa de Ficção*, ela reavalia esses mesmos livros e – concordando com J. M. Massa que considerava não haver neles “qualquer cor local, nenhum pitoresco” (1971: 614) – desta vez, finalmente, não só reconsidera ter classificado Machado como romântico, mas também admite que esses primeiros personagens “se distinguem pela independência em relação ao meio físico e ao moralismo convencional”. Além de fugirem às classificações de “exclusivamente boas ou más, tão caro ao romantismo”. Machado, começava a criar uma “diferenciação psicológica a bem dizer inexistente em nossa ficção” (PEREIRA, 1957: 63).

Outro clássico trabalho sobre a obra de Machado de Assis é *Introdução a Machado de Assis*, de Barreto Filho. Se lhe fazemos menção, certamente é menos pela qualidade de suas interpretações e mais por ele, apesar das suas limitações, ser um dos estudos que mais páginas dedicou aos contos machadianos. Seu trabalho pouco tem de original e se fundamenta quase que por completo em repetir comentários e interpretações feitas por outros críticos; tais como Lúcia Miguel Pereira, Mário Matos, Alcides Maia e outros. Nas poucas linhas que dedica aos primeiros contos de Machado de Assis, além de transcrever uma citação de Lúcia Miguel Pereira, ele se limita simplesmente a classificá-los como “mediocres, tateantes, sem convicção” (BARRETO FILHO, 1980: 65). Fora isso, sugere sem exemplificar, que apenas algumas linhas desses contos, apesar de românticos, já anunciavam o grande contista que Machado se tornaria.

Mário Matos, possivelmente, foi quem primeiro notou a presença de temas recorrentes e constantes na obra contista de Machado de Assis. No seu ensaio *Machado de Assis, contador de histórias*, publicado ainda na década de trinta¹, além de constatar a inegável superioridade dos contos publicados a partir de 1880, tal como Antonio Candido, também destaca os problemas principais e mais recorrentes entre os seus contos. Mas seu texto mostra uma vantagem em relação à maioria dos estudos

machadianos. Ao apontar em quais contos estão esses temas, ele, diferentemente do próprio Antonio Candido, não se limita a abordar somente os contos publicados a partir dos *Papéis Avulsos*, mas também os que compõem *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-Noite*.

Vejamos, então, quais desses elementos, segundo Mário Matos, são notados em *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-noite*. O papel de destaque atribuído às personagens femininas está presente em: *Miss Dollar*, *A Mulher de Preto*, *O Segredo de Augusta*, *Confissões de uma Viúva Moça*, *Linha Reta e Linha Curva*, *A Parasita Azul*, *Ponto de Vista* e *O Relógio de Ouro*. O elemento surpresa, em: *Linha Reta e Linha Curva*, *O Relógio de Ouro*, *A Parasita Azul* e *Miss Dollar*. Outro traço marcante da obra de Machado e que apesar de ainda “superficial” (MATTOS, 1997: 14) pode ser encontrado nessas duas primeiras séries de contos é o humor. Tanto em seus contos maduros quanto nos primeiros ele surge muito frequentemente através de outro elemento que percorre toda sua obra: os aforismos (pseudofilosóficos) inspirados em experiências e impressões do dia-a-dia. Em *Contos Fluminenses*, destacamos essas pequenas pílulas de sabedoria: “Mãe de família deve ser fecunda e ignorante”; “Tirai do mundo o cão e o mundo será ermo”; “Algumas pessoas, que têm salas elegantemente dispostas, costumam deixar tempo de serem estas admiradas pelas visitas”; “O ridículo é uma espécie de lastro da alma, quando entra no mar da vida; algumas fazem toda a navegação sem outra espécie de carregamento”; “Diz-me como moras, dir-te-ei quem és”. Em *Histórias da Meia-Noite*, encontramos: “A gravidade não é nem o peso da reflexão, nem a seriedade do espírito, mas unicamente certo mistério do corpo, como lhe chama La Rochefoucauld”; “Importuna coisa é a felicidade alheia quando somos vítima de algum infortúnio”; “Porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato”. Em *Um Esqueleto* (conto publicado em 1875 no *Jornal das Famílias*, mas não incluído nas coletâneas) destacamos: “Lágrimas não são argumentos”. Matos, mesmo que não tão esquematicamente como Candido, também percebe que Machado em seus melhores contos sempre retorna aos temas da indecisão, da dúvida, da ideia fixa de perfeição e da loucura.² Contudo, infelizmente, desta vez não sugere onde em *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-Noite* podemos localizá-los.

¹ Estamos utilizando nesse trabalho a edição: MATOS, Mário. *Machado de Assis, contador de histórias*. In: *Obras completas de Machado de Assis*. Vol II. Nova Aguilar. Porém, esse artigo foi primeiramente publicado em *Machado de Assis, O Homem e a Obra – Os Personagens Explicam o Autor*. São Paulo, Companhia Editora Nacional (“Brasileira”). 1939.

² Com exceção da busca pela perfeição, que recebe um tópico próprio, e a loucura que é incluída no tópico da “identidade”, essas demais questões também são debatidas por Antonio Candido, mas pertinentemente agrupadas no tópico “o sentido do ato”.

Um estudo injustiçado e que nos últimos anos tem sido esquecido pela crítica é *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*, de José Aderaldo Castello. Aos que desejam realizar um trabalho no qual a obra de Machado é concebida de forma integral, i.e., levando-se em conta a sua produção crítica, teatral, de contos e romances, esse livro pode ter uma enorme importância. Nele, Aderaldo Castello demonstra sensibilidade em perceber que, antes de qualquer coisa, os primeiros contos publicados por Machado se diferenciavam dos seus contemporâneos românticos, principalmente, por já terem como objetivo principal de suas análises a vida interior e psicológica dos personagens. Castello considera que “a experiência humana utilizada nos contos da fase experimental é, conseqüentemente, quanto aos aspectos mais objetivos, idêntica à que ele utiliza em realizações posteriores” (1969: 77).

Tal como J. M. Massa, Castello, ao analisar os primeiros contos de Machado, leva em conta não somente *Contos Fluminenses e Histórias da Meia-Noite*, mas também todos os outros publicados até à década de oitenta no *Jornal das Famílias*, porém não incluídos nessas duas coletâneas. À diferença de L. M. Pereira, ele acredita que por decorrência da primazia sempre dada por Machado ao estudo dos caracteres, mesmo os seus primeiros personagens não se enquadram no esquema simplista do Romantismo, no qual havia o herói como personificação do bem e o vilão do mal.

Em contos como *Miloca*, *Frei Simão*, *Virgínius*, *Folha Rôta*, *O Esqueleto*, *Aurora Sem Dia*, *A Chave*, *Ernesto de Tal* e *Uma Excursão Milagrosa*, Castello percebe muito dos aspectos que fizeram a fama de Machado de Assis como escritor de abordagem psicológica. Em *Um Esqueleto*, por exemplo, Machado, além de tratar de forma menos convencional e romântica o sentimento de culpa, assim como também o fará em *Frei Simão*, começa a demonstrar sinais de interesse pela análise da loucura e dos comportamentos patológicos e bizarros que também estarão presentes em *A Causa Secreta* e *A Verba Testamenteira*.

Em todos esses contos, além das concepções românticas de amor predestinado, paixões proibidas, almas amarguradas pelo amor frustrado e por isso impossibilitadas de amar novamente, há uma outra característica marcante que atravessa, ainda que discretamente, as definições de seus personagens e sentimentos. Nas palavras de Castello, trata-se do conflito entre a pessoa moral e a pessoa afetiva. Ou seja, essas primeiras tentativas de análise moral e psicológica realizadas por Machado de Assis quase sempre retratam menos romanticamente o choque entre as reais condições sociais do personagem e suas ambições (*Miloca*); entre as impressões subjetivas e os dados da realidade (*A Mulher de Preto*) e entre o ideal

de felicidades e as desilusões e frustrações inevitáveis de uma relação amorosa (*Folha Rôta* e *Ernesto de Tal*).

Finalmente, um autor que parece vacinado contra o maniqueísmo reducionista que pairava sobre os principais estudos anteriores sobre Machado é Alfredo Bosi. Em *A Fenda e a Máscara* ele apresenta uma interessante interpretação da evolução dos contos de Machado. Para Bosi, a *máscara* é um elemento que atravessa todo o pensamento machadiano. Ele considera que:

[...] a partir de *Memórias Póstumas* e dos contos enfeitados em *Papéis Avulsos* importa-lhe cunhar a fórmula sinuosa que esconda (mas não de todo) a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e o público e a corrente escusa da vida interior (BOSI, 2003: 84).

Para Roberto Schwarz – em relação à obra madura de Machado – a máscara seria simplesmente fruto da ambição social e posta em prática racionalmente através da dissimulação dos atos e sentimentos. Ele insiste, de forma muito simplista, em atribuir ao uso da máscara uma dimensão absolutamente social, racional e estritamente ligada ao jogo das aparências burguesas. Enquanto isso, Bosi considera que a máscara está menos atrelada a uma descrição da burguesia brasileira do séc. XIX e mais a uma profunda análise da psicologia humana. Para ele, a máscara na obra madura de Machado “é uma necessidade estrutural, profunda. Não é uma coisa que se possa simplesmente criticar”. Ela faria parte do “sistema da vontade e do prazer” (BOSI, 1982: 335-336). Os contos nos quais essa dimensão psicológica está mais bem retratada são os que ele classificou como “contos-teoria”.³

Segundo Bosi, apesar de já haver a presença da máscara entre os primeiros contos, nesta etapa sua dimensão ainda não alcançaria profundidade psicológica. Machado ainda estaria intimamente ligado às relações constantemente assimétricas entre os personagens. Ou seja, nas primeiras narrativas, a relação entre os personagens e as angústias que os atormentam seriam determinadas, nas palavras de Bosi, pelo horizonte de “status” (2003: 75).

Pois bem, vejamos que além da interpretação de Bosi não deixar de compreender o aspecto moralizante e pedagógico tantas vezes destacado pela crítica como marcante nesses contos, ela também aponta para a possibilidade de concebermos a evolução dos contos de Machado como marcada não por uma ruptura, mas por um processo de desenvolvimento, que na sua leitura estaria proporcionalmente relacionado à evolução pela qual passa o conceito de máscara no pensamento de Machado.

³ Segundo Alfredo Bosi, fazem parte dessa categoria: *O Alienista*, *Teoria do Medalhão*, *O Segredo do Bonzo*, *A Sereníssima República*, *O Espelho*, *Conto Alexandrino* e *A Igreja do Diabo*.

Também não podemos deixar de mencionar *Os Contos de Machado de Assis*, de Paul Dixon (1992), no qual o autor mostra que nos principais contos de Machado há idéias semelhantes à de Merleau-Ponty e, conseqüentemente, opostas ao pensamento científico de Augusto Comte. Felizmente, já podemos dizer que existem trabalhos que se propõem a conceber a obra machadiana sob uma nova perspectiva. Silviano Santiago, em seu estudo sobre *Dom Casmurro*, considera que “já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerente organizado” (2000: 27).

Enfim, mesmo aqueles críticos que se propõem a articular os dois períodos da obra constata de Machado – inclusive Alfredo Bosi – não chegam a se aprofundar nos seus primeiros contos. Falta algum estudo que realmente se debruce sobre esses contos e apresente um número consistente de análises a partir das quais se verifique a presença significativa e relevante dos principais problemas da obra madura de Machado entre suas primeiras produções.

Para legitimar nossa tese se faz necessário mostrarmos entre os primeiros contos de Machado a presença, mesmo que embrionária, de alguns dos temas que posteriormente marcariam e caracterizariam como madura, definitiva e psicológica sua obra posterior aos *Papéis Avulsos* e às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Será o que faremos daqui pra frente.

John Gledson, infelizmente, afirmou que se caso o critério único para compor uma antologia dos melhores contos de Machado fosse a qualidade literária, nenhum dos da suposta primeira fase deveriam ali aparecer (2006: 40). Massaud Moises também considera que boa parte das narrativas que compõem *Histórias da Meia-Noite* e *Contos Fluminenses* é melodramática, sentimental e que além disso não “acrescentam o mínimo brilho ao prestígio do Machado contista” (2001: 117).

Contudo, ao excluir de seus estudos os primeiros trabalhos de Machado e, por consequência, um conto como *O Machete*, publicado em 1878, esses e tantos outros críticos negligenciam que uma das ideias mais importantes de sua obra madura já estava presente, e não apenas embrionariamente, no primeiro momento de sua produção. *O Machete*, além de poder ser lido como um conto sobre o *personagem-artista* e seus dilemas, também deve (!) ser concebido como precursor das principais ideias encontradas em *O Espelho*, *Teoria do Medalhão* e *O Segredo do Bonzo*. Foi em *O Machete*, conto de sua dita primeira fase, ou seja, anterior ao *O Espelho*, que Machado pela primeira vez expôs e problematizou a constante condição de *relatividade* das coisas e dos homens como decorrência da importância do efeito que o discurso do outro exerce na valoração das coisas e na formação e manutenção de nossa identidade psicológica.

Um dos problemas mais importantes da obra de Machado de Assis, segundo Antonio Candido, é a busca por uma identidade (2004: 23). O modo refinado com o qual esse tema é tratado em *O Espelho* lhe permite ocupar um status de primeiro escalão entre os problemas abordados por Machado em seus contos. Contudo, o que Antonio Candido não menciona é que a busca pela identidade apresentada pela primeira vez em *O Espelho* – na forma da teoria das duas almas – não é uma teoria em si ou nuclear entre os contos de Machado.

Não é o caso de negarmos que *O Espelho* trata de forma profunda e elegante o problema da relatividade da construção da identidade. Entretanto, o que desejamos mostrar é que a teoria das duas almas é apenas, ou não simplesmente apenas, um dos possíveis desdobramentos de um modo de pensar apresentado pela primeira vez em *O Machete*. Explico melhor. Não será na estória de Jacobina, mas na de Inácio Ramos, que Machado pela primeira vez tratará da inevitabilidade do discurso do outro na determinação relativa da formação e valoração das coisas e da identidade.

Não somente analisando *O Espelho*, mas também *Teoria do Medalhão* e *O Segredo do Bonzo*, observamos que a ideia inaugurada em *O Machete* é em cada um desses contos aplicada à diferentes contextos e circunstâncias. Excluir *O Machete* de um estudo sistemático dos contos de Machado implica não perceber que ele retratou todas as possibilidades de combinação entre a “alma exterior” e a “alma interior”. Em todas essas histórias Machado demonstra que o efeito de relatividade decorrente do discurso do outro sobre a ilusão de autonomia que os homens nutrem sobre si mesmos e suas coisas está no centro das contradições existentes entre a aparência e a essência, público e íntimo, contingencialidade e permanência, verdade e discurso

A busca pela formação e manutenção da identidade em *O Espelho* é apenas um dos possíveis desdobramentos da ideia nascida em *O Machete*. No caso de Jacobina, tratar-se-ia de um desdobramento no campo da psicologia da identidade, a partir do qual concebe-se a sua formação como algo contingencial e também condicionado pela importância do efeito do discurso do outro. Diferentemente do que ainda muito se repete, a manutenção da integridade psicológica de Jacobina alcançada através do ato de vestir-se diariamente com a farda de alferes e se olhar no espelho não é uma imagem da sobreposição da alma exterior sobre a interior. *O Espelho* apresenta uma posição central na articulação entre a alma exterior e a interior. Jacobina não se perde no valor simbólico da farda. Ao que parece, ela permanece como um artifício utilizado em momentos de inconsistência psicológica. Suporíamos apenas que sua alma exterior estaria sobreposta à interior apenas caso a farda “colasse” em seu corpo e não mais

fosse concebida por ele próprio como um recurso externo para o qual poderia apelar. Essa sobreposição do externo sobre o interno se legitimaria caso ele (o Eu interno) e a farda (o objeto externo) se fundissem indistinguívelmente, sendo um e outro, essência e aparência, a mesma coisa.

O drama psicológico de Jacobina se situa exatamente no meio de uma linha na qual em uma das extremidades está a alma interior e na outra a exterior. Ele foi capaz de enxergar e realizar, não necessariamente de forma consciente, o que Inácio Ramos de *O Machete* e o pai conselheiro da *Teoria do Medalhão* não conseguiram: (1) o equilíbrio necessário entre as duas almas e (2) a aceitação do caráter relativo e antimetafísico da alma exterior, capaz de assumir diversas formas, dependendo do contexto e do olhar de um outro.

Em *Teoria do medalhão*, o que temos é um desdobramento das conseqüências da presença do discurso do outro no campo da ética. O princípio da teoria do medalhão consiste em aniquilar a alma interior em prol da outra exterior, absolutamente condicionada pela aceitação pública. Ou seja, aparência sobre essência, aceitação pública sobre sinceridade íntima. Tudo deve ser feito ou dito visando atender à expectativa do outro e à aceitação pública. Essa teoria consiste basicamente em esmagar a alma interior em prol de uma outra exterior e completamente condicionada pela aceitação pública.

Uma das principais posturas de quem artificialmente deseja ter seus comportamentos e juízos condicionados pela opinião pública é a fuga da originalidade. A presença desse conceito faria do aprendiz de medalhão um caráter surpreendente, sincero e com desejos íntimos. Excluindo, desse modo, a tranqüilidade buscada na comodidade das relações superficiais. Não pensar muito e não ter ideias que possam destoar da ordem comum seria o lema intelectual de um medalhão. Para isso, é fundamental que aprenda a “arte difícil de pensar o pensado” (MACHADO DE ASSIS, 1997, v. 2: 291).

A vida de Inácio Ramos nos reporta a uma condição diametralmente oposta à da *Teoria do Medalhão*. Lamentando a fuga da esposa, ele diz ao filho: “Oh! Nada, disse Inácio, ela foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo que é grave demais. Tem razão; machete é muito melhor” (MACHADO DE ASSIS, 1997, v. 2: 865). Essas palavras na voz de Inácio Ramos, num ato de desespero e em tom melancólico, apesar de destoarem do cinismo com o qual são dadas as lições ao aprendiz de medalhão, guardam a discreta semelhança de nutrirem a crença de que o externo deve se sobrepor ao interno. A única mas significativa diferença está no fato de que na *Teoria do Medalhão* o pai aconselha ao filho que tome no futuro a aceitação pública como parâmetro das coisas, enquanto que em *O Machete* o pai que fora abandonado pela esposa lamenta tardiamente não ter no

passado tomado a aceitação pública como parâmetro para sua arte e vida.

A vida de Inácio Ramos, de Jacobina e a do aprendiz da *Teoria do Medalhão* giram em torno de um mesmo eixo temático, mas em direções opostas. Jacobina encontra-se no meio do caminho, e por isso numa eterna tensão entre a alma exterior e a interior. O aprendiz de medalhão deve estar totalmente condicionado pela aceitação pública e pela força de sua alma exterior, enquanto que Inácio Ramos esteve por toda a vida absolutamente preso e comprometido ao extremo oposto, isto é, ao seus desejos mais íntimos e verdadeiros, à sua alma interior.

A *Teoria do Medalhão* é a proposta de um cínico em negligenciar completamente sua alma interior e íntima em prol do domínio da alma exterior, da aparência e da máscara. *O Machete*, por sua vez, é o retrato do desesperado Inácio Ramos que iludido com a possibilidade da felicidade fundamentada unicamente na satisfação íntima negligencia sua alma exterior em prol da interior. Inácio Ramos, enquanto músico, perde sua outra metade da laranja, o reconhecimento público. Ele não encontra o equilíbrio entre a auto-satisfação, o desejo íntimo e verdadeiro e a expectativa da atenção pública.

Em algum momento Inácio Ramos abandonou o machete e preferiu o violoncelo. Afinal, pensou que tocar com a alma ou transmitir verdadeiramente o que sentia através de um instrumento grave, com uma “poesia austera e pura” lhe seria suficiente. Não foi. Diferente de Jacobina que percebeu a importância do equilíbrio entre a alma exterior e interior para sua saúde psicológica, Inácio relegou ao segundo plano o aplauso e o julgamento público. Ele trocou a rabeca, instrumento que herdou do pai e que era aceito e admirado pelos que o rodeavam, pelo grave violoncelo. Dizia ele que “o violoncelo está ligado aos sucessos mais íntimos da minha vida, que eu considero antes como a minha arte doméstica” (MACHADO DE ASSIS, 1997, v. 2: 862). Esta afirmação é fundamental. Foi essa aposta única na satisfação íntima que o enlouqueceu.

Em *O Machete*, o hiato simbólico entre o violoncelo e a rabeca representa a tensão e o contraste entre a aceitação pública e a satisfação íntima, entre o interno e o externo. Essa dicotomia entre a suposta oposição que os instrumentos representam na vida de Inácio é elaborada por ele próprio quando diz que “tocava a rabeca para os outros, o violoncelo para si, quando muito para sua velha mãe” (MACHADO DE ASSIS, 1997, v. 2: 857).

O Machete, pela primeira vez na obra contista de Machado, mostra como a presença da força do reconhecimento do outro está implicada na difícil condição do artista que pretende exercer sua arte autonomamente. O conto problematiza a inevitável condição de valor relativo que um instrumento adquire diante do público.

Tudo isso diz respeito ao eterno dilema que o artista precisa encarar: ser indiferente ao desejo do público e trilhar o caminho autônomo e solitário da busca alienada pela satisfação íntima ou adotar uma postura de completa submissão em relação às expectativas públicas e por consequência negligenciar amargamente o seu desejo honesto e verdadeiro.

O pai, professor da teoria do medalhão, sugere que o filho ignore suas ideias próprias e originais e, se possível, nem mesmo as cultive: “uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas ideias que houvers de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente” (MACHADO DE ASSIS, 1997, v. 2: 290). Ou seja, o aprendiz de medalhão não deve simplesmente ser um cínico que dissimula ideias e opiniões com objetivos predeterminados. Ele definitivamente deve excluir de si a possibilidade de cultivá-las. Deve tornar-se quase que anestesiado às próprias sensações. A ideia original ou que busca unicamente a satisfação íntima e honesta deve ser evitada. O foco é a satisfação externa e pública. O pai e mestre da teoria do medalhão diz que:

O passeio nas ruas, mormente nas de recreio e parada é utilíssimo, com a condição de não andares desacompanhado, porque a solidão é oficina de idéias, e o espírito deixado a si mesmo, embora no meio da multidão, pode adquirir uma tal ou qual atividade (MACHADO DE ASSIS, 1997, v. 2: 291).

Notem que Janjão deve parar de pensar. O que está em questão não é uma negociação entre os desejos verdadeiros (alma interior) e os superficiais e sociais (alma exterior), mas, uma tentativa de aniquilamento completo da subjetividade do indivíduo. Uma sobreposição absoluta da alma exterior sobre a interior. É importante notarmos como evidentemente a *Teoria do Medalhão* estabelece um diálogo em contraste com *O Machete*. Ao contrário do que ocorrerá com Inácio Ramos, que ao final mostrará uma consciência arrependida em relação à total preponderância dada à sua satisfação íntima, os ensinamentos da teoria do medalhão visam o justo posto: uma completa submissão à dimensão externa e pública do desejo. Enquanto Inácio Ramos é todo alma interior, *A Teoria do Medalhão* é somente alma exterior.

Em *O Espelho*, Jacobina vive o que podemos chamar de luta pela autonomia do indivíduo. Por consequência, alcança não a autonomia desejada, mas o que somente podemos ter, uma saudável ilusão dessa autonomia. Enquanto a teoria do medalhão prega uma espécie de total submissão do sujeito aos padrões estabelecidos pela sociedade, um quase desaparecimento do indivíduo singular, Inácio Ramos, ao contrário, como num casulo existencial e psicológico, vive exatamente as consequências por acreditar inocentemente em uma

completa autonomia psicológica do indivíduo. Ou seja, ele acreditou que o violoncelo e sua identidade eram algo em si, independentes do público e dos outros.

Em *O Alienista*, Machado problematiza como a relativização decorrente do discurso do outro interfere na construção do significado relativo do conceito de loucura – mesmo que esse outro seja definido temporal e espacialmente. Ao fim do conto, Simão Bacamarte percebe que o status da loucura não deve ser concebido como um valor em si, mas sempre dentro de um contexto no qual o comportamento humano pode ser analisado de forma idiossincrática e não normativamente. O que diferenciaria a loucura da normalidade seria apenas a sua intensidade, diria Freud em *Psicopatologia do Cotidiano*. Ou o contexto histórico, diria Foucault em *História da Loucura*.

A esta altura já não há dúvidas de que *O Machete* é o primeiro momento no qual Machado trata de forma certa e contundente o tema da relação com o outro e da relativização e sua origem. Nele, os objetos relativizados e que têm seus valores condicionados pelo olhar do outro seriam o valor de um instrumento e a satisfação do artista. Inácio Ramos decidiu tocar violoncelo após assistir a um músico alemão arrebatando um público em particular, vale salientar. A partir de então decidiu que seria esse instrumento o seu meio de exercer a arte. No entanto, nunca conseguiu que o seu violoncelo arrebatasse o seu público. O efeito que causava nos poucos que o ouviam era mais de gravidade e menos de explosão. Ele não percebeu que as pessoas que o rodeavam, diferentemente daquelas que se impressionaram com a gravidade do músico alemão e seu violoncelo, preferiam a animação gratuita da rabeça e do machete.

Sua ideia, como a de tantos personagens machadianos, era fixa e trágica. O violoncelo não é melhor ou pior do que qualquer outro instrumento. Se a palavra, como diz Montaigne, é metade de quem a pronuncia e metade de quem a escuta, nenhum instrumento possui a priori uma grandiosidade em si. Assim como somente somos alguém diante de um outro, o valor de um instrumento não reside somente em quem o executa, mas também, na mesma medida, em quem o escuta.

Inácio Ramos, ao desprezar o gosto do público, perdeu sua esposa e enlouqueceu. Sendo indiferente à ideia de relatividade – do valor do violoncelo e de seu talento – acabou ignorando, segundo Antonio Candido, que o que “há de mais profundo em nós mesmos é no fim de contas a opinião dos outros” (2004: 27).

Percebamos mais uma vez como é possível encontrar em *O Machete* embriões de temáticas que Machado permanecerá abordando em seus contos maduros. Apesar do talento, técnica e sinceridade com a qual Inácio tocava o violoncelo, ocorreu-lhe exatamente o oposto ao

ensinamento dado pelo mestre Pomada em *O Segredo do Bonzo*. Dizia o mestre que:

[...] se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo o contato com outros homens, é como se eles não existissem (MACHADO DE ASSIS, 1997, v. 2: 325).

Inácio tocava o violoncelo com alma e cada vez para um público menor. Na verdade, tocava, como ele mesmo disse, para si próprio. Diferentemente de Barbosa, que se não tocava o machete com alma e talento, tocava-o com os nervos:

Todo ele acompanhava a gradação e variação das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo (MACHADO DE ASSIS, 1997, v. 2: 861).

Do que adiantava tocar o instrumento com alma, talento e técnica, se eram os nervos expostos e a emoção exaltada que repercutiam no público. Inácio era um músico que tocava com alma um instrumento de câmara, de quarto e de poucos ouvintes. Já Barbosa, que não era exatamente um músico ou um instrumentista, mas um tocador, executava um instrumento de público, explosão e espetáculo.

Mesmo que Inácio tivesse mais talento do que o seu colega e rival, o sucesso desse segundo, inclusive em conquistar sua esposa, pode ser resumido na lição que Fernão Lopes aprendera do mestre Pomada:

Se alguma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente (MACHADO DE ASSIS, 1997, v. 2: 325).

É importante notarmos que Inácio não tinha uma firme intenção em fazer do violoncelo um instrumento de fácil acesso ao público. Não houve uma tentativa de fazê-lo um instrumento popular. Ao contrário disto, o prazer de tocá-lo derivava cada vez mais da satisfação íntima e não do espetáculo público. Ao deixar de lado a rabeca, instrumento de enorme aceitação pública, herdado do pai, e preferir a gravidade do violoncelo, ele fez a opção pela satisfação íntima. Do mesmo modo que propomos que o equilíbrio em *Teoria do Medalhão* seria o cinismo e a dissimulação, Inácio, ao abandonar a rabeca e cada vez mais conceber sua relação como violoncelo de uma

forma introspectiva, nos faz acreditar que ele não buscou um equilíbrio entre o violoncelo que lhe tocava a alma e a rabeca que tocava ao público. No caso de Inácio não houve um dilema, mas, apenas, um arrependimento posterior.

Estando envolvidos em problemas que circunscrevem o mesmo tema, podemos comparar e dizer que em todos os aspectos a estrutura psicológica de Inácio Ramos mostrasse mais precária do que a de Jacobina. Como consequência última da análise dessa precariedade podemos mesmo afirmar que nele não havia sequer diferença entre alma exterior e interior, o que caracteriza um sério problema. Como anteriormente citamos, o narrador intransigente d'*O Espelho* diz que “agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma...”.

No primeiro momento, essa definição nos permite entender que o violoncelo deveria estar para Inácio Ramos assim como a farda de alferes para Jacobina e o par de sapatos lustrosos para o pobre coitado do conto *Último Capítulo*.⁴ Entretanto, o que diferencia Inácio desses dois outros personagens é que Jacobina e o homem dos sapatos lustrosos tomam os objetos externos como prolongamentos de suas identidades, como uma espécie de bengala psicológica. Inácio, por sua vez, estabelece entre sua identidade e o valor atribuído ao violoncelo um estado de completa fixidez.

Quando relata ao amigo que sua esposa havia fugido com o tocador de machete⁵, ele não se refere como tendo sido trocado por outro. A esposa, nas suas palavras, havia preferido o machete ao violoncelo. Isto é, o violoncelo não só o representava completamente, ele era o próprio violoncelo. Não havia mais diferenciação entre um e outro.

É a impossibilidade de se dissociar do instrumento que leva Inácio à loucura. A relação entre Jacobina, o mendigo e os significados singulares que ambos atribuem aos seus objetos, apesar de fundamental na construção e manutenção de suas identidades, ainda preservam justamente o sentido de atribuição. Ou seja, há um ser que atribui um sentido a um objeto. Tanto os sapatos como a farda permanecem como objetos externos, mesmo que revestidos por significados simbólicos e fundamentais. O que se observa entre Inácio e seu violoncelo é uma situação na qual não há somente uma atribuição de significados ou mesmo uma relação entre um ser e um objeto. Ambos se fundem. A dissociação entre a identidade de Inácio e o objeto é impossível. Um é outro e vice-versa.

⁴ Também um conto que compõe a fase conhecida como madura da obra de Machado.

⁵ “Oh! Nada, disse Inácio, ela foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo que é grave demais. Tem razão; machete é muito melhor” (MACHADO DE ASSIS, 1997, v. 2: 865).

Foi esse estado de fundição entre Inácio e o seu instrumento que o levou à loucura. A farda de Jacobina ou os sapatos lustrosos do mendigo não eram almas externas *à priori*. Elas devem ser lidas simbolicamente apenas dentro de um contexto. Inácio, no entanto, cristalizou o lugar do violoncelo na sua vida. Não importava quem o assistia, ouvia ou com quem convivia, sua identidade não somente estava condicionada ao valor, aceitação e reconhecimento do violoncelo por parte do público, ela era o violoncelo. Como se Inácio Ramos nutrisse apenas a alma interior, perdendo a exterior e por conseguinte a consciência da dimensão pública e alheia. Como consequência, qualquer relatividade que afetasse o reconhecimento do instrumento também o afetaria. Como dizia um “vizinho compadecido e filósofo [...] o violoncelo há de levá-lo ao hospício” (MACHADO DE ASSIS, 1997, v. 2: 864). Dito e feito!

Conforme dito, quase metade de todos os contos escritos por Machado foi publicada até à década de 1880. Por isso, ao invés de acreditarmos simplesmente que a grande virada de sua obra seria decorrência de uma suposta crise espiritual que ele teria vivenciado aos quarenta anos, preferimos compreender o desenvolvimento dos seus contos como um processo evolutivo, no qual alguns temas trabalhados ainda embrionariamente num primeiro momento (entre 1858 e 1880), seriam posteriormente (após 1880) retomados e desta vez expostos, principalmente, com mais ironia, excelência, economia formal e profundidade psicológica. Vale ressaltar que consideramos que *O Machete* apresenta a mesma qualidade e profundidade psicológica e filosófica que o melhores contos escritos por Machado.

São várias as possibilidades de relação entre os contos das consideradas primeira e segunda fase machadiana. Esta relação podem se dar tanto pela diferença quanto pelo contraponto ou complementaridade de perspectivas apresentadas entre um conto e outro. Não são raros os momentos nos quais podemos conceber essas histórias como interligadas por uma espécie de circuito. No qual cada nova perspectiva apresentada num conto é também pode ser vista como resultado de sua relação de complementaridade com a perspectiva apresentada no conto anterior. Exemplo disto é relação que estabelecemos entre *O Machete*, *O Espelho*, *O Segredo do Bonzo* e *Teoria do Medalhão*. Nossa análise demonstrou que um mesmo tema, inaugurado em *O Machete*, percorreu todos esses contos, mas com diferentes enfoques, a partir de diferentes contextos e problematizando diferentes temas e objetos: a personalidade, a aceitação social, a verdade e a construção de discursos, o valor de um instrumento e o talento de um artista. Machado problematiza como a construção desses objetos e temas necessariamente é perpassada pela

relatividade ou contingencialidade originada do olhar do outro.

Além das já conhecidas qualidades do conto machadiano – humor, ironia, profundidade psicológica, etc – sua obra contista pode ser lida como um todo coeso ou uma espécie de sistema, um “circuito-machadiano”, pelo qual transpassa um modo de pensar coerente, que interliga e estabelece relações de amadurecimento, complementaridade e contraposição entre os seus diversos contos e personagens, estórias e problemas.

Em vários casos, essa relação de diálogo entre seus próprios contos é verificada a partir de visões diferentes, ou melhor, complementares que seus contos oferecem sobre o mesmo tema. Não são raros os momentos em que o mesmo tema está presente em vários contos, mas em cada um de uma forma diferente e apresentando novas possibilidades de abordagem. Esta coerência e aparente intenção em dessecar alguns problemas passa a sensação de Machado, mesmo não sendo filósofo, construir algo parecido com um “sistema” de pensamento. O que não necessariamente seria uma exigência para um escritor de ficção. Admitir a existência dessa suposta “linha de pensamento” ou “coesão” da obra contista de Machado a partir da qual conhecemos as suas concepções sobre arte, psicologia, criação, amor, educação, política, verdade, etc., só é possível se cada conto for concebido como um ponto conscientemente elaborado e responsável pela confecção de uma teia de idéias e pensamentos interligados.

Nos contos de Machado encontramos não somente boas histórias, mas uma obra de idéias. Observando-os de forma panorâmica e os tomando como uma totalidade, concluímos que Machado, tal como Diderot, Shakespeare, Dostoiévski ou Guimarães Rosa, ultrapassa a qualidade de um grande contista e passa a ocupar um lugar entre os grandes pensadores.

Apesar de sua obra considerada madura ser infinitamente superior a praticamente tudo que havia anteriormente publicado, o que ocorre na década de oitenta em relação aos seus contos não é o que podemos chamar exatamente de ruptura, mas evolução. Ou seja, como demonstramos, é errada a ideia de que os seus primeiros contos nada têm a ver com sua obra madura e que são dispensáveis para um estudo mais amplo e que pretenda entender de forma integral os principais aspectos dos seus contos. Em resumo, a primeira parte da produção contista de Machado não somente tem seu valor como também merece e deve ser estudada. Só assim entenderemos que ela é o que podemos chamar de “embrião” da sua produção madura de contos e não apenas uma espécie de corpo estranho que não estabelece qualquer relação ou semelha com o que há de melhor em sua obra.

Referências

- BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.
- BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo; CUERVO, Marcos; FACIOLI, Valentim; GABUGLIO, José Carlos. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p. 437-457
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 4. ed. reorganizada pelo autor. São Paulo. Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro Sobre Azul, 2004.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia editora nacional. Editora da Universidade de São Paulo, 1969.
- CAVALCANTE, Djalma Moraes. Os primeiros contos que Machado contou. In: ASSIS, Machado. *Contos completos*/ Organizado por Djalma Cavalcante. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2003.
- FILHO, Barreto. *Introdução a Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1980.
- FRANÇA, Eduardo Melo. *Ruptura ou amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis*. Recife. Editora da UFPE. 2008.
- GLEDSON, John. O Machete e o violoncelo: introdução a uma antologia de contos de Machado de Assis. In: *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 1, 2 e 3.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Contos completos / Organizado por Djalma Moraes Cavalcante*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2003.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas*. Cotejada e revista por Henrique de Campos. São Paulo: W. M. Jackson Inc, 1957. v. 17.
- MASSA, Jean Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MOISES, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MATOS, Mário. Machado de Assis, Contador de histórias. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 2.
- MOISES, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Prosa de ficção. In: *História de literatura brasileira*. 2. ed. rev. São Paulo: José Olympio, 1957. v. 12.
- SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Recebido: 23 de julho de 2010
Aprovado: 04 de maio de 2011
Contato: eduardomelo-franca@hotmail.com