



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS-LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**A TEORIA DA RECEPÇÃO E DO EFEITO APLICADAS AO TEXTO LI-  
TERÁRIO DE MACHADO DE ASSIS E EDGAR ALLAN POE**

MARLI LOBO SILVA

GOIÂNIA, 2013

MARLI LOBO SILVA

**A TEORIA DA RECEPÇÃO E DO EFEITO APLICADAS AO TEXTO LITERÁRIO DE MACHADO DE ASSIS E EDGAR ALLAN POE**

Dissertação apresentada á Banca Examinadora do curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da PUC-GO - como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Profª Dra. Maria Aparecida Rodrigues

GOIÂNIA, 2013

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Silva, Marli Lobo.

S586t A teoria da Recepção e do Efeito aplicadas ao texto literário  
de Machado de Assis e Edgar Allan Poe [manuscrito] / Marli  
Lobo Silva. – 2013.  
125 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de  
Goiás, Programa de Mestrado em Crítica Literária, 2013.  
“Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues”.

1. Literatura - Estética. 2. Literatura – História e crítica. I.  
Título.

CDU 82.09(043)

## FICHA DE APROVAÇÃO

Esta dissertação foi defendida e aprovada no dia 06/09/13, no curso de Mestrado em Letras- Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Goiânia – GO, 06 de setembro de 2013

Profa. Dra. Maria de Fátima Rodrigues Lima  
Coordenadora do curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária

---

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues  
Orientadora

### BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues – PUC – Goiás- Presidente

---

Prof. Dr. Sebastião Augusto Rabelo - UFRN

---

Prof. Dr. Eris Antonio Oliveira – PUC-Goiás

---

Prof. Dr. Divino José Pinto- PUC- Goiás- Suplente

A história das interpretações de uma obra de arte é uma troca de experiências, ou, se quisermos um jogo de perguntas e respostas.

HANS ROBERT JAUSS

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo equilíbrio e pela certeza de que, com tamanho esforço, o final sempre vale a pena.

À minha amada mãe, pilar da família, exemplo de força e inteligência, participe em todos os momentos.

Ao meu pai, Paulo Cardoso da Silva, *in memoriam*.

Aos familiares, pelo apoio incondicional nessa caminhada árdua, porém necessária.

Aos amigos que torceram e acreditaram.

Ao corpo docente do Mestrado desta honrosa Instituição

À minha orientadora, Dra. Maria Aparecida Rodrigues, elo maior na concretização deste trabalho.

A minha amiga Linda Maria de Jesus, *insight* importante nesse (re) despertar das discussões literárias, pelas horas de estudo, viagens, buscas, nesse universo fascinante que é a literatura, sem dúvidas contribuições importantes no ingresso deste curso.

À SEMED – Secretaria Municipal de Educação de Bacabal-Ma - pelo tempo concedido à realização deste estudo

Aos companheiros de turma, em especial aos meus queridos amigos Rinaldo, Maria do Socorro, Viviane e Robson.

À minha irmã Marleide e família, que propuseram a minha permanência em seu lar pelo tempo que se fez necessário à conclusão desta pesquisa; os agradecimentos são irrelevantes diante de tão grande gratidão.

A meu querido irmão Domingos, obrigada, primeiramente porque foste tu quem primeiro asseguraste o elo entre mim e a Puc, com a possibilidade de concretizar uma vontade há muito esperada; depois, no compartilhar das leituras, ato fundamental para o sucesso desta pesquisa.

## RESUMO

A proposta desta pesquisa é aplicar a teoria da recepção e do efeito ao texto literário de Machado de Assis e Edgar Allan Poe, com destaque nos contos “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, e “A causa secreta”, de Machado de Assis. Propõe-se, assim, analisar as categorias do texto e do leitor na estética como efeito e recepção, uma vez que esta, para Jauss, constitui-se num critério importante para a história da literatura, pois ao formular um novo conceito de leitor, o teórico eleva-o a uma posição importante a partir de sua experiência estética. Serão observados os elementos que compõem a relação existente entre texto, leitor e o processo de leitura. Sob este aspecto, tanto a estética da recepção quanto a teoria do efeito compreendem o ato de recebimento da obra literária sob o ponto de vista do leitor, abrangendo os aspectos implícitos e explícitos do texto. A análise partirá das teorias até então formuladas no campo da estética da recepção, tendo como parâmetro o posicionamento do leitor. Busca-se identificar de que maneira ocorre a recepção e o efeito nas obras em estudo, buscando para isso os fundamentos teóricos de Hans Robert Jauss, (2003), e Wolfgang Iser (1996).

**Palavras-Chave:** Estética. Recepção. Efeito. Leitor. Texto.

## **ABSTRACT**

The aim of that research is to apply the theory of reception and literary effect to the text of Machado and Edgar Allan Poe tales prominently in "A queda da casa" Edgar Allan Poe, and "A causa secreta" Machado de Assis. It is proposed to analyze the categories of text and reader in aesthetics as effect and reception, since this for Jauss it constitutes a major criterion for the history of literature, as formulate a new concept of reader, the theoretical starts to occupy an important position from their aesthetic experience. Will be observed the elements that compose the relationship between text, reader, and the reading process. In this aspect, both the aesthetics of reception and the effect theory comprising the act of receiving the literary by the point of view of the reader, covering all the implicit and explicit aspects in the text. The analysis will be based on theories made in the field of reception of aesthetics having as parameter the positioning of the reader. Aiming to identify how the reception and the effect occurs in the works studied, searching for that the theoretical foundations of Hans Robert Jauss, (2003), and Wolfgang Iser (1996).

**Keywords:** Aesthetics. Reception. Effect. Reader. Text.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1- HISTORICIDADE: O DIÁLOGO ENTRE A OBRA E O LEITOR .....</b>	<b>14</b>
1.1 O Saber Prévio e a Criação Literária .....	32
1.2 O Horizonte de Expectativas .....	41
<b>CAPÍTULO 2 - DIACRONIA E SINCRONIA NA OBRA DE ARTE .....</b>	<b>49</b>
2.1 A Recepção Diacrônica numa Relação Sincrônica em Machado de Assis .....	51
2.1.1 Olhares em Contraponto.....	75
2.1.2 A “Causa secreta”: Uma Leitura .....	80
2.2 A recepção da obra contística de Edgar Allan Poe.....	87
2.2.1 Olhares em contraponto .....	105
2.2.2 A inovação estética em Poe .....	109
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>120</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A arte tem duas grandes funções. Primeiro, proporciona uma experiência emocional. Em seguida, se tivermos a coragem de encarar nossos próprios sentimentos, ela se transforma numa mina de verdades práticas.

D. H. LAWRENCE

Esta dissertação se propõe à aplicação da teoria da recepção e do efeito estético ao texto literário de Machado de Assis e Edgar Allan Poe, com destaque nos contos “A queda da casa de Usher”, de Edgar Alan Poe, e “A causa secreta”, de Machado de Assis, com ênfase numa perspectiva do fenômeno estético.

A opção pela narrativa curta deu-se a partir da necessidade de desenvolver com melhor aproveitamento a leitura de textos ficcionais junto aos acadêmicos do curso de letras do programa de qualificação de docentes da Universidade Estadual do Maranhão e inseri-los de forma mais consciente na Literatura, pois o fundamental nessa iniciativa é o efeito que esses textos podem lhes proporcionar, despertando nestes o gosto pelos diferentes textos que a leitura literária pode oferecer.

O conto ficcional moderno difundido por Edgar Allan Poe tornou-se referência por apresentar um novo formato poético, ou seja, um ângulo discursivo que priorizava a emergência de novas formas literárias, surgidas a partir de um novo e decisivo momento histórico ao qual o homem chegara. Sendo considerado o primeiro escritor a refletir com rigor e método sobre a arte da contística, Edgar Allan Poe dividiu a opinião pública ao trazer à narrativa curta histórias de crimes e de horror, mistérios e histórias detetivescas, viagens espaciais, de extraterrestres, de invenção e comportamentos dúbios.

É nesse filão literário que a influência desse autor se faz sentir em diversas partes do mundo. De maneira a despertar a atenção por uma nova forma literária de estrutura compacta e precisa surgida no alvorecer da sociedade capitalista; onde muitos o criticaram, mas em igual proporção outros eram influenciados por ele, e até aqueles que mais o atacavam não conseguiam se desprender de sua forma *sui generis* de construir uma perspectiva única de escrita para o conto literário.

Com ênfase nesse projeto de inovação da criação do conto literário, ao lado do expoente norte americano Edgar Allan Poe, destaca-se no Brasil o escritor Ma-

chado de Assis, uma figura de destaque, e dono de um vigoroso sopro renovador na construção da narrativa curta, ou semelhantes atividades ora desenvolvidas em jornais e ora em revista. Nesse tocante, cita-se Eugênio Gomes (1989) ao observar que, quando a narrativa curta no Brasil ainda não tinha passado de algumas tentativas esporádicas, o escritor já inovava com a apresentação de novos contornos, precisão técnica e densidade artística; consolidando-o como um gênero de prestígio e tradição na literatura brasileira.

Como observador atento às mudanças de seu tempo, coube a Machado, através de seus contos, apresentar as nuances de uma sociedade cuja profusão aparente oscila entre o ser e o não ser de um tempo em que desnudar as realidades sociais era, antes de tudo, “tombar o véu” das camadas mais lúgubres da sociedade com seus desajustes, propiciados pelos atos paradoxais a que são submetidos o indivíduo.

De modo geral, a relação desse autor com Edgar Allan Poe faz-se notar em prefácios e advertências de algumas publicações<sup>1</sup>. Os contos “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe e “A causa secreta”, de Machado de Assis, apresentam dois escritores unidos no tempo, dispersos no espaço, com temáticas comuns expressas, ainda que distintas, mas que fizeram da escrita uma *diference* à divulgação da própria arte, onde está presente “a capacidade de deformação, conferindo identidade e feição próprias a elementos até então comuns de uma mesma tradição de pensamento”. (CÂNDIDO, 1987, p. 23).

Nesse desvio deliberado, esses escritores conseguiram atribuir outras vertentes à literatura, o que talvez tenha sido o melhor dos caminhos; ambos realizavam uma tentativa de cunhar uma autenticidade maior à literatura dentro de um projeto que viesse libertar a arte das amarras sacralizadas de uma estética exaurida, que já

---

<sup>1</sup>Em “*Uma excursão Milagrosa*”, (1866), Machado diz: “Suponho que os leitores terão lido todas as memórias de viagem...e todas as histórias extraordinárias, desde as narrativas de Edgar Allan Poe até os contos de Mil e Uma Noites”; no conto “*O anel de Polícrates*” (1882), ele diz: “jurou-se que ia escrever a propósito disto, um conto fantástico, à maneira de Edgar Allan Poe, uma página fulgurante, pontuada de mistérios...”; em outros momentos essa relação se faz também presente: na tradução que faz do poema “*O Corvo*” (1845); na citação no conto “*Só*”, (1885), numa alusão a “*O homem das multidões*”, de Poe, em que afirma: “Um grande escritor, Edgar Poe, relata em um de seus admiráveis contos, a corrida noturna de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se povoam, com o visível intento de nunca ficar só”; e, por fim, no livro “*Várias Histórias*” (1896), no qual figura o conto em estudo, o autor faz referências aos contos de Poe, ao afirmar que os seus contos jamais serão como os de Poe, pois não têm nem a matéria nem o estilo que os colocam, num dizer ambíguo, “entre os primeiros escritos da América”.

não correspondia aos propósitos de visão de uma arte que via na urgência do novo, um acontecimento maior em relação ao modelo de criação e aceitação da arte.

Os contos analisados despertam múltiplas e intrigantes interpretações, para os críticos, conseqüentemente fomenta uma busca que vai além das estruturas sombrias que povoam os mistérios e segredos, pois objetiva horizontes a espera de uma reconstrução que venha dar sentido às suas expectativas.

No estudo das obras “A queda da casa de Usher” e “A causa secreta”, optou-se por uma abordagem estética por oferecer melhores respostas a vários questionamentos suscitados ao longo do tempo, através da recepção do público em diferentes momentos históricos como, por exemplo: - O que os une e o que nos move a mergulhar cada vez mais no universo desses escritores? - Até que ponto suas narrativas atravessam o espírito do homem e o transformam para além de si mesmo? - Ambos desvendariam o segredo da esfinge a tempo de fazerem o processo inverso?

Partindo de uma perspectiva crítica que valorize a pesquisa em questão, busca-se compreender nessa temática razões que justifiquem a necessidade de se pesquisar vertentes teóricas de ordem recepcionais, fundamentadas nos estudos da estética da recepção e teoria do efeito, de onde serão apreendidas considerações sobre novos enfoques interlocutivos do texto ficcional.

Desta forma, buscar-se-á dividir esta dissertação em dois capítulos. O primeiro dedicar-se-á ao embasamento teórico, onde serão observados os elementos que compõem a relação entre o leitor, o texto e o processo de leitura, de forma a desenvolver os seguintes tópicos: a historicidade, o diálogo entre a obra e o leitor, bem como o papel deste enquanto sujeito coprodutor da obra literária, com abrangência nos aspectos interativos do processo de produção do texto. O saber prévio e a criação literária, realçando a experiência literária do leitor e por último, o horizonte de expectativas, considerado importante elemento no exame analítico das obras literárias.

O segundo capítulo desse trabalho, reserva-se ao estudo da diacronia e sincronia na obra de arte, e compor-se-á em duas partes. A primeira estará subdividida em três tópicos: a recepção diacrônica numa relação sincrônica em Machado de Assis, com o intuito de mostrar como se deu o processo de recepção da obra machadiana nos séculos XIX e XX; olhares em contraponto, que visa na coadunação dos críticos e suas concepções estéticas em torno da obra; “A causa secreta”: uma leitu-

ra, onde se fará uma análise apontando os elementos constituintes de sua inovação ao olhar contemporâneo.

A segunda parte do capítulo em questão conterà a seguinte divisão: a recepção da obra contística de Edgar Allan Poe, como forma de verificar a aceitabilidade da obra num dado momento histórico frente à recepção do leitor; olhares em contraponto; corresponsáveis pela dialética crítica em torno da obra do autor; e a inovação estética em Poe, fator preponderante na sua criação narrativa.

No tocante às fontes de pesquisa para o desenvolvimento da dissertativa em curso as mesmas apoiarão suas análises nas teorias de Jauss (2003) e Iser (1996); o primeiro traz importantes contribuições ao estudo literário, pois segundo o teórico, a estética da recepção diz respeito ao modo como os textos tem sido lidos e assimilados nos diferentes contextos históricos. Assim, para o teórico, a resposta pública ao texto é processada com a reconstrução histórica de leitores, ou seja, com o ato de recepção da obra pelo público, fator determinante do caráter artístico dela.

Iser (1996) também apresenta contribuições importantes aos estudos literários, pois visualiza a leitura como processo de comunicação, uma tríade (autor, texto, leitor) que se intercruza no ato da leitura. Enquanto Jauss apresenta um estudo mais amplo, Iser se manifesta de forma mais individualizada, buscando suas respostas no ato individual da leitura, pois, analisa os efeitos da obra literária provocadas no leitor, por meio da leitura. O autor privilegia a experiência da leitura de textos literários como uma maneira de elevar a consciência ativamente, realçando o papel da mesma na investigação de significados ao apresentar conceitos importantes concernentes à sua teoria. Segundo o teórico “o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica”. (ISER, 1996).

Como suporte teórico busca-se apoio nos críticos Gadamer (1960), Patrícia Lessa Flores da Cunha (1998), Regina Zilberman (1989), Marisa Lajolo (1998), Luis Costa Lima (1979), Alfredo Bosi (1993), Antonio Candido (1977), Paul Dixon (1992), Eugênio Gomes (1976), Hélio de Seixas Guimarães (2012), Lúcia Santaella (1989), Roland Barthes (1982), Silvio Romero (1936), Araripe Júnior (1963), José Veríssimo (1977), Afrânio Coutinho (1969), Júlio Cortázar (1993), Jorge Luis Borges (2001), Charles Baudelaire (2003) e outros, por considerá-los importantes ao universo da pesquisa.

Sob este aspecto, tanto a Estética da Recepção quanto a Teoria do Efeito

compreendem o ato de recebimento da obra literária do ponto de vista do leitor, abrangendo assim, os aspectos explícitos e implícitos do texto ficcional.

Diante do exposto, o estudo visa promover a análise das teorias até então formuladas no campo da estética da recepção e do efeito tendo como parâmetro o posicionamento do leitor. Diante disso, evidencia-se que as variantes resultantes do binômio texto e leitor apresentadas por Jauss e Iser são as mais diversas possíveis; todavia, essa diversidade infere-se na natureza da obra literária e mais ainda nas implicações produzidas pelo ato da leitura desta, pontuando a experiência literária do leitor, suas expectativas em relação à obra e o essencial, sua contribuição social.

## **CAPÍTULO 1- HISTORICIDADE: O DIÁLOGO ENTRE A OBRA E O LEITOR**

Cada leitor enquanto leitor é na verdade o leitor de si mesmo. O trabalho do escritor é meramente um tipo de instrumento óptico, que dá a possibilidade ao leitor de discernir o que, sem este livro, talvez ele nunca descobriria nele mesmo.

MARCEL  
PROUST

Este capítulo abordará a historicidade, aqui compreendida como a história da literatura, uma vez que a sequência de fatos literários ocorre via interação leitor e texto. Nesse sentido, o diálogo aqui citado, deverá ser compreendido como uma atividade de leitura que utiliza seu contexto histórico; permitindo uma relação peculiar entre o leitor e a obra, de forma a tornar o segundo um observador singular da obra de arte. Entretanto, no intuito de fornecer uma maior compreensão do capítulo em questão, deter-se-á ao estudo do saber prévio e a criação literária, e do horizonte de expectativas.

Os novos conceitos no campo literário a respeito da recepção em arte proporcionaram uma nova realidade a partir da contribuição apresentada por Jauss em suas teses. De acordo com a primeira tese desse autor, o caráter histórico da literatura se fará mediante o processo de recepção e de efeito de uma obra, o que decorre da inter-relação estabelecida entre ela e o leitor e não da sucessão de fatos artísticos decorrentes de uma linearidade ininterrupta. Afirma ainda, que a história literária passa pelo processo de renovação e pela destruição do objetivismo histórico.

Com base em Jauss, o diálogo entre o texto e o leitor ocorre no momento da leitura, com isso, o processo de atualização estabelecido entre a obra e o leitor propicia a atualização desta, através do ato da leitura. Contudo, em se tratando da literatura, esta sempre estará revestida dos aspectos histórico e social, que são corresponsáveis pela caracterização do processo dinâmico, promovido pela leitura e constituintes da dialogicidade literária; de forma a possibilitar nesse diálogo textual uma renovação da obra. Isto é, a história da literatura resulta de um processo de recepção estética, e sua atualização decorre da ação tripla entre leitor, escritor e crítico.

Brait (2009), referindo-se à obra enquanto sistema não fechado e a partir de seu estudo sobre Bakhtin, afirma que.

Uma obra não pode ser vista como um sistema fechado ou ser analisada a partir de um modelo aplicável indistintamente. Em vez disso, Bakhtin opta pela leitura da totalidade da obra de um autor e, a partir daí, além de inseri-la na série histórica, procura descobrir as características dessa obra, sua singularidade, o tratamento dado à representação dos múltiplos discursos sociais que a compõem e os modelos pelos quais o autor organiza a sua visão de mundo e estabelece relações interacionais. (BAKHTIN, *apud* Brait, 2009, p. 75)

A obra literária, nesse contexto, consiste inicialmente na formulação de um universo, antes particular do autor; todavia, no momento da leitura ocorre a congruência daquilo que foi intentado pelo produtor com as expectativas do leitor. A esse fenômeno Jauss caracteriza como a atualização da obra. O leitor assume o papel de reproduzidor literário, uma vez que sua experiência estética se expressa nesse diálogo literário, durante a leitura.

Acerca desse processo de atualização literária, Umberto Eco ressalta que “não há nada mais aberto que um texto fechado. Só que a sua abertura é efeito de iniciativa externa, de um modo de usar o texto, e não de ser suavemente usado por ele” (ECO, 2011, p. 42). A obra literária é um conjunto de ideias e contempla as aspirações idealizadas pelo autor, sem, contudo, desprezar o saber prévio dos leitores. Umberto Eco enfatiza o aspecto literário desencadeado pelo ato de leitura, que proporciona a atualização da obra, independentemente do momento que esta é lida. O conflito dos horizontes de expectativas tanto do autor quanto do receptor promove a abertura textual, por conseguinte, sua perpetuação ao longo dos anos.

A abertura do texto está intimamente relacionada aos efeitos produzidos pela interação decorrentes da dinamicidade da leitura, ainda que elementos alheios ao texto venham a exercer influências, tais como: aspectos sociais, políticos e culturais. A partir dessa análise, Iser, em *O ato da leitura* (1996), destaca que.

A estrutura do texto e a estrutura do ato constituem, portanto, os dois polos da situação comunicativa; esta se cumpre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência. Tal transferência do texto para a consciência do leitor é frequentemente vista como algo produzido somente pelo texto (ISER, 1996, p.9)

Seguindo essa perspectiva, Iser explica que a comunicação estabelecida en-

tre o texto e o leitor é caracterizada pelo diálogo literário, posto que “o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica”. (ISER, 1996, p. 123). É no momento da leitura que um texto pode produzir horizontes inimagináveis da arte literária, porque consiste numa relação íntima do leitor/receptor com a obra, sem que as individualidades tanto de um quanto do outro (texto e leitor) deixem de se complementar.

Com isso, afirmamos que essa relação estabelecida pelos sujeitos se apresenta como fator imperativo nesse diálogo. Não obstante, no processo de recepção da obra destaca-se o texto e o leitor, sendo o primeiro visto como o elo dessa comunicação com reflexos na recepção da obra literária.

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. ( BAKHTIN, 2000, p. 410)

A leitura necessariamente estabelecerá o grau e a dimensão dessa relação dialógica e projetará um novo produto, ou seja, a atualização daquilo que fora antes concebido. O texto assume múltiplas variáveis em múltiplos momentos em que é lido, sem limitar-se ao momento histórico em que é produzido.

Em relação ao leitor, numa discussão estabelecida por Umberto Eco, em suas conferências<sup>2</sup>, esse autor esclarece que “um texto é suscetível a muitas leituras sim, mas não a qualquer leitura”. (ECO, 2001, p. 80). De fato, pois eles podem até

---

<sup>2</sup> As conferências Tanner, concebidas pelo filantropo americano e antigo catedrático de Filosofia da Universidade de Utah, Obert C. Tanner, foram formalmente instituídas em Clare Hall em primeiro de julho de 1978. São ministradas anualmente em Harvard, Michigan, Princeton, Stanford, Utah, Brasenose College, Oxford e ocasionalmente, em outros lugares. Cujo objetivo é “favorecer e refletir sobre o saber acadêmico e científico relativo a avaliações e valores humanos”. Em 1990, Umberto Eco é convidado a ser o conferencista Tanner de Clare Hall, na Universidade de Cambridge. As três conferências, que tiveram como tema “Interpretação e Superinterpretação” - mesmo título da obra publicada em (2001) -, contaram com participações de importantes críticos como Richard Rorty, catedrático de Humanidades na Universidade de Virgínia, Jonathan Culler, catedrático de Inglês e Literatura Comparada e diretor da Sociedade das Humanidades da Universidade Cornell e Christine Brooke-Rose, catedrática de Literatura na Universidade de Paris VIII em sessão presidida por Frank Kermode. Ao contestarem a argumentação de Eco, esses autores constroem suas próprias perspectivas. A obra apresenta ao final uma resposta de Eco aos argumentos dos críticos.

serem idênticos, o que irá diferencia-los é a expectativa de cada leitor. Dessa forma, “tem-se como importantíssima a relação histórico ideológica do texto como fator determinante no processo de interpretação” (ECO, 2001, P. 81). Uma vez que a obra literária é como um discurso a ser elaborado – além dos elementos que o constituem é preciso valorizar o processo de constituição. Ela jamais seria isolada, ainda que vista individualmente, porque traz ao bojo do diálogo literário fatores imprescindíveis que promovem o sentido transformador da leitura: conhecimento prévio acerca do tema, a experiência de vida do leitor e também a congruência das expectativas dos sujeitos envolvidos no processo de dialogicidade literária.

Gadamer, em *Verdade e Método* (1960), afirma que “a obra literária faz apelo, de um modo essencial, à leitura”; uma vez que esta é seguramente a ação que promove a evolução da obra ao longo dos anos. Esse mecanismo evolutivo fortalece a relação dialógica entre o texto e o receptor, além de promover através das interpretações críticas, a afirmação de novos padrões literários por parte dos seus criadores. Esse é o momento em que, efetivamente, ocorre o ato de recepção da arte. Assim, na visão de Jauss, a leitura é a “atividade que efetivamente abre os mundos do texto, transformando-o em experiência”. (JAUSS, 2003, p. 9); ou seja, nessa perspectiva a leitura assume um aspecto subjetivo e desenvolve a formação de um sujeito “extra”, porque constitui um personagem que se sobrepõe às expectativas da obra e do seu receptor.

Nos contos “A queda da casa de Usher” de Edgar Allan Poe e “A causa secreta” de Machado de Assis, aqui utilizados como objeto de estudo nessa pesquisa, percebe-se possibilidades de diferentes leituras, uma vez que tais possibilidades induzem novos enfoques interpretativos, possibilitando ao leitor identificá-las a partir de sua experiência e expectativas. Partindo dessa premissa, os saberes contidos na obra e aqueles trazidos pelo leitor se convergem e produzem o novo, resultando numa experiência dialógica múltipla, mesmo que resultante de um ato individualizado.

Segundo Jauss, tal experiência caracteriza como a atualização da obra. Nesse momento, o leitor assume o papel de reproduzidor literário, uma vez que sua experiência estética se expressa nesse diálogo no momento da leitura. Com efeito, nesse universo literário de um lado tem-se o produtor, originalmente – o autor, que apresenta suas expectativas; e de outro, o receptor – o leitor, que reúne sua experiência literária ao conjunto logrado da leitura.

Nessa vertente Iser, (*apud* Luis Costa Lima 1979), afirma que “O sujeito da produção e o sujeito da recepção não são responsáveis como sujeitos isolados, mas apenas como social e culturalmente mediados, como sujeitos transubjetivos”. (p. 128). Partindo do princípio de que a obra literária não existe por si mesma, ou seja, depende do seu receptor enquanto consumidor é arriscado afirmar que o papel do leitor é dar vida própria à obra. Sendo assim, é pertinente reforçar a relação de interatividade textual.

No conto “A causa secreta<sup>3</sup>”, a relação de diálogo entre o produtor-autor e o receptor-leitor ocorre de forma subjetiva e torna “inseparável a perspectiva da recepção da perspectiva da produção”. Exemplo disso:

Garcia em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luisa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada. Tinham falado do dia, que estivera excelente, - de Catumbi, onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde, que adiante se explicará. Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço. (ASSIS, 1959, p. 105).

Percebe-se que o narrador, por meio de digressões, apresenta os personagens ao leitor, aos poucos, de forma comedida, lenta, com retornos ao passado, sem pressa em esclarecer os acontecimentos que o narrador estrategicamente explicita em três momentos da trama. No primeiro, por meio de flashback, reporta-se ao leitor e, deixa explícito o contato entre ambos, ao aludir que os personagens estão mortos e que por isso, o que os envolve há de ser contado sem “rebuços”.

A expectativa do leitor é provocada quando o narrador arditosamente diz: “tinha falado também de outra coisa, além daquelas três, coisa tão feia e grave, que não lhes deixou gosto para tratar do dia, do bairro, e da Casa de Saúde” (ASSIS, 1957, p.105). Notamos que a interação textual provocada pela leitura é resultante da congruência dos saberes envolvido pelo ato.

No segundo momento, o narrador mantém o contato com o leitor ao enfatizar: “em verdade, o que se passou foi de tal natureza, que para fazê-lo entender, é preciso remontar à origem da situação” (ASSIS, 1957, p.105).

---

<sup>3</sup>Publicado originalmente em 1885 no Jornal Gazeta de Notícias e posteriormente agrupado como parte integrante do livro *Várias Histórias*. (1896)

No terceiro momento, o narrador retoma os acontecimentos iniciais, num contato direto com o leitor por meio da expressão inicial, que se destaca em “*Hão de lembrar-se* que, depois de terem falado de outras coisas, ficaram calados os três, o marido sentado e olhando para o teto, o médico estalando as unhas e Maria Luisa perto da janela, concluía um trabalho de agulha” (ASSIS, 1957, p.105). Tal evidência dos fatos indicia ao leitor que o desenrolar dos acontecimentos se fará mediante um retrocesso da narrativa.

No conto “A causa secreta”, o fascínio literário é exercido habilmente com a expressão de fatos e atos que retratam uma característica marcante bem ao estilo machadiano como a utilização da narração ulterior<sup>4</sup> para narrar a história de como Garcia e Fortunato se conheceram, de maneira a estabelecer um diálogo com o leitor e indicar-lhe que se trata de um fato que já aconteceu e que será relatado. Citamos:

Garcia tinha-se formado em medicina, no ano anterior, 1861. No ano de 1860, estando ainda na Escola, encontrou-se com Fortunato, pela primeira vez, à porta da Santa Casa; entrava, quando o outro saía. Fez-lhe impressão a figura; mas, ainda assim, tê-la-ia esquecido, se não fosse o segundo encontro, poucos dias depois. Morava na rua de D. Manuel. Uma de suas raras distrações era ir ao teatro de S. Januário, que ficava perto, entre essa rua e a praia; ia uma ou duas vezes por mês, e nunca achava acima de quarenta pessoas. Só os mais intrépidos ousavam estender os passos até aquele recanto da cidade. Uma noite, estando nas cadeiras, apareceu ali Fortunato, e sentou-se ao pé dele. A peça era um dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de impressões e remorsos; mas Fortunato ouviu-a com singular interesse. Nos lances dolorosos, a atenção dele redobrava, os olhos iam avidamente de um personagem a outro, a tal ponto que o estudante suspeitou haver na peça reminiscências pessoais do vizinho. No fim do drama, veio uma farsa, mas Fortunato não esperou por ela e saiu; Garcia saiu atrás dele. (ASSIS, 1959, p.106).

As características delineadas no fragmento reforçam a importância dos papéis desempenhados pelo leitor-receptor, e paralelamente ao produtor-autor. Com isso, tem-se acentuada a relevância da comunicação literária produzida na relação texto-leitor durante o ato da leitura. Nota-se que a situação literária descrita produz um embargo não somente no diálogo interno, vivido pelos personagens, mas em mesma

---

<sup>4</sup>De acordo com as quatro instâncias narrativa proposta por Genetti, três faz-se presente na narrativa em estudo. A narração *ulterior*, utilizada para narrar toda a história de como Garcia e Fortunato se conheceram; a narração *intercalada*, cuja fragmentação da trama faz-se durante todo o desenrolar da história, iniciando no tempo presente com retornos ao passado por meio da analepse e a narração *simultânea*, em que após o incidente com o rato contado pelo narrador o leitor tem uma compreensão tem uma compreensão do que ocorrera na trama.

escala ao leitor. Vimos que Fortunato tinha verdadeira adoração por espetáculos teatrais de conteúdo violento, seu comportamento sádico diante do sofrimento do outro é puro deleite. No entanto, Garcia também demonstra um comportamento similar ao de Fortunato ao satisfazer-se diante do prazer daquele. Segundo Paul Dixon (1992).

Como Fortunato, Garcia é observador obsessivo do sofrimento. Porém, enquanto Fortunato é atraído pelas enfermidades físicas, Garcia parece mais interessado nas anormalidades psicológicas. A obsessão de Garcia pode ser menos repugnante, mas não deixa de ser obsessão. No conto Fortunato e Garcia são duplos e existem numa condição de implicação mútua. (DIXON, 1992, p. 62).

Com efeito, observa-se que os personagens Garcia e Fortunato possuem características em comum, o que os diferencia é a forma como são construídos, uma vez que, enquanto Fortunato se realiza diretamente praticando o ato, o outro se realiza em observá-lo. Vê-se que no conto em estudo as expectativas sobre os personagens e, conseqüentemente, do leitor foram quebradas pela cena, um tanto quanto emblemática, em que o leitor àquela altura estava envolto, num “jogo estranho de comparações e contrastes, obrigando-o a colocar em dúvida os limites entre sagradas oposições como sujeito e objeto, normalidade e anomalia, estranho e familiar”. (Dixon, 1992, p. 64). Nesse jogo de espelhos marcados por reflexos, o leitor destituído de ingenuidade poderá observar que a imagem refletida de Fortunato reflete em Garcia uma projeção real; observada por um leitor real. Nesse tocante, citamos Eco ao dizer que:

O espelho não se permite sequer esse pequeno artifício destinado a ajudar nossa percepção, ou nosso juízo. Ele não “traduz”. Registra aquilo que o atinge da forma como o atinge. Ele diz a verdade de modo desumano. (ECO, 1989, p. 17).

Nessa criação machadiana, o fascínio pelo sofrimento alheio permeia como uma fixação. Exemplo disso é Fortunato, personagem principal dessa trama, e ao mesmo tempo um protótipo da estranheza ao trilhar entre a aparência e a essência comparando-se ao verso e ao reverso de um espelho a mostrar sempre o mesmo ângulo. Fortunato não passa despercebido pelo olhar de Garcia que também de forma estranha dá o tom dessa fascinante narrativa, a despeito das imagens chocantes nada peculiares, nas criações machadianas. Sendo assim tal efeito, contribui

para uma estética moderna em que o “enfoque social tende para o psicológico, o enfoque moral para o metafísico e referencial para o auto-referencial”. (DIXON, 1993, p.58).

Mais intrigante que a aparência de Fortunato é sua essência num complexo dúbio permeado pelo bem e o mal de suas ações, enquanto caminha pelas calçadas dá bengaladas nos cachorros; ao socorrer um homem ferido, o narrador deixa transparecer que tal ação é tão somente no intuito de presenciar o sofrimento do outro.

A narrativa nos apresenta um texto carregado de estranhezas e bizarrias, onde Machado de Assis busca surpreender o leitor com diferentes pontos de ligação nessa trama de tantas “causas secretas”; pois ao explicar a estranha conduta de Fortunato, amarra diferentes pontos, a serem desvendados no texto pelo leitor. Nesse sentido Iser acrescenta que:

O papel do leitor representa um leque de realizações que, quando se concretiza, ganha uma atualização determinada e, por conseguinte, “episódica”, por isso a atualização do texto se torna acessível à avaliação, pois toda concretização se dá diante do pano de fundo das estruturas de efeito contidas no texto (ISER, 1996, p.78).

Apoiando-se nessa perspectiva de Iser no tocante a postura do leitor, vê-se nessa narrativa diferentes estruturas apoiadas por um narrador heterodiegético que num ângulo estratégico revela os acontecimentos de modo velado em que o sugestivo é o tônico para criar um suspense e prender a atenção do leitor do início ao fim do relato.

*A priori* O conto expõe uma “crise de identidade e diferença”, (DIXON, 1993, p. 61). Mas diferentes expectativas são apresentadas e quebradas junto à recepção do leitor, pois a relação Fortunato/Garcia perpassa toda complexidade comum dada a circularidade e repetição a que ambos são atraídos, pois possuem as mesmas qualidades. “Fortunato disseca corpos; Garcia disseca as almas” (DIXON, 1993, p. 62). Há em ambos uma estranha cumplicidade, uma familiaridade que os tornam indissociáveis numa recorrência mútua em que todos os atos voltam ao mesmo ponto; dando possibilidades ao leitor de vivenciar na leitura da narrativa a repetição dos encontros e a constância estabelecida ao longo da trama. Vejamos:

Uma de suas raras distrações era ir ao teatro São Januário [...] Uma noite,

estando nas cadeiras, apareceu ali Fortunato, e sentou-se ao pé dele (ASSIS, 1959, p. 106) [...] Quando Fortunato socorre Gouveia do ataque dos capoeiras, Garcia também está presente (p. 107) [...] Tempos depois, estando já formado, e morando na rua de Mata-Cavalos, perto da do Conde, encontrou Fortunato em uma gôndola, encontrou-o ainda outras vezes (p.111).

A repetição dos encontros é constante estabelecendo um padrão ao longo da trama. O deleite de Fortunato pelo sofrimento do outro é estendido à Garcia que maravilha-se com o comportamento sádico desse homem ao mesmo tempo que se vê magnetizado por ele captando através de seu olhar todos os pormenores de seus atos.

A última cena é o ápice da trama, a inversão de papéis entre Garcia e Fortunato é fantástica e o que parecia improvável acontece, Garcia de observador passa a ser observado. Nesse jogo de inversão, o leitor fica completamente fora de órbita ante a cena que presencia, pois Fortunato ao presenciar a cena descrita no velório não manifesta ciúme da esposa, mas é tomado de uma sensação estranha seguida de um deleite supremo só de imaginar o sofrimento de Garcia naquela explosão de dor moral.

Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-a na testa[...] Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pode mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa. (ASSIS, 1959, p. 120).

Como se vê, a duplicação dos personagens Garcia e Fortunato é o cerne desse paradoxo da repetição e ao mesmo tempo do conceito freudiano do estranho, indivíduos e ao mesmo tempo cópias um do outro. Freud define a noção de estranho em termos de uma contradição; o psicanalista toma por base os termos “heimlich” e “unheimlich”<sup>5</sup> como fora do comum ou estranho, ao afirmar que o estranho é aquela

<sup>5</sup> Após uma extensa pesquisa etimológica da palavra heimlich e de seu oposto unheimlich Freud chega aos seguintes conceitos: Heimlich possui duplo significado. O primeiro remete a algo familiar, doméstico, amistoso, íntimo; o segundo, oposto ao primeiro remete ao que está escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, algo secreto, privado, sorrateiro, suspeito, inconsciente, obscuro, inacessível ao conhecimento. Unheimlich por sua vez está relacionado ao mistério, sobrenatural, que desperta horrível temor, sombrio. Numa citação de Schelling usada por Freud “Unheimlich é o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”.

<sup>5</sup> Neste ensaio publicado em 1919, Freud cita um episódio vivido por ele mesmo. “Em certa tarde quente de verão, caminhava eu pelas ruas desertas de uma cidade provinciana na Itália, quando me

categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1919, p. 277).

Nessa circularidade, o leitor, desorientado perde seu ângulo de visão que até então era captado pelo olhar de Garcia. Nesse jogo difuso vê-se obrigado a questionar os limites entre forças arbitrárias caracterizadas pela dicotomia aparência essência em que sua não justaposição dá a narrativa um caráter liberto e inovador.

A narrativa revela o lado oculto de dois seres irmanados em um, Garcia e Fortunato são os dois lados da mesma moeda? O que é mais importante a aparência ou a essência? Nesse jogo interdiscursivo em que os elementos principais são os personagens qual o papel do leitor e do texto frente a esses desníveis narrativos posto pelo autor? Quais as mudanças de horizontes operadas pelo texto e pelo autor? O espelho seria a ilusão de ótica em que as peças do jogo embaralha tão logo alterna novos olhares?

Na análise desse conto, vê-se que o diálogo entre a obra e o leitor, possibilita aos mesmos novos horizontes de expectativas proporcionando a estes possibilidades significativas de recepção frente a sucessão de fatos artísticos nessa criação literária. Partindo dessa premissa pode-se dizer que o texto traz em si, múltiplos ângulos por que mostra esse leque de possibilidades onde os olhares cruzam-se em mensagens subliminares em que o desejo, a perversão, o estranho e o familiar coadunam-se num jogo em que se sobressai a perspicácia de ambos os lados, por que no texto todos, de uma forma ou de outra são vilões a espreitar o outro, seja qual for o ângulo.

Em “A Queda da casa de Usher<sup>6</sup>”, o leitor é conduzido a um cenário místico e ao mesmo tempo assombroso, como resultado dessa interação dialógica, pontuando

---

encontrei num quarteirão sobre cujo caráter não poderia ficar em dúvida por muito tempo. Se viam mulheres pintadas nas janelas das pequenas casas, e apressei-me a deixar a estreita rua na esquina seguinte. Mas, depois de haver vagado algum tempo sem perguntar o meu caminho, encontrei-me subitamente de volta à mesma rua, onde a minha presença agora começava a despertar atenção. Afastei-me apressadamente uma outra vez mais, apenas para chegar, por meio de outro *detour*, à mesma rua pela terceira vez. Agora, no entanto, sobreveio-me uma sensação que só posso descrever como estranha, e alegrei-me bastante por encontrar-me de volta à *piazza* que deixara pouco antes, sem quaisquer outras viagens de descoberta”. (P. 296). Pensando estar caminhando em linha reta, Freud tenta afastar-se das áreas de má reputação, mas pelo contrário, acabava voltando ao mesmo ponto de partida. Ou seja, a noção freudiana de estranho, tem a ver com o inesperado, a circularidade ou repetição.

<sup>6</sup> Publicado em 1839, no *Burton's Gentleman's Magazine* com o título original *Tales of the grotesque and arabesque*, foi revisada em 1840 para integrar o volume *Histórias Extraordinárias*. Segundo pesquisas, “arabesco” apresenta duas definições: a primeira faz referência a uma elaborada combinação de formas geométricas semelhantes às de animais e plantas. São elementos da arte islâmica, normalmente usados para enfeitar as paredes das mesquitas. A segunda faz referência ao ato de rabis-

a expectativa do leitor, posto que a leitura o insere no ambiente apropriado ao despertar do medo e suspense, características peculiares da obra.

Durante todo aquele pesado, sombrio e silene dia outonal, em que as nuvens pairavam opressivamente baixas no céu, estive eu passeando, sozinho, a cavalo, através de uma região do interior, singularmente tristonha, e afinal me encontrei, ao caírem as sombras da tarde, perto do melancólico Solar de Usher. Não sei como foi, mas ao primeiro olhar sobre o edifício invadiu-me a alma um sentimento de angústia insuportável, digo insuportável porque o sentimento não era aliviado por qualquer dessas semi-gradáveis, porque poéticas, sensações com que a mente recebe comumente até mesmo as mais cruéis imagens naturais de desolação e de terror. (POE, 1965, p. 244).

O diálogo literário permeia o ato de leitura, sem com isso, subtrair o leitor da sua realidade. Exemplo disso as circunstâncias situacionais e gradativas proporcionadas pela obra o leva a essa experiência *sui generis*. Isso ocorre porque a leitura cria uma dimensão ficcional que a torna subjetiva. O verbo *dizer*, aludido no fragmento, caracteriza esse ponto de contato com o leitor, promovendo um diálogo entre ambos.

No conto em estudo, os níveis discursivos, dispersos em diferentes ângulos no interior da narrativa, induzem a uma ação deliberada do texto onde uma sucessão de ocorrências, situadas estrategicamente, obriga uma tomada de posição por parte do leitor num percurso labiríntico, enigmático e sugestivo, em que cada peça do “jogo” tem sua importância e função na decifração dos fatos.

A chegada do narrador desperta as mais estranhas sensações e, ao imergir nesse universo espectral, compartilha com o leitor suas angústias e perturbações num pacto em que irá perscrutar o desenrolar de acontecimentos não ditos, mas sugeridos ao longo da trama, observados por meio de pistas deixadas ao longo do texto no intuito de despertar a atenção do leitor à sua objetivação em diferentes momentos na trama.

O primeiro faz-se mediante uma alusão digressiva, quando o narrador interrompe a narrativa para lembrar fatos remissivos à infância ao lado de Usher e deixa claro ao leitor que pouco conhecia de seu amigo. “Sua reserva

---

car de forma pouco legível. Com relação à obra de Edgar Allan Poe, o “grotesco” corresponderia às narrativas satíricas, e o “arabesco” às narrativas de terror, que causam calafrios no leitor. A primeira definição de “arabesco” foi usada por Poe no ensaio “Filosofia do mobiliário”, no qual discorre sobre arquitetura. Em sentido literário “arabesco”, significa algo exótico e misterioso; no conto “A queda da casa de Usher”, foi usado para descrever a aparência do aristocrata Roderick Usher.

sempre fora excessiva e constante”. (POE, 1965, p. 245). O narrador, como melhor amigo de Usher, de alguma forma, lhe era distante, todavia conhecedor de alguns acontecimentos importantes relacionados ao amigo.

Mencionar que “sabia” de outros fatos relacionados à família de seu amigo, denota um “insight” ao leitor, que investido do papel de observador apenas espreita a partir de sua percepção o desenrolar dos fatos. “Sabia, contudo, que sua família das mais antigas, se tornara notada desde tempos imemoriais por uma particular sensibilidade de temperamento, manifestando-se, através de longas eras” (POE, 1965, p.245).

O narrador, ao fazer menção aos acontecimentos dos antepassados de Usher, induz o leitor, imprecisamente sobre outros episódios desencadeadores da trama. Segundo Lúcia Santaella (1989), essa imprecisão em Poe ocorre pelo fato de o contista não produzir enredos, mas “desenredos”, uma vez que o mesmo propõe ao leitor um quebra-cabeça, um enigma para ser desvendado (p. 158).

No segundo momento, aguçando ainda mais o leitor, o narrador faz menção a fatos decorrentes das enfermidades dos irmãos que poderão desencadear, ou não, outras percepções do leitor a partir dos enigmas referidos estrategicamente no texto, com o propósito de despertar o leitor para a revelação dos mesmos.

Eu conhecia também o fato, muito digno de nota, de que o tronco da família Usher, apesar de sua nobre antiguidade, jamais brotara, em qualquer época, um ramo duradouro; em outras palavras, a família inteira só se perpetuava por descendência direta e assim permanecerá sempre, com variações muito efêmeras e sem importância. Era essa deficiência, pensava eu, enquanto a mente examinava a concordância perfeita do aspecto da propriedade com o caráter exato de seus habitantes, e enquanto especulava sobre a possível influência que aquela, no longo decorrer dos séculos, poderia ter exercido sobre estes, era essa deficiência talvez, de um ramo colateral, e a conseqüente transmissão em linha reta, de pai a filho, do nome e do patrimônio, que afinal tanto identificaram ambos. (POE, 1965, p. 245).

Tal fato promove um retrospecto ainda maior na trama, numa tentativa do leitor em atar as pontas dessa história. Quando o narrador menciona a relação direta entre membros familiares, leva o leitor a perceber outras pistas sugeridas na trama com o intuito de uma melhor compreensão desses fatos dicotômicos contrapostos, mas que se completam, resultando em novos sentidos. Mais do que despertar o interesse do leitor, essas pistas deixadas deliberadamente, e em pontos estratégicos

da trama, provocam um retrospecto, e fazem com que uma nova interpretação seja feita pelo leitor.

Supõe-se que essa releitura, mais do que encontrar o fio condutor dessa trama, possibilita ao leitor chegar num melhor entendimento a partir dessas pistas. Então vamos a elas: em determinado momento num diálogo com o narrador percebe-se o peso dado às palavras resignadas de Usher ao dizer:

Devo morrer nesta loucura deplorável. Estarei perdido assim, assim e não de outra maneira. Temo os acontecimentos do futuro, não por si mesmos, mas por seus resultados. Estremeço ao pensar em algum incidente, mesmo o mais trivial, que possa influir sobre essa intolerável agitação da alma. Na verdade, não tenho horror ao perigo, exceto no seu efeito positivo: o terror. Nessa situação enervante e lastimável, sinto que chegará, mais cedo ou mais tarde, o período em que deverei abandonar, ao mesmo tempo, a vida e a razão, em alguma luta com esse fantasma lúgubre: o Medo. (POE, 1965, p.248).

Em face dos conflitos que assolam a alma de Roderick, seu temor aos acontecimentos futuros dados às conseqüências de tais atos, quais seriam esses acontecimentos e esses fatos? Ele já os premeditava? Tais indagações sinalizam a curiosidade do narrador, que o vê como um ser enredado em sua própria inércia, numa luta vã com seus próprios fantasmas.

Em outro momento Usher deixa entender ao narrador, por meio de frases dispersas, outra característica peculiar de sua condição mental: é que o mesmo estava preso a determinados atos supersticiosos com relação ao lugar em que morava, do qual jamais se afastara, e alude acerca de uma influência dita “tenebrosa” preferindo não especificá-la, pois ela representa um sofrimento há muito constituído, estando além da compreensão comum.

Fiquei sabendo, ademais, a intervalos e por meio de frases quebradas e equívocas, de outro traço singular de sua condição mental. Ele estava preso a certas impressões supersticiosas com relação ao prédio em que morava e de onde, por muitos anos, nunca se afastara, e com relação a uma influência cuja força hipotética era exposta em termos demasiado tenebrosos para serem aqui repetidos; influência que certas particularidades apenas de forma e de substância do seu Solar familiar, através de longos sofrimentos, dizia e le, exerciam sobre seu espírito; efeito que o físico das paredes e torreões cinzentos e do sóbrio pântano em que esse conjunto se espelhava, afinal, produzira sobre o moral de sua existência. (POE, 1965, p. 248).

Outro fato recorrente é o desabafo de Usher, ao afirmar que muito de sua melancolia peculiar tem uma origem natural, a proximidade da morte da irmã

ternamente amada e que sua ausência o deixaria como o último da antiga raça dos Ushers. Há também o momento em que o narrador é informado da morte repentina de Madeline e do desejo de Usher de conservar-lhe o corpo por quinze dias, na própria casa, antes do enterro definitivo. Justifica essa decisão tendo em vista a peculiaridade da doença da irmã, as indagações médicas e a distância do cemitério da família.

Com isso, vemos que as pistas suplantadas no texto promovem uma retomada reflexiva nesse universo vago, impreciso que é a obra de Edgar Allan Poe. Cortázar (1993) se manifesta acerca dessa indefinição na obra poeana a partir de um texto crítico do autor, em que este se insurge contra textos excessivamente explícitos.

Sobre Tennyson, afirma: “Há nas suas obras passagens que me dão a confirmação de uma convicção muito antiga, a de que o indefinido é um elemento da verdadeira *poësis*. Por que algumas pessoas se cansam, tentando decifrar obras de fantasia tais como *The Lady Shalott*? Daria no mesmo desenredar o ventum textilem. Se o autor não se propôs deliberadamente que o sentido de sua obra fosse sugestivamente indefinido, a fim de obter – e isto de forma muito definida – um efeito tão vago como espiritual, tal efeito nasceu pelo menos dessas silenciosas imitações analíticas do gênio poético que, no seu supremo desenvolvimento, abrange todas as ordens da capacidade intelectual (CORTÁZAR, 1993, p. 120).

No exposto vê-se que a preferência de Poe pelo indefinido, pelo sugestivo, advém de sua capacidade de inserir-nos aos mais profundos recônditos senso-perceptivo e abstrair de lá uma verdade artística, dada as infinitas possibilidades que o texto literário suscita. Essa indefinição constitui para Poe, uma forma deliberada de busca a novos conhecimentos nesse campo múltiplo de possibilidades, onde fendas semelhando olhos ficam à espera de alguém que ajude a desvendá-lo.

Em um dos pontos de sua doutrina poética, Poe sugere que o conto deve partir da intenção de obter certo efeito, para o qual o autor inventará incidentes recombina-ndo-os da melhor forma para que ajudem a conseguir os efeitos pretendidos; exemplo disso é o poema “*The Haunted Palace*”<sup>7</sup>, o palácio assombrado posto estrategicamente no meio da narrativa com o intuito de quebrar o

---

<sup>7</sup> O palácio assombrado é composto por Edgar Allan Poe e publicado em abril de 1839 na revista *Baltimore Museum*. No conto *Roderick Usher* também é poeta, o que pode ser compreendido como alter ego do autor empírico. No limite da desrazão Usher declama o poema para o narrador ao som de uma guitarra, propiciando fortes momentos na narrativa.

fluxo narrativo, configura-se num construto deliberado, como a chave de decifração da trama.

Passados alguns dias da morte de Lady Madeline coisas estranhas começam a acontecer na casa. Em uma noite de tempestade o narrador intranquilo não consegue dominar as sensações de medo que o assola e a falta de sono é o limite para tanta apreensão. Nesse ínterim começa a andar em círculo pelo quarto estremeando a cada rajada de vento da tempestade que principiava. De repente ouve passos, era Usher que adentrava em seu quarto com uma lâmpada “sua fisionomia estava como sempre, cadavericamente descorada, mas, além disso, havia uma espécie de hilaridade louca nos seus olhos”. (POE, 1965, p. 254). Nesse trecho da narrativa o leitor toma conhecimento da angustia do narrador ao vê neste, sentimentos perturbadores causados pelos acontecimentos finais da narrativa.

Em outro ponto do enredo o narrador ler para Usher, numa tentativa de acalmá-lo, um de seus romances preferidos intitulado *Mad Trist*, de Sir Launcelot Cuning<sup>8</sup>. Tem-se nessa iniciativa a interferência do autor junto ao leitor, de forma a fornecer a este, subsídios intertextuais que possa conduzi-lo ao deslinde da trama.

A narrativa termina quando a irmã de Usher que até então o leitor acreditava estar morta; adentra sinistra e sobrenatural; a mesma ao fixar o olhar no irmão, caminha em sua direção jogando-se sobre ele, que sucumbe num ataque fulminante. Nesse momento, o narrador desesperado foge da mansão e de longe, ainda aturdido contempla-a ruir sob um forte estrondo, pondo fim a tudo e a todos.

Tem-se com esse desfecho uma concomitância dos fatos que coadunados faz de “A queda da casa de Usher” um encaixe perfeito nos parâmetros de construção narrativa formulados por Edgar Allan Poe.

Em síntese, vê-se que neste conto a exemplo de outros como “O barril de amontilhado”, “Berenice” e “Enterro prematuro”, Poe discorre sobre um leitmotiv comum que é a morte aparente, ou a ressurreição do personagem<sup>9</sup>. Além dos

---

<sup>8</sup> Obra fictícia inventada pelo próprio Poe tão somente com o propósito de contribuir como um artifício narrativo do conto em estudo.

<sup>9</sup> A morte aparente é uma recorrência na obra ficcional de Edgar Allan Poe. O escritor explora de forma abrangente o tema no conto “O enterro prematuro”. Poe afirma que o sepultamento em vida é a situação mais aterrorizante que pode ocorrer na vida de um ser humano. Poe enfatiza que essa prática era muito comum em sua época e para comprovar tais afirmações cita vários exemplos de pessoas que foram enterradas vivas e lutaram para se libertar de seus caixões. O enterro prematuro seria capaz de provocar um imenso desespero no corpo e no espírito, acarretando palpitações cardíacas que poderiam levar o indivíduo à morte real. Segundo Mary Hawkesworth o enterro prematuro remete a um simbolismo marcado por configurações de gênero, que evidencia as relações de poder entre os sexos ao longo da história da humanidade. Para a autora, o sepultamento em vida sempre

elementos que constituem o cerne dessa narrativa que irmanados entre si orbitam em torno de um eixo comum caracterizado pela atmosfera elementar à construção poética.

Os pontos confluentes são os fundamentos dessa construção poética de Edgar Allan Poe, mas também o que pode diferenciá-los. No conto em estudo, o poema enseja uma correspondência mútua de fatos alusivos, onde um retrospecto ao olhar atento do leitor justifica a sua revelação. Tem-se, por exemplo, a reflexão do narrador ao se referir a casa como um edifício de poucos indícios de fragilidade; no entanto basta um olhar atento e minucioso de um observador para descobrir uma fenda mal perceptível que se estenderá do teto da fachada, descendo em ziguezague pela parede de forma a perder-se nas águas soturnas do lago.

Em suma, a estrutura do poema ocorre numa projeção similar à fenda relacionada no conto, os elementos centrais figuram como termos essenciais à compreensão da trama, e o tema aludido no poema numa referência ao do conto. Enfim, o poema é a “fenda” à espera da compreensão do conto é também a chave que nas mãos do leitor pode desvendar o enigma proposto pelo narrador. “Quem aqui penetrar, conquistador será; Quem o dragão matar, o escudo ganhará”. Será esse o prêmio do leitor? Quem será esse leitor?

É sabido que Poe propõe narrativas emblemáticas e que isto exige do leitor mais que uma interpretação, mas uma percepção arguta da obra e de seus mecanismos como base de compreensão, pois espera que o leitor, ao perceber, também desempenhe uma função dentro da obra, que é desvendá-la. Santaella (1989) observa que nesse processo labiríntico proposto por Poe, o leitor tem uma função importante que é desvendar o texto Vejamos:

Por trás de cada escrito de Poe esconde-se a trama sutil (web-work, como ele nos diz em “Usher”) de um narrador irônico que lá está a rir do leitor ou para o leitor. Do leitor que ficou preso na armadilha do terror, enredado nas suas teias, sem delas conseguir escapar, ou escapando por interpretações mistificantes e fitichizantes de sua obra. Para o leitor que conseguir seguir as pegadas do seu jogo, livrando-se do fetiche de uma leitura contemplativa e de evasão, porque se lança ao desafio de decifrar os meandros de um outro texto, formado por camadas subterrâneas e, ao mesmo tempo, contidas de modo inverso na dimensão superficial do terror. (SANTAELLA, 1987, p.188).

---

existiu, sendo largamente praticado no Egito antigo, na Roma republicana e Europa medieval. Com relação às virgens vestais de Roma, eram sepultadas vivas como punição por terem desfrutado dos prazeres do sexo, que era algo proibido para elas.

Dada a sua genialidade e a constituição de uma escrita igualmente engenhosa, Poe certamente requer mais que um leitor modelo, mas um leitor que vê a obra como elo entre diferentes modos de interpretação ante a forma dupla e o jogo constante a que está submetida à trama.

O leitor de Poe é conduzido pela figura emblemática do narrador que pouco ou nada sabe, e só percebe ou pressente os fatos como observador e partícipe, numa espécie de jogo labiríntico, aonde os fatos irão se justapor numa estranha iminência decifratória. O narrador segue manifestando a angústia e a perturbação que o assombra ao contemplar a casa e os arredores:

Contemplei o panorama em minha frente – a casa simples e os aspectos simples da paisagem da propriedade, as paredes soturnas, as janelas vazias, semelhando a olhos, uns poucos canteiros de caniços e uns poucos troncos brancos de árvores mortas, com extrema depressão de alma que só posso comparar, com propriedade, a qualquer sensação terrena, lembrando os instantes após o sonho de ópio, para quem dele desperta, a amarga recaída na via cotidiana, o terrível tombar do véu. Havia um enregelamento, uma tontura uma enfermidade de coração, uma irreparável tristeza no pensamento, que nenhum incitamento da imaginação podia forçar a transformar-se em qualquer coisa de sublime. Que era – parei para pensar - que era o que tanto me perturbava à contemplação do solar de Usher? (POE, 1991, p. 244).

Como se vê, suas inquietações decorre das sensações estranhas que o envolvem, o mistério de tudo que cerca a casa, tudo remete a um terror inaudível, inexplicável, uma latência que nem mesmo o questionamento levantado por ele oferece uma resposta plausível às suas inquietações e incertezas. O leitor, este de forma alheia aos fatos suscitados, tem no narrador seu aliado na compreensão dos fatos, pois é através deste, a partir de suas impressões que esse leitor sedimenta as suas próprias impressões.

Charles Kiefer, em *A poética do conto* (2011), diz que a técnica de Poe em apresentar o “presente e inequívoco” corresponde, na prática, à sua teoria do efeito para atrair a atenção do leitor. A expressão “Que era”, exposta na citação acima reforça esse domínio quando o narrador assegura o contato com o leitor ao despertá-lo por meio de suas inquietações, conduzindo-o de certa forma através das impressões baseadas no medo que a atmosfera da casa lhe provoca e que também são as do leitor, que a princípio desconhece essas impressões construídas ao longo

da narrativa e que somados a outros acontecimentos conduzirão todo o deslinde da trama.

Desvendar o jogo do texto de Edgar Allan Poe requer um leitor atento, capaz de inferir e mergulhar nas profundezas do outro, trazendo a lume o enigma desvendado. Ao revelar o método de Poe, Cortázar (1993), diz que os incidentes são subordinados à intenção de obter um efeito único e que tal prática se dá em quase toda produção literária de Poe. No tocante ao efeito propiciado pelo texto no leitor Barthes, o distingue como texto de prazer e de fruição ao afirmar que:

O primeiro é aquele que contenta, enche, dá euforia; que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura; o segundo aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 2003, p. 21).

Essa dupla funcionalidade apresentada na concepção barthesiana, advém igualmente de sua utilização como meio para se obter um efeito no processo de realização da leitura. O efeito de fruição aqui citado por Barthes, é vivenciado pelo leitor nos contos. “A queda da casa de Usher”, e “A causa secreta”; uma vez que os mesmos se configuram como textos que fazem vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor, pondo-o em estado de perda, sinalizando não uma experiência furtiva, mas uma mudança de horizonte e de comportamento provocada pela sua capacidade de interpretação.

Nesse sentido, dizer-se-á que em níveis mais profundos a recepção estabelece uma dimensão inovadora, isso porque o processo leva o leitor a descobertas que causam mudança de comportamento e de normas. Segundo Jauss, o texto de prazer, em seu efeito, assume tão somente o papel de “arte culinária”, ou seja, assume o caráter meramente de diversão; enquanto no texto de fruição, o seu caráter é redefinidor.

No tocante a questão da recepção citada por Jauss, o contista Edgar Allan Poe concebe uma escrita voltada para os terrores psíquicos gerados na própria mente do personagem, onde a realidade do ambiente é vista de forma transfigurada. Já no texto machadiano, tem-se o homem como objeto primeiro e último da dialética social em que o mesmo é o centro, com toda a sua problemática escondida sob o disfarce, que as convenções das diferentes épocas apenas tratam de realçar.

Os contos “A causa secreta” e “A queda da casa de Usher” mais que um divisor de águas traz as marcas de suas peculiaridades, embora análogos entre si, a despeito daquilo que comumente almejam manifestar no leitor.

Sabe-se que em ambos os contos, os textos perturbam, questionam, violentam e transgridem assim as normas inabaláveis da arte; o que nos induz a dizer que a obra literária tem suas características próprias no ato de seu nascimento, e que contempla objetivos que pertencem não somente a si própria, mas também ao seu receptor. Pois o seu processo de leitura é dinâmico e promove a interação das intenções do narrador com as do leitor; uma vez que o conhecimento prévio trazido à obra pelo leitor, proporciona a esta o seu caráter perpetuante, independente do momento em que é recebida, ou seja, é dessa correlação narrador-leitor e obra que se efetua o processo de leitura, e torna-se este essencial e determinante nos horizontes literários.

### 1.1 O Saber Prévio e a Criação Literária

O mundo não teme uma ideia nova. Ele é capaz de classificar toda e qualquer ideia. É incapaz, porém, de classificar uma experiência realmente nova. Só consegue esquivar-se.

D. H. LAWRENCE

O saber prévio<sup>10</sup> consiste na experiência literária do leitor que, em harmonia com os horizontes de expectativas tanto do autor quanto da obra, conflita-se com as expectativas do destinatário desta, culminando com a reconstituição da nova arte. A essência desse saber habita tão somente na realidade literária do leitor, ainda que revestida com uma leve ou mesmo densa camada do empirismo; todavia, é essa experiência trazida ao mundo da leitura que caracteriza o conhecimento prévio da obra.

A interação do leitor com o texto não é limitada por este e a recepção da obra determina o nível de liberdade por parte do leitor durante o processo de leitura. A esse fenômeno de interatividade e diálogo literário associamos a congruência do ato de criação concomitante ao de recepção da obra.

---

<sup>10</sup> Constitui os fundamentos proposto na segunda tese de Hans Robert Jauss.

Na recepção da obra, a leitura assume de fato o papel impulsionador do processo de recepção de uma obra literária e, portanto, não se constitui num aglomerado de conhecimentos previamente definidos, porque é no momento da leitura que a experiência literária do leitor se relaciona com os horizontes previamente estabelecidos pelo autor, no momento da criação. Acerca dessa perspectiva, Jauss aborda que.

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referência implícitas (JAUSS, 2003, p. 66).

Segundo Jauss, a obra tem íntima relação com o seu momento histórico e, ainda, com a realidade literária do seu destinatário; ela introduz novas experiências à vida do receptor, caracterizando a subjetividade na leitura. Esse horizonte de expectativas, proporcionado por essas novas experiências, faz com que a obra pressuponha três fatores no seu processo de reconstituição<sup>11</sup>. Sendo que “o terceiro implica, para o leitor, a possibilidade de receber uma obra nova” (JAUSS, 2003, p. 70). Porém o nível de importância da mesma não está relacionado ao seu tamanho, mas a distância estética implicitamente contida no texto, que se constitui no aparecimento da obra e no horizonte de expectativas.

Dentro dessa expectativa, a leitura efetiva o surgimento dessa nova obra a partir das expectativas traçadas originariamente por essa arte literária, consolidada pelo subjetivismo incorporado na dialética textual. Em suas contribuições literárias, Jauss corrobora que a vida da obra não resulta da sua existência autônoma, mas sim da interação exercida entre ela e a humanidade.

O saber prévio tem íntima relação com a experiência literária do receptor da arte e, esta não deve ser concebida como uma novidade absoluta, visto que o conjunto de informações, trazidas no seu bojo, contrasta-se com a contribuição das outras obras já lidas, conseqüentemente, as expectativas que serão criadas no seu receptor sofrerão alterações ou ainda serão conservadas.

---

<sup>11</sup>Segundo Hans Robert Jauss, na ausência dos sinais explícitos a obra pressupõe três fatores, onde o primeiro abrange as normas conhecidas; o segundo correlaciona às obras conhecidas a partir do universo histórico-literário e o terceiro decorre da função prática da linguagem dada ao leitor durante a leitura.

Quanto à leitura, esta traz consigo uma relação de analogia com outras obras, um toque de personalidade do seu autor, todavia o senso crítico e literário do leitor são ingredientes que por si só produzem o efeito inovador no processo de recepção da obra. Nesse sentido, insere-se no contexto o elemento da interpretação subjetiva com vistas à preferência de cada leitor e aos diferentes gêneros de textos.

Ao tratar da receptividade do texto, compreende-se que este resulta de vários paradigmas que vão desde o momento que é assimilado até as questões socioculturais da realidade no momento da sua recepção. Pois a arte tem relação estreita com a conectividade aos fatores históricos e, a partir desses elementos, ela tem implicações significativas na concepção do seu efeito. Segundo Oliveira, na obra *Estética Aplicada ao texto literário* (2001), essa relação de criação e recepção ocorre de forma indivisível:

[...] é preciso considerar que o agir humano é receptivo e ativo ao mesmo tempo: receptividade e atividade são inseparáveis, pois se constituem reciprocamente. O homem elabora obras artísticas e se dedica a elas com tanto empenho porque em si a atividade sempre se põe como prolongamento e o desenvolvimento de uma receptividade. (OLIVEIRA, 2011, p. 9)

Muitos teóricos e adeptos da teoria da recepção e estética literária ainda que de forma crítica afirmam, que o processo de recepção de uma obra ganha uma nova autoria no momento da sua leitura. A esse fenômeno atribui-se o caráter vivo da arte, porque passam os anos e ela continua viva na sua historicidade, pois toda obra literária tem a faculdade de possibilitar experiências de aprendizados e até mesmo de descobertas de situações que ora vemos, ora somos. Quanto à ideia passada pelo autor, esta carrega saberes que, similares aos do receptor, traduzem-se em autoprodução literária.

Nessa perspectiva, a criação literária é uma produção de significantes que, coadunados ao saber prévio, particularmente trazidos pelo leitor, resulta na produção dos significados no processo de recepção da obra. Essa produção tem íntima relação com a contextualização da obra, que envolve elementos como: momentos da sua recepção, tipos de leitor e ainda seus aspectos sociais. Ao tratar do processo de recepção Stierle infere que:

Partindo-se da ideia de que a base da recepção é constituída por uma sequência de “significantes” e, ainda mais, da ideia de que um significante só

é significante quando a ele pertence um significado, conclui-se que a tradução do significado parece ser o passo mais elementar da recepção. (STIRLE, *apud* COSTA LIMA, 2011, p.123).

Quanto ao tratamento atribuído ao juízo de valor da obra, este independe da sua forma e estilo somente, mas também do momento em que essa é recebida, lida e do tipo de leitor que interfere na obra, pois o determinante dessa variação de receptor pode ser atribuído ao seu potencial literário. Ao transcrever sobre Welleck, Jauss, afirma que “seria impossível escapar ao nosso próprio juízo, que é preciso apenas torná-lo tão objetivo quanto possível, fazendo aquilo que faz qualquer investigador científico, isto é ‘isolando o objeto’”. (WELLECK, *apud* JAUSS, 2003, p. 83).

Em Edgar Allan Poe tal processo de significação e criação, advém do ímpeto em querer dominar com exatidão o jogo arquitetônico que é sua narrativa. Esse processo parte principalmente da técnica, qual seja, da profusão de artifícios com vistas a atingir um determinado fim. Poe [...] “explora as possibilidades do espírito, os mistérios da criação artística, os segredos da página branca” (TODOROV, 1986, p. 160). Isso se deve à própria aversão do escritor ao princípio imitativo, embora para ele o progresso artístico tenha ocorrido de forma veloz, isso se fez independente de tal princípio. Poe, sempre tão rigoroso, intuía que a “mera imitação” por mais fidedigna que seja daquilo que existe na natureza, não impedia alguém de receber “o título sagrado de artista”, uma vez que isso, em sua concepção não remete a nada de novo, mas apenas um dado “agregador”, não constituindo, portanto qualquer mudança.

Poe desenvolveu sua teoria do conto a partir da leitura da obra de Nathaniel Hawthorne, surgiam assim as resenhas críticas cujos pressupostos estéticos redimensionou as bases da narrativa curta.

Pronuncio-me sem vacilar pelo conto em prosa [...] Refiro-me à narrativa curta, cuja leitura atenta requer de meia a uma ou duas horas. O conto breve [...]permite ao autor desenvolver plenamente seu propósito. [...] Durante a hora da leitura, a alma do leitor permanece submissa à vontade daquele. ( POE *apud* CORTÁZAR, 1993, p.121).

No fragmento observam-se alguns pontos da teoria do conto, em que Poe corrobora sua preferência por este tipo de narrativa, opondo-se enfaticamente ao romance, uma vez que este por não ser lido de uma assentada abstrai-se da sua intensidade estética, dado às influências externas que possam intervir de uma forma

ou de outra em suas impressões. Mas é na hora da leitura que a ação incide com mais ênfase por que Poe “escreverá seus contos para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual”. (CORTÁZAR, 1993, p.121).

O método de Poe consiste em subordinar os incidentes à intenção de obter um efeito único e este, depende, em suma, de episódios ou de atmosfera que melhor define os contornos de sua criação. Cita-se que em “A queda da casa de Usher” todos os artifícios são correlatos a alcançar as devidas proporções e como tal esta visa uma composição uníssona em que as partes que compõe o todo sobrevivem do próprio desejo de construção dos incidentes.

Alheio a tudo que remete ao lugar comum, Poe estava a contra-luz de qualquer estereótipo, atribuía a feitura de seus contos a proporção exata daquilo que almejava como produto acabado, deslocando para isso tudo que fizesse menção à obviedade. O cenário de seus contos, díspares, ao mesmo tempo bizarros são completamente dissociados do que comumente era proposto. Exemplificamos:

Um escritor habilidoso construiu um conto. Se conhece seu ofício, não moldou seus pensamentos nos incidentes, mas, após ter concebido com cuidado e reflexão um certo efeito único, propõe-se a produzi-lo e então inventa estes incidentes – combina eventos – que lhe permitem melhor obter o efeito preconcebido. Se a sua primeira frase não tende a produzir este efeito, fracassará então desde o primeiro passo. Em toda a obra, não deverá haver qualquer palavra escrita que não tendesse, direta ou indiretamente, a realizar este plano preestabelecido (POE *apud* TODOROV, 1980, p.162)

Ao exteriorizar sua predileção pela construção Edgar Allan Poe o faz levando em conta a excepcionalidade de uma escrita deliberada corroborada pela infinita busca do método. Dessa forma vê-se que a teoria do conto não se distancia da doutrina poética, posto que o conto já na primeira frase tende a obter um efeito, isto por que, sua eficácia depende da sua intensidade como acontecimento puro, ou seja, tantos preâmbulos são desnecessários e devem ser suprimidos. Em resumo, Tudo deve corroborar ao acontecimento em si e não a fatos e pormenores que infira ao seu entrave. Nas palavras de Cortázar:

Poe indaga a chave da criação verbal, situando-se num plano que recusa simultaneamente a efusão e a montagem, substituídos por um sistema de movimentos espirituais capazes de dinamizar a obra literária, de projetá-la no leitor até reduzi-lo à passividade – pois só assim o atingirá a mensagem na sua total pureza -, em vez de provocar o processo inverso pelo qual o leitor penetra na coisa lida e incorpora a ela. (CORTÁZAR, 1993, p.146)

Como se vê, a dimensão do processo criativo em Poe parte de sua mente enérgica, em ordenar de forma sistemática seus estímulos criativos em uma atividade estética, que reverbera para uma construção de cunho intencional, dada a partir de sua concepção ativa e atuante como forma de apreender o leitor.

Ao priorizar o processo criador como um feixe de técnicas, o rigor adquire uma conotação extremamente importante na criação poeana que imerge principalmente a partir de dois tipos de coerções internas às quais “umas dependem da causalidade, da coerência lógica; outras da simetria, do contraste e da gradação” (TODOROV, 1980, p.163). Poder-se-á afirmar que as coerções internas estão presentes em muitos contos poeano, reafirmando o caráter de acontecimento de uma escrita que prende a atenção do leitor do início ao fim da trama, esta, articulada de maneira excessivamente mecânica. Sobre este processo criativo de Edgar Allan Poe Santaella observa que:

Não há, para ele, integralidade do efeito a ser atingido que prescindia de um plano, de uma construção – armadura- , pois que são essas as mais importantes garantias da vida misteriosa das obras do espírito. Por trás da unidade de impressão, por trás da indescritível e indiscernível intensidade de um efeito produzido pela obra no receptor, existem aquelas camadas da indisciplina e do rigor da produção, escritura a sangue frio, combinação de uma diversidade de elementos que se conjugam para criar a unidade e a totalidade de uma impressão. (SANTAELLA, 1989, p. 155).

A *priori* Poe invoca o leitor para os acontecimentos extraordinários que pretende contar; em sequência pormenoriza os fatos que dão suporte a ação, e por último a ação ganha força culminando com a epifania máxima que enseja todo sentido da obra; ao mesmo tempo em que deslinda os acontecimentos caracterizados pelo *tour de force* da narrativa, causados pela frase de maior impacto, “nós a sepultamos viva!”. O jogo discursivo é o que melhor define esse conto em que toda mecânica dos acontecimentos ocorre de forma circular. De acordo com Todorov (1980), “o conto contado no interior de outro é em tudo semelhante a este outro”. Esse recurso literário citado por Todorov é comum nas construções poeanas, manifestando-se de forma clara no conto “A queda da casa de Usher”, onde a narrativa-quadro imita ao mesmo tempo um quadro e um livro que nos é dado a conhecer. (TODOROV, 1980, p.163).

Na construção narrativa de “A queda da casa de Usher”, Poe chama atenção para a intervenção interpretativa do leitor, que atento, pode relacionar no enredo da obra a construção da casa assemelhando-a a estrutura do próprio conto; basta o leitor observar no interior da narrativa os seguintes aspectos: a ruptura na introdução, o corte no fluxo narrativo e a associação do nome do poema ao substantivo “O palácio assombrado”. Tal processo criativo envolve o campo perceptivo do leitor em que o recurso do *mise-en-abime*<sup>12</sup> faz-se presente aclarando todo o processo desencadeador da trama.

No tocante a criação machadiana, a mesma origina-se das múltiplas leituras a que o autor mergulhara, onde pôde incorrer num processo de inovação, em face de uma escritura que primou pela (re) criação, interpretação e transformação do objeto estético. Tal ação caracteriza a ambivalência de uma escrita, em que a diferença constitui-se num profícuo campo de possibilidades; fazendo com que as referências aglutinadas pela “apropriação” e a conseqüente “deformação” desse forma a sua escrita e assim consolidasse seu talento em prol de uma literatura universalizada. Foi esse fazer artístico configurado na criação machadiana que respondeu pelo seu fazer literário, onde o dualismo operado pelo literal e o implícito, tornou-se característico de sua escrita e provocou a concomitância das múltiplas interpretações a que seu texto fora submetido.

De maneira híbrida sua escritura reveste-se de um modelo amplo em que o todo deriva de uma inter-relação deliberada pelo próprio Machado onde o consenso define os pressupostos ideológicos de sua criação. Dessa forma, quebrar paradigmas, eis o propósito de Machado, que assim o fez num desejo de chegar ao próprio modelo de literaturanacional; sua fortuna crítica transpõe num âmbito de circularidade contínua em que os diferentes mecanismos de suas histórias se inter-relacionam reverberando aos diferentes gêneros a que o mesmo trilhou.

O conto machadiano seria o propulsor desse fazer estético, uma vez que sua prática pôde fazer com que o escritor mudasse os propósitos de uma literatura até então caracterizada como “romântica” e “ingênua”. Compreender essa distância e

---

<sup>12</sup> De caráter metalinguístico, o *mise-en-abime* manifesta-se como uma narrativa dentro de uma narrativa maior, ecoando-a, isto é, referindo-se à própria narrativa que a contém. Em “A queda da casa de Usher” tem-se um bom exemplo desse recurso em que elementos secundários dão sustentáculo a narrativa maior; tem-se com isso uma correlação dos fatos, ou seja, o desenrolar do segundo episódio é correlato ao primeiro. Vejamos: Mad Trist, de Sir Launcelot Canning é uma obra inventada pelo próprio Edgar Allan Poe, cujo objetivo na última parte da narrativa maior é criar um suspense no leitor e ainda prenunciar a cena da ressurreição de Madeline.

tentar superar essa visão dicotômica, criada principalmente pelo descompasso do ideal vigente àquilo que era preterido, representou um avanço ao anseio de um modelo autônomo constituído em relevo pelos contornos e desajustes sociais que compunha aquela sociedade.

Encontrar o leitmotiv comum foi o processo desencadeador de uma escrita que estava longe de ser óbvia. A ênfase foi descortinar o moralismo ultrajante que falseava a vida aparente da sociedade, especialmente a carioca, cenário de toda sua produção literária. Nestes termos, definir os contornos de sua criação a partir das idiossincrasias do próprio indivíduo foi o ponto crucial para que o escritor tornasse público mais que o desejo de superar velhos estereótipos, como também o de investigar as nuances de uma sociedade em constante processo de mudança.

No cerne da criação literária machadiana o leitor é posto à condição de cúmplice e sua relação com Machado diverge da criação literária poeana, embora o impacto seja igualmente significativo, se partirmos da congruência que há entre ambos. Machado embora invoque o leitor, liberta-o das pressões sem subjugá-lo permitindo-o trilhar os caminhos da leitura, seja esta de fruição ou de prazer.

Tem-se dessa forma uma teoria do efeito diferente, inversa ao modelo poeano, e que traz à obra uma atualização, esta constituída principalmente pela figura do narrador, que é outro importante elemento dessa relação tríade, composta pelo autor/obra/leitor, e que se compõe de forma arbitrária, valendo-se da figura atuante do leitor que assume dupla função, isto é, a de ouvinte e a de personagem dos textos. Nessa relação, toma forma o que Flávio Aguiar definiu como a teoria do “não efeito”<sup>13</sup> ou “anticlímax” em Machado de Assis, ou seja, o efeito preterido da leitura ocorre mediante a tensão desencadeada pela feitura de um texto arдил, estruturado sobre enigmas e ocultamentos.

Ao priorizar o processo criador como um feixe de técnicas, Machado altera convenientemente como um fazer refletido e ponderado, e não uma mera profusão de artifícios com vistas a atingir determinado fim. A propósito, Cunha explica a partir de seu estudo acerca da produção contística do escritor fluminense que:

O “efeito” do conto machadiano não é apenas fruto da técnica ou da habilidade do escritor em lidar com os elementos expressivos da linguagem que utiliza e cria, mas decorre principalmente do “susto” que dá no leitor,

<sup>13</sup> AGUIAR, Flávio. Poe e Machado. Conto e Catástrofe. In: SIMPÓSIO DE LITERATURA COMPARTADA, 2, 1986, Belo Horizonte. *Anais...*Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1986.

quando descobre o “outro” que emerge surpreendentemente (...) (CUNHA, 1998, p.107).

Poder-se-á observar que o leitor citado por Cunha, é conduzido aos preâmbulos do texto e é obrigado a inferir de uma forma ou de outra e de lá abstrair elementos que venha preencher os vazios da situação narrada. Nesse sentido, desvencilhar-se das armadilhas do texto requer mais que uma tomada de posição do leitor, é antes perceber que os caminhos para chegar ao seu deslinde nem sempre se bifurcam. Daí o “susto” ao deparar-se com o “outro” obrigando-o a adentrar noutros caminhos que conduza ao ruminar dos acontecimentos, antes insólitos e que pensava ele dominar, e que se reveste agora em descoberta por meio dos interstícios do texto.

Em “A causa secreta”, o processo narrativo ocorre pela maneira como o narrador machadiano, através dos personagens, encontra para situar o conflito, dado a partir de uma desestrutura provocado pelo incidente com o rato. Tem-se então um retrocesso, pois nesse momento é esclarecido como se dera a aproximação entre Garcia e Fortunato, e assim compreendemos o motivo pelo qual as ações dos personagens parecem tão intrigantes no começo da narração.

Dous dias depois [...] Garcia foi lá jantar. Na sala disseram-lhe que Fortunato estava no gabinete, e ele caminhou para ali; ia chegando à porta, no momento em que Maria Luisa saía aflita.

---Que é? Perguntou-lhe.

---O rato! o rato! Exclamou a moça sufocada e afastando-se.

Garcia. [...] Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na mão direita tinha uma tesoura. No momento em que Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até à chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortada a primeira. Garcia estacou horrorizado. [...] Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia (ASSIS, 1959, p.117-118).

No fragmento acima o narrador remete-nos às ações dos personagens, e estas são reveladoras da conduta moral e do caráter dos mesmos. Pois pelas ações, de Fortunato, conhecemos a sua personalidade doentia e sua natureza marcada pelo duplo. Segundo Cunha (1998), “a ideia do duplo, enquanto noção mais geral

liga-se ao conceito primitivo da heterogeneidade intrínseca do ser”. (p. 80). Fortunato e Garcia como figuras emblemáticas estão no limiar desse processo. “A sensação que o estudante recebia era de repulsa, ao mesmo tempo que de curiosidade; não podia negar que estava assistindo a um ato de rara dedicação” (ASSIS, 1959, p. 110).

Cunha afirma sempre “haver um sentimento de algo fantástico e inexplicável, de entender e não entender, já que a ideia do duplo consiste na igualdade e diferença ao mesmo tempo” (p. 81). Essa fusão decorrente do comum e do insólito suscita novos enfoques interpretativos, onde as implicações de uma obra podem ter uma abrangência imensurável se pontuarmos as individualidades contidas no seu processo de criação e recepção.

Tem-se nos contos em estudo uma congruência que os tornam afins, da mesma forma tem-se na criação de seus autores mais que um ponto de contato, uma ressonância que está além dos paradigmas ou tipologias da arte. Pois tanto na criação literária de Poe quanto na de Machado, o leitor abstrai uma sensação pura da obra, mesmo que tenha um objetivo definido frente à leitura e a recepção da mesma; uma vez que esta visará sempre um efeito que conduzirá o narrador e o leitor a atingir outra realidade, conectada sugestivamente com a verticalização de uma nova leitura, a “emergir disfarçadamente dos entrechoques irônicos e triviais das suas situações e dos seus caracteres” (CUNHA, 1998, p. 105).

Em resumo, buscar o novo fez ressurgir em cada um diferentes projeções estéticas, como precursor Edgar Allan Poe abriu caminhos, definiu conceitos, ampliou horizontes e expectativas; foi herói e vilão de sua arte. Machado num ângulo oposto, mas igualmente inovador fez de sua escrita, constituída a partir da fusão de diferentes concepções artísticas, um marco de inovação, onde as obsessivas leituras que se submeteu e as incorporou pode atribuir à sua arte um caráter de acontecimento.

## 1.2 O Horizonte de Expectativas<sup>14</sup>

Todas as obras do espírito contêm em si a imagem do leitor a que se destinam.

JEAN PAUL SARTRE.

---

<sup>14</sup> Terceira e quarta tese da proposta de Hans Robert Jauss.

O valor de uma obra de arte é o resultado de um processo mediado pelo distanciamento desta em relação ao horizonte de expectativas, que por sua vez determinará seu caráter artístico. Partindo desses pressupostos, o Horizonte de Expectativas compreende a atualização tanto das obras quanto dos leitores e parte principalmente da relação dialógica estabelecida entre eles. Essa atualização produzida pelo ato de leitura se converge nos horizontes de expectativas que, por sua vez, dinamizam a obra, posto que esta, antes de chegar ao leitor, já existe porque já foi concebida e idealizada pelo criador.

Todavia, poder-se-á afirmar que toda leitura é acrescida da expectativa do receptor, de forma a promover nesta a sua atualização, que independente de sua temporalidade continua a produzir efeitos no leitor. Sendo assim, nos contos em estudo os elementos caracterizantes dessas obras, se considerarmos desde seu nascimento, ainda operam reações impactantes no leitor; independente de seus horizontes de expectativas, qualquer leitor que os tome como experiência estética terá reações similares ao que a obra causou aos seus leitores quando do seu nascimento.

Gadamer (1960) compreendeu, os horizontes apenas como uma perspectiva que abarca e encerra o que pode ser visto a partir de um determinado ponto. Por outro lado, Jauss ampliou essa compreensão quando acrescentou ao horizonte de expectativas às características do código estético, ou seja, um conjunto de normas que se apresenta como padrão. Sua definição se dá a partir de um conjunto formado pelo sistema de referências resultantes do conhecimento prévio que o leitor possui do gênero, da forma e da temática das obras lidas, bem como da oposição entre as linguagens poéticas e pragmáticas.

No horizonte de expectativas ocorrem as primeiras manifestações do leitor à obra, uma vez que a mesma já existe como forma internalizada, ou seja, um conhecimento estruturado socialmente em consonância com um código estético e ideológico de uma época.

Durante a leitura de uma obra o horizonte de expectativas do leitor pode ser satisfeito ou quebrado. Ocorrendo a satisfação, a obra caracteriza-se como “arte culinária” ou de mera diversão, ou seja, caracteriza-se como literatura de massa, pois não exige qualquer mudança de horizonte, servindo tão somente para reforçar as normas literárias sociais em voga. Por outro lado, na quebra do horizonte de

expectativas, o teórico ressalta que poderá ocorrer uma mudança de comportamento, de normas ou até mesmo rejeição por parte do público.

Walter Benjamin (1994) afirma que “as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento”. Indiferentemente dos objetivos determinantes, dos sujeitos envolvidos com a obra, o que se tem são dois parâmetros. O primeiro se refere ao leitor que se atém apenas ao deleite pessoal, sem envolver-se com os fundamentos essenciais inerentes à arte, enquanto o outro abarca o leitor que a recebe intensamente, fazendo parte desta, ou seja, estabelece uma relação de cumplicidade com a obra. Dessa forma, o trabalho artístico de Edgar Allan Poe reúne diferentes públicos, o que acrescentará ao juízo de valor da obra recepções e horizontes de expectativas diferenciados, ou seja, essa gama diferenciada de leitores permite olhares diferentes sobre a obra, de maneira a atualizar ou modificar a mesma.

Todavia, em se tratando do conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, o mesmo público acima citado poderá imaginar que o tema possa vir a sugerir algo codificado e sigiloso; sem que esse público tivesse qualquer referência que aludisse ao texto. Certamente o leitor é induzido a essa associação de nome e mistério pelo artifício de criação do autor, que ao lançar mão do tema faz com que o leitor projete um horizonte de expectativas sobre a obra.

Neste caso, o processo de constituição da obra abrange pontos de vista que dizem mais do que aquilo que efetivamente apresentam, pois a intenção do autor é descrita a partir da temática em questão, sobretudo no aspecto complementar ao seu conhecimento prévio e também às suas expectativas em relação à obra. É absolutamente vital abreviar os aspectos da recepção, ou seja, como o texto é recebido, quais as suas estruturas e ainda qual o público alvo. Pois o leitor, enquanto receptor da obra, é responsável pelas diversas perspectivas que o texto lhe proporciona.

Ao proferir sobre o leitor, Antoine Compagnon em o *Demônio da Teoria* (2010), observa que as normas e os valores do leitor são modificados pela experiência da leitura. Desse modo, segundo ele, nossas expectativas ocorrem em função do que já lemos, não somente na leitura em curso, mas também em outros textos anteriormente lidos. Na sequência o mesmo referindo-se a Iser afirma que:

A obra literária tem dois polos, [...] o artístico e o estético: o polo artístico é o

texto do autor e o polo estético é a realização efetuada pelo leitor. Considerando esta polaridade, é claro que a própria obra não pode ser idêntica ao texto nem à sua concretização, mas deve situar-se em algum lugar entre os dois. Ela deve inevitavelmente ser de caráter virtual, pois ela não pode reduzir-se nem à realidade do texto nem à subjetividade do leitor, e é dessa virtualidade que ela deriva seu dinamismo. Como o leitor passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas, ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento. (ISER *apud* COMPAGNON, p. 147).

Nesses termos, Compagnon retoma a ênfase da dinamicidade da leitura que permite a criação, alteração ou mesmo reprodução da obra, onde o ponto de partida é que determina esse processo de atualização no horizonte de expectativas.

No conto “A Causa Secreta”, as reações constantemente ostentadas pelo jovem Fortunato, caracterizadas pela crueldade em todas as suas proporções evidenciam uma ação dúbia de ironia e prazer que, de certo modo, envolve literalmente o leitor com as características dos personagens inerentes à realidade. O efeito da recepção da obra é, no mínimo, causador de irritação ao leitor, visto que suas expectativas frustram-se à medida que avança na leitura, pois, a narrativa atém-se constantemente a interpretar as observações de curiosidade, atração e estupefação de Garcia acerca de Fortunato e, com isso, furtivamente ignora a faculdade do leitor em formular suas próprias análises dos fatos e o coloca em posição conflitante.

[...]Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que não lhe deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento. Olhou assombrado, mordendo os beiços...[...] (ASSIS, 1959, p.122).

A narrativa elucida essa congruência de valores e expectativas na análise do fragmento, ao mostrar as artimanhas de um narrador também sádico, que ao dominar os interstícios do texto revela de forma prazerosa fatos insidiosos da trama. Em contrapartida, no conto “A Queda da Casa de Usher”, a narrativa imputa características subjetivas e testemunha os fatos a partir do ponto de vista do narrador-testemunha, sem, contudo deixar de influenciar a interpretação do leitor. As expectativas deste são constantemente mediadas pelas observações daquele, que assume claramente o papel de conhecedor e informante dos acontecimentos da trama.

As expectativas da obra são constantemente sentidas quando sugerem a existência de forças psíquicas e sobrenaturais que, por sua vez, despertam sentimentos e reações de terror, tanto pelo narrador quanto pelo leitor. É provável que essa seja a característica mais impactante da obra, porque acentua fortemente o desejo, por parte do leitor, em chegar ao desfecho final. Os horizontes de expectativas tanto da obra, quanto do leitor se completam num ritmo fascinante, inserindo-os no ambiente místico e misterioso do conto como veremos:

Opresso, como certamente estava diante daquela segunda e muito extraordinária coincidência, por mil sensações contraditórias, em que predominavam o espanto e o extremo terror, mantive ainda suficiente presença de espírito para impedir-me de excitar, por qualquer observação, a sensibilidade nervosa de meu companheiro. Não tinha certeza alguma de que ele houvesse notado os sons em questão, embora certamente uma estranha alteração, durante os últimos minutos, se houvesse operado na sua atitude (POE, 1965, p. 256).

Como se vê nessa parte do conto, o estranho assume o elemento desencadeador do efeito, uma vez que a obra exerce de maneira imperativa a exteriorização de sentimentos temíveis pelo homem, provocando uma ruptura com a realidade, o que desencadeia o efeito de incerteza e hesitação no leitor perante o acontecimento sobrenatural.

De acordo com Todorov (2010), o estranho tem duas origens. A primeira constitui-se de coincidências, pois está ligada ao sobrenatural para sugerir, sem que necessariamente seja aceita. Ao citar “A queda da casa de Usher, por exemplo, poderia parecer sobrenatural os elementos estéticos; a ressurreição de Lady Madeleine, a queda da casa e a morte dos irmãos; no entanto Poe explica de forma racional que tais acontecimentos são sugeridos. Já a segunda origem mostra que os elementos que provocam a impressão de estranheza não está relacionada ao fantástico, mas ao que poderia desencadear uma “experiência dos limites”, estando esta, portanto, dentro dos padrões da obra de Edgar Allan Poe.

Na concepção freudiana, o estranho quando associado aos sentimentos reprimidos se transformam em ansiedade, sendo estes responsáveis pelo medo, isto é, foi algo antes reprimido e que agora retorna trazendo a sensação de estranheza. Tal fato é testemunhado em “A queda da casa de Usher”, aonde o narrador chega uma noite a casa, respondendo um chamado de seu amigo Roderick Usher, um ser hipersensível, nervoso e atormentado por seus fantasmas.

Na narrativa a intenção do autor era atingir um determinado público, visto que no ato da escrita ele tinha como alvo um público que pudesse corresponder às expectativas da sua obra; uma vez que não há qualquer interação entre ambos, tem-se uma quebra de expectativas do leitor em relação ao texto. Em suma, a obra prevê um sistema de expectativas de ordem social e histórica por parte do receptor.

Posto isso, vê-se que as múltiplas possibilidades de leitura de um texto dialogam intrinsecamente com o horizonte de leitura que o leitor almeja. Da mesma forma, ao materializar um texto o autor tem em mente um determinado público para sua obra; contudo não existe uma aproximação que não seja de alguma forma deliberada, porque toda ação requer uma reação, ou seja, toda aproximação é de alguma forma intencional, cujo intuito é suprir uma expectativa.

Se, inversamente, trata-se de avaliar o caráter artístico de uma obra pela distância estética que a opõe à expectativa de seu público inicial, segue-se daí que tal distância – experimentada de início com prazer ou estranhamento, na qualidade de uma nova forma de percepção – poderá desaparecer para leitores posteriores, quando a negatividade original da obra houver se transformado em obviedade e, daí em diante, adentrado ela própria, na qualidade de uma perspectiva familiar, o horizonte experiência estética futura. (JAUSS, 2003, p. 32)

Diante de tais reações, tem-se a formulação do seguinte preceito teórico: somente a quebra ou ruptura de expectativas poderá indicar o valor estético de uma obra, e essa avaliação dada à “distância estética” independe da visão particular do crítico uma vez que seu valor é dado na mesma proporção à sua negatividade ante as expectativas de seu público. Como se vê, a compreensão histórica de um texto independe de sua atemporalidade. Isto posto, é somente a partir do confronto dialético entre os dois polos que a distância estética se concretiza

Regina Zilberman (1989) observa, que essa postura de Jauss promove uma aproximação do mesmo com as teorias formalistas e estruturalistas, e que ao adotar tal critério, recupera o efeito de estranhamento da obra de arte literária proposto por ambas. Em função disso, a reconstrução do horizonte de expectativas promove às obras clássicas novas discussões e um retorno ao seu perfil emancipador que outrora fora relegado, devido ao processo canônico que as suprimia, tornando-as ineficazes de suscitar novos horizontes.

Há obras que não têm ainda relação com nenhum público definido no momento de seu aparecimento, mas que abalam tão profundamente o horizonte familiar de expectativa que o seu público não pode senão constituir-se progressivamente. Quando, depois, o novo horizonte de expectativa se impõe largamente, o poder da norma estética, então alterada, pode manifestar-se através do facto de o público considerar, como antiquadas, as obras que tinham até então a sua preferência [...]. (JAUSS, 2003, p. 75),

Desse modo, ao se reconstituírem os horizontes de expectativas de uma obra, tem-se a importância de sua relação no processo histórico de produção/recepção sofrido por ela em diferentes épocas de sua história; significa também encontrar as perguntas para as quais o texto constitui igualmente diferentes respostas; posto que, o processo de atualização da obra está diretamente relacionado ao seu campo de visão e objetivação.

Porquanto, ver-se-á que os textos em estudo, mais do que apresentar formas dicotômicas, se justapõem em algum lugar, formando um todo, irmanados nas ressonâncias estéticas que os aproximam no tempo e no espaço. Pois é essa “*diferance*”, algo *sui generis* de cada texto, com expectativas de públicos igualmente distintos, que faz o texto ganhar novos enfoques interpretativos, atualizando e consequentemente propiciando novas possibilidades de leituras.

A obra “A causa secreta” de certo modo suplementou uma contribuição inovadora e imprimiu forte impacto nos leitores, além de contribuir com uma mentalidade por parte do autor, fato esse, que resultou na transformação literária de sua obra. Esse conto é pertencente à fase “madura” de Machado de Assis e trouxe uma significativa mudança no horizonte de expectativas dos seus leitores, posto que a nova leitura apresentava-se totalmente diferenciada e de difícil assimilação.

Por conseguinte, “A queda da casa de Usher” imprimiu os mesmos tons de inovação que a obra machadiana, ainda que a realidade de seus públicos leitores fossem diferentes no que condiz às suas realidades culturais<sup>15</sup>. Todavia a obra

---

<sup>15</sup> Em meados do século 19 os Estados Unidos já eram considerados uma nação de leitores, com 90% da população branca alfabetizada e um leitorado de livros, jornais e revistas que já superava o britânico. De 1850 a 1859, 32 títulos registraram vendagem igual ou superior a 225 mil exemplares. Exemplo disso foram as publicações poéticas de Robert Browning, Walt Whitman, alguns títulos romanesco de Charles Dickens, Natanael Hawthorne, Thackeray, Stowe, Thoreau e Melville. Somente nas duas primeiras décadas do século XIX escritores como Washington Irving e James Fenimore Cooper viviam exclusivamente dos direitos obtidos sobre a vendagem de seus livros. No Brasil, ao longo de todo o século 19 os alfabetizados não ultrapassaram os 30% da população. Em 1872, apenas 18,6% da população livre e 15,7% da população total, incluindo os escravos, sabiam ler e escrever.

poiana, embora bem acolhida pelo leitor fora rejeitada pela crítica americana, em função da animosidade da mesma com o escritor.

Em síntese, cada uma das obras em estudo, a seu modo, suscitou um efeito único em seu público e o transformou. Nesse sentido tanto a leitura poiana quanto a machadiana propõem uma mudança de atitude em relação ao texto, seja no caráter leitura de assentada, como preconiza Poe, seja na inferência de ordem social como enseja Machado de Assis.

## CAPÍTULO 2 - DIACRONIA E SINCRONIA NA OBRA DE ARTE

Cada tempo tem seu estilo. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outro é que se enriquece o pecúlio comum.

MACHADO DE ASSIS

Este capítulo tratará das leituras das obras machadiana e poeana com base nos aspectos diacrônico e sincrônico<sup>16</sup> à luz da teoria jaussiana, dividido nos seguintes tópicos: a recepção diacrônica numa relação sincrônica em Machado de Assis, olhares em contraponto, A “causa secreta”: uma leitura, a recepção da obra contística de Edgar Allan Poe, a inovação estética e olhares em contraponto. Para sua concretização serão utilizados leitores críticos do século XIX e XX.

O estudo diacrônico far-se-á mediante a recepção da obra em seu percurso evolutivo e histórico, ou seja, diz respeito à recepção da obra ao longo do tempo e não somente ao momento de sua aparição. A análise da obra não se atém somente ao dado momento, mas se desenvolve em consonância com outras leituras subsequentes e contínuas. Seu valor transcende sua temporalidade e mesmo em face de dissonâncias variadas se mostra viva aos diferentes olhares, sob as mais diferentes formas e momentos.

As obras costumam provocar as mais diversas reações no público, mas em nenhum momento perdem seu valor, o que pode ocorrer é o público não absorvê-las na sua época, pois muitas vezes uma obra pode surgir de uma forma tão inovadora e transgressora que aquele público não a compreende, o que significa dizer que a mesma não tem um valor significativo, no entanto ao receber atenção de outro público, em outro tempo histórico, a obra mostra todo seu poder.

Compreende-se com base em Jauss, que a recepção de um texto pode trilhar diferentes caminhos contrariando sua lógica linear, mas se modifica ao gosto e recepção de um público, que a recebe e a transforma, uma vez que a mesma está além de seu tempo e que sua atemporalidade surge de seu caráter evolutivo à luz da análise.

---

<sup>16</sup> Os aspectos diacrônico e sincrônico aludidos neste capítulo fundamentam-se na quinta e sexta teses de Hans Robert Jauss.

[...] o carácter artístico de uma obra [...] não é necessariamente perceptível desde o instante que a obra aparece, segundo o horizonte literário desse instante, e não pode inteiramente medir-se *a fortiori* pelo mero contraste entre a forma antiga e a nova. A distância entre a primeira percepção actual de uma obra e as suas significações virtuais ou, dito de outro modo, a resistência que a obra nova opõe à expectativa de seu primeiro público pode ser tão grande que será necessário um longo processo de recepção antes de ser assimilado aquilo que era originalmente inesperado e inassimilável. Nesta medida, pode acontecer que uma significação virtual permaneça ignorada até ao momento em que a 'evolução literária', ao dar lugar à actualização de uma nova forma, atinge o horizonte a partir do qual se torna então possível o acesso à compreensão da forma antiga, até aí desconhecida. (JAUSS, 2003, p. 94).

Como se pode ver, nem sempre há uma correspondência entre obra e público; às vezes o grau de complexidade, o valor estético de uma obra se constitui num parâmetro de difícil correlação entre ambos, e nesse distanciamento a obra pode tornar-se irrelevante ou até mesmo esquecida, não por representar tais significações, mas porque não conseguiu atingir uma verticalização naquilo que se propunha atingir, que era o horizonte de expectativas de seu primeiro público. A distância entre a expectativa desse público e sua realização decorre de um processo de compreensão ou não da obra. Nesse sentido, a recepção e assimilação de uma obra é um processo constitutivo de tomada de posições, reavaliações e reagrupamento de ideias; onde o histórico e o estético mantêm-se como forças conjuntas dos fatos artísticos.

O estudo sincrónico, por outro lado, visa rastrear o ponto de articulação comum entre as obras produzidas e veiculadas na mesma época. Essa análise é importante pelos seguintes motivos: por permitir que se busquem as características específicas de uma determinada obra em relação aos demais, uma vez que sua inovação e sua transgressão rompe com as normas balizares, de forma a propor novos caminhos à literatura; por constatar que uma obra pode ser paradigmática em relação aos horizontes de expectativas da época e do género ao qual pertence; por demonstrar a importância das obras num período e género com outras do mesmo campo de análise, possibilitando, assim, ser evidenciado o seu valor historiográfico perante a "evolução literária". Ou seja, o diálogo dos aspectos sincrónico e diacrónico permite especificar a recepção de um texto em diferentes momentos, dado que este possibilita a compreensão total da obra a partir da junção dos pontos de intersecção dos mesmos.

Em princípio, poder-se-ia representar uma literatura [...] como a sucessão de sistemas na história, estudando determinados pontos de intersecção entre a sincronia e a diacronia. Mas a dimensão histórica da literatura, a sua continuidade factual [...] só podem ser recuperadas se o historiador da literatura souber encontrar os pontos de intersecção e puser em relevo as obras que permitem articular, de um modo pertinente, o curso da “evolução literária”, através dos seus momentos fortes e das suas cesuras epocais. Decisivo para esta articulação histórica é não a estatística nem a arbitrariedade subjectiva do historiador, mas sim a história dos efeitos: “Aquilo que resultou do acontecimento” e que, a partir do ponto de vista do presente, constitui a continuidade da literatura como antecedente histórico da sua manifestação presente. (JAUSS, 2003, p 103).

No que concerne ao exposto, Jauss chama atenção para o fato de *apriori* haver uma correlação entre os aspectos diacrônico e sincrônico; entretanto adverte que tal correlação somente se concretiza havendo uma retomada desses pontos de intersecção, de maneira que os mesmos devam estar devidamente articulados e postos em relevo para que as obras possam ser recebidas e articuladas através de diferentes momentos, independente da recepção que irá se sobrepor.

## 2.1 A Recepção Diacrônica numa Relação Sincrônica em Machado de Assis

Se por tradição entendemos o processo histórico da práxis artística, então ele deve ser pensado como um movimento que começa com a recepção, que apreende o passado, trá-lo de volta a si e dá ao que ela assim transformou em presente, traduziu ou “transmitiu”, o sentido novo que implica seu esclarecimento pela atualidade.

HANS ROBERT JAUSS

Posto o comentário de Jauss, o processo histórico da literatura resulta de um movimento de tradição entre o passado e o presente, de forma a mostrar a dinamicidade da arte. Neste íterim vê-se que o autor deixa claro, a necessidade de distinguir dois modos de recepção: o primeiro seria o processo em que se concretizam os efeitos e o significado do texto para o leitor contemporâneo e o segundo estaria relacionado à reconstrução do processo histórico pelo qual o texto é diferentemente recebido e interpretado por leitores em tempos igualmente distintos.

Partindo do pressuposto jaussiano, o primeiro questionamento nos chama atenção por dois aspectos: os efeitos e os significados que o texto pode provocar nos leitores, sejam atuais ou contemporâneos ao autor. Começemos então pelos de

alhures, ou seja, os primeiros críticos da obra machadiana, a saber, Romero, Araripe e Veríssimo e respectivamente os da obra de Edgar Allan Poe. Ao reportar-nos a esses críticos leitores tem-se um retrocesso dos efeitos e significados imputados pelo texto dos escritores, objeto de análise desta pesquisa, suscitando naqueles as mais controversas reações. Isso demonstra que estas não refletem somente uma via de mão única, mas concepções variadas acerca do que ambos propõem ao fazer literário.

Machado de Assis, que exercera sua atividade literária de 1858 a 1906 trilhou, por diversos gêneros colaborou, em diversos jornais e semanários do país e com seu olhar atento, testemunharia os acontecimentos mais importantes da história política e literária brasileira. Foi também o alvo perfeito para o exercício de uma crítica que tentava, a todo custo dar forma a uma literatura forte e autônoma sedimentada em elementos nacionais.

Nesse tocante, supunha-se, que o que viria a seguir fosse o desenvolvimento de atividades concernentes, que viessem corresponder aos princípios e anseios propostos a uma literatura em processo de formação, e que apresentava um quadro completamente adverso daquele objetivado pela crítica em atividade. Na luta pela identidade, munidos por ideias e ideologias estrangeiras o conflito foi inevitável, o contexto era o alvo, muitas ideias, poucos leitores e os críticos envolvidos numa luta pela busca do escritor que representasse um ideal de nação. Nesse embate suscitado por polêmicas e desajustes oriundos de ideologias de outrem, o que se presencia é uma crítica em guerra com suas próprias ideias, onde insultos e agressões são apenas um estopim num universo de reflexões vazias em que a crítica fatalmente cairia.

Posto que os fins nem sempre justificam os meios, as divergências entre os críticos leitores de Machado se davam de forma nem sempre convencional, haja vista suas formas igualmente adversas de conceberem a literatura veiculada na época. Na tentativa de trilhar um caminho próprio a geração de 70 foi responsável pela ampliação da crítica machadiana e os que responderam à obra do escritor da maneira mais variada e sistemática e a cujas críticas Machado direta ou indiretamente reagiu, pondo em prática o eterno jogo dialético entre produção literária e atividade crítica.

Regina Zilberman, em *Estética da Recepção e História da Literatura* (1989), evidencia a proposta da Estética da Recepção pautada no estudo da obra de arte ao mesmo tempo em que analisa a época da publicação da obra, e como a mesma é

recebida pelo público. Assim, para autora a crítica no Brasil “seguia o preceito cientificista emanado do positivismo, determinismo e naturalismo” (ZILBERMAN, 1989, p. 89). Com propósitos evidentemente determinantes e concretos no pensamento brasileiro caberia, a geração crítica de 1870 formada por Silvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo, os propósitos de uma crítica variada com diferentes acepções de uma obra cuja força motriz põe, em evidência a própria dialética de uma crítica em expectativas.

A crítica devidamente institucionalizada encontrou, em Machado um escritor reconhecido, respeitado e “lido”, mesmo que por um público seletivo, fato comum no país onde a leitura era privilégio de poucos. A obra machadiana, variadíssima, constituía uma base adequada aos moldes da crítica apta, portanto às mais diversas apreciações críticas. A respeito disso Zilberman diz:

[...] o fato da crítica só ter meios de interpretar Machado quando a obra dele ia avançada repercute sobre o modo de a encarar. Também a circunstância de predominar o foco evolucionista, originário do positivismo, teve efeitos determinados e ainda determinantes na recepção daquele escritor (ZILBERMAN, 1989, p. 90).

Dois pontos chama atenção nas palavras de Zilberman, o fato de a crítica só ter meios de interpretar Machado quando a obra dele ia avançada e as circunstâncias de predominar o foco evolucionista; ora tem-se aqui uma revelação que é quase um truísmo, principalmente se tomarmos como pressuposição que a própria linha de raciocínio da geração de 70 se pautava numa perspectiva evolucionista, nada diverso, portanto, da visão determinante que a obra sofreria frente aos efeitos de seu próprio caráter evolutivo.

Cabe ressaltar que os meios de interpretar a obra machadiana a despeito dos diferentes modos de apreensão do objeto literário ganha força embalados por teorias, ideias e princípios de uma crítica cujas posições divergentes só acentuava seu caráter dissonante.

Araripe Júnior e Silvio Romero contemporâneos e companheiros de profissão em Recife, surgiram na cena literária simultaneamente no início dos anos de 1870<sup>17</sup>, embalados pelos ideais positivistas, disseminados de um lado pelo grupo que representava a escola de Fortaleza, denominado “Academia Francesa”, do outro o grupo

<sup>17</sup> Araripe e Romero editavam juntos *A crença*, jornal em que Romero publicou seu primeiro artigo sobre Machado de Assis.

representado pela escola de Pernambuco, esta cujos princípios norteadores eram os de concepção literária alemã<sup>18</sup>. José Veríssimo integraria o grupo posteriormente em 1892, período do surgimento em volume do romance *Quincas Borba*. É a partir dessa obra que a crítica machadiana toma forma, não só em termos numéricos, por ter sido essa obra a que mais provocou reações críticas, mas também em termos qualitativos, já que sobre a mesma outros críticos também se posicionaram. (GUIMARÃES, 2004, p. 02).

Araripe Júnior (1963) se aproximou das doutrinas veiculadas pelos dois grupos, sua concepção crítica aponta para o nacionalismo, universalismo e metodologia, de forma a concentrar seus estudos “nas grandes áreas, obras ou autores de nossas manifestações literárias” (MONTENEGRO, 1974, p.14). Sobre a obra machadiana o crítico teceu considerações em torno de uma ou outra publicação. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* dizia ser “o livro mais esquisito de quanto se tem publicado em Língua Portuguesa”, (GUIMARÃES, 2004, p.02). Tem-se aqui uma ideia do descompasso que fora a crítica contemporânea à produção ficcional de Machado; as análises crítica de Araripe fora acentuadas por sucessivas reformulações de um juízo marcado por diferentes acepções do objeto literário nas três décadas em que exerceu essa prática.

Sobre a obra machadiana buscou num primeiro momento um elo com a linguagem, depois enveredou pelo impressionismo tomado, a partir das “relações entre personagens, situações e o característico da vida brasileira” (GUIMARÃES, 2004, p. 275-8). Considerado por uns como um crítico impressionista, era caracterizado por outros, como um crítico que submetia os fatos literários aos rigores da análise racional, e do julgamento estético.

Em sua *Obra Crítica* (1963), Araripe segue preceitos irmanados pelo caráter evolutivo, alcançados pelo escritor fluminense em uma trajetória evidenciada pela constância linear de seu aperfeiçoamento estético; “ele ensaiou-se no conto, e é nesse terreno que gradualmente vê-se despontar o broto, de onde rebentaram mais tarde as concepções que não de afirmar, no futuro, a sua passagem pelas letras brasileiras” (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 6).

Crítico afeito a teorias e doutrinas Araripe mostra, que a evolução intelectual de Machado obedece, uma linearidade e, nesta tem-se um construto de seu fazer

---

<sup>18</sup> Silvio Romero, como seguidor desses pressupostos, concebia as obras como “documentos que revelariam a psicologia de um século ou raça” (Ventura, 1995, p. 41).

literário, o que não surpreende se levarmos em conta o ponto de partida e o que Machado almejava como chegada. Nessa linha a perfeição é uma constante em que “o autor de *Quincas Borba* foi sucessivamente crítico, poeta arcaico, poeta romântico, romancista de salão, contista e humorista” (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 8). Aos olhos do crítico, Machado se metamorfoseia e adentra cada vez mais na história literária de diferentes instâncias e segmentos artísticos, para então fixar-se no grande filão literário.

Ao julgá-lo por sua excentricidade, o crítico vê em Machado um potencial satírico, de forma a valorizar sua verve irônica como algo positivo à fusão das ideias estrangeiras, ao mesmo tempo em que toma como fator positivo a figura caricatural do povo brasileiro irmanado no romance.

Em síntese, Machado de Assis significa um poeta clássico-romântico que, em caminho, matizando a sua imaginação com a variedade das cores e dos aspectos das opostas paisagens que foi atravessando, descobriu a existência, em sua alma, de uma região excêntrica e nela firmou as tendas de seu estilo. (ARARIPE JÚNIOR 1963, p. 09).

Observa-se que de forma contínua, Araripe enumera as qualificações retóricas de Machado, enaltecendo neste as mais diversas facetas artísticas. De “clássico-romântico” ao excêntrico, ponto de encontro consigo mesmo, Machado definiria, segundo Araripe, seu estilo como aquele que iria figurar pelos anos subsequentes redefinindo de forma marcante os rumos da literatura e daqueles que a ela figuraram.

Foi assim que Machado de Assis assistiu aos adventos do indianismo de José de Alencar, do neo-romantismo e das tentativas dramáticas de Quintino Bocaiuva e Pinheiro Guimarães, da escola condoreira de Tobias e Castro Alves, do naturalismo personificado na geração que despontou em 1878, com José do Patrocínio, Tomás Filho, A. Celso Júnior, Assis Brasil, Lúcio de Mendonça, V. de Magalhães, e do parnasianismo representado por O. Bilac, Raimundo Correia e outros (p. 8-9).

Doravante, vê-se que Araripe sofreu um processo de amadurecimento em sua crítica, reformulando alguns conceitos equivocados em relação ao seu posicionamento crítico para com a obra de Machado de Assis.

Naquela época eu andava muito preocupado com a ideia do romance nacional; sabia de cor o *Brasil* de Ferdinand Denis e lera pela oitava ou nona vez *O Guarani* de J. de Alencar. No que respeita à literatura, ignorava com-

pletamente a existência de uma coisa chamada *proporções*; pouco tinha observado muito menos comparado, de modo que, segundo então pensava, não havia senão uma craveira: - diante d'uma obra d'arte, ou tudo ou nada (ARARIPE JÚNIOR, 2010, p.96).

Pelo exposto vê-se que as experiências de Araripe como crítico se distanciam daquilo que Machado apresenta como forma literária, vale dizer que o alheamento do crítico é de tal forma que o mesmo alude de forma inusitada às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, conforme fala mencionada no texto. Araripe reconhece a complexidade do ato ficcional de Machado quando valoriza os elementos que constitui a obra machadiana, fato este exemplificado na figura de Rubião, personagem da obra *Quincas Borba*, agora visto como um elemento definidor e caricaturato do ideário nacional.

Silvio Romero (1897), crítico exaltado entrou para a história não por ser contemporâneo de Machado de Assis, mais que isso sua entrada (e permanência) se deve ao fato de ser ele, o maior e mais importante crítico da geração de 70. Figura controversa, Romero seria de certa forma o divisor de águas da crítica brasileira, pois a obra machadiana enquanto recepção crítica faz-se a partir dele, ou seja, o antes e o depois de uma crítica que, cercada por ideais estrangeiros, tinha como projeto a construção de uma cultura brasileira moderna, que integrasse os modelos estrangeiros às temáticas locais. Seria esse o segundo motivo de tantas intempéries entre Romero e Machado<sup>19</sup>? Seria uma forma deliberada do escritor não se enquadrar nesse projeto delineado pela crítica? Ou seria tão somente por parte de Romero, uma vez que Machado de Assis jamais se envolvera nessa briga, preferindo o “tédio à controvérsia”? Polêmicas à parte, o fato é que tanto Machado de Assis como suas obras foram alvos da crítica impiedosa de Romero em suas inúmeras publicações sobre o romancista.

Em seu livro *Machado de Assis – estudo comparativo de Literatura Brasileira* (1897) Romero ataca, além de Machado de Assis, toda a crítica do período, denominando-a de fetichista, retórica e idólatra; atinge inclusive, os críticos que lhe eram favoráveis, atribuindo-lhes os mais vis adjetivos. Romero desfere críticas em todos os ângulos possíveis da produção machadiana inclusive o estilo do escritor; disse-

---

<sup>19</sup> O primeiro motivo da animosidade entre o escritor e o crítico ocorrera por ocasião da publicação do artigo “A Nova Geração”, em 1879, em que Machado critica o estilo de Silvio Romero. A partir de então o crítico partiria para o ataque não só à figura do escritor, a sua obra, como a todos que direta ou indiretamente tentassem em defesa de Machado de Assis.

cando a obra em seus elementos chaves: estilo, humor, pessimismo e tipos. (ROMERO, 1936, p.48). Sobre o estilo, critica a forma alinear e a repetição em Machado:

Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da palavra [...] repisa, repete, torce, retorce tanto suas ideias e as palavras que as vestem, que nos deixa a impressão dum perpétuo tartamudear. (ROMERO, 1936, p. 55-6).

Percebe-se a total falta de reflexão do crítico, o que explica o descompasso entre ambos; pois enquanto um tinha uma concepção local do fazer literário, o outro estava à frente, numa visão universal.

Nacionalista convicto, imbuído de suas concepções ao melhor estilo taineano, Romero compreende o humor como um “macaquear” totalmente fora dos padrões de uma literatura dos trópicos.

[...] Machado de Assis que [...] por dez anos seguidos, até 1870, [...] se manifestou tão plácido, tão brando, tão sossegado de índole, de aspirações e de estilo, não poderia de repente se transfigurar em grande filósofo, terrível manejador de “humor”, profundo pensador de espírito dissolvente e irritadiço, envolvendo a criação e a humanidade nas malhas de um pessimismo fulgurante (ROMERO, 1936, p. 48).

É nítida a tentativa e o esforço de Romero em enquadrar Machado de Assis, trazê-lo ao universo nacional de onde o escritor não poderia escrever com humor. Percebe-se a ira de Romero em não querer admitir que Machado fosse um escritor merecidamente capaz; o crítico não concebia a ideia de mudança em Machado, que por outro lado, não sucumbia aos insultos desnorteando-o completamente.

Machado de Assis hoje é fundamentalmente o mesmo eclético de trinta ou quarenta anos atrás: meio clássico, meio romântico, meio realista, uma espécie de juste-milieu literário, um homem de meias tintas, de meias palavras, de meias ideias, de meios sistemas, agravado apenas com a mania humorística, que não lhe vai bem [...] (ROMERO, 1936, p.79).

Para Romero, o humor era algo completamente alheio a Machado, visto apenas como algo forçado, uma imitação europeia sem qualquer conotação com a realidade brasileira, por isso mesmo menosprezado pelo crítico. Um falseamento torpe apreendido pelo escritor e, que para Romero não poderia ser brasileiro, pois não tínhamos qualquer referência a ele.

José Veríssimo (1916) adota um ponto de vista específico para a história literária, em que o texto é focado como entidade, cujo valor estético e significação se dariam de forma independente do contexto da escrita e da leitura. Na obra *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, o crítico atribui um valor diferenciado à obra machadiana, pois institui uma separação da sua obra em duas fases, à primeira atribuiu uma conotação estética romântica e a segunda um caráter estético realista.

Destaca-se ao preconizar que os “ressaios do Romantismo” já não configuram a mesma expressão romântica das obras produzidas na mesma época; na concepção do crítico, Machado de Assis conferiu a seus romances “um sabor mais pessoal e menos de escola” (VERÍSSIMO, 1963, p. 315). De todo modo é uma percepção crítica valorativa de Veríssimo que, ao mesmo tempo se destaca dos demais, numa postura consciente de que a obra machadiana fora compreendida como “a mais alta expressão do nosso gênero literário” (VERÍSSIMO, 1963, p. 303). Pois independente do gênero cultivado, Machado se diferenciava por apresentar uma obra que, por si mesma já era inovadora.

Por outro lado, o crítico numa postura adversa de Romero e Araripe inovava, ao destacar em Machado algo além daquilo que era compreendido até então. O crítico visualizaria o quão importante era a produção literária machadiana, de maneira a afirmar, que os recursos a que a obra estava submetida eram, insuficientes frente a amplitude da mesma. Diante disso, o embate fora inevitável, os atritos eram constantes entre os bastidores de uma crítica, que estava longe de uma integração, o que só reforçava o quão frágeis eram seus princípios balizares<sup>20</sup>.

Sobre *Iaiá Garcia* o crítico saúda o livro por ocasião do lançamento de sua segunda edição, ressaltando suas impressões sobre a criação do autor. “Tem esse livro delicioso e honesto o picante de ser da primeira maneira do autor”. Em outras palavras, o crítico se refere à primeira fase como uma fase espontânea e natural que por conseguinte, antecipa o processo construtivo que virá.

Todo o Sr. Machado de Assis está efetivamente nas suas primeiras obras; de fato ele não mudou, apenas evoluiu. O mais individual, o mais pessoal, o mais “ele” dos nossos escritores, todo o germe dessa individualidade que devia atingir em *Brás Cubas*, em *Quincas Borba*, nos *Papéis avulsos* e em

<sup>20</sup> Consultar Brito Broca, A vida literária no Brasil-1900, capítulo intitulado Polêmicas: A ofensiva de Silvio Romero contra José Veríssimo. São Paulo. Editora José Olympio, 1975. p. 199.

*Várias histórias o máximo de Virtuosidade, acha-se nos seus primeiros poemas e nos seus primeiros contos (VERÍSSIMO, 1976, p.157).*

Veríssimo compreende a obra machadiana a partir de sua resenha sobre *Quincas Borba*, afirma que o critério nacionalista não seria apropriado para julgar a obra do escritor, e sim contribuir de forma significativa à inovação da crítica em si.

Ao renovar seu programa crítico desvincula Machado de qualquer classificação. “O Sr. Machado de Assis não é nem um romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista [...] é, aliás, um humorista” (VERÍSSIMO, *apud* Seixas, 2011, p. 7). Isso explica a visão ampla de Veríssimo ao colocar, Machado como um escritor fora de qualquer rótulo ou esquematização, equiparando-o ao patamar de “filosófico-literária do humorismo”. Assim, atribui ao romancista um lugar entre os grandes da literatura universal.

Em resumo, os críticos Araripe, Romero e Veríssimo compõem o que de melhor representa a crítica literária de seu tempo, buscaram nas ressonâncias estéticas machadianas um modelo para chegar ao cerne de uma crítica cujo propósito maior era sistematizá-la, num desejo mútuo de construir uma literatura autônoma. Encontraram, na literatura machadiana as bases que melhor representa essa sistematização. Assim, numa perspectiva evolucionista, a tríade de 70 confere à obra de Machado um crescimento linear, associando as fases da obra ao período da vida do escritor de modo que essa articulação constitui um aperfeiçoamento crescente entre ambas.

As primeiras décadas do século XX surgem uma nova maneira de interpretar a obra machadiana, a preocupação com os aspectos sociais da obra em Astrojildo Pereira, as análises de Augusto Meyer e a biografia de Lúcia Miguel-Pereira, assumindo, portanto um caráter subjetivista balizado, principalmente pela crítica biográfica<sup>21</sup>. Nela o autor era o elemento mais importante, com isso a tentativa de explicar a obra a partir da vida do escritor era uma recorrência comum entre os críticos. Leyla Perrone-Moisés argumenta sobre o caráter complexo dessa corrente.

---

<sup>21</sup> Corrente de enorme repercussão em sua época com projeção expressiva na primeira metade do século XX, ambas surgidas na França respectivamente por Anatole França e Saint-Beuve, sua difícil correlação implica uma linha tênue quando se trata de atribuir-lhes uma definição clara, pois ambas se orientam por princípios diferentes; é perceptível que as mesmas resultam fazendo da imaginação uma aliada quando tentam justificar uma impressão sobre a obra, (caso, por exemplo, da crítica impressionista) ou fazer uma conexão entre os fatos que se acredita que o escritor tenha vivido e os registrados em sua ficção, que é o caso da crítica biográfica.

A crítica biográfica parte de um equívoco fundamental: a identificação do poeta ou do narrador com a pessoa do autor. Ela considera que a obra como imagem fiel do escritor enquanto homem confunde o nível literal da obra com o nível referencial. Ela se esquece de que a linguagem, e particularmente a linguagem opaca da literatura, abre uma brecha entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, esquece que, como diz Barthes, 'narrador e personagem são seres de papel' (MOISÉS, 1973, p. 58).

Não é estranho dizer que a corrente biográfica tenha tido tanta aceitação entre os intelectuais, como não era estranho também os críticos recorrer aos pormenores da vida dos escritores para garantir-lhes uma boa aceitação de suas publicações; não ter elementos que suprisse tal enfoque era por vezes angustiante àqueles que viam tão somente na vida dos escritores um meio de elencar seus escritos.

Nesse “equívoco” refletido pelas similitudes do autor em detrimento da obra o caráter representativo desse estilo constituía apenas um ponto de uma visão crítica há muito exaurida.

Lúcia Miguel-Pereira, em *Machado de Assis - Estudo Crítico e Biográfico* (1936) aborda os primeiros estudos da obra machadiana numa perspectiva psicológica, o que torna sua obra importante, pois constitui referência a outros estudos sobre a obra do escritor. Em linhas gerais, a autora parte de um levantamento histórico e biográfico da vida de Machado de Assis como forma de reparar uma imagem estereotipada por “velhos clichês que simplificam e falseiam o escritor”. (PEREIRA, 1936, p. 162). Com o propósito de atar as pontas da história, a biógrafa parte de diferentes momentos da vida do escritor numa reconstrução biográfica, traçando *a posteriori* um panorama em que aborda temas como ascensão social, os conflitos vivenciados pelo autor e seus reflexos na vida política e social do país. “Quanto a mim, creio ser impossível a obra de Machado sem estudar-lhe a vida, sem procurar entender-lhe o caráter” (PEREIRA, 1936, p. 13). Como se vê seu estudo não foge à regra e nessa focalização a busca de elementos que venha dá sentido à obra faz-se a partir de fatos aludidos na própria vida do autor.

Divido em 21 capítulos, o livro de Lúcia Miguel Pereira rastreia os passos do escritor à procura de pistas (quicá deixadas de forma deliberada na própria obra), que venham dar forma e sentido à vida desse escritor cujos “segredos” encontram-se nas entrelinhas de sua escrita. Sobre os primeiros romances, a autora diz ser uma extensão do estado vivencial do autor, não apresentando, portanto qualquer mudança do ponto de vista social.

Esses três romances, embora superiores a *Ressurreição* e aos primeiros livros de contos, ainda têm mais valor psicológico do que artístico [...] *A Mão e a Luva*, romance de observação e de análise, o estilo destoa positivamente da ideia [...] Em *Helena*, encontramos a mesma narrativa floreada e indireta; como, porém, o tema foi também saturado do romantismo, o acordo é maior entre ele e o estilo, há mais harmonia. [...] já em *Iaiá Garcia* começou a aparecer o verdadeiro Machado de Assis. O tipo de Luis Garcia, sobretudo, é traçado com uma admirável nitidez de linhas. (PEREIRA, 1988, p. 161-2)

Como se vê, Machado ainda não apresenta mudanças visíveis, recorrendo a alusões metafóricas para externar o interdito manifesto das personagens nos dois primeiros romances. Por outro lado é em *Iaiá Garcia* que o escritor manifesta as primeiras reações no sentido de desprender-se das amarras românticas, ao atribuir maior consistência e representatividade às personagens.

Sobre as obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, a autora destaca a importância de ambas, por representarem a grande virada na escrita machadiana, seu caráter inovador, decorrente de um momento ímpar do escritor marcado por uma fase de amadurecimento pessoal e artístico. A biógrafa analisa aspectos importantes acerca desses romances, como o lapso temporal dado entre a produção e a publicação definitiva de *Quincas Borba*, o contato, a mudança de foco narrativo de primeira pessoa em *Memórias Póstumas* para terceira pessoa em *Quincas Borba*, fato este que não alterou em grandes proporções a postura da crítica que se manteve perplexa frente a esse romance, uma vez que, mesmo escrito sob outro ângulo, era de certa forma uma continuação do anterior.

Mas o livro que mais semelhança apresenta com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e sob alguns aspectos o continua é mesmo o *Quincas Borba*, publicado onze anos depois, em 1891[...] Entre os dois saíra um volume de contos, páginas recolhidas [...] O livro saiu-lhe afinal, mastigado e repisado, em fins de 1891[...] Assim tão trabalhado, o romance, embora cheio de observações admiráveis, ficou um pouco frouxo, não manteve a altura do *Brás Cubas* [...] Há outro motivo para o livro ter saído inferior ao precedente, não na observação, não nos tipos, não na linguagem, mas no ambiente, numa certa falta de nervo, de coesão: é não ter sido escrito na primeira pessoa. Machado, pouco colorido, pouco animador, tendo o seu ponto forte na vida interior, nos estados d'alma, nas sutilezas de psicologia, estava muito mais a gosto na narrativa direta (PEREIRA, 1988, p. 202).

Para a autora, o humanitismo é o ponto de contato entre os dois romances, a despeito do nome que, segundo ela alude numa “troça” com o positivismo é, em verdade um “piparote no leitor”. Lúcia Miguel destaca ainda que nesse íterim a pro-

dução de contos era produzida paralelamente aos romances. Todavia, em suas análises a autora não deu ao conto a mesma relevância que dera aos romances, Pereira pontua que, com exceção dos dois primeiros volumes, é a parte mais perfeita de sua obra. “Machado custou muito firmar-se como contista: entre 1869 e 1870, quando já era destro nas crônicas, no conto ainda era fraco e indeciso” (p.225). Por conseguinte, a partir de *Papéis Avulsos* o escritor se tornaria notável também nesse gênero. Pereira, ao destacar a competência de Machado de Assis nessa modalidade, o faz assegurando ser o conto em muito superior ao romance.

Nos romances, mesmo nos melhores, as delongas, as intromissões do autor dão à narrativa um aspecto indeciso e ziguezagueante, que tem por vezes grande encanto, mas é em outras um tanto maçante. No conto, não. Obrigada a encolher-se, a trama ganha em coesão, em resistência. (PEREIRA, 1988, p. 225).

A autora faz referência ao estilo machadiano, como as digressões, as conversas com o leitor, o ir e vir característico do autor; aponta o conto como uma leitura mais dinâmica em detrimento do romance; valoriza essa modalidade ressaltando suas qualidades como superiores, entretanto dá pouca importância à sua difusão, em suas obras pouco se refere a eles.

Astrojildo Pereira, em *Machado de Assis, ensaios e apontamentos avulsos* (1959), refuta a ideia de alheamento por parte de Machado de Assis aos fatores políticos e sociais do país; sua adesão e compromisso aos acontecimentos nacionais abre caminho às abordagens de caráter sociológico, político e ideológico. Numa situação nem biográfica tampouco psicológica buscou nos aspectos sociais da obra, atribuindo a estes, assim como os biografistas faziam com a figura do autor, a chave de compreensão da obra. Seu estudo parte de quatro ensaios dedicados ao escritor onde o primeiro, *Romancista do Segundo Reinado*, principia com o posicionamento do crítico contra as concepções que davam a obra de Machado como alienada da realidade histórico-social.

A obra de Machado de Assis nada possui de panorâmico, de cíclico, de épico. Não há nela nenhuma exterioridade de natureza documentária, nenhum sistema rapsódico ou folclórico, nenhum plano objetivo elaborado de antemão. Os seus contos e romances não abrigam heróis extraordinários, nem fixam ações grandiosas excepcionais. Eles são constituídos com o material humano mais comum e ordinário, com as miudezas e o terra a terra da vida vulgar de todos os dias (PEREIRA, 2008, p.29).

Na visão de Astrojildo, Machado de Assis não deixa dúvidas quanto a natureza de sua criação, seu engajamento e apreensão dos caracteres que dão sustentáculos a seu método de composição, mas para tal inferência faz-se necessário o olhar atento de outrem face às sutilezas com que o escritor se posiciona em relação aos questionamentos suscitados em sua obra, principalmente quando toma por modelo de sua produção elementos nada excepcionais.

O crítico reforça essa assertiva levando em conta o método de composição do escritor cuja consonância dos contrastes se encadeia num misto de reações que tendem ao desenlace dos conflitos pormenorizados, seja pela sapiência, ou relação limítrofe do caráter humano e filosófico que representa a obra machadiana.

Assim, a forma concisa que Machado dá ao encadeamento de sua obra ganha forma a partir desse contingente ilimitado de caracteres composto por figuras periféricas palpáveis, cujas ações ganham força sim, à medida que a arte transfigura o real.

Em *Instinto e consciência de nacionalidade* (1873), o crítico observa a maturidade com que Machado de Assis reflete a literatura e seu posicionamento quanto ao caráter nacional que a mesma representa; ao situar o escritor como o grande nome da literatura brasileira, refere-se ainda ao período compreendido entre os anos de 70 e 80 como uma década de transição marcada pelo movimento de renovação cultural do país, em que os anseios levavam a uma consciência nacional assinalada principalmente pela transição dialética em que o instinto cede passagem à consciência.

[...] o escritor Machado de Assis, cuja obra exprime, a meu ver, melhor que outra qualquer em nossa história literária, a mais pura substância dessa consciência nacional. Nem há outra razão que nos explique a sua permanente atualidade, a sua crescente grandeza, a sua arte irresistível de comunicação com a massa cada vez mais ampla de leitores que ele vai conquistando incessantemente. (PEREIRA, 1982, p.57/8).

Vale ressaltar dois pontos importantes nas palavras do crítico: a permanente atualidade e a crescente grandeza da arte machadiana. Ao refletir sobre tais aspectos, Astrojildo o faz tomando por base a preocupação do escritor com os rumos da literatura, em um de seus primeiros trabalhos publicado, notadamente o artigo *O passado, o presente e o futuro da literatura*, de 1858, um sinal já manifesto dessa consciência.

O terceiro ensaio, *Crítica e política social*, Astrojildo refuta a ideia de Machado de Assis como absenteísta. O crítico mostra um escritor engajado, atento às questões mais importantes vivenciadas no país; seja como atividades que desempenhou enquanto funcionário público seja como cronista ou romancista, verdade é que nada escaparia a sua “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. A passagem de Machado de Assis pela literatura brasileira, bem como sua adesão aos fatos inerentes à sociedade da época, é um fato, e este como tal, pode ser comprovado a partir de uma leitura compenetrada de suas obras.

Machado de Assis “participou” efetivamente, e excelentemente, da vida política do país. Não esqueçamos tampouco que a crítica, qualquer que ela seja, possui sempre um caráter em todo contrário a qualquer espécie de “absenteísmo” ou “indiferença”. E quem não vê, nem percebe, nem sente, na obra machadiana, esta feição crítica, patente e constante em toda ela, não compreende aquilo que me parece constituir uma de suas melhores características, aquilo que a vincula indissolavelmente às coisas vividas e observadas em seu tempo. (PEREIRA, 2008, p.94).

Dizer que o escritor seja um absenteísta é negar sua própria escrita e verdade ficcional, pois o ato persuasivo daquilo que se supõe como verdade tornar-se-á se repetido infinitas vezes, o que torna o ato rotineiro, comum aos olhos de todos. Mas quem disse que o absenteísmo não é uma virtude do artista? Por muito tempo esse “suposto” alheamento de Machado dividiu opiniões, e até mesmo espaço com publicações pró e contra o escritor fluminense. Assim, inúmeras são as razões pelas quais tal fato enredou Machado de Assis, não cabendo aqui entrarmos no mérito, visto não ser este, o objetivo centralizador desta pesquisa.

No último ensaio, *Pensamento dialético e materialista*, o crítico estuda a obra machadiana na perspectiva do materialismo histórico, relacionando as metáforas, o estilo e a análise psicológica de Machado ao materialismo e à dialética da filosofia pré-socrática e também à própria natureza analítica do romancista. O fato é que a crítica de caráter impressionista ainda está muito presente. Embora Astrojildo num outro ângulo, acredita ser a descrição da sociedade parâmetro para se chegar à compreensão da obra.

A obra de Machado de Assis, livro por livro, página por página, ficção e crônica, prosa e verso, se desenvolve toda ela segundo uma linha quebrada ou sinuosa de movimentação dialética. Tudo nela é contraste, contradição, conflito, formas as mais diversas de dialogação social, reflexos do próprio jogo da vida em sociedade – essa vida que um dos seus personagens

definiu como sendo “uma combinação de astros e poços, enlevos e precipícios(...) Alguns dos seus romances e muitos dos seus contos são obras-primas de sentido dialético, e certamente de nível não inferior ao Neveu de Rameau e a certos contos de Diderot, autor com o qual possui evidentes afinidades, e que era o prosador das preferências de Marx e Engels justamente por sua feição dialética.(PEREIRA, 2008, p.139).

“- Materialista, eu? Absolutamente”. Com essas palavras Machado de Assis teria retrucado ao ser acusado por um amigo de materialista. Com efeito, dada às condições sociais em que o escritor viveu e trabalhou, jamais seria concernente tal afirmativa. Sobre sua perspicácia e trato com a linguagem, esta de caráter arbitrário e descontínua, quebrada ou sinuosa é que caracteriza a movimentação dialética nata e tão particular ao escritor. Em tese, vale dizer, que o escritor, sempre tão reticente e fiel aos seus princípios, recusa todo e qualquer ato de compleição que possa pôr em dúvida a fidelidade de sua obra.

Augusto Meyer, em *Machado de Assis* (2008), atenta para um estudo intertextual de base analítica em que compara machado a outros escritores como Pirandelo, Dostoiévski, Sterne e Xavier de Maistre; aponta os desdobramentos da personalidade de Machado de Assis e com isso demonstra que sua obra, agrega o antes e o depois de um escritor cuja faceta permeia muito do indivíduo subterrâneo da primeira fase e o ser múltiplo da segunda; inova seus estudos ao abrir frestas a partir de uma leitura profunda e reveladora das últimas obras do escritor.

Quase toda a obra de Machado de Assis é um pretexto para o improviso de borboleteios maliciosos, digressões e parênteses felizes.[...] Fez do seu capricho uma regra de composição.[...]E neste ponto se aproxima realmente da forma livre de um “Sterne ou de um Xavier de maistre”. Mas a analogia é formal, não passa da superfície sensível para o fundo permanente (Meyer, 2008, p.15).

Meyer indica as evidências do texto machadiano como características marcantes a suas composições, ainda, exprime uma similaridade de estilo textual com os autores mencionados. Para o crítico os textos do autor simbolizam disfarces do ser que há em si mesmo. Ele ressalta que a expressão literária do autor é também uma afirmação de seu "eu" e revela o ser subjetivo criador da obra.

A unidade de tom, nos livros da última fase, chega a ser simples monotonia. De *Brás Cubas* ao *Memorial*, sempre o mesmo solilóquio desesperado, quase automático. Muito interessante observar, porém, que a graça do começo e a volúpia da destruição transformam-se aos poucos num resmungo

seco e na ironia dessorada, sem aquela petulância com que sabia engatilhar a piada, cozinhar situações grotescas, dar piparotes no nariz do leitor. Parece que desaprendeu a se interessar profundamente pelo seu exercício de sadismo literário. O veneno sai mais aguado (...) Com *Brás Cubas* já está virtualmente esgotada a mensagem do escritor. Desenvolve depois quase que as mesmas situações, abre os mesmos parênteses para uma prosa particular com o leitor, ciscando pretextos que não tinham cabimento nas *Memórias Póstumas*. E a forma predileta de “memórias” prevalece, apesar das duas tentativas de feitiço objetivo, Quincas Borba e Esaú e Jacó. Nestas se veem com nitidez as deficiências do escritor de ficção. A intromissão dele no entrecho, como expectador malicioso ou demiurgo cansado, provoca uma dissociação no interesse do leitor, de maneira que ficamos repartidos entre a perversidade do autor e a ingenuidade do Rubião ou a paixão dos gêmeos. (MEYER, 2008, p.22-3).

Meyer observa criticamente que a composição do autor, com o passar dos anos, sofre ligeira influência de certa maneira negativa, rotulando-a pela “simples monotonia”. Segundo o crítico, Machado estabelece, a partir dessa postura regressiva, ou melhor, ancorada, uma relação contida e expande esse diálogo literário aos seus personagens.

Em resumo, as diferentes concepções desses críticos caracterizam-se pela maneira igualmente distinta de conceber e lidar com o objeto literário. Astrojildo se vale dos aspectos sociais para explicar a obra machadiana, ou seja, o crítico considera a inserção social do escritor, ato fundamental à compreensão de sua obra; Lúcia Miguel Pereira, num viés biográfico busca aproximar o homem e o escritor, confrontando os dois lados de um Machado observador de seu tempo; Meyer numa relação distinta de ambos, malgrado o psicologismo, trouxe à tona uma análise voltada principalmente aos aspectos internos da obra sobrepondo para tanto um estudo dos problemas inerentes da mesma.

O posicionamento dos críticos a despeito dos diferentes olhares contribuiu para conotar uma obra cada vez mais atual cuja interpretação gira em torno da análise de novos elementos trazidos ao cerne da obra machadiana, por meio de sucessivos estudos de uma obra atemporal.

Na segunda metade do século XX tem-se uma crítica com forte impacto social, representada por Afrânio Coutinho (1969), Alfredo Bosi (1974), Antonio Candido (1975), Roberto Schwarz (1977), o olhar agora recai sobre o fosso deixado pelo biografismo que tanto segregou a obra machadiana. Dá ênfase a obra e não ao homem representava a grande virada de uma crítica que tinha nesse novo momento uma redefinição de sua própria história.

Afrânio Coutinho (1969) surge, na cena literária de forma um tanto quanto tumultuada, posiciona-se contra a crítica até então em curso no país. Com propostas inovadoras promove a passagem da crítica impressionista para uma crítica baseada em critérios estéticos. Ao contribuir com uma crítica de cunho acadêmico, instaura a insatisfação no meio intelectual, e em meio a essa polêmica não faltaram críticas a favor e contra Coutinho.

*A Literatura no Brasil* (1969), dirigida pelo crítico, com colaboração de outros intelectuais foi o divisor de águas na literatura brasileira, e isto se deve ao caráter renovador de seu método crítico, abrindo caminho a um novo entendimento do fazer literário. Exemplo disso é o fato de Coutinho não conceber ao romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* uma obra de ruptura na literatura brasileira, para ele os contos é que seriam o exemplo maior dessa ruptura, uma vez que apresentavam maior novidade em estilo e forma.

Ao dedicar todo um capítulo a Machado de Assis no volume 3 da coletânea, a despeito de outros críticos, Coutinho também parte da filiação literária do escritor para manifestar seu posicionamento acerca de sua obra, embora não acredite haver uma ruptura de fases, mas uma continuidade delas.

A sua importância, na vida intelectual brasileira, não encontra paralelo, pela qualidade e abundância da obra e pelo caráter inconfundível do escritor, que atravessou incólume todos os movimentos e escolas, constituindo um mundo à parte, um estilo composto de técnicas precisas e eficazes, e uma galeria de tipos absolutamente realizados e convincentes (COUTINHO, 1969, p. 135).

Coutinho menciona a qualidade e a abundância como fatores que definem a obra de Machado de Assis; ressalta o caráter inconfundível do escritor que, avesso a quaisquer denominações estéticas, criara para si aquilo que o definiria como a linha tênue entre o ser e o fazer, caracterizado pelos artifícios e técnicas de um ser aí, um *desein* ao melhor estilo machadiano. "Se existe diferença, [entre os livros], não há oposição, mas sim desabrochamento, amadurecimento" (COUTINHO, 1990, p. 29). A despeito da forma meticulosa de Machado em seguir "tentando, experimentando, retificando, meditando" (COUTINHO, 1990, p. 30), isso se deve ao fato do escritor laborar continuamente, ao ponto de chegar a uma "forma definitiva de seu credo estético" (COUTINHO, 1990, p. 30). Não obstante a isso, Coutinho por vezes afirma:

Costuma-se admitir na obra de Machado de Assis a distinção de duas fases [...]. Esse esquema tem a vantagem de assinalar a brusca mutação do romancista, como resultado da crise espiritual dos 40 anos e da ocorrência de grave moléstia que o deslocou para Friburgo. Seria indiscutível [essa distinção], se não houvesse na fase anterior algumas excelentes produções no gênero do conto e outros modos menores (COUTINHO, 1969, p. 137).

É necessário, pois, analisar a partir da compreensão de Coutinho que, independentemente dessas “duas fases” da obra do escritor, essa brusca mutação e a ocorrência de grave moléstia, que o deslocou para Friburgo não se constitui por si só num parâmetro definidor das mudanças na obra de Machado. Ao afirmar que tal distinção seria indiscutível, se não houvesse na fase anterior, algumas excelentes produções no gênero do conto e outros modos menores; o crítico põe em evidência a fragilidade da crítica anterior ao partir do pressuposto de que os escritos daqueles, eram comumente de caráter impressionista, portanto opinativos, com julgamentos infundados, sedimentados, em não raras exceções, pela simpatia ou antipatia pelo autor.

Essa análise de Coutinho corrobora um ângulo de visão oposto à concepção que explicita a diferença entre momentos distintos da produção machadiana. No que concerne a essa afirmativa levantada por Coutinho, vale dizer que elementos como a ironia, e o pessimismo, tão característicos em Machado, e, diga-se de passagem, herdados do romantismo europeu, não concernem somente à segunda fase, mas à sua produção como um todo. Ao se referir ao humorismo na obra machadiana Coutinho assegura que “Tempera ainda o Romantismo, desde os primeiros contos, com o neutralizante que tanto utilizou para evitar a ênfase e o transbordamento sentimental – o humorismo” (COUTINHO, 1969, p.140).

Em outras palavras Coutinho compreende que o humorismo na obra machadiana é tão somente um recurso utilizado pelo autor com o propósito de minimizar a exacerbação sentimental da obra como escrita afetada. Para o crítico, uma renovação da crítica, teria como fator preponderante um estudo analítico dos novos elementos elencados na obra de Machado de Assis, vistos agora em seus aspectos intrínsecos e estéticos.

Alfredo Bosi (1974) compreende os aspectos histórico-sociais com suas implicações filosóficas, psicológicas e existenciais importantes fatores à compreensão do comportamento humano na obra de Machado de Assis. Em *História da Literatura Brasileira* (1974), Bosi apresenta um panorama das obras literárias dos escritores

brasileiros, dividindo-as e nessa divisão segue as estéticas literárias; situa Machado de Assis na estética realista. Entretanto, sobre os primeiros romances do escritor o crítico assume uma postura um tanto quanto remissiva, num diálogo confluyente com Lúcia Miguel-Pereira.

Depois das felizes observações de Lúcia Miguel-Pereira, já não se pode ignorar o vinco “machadiano” das obras ditas românticas ou da primeira fase: em oposição aos ficcionistas que faziam a apologia da paixão amorosa como único móvel de conduta, o autor de *A mão e a luva* e *Iaiá Garcia*, transvestindo o problema pessoal em personagens femininas, defende a ambição de mudar de classe social e a procura de um novo *status*, mesmo à custa de sacrifícios no plano afetivo (BOSI, 2003, p. 177).

Essa postura confluyente de Bosi com a biógrafa faz-se a despeito dos juízos similares e tendenciosos às impressões de Machado num correlato a tais obras. Tem-se aqui uma confirmação dos fatos quando Bosi alude às inferências feitas por Lúcia Miguel, às escolhas das personagens, numa reminiscência às escolhas feitas pelo próprio Machado, o que comprova a concepção impressionista por parte de Bosi em relação a esse primeiro momento de produção machadiana.

Já na segunda fase, o crítico endossa sua recepção acerca da obra do escritor ao tomar, como ponto de partida *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), e a obra contística, especialmente a partir de *Papéis Avulsos* (1882). De acordo com Bosi, à medida que cresce em Machado a suspeita de que o engano é necessidade, e de que a aparência funciona universalmente como essência, não só na vida pública, mas no segredo da alma, sua narrativa se vê impelida a assumir uma perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo mais problemática, mais amante do contraste. Rompe-se por dentro o ponto de vista ainda oscilante dos primeiros contos, onde a ambiguidade do eu-em-situação, impõe-se como uma estrutura objetiva e insuperável. Vale a pena registrar o olhar evolutivo de Bosi sobre esse romance:

A revolução dessa obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas (BOSI, 1974, p. 203).

A transgressão dessa obra é, na compreensão de Bosi, o que melhor a define. Ao mencionar a revolução ideológica, alude primeiramente ao mal-estar que a

obra provocara no meio literário; a revolução formal é outro elemento de grande repercussão, pois até então a expectativa do público era uma continuação das obras anteriores; outra proeza estaria no foco narrativo da obra, deslocado para a primeira pessoa, expondo assim, as fragilidades do personagem numa recorrência circular em que o retorno é o eterno princípio e fim de tudo. Sobre os contos Bosi também se manifesta da seguinte forma:

Vejo nos contos maduros de Machado, escritos depois de franqueada a casa dos quarenta anos, o risco em arabesco de “teorias”, bizarras e paradoxais teorias, que, afinal, revelam o sentido das relações sociais mais comuns e atingem alguma coisa como a estrutura profunda das instituições. (BOSI, 2007, p.85).

Dizer o óbvio sem cair no comum, eis o grande mérito de Machado de Assis; seu olhar pessimista diante da vida, de uma sociedade cujas feições representam tão bem seu papel, é mister afirmar, que as aparências, dominantes nesse palco fossem, as únicas forças motrizes aptas, portanto a percorrer os recônditos muito além do bem e do mal. O “arabesco” em uma de suas definições atenta para o ato de rabiscar de forma pouco legível. Mas quem disse que Machado queria o explícito? Entre a “máscara e o desejo, o ser e o parecer”, opta por este, pois se a verdade tem de ser contada que seja por meio da ficção.

Antonio Candido, em sua *Formação da Literatura Brasileira* (1975), traz um panorama das condições e circunstâncias de nossa literatura; aponta Machado de Assis como uma figura central nesse processo por representar um divisor de águas na literatura brasileira, ser uma referência em termos de crítica, e por sua obra apresentar uma inovação estética. A contribuição da literatura machadiana foi fundamental para dar novos contornos à literatura brasileira atribuindo à mesma uma conotação mais autêntica. Sobre a filiação de Machado de Assis Candido é enfático:

Ele [Machado] pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam da capo e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar e fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo de sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. (CANDIDO, 1997, p.104)

Candido atenta para a perspicácia machadiana ao apontar sua pressuposição aos predecessores. De fato, Machado buscou extrair o melhor de seus predecessores.

res e os reescreveu *a la Sterne*, a Xavier de Maistre - ou seria a seu bel-prazer? Quem disse que o “*clinamen*” é um processo doloroso? Bloom já preconizava só os poetas fortes conseguem fazer a travessia ou o *desvio*, suprimindo o “*querubin* cobridor” que há em cada um. O segredo de Machado? É sua astúcia em saber decifrar o segredo da esfinge antes que ela o devore.

Sobre a recepção da obra machadiana, quanto ela foi, poderia ter sido, é, e poderá (ainda) vir a ser, Candido assegura que:

[...] se encarmos a sua obra não dentro do panorama estreito da literatura brasileira do tempo, mas na corrente geral da literatura dos povos ocidentais, veremos a contrapartida irônica e por vezes melancólica do seu êxito sem quebra. Pois sendo um escritor de estatura internacional, permaneceu quase totalmente desconhecido fora do Brasil; e como a glória literária depende bastante da irradiação política do país, só agora começa a ter um *succès d'estime* nos Estados Unidos, na Inglaterra, nalgum país latino-americano. À glória nacional quase hipertrofiada, correspondeu uma desalentadora obscuridade internacional. (CANDIDO, 20001, p.17).

Pelo exposto vê-se que compreender a literatura é recuperá-la no tempo e no espaço, reconhecê-la é projetá-la levando em conta sua dimensão dialética e nesta, reside à literatura machadiana cuja importância maior consiste no fato da mesma tratar-se sobremaneira do homem em toda sua incompletude, por isso mesmo razão de sua permanência. O reconhecimento da arte machadiana enquanto *succès d'estime* glorifica-o, projeta sua escrita além-fronteiras, esta a despeito das convenções a que está submetida, liberta-se, ao mesmo tempo em que estreita campos estéticos antes inconciliáveis, manifesto agora pela força híbrida que só a arte com sua inquietude é capaz de aproximar.

Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas* (1977) compreende que os romances machadianos seja o resultado dos processos históricos e sociais captados pela ótica de um escritor cuja mudança de convicção mostra-se plausível. Nesses ajustes, necessários aos elementos constituintes de suas obras, o que não faltou foram os contrastes acentuados pelas camadas periféricas do capitalismo, sustentáculo de um modelo cujos ecos refletem já na formação dos primeiros romances do escritor, alimentados no calor da ideologia antiliberal.

Os direitos do Homem e as generalizações libertárias, próprias do individualismo romântico, estão quase ausentes destes livros, e m que há bastante injustiça e impasse, e nenhuma brisa de revolta social. Mais exatamente, estão postos à margem. (SCHWARZ, 2012, p.85).

O encantamento de Machado em acreditar num liberalismo utópico que viesse suprir a “retórica do progresso e da igualdade”, como forma de equiparar ou igualizar as mais diferentes esferas sociais, seria algo tão inóspito quanto real, e não tardou para o discernimento, eterna sombra da desilusão instaurar-se. A convicção de que as mudanças às quais a sociedade iria testemunhar seriam, também as mesmas que iriam sobrepujá-las aos insígnies das intempéries alusivas; aos novos ideais que marcariam a descrença diante da vida e do que estava por vir. Ledo engano achar que a locomotiva da mudança iria mudar o curso da história, estreitar as esferas sociais, que “dinastias” cairiam que os “reis” dariam as mãos e dançariam a ciranda da vida. Pelo menos não dessa forma idealizada. Estaria aí a origem dos disabores que iriam definir toda sua produção literária? Seja como for, Machado de Assis, agora ciente do fosso provocado pela divisão social, mais consciente, toma para si, a literatura como veículo de transformação ideológica.

Sobre a filiação literária de Machado de Assis, Schwarz, *a priori* explica a maneira restritiva em que foram escritos esses romances, especialmente quando o crítico aponta que este “recuo” – a “filiação conservadora”, no que diz respeito à tradição europeia trouxe à literatura brasileira.

De fato, a restrição ideológica era também restrição de assuntos e escolha de conflitos: as questões do individualismo, as novidades das civilizações burguesas, e como elas o temário da modernidade, aparecem pouco e têm posição secundária (SCHWARZ, 2012, p.85).

Schwarz demonstra que Machado de Assis distanciou-se, deliberadamente dos atos e fatos em que convinha sedimentar as bases ideológicas vigentes. Os fatos por si só, dimensionam os atos, estes que apregoados aqueles, dão a medida do quão profundo é a “viravolta”, mesmo que para tal, seu efeito seja atemporal; curiosamente um fato chama atenção, a restrição ideológica que, por sua vez, desencadeia e suprime fatos merecedores de uma dialética tanto ética, quanto estética, mas que em virtude desses mesmos parâmetros são relegados à ínfima importância, acentuando o contraste de uma realidade duplamente antagônica. Ainda com relação às obras o crítico afirma que:

[...] são quatro romances enjoativos e abafados, como o exigem os mitos do casamento, da pureza, do pai, da tradição, da família, a cuja autoridade respeitosamente se submetem. [...] um dos sinais da segunda e grande fase no romance de Machado será a reintegração abundante do temário liberal e

moderno, das doutrinas sociais, científicas, da vida política, da nova civilização material – naturalmente à sua maneira dele. [...] O denominador comum dos quatro livros é a afirmação enfática da conformidade social, moral e familiar, que orienta a reflexão sobre os destinos individuais. (SCHWARZ, 2012, p.87-8).

È importante ressaltar, que sendo a família a instituição mais importante e a ela submetida tantos padrões, as imposições seriam uma constante haja vista sua preponderância como definidora de todos os costumes a ela imputados. Na visão do crítico essa imposição ocorreria de forma mais incisiva no primeiro momento da criação machadiana, uma vez que o autor ainda preso a convenções de ordem moral e social dificilmente incorreria noutro caminho que não fosse aquele apregoado pela instituição familiar. Já no segundo momento o temário abundante pode finalmente fazer com que Machado se desvencilhasse das amarras que submetiam a literatura nacional ao enfático conformismo social. Embora essa literatura ainda representasse um recorte dos modelos estrangeiros, coube ao escritor, ainda que com suas manifestações ideológicas sitiadas dá-lhe uma feição própria, digna de uma literatura dos trópicos.

*A Mão e a Luva* é um passatempo ligeiro e indulgente – da indulgência que tem consigo mesmo as boas famílias. [...] Já pelo seu trabalho analítico, o livro foge ao comum. Procura formular e poetizar – aí a surpresa – o interesse bem compreendido das partes, em questões de cooptação, no que procede com reflexão e audácia. [...] próxima da realidade prática, distante das idealizações mais inocentes, esta perspectiva não se pode conciliar, e muito menos subordinar, à primeira, do passatempo, de que difere em malícia e peso. O convívio das duas não podia ser de bom efeito. (SCHWARZ, 2012, p. 95-6).

O ponto de partida, portanto, da recepção de Schwarz nesta obra abrange diferentes nuances, principalmente a partir das posições sócio-familiares ocupadas pelas personagens. Vê-se que o texto evidencia um jogo de interesses incomuns, fato marcante dessa cooptação subjetiva, uma vez que Guiomar, de origem humilde, era beneficiária dessa posição que ocupava no contexto das relações parentescas.

Helena é um romance de concepção mais descosida do que a nossa análise faz supor, do que o enredo bem amarrado deixa ver á primeira leitura [...] Com maestria consumada e posição indefinida Machado circulava entre a intriga ultrarromântica, a análise social, a psicologia profunda, a edificação cristã. [...] Helena é um trabalho de passagem. Assim, são várias as características do romance que não têm razão de ser em seu próprio plano, mas que devem ser mencionadas, pois a sua presença é grande. [...] A principal é a diversidade de estilística muito marcada. A prosa realista e maliciosa

dos parágrafos iniciais, próximo da prosa da maturidade, supõe-se uma visão desabusada e humorística da sociedade brasileira. Logo em seguida vem a prosa enfática e convencional dos perfis morais, que poderia estar num breviário de boas maneiras, e cujos pressupostos são inteiramente outros. (SCHWARZ, 2012, p. 145-6).

Aqui Schwarz concentra pontos relevantes nos quais é possível identificar claramente a diferença mais acentuada que reside nas intenções de Helena, em relação às de Guiomar; enquanto esta esboçava interesses ascendentes economicamente, aquela deixava prevalecer não o “se dar bem” socialmente, mas a realização do emocional dignamente. A imposição dos valores sociais e familiares são sobremaneira intencionais e agridem a moral e a personalidade.

Embora seja um mau livro, *laiá Garcia* está no terreno da grande literatura moderna, num sentido em que talvez nenhum outro romance brasileiro, salvo os posteriores de Machado, esteja. Ao colocar o arbitrário no centro de sua construção, Machado entrava pelo campo da descontinuidade, da contingência, do inconcluso, do desperdiçado, do irremido. [...] Embora pelas situações *laiá Garcia* pertença à esfera dos romances para moças, o seu enredo descontínuo e difuso não propicia a identificação romanesca nem satisfaz a sonho algum, salvo o de não sonhar, e aliás nem este, pois a norma do decoro corta o ímpeto crítico até as interrupções. (SCHWARZ, 2012, p.199-03).

Para o crítico o rompimento do continuísmo em criar obras fora do conceito moderno de literatura, significa o aprimoramento da arte. Em *laiá Garcia* o romance assume características não peculiares à romanesca, assumindo um perfil incompleto ao seu momento literário. A indefinição do enredo deixa lacunas imagináveis, ou seja, ao leitor cabe a tarefa de dar sentido conclusivo ao texto. O romance de *laiá* é um entremeado de espaços em branco<sup>22</sup> a serem preenchidos, todavia, é a partir deste romance, obra mais complexa do ponto de vista interpretativo, que os pressupostos sociais, embora sejam os mesmos das obras anteriores, são vistos de forma adversa.

Dessas acepções, podemos ressaltar que a passagem da crítica literária impressionista por uma crítica baseada em critérios estéticos representou um passo importante ao estudo do texto literário. A obra machadiana representa, na visão des-

---

<sup>22</sup> O preenchimento desses espaços em branco é previsto e assume duas razões: a primeira porque o texto é um mecanismo preguiçoso e vive da valorização de sentido que o destinatário lhe dá; a segunda porque à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa. (Umberto Eco. *Leitor in fábula*, 2011, p. 37).

ses críticos, uma evolução independente das fases em que o autor esteja inserido; estudá-lo a luz da crítica textual é conferir à sua obra um caráter periférico.

Desfaz-se assim, os julgamentos superficiais balizados na figura do autor, dando margem a uma proposta crítica inovadora, preocupada em compreender a obra em toda sua dimensão teórica livre, portanto, do julgamento comum.

### 2.1.1 Olhares em contraponto

Todo artista aspira a ser lido. Não existe correspondência particular de um artista que consideramos experimental (de Joyce a Montale) que não mostre como aquele autor, mesmo quando sabia que ia contra o horizonte de expectativas de seu próprio leitor comum e atual, aspirava a formar um futuro leitor particular, capaz de entendê-lo e de saboreá-lo, sinal de que estava orquestrando a sua obra como sistema de instruções para um Leitor Modelo que estivesse em condições de compreendê-lo, apreciá-lo e amá-lo. Não existe nenhum autor que deseje ser ilegível ou ignorável.

UMBERTO ECO

As análises críticas abordadas neste tópico vêm ao encontro de anseios, no sentido de mostrar as diferentes concepções acerca da obra e do fazer literário de Machado de Assis. Ao tomar como base o processo evolutivo de sua criação tem-se uma crítica em permanente processo de evolução, haja vista seu objeto de estudo, a obra literária, ser um campo ilimitado de possibilidades interpretativas.

As concepções dos três principais críticos do primeiro momento nem sempre são concernentes, porém uma coisa é certa, eram nacionalistas, lutavam por uma regeneração nacional, pregavam ideias modernizantes e de certa forma, foram importantes difusores da cultura histórica moderna no país; defendiam principalmente civilização e progresso, originalidade, autonomia das letras e civilização nos trópicos.

A reação de Araripe Júnior à obra de Machado de Assis fora marcada por inconsistência, deslizos e reformulações. Assim como Romero, Araripe de início julga a obra machadiana pela negatividade, pelo que há nela de incongruente com os preceitos literários que a obra deveria representar e ser representada.

Em seu trabalho de crítico, publicou muitos artigos sobre Machado e ao contrário de Romero, cuja opinião sobre o escritor Permaneceu impassível, Araripe reformularia seus juízos em diversos momentos de sua atividade crítica. Embora muitas de suas publicações tenham sido no sentido de reformular suas ideias, Araripe publicaria bons artigos sobre Machado, um deles foi sobre *Quincas Borba*, sem dúvida um ponto positivo do crítico e o que o diferenciou de Romero e Veríssimo; nesse olhar sobre *Quincas Borba*, o crítico chama atenção para o potencial satírico do romance, composto em torno de uma filosofia excêntrica, o Humanitismo, compreendido por ele como uma aglutinação das ideias estrangeiras e como essas mesmas ideias são reassimiladas, resultando em algo novo, num processo denominado por Araripe como endosmose intelectual.

Nesse sentido, Araripe se destaca de Veríssimo e Romero, pois enquanto Romero critica a inconsistência dos personagens e a recusa de Machado em filiar-se a esta ou aquela corrente de pensamento, Araripe percebe a astúcia ficcional da obra de Machado, enquanto Veríssimo vê no romance *Quincas Borba* um progresso de Machado em relação ao parâmetro da literatura nacional, Araripe surpreende ao visionar a postura nada absentéista de Machado e o diálogo intertextual da filosofia de *Quincas Borba* às ideias de Comte e Darwin.

Já na visão de Romero, a obra machadiana ia de encontro a tudo aquilo que tinha como pressuposição, qual seja a construção de uma cultura brasileira moderna que integrasse os modelos estrangeiros às temáticas locais, sem, contudo, perceber que Machado subliminarmente já trazia no cerne de sua obra tais modelos. Sobre o romancista em si, caracteriza-o como sem expressividade, e sua obra sem colorido, cheia de idas e vindas em que mais prevalecia o esforço do que propriamente inspiração. O humorismo, apontado por Veríssimo como singularidade da prosa machadiana e em Araripe como um traço peculiar de humor era considerado por Romero como inadequado e artificial.

Suas ideias não coadunam com Araripe tampouco com as de Veríssimo que, aliás, polemizam-se, pois este se recusava aplicar a obra Machadiana critérios nacionalistas<sup>23</sup>. Veríssimo que se opôs ao cientificismo - naturalismo criticando tal modelo concebeu o texto machadiano como entidade autônoma, sua crítica se aproximou da ficção machadiana consentida, aliás, pelo próprio escritor, pois ambos compreen-

---

<sup>23</sup> O critério nacionalista, embora muito exaltado por Romero, era parâmetro dominante entre a crítica praticada no Brasil até a década de 1880.

dem a literatura brasileira como expressão nacional dotada de caráter universal. O crítico teve dificuldades em analisar Machado dentro dos critérios nacionalistas, pois segundo ele, Machado não se cercaria das peculiaridades nacionais, mas sim da “alma humana”, tendendo dessa forma a uma análise crítica mais impressionista, valorizando a língua e o estilo.

Cumprе acrescentar que foi Veríssimo foi quem primeiro instituiu a visão de separação da obra machadiana em duas fases; (aceita por Araripe e refutada de início por Romero) a primeira seguindo a estética romântica e a segunda a estética realista constituindo, portanto um parâmetro de análise de diversos críticos e correntes posteriores. Para o crítico, a ironia era vista em Machado como o “algo mais” que diferenciava a literatura do escritor da literatura romântica do mesmo período; Veríssimo valorizou a originalidade do escritor ao destacar sua posição aversa às escolas e sua formação literária, fruto das influências estrangeiras que a seu ver constituía um fator positivo.

O crítico se sobressai ao inaugurar uma vertente importantíssima para a crítica machadiana, os caracteres filosóficos e existências conferindo à obra dimensões além-fronteiras. Talvez o maior mérito de Veríssimo como crítico da obra machadiana, esteja na mobilidade que estabeleceu na relação da linguagem e suas diferentes instâncias narrativas<sup>24</sup>. Está aí a superação absoluta do Romantismo e nos demais romances a libertação das influências estrangeiras.

Mas é nas primeiras décadas do século XX que a leitura das obras machadianas ganha, outras proporções. O estudo que Lúcia Miguel-Pereira dedica à obra de Machado de Assis não deixa dúvidas à impressão intimista atribuída ao elo indivizível entre autor e obra. Seu livro constitui-se num trajeto linear em que ambos se equiparam, a biógrafa rastreia seus passos e os pormenores de sua vida como forma de melhor visualizar o Machado criança, adolescente e adulto; os primeiros trabalhos, o deslocamento da periferia para o centro da cidade, as atividades de jornalista e crítico, os amores, as decepções, o casamento, as escolhas difíceis e a recompensa pela literatura; porta de entrada para uma nova trajetória, a inserção e a descoberta do outro lado da “moeda”, o mundo aparente, de onde Machado comodamente visualiza em toda sua essência, a aparência que responde pela constituição dos elementos fundamentais de sua obra.

---

<sup>24</sup> Diga-se de passagem, a linguagem adotada nos romances em primeira pessoa, o tempo da ação, o meio retratado e o perfil dos narradores personagens.

Sobre seus primeiros romances, a biógrafa os define como uma extensão da própria aspiração do autor, numa confluência indivisível de real e fictício. A segunda fase da obra de Machado é o resultado, segundo Lúcia Miguel, da soma de vários fatores: a doença do romancista, a “crise” dos 40 anos, o afastamento da corte que culmina com a grande obra *Memórias Póstuma de Brás Cubas* (1881). Aos olhos de Lúcia Miguel, a produção contística do autor é seu ponto mais forte, embora a mesma tenha dado pouca ênfase a esse gênero.

Em síntese, a obra diz muito do autor, tem-se um mergulho no que há de mais profundo, mais íngreme de sua trajetória, faz jus ao tipo de crítica, em que a figura do autor de fato se sobrepõe à obra; percebe-se que não há um distanciamento entre homem e obra, o olhar subjetivo de Lúcia Miguel exacerba ao mesmo tempo em que dificulta um posicionamento mais crítico acerca das obras.

Astrojildo Pereira numa situação nem psicológica nem biográfica, mas preocupado com os aspectos sociais da obra de Machado analisa os acontecimentos inerentes ao escritor a partir dos ensaios em que reuniu no livro *Machado de Assis, ensaios e apontamentos avulsos* (1959). O estudo de Astrojildo parte de três pontos fundamentais: o pensamento histórico, político e dialético do escritor que melhor representa a literatura brasileira, contrariando as afirmações de que Machado se absteve dos acontecimentos político-sociais do Brasil. Para o crítico, Machado apresenta uma estreita relação entre seu fazer literário e os acontecimentos em evolução no país a partir da maneira como ele sintetiza o instinto de nacionalidade presente no ideário brasileiro.

O crítico mostra que esse engajamento faz-se (in) diretamente por meio dos contos, romances e crônicas de Machado; ao sair em defesa do autor afirma que sua obra nada possui de panorâmico, cíclico, épico ou tampouco documentarista; destaca o caráter comum de seus personagens, atribuindo à mesma um caráter periférico, o que explica sua constante atualidade. Astrojildo vê em Machado um escritor consciente de seu tempo, engajado de todos os fatos a ele inerente; sua vasta produção basta para desmistificar os rumores desse absenteísmo em torno do escritor.

O crítico destaca as diversas facetas de Machado, seja nas questões mais importantes por ele vivenciadas, seja em sua adesão aos fatos inerentes à sociedade, no entanto isto implica uma visão limitada de seu ponto de vista crítico, pois na tentativa de elucidar a obra a partir do quadro descritivo social, Astrojildo erra fazen-

do deste modo o que os biografistas faziam do outro.

Augusto Meyer, numa leitura cíclica entre homem e obra, parte não do homem para compreender a obra, mas desta numa tentativa de compreender o próprio Machado e assim melhor situá-lo. Não tanto quanto Lúcia Miguel Pereira, Meyer, a despeito do psicologismo recorre também ao homem, no entanto o faz de maneira inversa, busca conhecê-lo, mergulhar no seu subterrâneo, no âmago do seu ser, no intuito de melhor apreender e abstrair dele sua verdade.

Seu estudo aponta para um Machado niilista que vai de encontro aos seus próprios limites, fazendo de seus personagens “fantoches” sem expressão, manipulando-os. Meyer, afirma haver um continuísmo a partir de *Brás Cubas* onde não há uma movência de uma obra a outra. A despeito de suas similitudes, o crítico examina as obras em seus pormenores, uma forma de externá-las, a exemplo do romanista. Meyer admira Machado por seu espírito criativo, criador de tipos e conflitos, uma maneira de universalizar a arte; de certa forma é com Meyer que se dá um estudo totalmente diferenciado acerca de Machado; o crítico abre precedentes a outros críticos ao mudar os rumos da crítica, até então constituída em torno de Machado.

É a partir dessa abertura que a crítica da segunda metade do século XX, amplia esse novo entendimento do fazer literário; tem-se agora uma compreensão desse olhar que irá detectar a ruptura de novos ângulos no parâmetro da crítica moderna, cujo foco desencadeado pelos críticos são os elementos intrínsecos da obra.

Nesse tocante, Alfredo Bosi, ao situar a obra machadiana na estética realista evidencia a evolução do escritor, justifica tal fato ao tomar como modelo *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cuja revolução formal e ideológica provocou uma ruptura no horizonte de expectativas do público, furtado de qualquer continuísmo das obras anteriores. A despeito do olhar oscilante apresenta-se ainda preso à ideia da crítica biográfica numa referência aos primeiros romances, numa confluência com Lúcia Miguel-Pereira, no entanto na fase realista, numa postura bem mais madura, aproxima-se de Astrojildo. Afrânio Coutinho por sua vez, defende a ideia de continuidade na obra machadiana, exemplo disso é o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que o crítico não reconhece como um romance de ruptura, mas os contos é que seriam o exemplo maior dessa façanha.

Da mesma forma Roberto Schwarz, afirma não haver ruptura entre os romances machadianos, pelo contrário, Machado dá ênfase a instituições como a igreja e a família, corroborando o paternalismo focalizado nesses romances; de todo modo,

segundo o crítico, tem-se uma evolução nessas obras culminando com *Iaiá Garcia*, que já apresenta certa maturidade do escritor. O crítico relaciona o “cinismo” ingênuo de “*A Mão e a Luva*”, ao “purismo” de *Helena* e ao misto de “desencanto” de *Iaiá Garcia*; demonstra, a partir de suas análises, uma leitura de caráter sociológico, com aspectos diferentes desses romances, que mesmo partindo dos mesmos enfoques apresentam uma diferença em desenvolvimento dos fatos.

Antonio Candido numa postura embora parcialmente análoga com Bosi vê Machado de Assis, como um autor que soube “beber” nas fontes estrangeiras, mas que como poucos soube fazer desse *clinamen* algo novo, o que justifica sua grandeza. Candido reflete acerca da não projeção do escritor em solo estrangeiro dado principalmente pelo anonimato de Machado fora do âmbito nacional bem como a “irradiação política do país” fator preponderante a glória de um escritor. No entanto, o brilho da arte irrompe todas as frestas, iluminando os mais distantes horizontes.

A crítica literária brasileira evidenciada em três momentos distintos da vida de Machado de Assis chamou atenção aos diferentes olhares e tomada de posição dos críticos mencionados nesta pesquisa; onde a literatura, considerando esse momento histórico, era cabalmente representada por Machado de Assis. No entanto, percebe-se que havia uma evidente divergência entre os posicionamentos trazidos à mesa pelos críticos, pois a ênfase aplicada na análise das obras voltava-se fundamentalmente às características do autor; resultado disso é que detalhes inerentes aos elementos subjetivos do texto tinham menor valor.

Poder-se-á dizer, que as expectativas desses críticos, de certa forma, além de conflitantes, eram também frustrantes; todavia causaram implicações autênticas que proporcionaram mudança de horizontes nas obras machadianas. Visto que, os horizontes traçados pelos leitores machadianos ora divergem, ora revelam, fato comum, numa fortuna crítica que representa o peso da própria história literária brasileira.

Nesse processo de leituras e análises críticas, as controvérsias são uma constante, nem sempre haverá consensos identitários, nem poderia haver, pois a crítica está em constante processo de evolução, e neste processo está a obra, elemento maior dessa movência.

### 2.1.2 A “Causa secreta”: Uma Leitura

A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.

MACHADO DE ASSIS

*Várias Histórias* (1896) é um desses livros de Machado de Assis, inovador não só por se tratar da fase madura do escritor, mas por apresentar mudanças importantes do ponto de vista estético e formal. As várias histórias que compõem o livro são igualmente inovadoras, especialmente por sistematizar uma experiência estética que teve como ponto de partida o final da década de 1880 com a publicação do romance *Memórias Póstumas* (1881), e do livro de contos *Papéis Avulsos* no ano seguinte (1882), ambos, ao seu gênero, representavam uma evolução de estilo e de forma totalmente inéditos na literatura brasileira.

O conto que até então, não possuía grande relevância em nossa literatura, ganha a partir de Machado de Assis densidade artística, e uma nova configuração, passando a ocupar uma posição de destaque no meio literário.

*Papéis Avulsos* (1882), livro notável por suas inovações estilísticas, abre o filão para esse gênero que ganharia cada vez mais espaço e prestígio na literatura brasileira. Ao justificar a “nova poética”, nas advertências das principais obras contísticas, o escritor institui ao mesmo tempo em que valoriza a teoria do gênero nesses escritos, e o faz de forma deliberada e consciente de que essa *forma livre* é resultado das leituras de grandes autores estrangeiros, a quem o escritor tinha como modelo, o que por certo representou tamanha inovação na escrita machadiana e no gênero em si, que viria a se consolidar de forma definitiva no país.

Este título de *Papéis Avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. *Avulsos* são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São as pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar-se à mesa.

Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente que se há aqui páginas que parecem meros contos, e outras que não o são, defendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com S. João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescenta (XVII, 9): “E aqui há sentido, que tem sabedoria.” Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra. Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica

alegre, o tempo escoá-se e o conto da vida acaba sem a gente dar por isso (ASSIS, 2005, p. 03).

É sintomático em Machado, que a unidade constitui-se o cerne de suas atenções. Ao explicar a profusão de textos sem uma correlação uníssona, o faz assentindo ao mesmo tempo da importância de suas articulações; pois o fato de estarem aparentemente dispersos não significa uma dissonância no todo da obra, por isso mesmo, são como frutos da mesma árvore regada aos olhos do pai.

Ao reportar-se à primeira finalidade corroborada pela citação de S. João, o Evangelista, o escritor enfatiza a necessidade de atribuir ao conto a condição de objeto teórico e, a partir dessa função oportunizar através da unidade de sentido a construção do saber sem perder sua funcionalidade, enquanto entretenimento à vida.

Na “Advertência” do livro *Várias Histórias* (1896), Machado retoma a discussão teórica do conto, tomando por base o pensamento de Diderot, quando infere sobre a posição e importância que o gênero ocupa na França, a partir da atenção do filósofo. Sobre sua dedicação ao conto, numa desculpa de aparente modéstia obviamente, diz: “não pretendem sobreviver como os do filósofo” numa alusão a Diderot, mencionado na epígrafe dessa obra, “nem são feitos da mesma matéria, nem daquele estilo que dão aos de Merimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros da América” (ASSIS, 1957, p. 03). Essa modéstia machadiana é de fato aparente, uma vez que reconhece o peso e a importância da tradição do gênero.

O empenho machadiano em teorizar sobre a prática do conto de forma própria e estilo inovador, advém de seu ímpeto natural, aliado ao talento e precisão, preceitos essenciais, reconceituados através das formas, valores e diferenças culturais como forma de elevá-lo à categoria máxima.

A literatura brasileira pode ser definida em antes e depois de Machado de Assis, o que implica dizer que, mesmo a história literária brasileira já apresentando um modelo de tradição moderna da lírica e da narrativa, a literatura ainda não apresentava uma “referência filosófica”, o que equivalia a um processo de “atrofia da visão problematizadora<sup>25</sup>”, resultando, portanto em uma literatura com uma conotação in-

---

<sup>25</sup> Ver José Guilherme Merquior (Machado de Assis e a prosa impressionista). In *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*- I -2. Ed- Rio de Janeiro, J. Olympio, 1979. P. 150-185

gênu da realidade. A partir de Machado, a prosa ganharia um nível estilístico até então inédito em nossa literatura.

Há quem diga que o ponto de partida para essa virada atende pela data de 1879, quando Machado de Assis, em meio a intempéries de ordem social, física e existencial; viaja para Friburgo para uma curta temporada de repouso, mas que também foi o encontro do homem consigo mesmo, Machado não voltaria o mesmo, e os efeitos fizeram-se notar em sua capacidade criadora que, a partir de então, não alcançaria limites, tanto foram suas criações.

O conto chegaria ao seu melhor nível, a prosa machadiana problematizava, ironizava, distorcia, jogava, insinuava e se camuflava em mil faces, todavia, a mesma necessitava de uma conotação autêntica, o que viria subliminarmente “no motivo do duplo, na iminência do outro, numa certa atitude de (des) mascaramento”, (BROCA, 1969, p.188). Tudo isso alicerçados por uma *consideração obsessiva do tempo* – em que Machado vivencia o presente, mas com o olhar no futuro.

“A causa secreta” (1896), conto integrante da coletânea *Várias Histórias*<sup>26</sup>, comumente é vista como uma das narrativas mais sinistra de toda a produção contística machadiana. Impossível ficar indiferente a esse texto, que desencadeia as mais estranhas sensações, ante seu efeito de espelhamento desencadeado pelo processo de dissecação que permeia a trama. O olhar logocêntrico faz parte, pois o choque é tão grande que ficamos *a priori* inertes, num misto de repulsa e horror, presos na própria situação ficcional longa, ardilmente longa, arquitetada pelo narrador.

Nesse conto, a temporalidade constitui-se num entremear entre a ação ficcional transcorrida em 1860, sua primeira publicação real em folhetim, *Jornal Gazeta de notícias*, 1885 e sua publicação oficial em 1896, selecionada pelo próprio Machado para compor o livro *Várias Histórias*. O que chama atenção no conto é a arbitrariedade casuística, o homem reificado, coisificado, essa imparcialidade machadiana, sua maneira complacente de inverter os papéis, tornando o complexo simples, o agressivo brando e vice-versa. Será essa a modernidade em Machado? Ao se referir ao tema do conto Antonio Candido (2011), afirma:

---

<sup>26</sup> Figura-se nessa coletânea *O Empréstimo* (1882), *Verba Testamentária* (1882), *O Enfermeiro* (1884), *O Caso do Romualdo* (1884), *Uns Braços* (1885), *Entre Santos* (1886), *A Desejada das Gentes* (1886), *Um Homem Célebre* (1888), *O caso da Vara* (1891), *Anedota do Cabriolet* (1905), *Um Capitão de Voluntários* (1905), *Pai Contra Mãe* (1905).

[...] é a transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual. Este tema é um dos demônios familiares da sua obra, desde as formas atenuadas do simples egoísmo até os extremos do sadismo e da pilhagem monetária (CANDIDO, 2011, p. 28).

Os diferentes ângulos do processo criativo em Machado se encontram em sua destreza em lidar com a própria escrita; ao forjar “situações ficcionais” se aproxima da mais tenra artificialidade do fazer literário, esse espectro constitui o ponto de partida para diferentes interpretações. O conto em estudo possibilita um olhar múltiplo, talvez o mais interessante a ser abordado nele, seja a problemática do homem em si, sua perversão, o indivíduo dentro e fora de si ao mesmo tempo, seu duplo e seu nada, daí a modernidade em Machado.

Dizer que o tema é um dos demônios familiares de sua obra é, pois o avesso de tudo que Machado já escrevera se correlacionado às formas antes aludidas pelo escritor, que de maneira consciente atribui aos personagens toda complexidade inerente ao ato, mesmo de maneira a parecer simples formas atenuadas, em verdade o que já se constituía era uma maneira madura de construir personagens que representasse tão bem as novas formas estéticas. Com isso o escritor invoca não só o leitor, mas dá piparotes até mesmo no mais desavisado dos críticos. Nesse texto sujeito a tantas leituras Candido reflete:

Este Machado de Assis desprezioso e de bom humor constitui porventura o ponto de referência dos demais, porque dele vem o tom, ocasional e reticente, digressivo e coloquial, da maioria dos seus contos e romances. Nele se manifesta o amor da ficção pela ficção, a perícia em tecer histórias, que se aproxima da gratuidade determinativa do jogo. Deste autor habilidoso e divertido brota o Machado de Assis focalizado aqui – numa paisagem insensível (CANDIDO, 2011, p. 32)

O maniqueísmo machadiano implica num ângulo totalmente inverso ao que comumente se quer ou se espera de um autor como Machado, implacável, a mirar o próprio ato literário, a revolver a tessitura da mais tenra expressão artística a despeito de sua aparente simplicidade, esta, manifestada de forma sutil, onde a neutralidade de tom, os dilemas recorrentes do homem consigo mesmo e tudo que o cerca perfaz um caminho íngreme aos horizontes manifesto.

Desenvolver uma leitura de “A causa secreta” é antes de tudo trilhar os preâmbulos de um texto que a exemplo de sua própria tessitura se confunde com as ações de seus principais interlocutores; o narrador e o leitor.

No conto, Fortunato<sup>27</sup> é a figura central dessa narrativa e permeia toda a trama com seus atos insólitos e sua presença ambígua e indiferente; Garcia outra figura emblemática, estudante de medicina, torna-se sócio de Fortunato numa casa de Saúde e Maria Luisa, esposa de Fortunato, completam a composição do texto.

A obra prevê um sistema de expectativas de ordem cultural e ideológica, e, ao fazer isso, prevê um leitor que interfira na obra, que a dinamize, razão pela qual ocorre sua fragmentação, ante esse novo modelo de escrita. Pode ser que esta seja a forma deliberada com que o autor comece e termine a obra, a partir de um processo digressivo, onde a reconstrução dos acontecimentos a partir de seu retrospecto confere uma faceta diversa tornando o leitor partícipe da mesma.

Ao longo do texto essa noção é reiterada de forma enfática em diversas passagens da trama como, por exemplo, na cena já mencionada pelo narrador entre Garcia e Fortunato à porta da Santa Casa como primeiro ponto de “forte impressão” entre ambos. Dias depois, ambos voltam a se encontrar durante a representação de uma peça no Teatro São Januário, em que Garcia fica impressionado ao vê-lo em completo êxtase assistir a representação e ficar fascinado aos lances mais dolorosos da peça, fato este, que fez Garcia suspeitar “haver na peça reminiscências pessoais do vizinho”. (ASSIS, 1957, p.107).

Outro reencontro, dessa vez quando Gouveia é atacado por capoeiras e Fortunato, muito prestativo, socorre-o, numa servidão incomum, fato este marcado pela indiferença com que presencia a dor alheia. Como uma fera preste a desferir um golpe espreitava-o sem perder qualquer movimento, seu olhar buscava todos os detalhes, “os olhos claros, cor de chumbo, moviam-se devagar, e tinha expressão dura, seca e fria” (p. 109). Nesse momento outra situação toma forma, Garcia, também com seu olhar espreita Fortunato, que desperta sua atenção, e de uma forma ou de outra esse caráter híbrido de sua personalidade inquietava-o, ao mesmo tempo em que o atraía cada vez mais àquele universo insólito de uma mente insana que toma forma a partir da percepção de Garcia. Quando este o surpreende torturando um rato, numa cena de puro horror, o médico, desvenda, enfim, o segredo daquele homem. Os sentimentos se confundem, Garcia fica chocado, paralisado, tomado de uma estranha sensação, “não podia negar que estava assistindo um ato de rara de-

---

<sup>27</sup> Segundo Alfredo Bosi, “Fortunato possui, como a fortuna que traz no seu nome, um caráter maligno (...)que se diverte com as convulsões da agonia, é um caso particular da perversão universal.”

dicação” (p.110). Tudo naquele homem era um mistério agora, desvendado pelo olhar de Garcia.

Fortunato, por outro lado permanece impassível, perverso ao ato em si, às ações daquele homem parece natural; é a técnica machadiana, de promover a inversão do ato, transformar o anormal em normal, o grotesco em brando. Garcia fixa o olhar na fisionomia de puro gozo daquele homem, e constata, não é “Nem raiva, nem ódio”, mas o que está por traz de ações tão duvidosas é “tão somente um vasto prazer, quieto e profundo [...] alguma coisa parecida com a pura sensação estética” (ASSIS, 1957, p.118). Esse momento, por se dizer epifânico, todas as dúvidas são dissipadas, o que estava oculto revela-se; eis a confirmação: “castiga sem raiva” constatou o médico, tão somente pelo prazer de ver no outro, a dor, o sofrimento e conseqüentemente seu aniquilamento, fato este que transpõe ao limite da essência, e faz da aparência um mero arquétipo de si mesmo.

Mesmo em face de tal clarividência, Garcia não consegue desviar o olhar de Fortunato, o que há de tão fascinante nesse homem que atrai tanto Garcia? Será sua personalidade dúbia? Ou sua forma ambígua de conviver e lidar com situações tão díspares? Por que Garcia não consegue desviar o olhar de Fortunato? O que o faz voltar seu olhar, mesmo correndo o risco dele voltar contra si mesmo?

Umberto Eco, na obra *Seis passeios pelo bosque da ficção* (2010), diz que mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita (ECO, 2010, p.12). Mas quando essa trilha não é definida e a saída se torna uma busca incessante ou o seu aprisionamento, que caminho seguir? No caso de Garcia, o que o prende a Fortunato? Será “porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia”? (ASSIS, 1957, p. 118). Completamente objetivado, Garcia fica à deriva, não consegue desvencilhar-se e perde-se nos preâmbulos da própria trama.

Nessa alinearidade decorrente da quebra de expectativas da obra, tem-se uma inversão dos fatos, valores e hierarquias em que Fortunato de observado passa também a ser um observador, imergindo de si um duplo, que é Garcia. Mas e o leitor? Não será ele, também um cúmplice de Fortunato a exemplo de Garcia? Como observador dos fatos recorrentes na trama, ele é um caso à parte, sua função foge comumente ao padrão estabelecido por Machado que dá o tom aos diferentes ângulos dessa narrativa, construída num plano recursivo levando em conta suas diferen-

tes instâncias narrativas.

Machado de Assis é notável não só por trazer à discussão de seus contos a própria natureza da criação literária, mas por apresentar narradores com múltiplas facetas, atendendo também um público leitor com diferentes perfis. O conto em estudo traz um narrador heterodiegético, capaz de se camuflar à conveniência encetada pela história; sua relação com o leitor parte de situações contrárias, pois enquanto um manipula o outro deixa se manipular.

O narrador se dirige a um leitor incapaz de trilhar por si só os preâmbulos da trama, pois desorientado tudo que consegue captar é por meio de Garcia, ou seja, sua percepção é totalmente focalizada através da ótica do outro. De forma demiúrgica o narrador está e capta todos os ângulos possíveis da história, porém revela os fatos de forma contida o que provoca uma expectativa no leitor, obrigando-o a partilhar dos mesmos sentimentos aflitivos e de suspense que intriga Garcia.

A narrativa machadiana entrecruza-se, numa reminiscência que remete a encontros díspares, como personagens entre contos e romances, temas e até teorias, marca de sua evolução. Qualquer semelhança à teoria do Humanitismo presente na obra *Quincas Borba* não é mera coincidência, como também a recorrência de temas alusivos em contos como “*Um dístico*”, “*O caso da vara*”, “*Conto alexandrino*” e “*Pai contra mãe*” é, apenas um ponto de contato que remete a uma circularidade, aonde as consonâncias, os diálogos constantes, e complementaridades entre contos e romances machadianos representam um campo indivisível de possibilidades a serem desvendadas.

## 2.2 A recepção da obra contística de Edgar Allan Poe

Com efeito, eu seria louco se por isso esperasse [pelo crédito dos leitores] no caso de os meus próprios sentidos rejeitarem seu próprio testemunho. No entanto, não sou louco – e, com muita certeza não sonho... Talvez mais tarde se encontre uma inteligência que reduza o meu fantasma ao estado de lugar – comum – alguma inteligência mais calma, mais lógica e muito menos excitável do que a minha, que não achará nas circunstâncias que narro com terror senão uma comum sucessão de causas e efeitos muito naturais.

EDGAR ALLAN POE

Edgar Allan Poe é um escritor incomum e situá-lo na Literatura norte-americana não foi uma tarefa fácil por duas razões: Seu gênio indomável e o alheamento a quaisquer filiações literárias que o escritor, inclusive fazia questão de explicitar.

A literatura americana na primeira metade do século XIX trazia em seu cerne um provincianismo característico de uma literatura ainda em processo de formação, tal processo se refletia na crítica daquele período, de natureza periodocista, evidenciada por duas tendências distintas; o exacerbado patriotismo literário e a excessiva subordinação aos modelos europeus, notadamente os ingleses. Edgar Allan Poe, ciente de tal antagonismo, obviamente relegaria a ambas, optou por um caminho inverso e nesse percurso descobriria que o novo pode ser um processo longo e doloroso, mas que nada impedia que esse novo modelo viesse sobremaneira influenciar um padrão a ser seguido em detrimento daquele em voga.

Na tentativa de atribuir à sua crítica uma função puramente estética Poe provoca, ao declarar que a influência moral não constituía uma função necessária à obra de arte, destituindo, com isso, os fatores extrínsecos ao julgamento literário, dessa forma, acrescentava que a literatura deveria ser avaliada a partir de seus próprios méritos, sem qualquer vínculo aos modelos estabelecidos. Ao posicionar-se contra literatura e moralidade Poe explicita que esses campos são antagônicos e contribui para a ruptura de uma tradição “tirânica”, a do “Didatismo”, pertencente desta mesma literatura.

Ter consciência de uma crítica achacada de moralismo e forte apelo didático e mesmo assim romper com ela traria profundas consequências a Poe; como o isolamento intelectual e a indiferença atribuída às suas obras causando com isso um fosso expressivo desencadeado pelas opiniões distorcidas dos críticos a respeito de suas obras. Tudo isso contribuiu para a indiferença e hostilidade a que Poe fora submetido; Com poucos amigos no meio literário, isso foi um problema, para o escritor, visto a partir de então como uma figura excêntrica e um comportamento desviante, o que obviamente contribuiu para o fracasso crítico de suas obras naquele país.

Suas escolhas não tardariam a surtir os efeitos, Poe Jamais passaria despercebido aos olhos de uma crítica indiferente à sua poética, mais que isso, não lhe manifestava qualquer apreço. Sua aparência intrigante aliada à obra visceral que criava, causou um impacto tão forte naquele público que a reação foi de repulsa

imediatamente, pois confrontar a desintegração do sujeito era algo atroz, completamente inverso ao que comumente era descrito ou sequer pensado naquele contexto; era surreal demais a uma literatura ainda presa a fortes valores clericais. Poe principiava um momento único na literatura americana, seria o centro das mais controversas discussões acerca de uma obra que a despeito do nada familiar impactava cada vez mais o público.

Nunca tantos críticos, leitores e escritores tiveram que se posicionar seja a favor ou contra a obra de Edgar Allan Poe. Talvez pelo fato de todos, de uma forma ou de outra, terem sido atingidos pela psicose surreal de suas obras, essa introspecção psicológica, que desnuda os atos mais lúgubres de um ser em estado puro.

Incompreendido e mesmo mal interpretado pela crítica daquele país, Poe seria relegado por uma crítica que se resvalava até mesmo de ler um esboço do autor, salvo um ou outro, mas sem qualquer enfoque científico; embora o escritor tenha conquistado muitos leitores com suas obras impactantes ou mesmo ter contribuído para um novo modelo de narrativa curta, contrariou a própria lógica de uma crítica insípida, que atribuía às suas obras um misto de suas vivências interiores, numa interpretação equívoca marcada pelo descompasso entre crítica e arte.

Viver da arte na América não foi tarefa fácil para Edgar Allan Poe, embora fosse possível para muitos escritores, Poe precisou romper barreiras intransponíveis para se consolidar no meio literário. Como Machado de Assis desempenhou diversas funções, trabalhou em vários jornais e revistas literárias; a exemplo do brasileiro, também amargou as agruras de seu tempo e sua obra dividiu a opinião pública ao apresentar um formato avesso ao modelo vigente, fato que o submeteu às mais diversas apreciações críticas. Pois sua escrita, vista como insólita e transgressora fazia de Poe o protótipo de sua própria criação.

*Histórias de Grotresco e Arabesco* (1840) apresenta temas variados, espaços atemporais, ambientes espectrais, lugares inusitados, universos dispare, nada diverso de uma mente efervescente como a de seu autor, que tinha pressa em desnudar o mundo, o indivíduo, seus medos, temores e idiosincrasias; em tornar público atos e fatos intrínsecos à vida, mas que mascarados de forma tão veemente por uma sociedade maculada pelo purismo e o temor exacerbado ao novo ou o que poderia incorrer em novas experiências extraordinárias.

Tudo em Poe era incomum, fora dos padrões convencionais, absurdamente novo, agressivo demais àqueles que viam a literatura como algo estanque. Suas reações incrédulas chegaram até mesmo ao extremo de pôr em dúvida o próprio ato criativo do artista, rotularam-no de ser produto desviante de uma mente atormentada, em que os atos concretos de sua vida se sobrepunham aos fatos ficcionais de sua criação. Tal concepção era aceitável porque a crítica assimilava a vida do autor e a obra literária a serviço de um único fim.

Ao desempenhar funções de escritor, poeta e crítico Poe provocava e inovava, sua presença no meio literário fora vista como um meteoro desgovernado, que com seu rigor e precisão técnica provocou uma ira sem precedentes em grande parte da crítica, que o acusava de obscurantista e alienado, além da imagem estereotipada que o marcaria com um dos maiores escritores malditos da literatura romântica universal.

No tocante as atividades exercidas por Edgar Allan Poe, este desenvolveu trabalhos em diversos jornais e revistas literárias entre 1842 e 1847, tendo como ponto de partida a publicação de um conjunto de resenhas críticas extraídas da coletânea de contos *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, escritor norte americano e seu contemporâneo. Tais resenhas seriam publicadas na revista literária *Graham's Magazine*. Foi a partir dessas resenhas que Edgar Allan Poe pode estabelecer os fundamentos de uma poética do gênero.

A primeira resenha publicada em abril de 1842<sup>28</sup>, o escritor apresenta uma síntese de suas concepções sobre o conto e assevera que a ficção curta será o veículo mais apropriado para a expressão máxima dos talentos de um artista, além de propor a teoria da unidade do efeito, que sustenta a leitura de uma narrativa de uma só assentada, dizia que “os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (POE, 2004, p. 3). Essa concepção proporcionou o rompimento literário dos padrões da época e contrariou aos seus contemporâneos, com opiniões diversas. “Emerson acreditava que ele era um homem da selva” (SPILLER, 1963, p. 321), por outro lado, W. Whitman elogiava Poe ainda que sem repudiar seu despudor.

---

<sup>28</sup> A segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne foi publicada em maio de 1842 na *Graham's Magazine* e a terceira, publicada em novembro de 1847., em *Godey's Lady's Book*.

Na segunda metade do século XIX as opiniões em torno de Poe divergiam-se, para Robert Spiller (1963), isso se devia ao fato dele ser incompreendido por uns e mal interpretado por outros; Poe era alvo das mais variadas críticas. “Tennyson o achava um gênio”, Henri James, ao se referir ao escritor, dizia que o interesse por seus escritos advinha de “um estágio decididamente primitivo de reflexão”, Paul Valéry atribuía a Poe o espírito vanguardista com suas ideias inovadoras além da importante contribuição às novas formas literárias (SPILLER, 1963, p. 321).

Todos de alguma forma se manifestavam em relação a Pe. W. B. Yeats, em correspondência (1899) a W. T. Horton, responsável pelas ilustrações de uma obra de Poe, teria se manifestado da seguinte forma: “Não sei por que você ou qualquer outra pessoa deveria se dar ao trabalho de ilustrar qualquer coisa de Poe (...) tudo nele a mim parece insincero e vulgar”(YEATS, apud SANTAELLA, 1989, p. 146). Curiosamente esse discurso teria outra conotação anos depois ao dizer que Poe era “certamente o maior poeta americano, sempre e para todas as terras, um grande poeta lírico”. Realmente causa espanto que uma mente tão inconstante como a de Yeats se reportasse dessa forma a Edgar Allan Poe, logo ele que era o protótipo da estranheza.

O escritor Robert Louis Stevenson também deixaria suas impressões sobre o escritor bostoniano, no ensaio “A academia”, destacou o talento de Poe, entretanto criticou sua imagem pessoal ao dizer que parte de seu insucesso se dava pela forma como fora estigmatizado em detrimento das constantes crises de alcoolismo que se submetia, intercalando sua criatividade com momentos depressivos e denegrindo sua própria condição de escritor respeitado (STEVENSON *apud* SPILLER, 1963, p. 322)

Bret Harte, contista, num ângulo diverso de Poe, exerceu grande influência sobre os contemporâneos; ao se referir a Poe dizia que nada havia em sua obra que suscitasse a cor local ou mesmo temas nacionais.

Suas obras não são a história curta de nossos dias. Não são apropriadas à vida, costumes ou pensamentos americanos. Não participa, no seu desenvolvimento e tendências, da observação e experiência do modo de ser da América, nem trata de seguir suas ideias ou de entender sua maneira peculiar de expressar-se, que considerava vulgar. Também não simpatizava com os dramáticos contrastes e surpresas que são o mais assombroso da civilização americana, nem considerava as modificações do meio e os limites geográficos, chegando mesmo à ignorância de sua geografia (HARTE, 1963, p.12).

Não se pode dizer que não há uma correlação entre as colocações de Harte, e, verdade seja dita, Poe não apregoava em seu fazer literário, uma presença americana, não do ponto de vista panfletário como Harte e muitos outros contistas americanos da época, pois estes, além de retratar a cor local, deram ênfase a personagens pitorescos e vivacidade ao conto, numa linha completamente oposta ao que Edgar Allan Poe apresentava. Não é de estranhar a indiferença para com a obra de Poe, visto o abismo existente entre as produções de ambos. Harte observa e critica de forma veemente o alheamento ou aquilo que o mesmo e toda a crítica compreendiam como distanciamento de Poe a tudo que representa a literatura americana.

Importante mencionar, que a despeito do que Harte supunha como indiferença de Edgar Allan Poe à vida, costumes ou pensamentos americanos, o escritor conseguiu um feito notável: apreender a “intelligentsia” de sua época com uma produção *sui generis*, mesmo que isso tenha representado uma abertura crítica e um reconhecimento fora de seu país.

O trágico destino de Edgar Poe poderia passar incólume, não fosse sua figura controversa, a despeito de seu gênio indiferente e uma vida marcada por privações de toda ordem. O escritor viveria todas as fases de seu inferno astral, sobrevivendo na linha tênue da razão e da loucura, do ser e não ser, do ter e não ter, em resumo todos os ingredientes do caos.

Em sua curta existência produziu de maneira intensa e morreria sem concretizar o sonho de ter sua própria revista, de ser respeitado e valorizado em seu país. Mas quem disse que a vida não imita a arte? Ou é a arte que imita a vida? Injustiças à parte, *a priori* Poe sairia de cena na América para ressurgir como mito em solo europeu.

A façanha caberia à França através da tríade formada por Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Paul Valéry, responsáveis pela “redescoberta” e inserção do escritor na Europa, num trabalho de leitura e tradução de suas obras que duraria dezesseis anos. Baudelaire se encarregaria da tradução dos contos, Mallarmé, da obra poética e Valéry, pela descoberta e valorização de uma obra pouco conhecida de Edgar Allan Poe, “Heureka”, escrita um ano antes de sua morte, e denominada pelo poeta de “poema cosmológico moderno”.

A reação favorável de Baudelaire à obra poeana, especialmente a produção contística, razão maior deste estudo possibilitou ao crítico uma nova emoção

salvando a obra do escritor do ostracismo e num universo sugestivo à moda dos simbolistas encontrou uma legião de fãs pelos quatro cantos do mundo. A França atribuiu a Poe todas as honras e glórias que só a arte em sua infinita beleza é capaz de resgatar.

As traduções de Baudelaire e a publicação de três ensaios críticos se constituíram no primeiro registro crítico de referência devotado à obra de Edgar Allan Poe. Esse interesse constituiu-se o ápice para o entusiasmo de todos e desencadearia uma aceitação em massa na França pelos poemas e contos do artista. Tal aceitação possibilitou proporções gigantescas e provocou uma reação solícita de escritores americanos como Stevenson e Conan Doyle. Essa onda literária despertou nestes escritores o reconhecimento de seus débitos com a obra de Poe, Joseph Conrad elogiava suas descrições do mar, bem como Thomas Mann que ao reportar-se ao conto “William Wilson”, encontraria ali um clássico exemplo do duplo.

Por conseguinte seria Baudelaire amiúde seu querubim cobridor? Ao tomar conhecimento da obra do escritor bostoniano, o crítico teria ficado tão impressionado que escreve à sua mãe: “descobri um autor norte-americano que provocou em mim uma incrível simpatia e escrevi dois artigos sobre sua vida e suas obras”. (BAUDELAIRE, 2003, p. 37). No ano seguinte nova correspondência: “compreendes agora por que, em meio à pavorosa solidão que me cerca, entendi tão bem o gênio de Edgar Allan Poe e por que contei tão bem sua abominável vida”? (BAUDELAIRE, 2003, p. 37).

No entanto, foi numa correspondência com o crítico de arte Théophile Thoré que o poeta francês teria se manifestado de forma ainda mais enfática ao relatar da experiência única com que teria traduzido a obra de Edgar Allan Poe e o quanto este lhe era familiar numa estranha sensação de cumplicidade. “A primeira vez que abri um livro seu, vi espantado e maravilhado, não apenas assuntos cogitados por mim, mas frases pensadas por mim, escritas por ele, vinte anos antes”. (BAUDELAIRE, 2003, p.7). Tanta afinidade se constituiria numa estreita relação de devoção que levaria o crítico francês até as últimas consequências como atestam suas palavras nesta correspondência a Saint-Beuve. “É preciso e é meu sincero desejo, que Edgar Poe<sup>29</sup>, a quem não se presta grande estima na América, venha a tornar-se um

---

<sup>29</sup> Edgar Poe era como Baudelaire se referia ao poeta americano, talvez pelo fato de ambos na infância terem sido criados por padrastos; Baudelaire inaugura essa forma peculiar de nomear o escritor,

grande homem para a França” (Baudelaire, *apud* Nestrovski, 1986, p.34). A empatia entre Poe e Baudelaire está muito além das palavras, dos limites geográficos ou temporalidade, mas numa relação demiúrgica em que só a arte em seu sentido espectral é capaz de provocar.

Irmanados pela contramão da arte, todos os estereótipos seriam insuficientes para designá-los seja nesta ou em qualquer dimensão. Apresentar Edgar Allan Poe ao mundo seria o grande desafio e também a obstinação do crítico francês, que se debruçou na leitura de seus contos, traduzindo entre os anos de 1854 a 1870 nove volumes de contos e ensaios do escritor. Baudelaire reconhece a importância do escritor americano e tenta sobremaneira fazer justiça a seu nome, embora nem sempre as informações obtidas por ele, em grande parte por meio de conversas com norte-americanos que sabiam alguma coisa a respeito de Poe fossem concernentes. Certa ocasião, quando de sua estada naquele país, em conversa com um americano sobre Poe teria sido informado que sua conversação “não era absolutamente consecutiva!”. Respostas do tipo por certo ajudaram a propagar uma imagem negativa a respeito de Poe, além das publicações nada favoráveis de seu primeiro biógrafo, o reverendo Rufus Griswold<sup>30</sup> que por certo ajudou a propagar controvérsias em torno de Poe o que resultou igualmente no fracasso crítico de suas obras nos Estados Unidos.

Baudelaire, contudo segue determinado a fazer com que a complexidade da obra poeana seja reconhecida em relação à pouca recepção que a mesma obteve em seu país. A receptividade que a tornaria tão popular em solo estrangeiro fez de Poe um cidadão do mundo, sua obra atravessava fronteiras, influenciava lordes e plebeus. Se a primeira impressão é a que fica? Baudelaire provaria que não, pois aqueles que tanto renegaram a obra poeana a ela retornaram, certamente por que

---

utilizada posteriormente pelos franceses.

<sup>30</sup> O reverendo Rufus Griswold, nomeado por Poe como seu editor oficial, de forma perversa seria o principal responsável pela campanha de desmoralização do homem e depreciação das obras a eles confiadas. Em um de seus primeiros ensaios críticos, Poe atacara os escritos de Griswold; o reverendo em revido no intuito de reconquistar sua reputação literária desfere pesadas calúnias à memória de Edgar Allan Poe. Na introdução ao terceiro volume das obras completas de Poe, Griswold descreve Poe como um bêbado mórbido, depravado e viciado em drogas. De forma inconsequente forja cartas, altera documentos e inventa memórias pessoais. As declarações do editor seria o estopim que faltava para se propagar a imagem negativa em torno da obra do escritor, dificultando obviamente uma apreciação imparcial por parte da crítica americana contemporânea. Baudelaire, que sai em defesa de Poe não escondeu sua indignação ao se referir a Griswold: “Este vampiro pedagógico difamou hediondamente seu amigo, num artigo seco e odioso, publicado como introdução à edição póstuma das obras completas de Poe. Não há, porventura, na América, um regulamento que proíba a entrada de cães no cemitério?”

foram pela mesma de alguma forma objetivados. A despeito de o considerarem uma alma atormentada, Poe incontestavelmente surpreendeu o mundo com sua *poiesis*.

Edgar Poe não é especialmente um poeta e um romancista; ele é poeta, romancista e filósofo. Ele tem o caráter duplo do iluminado e sábio. Que ele tenha feito algumas obras más e apressadas, isso não tem nada de surpreendente, e sua terrível vida o explica. Mas o que tornará seu elogio eterno é a preocupação de todos os assuntos realmente importantes, e os únicos dignos de atenção a um homem espiritual: probabilidades, doenças do espírito, ciências conjecturais, esperanças e cálculos sobre a vida ulterior, análise dos excêntricos e dos párias da vida sublunar, bufonarias diretamente simbólicas. Acrescentem a essa ambição eterna e ativa de seu pensamento uma rara erudição, uma imparcialidade espantosa e antitética relativamente a sua natureza subjetiva (uma extraordinária polêmica de dedução e de análise) e a tenacidade habitual de sua literatura, e não parecerá surpreendente que o tenhamos chamado a *cabeça forte* de seu país. É a ideia obstinada de utilidade, ou antes, uma curiosidade encarniçada – que distingue o Sr. Poe de todos os românticos do continente, ou, se o preferirem, de todos os sectários da escola dita romântica (BAUDELAIRE, 2003, p.14)

Como se vê, Baudelaire refere-se a Poe como um autor único, que soube definir uma estética própria dentro do movimento romântico agregando elementos como a razão, a imaginação e a capacidade de análise sem, contudo, resvalar à obviedade. Menciona pontos importantes ao mesmo tempo em que evidencia a grandeza de um escritor que soube imprimir ao seu fazer literário questões relevantes do ponto de vista estético e dialético como as relações fundamentais inerentes ao indivíduo, sua rara erudição em detrimento dos *ismos* e o caráter vivo da arte conjecturado por uma mente brilhante e forte.

Malgrado as repercussões em torno de si, a despeito do posicionamento da crítica norte-americana de o considerarem um escritor de “segunda categoria seguidor do movimento romântico, um sucessor dos chamados “romancistas góticos”, na prosa, e um imitador de Byron e Shelley, nos versos” (SANTAELLA, 1984, p.146). Tudo isso intuído pelo que chamavam de má qualidade de sua obra é irrelevante se elencarmos a essencialidade dos assuntos aludidos em sua escrita.

Tudo que Baudelaire publicou sobre Poe tinha as marcas declarada de uma admiração que ultrapassava qualquer conotação; deixar impresso esse registro, especialmente à literatura americana era acima de tudo registrar o quão importante era esse escritor, mais ainda, sua versatilidade em tornar público temas tão profundos, antes ignorados, mas que toma forma com Poe, uma espécie de divisor

de águas de tudo que não era dito ou pensado, mas que estava lá, latente, à espera dele para elevá-los à categoria máxima da arte.

Os críticos, embora de maneira reticente, voltaram seus olhares a Edgar Allan Poe, agora, não mais como uma figura excêntrica, mas como uma presença literária capaz de suscitar uma consciência artística no público. A despeito de o considerarem a “cabeça forte” de seu país, isso ocorreria tardiamente num misto de reações controversas, malgrado as conotações anárquicas imputadas ao autor, creditando a velha máxima de que santo de casa não faz milagres, ou faz? A história, bem ou mal, se encarregaria desse veredicto.

Das obras deste singular gênio, tenho pouca coisa a dizer [...] Ser-me-ia difícil, talvez, mas não impossível, destrinchar seu método, explicar seu procedimento, sobretudo na parte de suas obras onde o principal efeito reside numa análise bem arquitetada [...] Ninguém negará que Poe seja um prestidigitador maravilhoso, e sei que ele dava sua estima, sobretudo, a uma parte de suas obras. (BAUDELAIRE, 2003, p. 100-1).

Como bem ressalta Baudelaire, as explicitações de tudo que fora construído por Poe, a despeito dos mecanismos a que são reportados em sua obra, faz-se com base em sua própria concepção do que seja a obra poeana. Abster-se de corroborar uma definição da obra de Poe, em nada configura minimizar sua força como crítico e admirador da poética daquele. A afinidade que une Baudelaire a Poe não pode ser medida apenas pela comunhão de alma e de vida de ambos, mas por um amplo estudo, que teve como pressupostos diferentes estágios da vida do escritor americano que Baudelaire soube tão bem ressaltar.

As primeiras décadas do século XX marcaram pelos novos estudos da produção literária poeana, que suscitava cada vez mais debates e intrigas, seja por seu caráter estoico e desafiador, seja pelo interesse temário da obra que se multiplicava e com isso novas indagações, controvérsias e julgamentos estéticos ganhavam espaço. W. Carlos William destacou a modernidade literária em Poe ao referir-se à seriedade com que ele rompeu com uma visão arcaizante e exigiu da nova que se coadunasse com o espírito de seu tempo.

Vale ressaltar, as palavras de Bernard Shaw ao sair em defesa do escritor americano e repreender americanos e ingleses pela “presunçosa indiferença à arte”, no caso, a arte de Edgar Allan Poe. T. S. Eliot também deixaria marcado o registro de suas impressões sobre o escritor, “escrita negligente, pensamento pueril [...]

principalmente, sob pressão de necessidades financeiras, sem perfeição de qualquer pormenor” (ELIOT, 1992, p. 147-8). Eliot mostra-se relutante em reconhecer o julgamento dos críticos franceses insinuando que o fato de Poe exercer tamanha influência sobre os poetas era “perturbante” e se devia ao desconhecimento dos mesmos para com a língua inglesa, e dispara:

Gostamos de acreditar que compreendemos os nossos próprios poetas melhor do que qualquer estrangeiro pode compreender, mas penso que devíamos estar preparados para considerar a possibilidade de que estes franceses viram alguma coisa em Poe que leitores de língua inglesa deixaram escapar (ELIOT, 1992, p. 147-8).

A forma reticente com que Eliot se reporta aos críticos franceses não deixa dúvida quanto a uma possível refração de manifestações inequívocas. É mister afirmar que a recepção crítica de Poe fora controversa, não que sua postura seja enfática quanto a qualquer equívoco da crítica daquele país, que mesmo em face de tantos estudos e adesão acerca da produção literária poeana, esta ainda ocorria de forma lenta e aceita de forma comedida.

Com base nos diferentes e controversos posicionamentos acerca da obra poeana, Floyd Stovall classifica seis possíveis categorias de críticos concernentes ao autor:

- a) Os que simplesmente gostam de ler os poemas, contos e ensaios de Poe;
- b) Os que se satisfazem em analisar e interpretar trabalhos individuais, sem avaliar a importância de Poe enquanto escritor;
- c) Os que detestam Poe tão cabalmente e não conseguem ver o que outros leitores, também inteligentes e reputados, parecem enxergar de modo tão claro e penetrante;
- d) Os que usam a psicanálise como uma estratégia de análise, não realizando, então, qualquer crítica literária, mas estudos clínicos sobre uma suposta personalidade psicopática;
- e) Os que apreciam Poe, mas sentem que não deveriam;
- f) Os que não gostam de Poe, mas sentem que deveriam, porque alguns críticos e escritores franceses de sua admiração teriam-no elogiado...

No que concerne à diversificação desses leitores, Poe era a própria contradição em termos de aceitação crítica. Por outro lado, essas diferentes linhas de abordagens no universo poeano são possibilitadas pela abrangência com que a obra é estudada, pois tem suscitado um amplo leque de estudos nos mais diferentes campos da arte. Com base nessa explicitação tem-se uma recepção distinta entre os

níveis interpretativos decorrentes da própria ótica de cada uma dessas categorias, que naturalmente são possibilidades colocadas sabiamente por Stovall.

A essas categorias podem ser acrescentadas àquela que traz os que amam Poe a ponto de vislumbrar em sua obra mudanças de ordem ideológica e que independente de tais mudanças veem-no como grande difusor de novos parâmetros o que vem marcar a atemporalidade de uma obra que quebra expectativas na mesma proporção com que outras são provocadas.

Num âmbito de leitores tão diversificados há os que provocam acima de tudo uma revolução de ordem discursiva ao *modus vivendi* com que esses e outros tantos leitores são confrontados. Assim, figuras como Machado, Baudelaire, Borges e Cortázar dão o *tour de force* a uma obra que está longe de ser um horizonte limítrofe, pois seus muitos caminhos apontam para outros inúmeros campos de saberes, e, é neste que reside a força motriz de uma obra cujo referente está em permanente processo de mudança.

Assim, podemos dizer que o caráter plurissignificativo do texto poeano requer igualmente diferentes leitores e entre o texto de prazer e o de fruição, aquele proposto por Barthes, estão os leitores de Poe, classificados por Stovall, e outros que certamente não se enquadrariam na segunda opção, uma vez que em se tratando das diferentes maneiras de ler Poe, faz-se necessário a incursão de “leitores preparados”, a exemplo de si mesmo.

Dessa forma Machado de Assis, Baudelaire, Borges e Cortázar também foram capazes de inferir sobremaneira no texto poeano e extrair dele algo além do prazer, mas a fruição, que segundo Barthes, é um texto que põe em estado de perda, aquele que desconforta [...] rompe com as expectativas, desestabiliza as bases e desfaz estruturas solidificadas (BARTHES, 1996, p. 122). Assim à proporção que leram conferiu-lhes atualização a partir de novos enfoques interpretativos.

Barthes (1996), explica ainda que um texto, quando é lido com prazer, significa que foi escrito com prazer. Entretanto, o prazer de escrever nem sempre corresponde ao prazer do leitor no ato de ler, pois enquanto o primeiro é coletivo este é individual, e sua recepção depende de cada um. Com efeito, partindo dessa relação, qual a medida do prazer de Poe enquanto escritor e de seu público como leitor?

Se tomarmos como base que Poe muitas vezes teve de ganhar a vida com trabalhos periódicos não é de estranhar que nele nada configurasse simetria, pois

sendo avesso a qualquer ordenação lógica, não que isso fosse de todo um ato deliberado, mas pela própria adversidade que sua vida representava, era como se ele nadasse contra a correnteza, tão díspares eram suas proposições aos olhos da crítica.

Paradoxalmente, o escritor representava a contramão da história e ao mesmo tempo era o centro das atenções, e isso se dava por duas razões: seu processo criativo, onde se encarregara de explicitar o estranhamento provocado por suas obras e sua vida miserável somada as crises recorrentes, quando de suas recaídas ao consumo desmedido da bebida.

A despeito de tantos infortúnios, Poe seguia contrariando a própria ordem de seu tempo, daí seu deslocamento, por tudo que expunha, qual seja, tão somente à problemática do homem, indivíduo transformado em objeto dele mesmo.

Partindo disso, infere-se que a diversidade era a sua lógica e nessa ordem, como atribuir unidade num mundo aparente se o desequilíbrio era seu equilíbrio? Como por ordem? Se o mundo que representava era o caos e o homem era produto desse caos? Qual o lugar do puritanismo, do didatismo e do moralismo no mundo de Poe? Haveria equilíbrio entre forças tão inversas?

Ao inferir sobre a criação artística Sartre (1993), cita que um dos principais motivos daquela é a necessidade do escritor sentir-se peça essencial em relação ao mundo. O escritor pode introduzir ordem onde não havia e atribuir unidade à diversidade, e formular os seus próprios critérios para a produção. Sua criação nunca estar acabada, pois haverá sempre uma “fenda” à espera de alguém que a desvende, pois o “objeto literário [...] só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato que se chama leitura e ele só dura enquanto essa leitura durar” (SARTRE, 1993, p. 35). A esse respeito, a obra poeana terá sempre um caráter atual, por que Edgar Allan Poe será sempre um escritor universal, não só por representar a figura de transição da literatura moderna, mais ainda, por descobrir e ser o porta voz de uma literatura capaz de revelar a face oculta e mais sombria da personalidade humana que é o indivíduo em todos os seus desníveis, sua duplicidade pulsante, aquilo que de mais lúgubre habita o homem.

Na segunda metade do século XX, os estudos atribuídos à obra poeana ganha outras conotações, estas reveladas por perspectivas estéticas, filosóficas e cognitivas de uma obra que além do grotesco e arabesco sugere a face de um vanguardismo *over* refletido por dimensões surreais, o resultado disso, ângulos até

então pouco explorados de uma obra, cujo acontecimento é a proporção exata do universo sugestivo que a mesma representa.

No que concerne à inovação evidenciada pelas novas proporções a que a fortuna crítica de Poe manifesta, apesar do olhar de uma crítica marcada pelos ressaibos e discrepâncias, a obra do escritor a despeito da obscuridade e impacto continua atraindo o leitor de todos os tempos. O texto poeano nunca esteve tão atual e essa contemporaneidade a cada novo público surge latente e pronto para arrebatá-lo mais arguto ao desavisado dos leitores.

O caráter moderno de sua obra traz à tona questionamentos antes visto como meros constituintes de um escritor “secundário” e que agora, dada sua importância e representatividade se redimensiona no reavivamento da tradição gótica na modernidade. Viu-se em Poe o quão visionário este era antecipando fatos que só o artista, em sua infinita capacidade criadora é capaz de prever. Com isso tem-se um redimensionamento das posições críticas a respeito desse escritor, que digno de méritos, surge difundindo horizontes nunca vistos pela ótica subliminar ou que só sua percepção nevrálgica fora capaz de manifestar.

Neste sentido, estudar Edgar Allan Poe à luz da modernidade é compreender a dimensão do quanto esse escritor escrevera certo por linhas tortas todas as deformações humanas. Confiná-las, é uma tentativa de calar a própria arte, de subjugar-la ao porão negro da inércia e do caos; pois as dores do homem e do mundo se fundem e a busca por elementos que as expliquem imergem dos mais diferentes ângulos.

Assim, o momento não poderia ser mais oportuno do que os clamores de uma centúria em que os gritos e horrores não representavam mais que o está só e os pontos difusos do que antes era neurose agora são aclarados pela loucura real transmutada na face do indivíduo sozinho na multidão, mas que encontra ressonância no outro ao mesmo tempo irmanado em si.

Disso tudo, resulta que o reavivamento da tradição gótica, o florescimento do irracional, do grotesco, do fantástico e psicótico na literatura está de todas as formas relacionadas a Edgar Allan Poe, que apesar de não ter sido o precursor de tais elementos, mas foi o que melhor definiu e incorporou essa estética capaz de transcender os limites da (des) razão, consolidando-se como um escritor capaz de subverter a lógica de tudo e se equiparar a outros grandes nomes da literatura gótica universal.

Sua obra seja qual for o grau de complexidade é para os críticos, mais que uma provocação, é um acontecimento em que seus múltiplos ângulos justapõem-se rumo a um desfecho cabal de suas partes. O reconhecimento fez-se, e sua glória, coube àqueles que primeiro reconheceram em Poe, a força de um gênio, não um mero seguidor do gótico ou imitador de versos, mas um construtor de teorias. Sua obra influencia, ao meso tempo que representa com seu poder sugestivo outras posturas literárias, prova disso é a representação do escritor na América Latina e a grande influência que o mesmo exerceu com a recepção crítica de sua obra sobre muitos escritores latino-americanos.

Assim, o *boom* da literatura fantástica não poderia ter outro precursor que não fosse Edgar Allan Poe, que despertou o interesse em Jorge Luis Borges, e Júlio Cortázar. O primeiro diria que “a mera existência dessa literatura no século XX cria inelutavelmente Edgar Alan Poe como precursor”; (BORGES, apud KIEFER, 2011, p. 238); o segundo reverbera Poe à sua própria formação intelectual “são inegáveis os rastros de escritores como Poe nos níveis mais profundos de muitos de meus contos” (CORTÁZAR, 1993, p. 9-10).

Jorge Luis Borges (2001), que se declarou melhor leitor que escritor, admirador de sagas e heróis emblemáticos, em poucas palavras define Edgar Allan Poe como um indivíduo de índole “agressiva e neurótica”; admira seu caráter de “firme trabalhador”, diz ainda que a literatura de seu tempo seria inconcebível sem Whitman e Poe. Suas impressões sobre a obra poeana não poderiam ser mais técnicas.

(...) Muito pouco sobrevive de seu verso; “O corvo”, os sinos e Annabel Lee foram relegados ao submundo (sem dúvida menos infernal que enfadonho) da declamação. Do restante perdurará, se tanto, uma ou outra estrofe ou linha solta (...). Fica sua teoria poética, muito superior a sua prática. Ficam nove ou dez contos indiscutíveis (...). Fica o ambiente peculiar dessas narrativas inconfundível como um rosto ou uma música. Fica o relato de Arthur Gordon Pym. Fica a invenção do gênero policial.(...) Tudo isso basta para justificar sua glória, a despeito das redundâncias e fragilidades que assolam cada página. (BORGES, 1999, p. 314-5).

Traçar um parâmetro da literatura atual tomando por base, figuras tão singulares como Poe e Whitman é creditar à literatura campos íngremes, mas que por si próprio explica o quão paradoxal é o indivíduo e o quanto a literatura a partir dessas singularidades se redefine como propulsora de formas, valores e funções.

Pelo exposto tem-se uma ideia da concisão do crítico acerca da obra poeana. As diferenças de estilo e técnica de ambos são evidentes, pois enquanto Poe concebe seus contos em unidade e, com estrutura fechada, Borges opta por narrativas a La Cervantes, cuja invenção, simulação e criação de mundos imaginados são uma recorrência, por isso mesmo sua crítica à produção poética do autor, que apesar de reconhecer a importância do escritor como criador da teoria poética, afirma que a mesma está em um nível elevado em comparação à sua prática.

Borges, ao inferir sobre a teoria poética de Poe, afirma que a mesma tem mais influência sobre ele do que a teoria do efeito propriamente dita isto, porque a busca excessiva de Poe pela técnica faz da “operação de escrever” do escritor uma “operação matemática” e é na compreensão do crítico que se dá o modo clássico de como Edgar Allan Poe descreve seu fazer literário, fazendo deste um exercício intelectual. Embora admire o esforço produtivo de Poe, não compartilha de suas ideias, especialmente as que dizem respeito à arte de composição literária. “Penso que é melhor que o escritor interfira o mínimo possível em sua obra”. (BORGES *apud* KIEFER, 2011, p. 239-40). O estilo meticuloso do escritor tem um propósito aclarado, fazer do texto um campo objetivo de proposições incontestes.

O crítico ainda infere que o processo inventivo poeano é algo por demais inaudito, isto porque segundo Borges, Poe foi “um inventor ou imaginador prodigioso, mas também um mau inventor de suas invenções” No ensaio “A arte narrativa e a magia” (2001), o crítico distingue dois processos causais: “o natural, que é o resultado incessante de incontáveis e infinitas operações, e o mágico, em que os pormenores profetizam”. Ao criticar o descuido de Poe com algumas causalidades do romance *O relato de Artur Gordom Pym*, Borges afirma que “o receio de que um fato terrível possa ser atraído para sua menção é impertinente ou inútil na desordem asiática do mundo real, mas não num romance, que deve ser um jogo precioso de vigilâncias, ecos e afinidades”. (BORGES, 2001, p. 246).

Em suma os comentários de Borges a respeito de Poe estão longe de configurar uma poética e se resume na valorização da capacidade descritiva, em seu esforço produtivo e reconhecimento da paternidade policial.

Dessa forma, ficam, sobretudo, os princípios, caracteres fundamentais à valorização da arte e completude desse escritor que redefiniu as bases de uma

literatura em que as causas e consequências é apenas um passo dessa operação matemática que fundamenta sua obra.

Júlio Cortázar (1993) traduziu, analisou e organizou antologias das obras de Poe, citou-o em seus próprios textos, desenvolveu e ampliou conceitos latentes em sua poética<sup>31</sup>. Sua relação com a obra do escritor bostoniano é tão precoce quanto a descoberta do fantástico: remonta à sua infância e a suspeita de que toda criança é essencialmente gótica (CORTÁZAR, 1993, p. 9-10). A influência de Poe sobre Cortázar pode ser sentida de todas as formas possíveis e essa ressonância amplia um campo dialético profundo possibilitado por outras publicações do crítico sobre o escritor bostoniano.

No ensaio “Poe: o poeta, o narrador e o crítico” (1993), Cortázar analisa a poética poeana tomando por base pressupostos teóricos de diferentes leituras da obra de Edgar Allan Poe na primeira metade do século XX e observa duas tendências gerais da crítica norte-americana sobre o escritor: uma que submete a crítica de sua obra “às circunstâncias de caráter pessoal e psicológico” e a outra que “traduz certa depreciação da poesia e da literatura de Poe”. A primeira limita a crítica estudar os textos poeana levando em conta os “estudos clínicos” do escritor e a correlação destes às suas frustrações pessoais. Tem-se aqui uma visão crítica distorcida do ponto de vista biográfico e que mostra a incapacidade de apreender a beleza que há em suas publicações.

A segunda tendência reflete a indiferença da crítica em relação à obra de Poe, aos olhos dos críticos, a produção poética do escritor não se constituía numa literatura forte, por isso mesmo menosprezada do ponto de vista estético; somando-se a isso, a maneira excêntrica com que Poe transitava no meio literário contribuiu sobremaneira para esse distanciamento crítico. Somente após seu reconhecimento pelos franceses é que um novo olhar pairou sobre os escritos do autor, mas nem por isso sobreveio de forma entusiástica, pois a influência depreciativa de Poe dificilmente conseguira provocar uma reação complacente dos que antes só viam-no como uma figura obscura, não creditando à presença marcante de Poe na literatura um elo capaz de sobrepor as suas fraquezas e deméritos.

---

<sup>31</sup> Cortázar publicou em 1956, pela Universidade de Porto Rico, a tradução das *Obras em prosa*, de Edgar Allan Poe, em dois volumes, com uma introdução biográfica. Nesse anexou notas com comentários sobre cada um dos contos, classificando-os em oito grupos: Contos de terror, sobrenatural, metafísico, analíticos, de antecipação, retrospectão, paisagem, grotesco e satíricos. A ordem desses contos leva em consideração uma carta de Poe em que mantinha o desejo de reuni-los em um único volume.

Cortázar, entretanto longe de manifestar qualquer interesse nas tendências mencionadas opta por outro caminho, quase metafísico, busca através deste definir Edgar Allan Poe a partir de sua própria concepção de literatura.

Há em nós uma presença obscura de Poe, uma latência de Poe. Todos nós, em lugar de nossa pessoa, somos ele, e ele foi um dos grandes porta-vozes do homem, aquele que anuncia o seu tempo noite adentro. Por isso sua obra, atingindo dimensões extratemporais, as dimensões da natureza humana profunda do homem sem disfarces, é tão profundamente temporal a ponto de viver num contínuo presente, tanto nas vitrinas das livrarias como nas imagens dos pesadelos, na maldade humana e também na busca de certos ideais e de certos sonhos” (CORTÁZAR, 1993, p.243)

Compreende-se, com base nas reflexões do crítico, que a atualidade da obra de Poe independente do caráter pessoal que lhe atribuem ou mesmo do caráter depreciativo, que ela suscite. A obra poeana se constitui como parâmetro moderno porque sua latência representa o homem em toda sua problemática moderna desde sentimentos de medos mais recônditos e também mais ínfimos.

Seus contos têm para nós o fascínio dos aquários, das bolas de cristal, onde, no centro inalcançável há uma cena transparente e petrificada. Perfeitas máquinas de produzir efeitos fulminantes, não querem ser esse espelho que avança por um caminho, conforme Stendhal viu o romance, mas, sim, esses espelhos de tanto conto infantil que refletem somente o estranho, o insólito, o fatal (CORTÁZAR, 1993, p.134).

Cortázar observa que a razão da indiferença da crítica americana em relação a Poe foi seu orgulho e egotismo. Poe não teria sido capaz de compreender o humano, de se aproximar dos outros, de medir a dimensão alheia, de criar uma só personagem com vida interior. O crítico aponta ainda que a antipatia dos ingleses e norte-americanos pelo trabalho de Poe advém de sua incapacidade de fazer humor. Quando o tenta, deriva para o macabro ou o grotesco, para ele, Poe precisava dominar intelectualmente com suas “armas” o meio em que era hostilizado e para isso servia-se de suas leituras, que eram variadíssimas e indisciplinadas (KIEFER, 2011, p. 170/71).

Certos contos serão intensos porque defrontam o homem com a circunstância em conflitos trágicos, de máxima tensão (como em uma descida a Maelstrom, Gordon Pym, manuscrito encontrado numa garrafa), ou porque põem em cena seres em que se concentram certas faculdades no seu ponto mais alto (o raciocinador infalível, em Os crimes da rua Morgue), certas fatalidades misteriosas (os heróis de Ligéia, Berenice, A queda da casa de Usher), certas conjecturas sobrenaturais (como O

colóquio de Monos e Una), certo heroísmo na busca de um fim (Hans Pfaall, Pym). Sem risco de errar, pode-se dizer que todos os contos de Poe presentes na memória universal traduzem algumas destas circunstâncias. O resto da sua obra de ficção, em que fica muito de interessante e agradável, está abaixo desse nível, e não há talento verbal nem engenho técnico que salve da mediania um conto sem intensidade. (CORTÁZAR, 1993, p.123-4).

Cortázar destaca a universalidade da obra poeana e o quanto seus temas refletem cada vez mais essa contemporaneidade que é o homem num reverso de si mesmo. Sobre sua última colocação, quando se refere à intensidade como um elemento importante do conto, não cremos que seja uma falta em Poe, quiçá as obras mencionadas não a tenham com a mesma força dos já anteriormente citados pelo crítico, que defende o aspecto da intensidade com um importante elemento de composição do conto. Para o crítico “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com uma explosão de energia espiritual que ilumine bruscamente algo que chega muito além do pequeno e às vezes miserável episódio que conta” (Cortázar, 1993, p.352). Sob esse aspecto, convenhamos, Poe não se distancia desse elemento, uma vez que seu processo construtivo tende ao efeito do todo como o xeque-mate de um jogo de xadrez.

Consolida-se assim, o modo de descrever a obra poeana aos olhos de três leitores excepcionais; cada um a seu modo representa o que pode configurar de mais intenso na recepção da obra de Edgar Allan Poe. Charles Baudelaire parte de uma reconstituição histórica numa tentativa de redefinir a imagem do escritor trazendo-o ao centro das grandes discussões literárias, Borges, em um ângulo oposto, leva em conta seu estilo irônico, conciso e incisivo; parte do princípio de que nada há de excepcional em Poe, ainda que valorize algumas qualidades do artista, Júlio Cortázar infere de forma bem mais abrangente e toma por base pressupostos teórico e históricos onde aponta o elo entre vida e obra do autor.

As ressonâncias mais profundas a Poe podem ser sentidas entre Baudelaire e Júlio Cortázar que, irmanados por afinidades de alma, puderam sentir através e com Poe as similitudes da arte em todos os seus (des)níveis.

### 2.2.1 Olhares em contraponto

Inspirados por um êxtase presciente das glórias além da morte, lutamos através de combinações multiformes, entre coisas e pensamentos do Tempo, para atingir uma parte daquela formosura cujos elementos mesmos pertencem, talvez apenas à Eternidade.

EDGAR ALLAN POE.

As leituras críticas examinadas neste tópico tem como pressuposto a compreensão de três críticos enquanto leitores de Edgar Allan Poe. O ponto de partida faz-se a exemplo do enfoque aludido no tópico 2.1.1 na contextualização de pontos de vista em torno da concepção estética poeana.

Consensuar a fortuna crítica deixada por Edgar Allan Poe não é tarefa fácil, pois as divergências em torno de sua obra ultrapassam o juízo do gosto dos críticos, a atenção destes em relação à técnica, a emoção neurótica ou mesmo a beleza insólita de Poe.

Contrapor as ideias de críticos excepcionais como Baudelaire, Borges e Cortázar é por certo trazer à lume concepções acerca de um escritor que a despeito das histórias nada extraordinárias que o cerca continua presente e impactante na literatura.

Baudelaire foi o primeiro grande tradutor de Poe, um leitor voraz de toda sua produção poética e o responsável pelo acontecer do escritor no centro das grandes discussões literárias da época. O impacto de seu primeiro contato com a obra do escritor fora descrito por ele mesmo como “uma emoção singular [...] uma febre do espírito [...] extraordinária empatia” (Nestrovski, 1986, p. 17).

Sua análise parte de uma postura subjetiva levando em conta sua concepção de leitor, tradutor e difusor do homem Poe. Em linhas gerais, suas considerações sobre a obra poeana são analisadas principalmente em função de uma profunda cumplicidade; marcada principalmente por suas impressões sobre o escritor, o que não chega a ser um entrave se levarmos em conta o conhecimento profundo e anos de leitura que Baudelaire dedicou à obra do escritor americano.

Sobre o conjunto da obra poeana Baudelaire diz admirar seu amor ao belo, seu conhecimento das condições harmônicas da beleza; sua poesia profunda e queixosa, trabalhada, transparente e correta, além de admirar seu estilo puro e bizarro.

Por outro lado Jorge Luis Borges, de forma concisa faz uma leitura sucinta de Poe, e de modo incisivo classifica-o como um escritor de índole “agressiva e neurótica”, embora reconheça seus méritos; corrobora que toda literatura policial cultivada a partir de Stevenson se origina de um único conto de Poe, “Os crimes da Rua Morgue”. Considera de inaudita invenção alguns contos fantásticos, critica os desajustes nos enredos, a ênfase oca de seu estilo, causada principalmente pela inconsistência de seus biógrafos, as redundâncias, as fragilidades e o intelectualismo; além de afirmar que em “A filosofia da composição”, ensaio em que Poe explica a mecânica de “O corvo” Borges diz que é mais uma operação matemática.

Borges afirma que o que chama a sua atenção, em Poe, não é a teoria do efeito, mas a pesada atmosfera de pesadelo que envolve suas narrativas; arremata suas considerações creditando-lhe a valorização da capacidade descritiva, seu esforço produtivo, o ambiente de suas narrativas e o reconhecimento da paternidade do conto policial.

Cortázar por sua vez apresenta uma leitura mais abrangente do escritor, encontra um elo entre o homem-Poe e o meio em que vivera e destaca a sua condição desprovida de tudo com seus delírios e desespero, sua solidão, sua pobreza, mas ao mesmo tempo sua grandeza de artista. Toma para si a estética poeana e o tem como modelo, pois atribui a ele a grandeza, a eloquência suprema e sua constituição como um todo, a despeito dos altos e baixos a que o escritor fora submetido.

Acerca da poética poeana não acrescenta muito, mas levou as lições de Poe a um limite extremo produzindo contos do mais puro e radiante gênero fantástico. Sente-se magnetizado pelo escritor ao mesmo tempo em que busca nele algumas respostas aos seus anseios de conjugar irracionalidade, fantasia e realidade em suas obras.

Levando-se em conta as impressões elencadas vemos que as concepções de Baudelaire e Cortázar coadunam-se quando ressaltam a grandeza de Poe a despeito de seu infortúnio, percebe-se nestes críticos um elo que os mantém em congruência com Poe, numa correspondência mútua que, independente do entre-lugar estão interligados pela arte. Borges, por outro lado lança sobre Poe um olhar mais objetivo, admira-o, embora não compartilhe de suas ideias, especialmente as que dizem respeito à arte de composição literária. Embora de maneira indiferente

não deixa de vê-lo como um artista capaz de suscitar novos horizontes além de ser reverenciado como o grande precursor de todos.

A escrita poeana mais que incomodar, rompeu o equilíbrio aparente de um modelo cuja função didática e moral perfazia não mais que o contentar, ou seja, uma prática confortável de leitura que não desencadeava qualquer horizonte de mudança; retomando as palavras de Poe, “não há beleza rara sem algo estranho nas proporções” (POE, *apud* Kiefer, 2011, p. 154). Eis aqui o princípio de sua escrita, cuja diferença faz-se a partir dos desníveis provocados pela fragmentação, e nessa desestrutura tem-se uma desleitura, cujas verdades mais profundas podem ser atingidas através da fantasmagoria onírica, universo maior de suas criações; daí a releitura, reverso de si mesmo em que o fim é o “clinamen refeito”.

Dessa forma a literatura, campo fértil aos mais diferentes universos de (re) criação, evidencia seu próprio redimensionamento enquanto propulsora de novas concepções estéticas. Seu caráter efêmero traduz a movência em que a mesma se reveste, postulando que nada há de absolutamente novo que não possa ser reescrito. Como se vê, tem-se nas concepções críticas de Baudelaire, Borges e Cortázar mais que o percurso inverso da desleitura de Edgar Allan Poe, tem-se o seu “clinamen”, qual seja o afastar-se, e neste, ato necessário ao surgimento de uma nova poética, estar os elementos comuns, inerentes ao estilo de cada um.

Baudelaire, com os conceitos de efemeridade e sugestibilidade, pode vislumbrar em Poe um escritor único, cujo magnetismo fora capaz de desestabilizar as bases históricas e reordenar caminhos antes ignorados; Borges com seu estilo acurado de exímio leitor transformou, o próprio ato de ler Poe em fundamentos constituintes de sua própria poética; não teme em afirmar que o estilo de Poe constitui-se de uma “ênfase oca”, entretanto rastreamos pontos comuns do crítico com Edgar Allan Poe, como a capacidade de ambos em construir ambientes peculiares às suas narrativas; a veracidade atribuídas aos enredos, as referências bibliográficas e as invenções paródicas, artifícios há muito preconizados por Poe, mas que foram instituídos por Borges, em sua poética um século depois; Já Cortázar, com os conceitos de tensão e intensidade, vê em Poe um escritor capaz de atrair diferentes olhares.

Seu magnetismo a despeito da neurose que muitos críticos atribuem à feitura de seus contos tem para Cortázar uma conotação diferente, para o crítico argentino Poe mais que hierarquizar, ordenou as forças motrizes de seu inconsciente,

converteu-as em literatura destituindo a visão una que davam às suas narrativas, uma conotação mórbida. Salvou com isso o conto, que saiu ileso, assim como seu gênio, que não tem, em última análise, qualquer relação com a neurose; ambos tão somente justapõem-se, ato comum a um escritor que leva seu processo de composição até as últimas consequências. Seu gênio longe de ser “enfermo” apenas dá lugar à neurose surreal ao acontecimento em si.

Por tudo isso, ver-se que o processo é contínuo e sempre haverá as frestas à espera de quem adentre e deslinde novas formas e estilos, seja este efêmero ou não. Tais frestas possibilitam à quebra de horizontes de expectativas, responsáveis pelo processo de atualização tanto da obra quanto dos leitores e essa relação é mediada seja pelo efeito em Poe, a imaginação em Baudelaire, a metaficção em Borges, ou a intensidade em Cortázar.

### 2.2.2 A inovação estética em Poe

Inspirados por um êxtase presciente das glórias além da morte, lutamos, através de combinações multiformes, entre coisas e pensamentos do Tempo, para atingir uma parte daquela Formosura cujos elementos mesmos pertencem, talvez, apenas à Eternidade.

E. A. Poe

A inserção de Edgar Allan Poe no mundo literário não poderia deixar de ser Marcante, haja vista sua própria figura intrigante não passar despercebida aos olhos de uma crítica provinciana na qual o mesmo a todo custo tentava combater. Edgar Allan Poe surgiu na cena literária como um meteoro desgovernado atingindo todos com seu rigor, sua exacerbação e precisão técnica; não obstante a isso provocou sentimentos de ira e uma grande indiferença em grande parte da crítica de seu tempo. Ao desempenhar funções de crítico, poeta e romancista Poe influenciava, provocava, inovava, ousava e assim marcava seu nome definitivamente na história da literatura universal.

Como crítico literário foi excepcional, mas também implacável, suas críticas tinham um propósito único, combater o provincianismo de seu tempo; livre de quaisquer tendências, foi principalmente defensor da arte pela arte, avaliava-a não em

detrimento de sua origem, mas de acordo com seus méritos. Atuou em vários jornais e revistas entre as cidades de Richmond, Filadélfia e Nova Iorque<sup>32</sup>. Com o apoio de John Pendleton Kennedy alcançou considerável sucesso, tornou-se importante no meio literário, mesmo cercado pelo coro dos descontentes, resultado da postura crítica inflexível que o escritor ostentava.

Mas se todos os preceitos difundidos por Edgar Allan Poe foram válidos, é por que sua doutrina impunha uma mudança importante na história da literatura americana e o mais importante, instituiu-a como padrão estético de novos horizontes dialéticos. Poe se tornaria um importante difusor dessa dialética, embora provocasse desavenças com outros intelectuais, exemplo disso foi sua oposição ao transcendentalismo<sup>33</sup>, fato que gerou enorme antipatia de escritores como Ralph Waldo Emerson, representante desse movimento, o que fez de Poe uma figura controversa no mercado editorial norte americano.

Conseguir desempenhar um trabalho a altura de suas ambições, era um entrave, sabia que estava à margem e esse percurso íngreme não era fácil de trilhar, suas ideias não coadunavam com as da época, tão pouco conseguia manter uma linha de raciocínio com os intelectuais, pois grande parte deles tinha verdadeira aversão à personalidade forte de Poe, que não hesitou entre os caminhos que seguiria até por que os mesmos já estavam claramente bifurcados.

Embora dependesse totalmente do seu trabalho para sobreviver, acreditou na sua verdade e a ela foi fiel até o fim, inclusive quando defendeu que o efêmero “[...] Não é uma decadência do gosto ou das letras americanas. É, antes um sinal dos tempos” (POE, 2009, p. 33). Edgar Allan Poe não queria o óbvio, não se prendia aos acontecimentos comuns, a figuração ou qualquer que seja a representatividade dos

---

32 Em 1835 a convite do escritor John Pendleton Kennedy tornou-se editor do “Mensageiro Literário do Sul” (Southern Literary Messenger), durante os dois anos em que ficou à frente de Messenger a circulação alcançou uma marca histórica de vendas.

Em 1839 Os variados trabalhos que espalha em jornais e revistas foram reunidos em dois grupos. Contos Grotresco e do Arabesco, o outro contos de Edgar Allan Poe, edição Willey e Putnam. Ao todo forma um total de 72 trabalhos.

Em meados de 1840, Poe já na Graham’s Magazine em Filadélfia depois de uma fusão com a Burton’s Magazine, tornou-se sob a orientação de Poe, o principal periódico do país. Com seu talento editorial consegue uma façanha incrível o número de vendas da revista que era de 5 mil assinaturas passaria para 40 mil em apenas 14 meses. Deixa a revista e atravessa uma fase brilhante.

No Evening Mirror, de Nova Iorque Poe trabalhou durante algum tempo para Nathaniel Parker Willis. Alguns meses depois, fundou sua própria revista, Broadway Journal, mas por falta de financiamento em pouco tempo entraria em falência.

acontecimentos externos, queria, pois, o subterrâneo, a desintegração da psique humana e teve, a despeito de ser ele, o próprio arquétipo.

{...} Nada de convincente pode ser alegado em defesa dessa prática tão desleal, tão desprezível e tão covarde... Estudar o mecanismo de uma obra de arte, ver de perto suas engrenagens, seus menores detalhes pode proporcionar certo prazer especial, mas um prazer de que não podemos gozar sem renunciar ao gozo dos efeitos pretendido pelo artista. Na realidade, considerar as obras de arte de um ponto de vista analítico é submetê-las, de algum modo, àqueles espelhos do templo de Esmira, que só refletiam as mais belas imagens deformando-as. (POE, 2009, p. 34).

Dissecar a arte era surreal demais àqueles que preferiam a conveniência a qualquer ato experimental, trazê-la à tona era o pior dos males ainda que diante da mais banal das convicções; só a desintegração de um faz nascer o outro num processo doloroso em que a comum sucessão de causas e efeitos é uma recorrência dos mesmos.

Na trilha íngreme da crítica, com poucos amigos no meio literário, Poe era temido e odiado; não obstante mantinha o rigor extremo e a seriedade reinante, sem jamais se deixar levar por influências ou qualquer forma de favoritismo. Foi combatente dos barbarismos, da escrita desleixada, do excesso de pormenor e das imperfeições negligentes, sua marca era encarnar a técnica.

Colocou de forma pioneira a prática dos métodos e propósitos da literatura, com uma nova disciplina estética e idealizadora de uma teoria própria de construção da narrativa, a invenção do conto breve (short story)<sup>34</sup>, sem dúvida a criação mais moderna e inovadora de Edgar Allan Poe e que se tornaria parâmetro na narrativa ficcional no século XX. Ao justificar sua preferência pelo conto afirma:

O conto em si oferece, inquestionavelmente, o melhor campo para o exercício do mais elevado talento, que pode ser melhor expresso pelos domínios da prosa. Se pudéssemos perguntar como o maior gênio poderia ser melhor empregado para o aproveitamento de seus poderes, deveríamos responder sem hesitação: na composição de um poema rimado, cuja duração não poderia ser excedida em uma hora. Dentro deste limite a

<sup>34</sup> No que concerne as diferenças entre os termos *tale* e *short story* faz-se necessário sua distinção para uma melhor compreensão de ambos. *Tale* se refere à narrativa relatada oralmente, o que segundo May (2004) não há um aprofundamento na psique dos personagens, que são apenas alegorias criadas com o intuito de provar uma determinada moral. Já o termo *Short story*, se refere a um gênero de ficção na qual há uma unidade de efeito, além de personagens complexos, que passam por transformações internas. Nesta pesquisa optou-se pelo uso do termo conto ou narrativa curta em equivalência ao termo *short story* em Língua Portuguesa, a fim de uniformizar a terminologia utilizada. Poe utiliza o termo *tale* em suas resenhas para se referir ao conto, o que implica de certo o termo ainda não ser utilizado na época.

verdadeira poesia poderia existir. Só precisamos dizer, sobre este assunto, que em todos os tipos de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto de extrema importância. É claro, além disso, que esta unidade não pode ser totalmente preservada em produções cuja feitura não possa ser completada de uma assentada(...) um poema muito curto poderia produzir uma impressão viva mas não intensa ou duradoura, sem uma certa continuidade de esforço, sem uma certa duração ou repetição de propósitos, a alma nunca é seriamente tocada (...) A brevidade extrema se tornará epigramatismo; mas o pecado da extrema duração é mais imperdoável. O equilíbrio deve ser sempre buscado (Poe, 2002, p. 130).

Ver-se que Poe aponta as ideias básicas acerca da construção da narrativa. Primeiramente ele afirma que o conto é a melhor forma de expressar a genialidade de um artista, reconhece então as possibilidades da ficção curta como forma artística. No segundo momento, ressalta que o conto deve ser breve, para que o efeito único seja mais intenso. Na concepção de Poe, o romance não apresenta totalidade, pois sua leitura não pode ser completada de uma só vez, isto dispersaria o leitor, que se distrairia com fatos externos, não conseguindo, portanto aproveitar o efeito proporcionado pela narrativa; reconhece que a brevidade extrema também é um problema, pois o efeito pretendido não se prolongaria o suficiente para causar impacto no leitor. Por isso, a busca do equilíbrio seria uma maneira de alcançar esse efeito, mas para chegar nessa precisão é necessário que todo texto seja mantido em sua totalidade harmônica, sob pena de algo precioso se perder.

Apesar de Edgar Allan Poe não representar unanimidade nos Estados Unidos, os ecos de sua teoria repercutiu com grande intensidade na literatura daquele país, a grande adesão dos escritores no fazer literário representou uma mudança na construção de um novo modelo de narrativa, causando aos críticos a impressão mesma de que muitos romances e contos fossem realmente construídos em torno do princípio da unidade do efeito. Por outro lado, as críticas em torno dessa teoria foram inevitáveis, pois muitos críticos discordavam da forma extrema como o escritor construía seu processo de escrita.

Júlio Cortázar, por exemplo, ao contrário de Poe que reduzia o conto a um mero produto de técnica de construção da narrativa, desconsidera por completo a noção de inspiração, o crítico argentino acreditava que a inspiração sobrepunha-se a técnica, quando escrevia dizia que mergulhava em um universo particular a qual só ele mesmo tinha acesso; Jorge Luis Borges, também de forma dissonante, afirmou não acreditar ao contrário do que propunha o escritor americano, que a “operação de escrever” fosse uma “operação intelectual”. Para Borges, o fato de o escritor

interferir tanto na obra tira seu encanto.

A brevidade é outro ponto discordante nessa teoria, isto porque dependendo do ponto de vista de um escritor ou outro, tal questão torna-se relativa. As discussões em torno de sua aplicabilidade ressoa na própria obra de seu criador, que ironicamente iniciou suas atividades literárias escrevendo narrativas longas; mesmo após a criação da teoria, alguns contos do escritor ultrapassam o limite preconizado por ele, mas a unidade do efeito pode ser perfeitamente apreendida, exemplo disso, o conto “A queda da casa de Usher”, narrativa relativamente longa cujo clímax fecha com a ideia principal suscitada pelo título. A despeito de sua descontinuidade narrativa, que permite um retrocesso nas partes da história, esta procura direcionar o leitor sempre para a elucidação do desfecho através das pistas deixadas ao longo da trama.

Como poeta Poe é único, fez de seu estilo uma ferramenta de trabalho, as influências de Lord Byron, William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge foram sentidas principalmente na caracterização de personagens noturnos e boêmios, nas descrições poéticas da natureza, ou na preocupação em retratar o mistério e o sobrenatural. Inovou na forma de escrever poesia ao produzir os ensaios “*O princípio poético*” e “*A racionalidade do verso*”, nos quais preconizava a preponderância dos aspectos formais sobre os de conteúdo. Poe não seria menos rígido na poesia. Para ele, a poesia era o reino mágico e encantatório da beleza.

Poe acredita que o mais importante na arte não é o que se diz esta não precisa de utilidade, de ensinamento, mas o que faz o leitor sentir. A equação que representa a teoria do efeito presente nos poemas e contos poeianos parte da junção rara da indefinidade da música com a exatidão da matemática. Poe ressalta que não há integralidade do efeito sem a precisão matemática, pois tudo tem que estar em congruência nesse conjunto em que serão concatenados os elementos diversos à criação da unidade e totalidade de uma impressão.

Em “*Filosofia da composição*” ensaio inovador, Poe relata com precisão como compôs o poema “*O Corvo*”, demonstra que o fazer poético poderia ser uma elaboração racional, desmistificando a noção de que a poesia era uma simples expressão de sentimentos. O escritor ousa ao afirmar que “não há maior engano do que crer que uma autêntica originalidade é mera questão de impulso ou inspiração. Original consiste em combinar cuidadosa, paciente e compreensivelmente”(POE *apud* CORTÁZAR, 1993, p. 113). Como se vê, tais critérios conota para o autor o

norteamento fundamental que dá lume ao referido ensaio, criando com isso controvérsias em torno da aplicabilidade desse método.

Júlio Cortázar, ao refletir sobre as linhas de força da poética poeana explica a importância de compreendermos a visão particular que Edgar Allan Poe tem do ato poético para que se possa ter uma compreensão geral das suas aplicações. O cerne da questão consiste em avaliar a dimensão que o escritor atribui à inspiração e composição, que importância Poe atribuía às composições nascidas de uma intuição pura e na segunda, a estrutura deliberadamente articulada por elementos escolhidos funcionalmente preferidos que integrariam um poema; pois outros textos de Poe mostra algumas alterações desse rigor analítico. Cortázar afirma ainda que a leitura de tudo que Poe escrevera e difundira acerca da poesia deixa claro uma consequência que é quase um truísmo, o escritor americano compreende a poesia a partir de seus próprios poemas, o seu olhar é a partir deles e com eles, mesmo suas reflexões posteriores voltam-se involuntariamente a eles.

Sua poética é como uma tentativa de negar o tronco da árvore e afirmar, ao mesmo tempo, seus ramos e sua folhagem; de negar a irrupção veemente da substância poética, mas aceitar suas modalidades secundárias. Não querera admitir que O corvo, enquanto poesia, não é um mero artifício previsto e realizado como técnica de relojoeiro, e, em compensação, admitirá na sua poética e nos seus poemas, julgando-as fruto da imaginação e do pensamento. (CORTÁZAR, 1993, p. 114).

Cortázar chama atenção para dois pontos importantes da concepção poeana: negar a irrupção veemente da substância poética e aceitar suas modalidades secundárias. Isto implica dizer que nem a utilização dos preceitos técnicos utilizados pelo escritor em seu método de composição o impediu de ser tomado pelo efeito supremo da arte. Dessa forma, negar que o indefinido é o elemento da verdadeira *poiesis* é o mesmo que constituí-la de artifícios previstos a um determinado fim. Embora acreditasse que os fatores externos fossem o meio mais apropriado à feitura de um poema, escreveu os seus como todos os poetas, aceitando o que vinha pela ponte do indefinido e elencando *a posteriori* a combinação lógica e rítmica da outra modalidade cuja finalidade visa tão somente à subordinação de seus incidentes.

Como contista Poe foi intenso demais seus contos que o digam, neles sua imaginação não conhece limites e dão o tom a elementos díspares coadunados como bálsamos a uma mente que vai do grotesco ao arabesco com a mesma intensidade. Já mencionamos o caráter dualmente contrário de Poe e a despeito da poesia intuída pela beleza pura a qual tantos elementos seriam ultrajantes, nos

contos serão como tônicos onde frequentemente terão a verdade como objetivo e o raciocínio como a mais adaptável ferramenta para sua construção.

Assim, ao fazer da literatura seu pacto ficcional Poe adentra caminhos até então insondáveis, ousou tornar público o que ninguém queria mostrar ou sequer pensar. Compreendeu a essência do medo existente em cada indivíduo, um medo generalizado e universal, expunha a maldade inerente do ser humano e o desencadear dessas anomalias através das angustias, taras, fragilidades, ira, loucuras, desejos reprimidos, gritos de pavor num processo gradativo irreversível.

Sua importância como escritor é incontestável, foi um dos precursores da literatura de ficção científica e fantástica modernas, seus contos de horror como “A queda da casa de Usher”, “O Gato Preto” e “O coração denunciador”, mergulham fundo na psique humana e provocam estados de tensão violenta, características que fizeram com que o autor fosse elevado à categoria de mestre do horror.

Os contos de cunho detetivescos como “Os Crimes da Rua Morgue”, “A carta roubada” e “O mistério de Marie Roget”, figuram entre as primeiras obras reconhecidas como policiais exercendo grande influência no século XIX sobre a obra de Arthur Conan Doyle, e no século XX, sobre os romances de Agatha Christie.

Além das narrativas detetivescas e de mistério, Poe escreveu sátiras, contos de humor e ficção científica, abriu caminhos e possibilidades ao mesmo tempo em que contribuiu para uma nova concepção literária, independente dos padrões literários ingleses, embora continuasse preso a outros padrões como a vertente literária gótica e à obra da escritora Ann Radcliffe<sup>35</sup>, cuja influência ressoa na adesão de elementos reiterados em alguns contos de Poe.

Em síntese Edgar Allan Poe determinou os princípios e fundamentos do conto moderno, ao explicitar sua fórmula consentiu, que todos independente de sua temporalidade chegasse a essa “*difference*” irmanados pela movência de uma escrita

---

<sup>35</sup> Ann Radcliffe foi uma escritora gótica bastante influente que viveu no século XVIII, apesar das escritoras femininas terem pouca representatividade nessa época, não era o caso de Radcliffe, que segundo Rita Felski, era “a escritora mais bem paga da época”, Radcliffe exerceu grande influência sobre os contos góticos de Edgar Allan Poe, especialmente Em “A queda da casa de Usher”, cujas ressonâncias dão-se notadamente no confinamento das heroínas em castelos decadentes, personagens malévolos, integrantes de aristocracias também decadentes, ainda numa referência ao conto em estudo, outras ressonâncias podem ser sentidas com a obra de Radcliffe, como por exemplo, os lugares inóspitos, desolados e escuros, com passagens secretas e segredos familiares, tão comuns em “A queda da casa de Usher”.

que nasceu dos contrastes de um mundo em revolução e continua abrindo caminhos na contemporaneidade. A narrativa curta nunca esteve em lugar tão privilegiado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação mostrou o impacto recepcional do projeto jaussiano frente às novas propostas de estudo e recepção do texto, para isso o confronto com velhas teorias e correntes críticas foram inevitáveis. Mas é preciso ruir o velho e dar lugar ao novo ou na melhor das hipóteses, coadunarem-se na formação de algo inédito, especialmente no que tange às questões estéticas elencadas por Jauss que tinha, como perspectiva o prenúncio de que a historicidade da literatura se encontra no experienciar dinâmico da obra literária por parte dos leitores. Com isso procurou-se estreitar as fronteiras entre literatura e história, entre o conhecimento histórico e estético.

Nessa proposta, de fundamental relevância, estudar as relações texto e leitor nos contos "A queda da casa de Usher" de Edgar Allan Poe e "A causa secreta" de Machado de Assis é prova que a arte se mantém sublime seja qual for sua temporalidade. Percebemos ao longo de nosso estudo que o grande desafio da proposta jaussiana estava em face de evidenciar a figura do leitor, posta de lado por outras teorias, daí a importância de seu argumento em favor da experiência estética do leitor e sua recepção como teor a ser analisado, o que mostra sua proposta como inovadora, pois inverte o processo de análise da obra, comumente feita por meio do autor e sua produção. Essa inversão, portanto, configura novos contornos visto que a leitura pode influenciar na produção de outras obras e que além do prazer está uma fruição com vistas a uma transcendência crítica e criadora. Ademais tem-se no horizonte de expectativas o ponto confluyente entre as obras, a despeito da determinação de seu caráter artístico medido pelo distanciamento entre ambas

Mostrou-se necessário que adotássemos por meio dos aspectos diacrônico e sincrônico a historicidade literária e sua efetivação do ponto de vista recepcional das obras estudadas, seus autores, sua recepção de público e crítica, as mudanças pelas quais passaram as obras reveladas através do corte sincrônico da época a qual estavam inseridas. Tendo em vista estes aspectos, tomados como base ao estudo das obras em seu processo evolutivo, viu-se que as mudanças operadas nas obras leva em consideração o caráter dinâmico da própria crítica em seu aspecto receptivo.

Percebeu-se que os textos estudados ganharam importância, a partir de seu processo de atualização permeados pelo diálogo entre a obra e o leitor dados

através do ato de leitura; nesse processo de recepção estética a obra pressupõe uma abrangência ilimitada de interpretação, pois cada vez que o texto é lido é igualmente atualizado. Com isso, viu-se que o caráter dinâmico das obras em estudo corresponde às experiências literárias do leitor, que por sua vez, se harmoniza com as expectativas tanto do autor quanto da obra, que se apresenta de forma congruente em seu momento histórico, possibilitando novos saberes ao seu interlocutor.

A narrativa curta, ao ganhar novos contornos interpretativos a partir de dois escritores notáveis como Edgar Allan Poe e Machado de Assis teve, não só uma projeção histórica mais também estética; seu caráter evolutivo na história da literatura contribuiu sobremaneira para uma performance fantástica e a certeza de que nada há de absolutamente novo nesse gênero que não se atualiza a medida que é lido.

. Edgar Allan Poe foi o grande contista, e o primeiro a redimensionar esse gênero conferindo-lhe uma dimensão até então inédita à narrativa curta; Machado de Assis, no Brasil foi responsável pela evolução do conto consolidando-o como um gênero capaz de apreender os acontecimentos comuns e vertê-los ao processo da ficcionalidade.

Viu-se, nesse estudo que as obras estudadas presumem um leitor que infira no texto, pois tanto Poe quanto Machado requerem leitores capazes de deslindar os meandros da trama e buscar os significados dessa construção artística. Nesse processo vê-se que o leitor passou a desempenhar um papel importante no texto não mais na condição de ser passivo, mas sim como participe dele. Cabe ao leitor observar as lacunas existentes no texto e intervir ali de forma a completá-los propiciando assim a comunicação entre ambos.

As contribuições de Jauss e Iser para a historiografia literária foi extremamente importantes, pois ao trazer o leitor para o centro da discussão literária, oportunizou-se também atualizar o texto através das experiências acumuladas pela história, memórias e sentimentos; possibilitando com isso uma nova perspectiva da realidade. Dessa forma compreendeu-se que os sentidos dos textos não são criados somente pelo autor, o leitor também contribui de forma significativa nesse contexto. Assim, o momento de recepção passou a integrar o processo de construção da obra, uma vez que autor e leitor são responsáveis pela produção de sentido do texto formando então sua relação dialógica.

Em síntese, procurou-se por meio desta pesquisa, refletir sobre a relação texto leitor no processo de construção da obra, a recepção crítica desses textos, as mudanças de percepção do público, a compreensão do diálogo entre o texto e sua época e entre o texto do passado e o leitor do presente, observando os mecanismos de constituição desse público em suas diferentes fases históricas, atentando ainda para seus horizontes de expectativas e as conseqüentes mudanças pelos quais foram submetidos.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *A Causa Secreta*. Obras Completas. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1959. V.3
- \_\_\_\_\_. *Contos*/organizado por Eugênio Gomes. 8ª ed. Rio de Janeiro: Agir. 1989.
- \_\_\_\_\_. *Papéis Avulsos*. Edição preparada por Ivan Teixeira. São Paulo: Martins fontes, 2005.
- ARAUJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe. Um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002
- BAKHTIN, Mikhail. *Dialogismo e polifonia*./ Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. São Paulo: Icone, 2003
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução J. Guinburg. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 4ª ed. São Paulo. Brasiliense, 1994.
- BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e Teoria Literária*. São Paulo. Edusp, 1990
- BORBA, M. A. J. de O. *Teoria do Efeito Estético*. São Paulo. Eduff. 2003
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas, v. II e IV*. São Paulo: Globo. 2001
- BOSI, Alfredo. *A máscara e a fenda*. In: \_\_\_\_\_ et al. Machado de Assis. São Paulo: Ática, 1982. p. 454
- \_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix. 1968.
- \_\_\_\_\_. Machado de Assis. 1ª ed. São Paulo: Publifolha, 2002.
- \_\_\_\_\_. Araripe Júnior: *teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência – Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BRAYNER, Sônia. (Org.). *O conto de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1891.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. Esquema de Machado de Assis In: *Vários escritos*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1969

\_\_\_\_\_. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história*. Seleção e apresentação de Antonio Candido. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978. (Biblioteca universitária de literatura brasileira)

\_\_\_\_\_. *O método crítico de Sílvio Romero*. 4ª ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

REVISTA ENTRE LIVROS. *Panorama da Literatura Latino-Americana*. Duetto nº 07. São Paulo: 1997.

COSTA LIMA, Luiz. *O leitor demanda (d)a literatura*. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto*. Valise de Cronópio. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *Do conto breve e seus arredores*. Valise de Cronópio. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *Poe: o poeta, o narrador e o crítico*. Valise de Cronópio. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: Um escritor capital dos trópicos*. Porto Alegre: unisinos, 1998.

DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: Mais do que sonha a Filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. Mônica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Os limites da Interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. Sobre os espelhos e outros ensaios. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. "Volume XVII". Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Ímago, Rio de Janeiro, 1969.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. 3ª ed. Veja. 1995

GOMES, Eugênio. *Influências Inglesas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Palas editora e distribuidora, 1976.

GUIDIN, M. L. et al. *Ensaio da crítica contemporânea*. São Paulo: Unesp, 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo: 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *As conseqüências da estética da recepção: um início postergado*. Corpo e forma: ensaios para crítica não-hermenêutica. Eduerj, 2001.

HARTE, Bret. In: *Maravilhas do conto norte-americano*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1963.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução: Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. vol.1 São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol.2 São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *O jogo do texto*. In: LIMA, Luis Costa (org.). *A literatura e o leitor – textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação a teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. *A estética da recepção: colocações gerais*. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. 2ª e. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2002.

\_\_\_\_\_. *O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis*. In: LIMA, Luis Costa (org.). *A literatura e o leitor – textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1979.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. Trad. Fúlvia M. Moretto. São Leopoldo, RS: Unisinos, 1999.

JÚNIOR, Araripe. *Obra crítica. (1895-1900)* Org. por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963. V. III.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

LIMA, Herman. *“Evolução do conto”*. In Afrânio Coutinho, ed. *A literatura no Brasil*. 2ª ed. Vol. 06. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução Celso M. Parciornik. São Paulo. Iluminuras. 2007.

MENDES, Oscar. *“Influência de Poe no estrangeiro”*. In Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios. Trad. Oscar Mendes & Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

MONTENEGRO, Pedro Paulo. *A teoria literária na obra crítica de Araripe júnior*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1974.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. *Debussy e Poe*. L&PM Editores S.A. São Paulo, 1986.

PATI, Francisco. *Dicionário de Machado de Assis: História e biografia das personagens*. Conselho Estadual de Cultura de São Paulo: 1972.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1988.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870-1920*. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1988.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Martins César Feijó (Org). Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 3ª ed. 2008.

POE, Edgar Alan. *A queda da casa de Usher*. Ficção completa, poesia & ensaio. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

\_\_\_\_\_. *Poemas e Ensaios*. Traduzidos por Oscar Mendes e Milton Amado. 2ª ed. Rio de Janeiro. Globo, 1987.

REVISTA ENTRE LIVROS. *Panorama da Literatura Latino-Americana*. Duetto nº 07. São Paulo: 1997.

ROAUNET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROSS, Danforth. *O conto norte-americano*. Traduzido por Edith Ribeiro. São Paulo: Martins, 1961.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas:Unicamp, 1992

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis*, 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo. Ed. Ática. 1988.

SANTAELLA, Lúcia. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Circulo do livro, 1987.

SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura*. São Paulo: Editora Ática. 1982.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34. 1977

SPILLER, Robert E. *O ciclo da literatura norte-americana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1955.

STIERLE, Karlheinz. *Que significa a recepção dos textos ficcionais*. In: LIMA, Luis Costa (org.). *A literatura e o leitor – textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

*Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*/(org.). João César de Castro Rocha. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *O estranho e o maravilhoso*. Introdução à literatura fantástica. 2ª ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980

TAYLOR, Walter Fuller. *A História das Letras Americanas*. Tradução de Luzia Machado da Costa e Ruben Rocha Filho. São Paulo: Fundo de Cultura. 1967.

Wilson, Edmund. *11 ensaios: literatura, política e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1909)*. 4ª ed. Brasília: UNB, 1963 (Biblioteca básica brasileira, 3).

\_\_\_\_\_. José Veríssimo: *teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1977, (Biblioteca universitária de literatura brasileira).

VENTURA, Roberto. *História e crítica em Sílvio Romero*. In: *História da Literatura: ensaios*/ Letícia Mallard [et.al] 2ª ed.. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995.

BARBOSA, João Alexandre (Org.). José Veríssimo: *teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977.

ZILBERMAM, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.