



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

RICARDO GOMES DA SILVA

**“UM ESQUELETO”, DE MACHADO DE ASSIS, E OUTROS
CONTOS PARODICAMENTE FANTÁSTICOS**

RICARDO GOMES DA SILVA

**“UM ESQUELETO”, DE MACHADO DE ASSIS, E OUTROS
CONTOS PARODICAMENTE FANTÁSTICOS**

Dissertação apresentada ao Curso Pós
Graduação em Letras da Universidade
Estadual de Londrina, como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora:
Profa. Dra. Adelaide Caramuru Cezar

Londrina
2012

RICARDO GOMES DA SILVA

**“UM ESQUELETO”, DE MACHADO DE ASSIS, E OUTROS CONTOS
PARODICAMENTE FANTÁSTICOS**

Dissertação apresentada ao Curso Pós Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, para o Exame de Qualificação, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Adelaide Caramuru Cezar
UEL – Londrina - PR

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
UEL – Londrina - PR

Prof^ª. Dr^ª. Karin Volobuef
UNESP – Araraquara - SP

Londrina, 11 de Setembro de 2012.

AGRADECIMENTOS

A Professora Dra. Adelaide Caramuru Cezar pela orientação, pela boa disposição em me atender e pelos conselhos para a realização desta dissertação.

Aos professores das disciplinas do Curso de Mestrado: Luiz Carlos S. Simon, Regina Célia dos S. Alves, Sonia Aparecida V. Pascolatti, André Luiz Joanilho, Adelaide Caramuru Cezar e Volnei Edson dos Santos, pelos ensinamentos e discussões em sala de aula. Também ao professor Almir Aquino Corrêa pela arguição de meu trabalho durante o SEDA (Seminário de Dissertações e Teses em Andamento).

Da mesma forma, aos professores Luiz Carlos S. Simon e Regina Célia dos S. Alves pela leitura da dissertação e pelos conselhos no Exame de Qualificação. A professora Karin Volobuef pela leitura e pelos apontamentos no Exame de Defesa.

Ao CNPq, pela concessão da Bolsa de Mestrado.

A Bete, e ao pessoal da Biblioteca da UEL, por terem me atendido as vezes que precisei de artigos através do Comut.

Obrigado também aos meus colegas das disciplinas e de Projeto de Pesquisa, em especial aos amigos Willian, Sérgio, Cléia e Luiz e as companheiras de viagem Érica, Nelci e Eliane.

Ao Cícero e Adelaide, por terem apoiado a todo tempo.

A minha querida esposa Vanda por me apoiar, amparar, entender, escutar, por compartilhar comigo todos os momentos e temperamentos, enfim, por ser minha interlocutora da vida.

À minha pequena verdade onde o céu se reflecte, Vanda.

LIMITES AO LÉU

Paulo Leminski

POESIA: “words set to music” (Dante via Pound), “uma viagem ao desconhecido” (Maiakóvski), “cernes e medulas” (Ezra Pound), “a fala do infalável” (Goethe), “linguagem voltada para a sua própria materialidade” (Jákobson), “permanente hesitação entre som e sentido” (Paul Valéry), “fundação do ser mediante a palavra” (Heidegger), “a religião original da humanidade” (Novalis), “as melhores palavras na melhor ordem” (Coleridge), “emoção relembrada na tranquilidade” (Wordsworth), “ciência e paixão” (Alfred de Vigny), “se faz com palavras, não com idéias” (Mallarmé), “música que se faz com idéias” (Ricardo Reis/ Fernando Pessoa), “um fingimento deveras” (Fernando Pessoa), “criticism of life” (Mathew Arnold), “palavra-coisa” (Sartre), “linguagem em estado de pureza selvagem” (Octavio Paz), “poetry is to inspire” (Bob Dylan), “design de linguagem” (Décio Pignatari), “lo imposible hecho posible” (Garcia Lorca), “aquilo que se perde na tradução” (Robert Frost), “a liberdade da minha linguagem” (Paulo Leminski)...

LIMITES A QUEM?

Ricardo Gomes da Silva

MACHADO DE ASSIS: "Bruxo do cosme velho" (Drummond), "Tedioso, antipático de estilo, lança mão de artifícios baratos, querendo forçar originalidade" (Guimarães Rosa), "Mestre" (Manuel Bandeira), "Mulato" (José Veríssimo), "Branco" (Joaquim Nabuco), "A flor dessa planta de estufa" (Sérgio Buarque de Holanda), "um liberal convicto a vida toda" (J. Gledson) "A miracle" (H. Bloom) "o primeiro crítico brasileiro" (José de Alencar) "Quanto ao horrível, agrada-me muito mais o de Edgar Poe, que era realmente um ébrio e louco de gênio, ou o de Baudelaire, que era de facto um devasso e epilético." (Silvio Romero) "Epilético" (Peregrino Junior) "Capitu sou eu" (Dalton Trevisan) "enigmático e bifronte" (Antônio Candido), "so modern and so amusing" (Woody Allen) "Machado de Assis é um bobo" (Millor Fernandes) "O maior dos nossos contistas" (Magalhães Junior), "Machado de Assis is no longer unknown among us" (Helen Caldwell), "schrieb sich Machado de Assis in die Herzen seiner Leser" (Kersten Knipp) "Machado de Assis è uno dei massimi autori brasiliani" (Samuele Bucelli) "est un auteur contemporain" (Biagio D'angelo) "Le doute n'est pas permis :Machado de Assis est l'un des très grands noms du roman, pas seulement brésilien mais universal" (Patrick Kéchichian) "Жоаким Мария Машаду де Ассис был и остается одним из самых гениальных романистов в мировой литературе" (Svetlana Baranova) "limites?!" (RG Silva)...

SILVA, Ricardo Gomes da. **“Um esqueleto”, de Machado de Assis, e outros contos parodicamente fantásticos**. 2012. 113p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

RESUMO

Nosso objetivo, nesta dissertação, é analisar o conto “Um esqueleto” de Machado de Assis, publicado no ano de 1875. Por conta dos tons macabros presentes neste conto, buscamos, primeiramente, ligá-lo à literatura fantástica romântica. Devido ao desfecho do conto - no qual o narrador revela que a história que ele havia narrado não passara de uma invenção para enganar o tempo - pressupomos que “Um esqueleto” não poderia ser somente classificado enquanto participante do gênero fantástico, mas também como um exercício crítico de Machado de Assis em relação a esta vertente literária. Comprovaremos este pressuposto a partir do conceito de paródia. Entendendo paródia a partir da concepção clássica do termo – sobre a qual Hutcheon e Genette teorizam - poderemos demonstrar que Machado de Assis, apesar de parodiar a literatura fantástica no conto em questão, não o faz no sentido de menosprezar, ridicularizar ou satirizar tal vertente literária, mas de imitá-la de forma distanciadamente crítica. Uma vez que observamos similaridade entre o desfecho desmistificador do sobrenatural de “Um esqueleto” aos desfechos de cerca de outros vinte contos fantásticos de Machado de Assis, trabalhamos também em função de indicar a possibilidade de se aplicar a noção de “parodicamente fantástico” a estes outros contos. Esta nossa última proposta, longe de ser comprovada exhaustivamente, vem no sentido de indicar uma saída conceitualmente literária para a especificidade do comportamento dos contos machadianos perante os moldes gerais do gênero fantástico. Por fim, num âmbito mais amplo, nosso intuito com esta dissertação é aproximar a obra machadiana da literatura fantástica e do escritor alemão E.T.A. Hoffmann.

Palavras-chave: Machado de Assis. Literatura fantástica. E.T.A. Hoffmann. Romantismo. Literatura Brasileira do Século XIX.

SILVA, Ricardo Gomes da. **“Um esqueleto” and other parodically fantastics’ short stories of Machado de Assis.** 2012. 123f. Dissertation (Literature Master's degree) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

ABSTRACT

Our aim in this dissertation is to analyze the Machado de Assis’ short story “Um esqueleto” [A skeleton], published in 1875. Because of the macabre tones present in this tale, we will seek to connect it to romantic fantastic literature. Due to the ending of the tale - in which the narrator reveals that the story that he had told was merely an invention to pass the time - we assume that “Um esqueleto” could not be classified only as a participant of the fantastic literature, but also as a Machado de Assis’ critical exercise in relation to this strand of literature. Assumption that this will be checked from the concept of parody. Understanding parody from the classical conception of the term - on which Genette and Hutcheon theorize - we show that Machado de Assis doesn’t parody the fantastic literature in “Um esqueleto” in order to belittle, ridicule or satirize this strand of literature. Machado de Assis parodies to revere the Fantastic Literature, yet with critical distance. Since we observed similarity between the ending of the supernatural debunker of "Um esqueleto" to the endings of about twenty other fantastics Machado de Assis’ tales, we will work to indicate the possibility of applying the notion of "parodically fantastic" to these other stories. Far from being proven thoroughly, we intent to indicate a conceptual literary output for the specific behavior of the tales Machado compared with the general mold of the Fantastic Literature. Finally, in a broader context, our aim with this dissertation is to connect the Machado de Assis’ works with the fantastic literature and to the German writer E.T.A. Hoffmann.

Keywords: Machado de Assis. Fantastic literature. E.T.A. Hoffmann. Romanticism. Brazilian literature Nineteenth century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE PARÓDIA	15
CAPÍTULO II A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO	19
2.0 FORTUNA CRÍTICA: O FANTÁSTICO MACHADIANO E “UM ESQUELETO”	21
2.0.1 Entre Críticos Literários não Acadêmicos	21
2.0.2 No Universo Acadêmico: Dissertações e Teses	27
2.0.3 Artigos em Periódicos	35
2.1 CONCEPÇÕES TEÓRICAS SOBRE O FANTÁSTICO	38
2.2 A CONSTRUÇÃO IMITATIVA DO FANTÁSTICO EM “UM ESQUELETO”	47
2.2.1 O Fantástico em “Um Esqueleto”	50
CAPÍTULO III A DESCONSTRUÇÃO PARÓDICA	55
3.1 Fortuna Crítica da Paródia em Machado de Assis.....	55
3.1 Análise da Desconstrução Paródica	63
3.1.1 Formas da Paródia: Clássica, Moderna, Distanciamento Crítico e Carnavalização	64
3.2 O DESFECHO ENQUANTO DETERMINANTE PARA A PARÓDIA.....	66
3.3 O COMPORTAMENTO CRÍTICO DA PARÓDIA NO CONTO.....	69
CAPÍTULO IV OUTROS CONTOS PARODICAMENTE FANTÁSTICOS	75
4.1 Os DEMAIS CONTOS FANTÁSTICOS DE MACHADO DE ASSIS	75
4.2 CONTOS PARODICAMENTE FANTÁSTICOS	87
CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS	102
ANEXOS	107

INTRODUÇÃO

Quando publica “Um esqueleto” no *Jornal das Famílias*, em 1875, Machado de Assis contava com 36 anos de idade e uma considerável produção literária. Já havia publicado pelo menos 60 contos entre os jornais e as coletâneas *Contos Fluminenses* [1870]¹ e *Histórias da meia-noite* [1873], além de dois romances: *Ressurreição* [1872] e *A Mão e a Luva* [1874]. Ainda viriam a ser escritos, reescritos e publicados mais sete romances e cerca de 140 contos.

Como a maior parte dos contos machadianos, “Um esqueleto” não consta em nenhuma das coletâneas de contos organizadas pelo próprio escritor. Dos 206 contos escritos, apenas setenta e seis (37%) foram republicados em livro e outros cento e trinta (63%) circularam exclusivamente em jornais e revistas da época².

Assim como tantos outros contos, por ter sido publicado sob autoria de Victor de Paula – pseudônimo, na época, secreto de Machado de Assis - “Um esqueleto” ficou literalmente esquecido nas velhas folhas do *Jornal das Famílias*. Esquecidos e desconhecidos desde a data da primeira publicação em jornal – alguns por mais de noventa anos – muitos contos só puderam vir à tona e virem a ser publicados em livro pela primeira vez na década de 1950 em uma série de volumes de contos organizados e recuperados por R. Magalhães Junior.

Magalhães Junior, membro da Academia Brasileira de Letras, explica que se propôs a recolher os contos de Machado de Assis dispersos em jornais, primeiramente, por receio de que eles se perdessem no tempo. Também o motivou o fato de tais contos já não mais serem restringidos por direitos autorais, ou seja, “por falta de herdeiros diretos do autor ou de cláusula testamentária, que a resguardasse, durante o período que a lei garante a propriedade literária” (MAGALHÃES JUNIOR, 1956, p.6).

¹ No decorrer desta dissertação assinalaremos entre [colchetes] o ano da primeira edição da obra e entre (parênteses) o ano da edição que estamos utilizando.

² Tal levantamento pode ser realizado a partir da Coleção Digital Machado de Assis organizada pelo Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística (NUPILL), da Universidade Federal de Santa Catarina.

Assim, no ano de 1956, em *Contos esquecidos*, primeiro de cinco volumes³ da série de contos recolhidos por Magalhães Júnior, temos “Um esqueleto” pela primeira vez publicado em livro. Precisos oitenta e um anos desde a sua primeira publicação em 1875.

Questões editoriais à parte, “Um esqueleto” por si só apresenta estruturalmente suas peculiaridades. Composto por sete capítulos, o primeiro e o último possuem um narrador em terceira pessoa que conta que um grupo de rapazes conversava sobre diferentes assuntos. Num determinado momento da conversa, um dos convivas, Alberto, começou a falar a respeito de um amigo seu: Dr. Belém. Entre o segundo e o sexto capítulos, depara-se o leitor com um narrador em primeira pessoa: Alberto. Há, pois, em “Um esqueleto” uma narrativa encaixada em uma narrativa encaixante.

De posse da palavra, Alberto conta as estranhas experiências vividas por ele ao lado de Dr. Belém e de um esqueleto que este mantinha em casa e tratava como se fosse uma pessoa viva. No último capítulo, porém, retorna o narrador inicial, em terceira pessoa, para revelar o espanto dos rapazes ao saberem que a história contada tinha sido há pouco inventada por Alberto, com o objetivo de abrir o apetite para o chá que, depois da história contada, seria servido.

Em “Um esqueleto”, há assim, duas histórias. A primeira – encaixante - que podemos resumir da seguinte forma: um rapaz, aproveitando as condições ambientais (chuva, meia noite, beira mar), resolve inventar uma história a fim de lograr seus companheiros. A segunda história, aquela que é encaixada na primeira, é propriamente a história que Alberto inventa acerca do esqueleto da esposa de Dr. Belém.

Como o próprio título indica, “Um esqueleto” apresenta uma história com tons macabros. O próprio modelo - jovens reunidos, à noite, contando histórias macabras - lembra *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo. Também o ambiente em que os jovens se encontram é deveras tenebroso: meia noite, local inóspito, ameaça de chuva, escuridão. Há ainda a referência, já no primeiro capítulo do conto, a E. T. A. Hoffmann, para dar proporções aterrorizantes ao ambiente em que se encontram Alberto e os demais. Da mesma forma, há o registro do misterioso meio

³ Ao todo R. Magalhães Junior recolheu mais de oitenta contos na série de coletâneas que organizou. São títulos dos volumes que constam nesta série: *Contos Esquecidos*, *Contos Recolhidos*, *Contos Sem Data*, *Contos Esparsos* e *Contos Avulsos*.

empregado por Dr. Belém para conseguir, como que fazendo uso de feitiço, levar a bela e jovem Marcelina a apaixonar-se e casar-se com ele. Seus modos e roupas excêntricos, seu olhar sinistro e ameaçador seduzem inexplicavelmente a simplória moça. Ou seja, à primeira vista, o estilo e tema deste conto nos remetem à literatura fantástica romântica.

Contudo, há no desfecho de “Um esqueleto” algo que o afasta da classificação de conto fantástico. A revelação - situada no capítulo final - de que tudo não passara de um embuste, distorce, desloca e desmonta o aparato fantástico do conto.

Conforme apontado por Luzia de Maria, na introdução à coletânea *Um esqueleto e outros contos* (2003), é possível conjecturar que “Um esqueleto” é, na verdade, um jogo no qual Machado de Assis brinca com as peças e partes da literatura e demonstra textualmente o funcionamento do próprio texto na medida em que expõe a própria ilusão literária.

A mesma autora, na obra *Sortilégios do avesso: Razão e Loucura na Literatura Brasileira* (2005), classifica o desfecho de “Um esqueleto” como “uma rasteira bem machadiana” (p. 110), uma vez que ele desmistifica o fantástico romântico que cuidadosamente havia sido construído. Quanto à significação deste desfecho, Maria considera que:

Machado de Assis tem absoluta consciência do procedimento utilizado pela estética romântica e não tenta dissimulá-lo, pelo contrário, torna-o evidente [...]. Através dele, o conto fantástico romântico é desnudado, num procedimento crítico precursor da modernidade. (MARIA, 2005, p. 110)

Outro apontamento que indica a mesma premissa de Luzia de Maria é o de Biagio D'Angelo⁴ ao considerar “Um esqueleto” como um conto no qual Machado de Assis, por meio da própria história, nos fornece uma teoria sobre a narrativa breve (2008, p.255).

Anteriormente a estes três críticos, Magalhães Junior, na introdução aos *Contos esquecidos* (1956)⁵, aproximou “Um esqueleto” ao conto “Sem olhos” e observou a existência, em ambos, de um falso fantástico:

⁴ No artigo “Tropique du conte: Machado de Assis et la tradition littéraire occidentale”(2008).

⁵ Este é, provavelmente, um dos mais antigos comentários acerca de “Um esqueleto”, uma vez que no *Jornal das Famílias*, em 1875, o conto fora publicado sob um pseudônimo até então

dá Machado de Assis a impressão de que vai resvalar para o macabro, ensaia todos os efeitos do gênero, à maneira de Hoffmann ou de Poe, mas desmancha, depois, a impressão do leitor, numa penada final, como que compadecido de seus nervos. (MAGALHÃES JUNIOR, 1956, p.10)

Conforme Magalhães Junior, Biagio D'Angelo e Luzia de Maria nos permitem pensar, em “Um esqueleto”, Machado de Assis procura demonstrar que a sua imitação dos traços da literatura fantástica foi realizada com intuito lúdico. O desfecho funciona como marca da consciência literária e do distanciamento crítico de Machado de Assis em relação à literatura fantástica. Em outras palavras, apesar das marcas da literatura fantástica, o conto funciona não como participante, mas antes como um exercício crítico de Machado. Partindo das premissas destes autores, a proposta no decorrer desta dissertação será demonstrar como este exercício crítico pode ser classificado como paródico.

Tivesse o conto terminado sem a revelação de Alberto de que sua história não passava de uma invenção, poderíamos pensá-lo como uma narrativa fantástica. Mas com o desfecho percebemos que, apesar da existência de traços do fantástico romântico no conto - como verificaremos no decorrer deste trabalho - estes se encontram parodicamente distorcidos.

Exposto isto, passemos à apresentação da forma como será nosso trabalho estruturado a fim de analisarmos o conto “Um esqueleto” enquanto paródia à literatura fantástica.

O procedimento realizado por Machado de Assis no referido conto é o de criar “artesanalmente, passo a passo” (MARIA, 2010, p. 109) um ambiente fantástico para ao final desmitificá-lo parodicamente, cabendo à narrativa encaixada a constituição do fantástico e à narrativa encaixante a desconstrução paródica deste fantástico. Tendo o conto estas duas partes distintas e paralelas, dividiremos nossa análise em dois blocos, o primeiro relacionado à construção e constituição do fantástico em “Um esqueleto” e o segundo à desconstrução paródica do fantástico anteriormente construída. Buscaremos, desta forma, seguir a mesma ordem para o desenvolvimento desta dissertação.

desconhecido como sendo de Machado de Assis, além do mais, até 1956 não há registro de que o conto recebera outra publicação senão aquela primeira dos anos de 1870.

Antes de nos adentrarmos na análise propriamente dita, cuidaremos de algumas considerações teóricas acerca da paródia. Nossa preocupação residirá no estabelecimento de pressupostos para o empreendimento da dissertação.

Veremos, a seguir, como o conto “Um esqueleto” foi relacionado à literatura fantástica em uma série de estudos literários, bem como este estilo é apontado como recorrente na obra machadiana. Verificaremos neste momento a dificuldade da crítica em enquadrar contos machadianos como propriamente fantásticos. Os adjetivos por ela empregados são sempre tênues. Magalhães Junior (1973), por exemplo, qualifica o fantástico machadiano como “mitigado”. Marcelo Fernandes (2003), por sua vez, apresenta-o como “quase-macabro”. Mauro Rosso (2008) fala de fantástico “diluído”. Ou seja, os críticos apontam para a existência, na obra machadiana, de um fantástico fora dos moldes usuais do gênero.

Dando sequência à análise, buscaremos problematizar o conceito de fantástico e verificar como se constituía o uso do termo em meados do século XIX no Brasil. Neste mesmo capítulo, veremos quais elementos podem ser identificados como imitação da literatura fantástica. Para tanto, atentando-nos às especificidades da obra do escritor alemão, precursor da literatura fantástica, E.T.A. Hoffmann, ao que tudo indica bem conhecido por Machado de Assis.

No terceiro capítulo, partindo da análise do poema escrito por Machado de Assis, “Paródia”, nos deteremos na presença da paródia na obra do autor. Aqui, ater-nos-emos às colocações presentes no primeiro capítulo desta dissertação.

Ao final destes capítulos, espera-se ter conseguido clarificar a presença da paródia no conto “Um esqueleto”. A partir deste momento, dedicar-nos-emos a ampliar a proposta de análise da paródia ao fantástico em outros contos machadianos. Tentaremos, assim, demonstrar que o fantástico “mitigado”, “quase-macabro” e “diluído” apontado pela crítica se deve à repetição do mesmo procedimento de distanciamento crítico existente em “Um esqueleto”, onde o desfecho acaba por desmitificar e desconstruir toda a estrutura e estética fantástica montada desde o início da narrativa.

Fecharemos este estudo demonstrando a relação de “Um esqueleto” com os demais contos machadianos com tons fantásticos, uma vez que, na maioria das vezes, estes podem também ser pensados enquanto paródias. Objetivamos,

pois, a partir de “Um esqueleto”, sugerir uma teoria para pensar os demais contos fantásticos de Machado de Assis, enquanto paródias.

CAPÍTULO I

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE PARÓDIA

Ao indicarmos “Um esqueleto” enquanto paródia, talvez o movimento mais comum seja deduzir que Machado de Assis busca ridicularizar ou depreciar a literatura fantástica. Isto porque a acepção de paródia mais comumente divulgada - tanto em *Dicionários de Língua Portuguesa* quanto em um dos mais conhecidos dicionários de termos literários - é de que o procedimento paródico se limita à ridicularização. Pelo dicionário Houaiss, a paródia é definida como “obra literária, teatral, musical etc. que imita outra obra, ou os procedimentos de uma corrente artística, escola etc. com o objetivo jocoso ou satírico”. Pelo dicionário Aurélio, a paródia é definida como “Imitação cômica de uma composição literária. Comédia satírica ou farsa em que se ridiculariza uma obra trágica ou dramática.” Mesmo a definição de paródia de uma bibliografia especializada em literatura, como é o caso do *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés, não deixa de tratar o procedimento paródico enquanto exclusivamente ridicularização e censura:

PARÓDIA: Composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria. O intuito da paródia consiste em ridicularizar um estilo que, por qualquer motivo, se torna conhecido e dominante. No geral o texto parodiado ostenta características relevantes, que o distinguem facilmente dos outros (1982, p. 388).

Tais definições dicionarizadas de fato servem para se pensar boa parte das paródias correntes, mas não para todas.

Gérard Genette, em *Palimpsestos*, explica que paródia em uma concepção clássica significa imitação, “apreensão literal de um texto conhecido para dá-lo um significado novo, jogando com a essência e, se possível, com as próprias palavras” (p.33), ao passo que, em uma concepção moderna, paródia passou a ter o seu sentido vinculado a ridicularização do texto ou estilo parodiado. Por conta disto, Genette afirma que “o termo paródia se encontra, implicitamente e portanto confusamente, investido de duas significações estruturalmente discordantes” (2010, p.36).

Vale notar que, entre uma e outra concepção de paródia, Genette vê mais qualidades na configuração de paródia enquanto imitação do que enquanto

crítica e deformação de outro texto. Genette diz que “mudar o sentido de um texto é muito mais simples do que imitá-lo, uma palavra trocada e o sentido será outro, para se imitar é preciso apreender o sentido e aí adaptá-lo” (GENETTE, 2010, p. 12). A partir desta perspectiva, o autor verá mais mérito em *Eneida* de Virgílio do que em *Ulisses* de Joyce, afirmando que “A transformação da *Odisseia* por Virgílio é mais complexa do que a de Joyce, pois ele precisou extrair o mais profundo da obra de Homero, infiltrar em outra história de forma indireta” (GENETTE, 2010, p. 17), em outras palavras, Joyce conta a história de Ulisses de maneira diferente de Homero enquanto Virgílio conta a história de Enéias à maneira de Homero.

Lançado em 1982, *Palimpsestos* é sucedido - em 1985 - por *A theory of parody* [*Uma teoria da paródia*] de Linda Hutcheon. Enquanto o teórico francês buscará desenvolver uma série de conceitos imitativos ligados à paródia, tais como travestimento, charge, pastiche e a forjação a fim de cumprir seu intuito de separar as confusões conceituais em torno da paródia, Hutcheon, por sua vez, buscará trabalhar o conceito de paródia da forma mais ampla possível, evitando cair em subdivisões do termo ou conceitos paralelos. Ou seja, a teórica canadense buscará trabalhar paródia a partir de uma conceituação que abarque tanto a concepção clássica de paródia quanto a concepção moderna. Por conta deste seu intuito, Hutcheon insistirá na seguinte definição de paródia “forma de repetição com distância irônica e crítica, marcando diferença mais do que similaridade”⁶ (1985, p.xii, p. 6, 10, 32, 37, 101).

Hutcheon nos apresenta as forças anti-Renascentistas do século XVIII como cruciais para a consolidação da acepção moderna de paródia (ridicularização e negação do texto parodiado). As citações, paródias e imitações dos clássicos da antiguidade, que durante o Renascimento haviam se tornado praxe entre as artes, com o anti-Renascentismo passaram a ser motivo de chacota. Assim, a paródia passou a ser utilizada não mais como forma de reafirmar a tradição. Neste sentido, com o intuito de se poder debochar de forma travestida de respeito, somou-se a paródia à ironia. Foi quando a paródia passou a ser “associada a um maldoso e degradante veículo da sátira”⁷ (HUTCHEON, 1985, p.11).

⁶ No original em inglês: “form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity.”

⁷ No original em inglês: “The function of parody was often to be the malicious, denigrating vehicle of satire”

Temos, então, a partir do século XVIII, a concentração de dois conceitos em um só. A utilização irônica da paródia a fim de se alcançar um efeito cômico acabou fazendo com que fosse incluído ao conceito de paródia “o elemento do ridículo que encontramos até hoje nos dicionários”⁸ (HUTCHEON, 1985, p.36).

Algo que possivelmente facilitou o acúmulo de sentidos no termo paródia é a sua própria formação semântica. Como demonstra Hutcheon, apesar do sentido mais mencionado ser o de contra ou contrário, o prefixo “*para* na Grécia antiga pode também significar ao lado”⁹(HUTCHEON, 1985, p.32). Ou seja, o prefixo *para* por si só paradoxalmente admite dois significados contrários: a favor e contra. Junto ao radical *Ode*, cujo significado é o de canto, paródia poderia significar tanto canto paralelo quanto contra canto.

Se, por um lado, há de fato esta dupla e paradoxal significação no próprio termo, por outro lado, “não há nada em *paródia* que remeta ao sentido de ridicularização”¹⁰ (HUTCHEON, 1985, p.32). Esta constatação fará com que Hutcheon rejeite tanto as conceituações presentes em dicionários quanto o que ela afirma ocorrer “mesmo nos melhores trabalhos sobre a paródia” (HUTCHEON, 1985, p.16), que é se “confundir paródia com sátira”¹¹(HUTCHEON, 1985, p.16).

Hutcheon busca primordialmente afastar o sentido da comicidade do conceito de paródia e reclamar ao prefixo *para* o seu sentido quase esquecido de “ao lado”, ao invés de apenas “contra”. Deste reforço resulta a definição repetida pela teórica canadense de que a paródia é basicamente uma imitação com distância crítica.

Basicamente, partindo da concepção de Genette (2010), poderíamos pensar a paródia sob duas conceituações distintas: clássica e moderna. A primeira está relacionada às noções de reverência e homenagem ao alvo da paródia. A segunda, por sua vez, está voltada para o deboche e a sátira. A partir de Hutcheon (1985), a paródia pode ser pensada sob a perspectiva da imitação com distanciamento crítico, contudo, sem o ilegítimo elemento satírico.

Neste sentido, ao identificarmos o conto “Um esqueleto” enquanto paródia à literatura fantástica, não estamos necessariamente indicando uma postura ridicularizadora ou depreciativa por parte de Machado de Assis em relação ao estilo

⁸ No original em inglês: “include de element of the ridicule that we find even in today’s dictionaries.”

⁹ No original em inglês: “The prefix PARA has two meanings in Greek: against or counter / beside”

¹⁰ No original em inglês: “There is nothing in parodia term that means: ridicule”

¹¹ No original em inglês: “Even the best works on parody tend to confuse it with satire”

alvo da sua paródia. Pelo contrário, a perspectiva aqui é a de que há em “Um esqueleto” uma imitação não depreciativa à estética da literatura fantástica.

Contudo, é necessário ressaltarmos que, apesar de não ridicularizadora e debochada, esta imitação é marcada pelo distanciamento crítico: elemento imprescindível a toda paródia. Neste ponto voltamos à questão do desfecho do conto, onde Machado de Assis revela sua consciência do jogo imitativo que exerceu no decorrer da narrativa acerca de Dr. Belém e do esqueleto.

Temos, então, como pressuposto de análise, a convicção de que, apesar de em “Um esqueleto” Machado de Assis imitar especificidades da literatura fantástica, não podemos, de maneira simplista, classificar o conto como participante desta espécie literária. Desta forma, o desfecho do conto é crucial para não definirmos “Um esqueleto” como um conto fantástico, à medida que nele é exposto o jogo literário realizado por Machado de Assis.

A imitação da estética fantástica realizada por meio da demonstração do distanciamento crítico pode ser conceituada, então, como uma paródia. Portanto, a paródia em “Um esqueleto”, por demonstrar o distanciamento crítico da imitação em relação à literatura fantástica, não busca essencialmente ridicularizar ou depreciar a estética parodiada, pois está ligada à concepção de paródia livre da sátira.

CAPÍTULO II

A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO

É perceptível que as concepções de paródia presentes no primeiro capítulo desta dissertação nos permitem relacioná-las à ideia de imitação. Seja para ridicularizar ou reverenciar, a paródia possui em sua base estrutural a imitação de traços de outra obra ou estilo, imitação esta sempre acompanhada de um perceptível distanciamento crítico da obra parodiada. Assim, para haver a paródia, é necessário que a imitação seja feita de maneira que se possa perceber que o intuito daquela retomada é paródico.

Comumente, nas paródias em que se busca ridicularizar, é utilizado o exagero ou a inversão das proporções dos traços imitados. Nas paródias onde o intuito não é a ridicularização de alguma obra ou estilo, ao invés do exagero e inversão, há marcações como a referência explícita ao estilo parodiado ou outros tipos de menções para que se possa perceber que aquela cópia foi realizada, não com a finalidade de se filiar a um determinado estilo, mas de demonstrar distanciamento crítico.

Levando em consideração que a paródia está ligada, invariavelmente, primeiramente a um procedimento imitativo, centrar-nos-emos neste capítulo na análise e problematização da literatura fantástica, ao nosso entender, intrinsecamente relacionada ao estilo literário do conto “Um esqueleto” de Machado de Assis.

Sendo que, como demonstraremos no decorrer deste capítulo, para pensarmos o conto “Um esqueleto” decidimos entender como literatura fantástica por um viés temático. Isto é, nos pautando, principalmente, na noção de literatura fantástica na época que Machado de Assis escreve “Um esqueleto” a conceberemos como vertente literária voltada a propiciar inquietação por meio do uso de temas sombrios com cadáveres, paisagens e personagens obscuras e macabras.

Desta forma, no tópico “Fortuna crítica: fantástico machadiano e ‘Um esqueleto’”, procuraremos demonstrar como se movimentaram os estudos acerca do fantástico na obra machadiana, de forma a ressaltar a presença do conto em questão. A partir das obras de autores como Sílvio Romero (1897), Magalhães Junior (1973) e demais estudos onde se notou o comportamento do fantástico machadiano, observaremos a evolução das pesquisas desta vertente. Nós as

dividiremos em três grupos: 1) críticos literários não acadêmicos, 2) dissertações e teses e 3) artigos em periódicos acadêmicos.

Estabelecida esta relação entre a obra machadiana e esta vertente literária, no tópico seguinte, “Concepções teóricas sobre o fantástico”, nossa argumentação será no sentido de demonstrar o desenvolvimento do conceito de literatura fantástica, surgido no final da década de 1820 a partir da leitura francesa dos contos do escritor E.T.A. Hoffmann. O conhecimento deste autor permitirá que no Brasil surjam obras similares, como veremos a partir de excertos de textos de Machado de Assis e Álvares de Azevedo. Na sequência, verificaremos como o termo fantástico foi reinterpretado nos estudos de Tzvetan Todorov [1969](2010), Irene Bessièrè[1974](2009) e Remo Ceserani [1996](2006), a fim de se pensar na evolução das noções ligadas a este conceito literário. Nosso intuito principal neste tópico será demonstrar o quão próximo do escritor E.T.A. Hoffmann está o conceito de literatura fantástica do século XIX brasileiro.

Por fim, no terceiro tópico, “A construção imitativa do fantástico em ‘Um esqueleto’” procuremos demonstrar, por meio de uma análise pormenorizada, em exatamente quais aspectos “Um esqueleto” se aproxima do fantástico. Tendo em mente as discussões anteriores acerca da proximidade do conceito de literatura fantástica ao nome de E.T.A. Hoffmann, buscaremos refletir sobre quais seriam os elementos comuns presentes na obra deste escritor alemão e no conto objeto de nossa análise.

Terminado este último tópico, acreditamos ter estabelecido os elementos básicos que nos demonstram a ligação de “Um esqueleto” com a estética fantástica. Tal feito nos possibilitará dar início à segunda parte desta dissertação, na qual retornaremos à hipótese inicial de que Machado de Assis realiza a imitação do fantástico em “Um esqueleto” com uma finalidade diversa daquela de apenas fazer com que seu conto pertença a este estilo literário, mas como forma de parodiá-lo.

2.0 FORTUNA CRÍTICA: O FANTÁSTICO MACHADIANO E “UM ESQUELETO”

2.0.1 Entre Críticos Literários não Acadêmicos

Dentro das reflexões acerca do fantástico, gostaríamos de iniciar esta primeira parte da dissertação apresentando os estudos críticos acerca do fantástico na obra machadiana, atentando-nos à sua presença no conto em questão. Pontos de ordem teórica discutiremos no próximo tópico, quando apresentaremos como foi tratado o termo “literatura fantástica” pela crítica literária.

Fácil de ser encontrado, tanto nas coleções de obras completa do autor, quanto no próprio *site* do Ministério da Educação (MEC), “Um esqueleto” hoje não é o que se pode chamar de conto esquecido ou desconhecido pela crítica literária e pelo público. Na realidade, desde que foi redescoberto e obteve sua primeira publicação em livro, no ano de 1956 – como informamos na Introdução desta dissertação -, o conto não tem passado despercebido. Já em 1959, “Um esqueleto” recebe uma nova publicação em livro, entre os demais contos da coletânea *O conto fantástico: panorama do conto brasileiro* organizada por Jerônimo Monteiro. Fazem companhia a “Um esqueleto” contos de Álvares de Azevedo, Aluísio Azevedo, Graciliano Ramos, Lima Barreto, entre outros¹². Depois de figurar na *Obra Completa de Machado de Assis* [1959], organizada por Afrânio Coutinho, no ano de 1973, “Um esqueleto” foi publicado na coletânea *Contos fantásticos: Machado de Assis*, realizada por Magalhães Junior.

Sendo o único a participar das duas primeiras coletâneas a incluírem contos de Machado de Assis enquanto fantásticos, “Um esqueleto” demonstra uma estrita e importante relação com o histórico do uso da classificação de fantástico ao se olhar para obra machadiana. Presente também nos momentos que se propôs a estudar o fantástico em contos de Machado de Assis, “Um esqueleto” permite que se

¹² Relação completa de contos do volume: “Assombramento (História do Sertão)” (Afonso Arinos); “Delírio” (Afonso Schmidt); “Solfieri” (Álvares de Azevedo); “O Impenitente” (Aluísio Azevedo); “O telegrama de Artaxerxes” (Aníbal M. Machado); “Um esqueleto” (Machado de Assis); “Os donos da caveira” (Ernâni Fornári); “Sertório” (Galdino Fernandes Pinheiro); “Noturno n.o 13” (Gastão Cruis); “Confirmação” (Gonzaga Duque); “Paulo” (Graciliano Ramos); “O Duplo” (Coelho Neto); “Os olhos que comiam carne” (Humberto de Campos); “O baile do judeu” (Inglês de Souza); “O sino da Soledade” (Josué Montello); “Sua Excelência” (Lima Barreto); “Maria Bambá” (Luiz Canabrava); “De além-túmulo” (Magalhães de Azeredo); “O soldado Jacob” (Medeiros e Albuquerque); “A gargalhada” (Orígenes Lessa); “O lobisomem” (Raymundo Magalhães); “Papai Noel e o outro” (Ribeiro Couto); “O defunto” (Thomaz Lopes); “Os Curiangos” (Valdomiro Silveira); “A cadeira” (Veiga Miranda); “A Rita do Vigário” (Viriato Corrêa).

verifique lado a lado da crítica literária como se movimentaram os estudos acerca desta vertente da obra do escritor.

Muito antes de Jerônimo Monteiro (1959) e Magalhães Junior (1973), o primeiro a içar o termo fantástico para se referir à sua presença em sua obra foi o próprio escritor. Em um dos seus primeiros contos, Machado de Assis utiliza a definição de fantástico em seu subtítulo "O País das quimeras: Conto fantástico" [1862]. Em "O anel de Polícrates", conto de 1882, uma das próprias personagens considera a história narrada ali como digna de se transformar em "um conto fantástico, à maneira de Edgar Poe, uma página fulgurante, pontuada de mistérios" (ASSIS, 2000, p.144).

Mais efetivo do que ocorre em relação ao nome de Edgar Alan Poe, as referências ao escritor E.T.A. Hoffmann nos textos machadianos sempre se apresentam como reconhecimento da aproximação da obra em tela à literatura fantástica. Em 1869, no conto "Anjo Rafael", a presença do fantástico é marcada pela afirmação de que o protagonista "queria era pôr termo àquela aventura que tinha ares de um conto de Hoffmann" (ASSIS, 1973, p.119).

No ano de 1870, em "Capitão Mendonça", o protagonista do conto - ao se lembrar das cenas que acabara de ver - diz que elas remetem a "um conto fantástico de Hoffmann" (ASSIS, 1973, p.191). Neste conto, assim como em "Homem da areia" de Hoffmann, há uma personagem artificialmente criada por um alquímico que tem seus olhos retirados da face. Esta é cena que remete Amaral, narrador e protagonista do conto de Machado, às histórias de Hoffmann.

Em "Os óculos de Pedro Antão", de 1874, evoca-se Hoffmann e a ideia de fantástico para o conto:

Apenas vimos sobre uma mesa um cachimbo alemão, que necessariamente devia ter pertencido ao Cavaleiro Teodoro Hoffmann, pois a sua forma era de todo fantástica. Representava uma figura do diabo, com chapéu de três bicos, cruzando as pernas, que eram de cabra (ASSIS, 1973, p.84).

Também em "Um esqueleto" as marcas do fantástico são referidas pelo nome do escritor alemão: "Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann" (ASSIS, 1994, p.166).

Ainda no século XIX, encontramos¹³ referências à presença do fantástico na obra machadiana. Embora não utilize o termo fantástico, nota-se que Silvio Romero está se referindo a este estilo: “o horrível de seus livros é uma espécie de burguez prasenteiro, condecorado com a commenda da rosa... Nem interessam e nem mettem medo” (ROMERO, 1897, p.133).

Este trecho presente na obra *Machado de Assis: Um estudo comparativo de literatura brasileira* (1897) é ainda completado pelos comentários de que não combinava com um funcionário do governo escrever obras que tratassem de cenas horripilantes. Pejorativo e agressivo, o estudo de Romero é tendencioso devido a uma antiga querela que, por conta de questões ideológicas, este mantinha com Machado.

A próxima referência ao fantástico da obra machadiana se deu na introdução aos *Contos esquecidos* (1956), o mesmo volume em que consta a primeira versão em livro de “Um esqueleto”. Magalhães Junior, nesta introdução, não faz uso sistemático do termo fantástico, prefere se referir a “contos macabros” e “páginas de horror” (1956, p.9). Uma das características de tal tipologia seria o fato de que

dá Machado de Assis a impressão de que vai resvalar para o macabro, ensaia todos os efeitos do gênero, à maneira de Hoffmann ou de Poe, mas desmancha, depois, a impressão do leitor, numa penada final, como que compadecido de seus nervos (Magalhães Junior, 1956, p.10).

Neste sentido, os contos “Um esqueleto” e “Sem olhos” são elencados como exemplo deste desmanchar dos efeitos do gênero, uma vez que ambos terminam com o anúncio de que a história ali contada era puro fruto da imaginação. Sobre “Um esqueleto”, Magalhães Junior comenta:

O louco de ‘Um esqueleto’ é ainda mais louco que o de ‘Sem olhos’, desenrolando-se a história entre peripécias fantásticas que devem ter feito correr um calafrio pela espinha das belas leitoras do “Jornal das famílias” (Magalhães Junior, 1956, p.10).

Na coletânea *O conto fantástico – Panorama do conto brasileiro* (1959), apesar de haver um conto de Machado de Assis, seu organizador - Jerônimo

¹³ Referência indicada por Magalhães Junior, na apresentação ao *Contos Fantásticos: Machado de Assis*. Mais à frente, nesta dissertação, há a transcrição desta indicação.

Monteiro - não faz nenhum comentário acerca do escritor. Ressalta na apresentação deste livro o relato das dificuldades que teve para encontrar contos de autores brasileiros que haviam efetivado o fantástico.

A apresentação da coletânea *Contos fantásticos*: Machado de Assis, de Magalhães Junior, por sua vez, expõe um excelente panorama da presença do fantástico na obra do autor. Sem que anteriormente houvesse sido percebida tal recorrência nos contos machadianos, a partir de então a presença do fantástico na obra machadiana passou a ser algo inegável.

Tanto por suas importantes considerações, informações e ideias sobre a ocorrência do gênero fantástico, quanto pelo seu pioneirismo, esta coletânea, bem como sua apresentação, se tornou referência obrigatória aos que se propuseram a pensar a presença do fantástico na obra machadiana. Neste sentido, a reprodução aqui desta apresentação na íntegra, se faz quase que inevitável, mesmo porque boa parte das considerações que constam neste texto será retomada no decorrer desta dissertação:

Contos Fantásticos, de Machado de Assis? Se algum leitor fizer tal pergunta, é sinal de que pouco conhece a obra do grande escritor carioca, considerado, com justiça, um dos nossos grandes romancistas e o maior dos nossos contistas. Nascido na cidade do Rio de Janeiro, a 21 de junho de 1839 — do mesmo ano do nascimento de Casimiro de Abreu, de Tobias Barreto e de Floriano Peixoto — Joaquim Maria Machado de Assis seria poeta precoce, começando a versejar aos 15 anos, e publicaria antes de completar 18 anos, o seu primeiro conto, intitulado *Três Tesouros Perdidos*. Esse conto, saído em *A Marmota* de 5 de janeiro de 1858, seria incluído no volume *Páginas Recolhidas*, a partir de 1937. A princípio, dedicava-se Machado de Assis com mais frequência às musas, à crítica teatral e literária, à crônica, mas a partir de junho de 1864, quando se liga ao *Jornal das Famílias*, é a produção do contista que começa a adquirir relevo, através de longas narrativas, às vezes publicadas em dois a três números daquela publicação.

Desdobra-se então em vários pseudônimos e procura variar o gênero de seus contos. Fere a nota romântica, procurando interessar principalmente às leitoras do *Jornal das Famílias*, mas não raro tende para o fantástico ou para o maravilhoso, como deixa entrever o título de um dos trabalhos então publicados, *Uma Excursão Milagrosa*, remanejamento, em 1866, de uma história anteriormente publicada em *O Futuro*, com o título de *O País das Quimeras*. Nessa época, ainda chegavam ao Brasil os ecos das narrativas fantásticas de um dos maiores escritores do Romantismo alemão, Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, que sendo também compositor entusiasta de Wolfgang Amadeus Mozart, trocara seu terceiro nome, Wilhelm, por Amadeus, em homenagem a este. Sob influência direta de E. T.A Hoffmann, é que Álvares de Azevedo escrevera, no Brasil, as

histórias fantásticas e tenebrosas de Noite na Taverna. Machado de Assis sucumbiu à mesma influência e, como se pode verificar através de suas crônicas, frequentemente se referia ao escritor germânico. Hoffmann morreu em 1822, quando o Brasil se fazia independente, mas sua obra permanecia viva, reeditada em várias línguas, e sua influência se estendera a vários países, inspirando verdadeiros surtos hoffmannianos. Nos Estados Unidos, um grande poeta e prosador se inscreveria entre os seus continuadores: Edgar Allan Poe. Este morreu em 1849, mas sua obra, como a de Hoffmann, continuaria a repercutir por muito tempo através do mundo, principalmente na França, onde encontrara um tradutor devotado e de excepcional talento, no famoso poeta Charles Baudelaire. Machado de Assis sofreria também a influência de Edgar Allan Poe, sem procurar escondê-la, ou disfarçá-la. Não só traduziu a longa, obscura, tenebrosa e impressionante poesia O Corvo, através do texto baudelaireano, mas ainda invocou o notável escritor norte-americano em várias outras circunstâncias, inclusive num conto, Só, incluído no primeiro volume de *Relíquias de Casa Velha* (o único impresso em vida do autor). E aí diz Machado de Assis, no segundo período: "Um grande escritor, Edgar Poe, relata, em um dos seus admiráveis contos, a corrida noturna de um desconhecido pelas ruas de Londres, à medida que se despovoam, com o visível intento de nunca ficar só. Esse homem, conclui ele, é o tipo e o gênio do crime profundo; é o homem das multidões."

É um preito de admiração, uma influência confessada, pois que se vale aí de uma passagem de Poe para reforçar o seu conto. O fantástico machadiano talvez só impressione menos aos seus leitores e aos críticos que examinaram sua obra por estar mais ou menos diluído nos diversos volumes que publicou e, ainda, na obra que ficara esparsa e que coligimos em vários tomos. Contudo, num livro injusto e tendencioso, o seu Machado de Assis (Estudo Comparativo de Literatura Brasileira), Sílvio Romero anotara, na página 133, que o grande escritor "hoje tem veleidades de pensador, de filósofo, e entende que deve polvilhar os seus artefatos de humour e, às vezes, de cenas com pretensão ao horrível". A isto acrescentava: "Quanto ao humour, prefiro o de Dickens e de Heine, que era natural e incoercível; quanto ao horrível, agrada-me muito mais o de Edgar Allan Poe, que era realmente um ébrio e louco de gênio, ou o de Baudelaire, que era de fato um devasso e epilético." Achava Sílvio Romero incrível que um pacato diretor de Secretaria de Estado, no caso o Ministério da Viação e Obras Públicas, condecorado com a Ordem da Rosa, pudesse dar-se ao luxo de abordar o que chamou de horrível, como se um verdadeiro escritor não fosse capaz de dissociar sua vida cotidiana das criações de seu espírito. E disso ninguém foi mais capaz do que Machado de Assis, o cidadão perfeito, o burocrata exemplar, que era, no entanto, um escritor profundo, audacioso, irônico e, não raro, satírico e corrosivo. Foi, também, um cultor do fantástico. Às vezes, de um fantástico mitigado, que não ia além dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados; outras vezes, de um macabro ostensivo e despejado. Excepcionalmente, ia buscar na realidade, mais arrojada do que a ficção, os temas de alguns desses contos macabros, como é o caso de Um Esqueleto. Tal esqueleto seria o de uma cantora lírica francesa, a bela Eugênia Mège, que ao chegar ao Brasil se apaixonara por um médico de grande clínica da antiga

capital do Império, o Dr. Antônio José Peixoto. Assassinada pelo marido ciumento, seu corpo fora depois roubado da sepultura pelo amante, que lhe armara o esqueleto e o colocara, numa vitrina, em seu consultório, como um caçador ardente que colecionasse os seus troféus.

Os contos deste volume foram extraídos de Contos Avulsos (A Vida Eterna e Os Óculos de Pedro Antão), de Contos Esparsos (O Anjo Rafael), de Contos Esquecidos (A Decadência de Dois Grandes Homens e Um Esqueleto), dos Contos Recolhidos (O Capitão Mendonça), dos Contos Sem Data (A Mulher Pálida), dos Papéis Avulsos (A Chinela Turca), das Relíquias de Casa Velha, segundo volume (Sem Olhos e O Imortal), e das Histórias Sem Data (A Segunda Vida). Dentro da obra numerosa e variada do contista Machado de Assis, essas onze histórias se identificam não apenas através do estilo do autor, mas ainda das singularidades de uma imaginação bastante caprichosa. Publicadas em conjunto, elas nos oferecem a visão nova do mundo machadiano e uma faceta para a qual a crítica pouco tem atentado (MAGALHÃES, 1973, p. 7, 8,9) (grifo adicionado por mim).

Nestas, que são as primeiras considerações acerca da proporção do fantástico em Machado de Assis, estão anotadas a importância que a influência de Hoffmann exerceu sobre os contos fantásticos machadianos, influência nítida naquelas passagens anteriores, nas quais Machado de Assis se refere explicitamente ao escritor alemão. Outra influência apontada é a do escritor Edgar Allan Poe. Além da tradução do poema de Poe, notada por Magalhães Junior, Machado de Assis se refere ao escritor norte americano nos contos “Uma excursão milagrosa” [1866], “Só” [1885] e na advertência à coletânea de contos *Várias Histórias* [1896], ao dizer que

As várias histórias que formam este volume foram escolhidas entre outras, e podiam ser acrescentadas, se não conviesse limitar o livro às suas trezentas páginas. É a quinta coleção que dou ao público. As palavras de Diderot que vão por epígrafe no rosto desta coleção servem de desculpa aos que acharem excessivos tantos contos. É um modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como os do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América (ASSIS, 1977, p.55).

Como nas considerações que havia feito na introdução de *Contos esquecidos* em relação a “Sem olhos” e “Um esqueleto”, Magalhães Junior observa na sua apresentação um comportamento difuso no fantástico machadiano a que chama de “um fantástico mitigado” e descreve como inconcluso, que não vai além da imaginação, ou seja, mero ensaio. Grifadas estão as linhas que demonstram a

atenção que “Um esqueleto” recebe nesta apresentação. Sendo o único da coletânea a receber um comentário mais detido, “Um esqueleto” tem sua história ligada ao assassinato e a exumação dos ossos de uma bailarina no Rio de Janeiro de 1847, expondo quão complexo é o universo de funcionamento de um conto que, apesar de terminar com a resolução de que tudo aquilo que fora narrado era apenas uma invenção, possui, em verdade, contato com uma realidade insólita.

Interessante observar que Magalhães Junior é o primeiro a notar esta faceta fantástica da literatura machadiana, provavelmente porque é o primeiro a recuperar os contos esquecidos nas folhas dos jornais do século XIX. Muitos destes contos, como é o caso de “Um esqueleto”, haviam sido publicados sob pseudônimos que demoraram a ser descobertos como pertencente a Machado de Assis. Será entre estes contos, que circularam somente em jornais da época do seu escritor, que Magalhães Junior encontrará a maior parte dos contos fantásticos para compor a coletânea de 1973.

2.0.2 No Universo Acadêmico: Dissertações e Teses

No que se refere a estudos acerca da literatura fantástica, este momento da década de 1960 e 70 é bastante significativo. É neste período que são publicados por Tzvetan Todorov trabalhos que buscaram abordar o fantástico literário enquanto gênero. Lançado na França em 1970, *Introdução à literatura fantástica* tem sua primeira tradução brasileira publicada, pela Editora Perspectiva, após cinco anos. Antes ainda, em 1969, esta editora havia lançado a coletânea de textos todorovianos *As estruturas narrativas*, na qual se faz presente o ensaio “A narrativa fantástica”, onde Todorov antecipa as ideias do seu livro exclusivo sobre o gênero fantástico.

Tanto a efusão de estudos acerca do fantástico, quanto o fato de Magalhães Junior ser um dos primeiros a lidar com textos machadianos esquecidos nos jornais do século XIX são elementos que, provavelmente, contribuíram para *Contos fantásticos: Machado de Assis* (1975). De qualquer forma, somente a partir desta reunião de contos, o termo fantástico passou a ser utilizado sistematicamente para se pensar, não só estes, mas uma grande gama de textos machadianos.

Embora tenha vindo à tona esta faceta da obra machadiana, não foram imediatas as respostas da crítica literária. Antes do ano de 1989 não foi

publicado sequer um trabalho especificamente sobre a temática¹⁴. Será nesta década que surgirão os primeiros estudos acadêmicos acerca do fantástico em Machado de Assis, os quais se multiplicarão nos anos 2000.

Em boa parte destas pesquisas iniciais, as ideias de Todorov se farão presentes para se pensar no comportamento do fantástico. Da mesma forma que as referências anteriores ao fantástico machadiano, “Um esqueleto” estará entre os contos analisados, citados ou comparados.

O artigo “O imortal de Machado de Assis” de Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach, pode ser pensado como o primeiro trabalho acadêmico a analisar a presença do fantástico em Machado de Assis. GERLACH (1989) busca analisar o conto “O imortal” a partir das noções de paródia e carnavalização de Bakhtin, considerando que “o fantástico responde aqui [no conto “O imortal”] com uma hipérbole carnavalesca” (GERLACH, 1989, p.4). A autora chama a atenção para o desfecho do conto ser de tal forma meta-narrativamente arquitetado que poderia ser pensado como “uma perfeita construção de incontestável modernidade” (GERLACH, 1989, p.5).

A tese de doutorado de Marly Amarilha *From verisimilitude to the fantastic: Machado de Assis, Guimarães Rosa and Murilo Rubião* (1990) que, se fosse publicada no Brasil poderia também marcar o início dos estudos acadêmicos do fantástico em Machado de Assis, por ter sido defendida pela Universidade de Londres, somente figura virtualmente entre os primeiros. Desconhecida no Brasil, a tese não foi citada posteriormente por nenhum autor.

Somente no ano de 1992 haverá a dissertação de mestrado de Sandra Maria Steilein, *Análise semiótica do conto fantástico de Machado de Assis: O capitão Mendonça*¹⁵, na qual a construção do fantástico é observada a partir dos estudos semiológicos de A. J. Greimas. A autora se baseia, primeiramente, no fato do conto “Capitão Mendonça” [1870] estar presente na coletânea *Contos*

¹⁴ Pesquisa realizada a partir do levantamento da fortuna crítica machadiana que consta em MACHADO, Ubiratan. *Bibliografia Machadiana (1959-2003)*. São Paulo: Edusp, 2005. Outras bases de pesquisas foram os sites www.machadodeassis.org.br, Idealizado pela ABL - Academia Brasileira de Letras, <http://machado.mec.gov.br/> organizado pela Nupill –UFSC em parceria com o MEC, <http://www.ufpi.br/relih/wiki/index> sob responsabilidade do Grupo de pesquisa: Rede com Literatura e História (RELIH), UFPI. Todos acessados em 10 de janeiro de 2012.

¹⁵ Considerações feitas a partir do resumo da dissertação presente no site no Banco de Teses e Dissertação da Capes e também do artigo em que a autora sintetiza as ideias de sua dissertação: STEILEIN, Sandra Maria. O capitão Mendonça: um conto fantástico de Machado de Assis. *Travessia*, Florianópolis, n. 25, p. 32-39, 1992.

Fantásticos: Machado de Assis para pensá-lo enquanto fantástico. Neste sentido, os estudos de Todorov serão referidos para a conceituação acerca do fantástico. Em uma análise estrutural do conto, Steilein busca apontar como Machado de Assis utiliza vários procedimentos a fim de produzir um “efeito fantástico” (STEILEIN, 1992b, p.33). A conclusão será baseada nas subdivisões do fantástico realizadas por Todorov, conforme afirma a autora: “A explicação do sobrenatural pelo sonho, ou pesadelo possibilita, segundo Todorov, classificar o conto [“Capitão Mendonça”] como fantástico-estranho” (STEILEIN, 1992b, p.37). Steilein estenderá esta conclusão a mais três outros contos de Machado de Assis, “A chinela turca”, “A decadência de dois grandes homens” e “A vida eterna”, todos marcados pelo acordar do sonho para explicação do sobrenatural.

Depois, ao final da década de 1990, quem retorna ao fantástico machadiano é Valdira Meira Cardoso de Souza em sua dissertação de mestrado *O papel do leitor no conto fantástico de Machado de Assis* (1998). Com o objetivo de analisar o papel do leitor em duas narrativas fantásticas de Machado de Assis, Souza (1998) se propõe a trabalhar com os contos “Uma excursão milagrosa” e “A chinela turca”. Desta forma, os dois contos são enfocados a partir de noções de teorias acerca do papel do leitor na obra literária. Uma importante consideração da autora é a de que, uma vez que em “A chinela turca” o sobrenatural é excluído com o acordar da personagem, o conto “apresenta elementos que o ligam ao fantástico tradicional, mas também revela aspectos que o aproximam do fantástico contemporâneo” (SOUZA, 1998, p.146). A contraposição entre fantástico tradicional e contemporâneo, de acordo com a autora teria a ver com a utilização de determinados temas durante o período que vigorou o primeiro e de outros temas no fantástico do século XX. No próximo tópico, quando nos determos a conceituação do fantástico retornaremos a esta diferenciação: tradicional e moderno.

Em 1999, outro estudioso, Marcelo Fernandes, realizou em sua Dissertação de Mestrado um estudo dos contos fantásticos de Machado de Assis. Em um trabalho mais amplo que os demais, Fernandes (2003)¹⁶ trabalhará com quinze contos machadianos, sendo aqueles mesmos da coletânea de Magalhães Junior somados a “O país das quimeras” [1862] ; “O anjo das donzelas” [1864] ; “Marianna” [1871] ; “Um sonho e outro sonho” [1892].

¹⁶ Na síntese da sua Dissertação, publicada na revista *Poiésis-Literatura, Pensamento e Arte*, n 85, em abril de 2003.

A fim de observar certas reincidências temáticas e verificar determinados padrões, Fernandes considerará que:

O conto fantástico de Machado de Assis se alinha, em forma e teor, ao conto fantástico francês do século XIX, diferindo totalmente da vertente inglesa, onde despontaram Lord Halifax, Lord Dunsany, M.R. James, Walpole e os norte-americanos Ambrose Bierce e Henry James (FERNANDES, 2003, n. s/n.).

Mais adiante acrescentará a esta sua consideração acerca da influência francesa:

Com relação a Hoffmann, são explícitas as citações de Machado, e observamos também, sobretudo, uma mais do que expressiva influência do escritor francês Théophile Gautier (Tarbes, 1811 – Neuilly-sur-Seine, 1872). Partidário do Romantismo, chegou, no entanto, sem renegar suas primeiras admirações, ao Parnasianismo (*Esmaltes e camafeus*, 1852). Devem-se-lhe também romances (*Capitão Fracasso*, 1863) e em grande parte de suas obras o onirismo, muito presente, situa o fantástico no plano irracional, com um tom abertamente irônico, parecendo zombar dos quadros aterradores que estrutura nas narrativas, para nos epílogos desfazer a possibilidade do sobrenatural, “despertando” os protagonistas e trazendo-os de volta à realidade. Ao cotejarmos Machado e Gautier, verificamos que havia um padrão comum aos dois, e por isso, achamos conveniente a denominação “conto gautieriano” para a modalidade de “fantástico onírico”, vertente usual em Machado (FERNANDES, 2003, n. s/n.).

Levando em consideração esta influência que o autor afirma Machado de Assis ter recebido dos franceses, sobretudo de Gautier, os quinze contos fantásticos são divididos entre gautierianos e os não-gautierianos. Acerca desta classificação Fernandes explica que:

Por definição, os primeiros seriam aqueles cujas estruturas fantásticas se apoiariam em ambientação onírica, onde a tessitura da trama é detonada pelo sono – e devidamente balizada entre o estado de torpor e o despertar - e aí se processam os eventos sobrenaturais (FERNANDES, 2003, n. s/n.).

Neste sentido, são considerados gautierianos: “Decadência de dois grandes homens”; “A chinela turca”; “Capitão Mendonça” ; “A vida eterna”; “O anjo das donzelas” e “O país das quimeras”, “Marianna” e “Um sonho e outro sonho”.

Como não-gautierianos são apontados “Um esqueleto”, “O imortal”, “O anjo Rafael”, “A mulher pálida”, “A segunda vida”, “Os óculos de Pedro Antão” e “Sem olhos”.

Premissa de sua dissertação, Fernandes (2003) chega ao fim da sua análise podendo concluir que a ocorrência do fantástico “quase-macabro”, ou seja, o horror diluído, desmanchado no final da narrativa faz-se presente quase na totalidade dos contos analisados.

Contos fantásticos: Machado de Assis, de Magalhães Junior, participa das principais influências de Fernandes (2003) em seu trabalho, tanto para realizar o levantamento de quais contos de Machado de Assis poderiam ser considerados fantásticos, quanto ao levantar a questão do quase-macabro, ideia em estado embrionário nos apontamento de Magalhães Junior.

Especificamente acerca de “Um esqueleto”, Fernandes (2003) faz uma série de considerações. Primeiramente o aproxima do conto “Sem olhos” por conta de em ambos haver “uma maior inclinação ao horror propriamente dito” (FERNANDES, 2003, p. s/n) e apresentarem “a mesma receita: a realidade, prosaica, em contraponto ao fantasmagórico, arrepiante.” (FERNANDES, 2003, p. s/n). Da mesma forma o autor apresentará similaridade destes dois contos ainda com um terceiro “Rui de Leão” por conta de girarem em torno de um drama de ciúmes.

Aponta ainda Fernandes (2003) a proximidade da caracterização de Dr. Belém às demais personagens desvariadas: em “Capitão Mendonça”, o próprio capitão Mendonça; o matemático Tobias, em “A vida eterna”; Jaime, em “Decadência de dois grandes homens”; o esquisito Pedro Antão, no conto homônimo; o major Tomás, em “O anjo Rafael”; o poeta byroniano Máximo, em “A mulher pálida” e o “reencarnado” José Maria, em “A segunda vida”.

Fernandes (2003), ao criar uma série de conexões de “Um esqueleto” com os demais contos fantásticos machadianos, nos mostra certa simetria e coesão do comportamento deste conto com o estilo fantástico em Machado de Assis. O autor concebe o desfecho de “Um esqueleto” como determinante para poder considerá-lo como conto “quase-macabro”. Para o autor, “Um esqueleto”, ao se revelar enquanto um embuste, dissolve todo o aspecto macabro e assinala como recorrente entre os contos fantásticos machadianos o uso da narrativa fantástica encaixada em narrativa encaixante.

O autor alega que nestes contos existe uma moralidade final “quase sempre folhetinesca e piegas”, chegando à conclusão de que

a preferência de Machado pelo “quase-macabro” que designamos e estabelecemos, é também justificada pelo seu público, essencialmente feminino e romântico - onze das quinze narrativas são d’*O Jornal das Famílias*. Como tal, o objetivo das histórias era o entretenimento leve, como convinha à estrutura folhetinesca, e, portanto, as narrativas apavorantes não eram de bom alvitre, em se tratando de um suplemento voltado para tal segmento. O bom Machado, ao adotar o seu “quase-macabro”, talvez não tenha desejado maltratar os róseos nervos ou desalinhar as tranças de suas fiéis leitoras... (FERNANDES, 2003, p. s/n)

Fernandes (2003), apesar de ter escolhido o fantástico na obra machadiana como objeto de análise, desconfia do mérito desta faceta dos contos do escritor, e acaba por diminuir o prestígio destes contos. Diminui também o prestígio do gosto pelo gênero, sob a alegação de que Machado queria poupar suas leitoras.

Na análise de Fernandes (2003), tal visão pejorativa em relação à literatura fantástica nos fazem lembrar aquela de Sílvio Romero nos finais do século XIX em relação à presença do fantástico na obra machadiana.

Embora não seja de maneira tão explícita, encontramos mais uma vez o fantástico menosprezado na Dissertação de Mestrado de Darlan de Oliveira Gusmão Lula (2005) *Machado de Assis e o gênero fantástico: um estudo de narrativas machadianas*. O menosprezo é implícito aqui, pois encontra-se entrelaçado com os critérios de análise utilizadas pelo pesquisador. O estudioso se propõe a analisar comparativamente duas manifestações diferentes de fantásticos na obra machadiana, o fantástico tradicional (romântico) e o moderno¹⁷.

Pautando-se em Todorov, Lula (2005) entende como fantástico moderno a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e como fantástico tradicional uma série de contos machadianos escritos anteriormente à década de 1880. Dentro desta oposição, Lula chega ao final da dissertação aludindo uma relação que se inclina para uma noção de causa e consequência, onde a fase madura da escrita machadiana converge para o fantástico moderno, enquanto o fantástico tradicional (romântico) seria resultado de um estado anterior da “evolução” literária do escritor

¹⁷ Tal divisão: fantástico tradicional (romântico) X fantástico moderno é algo comum dentro dos estudos sobre o fantástico. Por exemplo, Ceserani (2006), Todorov (1975) e David Roas (2010) concordam com a existência de estética e temas diferentes entre o fantástico romântico do século XIX e o fantástico de um Kafka em *A metamorfose*, conforme veremos a seguir.

carioca. Lula não deixa explícita esta relação de superioridade entre as duas modalidades de fantástico, no entanto, ele utiliza a noção de fase madura e fase iniciante e liga cada uma delas a um tipo de fantástico. Uma das últimas afirmações de Lula é a de que há grande mérito em Machado “antecipar o fantástico moderno em tempos de fantástico tradicional” (2005, p.74), ou seja, a valorização aqui é feita a partir de uma perspectiva onde o novo e moderno é melhor do que o antigo, visto como ultrapassado.

Podemos, a partir dos apontamentos de Ivan Teixeira (2010), pensar sobre este tipo perspectiva que evidencia e calcula o mérito da obra de um escritor a partir da sua capacidade de estar “à frente do seu tempo” ou “antecipar tendências”. Teixeira se opõe às perspectivas de Lucia Miguel e Roberto Schwarz de que Machado de Assis “escrevia para um público ainda inexistente”, ou seja, de que o mérito da ficção machadiana reside na utilização de técnicas superiores porque inovadoras (TEIXEIRA, 2010, p.64-65). Como argumento para se opor a este tipo de perspectiva, Teixeira diz que o mérito de Machado Assis não reside no fato dele estar à frente do seu tempo, mas em justamente estar em sintonia com a literatura do seu momento, coisa que o ensaísta demonstrará no decorrer de *O Trono e o Altar: Dinâmica do Poder em O Alienista*.

Assim como Lucia Miguel e Roberto Schwarz, Lula acredita que os leitores da época de Machado de Assis não estavam prontos para ouvir as “verdades” que Machado de Assis se propunha a dizer, conforme se lê na seguinte passagem:

a utilização do gênero fantástico em contos publicados no *Jornal das Famílias* se justifica na medida em que sabemos que esse tipo de narrativa lança mão de elementos sobrenaturais como recurso para falar de certos temas tabus e ao mesmo tempo evitar a condenação da sociedade, e, principalmente, das famílias das respectivas leitoras do periódico (LULA, 2005, p.30).

Lula (2005), assim, descende sua perspectiva de Marcelo J. Fernandes, uma vez que este também acreditava que “O bom Machado, ao adotar o seu “quase-macabro”, talvez não tenha desejado maltratar os róseos nervos ou desalinhar as tranças de suas fiéis leitoras...” (2003). Lula quer explicar a partir da perspectiva de que “Machado de Assis utilizava esse recurso [do fantástico] para descrever coisas que não teria ousado mencionar em termos realistas. O fantástico

lhe franqueava certos limites então inacessíveis” (LULA, 2005, p.30). Ambos tentam explicar a especificidade do fantástico em Machado de Assis a partir da especificidade do público.

À medida que possuímos o pressuposto de que a constante desconstrução do fantástico ao final dos contos machadianos pode ser explicado por uma tendência paródica (distanciamento crítico) do escritor - embora não discordemos totalmente delas - acabamos por nos afastar das explicações de Fernandes (2003) e Lula (2005) de que tais desfechos eram movidos por um desejo de “poupar suas leitoras”.

Em 2006, Mauro Rosso realiza um novo levantamento de contos fantásticos machadianos, para a *Germina*: revista de literatura e arte. À apresentação destes contos, Rosso comenta que desde o início de sua carreira literária, por volta de 1864, Machado apresentava influências do fantástico e que livros de Hoffmann, Heine e *Noite na Taverna* constam em sua biblioteca particular. Rosso (2008) também anota o fato de Machado ter traduzido “O Corvo”, de Poe, e se referir a Théophile Gautier com frequência.

Numa tentativa de enquadrar os contos fantásticos machadianos na definição de fantástico todoroviana, acaba por concluir que “o fantástico em Machado, no entanto, obedece a formas e expressões que fogem a determinados padrões” (ROSSO, 2008, p. s/n), pois a maior parte deles se dissolvem ou em sonho ou na retomada da realidade. Por fim, Rosso se refere a “Um esqueleto” e a “Os óculos de Pedro Antão” como “emblematicamente receptáculos da influência de Hoffmann” (ROSSO, 2008, p. s/n).

Marli Cardoso Dos Santos, em 2010, buscou analisar a presença do sonho em narrativas machadianas. Neste sentido, a autora procura trabalhar a relação do sonho com o fantástico nos contos “O capitão Mendonça”, “A chinela turca”, “O país das Quimeras” e “Um sonho e outro sonho”, além do capítulo “O Delírio”, do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Por meio das teorias de Sigmund Freud, C. G. Jung, Gilbert Durand e Adélia Bezerra de Meneses - sobre o sonho - e de Tzvetan Todorov, Louis Vax e Remo Ceserani - sobre o fantástico - analisa como Machado de Assis se vale do ambiente de subjetividade dos sonhos como alicerce para explicar acontecimentos insólitos.

Impensado até a década de 1970, inexistente até a década de 1990, rarefeito até os anos 2000, o estudo da presença e funcionamento do fantástico na

obra machadiana aos poucos se consolida e se multiplica. Surgirão análises específicas para praticamente todos os contos machadianos considerados fantásticos. A noção de conto fantástico passará a fazer parte do rol de possibilidades da obra machadiana, mesmo entre aqueles estudos que não busquem trabalhar especificamente o tema.

“Um esqueleto”, presente desde os primeiros momentos que se propôs a pensar no fantástico machadiano, acompanhou boa parte dos trabalhos que se seguiram. Mesmo em trabalhos que não buscam tratar deste conto, há ainda a atenção voltada para aspectos similares ao encontrado em “Um esqueleto”. Por exemplo, no trabalho de Valdira Meira Cardoso de Souza – anteriormente apresentado -, enfoca-se o desfecho capaz de dissuadir o insólito em “A Chinela Turca”, algo análogo ao que ocorre com “Um esqueleto”.

2.0.3 Artigos em Periódicos

Da mesma forma que se pode verificar o andamento dos estudos acerca do fantástico em Machado de Assis lado a lado ao conto “Um esqueleto”, dado o aumento dos trabalhos a partir dos anos 2000, torna-se possível, ou mesmo necessário, inverter-se a ordem dos fatores sem que se altere o produto. Em outras palavras, a fim de não se perder entre o elevado número de trabalhos sobre o tema, torna-se mais viável e adequado partir do enfoque de somente um conto, no caso, a partir de “Um esqueleto”, para demonstrar como vêm evoluindo os estudos dos contos fantásticos machadianos.

Somente “Um esqueleto”, nos anos de 2009 a 2011, recebeu cinco estudos específicos¹⁸. Em 2009 são publicados os trabalhos “O esqueleto Romântico no armário Realista da ficção machadiana: o insólito como desconstrução de paradigmas e formação de novos padrões de leitura.”¹⁹ e “O insólito na narrativa machadiana, representado no conto ‘Um esqueleto’”²⁰. O primeiro deles de Patrícia Kátia da Costa Pina (2009), o segundo de seu orientando de mestrado Oton Magno Santana dos Santos (2009).

¹⁸ Somados aos dois artigos que publiquei durante o desenvolvimento desta dissertação são sete. 1) “A paródia em um esqueleto de Machado de Assis.” (Anais do III SILEL, Uberlândia, 2011), 2) “Um esqueleto , de Machado de Assis: A literatura de terror e mistério parodiada” (Anais do III Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional, Rio de Janeiro, 2011).

¹⁹ Publicado no *Caderno Seminal Digital* (Rio de Janeiro), v. 11.

²⁰ Publicado nos *Anais do SILEL*. Uberlândia: EDUFU.

Pina (2009), em seu artigo, busca questionar se o

insólito não funcionaria neste conto como instrumento de desconstrução dos paradigmas de escrita e consumo da literatura, os quais foram criados e consolidados pela produção romântica, como a de Álvares de Azevedo, em *Noite na taverna*, por exemplo? (PINA, 2009, p.190).

Neste sentido, a autora busca demonstrar as estratégias extraídas do fantástico romântico utilizadas em “Um esqueleto”, a fim de prender à atenção dos leitores. Tal utilização das técnicas do fantástico é classificada por Pina (2009) como antropofágica, na medida em que o escritor carioca incorpora os padrões europeus e os remolda. Na visão da pesquisadora, o que incita e prende a atenção ali não é o sobrenatural, mas o insólito. Completando a noção de antropofagia, que a autora alega haver no conto, o estudo é concluído da seguinte maneira: “Machado de Assis mostra uma alternativa para o gótico esgarçado legado pelo Romantismo, colorindo-o de ironia e humor” (PINA, 2009, p.201).

Santos (2009), no artigo intitulado “O insólito na narrativa machadiana, representado no conto ‘Um Esqueleto’”, busca analisar um conto tido como fantástico sob um recente viés que as análises deste gênero têm tomado, o viés do insólito. Tal viés busca evidenciar a ocorrência de algo insólito em uma narrativa literária como elemento característico e definitivo do fantástico. Desta maneira, Santos (2009), a partir das noções de Flavio García (2008) busca verificar a ocorrência do insólito e seu efeito de sedução no leitor, em “Um esqueleto”.

No ano de 2010²¹, Valdira Meira Cardoso de Souza, em seu artigo intitulado “O fantástico em Machado de Assis: estudo do conto ‘Um esqueleto’”²², assim como Fernandes (2003), classifica “Um esqueleto” como fantástico tradicional. Souza (2010) utiliza Ceserani para pensar nos procedimentos e temas comuns à literatura fantástica em “Um esqueleto”. Assinala, por exemplo, o fato de que o tipo de narrativa onde um narrador conta a um grupo de pessoas uma história insólita,

²¹ Há neste mesmo ano uma análise de “Um esqueleto” apresentada apenas oralmente em congresso, por Cibele Rodrigues “Aspectos do sobrenatural nos contos ‘Um esqueleto’ de Machado de Assis e ‘A dança dos ossos de Bernardo Guimarães’” (2010). A proposta de análise que somente conhecemos o título, de Cibele Rodrigues, incita a pensar “Um esqueleto” em proximidade a contos de outros autores do período. O conto comparado ao machadiano, “A dança dos ossos” de Bernardo Guimarães, consta no livro *Lendas e Romances* (1871) e narra a história de um esqueleto que de fato se levanta e dança como se estivesse ainda vivo.

²² Publicado nos Anais do CIELLE 2010.

como ocorre em “Um esqueleto”, condiz com elementos comuns à literatura fantástica, de acordo com Ceserani (2006). Sua conclusão é a seguinte: a explicação dada pelo narrador no desfecho do conto permite que o classifiquemos, de acordo com a teoria de Todorov, como estranho.

Dois foram os artigos a focar “Um esqueleto” em 2011: “O estranho e o fingimento literário em ‘Um esqueleto’, de Machado de Assis”²³ por Nismária Alves David Barros e “Estranhezas do bruxo: breve análise dos contos ‘Um esqueleto’ e ‘Uma visita de Alcibíades’, de Machado de Assis”²⁴, por Fabiana Francisco Tibério.

Tibério (2011), tendo em vista as classificações de fantástico, estranho e maravilhoso propostas por Todorov em *Introdução à literatura fantástica*, também considera ser “Um esqueleto” um conto estranho. A autora alega que, apesar de ser incomum, o fato de Dr. Belém manter um esqueleto em casa não é algo sobrenatural, o que distanciaria o conto da classificação de fantástico. Em oposição a este conto, Tibério (2011) apresenta o conto “Uma visita de Alcibíades”, no qual o fantástico se realizaria pela presença do sobrenatural.

Barros (2011) busca caracterizar o tratamento ao estranho presente em “Um esqueleto”. Desta maneira, a autora considera que, apesar do aspecto assustador da história narrada por Alberto, este pode ser aproximado do cômico. Apoiando-se na possibilidade de convivência do fantástico com o riso, apontada por Louis Vax, liga o embuste de Alberto ao desejo sádico de “divertir-se com o medo dos convivas” (BARROS, 2011, p.11). Em relação ao desfecho do conto, a autora considera que “Machado parodia e satiriza a literatura romântica porque sugere e critica a insuficiência dos padrões estéticos de expressão como o ideal romântico da força inspiradora e a exaltação do amor” (BARROS, 2011, p.11). Neste sentido, Machado de Assis estaria ironicamente ridicularizando e satirizando, por meio de uma paródia, a literatura fantástica romântica. Noção esta que, em certa medida, se aproxima da ideia de antropofagia que Pina (2009) supõe haver no conto.

Fica evidente aos autores destas análises o domínio e eficácia das técnicas utilizadas por Machado de Assis no conto a fim de seduzir o leitor. Todos eles buscarão, de uma forma ou de outra, demonstrar como estas técnicas são aplicadas. Todorov tem um importante papel de norteador das concepções sobre o

²³ Publicado no periódico *Revista de Letras* (UFPR)

²⁴ Publicado no periódico *LL Journal* (City University of New York)

fantástico para todos os estudiosos dos gênero. Ora se referindo ao insólito, ora ao estranho, outra constante nesta série de artigos reside em considerar “Um esqueleto” como um conto que não é de fato fantástico. Fica-nos evidente, nestas análises, a tendência de apontar que Machado de Assis se opunha à literatura fantástica romântica.

Neste afunilamento final, no qual se focou um conto para dar proporções do crescimento e direções dos estudos acerca do fantástico na obra machadiana, algumas impressões iniciais se mantêm, outras parecem se modificar. A mais marcante delas é o incômodo diante do fantástico machadiano, aquele mesmo que Magalhães Junior (1973) expressava ao se referir a ele com os termos “mitigado”, ou que “ensaia todos os efeitos do gênero, à maneira de Hoffmann ou de Poe, mas desmancha” ao final. Mantido o incômodo, mudou-se a explicação ou a classificação de conto fantástico, para conto estranho. São as teorias de Todorov que fornecem à crítica especializada recursos e maneiras para se repensar a literatura a partir de termos mais específicos.

A multiplicidade de estudos sobre a presença do fantástico em Machado de Assis, ao mesmo tempo em que experimenta um aumento de interesse, vê-se diante da queda da classificação de seus textos como fantásticos. Contudo, mesmo se afastando o rótulo de fantástico, sempre serão inegáveis os traços e a influência deste gênero nos referidos contos.

Estabelecida estas proximidades entre o fantástico e a obra machadiana, convém-nos buscar pensar teoricamente sobre o conceito de literatura fantástica. Esta é a proposta do próximo tópico.

2.1 CONCEPÇÕES TEÓRICAS SOBRE O FANTÁSTICO

A fim de verificar o desenvolvimento do conceito de literatura fantástica, é preciso considerar que o termo fantástico possui uma variedade de significados. Ceserani (2006) nos ilustra tal variedade de significados ao lembrar que o termo serve até para as propagandas de chocolate que anunciam “um sabor fantástico”. Dentro da literatura, no entanto, o fantástico está relacionado a algumas narrativas surgidas na Europa na passagem do século XVIII ao XIX. O termo inicialmente utilizado para assinalar o tom fantasioso e irreal destas narrativas em

pouco tempo se consolidou como definição de uma espécie específica de criação literária.

Um autor obrigatório e de referência necessária para nossa reflexão é o escritor alemão E.T.A. Hoffmann (1776-1822), o qual teve seu nome intrinsicamente ligado à noção de literatura fantástica, em virtude do tom fantasioso e irreal de suas narrativas.

Tendo escrito e publicado sua obra fantástica na Alemanha no início do século XIX, Hoffmann - depois de morto - pode prolongar o auge do seu sucesso fora da Alemanha. Posterior a sua morte, em 22, no ano de 1830 uma coletânea de contos de Hoffmann é lançada na França sob o título de *Contos fantásticos*, pela editora Eugene Renduel²⁵.

Karin Volobuef nos traz mais informações sobre a receptividade de Hoffmann na França:

Se o sucesso de Hoffmann foi enorme em vida, após sua morte em 1822, seu nome caiu no esquecimento na Alemanha. Na França, porém, sua aclamação estava apenas começando. A partir de 1828 saía pela editora Randuel a longa fileira de traduções assinada por Loève-Veimars – um empreendimento que acabou totalizando 20 volumes (VOLOBUEF, 2002, p.1).

Bastante difundido naquele país, Hoffmann acabou servindo de influência a gerações de escritores franceses que teriam seus escritos remetidos à literatura fantástica, como é caso de Gérard de Nerval (1808-1855), Théophile Gautier (1811-1872) e Guy de Maupassant (1850-1893).

Theóphilo Braga, escritor português, em 1856, atribuiria a nomenclatura de contos fantásticos aos textos de Hoffmann aos seus editores. O título alemão *Fantasiestücke in Callots Manier* [*Quadros de fantasia à maneira de Callots*] da antologia de contos de Hoffmann, publicada nos anos 1814 e 1815, traz um pouco da explicação de porque o termo fantástico veio aderir ao nome de Hoffmann. De acordo com Marcel Schneider²⁶, o termo genérico alemão - *fantasiestücke* - acabou sendo erroneamente traduzido para o francês como *fantastique* (fantástico), ao invés de *fantaisie* (fantasia). O erro na tradução dos termos pode ter sido voluntária, pois, como Marcel Schneider (apud BOUVET, 1998)

²⁵ Anexos A, B e C.

²⁶ Em *La littérature fantastique en France*, de 1964, obra citada por Rachel Bouvet em *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*. Quebec, PUQ, 1998. (p. 5)

aponta, a linguagem era bem mais elegante do que o original em língua alemã. Anteriormente a isto, um trecho de um artigo onde Walter Scott se refere a Hoffmann como *fantastic mode of writing* (um modo fantástico de escrever) é traduzido para o francês como Hoffmann escritor do *genre fantastique* (gênero fantástico) (SCOTT, Apud. SCHNEIDER, 1998, p. 5).

Os erros nas traduções explicam o fato de que anteriormente a Hoffmann nenhum outro escritor teve sua obra sistemática classificada pelo termo fantástico. Mesmo o romance francês *Le diable amoureux* [1772] de Jacques Cazotte, considerado como marco inicial da literatura fantástica, somente a partir de 1845 passa a receber o subtítulo “Um romance fantástico” [Un roman fantastique]²⁷.

Ainda que o termo fantástico possa ter sido anteriormente utilizado para definir os contos de Hoffmann, na França a obra hoffmanniana passará a ser algo bem definido²⁸. Evidentemente, se não tivessem os contos exímia qualidade, não conseguiriam angariar para si uma classificação quase própria.

O escritor francês Théophile Gautier, que viria a figurar entre os mais conhecidos da literatura fantástica, no início de sua carreira, em 1831, influenciado pelos contos de Hoffmann, publica “A cafeteira” com o subtítulo “conto fantástico” e em 1832 o conto “Onuphrius, ou les Vexations fantastiques d’un admirateur d’Hoffmann”²⁹. Tal fato reforça mais a ideia da correspondência entre o termo fantástico e a figura de Hoffmann.

Atentando especificamente ao Brasil do século XIX, principalmente após a independência, é possível perceber a intensidade com a qual se passa a buscar mais e mais se espelhar na cultura francesa³⁰. Isto nos permite conjecturar a grande possibilidade de que, sob a influência francesa, o nome de Hoffmann já chega ao Brasil como sinônimo de literatura fantástica. A impressão que nos fica ao nos depararmos com os textos dos escritores brasileiros das décadas subsequentes

²⁷ Vide anexo D. Como podemos observar na folha de rosto da primeira edição do romance de Cazotte, não há o termo fantástico.

²⁸ Pode ser que até como uma maneira de se obter o mesmo sucesso de vendagem que a coletânea de contos fantásticos hoffmannianos de 1823 obteve, os editores em 1830 quiseram repetir o nome.

²⁹ Em português : “Onuphrius , ou os vexames fantásticos de um admirador de Hoffmann”

³⁰ Vide ALENCASTRO (1997). O autor demonstra como durante o século XIX, especialmente a partir da vinda da Corte Portuguesa para o Brasil, se desenvolve no Rio de Janeiro o gosto pela cultura europeia. Esse desejo em se aproximar de uma “civilização” europeia teria sua proposta e espelhamento intensificado em relação aos costumes franceses, especialmente após a independência política do Brasil, na tentativa de se firmar uma identidade nacional em contraposição aos colonizadores. O autor relata, ainda, as enormes quantidades de produtos franceses que aportavam semanalmente, dentre eles, obras de literatura.

é a de que, no Brasil, havia uma ligação bem estabelecida entre o nome de Hoffmann e a literatura fantástica.

Álvares de Azevedo, por exemplo, se refere ao escritor alemão no poema “Idéias íntimas” da *Lira dos vinte anos* [1853]. De acordo com Karin Volobuef (2002), Azevedo estaria se referindo a Hoffmann nos seguintes versos:

Phantastico alemão, poeta ardente
Que illumina o clarão das gotas pallidas
Do nobre Johannisberg!³¹

A correlação de Hoffmann à literatura fantástica no Brasil é bem clara a partir destes versos. Azevedo sequer cita o nome do escritor, limitando-se a referi-lo a “Phantastico alemão” de Johannisberg, dando a entender que o a conexão de Hoffmann ao fantástico seria algo, senão simples, ao menos possível, e, de certa forma, com notoriedade em seu contexto histórico de produção, uma vez que dispensa mera apresentação formal, supondo um conhecimento popular entre os leitores.

Em *Noite na taverna* [1855], Álvares de Azevedo se refere ao escritor alemão de maneira mais direta, contudo sem deixar de acompanhar o seu nome da referência à literatura fantástica. O trecho é o seguinte, “o que nos cabe é uma historia sanguinolenta, um daquelles contos phantasticos – como Hoffmann os delirava ao clarão doirado do Johannisberg!” (Apud VOLOBUEF, 2002, p. 4). Neste trecho há outra equivalência entre contos fantásticos e Hoffmann: Álvares de Azevedo os liga às histórias sanguinolentas.

Da mesma forma que em Álvares de Azevedo, encontramos no texto de Machado de Assis referências a E.T.A. Hoffmann relacionando-as à literatura fantástica. No conto “Capitão Mendonça”, de 1870, uma das personagens diz: “Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas” (ASSIS, 1973, p.191).

No conto “Um esqueleto”, Machado de Assis propriamente apresenta uma lista de características do que poderia significar Hoffmann e por sua vez a literatura fantástica naquele período: “Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. Estava-se em pleno Hoffmann” (ASSIS, 1973, p.166).

³¹ (Apud VOLOBUEF, 2002, p. 4)

A partir destes excertos de Machado de Assis e Álvares de Azevedo, percebemos que no Brasil do século XIX a literatura fantástica é marcadamente ligada ao nome de Hoffmann. Dada a relação entre Brasil e França é bem possível que esta seja também uma noção aceita entre os franceses nesta época. Na Inglaterra, em 1835, no compêndio anual do periódico *The Literary gazette: A weekly journal of literature, science, and the fine arts*, fala-se de Hoffmann ligado à ideia de uma escola de literatura fantástica [Fantastic School of Literature]³²(1835, p.164).

Nota-se que já havia indícios de quais poderiam ser considerados os elementos comuns ao que se poderia chamar de contos fantásticos, sendo estes ligados à ideia de obscuridade, morte, violência, situações de mistério e tensão. Vale citar o exemplo do escritor norte americano Edgar Allan Poe (1809-1849) que, mesmo tentando afastar a ideia de que ele fora influenciado por Hoffmann³³, não deixa de usar elementos comuns aos do escritor alemão e tão logo ser classificado de escritor fantástico.

Ao decorrer do século XIX, à medida que ganhou adeptos, seguidores e continuadores da tradição hoffmanniana, tais como H. P. Lovecraft, Bram Stoker, Henry James, Mary W. Shelley, Ambrose Bierce, Gaston Leroux, Guy de Maupassant, Robert Louis Stevenson, Sheridan Le Fanu, M. R. James, W. W. Jacobs, Arthur Conan Doyle, amplia-se o conceito de literatura fantástica, perdendo algumas de suas características iniciais e ganhando outras.

Um pouco esquecida, ou mesmo desmerecida pelos estudos literários, a literatura fantástica ganha o palco das discussões acadêmicas francesas com as pesquisas do crítico Tzvetan Todorov entre as décadas de 1960 e 1970. No Brasil, embora sua tradução e publicação datem da década de 1970, suas ideias demorarão para serem absorvidas posteriormente, como buscamos apontar anteriormente.

Em um recente balanço do crescimento nas últimas décadas dos estudos acerca da literatura fantástica, Remo Ceserani (2006) chamou a atenção para a importância de Todorov ter nos anos 1960 e 1970 feito que uma tradição literária inteira fosse redescoberta e recuperada. Nas palavras de Ceserani, Todorov

³² Vide anexo E e F.

³³ Conforme nos aponta Gruener. Gruener, Gustav. "Notes on the Influence of E. T. A. Hoffmann upon Edgar Allan Poe". In: PMLA. Vol. 19, No. 1 (1904) (pp. 1-25). <http://www.jstor.org/stable/456463?seq=2>

promoveu “todo um filão literário intacto da modernidade, que é a literatura de modalidade fantástica” (2006, p.7).

Sobretudo com a obra *Introdução à literatura fantástica* [1970], Todorov pode contribuir aos estudos acerca da literatura fantástica. Nesta obra, guiado por um preceito de subdividir a literatura em gêneros, Todorov aponta a existência de três gêneros aglutinados no filão da literatura fantástica: o estranho, o fantástico propriamente dito e o maravilhoso.

Assim, diferentemente da concepção de fantástico no século XIX, ligada a determinados temas e ao nome de Hoffmann, na visão de Todorov, o fantástico estaria ligado a determinadas estratégias narrativas. Para o crítico, somente existiria fantástico quando houvesse hesitação, ou seja, quando existisse dúvida gerada pelo texto no leitor a respeito da verossimilhança dos acontecimentos insólitos. Nas palavras do teórico, o fantástico:

dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. [...] Se ele [leitor] decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (47-48).

O fantástico, dentro desta concepção, no entanto, apesar da notoriedade de Todorov, nos parece significativamente afunilado. Todorov elenca pouquíssimas obras que poderiam ser apontadas como participantes do gênero fantástico e acaba propondo uma concessão: para encaixar os textos nesta concepção de fantástico seria preciso trabalhar as obras por trechos onde haveria hesitação momentânea, ou seja, “a partir do instante em que se examinam isoladamente partes da obra, pode-se colocar provisoriamente entre parêntesis o fim da narrativa; o que permitiria ligar ao fantástico um número muito maior de textos” (2010, p.49).

Reverenciado por ter trazido à tona as discussões acerca do fantástico, Todorov não teve sua concepção de literatura fantástica totalmente aceita. Irène Bessièrre, também na França, em 1974, aponta como ponto frágil da conceituação todoroviana a atribuição ao fantástico de traços não específicos, tais como a hesitação, o imaginário e o inconsciente.

Opondo-se às restrições da teoria de Todorov [1970](2010), Bessièrre [1974](2009) prefere considerar que no fantástico se constrói um tipo de ilusão específica, ao expor textualmente ao leitor duas explicações, uma tendendo para o irreal e outra para o real. De acordo com a autora,

o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame (BESSIÈRE, 2009, p.3).

Enquanto as lendas e os relatos de vida de santos seriam, por exemplo, formas de introduzir no mundo acontecimentos insólitos por meio de explicações sobrenaturais sem pressuporem a discussão sobre verossimilhança, os discursos científicos seriam tentativas de explicações racionais e patológicas que negam a sobrenaturalidade dos fatos. O relato fantástico, por sua vez, faz com que ambas as explicações interajam e coexistam num mesmo espaço textual.

O relato fantástico não seria uma discussão conceitual apresentando provas empíricas, como no caso de uma explicação científica, e tão pouco opera como o relato maravilhoso que, por se comportar de forma “não-realista, reflete e anula a desordem do cotidiano” (BESSIÈRE, 2009, p.7). Ou seja, o relato fantástico funciona como o registro de um acontecimento insólito completado por uma discussão que transita entre as duas possibilidades, tendendo ora ao científico, ora ao sobrenatural. Neste sentido, o fantástico não está somente na hesitação, mas na coexistência de explicações, não querendo deixar em dúvida, mas apresentar textualmente diversas soluções possíveis. Conforme Irène Bessièrre, “ambivalente, contraditório, ambíguo, o relato fantástico é essencialmente paradoxal” (BESSIÈRE, 2009, p.13).

Se por um lado a teoria de Todorov excluía da classificação de fantástico mesmo aquelas obras publicadas e tidas como fantásticas no século XIX, tais como os contos de Allan Poe ou Hoffmann; a teoria de Bessièrre, por outro lado, resolve este problema. A partir da estrutura primária de definição do fantástico não enquanto hesitação, mas enquanto a simultaneidade das explicações sobrenatural (maravilhoso) e natural (estranho), Bessièrre (2009) permite pensarmos em uma grande gama de obras enquanto fantásticas, inclusive as de Hoffmann.

Após a década de 1970 outras formas de pensar e definir o fantástico foram desenvolvidas, algumas procurando endossar a consideração de Todorov de que no século XX, a partir de Kafka, há um fantástico diferente; neofantástico, como prefere Alazraki (2001). Outros estudos buscaram revisitar e indicar as características básicas do fantástico tradicional (romântico), como é caso de Ceserani (2006) e David Roas (2009).

Remo Ceserani (2006) vai a fundo nas características comuns ao fantástico de Hoffmann e seus sucessores, demonstrando como a estética do fantástico estava intrinsecamente ligada aos preceitos subjetivistas do Romantismo. Uma das grandes referências de Ceserani, em *O fantástico*, é o ensaio de Freud *O inquietante [Das Unheimliche]* de 1919. De certa forma, os trabalhos de ambos se assemelham bastante. Freud por realizar um profundo e preciso reconhecimento das principais características do conto hoffmanniano, mesmo sem trabalhar sistematicamente com o termo fantástico, acaba por apanhar também os elementos básicos e recorrentes da literatura fantástica. O psicanalista austríaco evidencia mais uma vez a intrincada relação de Hoffmann ao conceito de literatura fantástica no século XIX.

Embora ambos façam o levantamento dos elementos marcantes em Hoffmann e na literatura fantástica romântica, Ceserani (2006) se distancia de Freud (2010) ao escolher um caminho diferente para justificar a existência de tais características. Se Freud (2010) busca explicar por meio da psicanálise, Ceserani (2006) as explicará pelo ambiente romântico então em voga. Ambas as leituras têm suas contribuições, a de Freud, no entanto, nos parece a mais indicada por tratar especificamente dos escritos de Hoffmann, que, em nosso entender, se aproximam da proposta machadiana na construção de “Um esqueleto”.

Freud (2010) mostra que, por exemplo, cenas repulsivas e dolorosas ou situações de perigo como o silêncio, a escuridão, e a solidão são utilizadas na literatura de Hoffmann no afã de causar na plateia o efeito de inquietação e angústia. Neste sentido, a obra de Hoffmann se configura como prolífera para que Freud pudesse refletir questões relacionadas à inquietação gerada por certos temas e questões, como por exemplo, a morte ou o retorno dos mortos.

Perpassando Hoffmann, problemas de tradução, percepções literárias de Machado de Assis e Álvares de Azevedo, questões de hesitação entre o real e o sobrenatural, explicações ligadas ao Romantismo ou à inquietação, a

literatura fantástica - no decorrer de dois séculos - se constitui sob um imenso peso de conceituações e teorias. Mas qual seria a mais adequada delas? Qual nos ajuda mais a pensar o fantástico? Qual é menos contraditória e excludente? Qual está certa, errada ou ultrapassada?

Diante das várias possibilidades teóricas acerca do fantástico é quase inevitável tais dúvidas. Contudo, embora tenha sido pensado e repensado de várias formas, o termo fantástico ainda conserva um significado que não difere em sua essência do utilizado, por exemplo, por Álvares de Azevedo em 1855. É recorrente a noção de que a literatura fantástica é povoada de temas sombrios, fantasmas, cadáveres ou mesmo simplesmente acontecimentos insólitos.

Na evolução do uso sistemático do termo fantástico na literatura, temos um primeiro momento no qual este estava ligado quase que exclusivamente a Hoffmann. Com o aumento dos escritores na linha do fantástico os temas foram se ampliando, inclusive, muitas destas obras mal lembravam os temas sombrios dos românticos. A partir desta amplitude e nova realidade da literatura fantástica diferente da original, tentou-se pensá-la por meio de esquemas que levassem em conta o efeito da obra sobre o leitor.

Ideias incitadas por Freud [1919](2010), retomadas por Todorov [1970](2010) e depois readequadas por Bessière [1974](2009) e mais tarde por Ceserani [1996](2006) resultaram em concepções da literatura fantástica que, embora bastante amplas, não fogem da noção original do termo aplicada pelos franceses no início do século XIX aos contos de Hoffmann. Ou seja, atualmente a concepção de fantástico leva ainda em conta a existência de inquietações, questionamentos e tentativas de explicação de fatos insólitos ou sobrenaturais: os mesmos elementos básicos que vemos nas perturbações sofridas por Natanael nas primeiras linhas do conto “O homem da areia” de Hoffmann.

Frutos de outra época (CESERANI, 2006, p.122), algumas obras irão fazer com que os questionamentos e as discussões em torno de acontecimentos insólitos percam a importância primária, em uma espécie de conciliação do possível ao impossível (TODOROV, 1975, p.192). Outras se afastarão dos temas obscuros do Romantismo, uma vez que não possuem mais o intuito de aterrorizar, mas de apenas colocar em crise os pressupostos etimológicos (CESERANI, 2006, p.123).

Por fim, a concepção de literatura fantástica que percebemos como mais adequada para trabalharmos “Um esqueleto”, se pautará no fato de estaremos

tratando de uma obra da segunda metade do século XIX e sabermos que a noção de literatura fantástica naquele momento estava ligada a temas sombrios, fantasmas, cadáveres, acontecimentos insólitos explicados a partir da sobrenaturalidade. Ou seja, pensaremos aqui o fantástico enquanto um estilo literário Romântico.

2.2 A CONSTRUÇÃO IMITATIVA DO FANTÁSTICO EM “UM ESQUELETO”

Considerando que, para a realização de nossa análise de “Um esqueleto” enquanto paródia da literatura fantástica, primeiramente é necessário demonstrar em que aspectos Machado de Assis imita o fantástico, estivemos até aqui aos arredores deste primeiro passo. Inicialmente, trabalhamos com os usos do termo fantástico, primeiro pelos escritores durante o Romantismo e depois pela crítica literária. Neste sentido, pode-se visualizar a proximidade da era do escritor alemão E.T.A. Hoffmann ao conceito de fantástico Romântico. Desta forma, um levantamento das correspondências entre “Um esqueleto” e o estilo de Hoffmann nos permite deduzir, por consequência, que neste conto há imitação da literatura fantástica Romântica.³⁴

Para tanto, faremos uso do ensaio de Freud, 1919, *O inquietante (Das Unheimliche)*, no qual, a partir do conto “O homem da areia” de Hoffmann, o psicanalista consegue captar grande parte dos elementos formadores da composição básica do fantástico hoffmanniano. Remo Ceserani observa que

este ensaio sobre o conto de Hoffmann é talvez o seu [de Freud] mais agudo em termos de argumento literário, importante para a evolução de suas teorias, mas também para aquilo que diz sobre mecanismos internos de uma obra narrativa de ficção (CESERANI, 2006, p.13).

Esta nossa escolha ainda se embasa na consideração de Ceserani (2006) de que

³⁴ Embora “Um esqueleto” possa ser classificado como um conto estranho e não fantástico, este conceito foi cunhado a partir da década de 1970 com as teorias de Todorov, tendo em vista um amplo rol literário. O conceito de estranho, inexistente no período em que foi escrito “Um esqueleto”, não nos é validado, por ser anacrônico. Não é possível dizer que Machado de Assis tenha imitado o estranho e não o fantástico. Se a imitação realizada por Machado de Assis pode ser classificada, é sob a noção de literatura fantástica vigente na época.

além do estudioso S.S. Prawer, outros críticos insistiram na importância dos temas tratados neste conto e chamaram a atenção para o fato de que quase todos os temas principais que seriam característicos da literatura fantástica estão já ao menos esboçados em “O homem da areia” (CESERANI, 2006, p.26).

As estruturas narrativas de “Um esqueleto” e “O homem da areia” nos demonstram certas proximidades. O conto de Machado se desenvolve em dois planos narrativos com um núcleo narrativo cercado por uma narrativa-molde. Tal estrutura narrativa, qual quadro e moldura, nos remetem ao conto de Hoffmann, onde o escritor alemão apresenta primeiramente cartas trocadas por Natanael, Lotário e Clara para em seguida introduzir um narrador que soube da história completa e resolve contá-la. O princípio de verossimilhança parece ser o que motivou Hoffmann a compor a estrutura do conto de tal maneira. Primeiro utiliza-se de provas epistolares dos ocorridos para daí chamar para testemunho um narrador que conviveu com as personagens e pode contar a história de forma confiável. No conto de Machado de Assis, a estrutura parece corroborar com o mesmo princípio de verossimilhança. Primeiramente, por um narrador onisciente exterior nos é apresentado um grupo de rapazes que conversavam assuntos diversos até que um destes jovens resolve relatar uma macabra história que vivenciou.

Freud, em “O inquietante”, a fim de analisar o efeito inquietante que algumas obras literárias são capazes de exercer sobre o leitor, encontra em uma das obras mais importantes da literatura fantástica, “O homem da areia”, um vasto terreno para seu estudo. Ao realizar um levantamento de quais seriam os temas e técnicas utilizados no conto de Hoffmann capazes de causar o efeito de inquietação no leitor, Freud, sem ao menos almejar tal feito, traça um rico esquema das principais características do texto hoffmaniano e, por consequência, da literatura fantástica. Seu estudo servirá mais tarde para Todorov formular alguns de seus questionamentos sobre a essência do fantástico. Se forem observados os procedimentos formais e técnicas comuns à literatura fantástica romântica que Ceserani (2006) aponta após o estudo de uma série de escritores do período, nota-se que grande parte destas já estão presentes no estudo de Freud.

Em seu ensaio, após apresentar o estudo etimológico acerca do termo alemão, *Unheimlich* [inquietante], Freud - a partir do conto de Hoffmann “O homem da areia” - elenca temas que são capazes de causar o efeito de inquietação

nos leitores. Como são diversos temas apontados por Freud os sintetizamos da seguinte forma:

- (tema 1)** Cenas repulsivas e dolorosas³⁵;
- (tema 2)** Situações de medo e a incerteza³⁶;
- (tema 3)** Momentos em que algum objeto inanimado aparentemente ganha vida³⁷;
- (tema 4)** A loucura de alguma personagem³⁸;
- (tema 5)** O duplo: Espelho / Sombra / Sósia³⁹;
- (tema 6)** A repetição: numero coincidentes /sonhar com um mesmo lugar⁴⁰;
- (tema 7)** A morte: cadáveres e o retorno dos mortos⁴¹;
- (tema 8)** Situações de perigo: silêncio, escuridão, solidão⁴².

Aliadas aos temas estão as, chamadas por Freud, “manobras psicológicas” comumente utilizadas com o intuito de provocar inquietação. Das diversas manobras levantadas por Freud, as mais representativas são:

- (manobra 1)** O apagamento das fronteiras entre fantasia e realidade⁴³;
- (manobra 2)** A construção de um ambiente para as explicações sobrenaturais⁴⁴;
- (manobra 3)** O convite a olhar pelos olhos da loucura⁴⁵;
- (manobra 4)** A escolha específica do cenário de narração⁴⁶;
- (manobra 5)** A inquietação por parte das personagens para causar o mesmo nos leitores⁴⁷

É interessante observarmos que Ceserani (2006), ao buscar elencar os elementos recorrentes da literatura fantástica, se aproximará destes apontados por Freud [1919] (2010). Embasando-se em um leque maior de escritores, Ceserani

³⁵ (FREUD, 2010, p.363)

³⁶ (FREUD, 2010, p.345)

³⁷ (FREUD, 2010, p.340)

³⁸ (FREUD, 2010, p.363)

³⁹ (FREUD, 2010, p.353, p.350)

⁴⁰ (FREUD, 2010, p.355)

⁴¹ (FREUD, 2010, p.360)

⁴² (FREUD, 2010, p.376, p. 368)

⁴³ (FREUD, 2010, p.364)

⁴⁴ (FREUD, 2010, p.364)

⁴⁵ (FREUD, 2010, p.346)

⁴⁶ (FREUD, 2010, p.345)

⁴⁷ (FREUD, 2010, p.345)

[1996](2001) aponta como comuns na literatura fantástica os temas que envolvem a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo (p.77), a vida dos mortos (p.80), a loucura (p.83), o duplo (p.83), a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível (p.84), o Eros e a frustração do amor romântico (p.84), o nada. Ou seja, Ceserani (2006), ao repetir como temas recorrentes na literatura fantástica os mesmos apontados por Freud (2010), mostra-nos a eficácia e relevância do estudo de Freud perante as teorias da literatura fantástica e, mais uma vez, a possibilidade de se pensar tal vertente literária a partir de Hoffmann.

Analisemos, então, de que maneira se fazem presentes estes temas e manobras psicológicas no conto “Um esqueleto”. Para tanto, utilizaremos a abreviatura (t) para indicar o primeiro e (m) para as segundas. Espera-se que desta forma possa ser evidenciado o fato de Machado de Assis estar realizando uma imitação estética no conto. Assim, com base no ensaio de Freud (2010), percorreremos o conto “Um esqueleto” a fim de captar os elementos do estilo da literatura fantástica. É importante ressaltar que este levantamento não é feito com a pretensão de ser exaustivo, mas antes para demonstrar como é realizada no conto a apropriação da estética-alvo do fantástico.

2.2.1 O Fantástico em “Um Esqueleto”

O início de “Um Esqueleto” já possui um cenário que sugere perigo (t8). As personagens estão reunidas próximas a uma “praia solitária” e a noite “era feia e ameaçava chuva” (m4). O clima de suspense em torno da figura do Dr. Belém incitado por Alberto também colabora com a construção de um clima tenebroso (m2). A descrição das estranhas vestimentas do Dr. Belém também parece não querer dizer outra coisa: “usava duma grande casaca que lhe chegava quase aos tornozelos e trazia na cabeça um chapéu-de-chile de abas extremamente largas” (ASSIS, 1994, p.142). A resposta de um dos convivas, “devia ser pitoresco” (ASSIS, 1994, p.142), é a confirmação de que a isca estava sendo mordida, ou seja, o efeito desejado da descrição do Dr. Belém estava funcionando.

Alberto, diante da desconfiança por parte de uns dos jovens em relação à história que começava a ser contada, encena um olhar melancólico à beira de lacrimejar (m5). É o preceito da crucial inquietação por parte de um dos personagens para se causar efeito no espectador (ou leitor).

Na sequência, Alberto, ao anunciar que irá narrar a história do esqueleto, utiliza um meio certo para causar arrebatamento em sua plateia. O poder da palavra “esqueleto” pode ser pensado com relação à simbologia que possui com a morte, pois tal palavra remete à ideia de morte, cadáver, outro elemento comum ao fantástico (t7).

Neste ponto, o narrador da história encaixante comenta que “a palavra esqueleto aguçou a curiosidade dos convivas” (ASSIS, 1997, p.143) e reforça o clima com a descrição de que estavam justamente à meia-noite e as batidas do mar eram “funestas” (t8). É interessante notar como é simbólico este horário, “meia-noite”, o ponto mais alto da noite, mais escuro e tenebroso com batidas funestas que reforçam a ideia de morte que ronda a cena (t2).

No segundo capítulo, a narrativa de Alberto já não é mais intermediada pelo narrador da história encaixante. Alberto volta a reforçar o ambiente inquietante ao fazer referência ao caráter sinistro do doutor através das seguintes colocações: “tinha lampejos sinistros” e “olhos como de defunto” (ASSIS, 1997, p.145) (t7). Vemos a aproximação do signo da morte ao Dr. como artifício utilizado por Alberto para, a partir da imagem de Dr. Belém, causar estranhamento em sua plateia. No final do parágrafo seguinte, Alberto ainda acrescenta para esta analogia do Dr. Belém com a morte a especificidade de sua pele: “fria como o mármore e branca como a de um morto” (ASSIS, 1997, p.145).

O misto de curiosidade e terror presente na cena em que o Dr. mostra a Alberto o esqueleto da primeira esposa é explorado ao máximo por ele: “Era um armário de vidro, tendo dentro um esqueleto. Ainda hoje, apesar dos anos que lá vão, e da mudança que fez o meu espírito, não posso lembrar-me daquela cena sem terror” (ASSIS, 1997, p.144)(t7).

As estranhas vestimentas somadas ao fato do Dr. guardar em casa o esqueleto da primeira esposa tornam misterioso o fato de Marcelina aceitar se casar com ele, aparentando inclusive haver a criação de um clima propício a explicações sobrenaturais. Como isto seria possível? Como uma moça aceitaria casar com este estranho sujeito?

A incitação para uma resposta sobrenatural a estas questões parece estar presente num diálogo de Alberto e Dr. Belém sobre *Fausto* de Goethe (m2), pois, há, de acordo com Alberto, um desejo do Dr. de se parecer com Mefistófeles.

Pensando comparativamente “Um esqueleto” e *Fausto*, de Goethe, podemos notar proximidade entre os casais Dr. Fausto X Margarida e Dr. Belém X Marcelina, o que contribui para se pensar que haveria, no conto de Machado, explicação sobrenatural para a conquista, similar ao que ocorre na peça de Goethe. Há uma ocorrência não explicada na narrativa seguida da apreciação das personagens por uma obra onde um homem (Fausto) faz pacto com uma figura maléfica (Mefistófeles). Machado de Assis parece querer explorar a natural propensão que temos às explicações sobrenaturais (m2). Na sequência, Alberto apresenta os receios e o medo que as atitudes e os trejeitos do Dr. Belém não só a ele causa, mas também aos vizinhos (m5).

A estranheza que causou Marcelina ter aceitado se casar com Dr. Belém é reforçada pelo relato de Alberto a respeito do comentário da população: “Durante oito dias não se falava senão no caso impossível” (ASSIS, 1997, p.146). Também a felicidade da moça depois do casamento pode ser ligada ao efeito da inquietação na medida em que gera uma incerteza, pois, parece estranho que uma moça possa estar feliz casando-se com um sujeito tão estranho como o Dr. Belém (m2).

O fato de Dr. Belém nos dias após o casamento deixar de vestir roupas excêntricas, ao contrário do que parece, não colabora para a ideia de uma possível regeneração. Serve para reforçar o sadismo do médico em ver o medo nos olhos daqueles que conviviam com ele, pois ele defere uma enigmática frase a respeito da mudança de vestimentas: “o que não poderás fazer nunca é mudar-me a alma” (ASSIS, 1997, p.150) (t4).

Em uma das conversas com Alberto, Dr. Belém ainda faz a seguinte colocação a respeito da nova esposa: “o mais provável é que ela morra primeiro” (ASSIS, 1997, p.149). A esposa, bem mais nova que ele, morrer primeiro é de uma estranheza enorme. Parece esconder alguma pretensão sinistra do médico (t6,t2), pois nos remete novamente ao efeito de inquietação: a ideia de morte, medo, incerteza e loucura. (t4,t2,t7)

A cena seguinte possui uma grande carga simbólica para a questão do efeito de inquietação. O esqueleto está sentado à mesa, entre o Dr. Belém e Marcelina (t4). É a quase concretização do retorno da morta (t7). Um esqueleto em uma posição de vivo, realizando uma atividade que possui uma grande carga simbólica relacionada a uma necessidade vital: a alimentação. Poderia o esqueleto

estar fazendo coisas diversas: sentado na sala de leitura ou deitado na cama. Mas, não. Está justamente em um dos lugares mais contrastantes possíveis. De tão contrastante, o efeito chega a beirar o ridículo.

Alberto diz, na sequência, que o medo que sentia não era “do esqueleto, mas do dono da casa” (ASSIS, 1997, p.150) (t7), uma vez que este poderia ser um homem doido (t4). De qualquer modo, o medo faz-se presente.

No capítulo IV, Alberto é insistentemente convidado a ir a casa do Dr. e, quando vai, este lhe agarra o braço insistindo para que fique para o jantar (t2). O medo agora é perceptível também na expressão de Marcelina (m5), conforme se lê na seguinte passagem “A mulher tinha os olhos no prato” (ASSIS, 1997, p.152), e mais adiante, “D. Marcelina estremeceu outra vez e com um sinal impôs-me silêncio” (ASSIS, 1997, p.153).

Acrescenta-se ainda o tratamento dado por Dr. Belém ao esqueleto, tratando-o como se ele estivesse vivo: “Já lhe apresentei minha primeira mulher, disse o doutor para mim; são conhecidos antigos.” (ASSIS, 1997, p.152) (t7). Diante do espanto de Alberto, o Dr. simplesmente responde que jantar com um esqueleto é “um hábito natural; janto com minhas duas mulheres” (ASSIS, 1997, p.152). Estas palavras nos remetem ao seu estado de loucura(t4).

O próprio Dr. Belém problematiza a questão da inquietação diante dos mortos, como vemos nesta passagem: “O medo dos mortos, disse ele, é uma fraqueza, um insulto, uma perversidade” (ASSIS, 1997, p.153) (t7) e ainda completa com a emblemática frase: “dou-me melhor com os defuntos do que com os vivos” (ASSIS, 1997, p.153).

Tons repulsivos surgem nas falas do Dr. Belém - “Lembrem-se que isto somos nós também; nós temos de mais um pouco de carne” - e também no ato de beijar “respeitosamente a mão do esqueleto” (ASSIS, 1997, p.154) (t1).

Quando Dr. Belém confessa que havia assassinado a antiga mulher, a loucura e a eminência de um novo assassinato é mais uma vez confirmada. Este fato reforça todos aqueles receios, o medo, a morte, a situação de perigo. Dr. Belém se revela como um assassino, como se não bastasse, age com frieza, como se nota nos atos que antecederam sua confissão: “concluiu um pedaço de queijo, bebeu o resto do vinho que tinha no copo” (ASSIS, 1997, p.153) e, em seguida, completa: “Eu estava cego [de ódio por ciúmes]; matei-a” (ASSIS, 1997, p.153). É a confirmação do medo de que, além de louco, o Dr. era perigoso (t2,t4,t6,t7,t8). O

esqueleto agora tem sua simbologia ampliada: representa a possibilidade de repetição, reincidência de um crime, pois, como o próprio Dr. afirma, é necessária a presença do esqueleto na mesa a fim de que Marcelina não se esqueça nunca dos seus deveres, ou seja, de que nunca venha a traí-lo.

O efeito da confissão para Alberto é a perda das fronteiras entre fantasia e realidade: “passava a mão pela testa, para ver se efetivamente estava acordado, ou se aquilo era apenas um sonho.” (m1). O perigo eminente ressurgiu, então, no convite que o Dr. faz a Alberto e à esposa para acompanhá-lo, refletindo-se nas expressões das personagens.

Como não há a pretensão de ser exaustivo, estas passagens do conto já demonstram suficientemente como é realizada no conto a apropriação do estilo-alvo da paródia. Chegamos à conclusão de que há de fato uma imitação das técnicas da literatura fantástica Romântica. A par desta conclusão podemos seguir para o próximo passo desta dissertação: demonstrar que tal imitação é feita de forma paródica.

CAPÍTULO III

A DESCONSTRUÇÃO PARÓDICA

O pressuposto que toda paródia está ligada, invariavelmente, a um procedimento imitativo fez com que, no segundo capítulo desta dissertação, investigássemos o gênero literário, alvo da imitação em “Um esqueleto”. Desta forma, estivemos ao redor dos estudos da literatura fantástica, sobretudo na obra machadiana. Estabelecidos os parâmetros desta imitação, passamos agora ao estudo da paródia propriamente dita. Neste sentido, inicialmente realizaremos um levantamento da fortuna crítica acerca da paródia na obra machadiana. Em seguida, buscaremos verificar indícios que nos ajudam a pensar a filiação da paródia machadiana ao esquema previsto por Hutcheon, da paródia que embora não deboche do seu alvo ainda se comporta enquanto criticamente distanciada. Por fim, analisaremos “Um esqueleto” com o objetivo de demonstrar como funciona a paródia da literatura fantástica neste conto, tendo como base as teorias de Genette (2010) e Hutcheon (1985).

3.1 Fortuna Crítica da Paródia em Machado de Assis.

Uma vez que buscaremos vincular o conto “Um esqueleto” à paródia, é conveniente observarmos como tal procedimento esteve presente em diversos momentos na obra machadiana.

Como no que diz respeito ao fantástico, podemos observar noções básicas sobre a paródia indo aos textos do próprio escritor. Começaremos pelo enfoque do poema “Paródia”, publicado em 1855, no jornal carioca, *Marmota*. Vejamos o poema:

Paródia

Se eu fora poeta de um estro abrasado
 Quisera teu lindo semblante cantar;
 Gêmer eu quisera bem junto a teu lado,
 Se eu fora uma onda serena do mar;

Se eu fora uma rosa de prado relvoso,
 Quisera essa coma, meu anjo, adornar;
 Se eu fora um anjinho de rosto formoso
 Contigo quisera no espaço voar;

Se eu fora um astro no céu engastado
 Meu brilho, quisera p'ra ti só brilhar;
 Se eu fora um favônio de aromas pejado
 Por sobre teu corpo me iria espriar;

Se eu fora das selvas um'ave ligeira
 Meus cantos quisera p'ra ti só trinar;
 Se eu fora um eco de nota fagueira
 Fizera teu canto no céu ressoar;

Mas eu não sou astro, poeta, ou anjinho,
 Nem eco, favônio, nem onda do mar;
 Nem rosa do prado, ou ave ligeira;
 Sou triste que a vida consiste em te amar.

(ASSIS, 2008, p. 652)

O poema “Paródia” deve ser entendido como modelo literário recorrente em meados do século XIX no Brasil. Caracteriza-se por sempre iniciar o primeiro dos versos da série de cinco estrofes com a proposição “Se eu fora...”. Estas colocações são resolvidas na última estrofe construída a partir de “Mas eu não sou...”. Conservando o esquema de rimas e variando as metáforas do “se eu fosse”, os poemas designados como paródias invariavelmente terminavam com a resolução “mas eu não sou”.

A fim de demonstrar a notoriedade do estilo paródico, e a maneira como se configurava neste período, podemos atentar a outras duas poesias contemporâneas à anterior e que se caracterizam da mesma forma.

Paródia

Se eu fora de amor a imagem perfeita,
 Teu colo tão meigo quisera habitar;
 Se eu fora o mais lindo d'esbeltos mancebos,
 Ufano quisera a teus pés me curvar.

Se eu fora a mais terna, fagueira avezinha,
 Teus lábios divinos quisera beijar;
 Se eu fora o bafejo da brisa amorosa,
 Suave, em teu peito m'iria infiltrar.

Se eu fora qual Nume qu'aos sonhos preside,
 Contigo somente quisera sonhar;
 Se - rei das canções - no meu alaúde
 Cantara, enlevado, teus dotes sem-par.

Mas eu não sou Nume, nem ave, nem flor,

Perfume, nem brisa, nem rei do cantar;
sou jovem que amo, que gemo e suspiro,
Sem ter quem a vida me venha adoçar!

Joaquim Augusto da Cunha Porto.
(MONTEIRO, 1848, p.173)

Ao Autor dos Versos Antecedentes

Se eu fora das belas o ente mais caro,
Em teu peito amável quisera habitar;
Teus versos tão meigos ouvira com gosto,
Se eu fora mulher capaz de te amar.

Se eu fora d'Enéas igual no cantor,
As trovas, que fazes, quisera imitar,
Se eu fora uma c'roa tecida nos céus
Na fronte divina t'iria pousar.

Se eu fôra poetisa, se Stael sublime
Nos versos que fazes, quisera estudar;
Se eu fôra divina, se esposa de um Deus
Quizera com Deus por ti perjurar.

Mas eu não sou c'roa, nem bela, nem Stael,
Nem rica soberana capaz de te amar:
Sou fraca mulher, que, virgem d'amores,
Amando os teus versos começo a pensar.

Anônimo
(MONTEIRO, 1848, p.168)

Estas poesias, designadas paródias, fazem parte de uma série de poemas reunidos na coletânea *Lísia Poética ou Coleção de Poesias Modernas de Autores Portugueses*, de 1848, organizada pelo editor José Ferreira Monteiro publicada em sua Casa Tipografia do Rio de Janeiro. Neste volume constam cerca de outras quinze paródias nestes moldes, há poemas de autores como Antonio Pereira da Costa Jobim (p.174), Joaquim Ferreira da Silva Guimarães (p.175), Evaristo José de Araújo Basto (p.169), Antonio da Silva Monteiro (p.176), e também de autoria anônima (p. 170, 171, 168), tendo sido um deles, inclusive, encontrado na parede da capela do Bom Jesus (p.167).

O pesquisador francês Jean-Michael Massa em *A juventude de Machado de Assis*, sobre este tipo de produção poética, comenta que “a palavra Paródia não era o único termo empregado para designá-las. Eram chamadas de Os desejos, ou então Se eu fosse ou então Um voto” (Massa, 1971, p.148). Remetendo

ao poema de Victor Hugo “Um Vœu”[1829] como sendo um dos primeiros do gênero, Massa (1971) ainda cita “Meus desejos” de Almeida Garrett, “Os meus desejos” de Alexandre Braga [1849] e Faustino Xavier de Novais [1854], “Reflexo” de J. Belmiro da Silva [1854], “Desejos” de A.J. de Carvalho [1854] e “Meus desejos” de Álvares de Azevedo.

Podemos observar que havia, nesta época, uma concepção de paródia diversa da corrente hoje em dia, isto é, a paródia poderia ser entendida como uma espécie de fórmula, ou melhor, forma poética mais ou menos fixa, que possibilitava aos poetas exercitar suas técnicas, como nos assinala Massa (1971, p. 149), referindo-se ao poema machadiano:

Machado de Assis ao aceitar estes jogos, sentia sua técnica mais segura. E, em certa medida, não se equivocava. A musa não tinha a menor importância. O que contava era fazer malabarismos com as palavras e os sons (MASSA, 1971, p. 149).

Neste sentido, a paródia poderia também ser entendida como produção literária até certo ponto isenta de qualquer tipo de ridicularização da fórmula parodiada. A paródia poderia ser propriamente uma imitação literária não idêntica, mas com a marca da diferença como meio de exercitar as técnicas literárias.

Neste período, as imitações não ficam restritas às obras literárias, faz-se presente em outros meios artísticos, como as artes plásticas. Atentando à área da pintura, a concepção de criação artística é regida por um preceito clássico de aperfeiçoamento das técnicas por meio da cópia e imitação de modelos já consagrados, preceito este que pode ser evidenciado nas pinturas presentes no acervo permanente do Museu Victor Meireles em Florianópolis. Nesta coleção consta, por exemplo, uma reprodução quase impecável do celebre quadro *O Naufrágio da Medusa*, de Théodore Géricault, realizada pelo próprio Victor Meireles em 1857, enquanto fora aluno da Academia Imperial de Belas Artes (Rio de Janeiro). Victor Meireles, quatro anos antes de finalizar seu mais afamado quadro *A primeira missa no Brasil*, exercitava suas técnicas. Evidentemente, Meireles não parodiava pinturas, mas seu preceito de imitação se assemelha bastante ao de Machado de Assis em sua “Paródia”. Ambos realizam cópias a fim de aperfeiçoar suas técnicas.

Fortemente ligada à noção de imitação como forma de aprendizagem, a paródia no século XIX merece que observemos como um dos

críticos da época lida, se não com a noção de paródia, ao menos com a imitação literária. Em *Machado de Assis: Estudo Comparativo de Literatura Brasileira*, Silvio Romero, ao classificar a obra machadiana como pertencente ao “período de macaqueação⁴⁸ da literatura romântica brasileira”, identifica a imitação em Machado como procedimento servil e desordenado. Nas palavras de Romero,

Houve certo grupo de românticos brasileiros que não tiveram a coragem de atirar fora a velha bagagem e tomar outra nova, entrando nesse renovamento do pensar nacional pela crítica, e começaram a se mostrar amuados, displicentes, irônicos, desgostosos, rebuscados, misteriosos e pessimistas. [...] Neste singular grupo o fecundo Machado de Assis é chefe de fila. (ROMERO, 1897, p.127).

No ano de 1960, a visão sobre a imitação em textos machadianos, embora não seja ligada à noção de paródia, já é bastante diferente da de Romero. Em *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*, Helen Caldwell conceitua a imitação em Machado de Assis como “plágio”. Embora o termo possa parecer agressivo, ao observarmos em qual sentido esta crítica utiliza a palavra “plágio”, percebemos que talvez houvesse um problema meramente conceitual. Caldwell parece não ter encontrado outro termo para tratar o estilo imitativo em Machado de Assis, tanto que sempre que aparece o termo “plágio”, ele é marcado pelo uso de aspas.⁴⁹ Ao utilizar o termo “plágio” Caldwell quer designar a imitação de outras obras. Caldwell observa que o plágio de *Otelo* em *Dom Casmurro* “não é simples” (CALDWELL, 2008, p.170), uma vez que o escritor carioca inclui no seu texto uma mistura de várias referências literárias da literatura universal.

No ano de 1974, em *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*, de Dirce Côrtes Riedel, já podemos encontrar o procedimento imitativo em Machado de Assis concebido enquanto paródia. Riedel (1979)⁵⁰ parte das conceituações de Bakhtin para trabalhar nos textos machadianos o procedimento paródico ligado à ambivalência carnavalesca. Neste sentido, a crítica observa a constante e diversificada presença da paródia nos textos de Machado de Assis, paródias de “tipos sociais e caracteres individuais, históricos ou literários; personagens parodiam

⁴⁸ Macaqueação no sentido de imitação desproporcional, ridícula.

⁴⁹ O próprio Machado em uma crônica publicada em “A Semana”, *Gazeta de Notícias*, 28 de julho de 1885 se utiliza do termo plágio para designar recriação literária.

⁵⁰ Data da segunda edição. Primeira edição publicada pela Francisco Alves editora: Rio de Janeiro, 1974.

personagens; personagens se parodiam a si próprios (...)" (RIEDEL, 1979, p.5). Riedel aponta Napoleão, Quixote, o positivismo e a filosofia, dentre outros, como alvos das paródias presentes na obra machadiana.

No ano de 1979, José Edil de Lima Alves publica o artigo "Aspectos paródicos em *Quincas Borba*". Em um trabalho bem menos extenso do que o de Riedel (1979), Alves (1979) procura analisar a ocorrência da paródia no referido romance e, embora não se utilizando da teoria de Bakhtin, se aproxima bastante dela, na medida em que faz uso dos pensamentos de um crítico fortemente influenciado pelo pesquisador eslavo: Emir Rodríguez Monegal⁵¹. Alves, ao afirmar que "a paródia se propõe mais a dizer ao leitor 'atenção! O que você lê é ficção literária' do que fazê-lo mergulhar na história" (ALVES, 1979, p. 57), remete-nos ao traço de distanciamento crítico que posteriormente Genette e Hutcheon delimitarão como traço fundamental da paródia.

A ideia de Monegal (1979) de que a paródia está ligada à antropofagia é utilizada por José Edil de Lima Alves para pensar uma série de ocorrências paródicas em *Quincas Borba*, sendo uma delas a reapropriação da fala de Hamlet "há mais coisas entre a céu e a terra do que sonha a tua vã filosofia". Esta frase, segundo o estudioso, é repetida três vezes no romance, sendo em cada uma das vezes minimamente modificada e em situações bastante distintas. A paródia, assim, teria uma ligação com a carnavalização, uma vez que opera com a apropriação consciente e a reutilização em contextos diversos de elementos de uma cultura exterior. A partir deste modelo conceitual, Alves chegará à conclusão de que "a originalidade de Machado de Assis pode ser percebida na sem-cerimônia com que ele reproduz tantas narrativas de autores diferentes", construindo assim por meio da paródia "uma verdadeira 'colcha de retalhos'" (ALVES, 1979, p.72).

Saltando para década de 1990, temos Maria José Somerlate Barbosa com o artigo "Sterne and Machado: parodic and intertextual play in *Tristram Shandy* and *Memórias*"(1992)⁵². A paródia em Machado de Assis é vista neste trabalho como um procedimento essencialmente de exposição da autoconsciência literária. Neste sentido, a paródia é apontada como uma forma de relativização, uma forma de inversão, que por expor-se enquanto uma invenção literária "acaba por forçar o leitor a reconhecer a "realidade" do texto literário e a ficcionalidade do

⁵¹ Vide Emir Rodríguez Monegal: "Carnaval/antropofagia/parodia" (1979)

⁵² Em português: "Sterne e Machado: jogo paródico e intertextual em *Tristram Shandy* e *Memórias*"

mundo real” (BARBOSA, 1992, p.24). Além desta relação desmistificadora presente nas paródias machadianas, a autora aponta no texto machadiano a paródia como técnica herdada de Sterne por Machado para que pudesse se ver livre dos estritos códigos do Realismo e Naturalismo (BARBOSA, 1992, p. 24). Barbosa aponta, por exemplo, a paródia à filosofia presente na obra de Sterne e Machado de Assis. Enquanto *Tristram Shandy* parodiaria sistema de entendimento humano de John Locke (BARBOSA, 1992, p.32), *Memórias póstumas de Brás Cubas* parodiaria o evolucionismo de Spencer (BARBOSA, 1992, 34).

Eládio Vilmar Weschenfelder, em *A paródia nos contos de Machado de Assis* (1995), assinala como “marca fundamental dos contos parodísticos de Machado de Assis (...) uma profunda ironia depreciativa e pouco humorada.” (WESCHENFELDER, 2000, p.15). O autor se aproxima de José Edil de Lima ao procurar pensar a paródia em Machado de Assis ligada à reapropriação de personagens. Neste sentido, as paródias machadianas possibilitam outras leituras a textos, situações e personagens consagrados. Dentre outras ocorrências deste tipo de paródia em Machado de Assis, Weschenfelder aponta o conto “Lágrimas de Xerxes” no qual o narrador supõe um diálogo entre Romeo e Julieta antes do casamento (WESCHENFELDER, 2000, p.60).

Weschenfelder (2000) assinala, por exemplo, a existência de uma paródia crítica e séria ao romance *A dama das camélias*, de Dumas Filho, no conto “Singular ocorrência” (WESCHENFELDER, 2000, p.41) . Da mesma forma, o conto “Elogio à vaidade” é indicado como paródia ao texto *Elogio a loucura* de Rotterdam. O conto “To be or not to be” é visto enquanto paródia às personagens de Shakespeare (WESCHENFELDER, 2000, p.67), o conto “Identidade” parodiaria a obra de Mark Twain, *O príncipe e o mendigo* (WESCHENFELDER, 2000, p.73), e o conto “Viagem à roda de mim mesmo” parodiaria seriamente Xavier Maistre, *Viagem ao redor do meu quarto* (WESCHENFELDER, 2000, p.45). Não somente por estas paródias aqui apontadas, mas por uma série delas, Weschenfelder conclui que “a obra machadiana fica caracterizada por um traço parodístico” (WESCHENFELDER, 2000, p.83).

Terezinha Zimbrão da Silva, em “Uma machadiana paródia ao naturalismo”(1995), chama a atenção de que, apesar de existir uma paródia ao cientificismo em *Esaú e Jacó*, esta ocorre apenas no nível temático, ficando o romance isento de paródia ao nível vocabular.

Em “Machado de Assis’s A cartomante: modern parody and the making of a ‘Brazilian’ text” de Ellen H. Douglass, novamente encontramos a anotação de que em Machado de Assis a paródia não cumpre necessariamente uma função ridicularizante em relação ao seu alvo. Ao analisar a paródia em “A cartomante”, Douglass considera seu procedimento como respeitoso e não zombeteiro (DOUGLASS, 1998, p.1037) em relação à peça *Hamlet* de Shakespeare. A marca da consciência paródica em “A cartomante” é outro aspecto chamado atenção por Ellen H. Douglass. A autora diz que, ao se referir diretamente a Shakespeare no início do conto, “Machado alerta seu leitor da existência de uma operação intertextual” (DOUGLASS, 1998, p.1037).

Marise Soares Hansen em sua dissertação de Mestrado (1999) - “*Helena*” e “*Memórias póstumas de Brás Cubas*”: Romantismo e paródia - procura trabalhar com a hipótese de que há em *Memórias póstumas de Brás Cubas* uma paródia aos traços românticos de *Helena*. Ou seja, Machado de Assis estaria se autoparodiando. Haveria, por exemplo, uma paródia ao preceito romântico de harmonia do homem com a natureza no momento de morte do protagonista de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em relação à morte de Helena, do romance homônimo. A chuva torrencial como resposta à proximidade da morte de Helena é substituída irônica e parodicamente pela “chuvinha miúda” que escorre durante o enterro de Brás Cubas. Tal procedimento autoparódico seria, nas palavras de Hansen, uma forma de Machado de Assis “colocar-se diante do espelho, se tornar autocrítico” (Hansen, 1999, p. 111).

Agora, diante deste quadro da série de estudos que a paródia em Machado de Assis recebeu, podemos verificar que o comportamento de ridicularização ou sátira do texto parodiado, embora tenha sido observado em alguns estudos, não é regra quando se fala em Machado de Assis. Tem-se observado que, pelo contrário, as paródias machadianas servem de exercício crítico, sem necessariamente se enquadrarem nas concepções dicionarizadas de paródia.

Nesta série de estudos sobre a obra machadiana, vemos como foram sendo modificadas as visões sobre imitação literária. Se em Romero temos preceitos românticos de nacionalidade e primazia ao inovador e inédito, em Caldwell, o “plágio” ou a imitação é apontado como uma forma de enriquecer o texto literário. Contudo, a exaltação e a classificação da imitação em Machado de Assis enquanto paródia são posteriores à divulgação na década de 1960 dos estudos de Bakhtin. O

crítico de origem eslava é quem problematiza e aponta a existência na paródia de uma forma dos escritores reutilizaram palavras do outro, revestindo-as de uma orientação semântica diametricamente oposta à orientação do outro (Bakhtin, 2005, p. 198). Bakhtin, assim, servirá para que José Edil de Lima e Dirce Côrtes Riedel possam conceber imitação no texto machadiano não como forma servil, mas como forma de se opor e ridicularizar o outro e por isso como paródica.

Se por um lado Bakhtin foi importante para que se pudesse ver de forma diferente a imitação no texto machadiano, à medida que esta concepção se configurava como uma forma da paródia ridicularizar os textos imitados, Hutcheon, por outro lado, servirá para que os críticos da década de 1990 e 2000 possam amenizar o tom da paródia machadiana. Será, portanto, sob a influência de Hutcheon que Eládio Vilmar Weschenfelder (2000) apontará a existência da “paródia séria” e Ellen H. Douglass considerará o procedimento paródico machadiano como respeitoso e não zombeteiro em relação a Shakespeare.

O que se tem dito sobre paródia em Machado de Assis também parece se distanciar da noção de paródia que vimos no poema “Paródia”. Se o comportamento naquele poema está estritamente ligado à noção de paródia clássica - ou seja, imitação e distanciamento crítico mínimo - têm-se demonstrado - como vemos, por exemplo, no trabalho de Barbosa (1992) – que a paródia machadiana, embora parta da noção de imitação como aperfeiçoamento e treino literário, ainda possui como seu epicentro de atuação o distanciamento crítico: a exposição das regras literárias.

Traçados estes caminhos percorridos pelo tema da paródia no que se refere à obra machadiana, podemos partir para verificação de como se dá tal procedimento especificamente em “Um esqueleto”.

3.1 Análise da Desconstrução Paródica

O que buscaremos neste tópico é realizar a apresentação da análise dos indícios que nos levam a perceber o conto em questão enquanto paródico. Se no decorrer do primeiro capítulo e do tópico anterior nosso interesse foi apresentar vieses de análise adotados pela crítica literária acerca do fantástico e da paródia na obra machadiana, agora nossa atenção se voltará para o diálogo com tais análises, buscando encontrar pontos de intersecção com a nossa. Como uma forma de

melhor organizar esta tarefa de análise de “Um esqueleto”, este tópico será dividido em subtópicos.

3.1.1 Formas da Paródia: Clássica, Moderna, Distanciamento Crítico e Carnavalização

Uma das maiores problemáticas de lidar com a paródia é o seu múltiplo viés de ação. Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, o termo paródia carrega duas significações distintas (GENETTE, 2010, p.36). Na acepção clássica, o termo paródia serve para basicamente designar imitação com a finalidade de retomar aquilo que já fora dito. Na sua concepção moderna, a paródia - misturada à ironia - passou a significar imitação ridicularizante. Por conta desta problemática, convém, antes de qualquer coisa, reforçar a intenção aqui de demonstrar que a paródia em relação ao fantástico presente em “Um esqueleto”, definitivamente, não segue o modelo moderno.

Contudo, não é nosso desejo aqui demonstrar que “Um esqueleto” se comporta como uma paródia estritamente clássica. Embora o procedimento paródico do conto se aproxime dos moldes clássicos de paródia, ao pô-lo em contraste com uma paródia essencialmente clássica – como o poema “Paródia” do próprio Machado – fica notável que, mesmo carregando o traço não satírico - próprio da paródia clássica – a ênfase em “Um esqueleto” se deposita sobre o distanciamento crítico em relação à imitação literário ali realizada. Em outras palavras, nosso viés de análise sobre a paródia em “Um esqueleto” irá pelos caminhos indicados, por exemplo, por Barbosa (1992) ao dizer que a paródia em Machado de Assis é vista neste trabalho como um procedimento essencialmente de exposição da autoconsciência literária.

A paródia em “Um esqueleto”, da mesma forma que deve ser afastada da ideia de ridicularização e sátira, deve ser distanciada da definição de paródia proposta por Bakhtin. Na acepção deste teórico, a paródia estaria ligada à noção de carnavalização. Ou seja, a paródia teria uma ligação de inversão de sentidos e por consequência estaria ligada à sátira menipéica e aos gêneros carnavalizados.

A partir da concepção de Carnaval enquanto forma sincrética de caráter ritual popular no qual as leis são invertidas (BAKHTIN, 2005, p.122), o

conceito de carnavalização será elencado por Bakhtin para se pensar os gêneros literários que sofreram influência carnavalesca. Desta maneira, na literatura, a paródia é pensada enquanto uma forma de carnavalização, uma vez que, como no Carnaval, nela haverá um tom zombeteiro e divertido como fruto de inversões e exageros. Bakhtin (2005) prevê, por exemplo, o uso da paródia relacionada à ironia velada como forma de se zombar do alvo do parodiado (BAKHTIN, 2005, p.197).

A nuança da perspectiva de paródia a partir de Bakhtin com a da concepção moderna do termo está no fato de que o autor não a pensa exclusivamente como opositiva, mas, de acordo com o princípio carnavalesco, como uma forma de se reapropriar do velho unindo-o ao novo.

Mesmo apresentando nuances em relação à moderna aceção de paródia, que vimos falar Genette (2010) e Hutcheon (1985), a concepção do termo por Bakhtin apresenta-se em oposição ao que acreditamos ocorrer em “Um esqueleto”. De tal forma oposta que ela serviu, por exemplo, para análise de Edil de Lima e Dirce Côrtes Riedel (1979), onde se buscou demonstrar que Machado de Assis, por meio da paródia, busca ridicularizar o positivismo em *Quicas Borba*.

A nosso ver, tanto as noções de paródia opositiva ao Romantismo, quanto a de Bakhtin, poderiam servir, por exemplo, para se pensar no procedimento ocorrido em outra obra do século XIX: a novela *O esqueleto* [1890](2000), publicada por Olavo Bilac e Pardal Mallet, sob o pseudônimo Victor Leal. Nesta novela, a composição das personagens, os acontecimentos e as cenas se revelam como distorções desproporcionais tanto da literatura fantástica quanto do próprio Romantismo. O exageradamente nobre, corajoso e forte personagem Palligrini (apelidado Satanás), por exemplo, é posto em situações de inventar uma desculpa para o sumiço do príncipe D. Pedro, que lhe fazia companhia:

D. Pedro e Satanás falavam de Marta, da peixada de escabeche, da beleza de Maria.

— Homem, por falar em peixada... fez D. Pedro, e disse uma coisa que fez o outro rir muito. O príncipe riu também, e levantando-se, entrou numa moita. [...] O comandante do regimento foi procurar o príncipe. Encontrou apenas o Satanás, sentado numa pedra, cotovelos sobre os joelhos, face sobre os punhos, pensando.

— Onde está o príncipe?

O Satanás levantou os olhos e disse gravemente:

— Espere um pouco. Está ocupado. Foi apanhar uma parasita (BILAC, 2000, p.64).

Diferentemente do que ocorre no conto de Machado de Assis, quase homônimo a este, o que Olavo Bilac busca é utilizar os artifícios do Romantismo de forma a ridicularizá-lo. O objeto esqueleto, neste caso, somente surge ao final do conto, quando o príncipe D. Pedro decide pregar uma peça em um dos seus súditos. O exagero e o tom zombeteiro da novela, em relação ao Romantismo e aos traços da literatura fantástica, forneceria, neste caso, um procedimento literário capaz de ser pensado a partir da paródia⁵³ moderna e das noções de carnavalização, reapropriação e inversão de valores de que fala Bakhtin.

Adotamos assim a concepção de paródia como procedimento que não busca ridicularizar, menosprezar ou mesmo reapropriar carnavalescamente seu alvo, mas enquanto imitação que, ao mesmo tempo que se aproxima dos moldes clássicos, não deixa de ressaltar o distanciamento crítico. Ou seja, entre as nuances conceituais buscaremos ver “Um esqueleto” enquanto uma paródia na qual de Machado de Assis imita a estética da literatura fantástica romântica de forma enfaticamente crítica, porém isenta de sátira ou menosprezo.

3.2 O DESFECHO ENQUANTO DETERMINANTE PARA A PARÓDIA

Na introdução geral a esta dissertação, falamos da possibilidade do desfecho de “Um esqueleto” funcionar como distanciamento crítico imprescindível para a configuração da paródia (HUTCHEON, 1985, p 6). Neste sentido, argumentamos que, se tivesse o conto sem a revelação final de Alberto, poderia ser pensado enquanto participante do fantástico. A partir desta consideração, dedicamos o primeiro capítulo à elucidação do conceito de paródia, o segundo à análise da construção do fantástico, ou seja, à história que Alberto inventa acerca do esqueleto da esposa de Dr. Belém. Agora voltamos à história do rapaz, que aproveitando das condições ambientais (chuva, meia noite, o local), resolve inventar uma história a fim de lograr seus companheiros. Em outras palavras, enquanto no capítulo anterior focamos a narrativa encaixada, neste terceiro centrar-nos-emos na narrativa encaixante.

Importante notarmos, neste desfecho, o posicionamento do narrador em terceira pessoa que situa Alberto e as demais personagens na cena. A partir

⁵³ Ana Gomes PORTO(2002), ao analisar esta novela de Bilac, a concebe enquanto uma paródia ao Romantismo.

deste narrador, as configurações da paródia se acentuam. Será este narrador que, ao início do conto, somando os elementos sombrios do ambiente à referência à língua alemã, fará referência a E.T.A. Hoffmann, referência esta que podemos pensar da mesma forma que Douglass (1998) vê a alusão de Shakespeare em outro conto do escritor carioca, a de que “Machado alerta seu leitor da existência de uma operação intertextual” (DOUGLASS, 1998, p.1037).

Em uma operação especular, este narrador, acima de tudo, transmite a narrativa de Alberto aos leitores de maneira que o efeito do embuste seja similar ao dos jovens companheiros do narrador em primeira pessoa. A dedução final de um dos convivas de que o Dr. Belém era um doido busca repetir a mais provável dedução do leitor. A revelação de Alberto de que “Dr. Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá”, completada pelo narrador em terceira pessoa, de que “É inútil dizer o efeito desta declaração”, acirra a relação especular no conto, pois a inutilidade de dizer o efeito da declaração pode ser pensada como uma forma de se admitir que o efeito de frustração é o mesmo que experimenta o leitor naquele momento que também descobre a farsa.

Desta maneira, o posicionamento e a forma da narrativa em terceira pessoa são cruciais não somente para a configuração da paródia, mas de uma paródia que consiga imitar os traços do fantástico em suas devidas proporções. O efeito seria outro se, por exemplo, este narrador revelasse nas primeiras linhas que um jovem, aproveitando uma determinada situação, resolveu, para despertar o apetite de seus colegas, inventar a seguinte história...

A própria presença do narrador determina um efeito específico na narração. Se eliminarmos as falas deste narrador em terceira pessoa, o conto perde os comentários iniciais das condições do cenário, da severidade com que Alberto recebe o riso de um dos convivas quando ele começa a falar sobre Dr. Belém, a atenção que um romancista, segundo este narrador em terceira pessoa afirma, se aplica a ouvir a história sem perder nada, além da referência a Hoffmann.

Neste sentido, é interessante observarmos que tal referência explícita ao escritor alemão nos remete ao apontamento de Maria de Luzia de que “Machado de Assis tem absoluta consciência do procedimento utilizado pela estética romântica e não tenta dissimulá-lo, pelo contrário, torna-o evidente” (MARIA, 2005, p. 110).

O desfecho do conto deve ser pensado duplamente, pois nele ocorre uma revelação do embuste compartilhada e incentivada pelo narrador e não somente por Alberto.

Especificamente ao se falar de “Um esqueleto”, ou nas vezes que se buscou trabalhar sobre o fantástico machadiano, o desfecho do conto atua como uma problemática marcante. Os desfechos de seus contos fantásticos, por exemplo, foram referidos como “uma rasteira bem machadiana” (MARIA, 2005), como forma de “desmanchar” (Magalhães Junior, 1956, p.10) os efeitos do gênero ensaiado no decorrer da narrativa, uma maneira de diluir o horror (FERNANDES, 2003), ou de dissolver o fantástico em sonho e na retomada da realidade (ROSSO, 2008, p. s/n).

Como dissemos no início desta dissertação, diante da percepção do comportamento recorrente nos desfechos nos contos fantásticos machadianos, buscou-se qualificar ou mesmo explicar tal ocorrência. Magalhães Junior (1975) classifica o fantástico machadiano como “mitigado”. Fernandes (2003) utilizará o termo “quase-macabro”. Rosso (2008) preferirá se referir a fantástico diluído e “emblematicamente receptáculos da influência de Hoffmann” (ROSSO, 2008, p. s/n). Outros buscarão se embasar nas classificações de Todorov, classificando os contos enquanto “fantástico-estranho” (STEILEIN, 1992b), (SOUZA, 2010).

O desfecho dos contos fantásticos machadianos, em praticamente todos os estudos, será pensado como capaz de deslocar os referidos contos da classificação de fantástico. Mais do que isto, os desfechos dos contos machadianos serão pensados como uma forma de Machado de Assis exercer criticidade diante do modelo imitado, como a consciência do procedimento que nos fala Maria (2005, p. 110) ou de uma teoria sobre a narrativa breve a que se refere D'Angelo (2008, p.255).

É neste sentido que classificaremos como paródico o deslocamento do fantástico causado pelo desfecho de “Um esqueleto”. Ao final do conto, pode-se ter dimensões do intuito daquela narrativa acerca de Dr. Belém, que foi a de experimentar os artifícios do fantástico. Todos aqueles artifícios, próprios de Hoffmann e da literatura fantásticas, capazes de causar inquietação, que analisamos anteriormente a partir do ensaio de Freud (2010), com o desfecho do conto ganham outro sentido. Se até o momento em que há a revelação de que tudo não passava de uma invenção, as técnicas do fantástico se demonstram dentro dos padrões do estilo. Com o desfecho do conto estas ganham outra proporção. Toda proximidade

com o fantástico construída é transformada, com o desfecho, em distanciamento crítico.

Poderíamos também dizer que o efeito deste desfecho é similar ao que nos aponta Alves (1979) ao afirmar que “a paródia se propõe mais a dizer ao leitor ‘atenção! O que você lê é ficção literária’ do que fazê-lo mergulhar na história” (ALVES, 1979, p. 57). O desfecho do conto nos remete ao traço de distanciamento crítico que Hutcheon delimita como traço fundamental da paródia.

Em outras palavras, nossa premissa analítica é a de que o fantástico cuidadosamente construído no conto é, com o desfecho, parodicamente desconstruído.

A desconstrução paródica desloca do nível da discussão própria do fantástico, entre o real e o imaginário, do nível temático do conto para o nível da própria ficcionalidade literária. Ao se explicitar que a história narrada ali fora somente um caso inventado - ocasiona um automático redirecionamento da problemática real/imaginário para a própria construção literária. Sendo assim, trata-se de uma forma de Machado de Assis trabalhar metalinguisticamente em seu texto.

Somos levados a pensar de tal forma, pois em “Um esqueleto” há uma personagem que conta uma história falsa para “fazer apetite para tomar chá”, o que faz com que seja exposta a materialidade ficcional do conto inteiro, como numa construção *mise en abyme*. A questão da sanidade do Dr. Belém é findada para dar lugar à questão do real/imaginário da ficcionalidade literária. Isto nos leva à conclusão de que, no fim das contas, “Um esqueleto” fala mais sobre a questão da ficcionalidade literária do que sobre o esqueleto ou mesmo sobre Dr. Belém. Algo similar ao que Barbosa afirma ocorrer em outra obra paródica de Machado de Assis, isto é, que a paródia “acaba por forçar o leitor a reconhecer a “realidade” do texto literário e a ficcionalidade do mundo real” (BARBOSA, 1992, p.24). Em outras palavras, o desfecho do conto faz com que ele se consolide mais enquanto paródico do que somente fantástico, ou melhor, parodicamente fantástico.

3.3 O COMPORTAMENTO CRÍTICO DA PARÓDIA NO CONTO

Como temos argumentado, ao considerarmos que Machado de Assis em “Um esqueleto” não busca essencialmente ridicularizar o estilo fantástico romântico não quer dizer que ele realize uma paródia isenta de criticidade literária.

Na realidade é esta criticidade, ou vontade de demonstrar consciência e domínio da estética fantástica, que faz com que o conto em questão seja uma paródia e não apenas participante deste gênero iniciado pelo alemão E.T.A. Hoffmann.

A construção paródica do poema “Paródia” permitiu Jean-Michael Massa (1971) afirmar que “Machado de Assis, ao aceitar estes jogos, sentia sua técnica mais segura. E, em certa medida, não se equivocava. A musa não tinha a menor importância. O que contava era fazer malabarismos com as palavras e os sons” (MASSA, 1971, p. 149). “Um esqueleto” permitirá que Luzia de Maria, na obra *Sortilégios do avesso: Razão e Loucura na Literatura Brasileira* (2005), diga algo bastante semelhante, ao verificar o procedimento paródico no conto “Um esqueleto”:

Machado de Assis tem absoluta consciência do procedimento utilizado pela estética romântica e não tenta dissimulá-lo, pelo contrário, torna-o evidente – [...] Através dele, o conto fantástico romântico é desnudado, num procedimento crítico precursor da modernidade (MARIA, 2005, p. 110).

Como podemos observar, embora não utilize o conceito de paródia, Maria (2005) chega às mesmas conclusões de Jean-Michael Massa (1971). Em “Um esqueleto”, assim como no poema “Paródia”, há uma imitação acrescida de experimentações literárias. Contudo, a maior diferença entre a paródia em “Um esqueleto” e “Paródia” está no aspecto metalinguístico empregado no conto e não no poema. Este aspecto se fará presente em grande parte da obra machadiana, consolidando-se inclusive como marca literária do escritor. É este aspecto que determinará a ênfase no distanciamento crítico.

Levando em consideração o fato de que a paródia “faz tudo que o original faz - e mais” (HUTCHEON, 1985, p.76), no poema, Machado de Assis acrescenta modestamente o algo mais ao modificar algumas palavras nos versos, ao passo que, no conto, o acréscimo é realizado de forma mais ampla.

Quanto ao nível da própria construção literária – ou nível metalinguístico – Machado de Assis acrescenta, neste conto, um questionamento à objetividade e racionalidade em voga com os ideais do Realismo, presente na maioria dos textos fantásticos, mas não de forma explícita e definitiva como ocorre neste conto.

No conto, Alberto, o narrador em primeira pessoa, relata as experiências que viveu ao lado de Dr. Belém e o esqueleto que este mantinha em

casa e tratava como se fosse uma pessoa viva. Apesar de ser esta uma história absurda, os jovens que escutam Alberto narrar estão mais preocupados em explicar patologicamente a conduta de Dr. Belém do que em analisar as brechas de inverossimilhança que a história apresenta. A plateia representada no conto, apesar de possuir uma visão científica, deixa-se levar pelos artifícios narrativos de uma estética que buscava mais explorar aspectos imaginativos e subconscientes do que o compromisso com a representação do real e palpável. Em verdade, apesar de ser por meio de uma paródia, Machado de Assis mostra que o fantástico romântico era capaz de prender a atenção e seduzir mesmo aqueles que o julgavam ultrapassado.

Machado de Assis, embora o faça com distanciamento crítico, não chega – por meio da paródia - a ridicularizar o fantástico romântico, como afirma Barros (2011), ou Pina (2009) que considera que “Machado de Assis mostra uma alternativa para o gótico esgarçado legado pelo Romantismo, colorindo-o de ironia e humor” (p. 201), ou mesmo Ana Maria Lisboa de Mello que diz que em “Um esqueleto” se “desmerece, através do riso, os excessos do gótico” (MELLO, 2001, p.115).

No sentido de demonstrar a validade das técnicas românticas, embora não haja sátira, não podemos excluir o riso. Contudo o riso aqui é direcionado, não ao fantástico romântico, mas ao tom sério e distanciado que um dos membros da plateia de Alberto ao explicar tudo que fora narrado até ali como um caso clínico, ao dizer que Dr. Belém era, em verdade, um louco. O riso é, sob esta perspectiva, dirigido à vontade incontrolável de se tentar reatar a fissura aos modelos racionais presentes não somente neste conto, mas em toda narrativa fantástica.

Como demonstramos anteriormente, Bessièrè (2009) concebe o fantástico não somente relacionado a determinados temas, mas aos tipos de narrativas onde há problematização de acontecimentos insólitos. No momento histórico específico em que surge do Romantismo, os limites das explicações diante de algo que fugisse do comum e natural oscilavam entre argumentos científicos ou sobrenaturais. Ceserani (2006, p.90) permite-nos relacionar esta problematização presente nas narrativas com o momento histórico em que o fantástico romântico surge. Para o teórico, no Romantismo, o fantástico tem a ver com um gosto dos românticos pela desautomatização dos sistemas racionais, seguindo assim

caminhos de “súbitas rupturas na cadeia das causalidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, niilismo e loucura” (CESERANI, 2006, p.92).

A revelação final em “Um esqueleto” serve como uma contra reposta à tentativa de se explicar o insólito, funciona como uma súbita ruptura na cadeia das causalidades de que fala Ceserani. No desfecho do conto, não há possibilidade de retorno nem para o nível sobrenatural, tão pouco para o nível da explicação racional, científico e patológico. A metalinguagem leva o conto a um nível excedente a estes, finda a discussão real/imaginário ao expor os bastidores de toda construção ficcional: o fato dela ser nada mais nada menos do que uma invenção.

Neste ponto, poderíamos dizer que a imitação realizada por Machado de Assis não fica na superficialidade temática do fantástico, desce à “essência”⁵⁴ do estilo. Somente para termos proporção de tal procedimento imitativo realizado por Machado de Assis, podemos compará-lo ao que ocorre na novela *O esqueleto* de Olavo Bilac.

Embora haja na novela de Bilac a presença dos temas do fantástico, e ainda uma referência a *Noite na taverna*⁵⁵, não há momento de questionamento, de dúvida, de afronte e inquietação provocada pelo insólito. A violência e os temas obscuros em *O esqueleto*, de Bilac, servem mais como ornamentos para serem distorcidos parodicamente. A provocação da inquietação, de discussão em torno de fatos insólitos, que - como vimos em Bessièrre(2010) e Ceserani(2006) - estaria em consonância com os preceitos românticos e com que desembocaria na literatura fantástica, não é captada nem imitada por Bilac.

Ao contrário de Olavo Bilac, que estava preocupado em ridicularizar o fantástico, Machado de Assis tem sua atenção voltada para uma imitação que pudesse explorar os diversos artifícios da literatura fantástica. De tal maneira que, em sua imitação, Machado de Assis, embora encaminhe para a dedução de que Dr. Belém era louco, não deixa de marcar a possibilidade de também ser um indivíduo que possuía algum tipo de relação com o sobrenatural, como podemos ver nas passagens em que Alberto diz quais eram as impressões das pessoas diante da figura do doutor. Sua estranha imagem e seus hábitos excêntricos “assustavam a muita gente e dava azo às fantasias da superstição popular”, chegando inclusive, a pensarem ser ele “amigo íntimo do diabo”.

⁵⁴ Nos referimos a conceituação de Bessièrre.

⁵⁵ Nome dado por Olavo Bilac ao primeiro capítulo de sua composição.

Em outro trecho, Alberto ainda comenta “doido lhe chamavam os que, por se pretenderem mais espertos que o vulgo, repeliam os contos da superstição”, expondo a dupla possibilidade de interpretação do caso de Dr. Belém. Neste sentido, Machado de Assis é bastante cuidadoso para não deixar que a história do esqueleto tenda demasiadamente nem para uma explicação racional, nem para uma sobrenatural. Propriamente, no conto, se reconstrói um ambiente de discussão na tentativa de explicar acontecimentos insólitos. A maneira que o narrador se refere aos que buscavam explicar patologicamente o caso de Dr. Belém é bastante significativa. Ele os aponta como os que “se pretenderem mais espertos” do que a superstição popular, ou seja, Alberto relativiza tanto a dedução de que doutor era doido, quanto a imagem dos que preferiam tal explicação. Alberto não os aponta como os mais espertos, mas como os que “se pretendem mais espertos”, sutilmente indicando para o desejo científico de suplantar as explicações sobrenaturais para ocorrências insólitas.

O caminho utilizado por Machado de Assis para constituir a tensão entre as explicações sobrenaturais e a patológica é o do insólito, pois como Tibério (2010) nos lembra, “embora o ato de guardar o esqueleto, trazê-lo à mesa ou beijar-lhe a mão não sejam atitudes do senso comum, também não são totalmente inverossímeis” (Tibério, 2011, p. s/n). Neste sentido, em sua imitação paródica, Machado de Assis não deixa de copiar o tratamento específico do insólito realizado pela literatura fantástica, ou seja, a utilização deste artifício com a finalidade de provocar dúvidas e questionamentos sobre a realidade.

É interessante observar que a utilização do insólito pela literatura fantástica, embora se faça presente nos apontamentos de Freud (2010) e Todorov (1975), somente recentemente tem recebido estudos específicos. Por exemplo, Manuel Antonio de Castro ao discutir as tensões entre a realidade e o insólito afirma que “o fantástico romântico é um registro de como o insólito foi tratado pela literatura, num determinado momento e devido a determinadas circunstâncias.” (CASTRO,2008, p.16). Neste sentido de que no fantástico romântico havia um registro do insólito, há no conto “Um esqueleto” a imitação deste tratamento, uma vez que Machado o utiliza para controlar as tensões e as inquietações na história sobre Dr. Belém. E como havemos de nos lembrar, o tratamento que o insólito recebe neste contexto histórico é oscilar entre explicações científicas e sobrenaturais.

Assim, os temas são repetidos proporcionalmente, sem exageros nem deboche, da mesma forma são manejadas as tensões entre as explicações sobrenaturais e científicas e também a utilização do insólito.

O deslocamento causado pelo desfecho neste conto, ao contrário do que afirmam Souza (2010) e Tíberio (2011), não causa apenas um salto do fantástico para o fantástico-estranho. O desfecho faz com que todo o conto resulte num exercício literário consciente. Um desfecho, por exemplo, com a comprovação definitiva de que Dr. Belém era de fato doido resultaria num conto fantástico-estranho. Mas tendo esta guinada final que transforma “num piscar de olhos ou com um susto repentino, coisas sérias num devaneio da imaginação” (CUNHA, 1998, p.132)⁵⁶, “Um esqueleto” se configura antes como uma paródia do que como fantástico, estranho ou qualquer outra classificação.

⁵⁶ No livro *Machado de Assis, um escritor na capital dos trópicos*, Patrícia Lessa Cunha (1998), partindo do pressuposto de que obra machadiana é regida pela perplexidade e angustia do duplo, busca analisar a constante presença do duplo em Machado de Assis (p.126). Ao procurar demonstrar como se dá o duplo na obra machadiana, acaba analisando os mesmos contos apontados como fantásticos. A autora analisa, por exemplo, “Uma visita de Alcebiades” (1876); “O país das quimeras” (1862); “Uma excursão milagrosa” (1866); “Um Esqueleto” (1875); “Sem olhos” (1876); “Chinela Turca” (1875); “O Alienista” (1882); “O espelho” (1882); “Capítulo de chapéus” (1884). Ou seja, Cunha, ao reunir, pelo viés do duplo, os mesmos contos analisados por outros autores como fantásticos, deixa-nos evidente a proximidade destes dois temas.

CAPÍTULO IV

OUTROS CONTOS PARODICAMENTE FANTÁSTICOS

Tendo em vista que no capítulo anterior buscamos demonstrar que Machado de Assis, apesar de parodiar o estilo da literatura fantástica, não o faz no sentido de menosprezá-lo ou ridicularizá-lo, tomando como base o conto “Um esqueleto”, neste quarto capítulo, intentaremos expandir a ideia de paródia a outros contos machadianos ditos fantásticos.

4.1 OS DEMAIS CONTOS FANTÁSTICOS DE MACHADO DE ASSIS

A fim de desenvolvermos nosso intento, buscaremos averiguar, quais outros contos de Machado de Assis podem receber classificação de literatura fantástica.

Conforme vimos no segundo tópico do segundo capítulo desta dissertação, os contos fantásticos machadianos já foram analisados por outros autores. O primeiro levantamento foi realizado por Magalhães Junior e serviu de base aos trabalhos subsequentes como os de Lula (2005), Fernandes [1999] (2003) e Rosso (2008). Nossa observação é que, se por um lado a lista proposta por Magalhães Junior proporcionou a notabilidade deste gênero na obra machadiana, por outro lado ela passou a servir de modelo fixo pouco problematizado.

Nossa percepção é de que, embora nos pareça justo e acertado, no levantamento de Magalhães Junior e nos dos trabalhos subsequentes não se buscou estabelecer os critérios analíticos que lhes permitiam perceber alguns contos, em detrimento de outros, enquanto literatura fantástica. Ao retornarmos ao prefácio de Magalhães Junior, percebemos que o crítico criou algumas conexões com os estilos de Poe e Hoffmann, sem, contudo, definir exatamente os critérios usados para isto. Da mesma forma, Fernandes (2003) não explica satisfatoriamente porque considerou alguns contos machadianos fantásticos ou porque deixou de considerar outros. Nas palavras do autor

Por uma simples questão metodológica, excluimos previamente desta lista os contos consagrados “A causa secreta” (Várias histórias, 1896) e “O enfermeiro” (idem), por vezes agrupados como da mesma linha temática dos demais. A título de justificativa, em “A causa secreta”, observamos sobretudo a apresentação de uma personagem com elevado grau de sadismo (Fortunato) , em uma narrativa bem articulada; entretanto, em nenhum momento o tom do conto se inclina, estruturalmente, para o gênero fantástico, ainda que a cena da imolação de uma cobaia, com requintes de crueldade, cause forte impressão. Da mesma forma, em “O enfermeiro”, outro notável conto, apesar da grande complexidade da relação patética entre o protagonista (Procópio) e o paciente (Coronel Felisberto), também não se verifica traço nítido que obrigasse à rotulação do gênero fantástico. Da mesma forma, “Sereníssima República”, por tratar de uma república de aranhas, é, ao nosso ver, uma fábula – tal como “Um apólogo” - que talvez interceptasse, levemente, o subgênero maravilhoso. (FERNANDES, 2003, n. s/n.).

Lula (2005) se baseia em Magalhães Junior e Fernandes para constituir seu quadro de contos fantásticos machadianos, também sem se preocupar em explicitar seus critérios, o que não significa, todavia, que tais autores não partam de critérios implícitos a suas escolhas.

Nossa ideia consiste em partir da sistematização dos contos identificados pela crítica literária enquanto fantásticos. Para isto, faremos uma listagem dos contos identificados pelos autores apresentados com o intuito de criar correlações. Partindo dos contos fantásticos machadianos elencados por Magalhães Junior (1973), juntamente aos acréscimos de Fernandes [1999] (2003), Lula (2005) e Rosso (2008), vejamos os contos considerados, pela crítica literária, como sendo fantásticos.

CONTOS MACHADIANOS APONTADOS COMO FANTÁSTICOS

	Ano	Título	Crítico literário			
			Magalhães Junior	Marcelo Fernandes	Darlan Lula	Mauro Rosso
1	1859	Bagatela	-	-	-	X
2	1862	O país das quimeras	-	X	X	X
3	1864	O anjo das donzelas	-	X	X	X
4	1866	Uma excursão milagrosa	-	X	-	X
5	1869	O anjo Rafael	X	X	X	X
6	1870	A vida eterna	X	X	X	X
7	1870	O capitão Mendonça	X	X	X	X
8	1872	Ruy de Leão	-	X	-	X
9	1873	Decadência de dois grandes homens	X	X	X	X
10	1874	Os óculos de Pedro Antão	X	X	X	X
11	1875	A chinela turca (1875 e 1882)	X	X	X	X
12	1875	Um esqueleto	X	X	X	X
13	1876	Uma visita de Alcebiades (1876/1882)	-	-	-	X
14	1876	Sem olhos	X	X	X	X
15	1881	A mulher pálida	X	X	X	X
16	1882	Uma visita de Alcebiades (1876/1882)	-	-	-	X
17	1882	A chinela turca (1875 e 1882)	X	X	X	X
18	1882	O imortal	X	X	X	X
19	1884	A segunda vida	X	X	X	X
20	1884	As academias de Sião	-	-	X	X
21	1871	Mariana	-	X	X	X
22	1892	Um sonho e outro sonho	-	X	X	X

A lista acima nos permite verificar que alguns contos são referidos por todos os críticos enquanto fantásticos e outros não, sendo em alguns casos, referenciado por apenas um deles. Apesar da variedade temática dos contos podemos identificar um elemento que parece ser comum à maioria deles: diante de acontecimentos insólitos a incitação a uma explicação sobrenatural.

A presença de explicações que convirjam para o sobrenatural pode servir-nos como critério para definir quais contos se aproximam do fantástico Romântico, na medida em que permeiam as definições teóricas do fantástico realizadas Todorov (2010), Irène Bessièrè (2009) e David Roas (2008).

Já nos referimos anteriormente ao momento histórico ocidental denominado Romantismo, contudo, é importante ressaltarmos que naquele contexto as contradições expostas por um acontecimento insólito, bem mais do que nos dias de hoje, tendiam para uma possível explicação sobrenatural. Irène Bessièrè (1974, p.146) fala-nos sobre o fato de que hoje em dia, diferentemente do contexto do século XIX, as explicações a algo insólito se ramificará entre os mais diversos ramos científicos. Ou seja, dentro da literatura, a convergência, incitação ou possibilidade de explicações sobrenaturais a acontecimentos insólitos foi algo bastante expressivo durante o Romantismo. Foi neste sentido que Castro (2008) afirmou que “o fantástico romântico é um registro de como o insólito foi tratado pela literatura, num determinado momento e devido a determinadas circunstâncias” (p.16).

No estudo de Todorov, *Introdução à literatura fantástica*, a relação do sobrenatural com o fantástico é por diversas vezes apontada. Todorov indica que “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2010, p.31). Por conta deste preceito, Todorov define que coincidências, sonhos, drogas, fraudes ou jogos falseados, ilusões dos sentidos e loucura (Todorov, 2010, p.51) seriam formas de se reduzir o sobrenatural e por consequência se dissipar o fantástico. Para defender esta ideia, Todorov afirma que o conto de E. A. Poe, “A casa de Usher”, seria um exemplo de onde o fantástico se dissipa, sendo remetido como “sobrenatural explicado” (TODOROV, 2010, p.54).

A diferenciação entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho proposta por Todorov, inclusive, se pautará na presença da possibilidade do sobrenatural. Na divisão entre fantástico (hesitação); estranho (leis intactas) e maravilhoso (outras leis) (TODOROV, 2010, p.48), o sobrenatural seria o elemento

definidor. No fantástico, a hesitação será sobre a existência ou não da sobrenaturalidade. No estranho, as leis se manterão intactas quando se constata a inexistência do sobrenatural. E por último, no maravilhoso, o sobrenatural não será notado enquanto tal num contexto onde figuram outras leis para o que pode ser considerado natural.

Se formos aos exemplos que Todorov utiliza para discutir a questão do fantástico, facilmente observaremos que o crítico utiliza textos de Cazzote ou Hoffmann, nos quais a possibilidade do sobrenatural ronda a cena. Isto é relevante, à medida que Todorov, por vezes, ao pensar na definição do fantástico, elencará acontecimentos que ele classifica como passíveis de serem explicados pela sobrenaturalidade, por exemplo, a metamorfose de uma personagem (TODOROV, 2010, p.117) ou a presença de forças sobre-humanas (TODOROV, 2010, p.118). Podemos também observar que Todorov, ao final do seu estudo, não fala sobre a função do fantástico, mas sim das funções do sobrenatural, alegando que este possui a função literária de emocionar, assustar e “manter o leitor em suspense” (TODOROV, 2010, p.171), além de impulsionar a ação narrativa (TODOROV, 2010, 174).

Em defesa de seu ponto de vista de que a literatura fantástica estaria circunscrita ao século XIX, é a incitação à explicação sobrenatural que permitirá a Todorov correlacionar o gênero fantástico à literatura do século XX. Todorov falará de “literatura do sobrenatural” ao se referir aos textos que continuaram no século XX na mesma trilha que o fantástico. O fato de a primeira sentença de *Metamorfose* de Kafka apresentar algo somente explicável a partir do sobrenatural (TODOROV, 2010, p.177) é levantado por Todorov para discutir as diferenças da literatura fantástica do século XIX desta mais nova vertente literária. Em outras palavras, o fantástico do século XIX e os textos como o de Kafka, na perspectiva de Todorov, poderiam ser reduzidos à classificação de “literatura do sobrenatural”.

Passando à Irene Bessièrre, esta autora nos permite pensar o sobrenatural numa relação mais intrínseca à definição de fantástico romântico. Bessièrre nos consente pensar o sobrenatural enquanto elemento exclusivo das narrativas fantásticas, ao contrário de Todorov, para o qual, no maravilhoso, o sobrenatural não causa surpresa. Bessièrre sugere que no universo paralelo do maravilhoso (também do religioso) as noções de natural são outras, logo o de

sobrenatural também o é. Bessière, citando Jolles, argumenta no sentido de que - no caso dos contos de fadas e do maravilhoso - o sobrenatural, na verdade, é naturalizado (Bessière, 2009, p.7), resultando assim na anulação da sobrenaturalidade dos acontecimentos. A autora também dirá que “O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe” (Bessière, 2009, p. 9) enquanto “o relato fantástico resalta o problema da natureza da lei, da norma” (Bessière, 2009, p. 9), ou seja, diferentemente do fantástico, no maravilhoso, uma vez que não há a busca de explicações que tendam ao sobrenatural, não haverá problematização das leis que regem os acontecimentos.

A partir de Bessière, podemos conjecturar que a incitação para explicações sobrenaturais só existe no fantástico. No estranho, exposto a esta lógica, não há o sobrenatural, pois o fato incomum será explicado, e, desta forma, pensado enquanto natural. No maravilhoso, o sobrenatural não existiria, pois, por mais inexplicável que nos seja determinado acontecimento, ainda obedecerá às leis diferentes das que consideramos, mas coerentes ao seu contexto.

Se Bessière nos permite enxergar o sobrenatural enquanto elemento exclusivo da literatura fantástica, David Roas (2008) nos ajuda a refletir sobre o significado do termo ao utilizá-lo como sinônimo de “impossível”. Roas reserva ao sobrenatural um lugar de destaque quando se pensa na definição de fantástico. Em uma definição que se aproxima bastante das discussões de Freud [1919] acerca do termo *Unheimlich* - na qual o inquietante surgiria das situações que algum elemento deixa de ser familiar - Roas define o fantástico enquanto “textos que, ambientados em um mundo cotidiano semelhante ao do leitor, apresentam fenômenos, situações impossíveis que formulam uma transgressão do real” (ROAS, 2008, p.11). Ou seja, para existência do fantástico, necessariamente haverá o conflito entre o sobrenatural e o contexto.

As ideias de Bessière de que as incitações ao sobrenatural somente existem no fantástico, uma vez que no maravilhoso o sobrenatural é naturalizado pelo contexto e as leis vigentes, são passíveis de serem comparadas às considerações de Roas de que o maravilhoso ocorre em “um universo paralelo – no qual qualquer fenômeno é possível” (2008, p.11) e também à noção de que o fantástico necessita de um espaço real para poder ser “assaltado pelo impossível” (ROAS, 2008, p. 8), ou seja, no maravilhoso o irreal contextual impossibilita a existência de acontecimentos surpreendentemente irrealis.

O sobrenatural, enquanto sinônimo de impossível, apresenta-se em ambientes onde há contraste com as leis vigentes. Ambos os termos buscam sintetizar a incoerência de determinada ocorrência. Buscam indicar que algo subverte o rol de possibilidades ou a naturalidade dos acontecimentos cotidianos. Ambos não deixarão de indicar a possibilidade da existência de outro mundo desconhecido por nós. O impossível indica a não possibilidade de algo ocorrer dentro das leis que conhecemos, ou seja, não chega a excluir a possibilidade de algo ter, de fato, ocorrido, podendo indicar que, se algo não possível ocorreu, foi por influência de leis que não conhecemos, talvez de outro mundo. O sobrenatural, da mesma forma, também suscitará tais tipos de deduções pautadas na possível influência de leis externas para que alguma coisa que não é natural tenha realmente ocorrido.

O impossível, enquanto aquilo que não pode acontecer, e o sobrenatural, enquanto o que concebe o que está fora do que é natural, apontam para a problemática central da literatura fantástica, em diferentes vieses teóricos. Em Todorov, a incitação para uma explicação sobrenatural estará envolvida na ocorrência da hesitação, a qual - em seu ponto de vista - definiria a literatura fantástica. Para Bessière, a possibilidade de existência do sobrenatural determina a existência do fantástico. Roas, por fim, ao utilizar o termo como sinônimo de impossível, permite-nos refletir sobre o conflito que ambos os termos indicam.

Como pudemos notar, a partir destes estudos teóricos, a indicação da possibilidade do sobrenatural é um elemento intrínseco às características basilares da literatura fantástica. Tal dado nos permite pensá-lo como um critério teórico para ocorrência do fantástico na produção literária de Machado de Assis.

É importante ressaltar que nesta relação entre o sobrenatural e o fantástico não se leva em conta a presença incontestável da sobrenaturalidade para haver o fantástico. Pelo contrário, o fantástico se constitui a partir da presença de algum acontecimento insólito o qual pode sugerir entre diversas explicações, cumprindo lembrar que no Romantismo o viés explicativo da sobrenaturalidade possui lugar de destaque.

Agora, a partir da presença da incitação da possibilidade do sobrenatural enquanto critério, podemos retornar à lista de contos machadianos considerados fantásticos. O primeiro a ser destacado, "Bagatela", o fato de Máximo retornar da morte para autorizar o relacionamento entre a mulher que ele amou

durante a vida e seu melhor amigo aparenta somente poder ser explicado a partir da sobrenaturalidade. Em “O anjo das donzelas”, a protagonista Cecília, no meio da noite, recebe a - aparentemente sobrenatural - visita de “uma figura desconhecida, fantástica”, um anjo: o anjo das donzelas. Em “O anjo Rafael”, a incitação a uma explicação sobrenatural, novamente ronda a cena, pois vemos uma personagem confessar ao narrador ser ele um anjo.

Em “A vida eterna”, o protagonista do conto - Camilo - vê-se diante de um grupo de pessoas que, impulsionadas por uma maneira sobrenatural de fugir da morte, encontrada num antigo pergaminho egípcio, resolvem devorá-lo. No conto “O capitão Mendonça”, encontramos o sobrenatural poder alquímico de Mendonça, que por meio de processos químicos, fabrica criaturas humanas.

Da mesma forma, o sobrenatural parece se fazer presente no conto “Decadência de dois grandes homens”, onde uma das personagens se metamorfoseia em um rato. Em “Os óculos de Pedro Antão”, o ambiente noturno e inóspito explorado pelos dois protagonistas do conto, somados a estranhos objetos encontrados, parecem remeter a eminência de um contato sobrenatural com o ex-dono da casa, morto há alguns meses. “Um esqueleto” possui as ligações com o sobrenatural de que falamos anteriormente, relacionadas ao fato do temerário Dr. Belém ter conseguido, como que por meios aparentemente sobrenaturais – como inclusive comenta a população – fazer com que a jovem Marcelina se casasse com ele. “Uma visita de Alcebíades”, em suas versões (1876 e 1882), narra o sobrenatural retorno à vida do pensador grego Alcebíades. Em “Sem olhos”, além de apresentar discussões sobre a existência ou não de forças sobrenaturais, há um ambiente propício para o sobrenatural. Sob o intuito de provar aos seus ouvintes a existência de fantasmas, a história narrada por Damasceno aparenta encaminhar-se para um desfecho somente explicável sob o viés do sobrenatural. Em “A mulher pálida”, as palavras “Pálida... pálida...” murmuradas por Máximo no momento de sua morte, são cogitadas como uma indicação de que ele tivera ao se ver diante da figura da morte. Em “Um sonho e outro sonho”, o fantasma do falecido esposo de Genoveva tenta impedi-la de casar-se novamente.

A incitação à explicação sobrenatural presente em todos estes contos permite-nos elencá-lo como um critério para a percepção do fantástico na obra machadiana. Contudo, há dois contos nos quais, embora apontados como fantásticos, não pudemos notar a presença de algum tipo de explicação por meio da

sobrenaturalidade: “A chinela turca” e “As academias de Sião”. O primeiro deles, “A chinela turca”, em nenhuma das suas versões (1875 e 1882), apresenta algo que poderia remetê-lo à noção de sobrenatural. A ligação do conto ao fantástico, talvez, se deva ao tom misterioso que ele apresenta, e também pelo seu desfecho que se aproxima bastante dos contos fantásticos machadianos. No caso de “A chinela turca”, temos, na realidade, o insólito sendo desmanchado. De qualquer maneira, pelo critério que adotamos para definir os contos fantásticos, “A chinela turca” não pode ser considerado enquanto tal.

Neste momento - antes de passarmos a “As academias de Sião” -, convém-nos retornar à rejeição de Fernandes (2003) dos contos “A causa secreta” e “O enfermeiro” enquanto fantásticos. Como vimos, este estudioso, por não estabelecer ou explicitar um critério rígido para identificar os contos fantásticos machadianos, não pôde apresentar argumentos lineares para afirmar que “A causa secreta” e “O enfermeiro” não são participantes do gênero fantástico. De acordo com o nosso critério (incitação para a explicação pelo viés da sobrenaturalidade) estes dois contos não podem ser pensados enquanto fantásticos, pois não há nenhuma passagem que remeta a algo que ultrapasse as leis da natureza e indique algo possivelmente sobrenatural. Em ambos os contos há a presença de certo tom misterioso e personagens sádicas, contudo, a indicação para o sobrenatural não se faz presente.

Retornemos agora a “As academias de Sião”, conto que, embora considerado como fantástico por um dos críticos, não podemos qualificá-lo deste modo por conta da inexistência do elemento que determinamos aqui como essencial à determinação dos contos fantásticos. Neste conto não há elemento algum que remeta à noção de sobrenaturalidade, pois o narrador se dispõe a meramente supor a existência de academias de Sião. Como é explicitado na primeira linha do conto, uma vez que será suposta a existência de tais academias, não haverá leis naturais a serem ultrapassadas pelo sobrenatural.

A consideração de “As academias de Sião” enquanto fantástico por Lula (2005) nos leva a mais algumas explicações do critério da presença da sobrenaturalidade na determinação do fantástico. Em “As academias de Sião”, o que temos é algo relacionado ao que se chama de alegoria. A confusão entre o fantástico e a alegoria é algo tão constante que levou Todorov (2010) a realizar esclarecimentos neste âmbito. Todorov explica que na alegoria a narrativa é

realizada num sentido figurado e não literal. Nas palavras do crítico “a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, [...] este duplo sentido é indicado na obra de maneira explícita” (2010, p.71). Neste sentido, como esclarece Todorov (2010), a alegoria comumente apresentará a “moralidade” final com a finalidade de reforçar e garantir que o sentido figurado da narrativa seja captado e que “desapareça o sobrenatural” (2010, p.72).

São abundantes as passagens da obra machadiana em que haverá a presença da alegoria e, conseqüentemente, a eminência de tomá-las pelo sentido literal, taxando-as como detentoras de elementos sobrenaturais. Podemos citar como exemplos os seguintes contos: “Filosofia de um par de botas”, “Um apólogo”, “Ideias de canário”, “A sereníssima república”, “A igreja do Diabo” e “Lágrimas de Xerxes”, isto, na medida em que a narrativa segue por um caminho figurado.

Em “Filosofia de um par de botas”, o fato das botas dialogarem e divagarem filosoficamente não possui um tom sobrenatural, tanto que seu sentido figurado é reforçado pela “moral” resumida na última linha do conto: “Não há bota velha que não encontre um pé cambaio”. O mesmo ocorre em “Um apólogo” e “Ideias de canário”, onde linha, agulhas, linhas e canários conversam como em fábulas. Em todos estes casos a sobrenaturalidade é abandonada, não existe o impossível, na medida em que, num universo maravilhoso ou alegórico, as leis do que é natural e possível são anuladas.

“Rui de Leão” também pode ser identificado enquanto narrativa na qual o sobrenatural é sobreposto pela presença da alegoria. O caráter alegórico deste conto fica mais claro se o compararmos com o conto “O imortal”, onde se relata praticamente a mesma história que em “Rui de Leão”. Ambos narram a vida de um homem que, tendo recebido um elixir da imortalidade de um velho pajé, vive por mais de duzentos anos, até que por fim resolve tomar uma dose fatal do líquido, abdicando assim da vida eterna. A diferença marcante entre os contos é que, no segundo, Machado de Assis acrescenta uma história com um narrador (que se diz filho do imortal) e dois ouvintes para encaixar a narrativa do homem que viveu por mais de duzentos anos.

Se compararmos os dois contos, no que diz respeito ao aspecto sobrenatural, percebemos uma expressiva mudança. No primeiro conto, sendo narrado a partir de “crônicas inéditas e secretas”, não há nenhuma espécie de

problematização dos fatos ali reproduzidos. Assim como em “O alienista”, iniciado com a frase “As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte” (ASSIS, 2000, p.17), o conto “Rui de Leão” se inicia com “Consta de crônicas inéditas e secretas que, ali pelos anos de 1630, vivia no interior do Brasil, um fidalgo chamado Rui de Leão”. Ou seja, assim como em “O alienista”, “Rui de Leão” se inicia com a marcação de que o que será narrado ali será apenas a reprodução daquilo que constam em determinadas crônicas antigas.

Em “O imortal” há, por sua vez, um procedimento de problematização da sobrenaturalidade na narrativa, problematização esta exercida pelos trechos da narrativa encaixante que foram acrescentados a esta segunda versão de “Rui de Leão”. Há inicialmente a provocação de um dos ouvintes, ao questionar o narrador como era possível o pai dele ser um imortal se ele havia morrido, ao que o rapaz responde: “na verdade a história de meu pai não é fácil de crer” (ASSIS, 1973, p.40).

No desfecho de “O imortal”, quando se retorna à história encaixante, um narrador externo acrescenta uma série de problematizações sofridas aos fatos ali narrados por aquele que se diz filho de um imortal. Diz que, apesar dos dois ouvintes terem acreditado na história, tantos outros a acharam absurda, uns considerando o jovem narrador louco,

outros atribuíram-lhe o intuito de tirar ao coronel e ao tabelião o desgosto manifestado por ambos de não poderem viver eternamente, mostrando-lhes que a morte é, enfim, um benefício. Mas a suspeita de que ele apenas quis propagar a homeopatia entrou em alguns cérebros, e não era inverossímil (ASSIS, 1973, p.58).

Assim, em “Rui de Leão” temos uma narrativa centrada no que pode significar metaforicamente a história de um homem que depois de ter vivido mais de duzentos anos decide desistir da vida. Neste conto pouco importa a veracidade ou não da história, mas o que exemplarmente ela nos demonstra. Aspecto este bastante nítido no desfecho do conto:

Assim acabou este grande homem, após quase três séculos de existência, tendo colhido louros na guerra, na ciência e no parlamento; feliz no jogo e nos amores; mimoso da fortuna; homem, enfim, que provou praticamente que a morte, longe de ser um mal, é um corretivo necessário aos aborrecimentos da vida.

Imitemo-lo nas façanhas e no amor ao estudo; não no desejo de ser imortal; e convencemo-nos de que o melhor elixir de imortalidade não vale os sete palmos de terra de Caju (ASSIS, 1956, p.117)

Mais à frente, quando estivermos discutindo sobre o parodicamente fantástico, retornaremos à discussão da relação entre estes dois contos “Rui de Leão” e “O imortal”. Por hora, basta evidenciar que no primeiro deles há, propriamente, a sobreposição da alegoria sobre o questionamento da existência de algo sobrenatural.

No conto “Uma excursão milagrosa”, que se trata de uma reedição de “O país das quimeras”, o sobrenatural também parece ser sobreposto pela alegoria. Como em “Rui de Leão”, a “moralidade”, ao final do conto, contribui significativamente para que seu tom soe mais como uma alegoria:

Isto pode servir de exemplo aos futuros viajantes e poetas, a quem acontecer a viagem milagrosa que aconteceu ao meu poeta.

Aprendam os outros no espelho deste. Vejam o que lhes aparecer à mão, mas procurem dizer o menos que possam as suas descobertas e as suas opiniões (ASSIS, 1956, p.136).

Em sua primeira versão, intitulada “O país das quimeras”, não há esta “moralidade” final, mas, da mesma forma, a alegoria sobrepõe o sobrenatural. A própria ideia evocada pelo termo “quimeras”, ou seja, fruto da imaginação, expõe, de início, o tom alegórico do conto.

No conto “A segunda vida”, José Maria relata a oportunidade que ele teve de morrer, ir ao além e, em seguida, nascer pela segunda vez. Contudo, este conto não nos parece carregar, propriamente, algo de que indique ou mereça ser pensado pelo viés explicativo do sobrenatural, uma vez que é voltado para o lado patológico, para a loucura de José Maria, já indicada no pedido que o padre faz, disfarçadamente, a um de seus criados para chamar a polícia, pois estava ali um doido o incomodando.

Dois são os contos de Machado de Assis intitulados “Mariana”, entretanto, apesar do mesmo título, cada um deles apresenta uma história diferente. O que nos interessa aqui é o publicado em 1891 e não o de 1871. Em “Mariana”

[1891], há uma cena que nos faz lembrar a passagem de “A cafeteira”, de Gautier, onde personagens descem dos retratos da parede para interagir com o protagonista do conto. Mas, no conto de Machado de Assis, apesar da descida do quadro da versão mais jovem de Mariana, não nos fica a impressão de sobrenaturalidade, uma vez que tal passagem é bem definida como uma forma metafórica de representar o misto de expectativa e desejo de Evaristo a respeito da recepção que ele poderia ter da moça que ele deixou quando se mudou para Europa. A expectativa e desejo de Evaristo de que Mariana o perdoe por voltar depois de tê-la abandonado, por dezoito anos, é o que fará que ele metaforicamente interaja com o retrato da parede. Tal aparição da Mariana de dezoito anos atrás funciona como um recurso metafórico utilizado por Machado para expressar as ingênuas expectativas de Evaristo, ou seja, não há no conto o apelo para a sobrenaturalidade, mas para o alegórico.

Se o critério da indicação de uma possível explicação sobrenatural permite-nos excluir “A chinela turca”, “Uma excursão milagrosa”, “As academias de Sião”, “Rui de Leão”, “A segunda vida” e “Mariana” dos contos fantásticos, também nos permite inserir mais dois contos, não aludidos por nenhum dos críticos: “D. Benedita” e “Entre santos”. Em “D. Benedita”, a personagem que dá nome ao conto recebe a visita de figura vaga e transparente, trajada de névoas, toucada de reflexos e sem contornos definidos, algo que nos deixa diante da evidência da sobrenaturalidade no conto. Em “Entre santos” surgem para um padre santos da igreja católica, fato que sugere uma explicação sobrenatural.

4.2 CONTOS PARODICAMENTE FANTÁSTICOS

Agora que estabelecemos - a partir do critério da presença da indicação de explicações sobrenaturais - uma sistematização de contos fantásticos machadianos, faz-se necessário retornar a uma questão que alterará significativamente a presença deste gênero entre as obras do escritor, questão esta capaz de gerar a falsa impressão da relatividade ou inexistência de incitação do sobrenatural entre os contos machadianos.

Como dissemos anteriormente, para investigar os contos fantásticos de Machado de Assis, pautar-nos-íamos na identificação do sobrenatural ou na “proximidade da sobrenaturalidade”. Nossa ressalva em relação à “proximidade” é devido ao fato de que entre os contos machadianos, assim como pudemos verificar

em “Um esqueleto”, a plausibilidade de uma explicação sobrenatural possui sua existência limitada por uma revelação final, a qual relativiza e expõe, em um golpe certo e final, a ilusão da própria narrativa. Isto, definitivamente, não significa que a possibilidade de explicações sobrenaturais não se façam presentes nestes contos de Machado de Assis, pois, mesmo se desfazendo ao final da narrativa, a possibilidade de explicações sobrenaturais se fazem presentes, ainda que momentaneamente. As aparições presenciadas pelas personagens de “O anjo das donzelas”, “Um sonho e outro sonho”, “Uma visita de Alcebiades”, “D. Augusta”, entre outras, são contrastantes com as leis naturais do contexto e, por isso, levadas a serem explicadas a partir do sobrenatural.

Queremos dizer com isto que os desfechos desmistificadores, comum à maioria dos contos fantásticos de Machado, não alteram a existência da incitação a explicações sobrenaturais no contexto da narrativa, mas sim a um âmbito mais amplo, o âmbito da demonstração da consciência em relação à própria criação literária.

No que diz respeito à paródia, a questão dos desfechos dos contos fantásticos do escritor carioca funcionar como uma forma de criar um distanciamento crítico em relação à obra em tela, nos levou a pensar o conto “Um esqueleto” enquanto paródico. A par desta nossa constatação gostaríamos de retornar às classificações que, devido aos seus desfechos dos contos fantásticos machadianos buscaram classifica-los como fantástico “mitigado” (MAGALHÃES JUNIOR, 1973), “diluído” (ROSSO, 2008), “quase-macabro” (FERNADES, 2003).

Não podemos discordar que, como tem notado a crítica literária, o fantástico machadiano é, de uma forma geral, fora do comum para o gênero. Tampouco podemos deixar de considerar, como os demais críticos, que o esquema básico dos contos fantásticos é o da construção de uma narrativa que tenda para hesitação ou existência de forças sobrenaturais, mas que se desmancham com o final.

Nossa problematização é no sentido de que, apesar de serem válidas, as classificações de fantástico “mitigado”, “diluído” e “quase-macabro”, são termos que não possuem tradição entre os estudos literários. São adjetivações do fantástico machadiano que, apesar de acertadas, objetivas e pertinentes, não possuem significado no âmbito geral dos estudos sobre este estilo literário. São diferentes, por exemplo, da adjetivação “fantástico à maneira de Hoffmann” de que

fala Remo Ceserani (2006), ou do “fantástico do século XIX” a que se refere David Roas (2006).

Pensando em como “mitigado”, “diluído” e “quase-macabro” servem a um grande rol de contos fantásticos machadianos, inclusive a “Um esqueleto”, o conceito de paródia surge-nos, assim, como uma outra forma de se classificar o fantástico na obra de Machado de Assis. Desta maneira, tendo “Um esqueleto” como base de nossa hipótese, buscaremos avaliar se o esquema paródico (imitação mais distanciamento crítico) se repete em outros contos fantásticos machadianos. A classificação dos contos fantásticos de Machado de Assis como paródia poderá nos fornecer uma saída conceitual para pensar o fantástico machadiano, sem que tenhamos que discordar da essência daquilo que foi percebido pelos críticos. Lembrando que nos referimos à paródia enquanto imitação e distanciamento crítico, algo próximo à noção de paródia clássica na medida em que, definitivamente, não satiriza o texto parodiado.

Voltemos ao quadro com os contos fantásticos de Machado de Assis, contudo, desta vez acrescentando a incitação de explicações pelo viés sobrenatural, o qual nos permitiu ligar cada um dos contos ao fantástico. Com base nas formas de se reduzir o efeito sobrenatural, listadas por Todorov (2010, p.51), apontar-se-á em nossa tabela a descrição do desfecho de cada um dos contos. De acordo com Todorov, são formas pelas quais se pode reduzir o sobrenatural, as coincidências, os sonhos, o uso de drogas, fraudes ou jogos falseados, ilusões dos sentidos e loucura (Todorov, 2010, p.51). Segue nossa proposta.

CONTOS FANTÁSTICOS SOB O CRITÉRIO DA SOBRENATURALIDADE

	Ano	Título	Explicação sobrenatural	Desfecho
1	1859	Bagatela	Aparição de um morto	Invenção; fraude
2	1862	O país das quimeras	-	Maravilhoso; metáfora; alegoria.
3	1864	O anjo das donzelas	Aparição de um anjo	Imaginação, engano, sonho
4	1866	Uma excursão milagrosa	-	Maravilhoso; metáfora; alegoria.
5	1869	O anjo Rafael	Aparição: Anjo	Loucura

6	1870	A vida eterna	Elixir da vida eterna	Sonho
7	1870	O capitão Mendonça	Alquímico capaz de fabricar seres humanos	Sonho
8	1872	Ruy de Leão	-	Maravilhoso; metáfora; alegoria
9	1873	Decadência de dois grandes homens	Metamorfose	Drogas
10	1874	Os óculos de Pedro Antão	Influência de fantasma	Invenção: proposital
11	1875	A chinela turca (1882 em PA)	-	invenção
12	1875	Um esqueleto	Pacto diabólico	Invenção; fraude
13	1876	Uma visita de Alcebiades (1876 e 1882)	Aparição de um morto	Fantástico : Hesitação
14	1876	Sem olhos	Maldade sobrenatural	Invenção; fraude
15	1881	A mulher pálida	Aparição da morte	Fantástico
16	1882	Uma visita de Alcebiades (1876 e 1882)	Aparição de um morto	Fantástico : Hesitação
17	§ 1882	D. Augusta	Aparição	Suspiro imaginativo
18	1882	A chinela turca (1875 e 1882)	-	Insólito / Sonho
19	1882	O imortal	Elixir da vida eterna	invenção
20	1884	A segunda vida	Morte e renascimento	Loucura
21	1884	As academias de Sião	-	Maravilhoso / metáfora / alegoria
22	1891	Mariana (diferente do de 1871)	Aparição da personagem como a anos atrás	Suspiro imaginativo
23	1892	Um sonho e outro sonho	Assombração fantasmagórica	Superstição
24	§ 1896	Entre santos	Aparição de santos	Despertar de um sonho

Diante deste quadro evidencia-se que o fantástico machadiano é profundamente marcado pela dissolução do sobrenatural. Se procurássemos pensar no fantástico como estritamente hesitação, a ocorrência de tal gênero ficaria limitada apenas à versão de 1882 de “Uma visita de Alcebiades”.

Enquanto a hesitação se limita a um conto, o apelo incontestável, para o sobrenatural em Machado de Assis é nulo. O sobrenatural é explicado pelo despertar de um sonho, pela explicitação da loucura de uma personagem, pela superstição, ou mesmo, pela confissão de uma falsidade narrativa. Machado de Assis demonstra, desta maneira, uma tendência a afastar qualquer explicação sobrenatural em seus contos, ou mesmo hesitação, pois há um repetido esforço de se distanciar da sobrenaturalidade nestes contos.

É interessante observarmos que, enquanto em “A cafeteira” de Théophile Gautier, por exemplo, há o direcionamento para a existência de sobrenaturalidade, em Machado de Assis há, propriamente, a negação do sobrenatural de todas as formas. Ao final do conto de Gautier, somente uma comunicação com a falecida irmã de seu anfitrião poderia explicar as revelações que ele tivera na noite anterior. Em Machado de Assis, mesmo quando há casos - como “O anjo das donzelas” - onde há um anel que parece provar que a visita do anjo de fato havia acontecido, é desmontada pela revelação de que um primo da protagonista havia colocado o anel em seu dedo enquanto ela dormia.

Definida a nova lista de contos fantásticos e o perfil desta faceta da produção ficcional de Machado de Assis, podemos nos voltar à paródia e procurar responder a questão: quais destes contos, assim como “Um esqueleto”, podem ser considerados paródicos?

Pela ordem de publicação, comecemos por aquele que foi o segundo conto de toda a carreira literária de Machado de Assis: “Bagatela”. Neste conto há algo que podemos identificar como distanciamento crítico do autor em relação à imitação literária realizada. O conto é desenvolvido em torno da história de Máximo (dado como morto), Bagatela (a mulher que este amou durante a vida) e Henrique (seu melhor amigo). Henrique e Bagatela, pelo convívio que passam a ter após a notícia de falecimento de Máximo, acabam por se apaixonar, contudo, devido ao respeito e à memória ao morto, resolvem que não podem ficar juntos. Tal intriga é solucionada por uma fantasmagórica aparição de Máximo, que os autoriza a se casarem, o que fazem com muita satisfação. Por fim descobrimos que Máximo estava vivo e que inclusive sua aparição com ar fantasmagórico não passou de um teste de lealdade que Máximo quis fazer ao melhor amigo e à sua amada: ledô engano.

Desta forma, há em “Bagatela” a construção de uma narrativa que remeterá a alguns elementos comuns à literatura fantástica, já que a aparição de Máximo ao casal apresenta-se enquanto algo sobrenaturalmente explicável. É interessante observarmos que a inserção da sobrenaturalidade neste contexto, apesar de causar estranhamento e surpresa nas personagens, resulta mais num sentimento de alívio do que de inquietação. Na realidade, as personagens já estão apreensivas e inquietas antes da aparição, passando à tranquilidade depois de tê-la visto.

Independente do efeito gerado pela aparição de Máximo no conto, encontramos, da mesma forma que em “Um esqueleto”, a imitação da literatura fantástica. A inserção do aspecto de sobrenaturalidade é também acompanhada por elementos como a referência à meia-noite, ruas sombrias e alusões à morte e ao suicídio, ou seja, é construído um ambiente propício a explicações sobrenaturais, tais como encontramos nos contos de Hoffmann a que Freud (2010) se refere.

Esta imitação é ao final desmanchada, pois nos são trazidas explicações para que fosse possível, de acordo com as leis da natureza, a aparição de Máximo. Neste sentido, podemos pensá-lo enquanto paródico, uma vez que há imitação de elementos da literatura fantástica, contudo, acompanhada de certo distanciamento crítico. Desta forma, “Bagatela” não se apresenta apenas como uma narrativa que imita a literatura fantástica: ele imita e mostra, a partir da revelação final – a consciência pela qual tal imitação foi feita. Trata-se de uma forma de Machado de Assis demonstrar que sabia copiar, utilizar os elementos básicos da literatura fantástica e, paulatinamente, construir a tensão da narrativa por meio da inserção do sobrenatural. Trata-se também de uma forma de Machado de Assis revelar-se consciente do jogo literário que ali exercia.

No próximo conto, “O anjo das donzelas”, há o que Ceserani concebe como “objeto mediador”, cuja presença no texto cria uma espécie de testemunho de veracidade dos fatos fantásticos narrados, como ocorre em “As aventuras da noite de São Silvestre”, de Hoffmann (CESERANI, 2006, p.22). No conto de Machado, o anel no dedo de Cecília é o objeto que aparenta testemunhar, inequivocamente, o fato de que houve uma viagem sobrenatural da personagem a outra dimensão, uma vez que este objeto foi trazido de lá (Ceserani, 2006, p.74). Assim, o conto se constrói sob um fato sobrenatural, até que no desfecho se expõe a artificialidade tanto da prova da existência do anjo das donzelas, quanto da

narrativa. Outra vez o fantástico é chamado para ser representado no palco dos contos machadianos e, outra vez, tal representação é realizada de forma crítica e conscientemente distanciada.

Se o anjo de “O anjo das donzelas” é dissolvido pelo sonho, o de “O Anjo Rafael” é desmitificado pela revelação da loucura de uma personagem. Neste conto, a demonstração da consciência do jogo literário com os elementos do fantástico é tão explícita quanto em “Um esqueleto”. Num certo momento do conto, o narrador comenta que Dr. Antero – o protagonista do conto – vivera uma “aventura que tinha ares de um conto de Hoffmann.” (ASSIS, 1973, p.119). O desenvolvimento da trama do conto até o momento em que o major se revela um anjo, e depois da constatação de que se tratara de sujeito dominado pela loucura, contribui paulatinamente com o tom fantástico do conto. A investigação da vida do major por Antero e a descoberta dos motivos que levaram o homem à loucura acabam por dissuadir qualquer tipo de explicação pelo viés da sobrenaturalidade. A imitação da literatura fantástica em “Anjo Rafael”, desta forma, se mostra criticamente distanciada, pelo reconhecimento da similaridade do conto com os elementos comuns a Hoffmann e, também, pela não concretude do sobrenatural.

Em “A vida eterna”, se repete a estrutura da imitação de elementos do fantástico seguida do distanciamento crítico. Camilo acorda, ao final do conto, do sonho que tivera sobre um grupo de pessoas que - impulsionadas por uma sobrenatural maneira de fugir da morte, encontrada num antigo pergaminho egípcio – ameaçam devorá-lo. O lado paródico desta retomada da realidade e conseqüentemente afastamento crítico em relação à imitação ali realizada é reforçada pelas palavras de um amigo de Camilo: “Por que não escreves o teu sonho para o Jornal das Famílias? [...] Pois escreve, que eu o mando ao Garnier” (ASSIS, 1973, p.112). A exposição da consciência literária aqui, pelo inusitado da situação, beira o cômico, uma vez que, este conto “A vida eterna” foi de fato escrito para ser publicado pelo próprio Baptiste Louis Garnier, no *Jornal das Famílias*. Desta forma, podemos notar que o distanciamento crítico e a exposição da consciência da imitação literária, determinantes da paródia, em “A vida eterna”, a partir de uma inusitada atitude de Machado de Assis, é algo bem resolvido e explícito.

No conto “O capitão Mendonça”, é novamente o sonho que ajudará a criar o efeito de afastamento crítico em relação ao fantástico que no decorrer da narrativa é imitado. Neste conto temos, propriamente, uma paródia de “O homem da

areia”, de Hoffmann. Nele há alusões aos autômatos, na medida em que Mendonça tem a capacidade de recriar a vida humana, assim como Copolla e Copellius no conto de Hoffmann. Há também uma cena onde a personagem no conto de Machado de Assis, a artificialmente fabricada Augusta, tem seus olhos retirados, como ocorre com Olímpia em “O homem da areia”.

O despertar do sonho, em “O capitão Mendonça”, nos traz de volta do ambiente sobrenatural e, neste sentido, repete a incompleta adesão de Machado de Assis à literatura fantástica. Não completa, pois paródica.

À medida que vamos avançando com os contos fantásticos de Machado de Assis, podemos perceber que o escritor alterna entre as mais diversas maneiras de fugir do sobrenatural e, por consequência, demonstrar seu jogo paródico. Em “A decadência de dois grandes homens”, a alternativa de Machado de Assis é pela droga. Miranda, o protagonista e narrador deste conto, por curiosidade, acompanha um estranho senhor até a casa deste, onde pode presenciá-lo se transformar em um rato e ser devorado por um gato. A sobrenaturalidade da metamorfose é dissuadida pela lembrança de que, antes de todas estas visões, ele havia fumado um charuto opiado, que justamente o velho havia lhe oferecido. Neste conto, a construção estilística que remete a literatura fantástica ao final está ligada, além do sobrenatural, ao mistério e à obscuridade que envolve a trama narrativa, como exemplo, podemos citar o fato de Jaime, o estranho senhor, misteriosamente pedir a Miranda para ficar até a meia-noite com ele.

Aos moldes dos demais contos fantásticos, Machado de Assis, em “A decadência de dois grandes homens”, após construir um ambiente próprio deste estilo, dará uma guinada para a demonstração da consciência de sua imitação, marcando-a, no desfecho, com a desmitificação do sobrenatural, enquanto narrativa essencialmente paródica.

Em “Os óculos de Pedro Antão”, as personagens estão em ambiente bastante propício ao para ocorrências sobrenatural: uma casa abandonada. Os estranhos objetos encontrados pela casa, inclusive em

uma mesa um cachimbo alemão, que necessariamente devia ter pertencido ao Cavaleiro Teodoro Hoffmann, pois a sua forma era de todo fantástica. Representava uma figura do diabo, com chapéu de três bicos, cruzando as pernas, que eram de cabra (ASSIS, 1973, p. 84).

A citação do nome de Hoffmann, da mesma forma que em “Um esqueleto”, serve para demonstrar a consciência da proximidade que o estilo do conto possui com a literatura fantástica. Contudo, novamente, o desfecho irá apresentar o distanciamento paródico, na medida em que se descobre que os estranhos objetos encontrados pela casa não passavam de uma troça armada pelo antigo proprietário daquela casa abandonada. Todos os aparatos fantásticos, que aos poucos vão se somando e constituindo um clima de suspense são frustrados pela descoberta de uma carta que oferece as devidas explicações para a presença dos mesmos:

Deixei aí uma escada de seda, uns óculos verdes, que eu nunca usei, e outros objetos, a fim de que tu ou algum pascácio igual inventassem a meu respeito um romance, que toda a gente acreditaria até o achado deste papel (ASSIS, 1973, p. 97).

A referência à possibilidade de virar uma obra literária, a história que potencialmente iria ser imaginada a partir da série de objetos deixados pela casa, leva-nos novamente à questão do distanciamento crítico e à demonstração da consciência literária diante da obra em tela, ou seja, nos leva até a paródia.

É válido observar que uma das últimas linhas deste conto, “Calcule agora o leitor o efeito deste escrito”, nos faz lembrar a derradeira frase de “Um esqueleto”: “É inútil dizer o efeito desta declaração”. Ambas as histórias fazem com que o sobrenatural seja desfeito, e que se explicita o jogo paródico por meio da revelação de que tudo não passou de uma fraude, um embuste.

No conto “Sem olhos” há outra personagem que tem seus olhos arrancados, mas desta vez devido ao ciúme, o marido resolve retirar os olhos da mulher. O fantástico neste conto é remetido na discussão inicial do conto quando uma personagem resolve contar às demais uma história a fim de convencê-las da existência do sobrenatural e, ao mesmo tempo, assustá-las. Ao final do conto, é possível perceber que tanto o mote da existência de forças sobrenaturais, quanto à história acerca do marido ciumento não serve para outra coisa senão para constranger Maria do Céu, que o ouvira narrar, e levemente se insinuava – na frente de seu esposo – a outro homem. O fato de Maria do Céu estar por trair seu marido é de tal forma camuflado pelo narrador que somente a própria esposa e nós leitores podemos perceber a ironia. O fantástico neste conto surge como pretexto às insinuações do desembargador Cruz e, ao final das contas, cumpre muito do seu

intuito comum ao gênero: causar medo. Maria do Céu, que no início do conto anuncia não possuir medo de nada e de ninguém, ao final da história do desembargador está completamente aterrorizada, evidentemente, não com a possibilidade da existência de fantasmas, mas pelo receio de que, assim como Cruz, seu marido tenha percebido a sua possível intenção de ser infiel.

Este conto possui uma estrutura bastante complexa de narrativas encaixadas, pormenores, subentendidos e insinuações, mas ainda é possível observar nele os traços da paródia que temos apontado em relação aos demais contos fantásticos de Machado de Assis. São diversos os elementos que poderíamos apontar como indicadores do procedimento paródico em “Sem olhos”, porém, exigiriam um aprofundamento na análise da sua estrutura narrativa, de tal forma que teremos que nos deter em um só. Neste sentido, podemos apontar como indicativo da consciência da imitação o fato de que a história narrada acerca do marido que arrancara os olhos da esposa, motivado por ciúmes, não passa de uma fraude inventada pelo desembargador Cruz. O distanciamento crítico aqui deve ser pensado no sentido de que a literatura fantástica é imitada e moldada, de forma a gerar um efeito, no mínimo, inusitado, de medo, mesmo depois de ter sido revelada enquanto uma farsa.

Como vimos anteriormente, em “O imortal” temos a mesma narrativa de “Rui de Leão”, contudo relativizada, acrescida de possíveis explicações àquela incrível história. Todavia, da mesma forma que há a exposição de contradições de verossimilhanças diversas em “O imortal”, há também, ao final do conto, exatamente na última oração, um passo em direção à desmitificação destas problematizações, na medida em que Machado de Assis apresenta sua consciência e afastamento crítico em relação às mudanças que realizou neste conto.

Referindo-se inegavelmente a “Rui de Leão”, Machado de Assis finaliza “Um imortal” com as seguintes palavras “Tal é o caso extraordinário, que há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos” (ASSIS, 1956, p. 89). Neste momento, ao se referir ao conto que ele mesmo havia escrito anos atrás, traz ao palco questões propriamente dos bastidores da criação literária que havia se proposto a realizar ali.

De maneira similar a “Um esqueleto”, Machado de Assis marca sua consciência e distanciamento em relação aos procedimentos literários que acabara de realizar. É exposto e reconhecido neste desfecho tanto o fato de haver em “Um

imortal” uma história repetida, embora com outras palavras, quanto o fato de que o que encontramos ali é por essência ficcional e por isso passível de ser modificado ao gosto do seu inventor, livremente da existência real ou não de qualquer um daqueles fatos.

“Uma visita de Alcebíades” também possui duas versões, sendo que na segunda versão, publicada na coletânea *Papéis Avulsos* de 1882, encontramos um conto epistolar remetida pelo “Desembargador X” ao “Chefe de Polícia da Corte”. Machado de Assis retira desta segunda versão a narrativa encaixante que havia na publicada no *Jornal da Famílias*, em 1876. Na primeira versão há o seguinte começo:

O desembargador Alvares bebeu a última gota de genuíno café, limpou os bigodes ao guardanapo e dispôs-se a obedecer às moças que lhe pediam uma anedota. Era noite de Natal; e o comendador costumava reunir alguns amigos. O desembargador era figura obrigada de tais festas. Conversado, galhofeiro, palrador, trazendo sempre no alforje da memória boa cópia de anedotas que distribuía às meninas e rapazes curiosos, não era possível passar sem ele naquelas noites de festa anual. A única alteração que havia era uma xícara de café que o desembargador não dispensava nunca, alegando que o chá ia levando a humanidade para a total extinção.

- Carlos Magno não bebia chá e podia com a sua célebre espada, dizia ele; se bebesse café não sei o que teria deixado de fazer.

Mas uma xícara de café era fraco preço para tão amável conviva. Por isso, a dona da casa mandara vir da fazenda de um tio um excelente saco de café de que bebia, a qualquer hora, o desembargador, quando ali ia, e ia sempre. Nas noites de festas fartava-se o desembargador daquela bebida favorita.

Afiaram todos o ouvido, e o desembargador começou:

-Não contarei uma anedota mentirosa, dessas que os redatores de folhinhas aumentam ou remendam para regalo dos fregueses. Vou referir o que me aconteceu sábado passado.

Sábado passado, logo depois do jantar, estirei-me no divã e abri uma página de Plutarco. Estas meninas talvez não saibam que Plutarco é um autor grego. Pois fiquem sabendo. É autor profano e pagão. Sem embargo disso, tem muitos merecimentos... (ASSIS, 1956, p.203).

Entre uma e outra versão deste conto, podemos notar que na primeira há certo distanciamento em relação à história narrada. Pelo que se pode notar, o desembargador Álvares, “figura obrigada de tais festas”, comumente entretinha pequenas plateias com suas histórias. Desta maneira, a apresentação daquele que narrou a visita que recebeu de Alcebíades, como alguém que gostava de contar histórias, a fim de passar o tempo e prender a atenção de uma pequena plateia indica a demonstração da consciência da imitação literária. A utilização, neste

conto, de recursos possivelmente explicáveis pela sobrenaturalidade para prender a atenção dos ouvintes é bastante similar ao que ocorre em “Sem olhos” e “Um esqueleto”.

Se na primeira versão temos tais dados situacionais da narrativa, que nos permitem pensar na demonstração da consciência crítica em relação ao fantástico e à sobrenaturalidade do relato do desembargador, na segunda versão tais elementos desaparecem. Como se trata, do início ao fim, de um conto epistolar no qual não há qualquer referência acerca do desembargador que a envia ao “Chefe de Polícia da Corte”, vemo-nos diante de uma narrativa na qual não podemos identificar algum tipo de distanciamento crítico em relação ao estilo utilizado ali. De maneira que, ao contrário da primeira, não podemos conceber esta versão enquanto uma paródia.

Da mesma forma que nessa segunda versão de “Uma visita de Alcebiades”, em “A mulher pálida”, não podemos identificar elementos que nos indiquem o distanciamento crítico em relação ao fantástico. É também o que se dá nos contos “Um sonho e outro sonho”, “D. Augusta” e “Uns santos”, onde faltam marcas de que o procedimento imitativo realizado é paródico. Nestes contos são apresentadas narrativas que carregam ocorrências passivelmente explicáveis pela sobrenaturalidade, o que nos remete ao fantástico, mas que, contudo, não indicam correlação com a paródia.

Longe do anseio de determinar exaustivamente como o fantástico da obra de Machado de Assis pode ser pensado a partir da noção de paródia, nosso intuito foi o de lançar mão deste conceito, a fim de mostrarmos a plausibilidade em utilizá-lo para pensar o conto “Um esqueleto”, e como, aparentemente, pode servir para grande parte dos demais contos machadianos que compartilham o mesmo estilo deste conto de 1875.

Desta forma chegamos ao fim deste último capítulo podendo inferir que o esquema paródico (imitação + distanciamento crítico), aparentemente, se repete na maioria dos contos fantásticos machadianos. Com exceção dos contos “Uma visita de Alcebiades” [1871], “Um sonho e outro sonho”, “D. Augusta” e “Uns santos”, a demonstração de que a imitação do fantástico é realizada de maneira conscientemente paródica se destaca como marca do fantástico machadiano.

O conceito de paródia é bastante útil, pois busca substituir as noções de “mitigado”, “diluído” e “quase-macabro” sem as negar completamente.

Pelo contrário, endossa parte delas para pensar entre os termos literários qual pode dar conta do tipo de literatura fantástica que Machado de Assis exerce.

CONCLUSÃO

A noção de conto “parodicamente fantástico” que utilizamos, primeiramente, para definir “Um esqueleto” e na sequência a um rol bem maior de contos, representa o que buscamos alcançar com esta pesquisa: aproximar Machado de Assis da literatura fantástica. Esta é uma noção que expõe o procedimento paródico de Machado de Assis em relação à imitação do estilo fantástico que ele realiza em seus contos. É também uma noção que não permite que a paródia seja percebida como procedimento capaz de eliminar o tom fantástico dos contos machadianos, indica que os contos são simultaneamente paródicos e fantásticos, são “parodicamente fantásticos”. Funciona, assim, como noção que permite a ênfase da ocorrência paródica nos moldes clássicos.

A literatura fantástica em Machado de Assis, vista sob este viés da paródia clássica, permitiu-nos apontar uma consciente e voluntária proximidade deste escritor da literatura fantástica. Tendo dedicado por volta de 10% da sua produção contística a temas e estilos que remetem ao fantástico, por si só poderia demonstrar a relevância desta vertente literária entre seus escritos, contudo, como pudemos observar anteriormente, a crítica literária nem sempre vê com bons olhos a presença do fantástico na produção literária machadiana. Remetendo-os à “primeira fase” ou à “fase romântica”, os contos fantásticos de Machado de Assis parecem, a alguns críticos, representativos de uma fase em que o escritor fluminense não possuía maturidade literária.

Ajudou-nos a alegar proximidade de Machado de Assis à literatura fantástica por meio do conceito de paródia enquanto distanciamento crítico o fato de a crítica literária já, há algum tempo, apontar para o fato do procedimento paródico na obra machadiana se comportar de forma não opositiva ao seu alvo, mas apenas de forma distanciadamente crítica. Seria muito mais complicado argumentar que Machado de Assis parodia a literatura fantástica, contudo, sem a intenção de depreciá-la ou ridicularizá-la, se outras pesquisas não apontassem tal comportamento da paródia em outros textos do escritor.

Da mesma forma, ajudaram-nos os trabalhos anteriores que se debruçaram no estudo da ocorrência do fantástico na obra machadiana. Eles nos indicaram noções gerais do comportamento do fantástico em Machado de Assis e, por consequência, nos incitaram a pensar na possibilidade de expandir a noção de

parodicamente fantástico que havíamos notado em “Um esqueleto” a outros contos do escritor.

“Um esqueleto”, carro chefe desta dissertação, pôde ser analisado, no segundo capítulo, de forma a se verificar sua relação com a literatura fantástica, para que, no capítulo subsequente, pudéssemos ligá-lo à noção de desconstrução do fantástico por meio da paródia. Já os demais contos da série de contos fantásticos machadianos foram ligeiramente citados e analisados sob a mesma lógica que usamos para o “Um esqueleto”, a de parodicamente fantásticos. Justamente por serem breves as passagens por um grande número de contos, neste último capítulo, cremos que estivemos longe de poder definir de forma taxativa ou inequívoca uma classificação capaz de englobar o fantástico machadiano. Contudo, estivemos próximo do nosso anseio de propor tanto um critério para que se pudesse identificar a ocorrência do fantástico em Machado de Assis, quanto de demonstrar que, pelo menos, em uma primeira análise, o conceito de parodicamente fantástico parece ser bastante plausível, ou, ao menos, uma alternativa para os adjetivos “mitigado”, “diluído” ou “quase-macabro”.

Por fim, cremos que, ao negar visões pejorativas em relação à presença do fantástico romântico em Machado, acabamos por ir ao encontro das ideias dos recentes estudos acerca da sua obra, como *O problema do realismo de Machado de Assis* (2011) de Gustavo Bernardo, que buscam pôr em xeque a tradição de classificar e enaltecer os traços realistas machadianos.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Luiz Antonio. *Almanaque Machado de Assis*. São Paulo: Record, 2008.
- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, D. (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 265-282.
- ALENCASTRO, Luis Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção *História da vida privada no Brasil: Império*). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Julio Cortázar: três visões do conto em conjunção. *Revista Crítica Cultural*, Universidade do Sul de Santa Catarina, Santa Catarina, v. 5, n. 1, p. 232-251, 2010.
- ALVES, José Edil de Lima. Aspectos paródicos em Quincas Borba. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 38, p. 57-75, dez. 1979.
- AMARILHA, Marly. *From verisimilitude to the fantastic: Machado de Assis, Guimarães Rosa and Murilo Rubião*. 1990. Tese (Doutorado) - University of London, UL, Inglaterra, 1990.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos fantásticos: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1973.
- _____. *Contos recolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- _____. *Escritos recolhidos I*. São Paulo: Globo, 1997.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1975.
- _____. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.
- _____. “Um esqueleto”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *Toda poesia de Machado de Assis*. (Organização de Cláudio Murilo Leal). Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1977.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2005.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. Sterne and Machado: parodic and intertextual play in Tristram Shandy and Memórias. *The Comparatist Journal of the Southern Comparative Literature Association*, Savannah, n. 16, p. 24-28, maio, 1992.
- BARROS, Nismária Alves David. O estranho e o fingimento literário em “Um esqueleto”. *Revista de Letras*, DACEX/UTFPR, v. 14, p. 3, 2011.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BILAC, Olavo e MALLET, Pardal. *O esqueleto: mistérios da Casa de Bragança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

BOUVET, Rachel. *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*. Quebec: PUQ, 1998.

BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: forma mista do acaso e da adivinhação. Tradução Biagio D'Angelo. *Revista FronteiraZ*, São Paulo: PUC, v. 3, n. 3, set., 2009.

_____. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

BRAYNER, Sonia. Um Passeio no Rio Antigo. *Revista Travessia*, Florianópolis: UFSC, n. 20, p. 9-18, 1990.

_____. Machado de Assis e a arte do conto. In: ASSIS, Machado de. *Papéis Velhos e outras histórias*. Rio de Janeiro: Secretária Municipal de Cultura, Departamento Gerla de Documentação e Informação Cultural, Divisão de editoração, 1995.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CASTRO, Manuel Antonio de. A realidade e o insólito. In: GARCÍA, Flavio (Org). *Narrativas do insólito: passagens e paragens*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COSTA, Ligia Militz da. *Ficção brasileira: paródia, história e labirintos*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1995.

CUNHA, Patrícia Lessa F. da. *Machado de Assis, um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre; São Leopoldo: Editora da UNISINOS, 1998.

D'ANGELO, Biagio. Tropique du conte: Machado de Assis et la tradition littéraire occidentale. In: FANTINI, Marli (Org). *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

DOUGLASS, Ellen H. Machado de Assis's A cartomante: modern parody and the making of a "Brazilian" text. *MLN*, Baltimore, v. 113, n. 5, p. 1036-1055, dez. 1998.

FERNANDES, Marcelo. Machado de Assis Quase Macabro. *Poiésis-Literatura, Pensamento e Arte*, n. 85, abr. 2003.

FRANÇA, Eduardo Melo. *Ruptura ou amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis*. Recife: Ed. Universitária da UEPE, 2008.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCÍA, Flávio. O insólito na construção da narrativa. In: GARCÍA, Flávio, MICHELLI, Regina; PINTO, Marcello de Oliveira. (Orgs). *Poéticas do insólito*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: EDUFMG, 2010.

GERLACH, Carmen Lúcia Cruz Lima. O imortal de Machado de Assis. *Travessia*. Florianópolis (UFSC), v. 19, p. 119-124, 1989.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1949.

HANSEN, Marise Soares. *Helena e Memórias póstumas de Brás Cubas: Romantismo e paródia*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo: São Paulo, 1999.

HOFFMANN, E.T.A. O homem da areia. In: CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOLANDA, Aurélio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

LULA, Darlan de Oliveira Gusmão. *Machado de Assis e o gênero fantástico: um estudo de narrativas machadianas*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Juiz de Fora: Juiz de Fora, 2005.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Contos esquecidos*. São Paulo: Civilização brasileira, 1956.

_____. *Contos fantásticos: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1973.

MAIA NETO, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007.

MARIA, Luzia de. *Sortilégios do avesso: razão e loucura na literatura brasileira*. São Paulo: Escrituras, 2005.

_____. Notas. In: Assis, Machado de. *Um esqueleto e outros contos*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

MASSA, Jean-Michael. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Processos narrativos nos contos de Machado de Assis. *Organon*, Porto Alegre, v. 15, n. 30/31, jan./jul, 2001.

MONTEIRO, José Ferreira (Org.). *Lísia Poética ou Coleção de Poesias Modernas de Autores Portugueses*. Rio de Janeiro: Tip. Clássica de José Ferreira Monteiro, 1848.

PINA, P. K. C. O esqueleto romântico no armário realista da ficção machadiana: o Insólito como desconstrução de paradigmas e Formação de novos padrões de leitura. *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 189-203, 2009.

PORTO, Ana Gomes . Um esqueleto no Paço Imperial: literatura e política em alguns folhetins do início da República. *Cadernos Arquivo Edgard Leuenroth*, UNICAMP, v. 9, p. 99-130, 2002.

RIEDEL, Dirce Côrtes. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. 2 ed. São Paulo: Francisco Alves, 1979.

ROAS, David. Poe and the Modern Grotesque. *Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*, n. 1, p. 13-27, 2009.

ROAS, David; CASAS, Ana. Prólogo. In: *La realidad oculta*. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2008.

RODRIGUES, Cibele. Aspectos do sobrenatural nos contos Um esqueleto de Machado de Assis e A dança dos ossos de Bernardo Guimarães. In: *Programação do I Encontro de Literaturas Hispânica, Brasileira e Portuguesa*. 19, 20, 21 de agosto de 2010. Instituto de Linguagens da UFMT. Disponível em: <http://www.ufmt.br/servicos/evento/even_1o_encontro_literatura_hispanica_brasileira_e_portuguesa_240510.htm>. Acessado em: 12 jan. 2012.

MONEGAL, Emir Rodríguez. Carnaval/antropofagia/parodia. *Revista Iberoamericana*, [s.l.], n. 45, p. 401-412, 1979.

ROMERO, Silvio. *Machado de Assis: um estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1897. (nesta edição consta o nome do Autor com a seguinte grafia Sylvo Roméro, contudo nos demais escritos deste estudioso consta a grafia: Silvio Romero)

ROSSO, Mauro. Prefácio aos contos fantásticos Machado de Assis. *Germinal Literatura*, 2008. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2008/contosdemachado_capa.htm>. Acesso em: 12 jan. 2012.

SANTOS, Marli Cardoso dos. *O sonho em Machado de Assis: análise dos espaços fantásticos*. Dissertação de Mestrado em Letras. UFU.Uberlândia, 2010.

SANTOS, Oton Magno Santana dos. O insólito na narrativa machadiana, representado no conto "Um esqueleto". In: *Anais do SILEL 2009*. Uberlândia, UFU, 2009.

SILVA, Terezinha V. Zimbrão da. Uma machadiana paródia ao naturalismo. *Nova Renascença*, Porto, v. 15, n. 56, p. 49-52, jan./mar. 1995.

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de. O fantástico em Machado de Assis: estudo do conto "um esqueleto". In: *Anais do CIELLE*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2010.

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de Souza. *O papel do leitor no conto fantástico de Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Assis, 1998.

STEILEIN, Sandra Maria. *Análise semiótica do conto fantástico de Machado de Assis: O capitão Mendonça*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina, 1992.

STEILEIN, Sandra Maria. O capitão Mendonça: um conto fantástico de Machado de Assis. *Travessia*, Florianópolis, n. 25, p. 32-39, 1992b.

TEIXEIRA, Ivan. *O altar e o trono: Dinâmica do poder em "O alienista"*. Cotia; Campinas: Ateliê Editorial; Unicamp, 2010.

TIBÉRIO, Fabiana Francisco. Estranhezas do bruxo: breve análise dos contos "Um esqueleto" e "Uma visita de Alcibíades", de Machado de Assis. *LL Journal*, City University of New York. v. 6, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VOLOBUEF, Karin. E. T. A. Hoffmann e o romantismo brasileiro. *Forum Deustch: Revista Brasileira de Estudos Germanísticos*, Rio de Janeiro (UFRJ), v. 6, p. 103-113, 2002.

_____. *Frestas e arestas: A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

WESCHENFELDER, Eládio Vilmar. *A paródia nos contos de Machado de Assis*. Pelotas: Editora da UFP, 2000.

ZAMPIERI, Amanda Guizzo. Tradução do conto "Um esqueleto" para o Inglês. *Revista Translatio - Revista do Núcleo de Estudos de Tradução do Instituto de Letras da UFRGS*, v. 1, n. 1, p.39 -59, 2010.

ANEXOS

Anexo A

Capa da tradução francesa dos contos de E.T.A. Hoffmann
Edição de 1830

CONTES FANTASTIQUES

DE

E.-T.-A. HOFFMANN.

VII.



PARIS.

Eugène Renduel.

1830.

JHE

Anexo B
Folha de rosto da tradução francesa dos contos de E.T.A. Hoffmann
Edição de 1830

CONTES FANTASTIQUES

DE E. T. A. HOFFMANN,

TRADUITS DE L'ALLEMAND

PAR M. LOÈVE-VEIMARS,

ET PRÉCÉDÉS

D'UNE NOTICE HISTORIQUE SUR HOFFMANN,

Par Walter Scott.

TOME VII.

PARIS.

EUGENE RENDUEL,

ÉDITEUR-LIBRAIRE,

RUE DES GRANDS-AUGUSTINS, N° 22.

—
1830.

Prefácio à tradução francesa dos contos de E.T.A. Hoffmann
Edição de 1830

PRÉFACE

Ce livre contient des Contes détachés de parties diverses de l'œuvre d'Hoffmann et datant de différentes périodes de sa vie. En les rangeant sous le titre de *Contes fantastiques*, nous avons voulu rendre hommage au Recueil qui porta ce nom, ouvrage fêté du vivant de l'auteur et qui a tant fait, pendant le dernier siècle, pour sa renommée littéraire.

Le présent volume est le frère puîné d'un *Recueil de Contes, Récits et Nouvelles, tirés des Frères de Sérapion, par E.-T.-A. Hoffmann*, récemment parus à la même librairie. Nous ne saurions mieux faire que d'engager le lecteur à s'y reporter : ce sera tout profit et charme pour lui. Il trouvera là une *Vie de l'auteur* : nous souhaitons qu'elle lui fasse aimer un homme de génie qui endura toutes les calamités humaines. Du récit des événements les plus funestes et les plus cruels, il dégagera cette leçon que la constance et la fermeté du dessein, même impuissantes à préserver la pureté de la vie, en assurent la dignité quand elles sont pratiquées sans faiblesse.

E. L.

Anexo D

Capa da primeira edição do romance *Le diable Amoureux*

LE DIABLE
AMOUREUX.
NOUVELLE ESPAGNOLE:



A NAPLES,

1772.

Anexo E

Capa do compendio anual do *Literary Gazette* de 1835
 THE

LITERARY GAZETTE;

AND

JOURNAL

OF

Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.

FOR THE YEAR

1835.

 COMPRISING

REVIEWS OF NEW PUBLICATIONS;

ORIGINAL ESSAYS ON POLITE LITERATURE, THE ARTS AND SCIENCES;

POETRY; CRITICISMS ON THE FINE ARTS, THE DRAMA, &c.;

BIOGRAPHY;

CORRESPONDENCE OF DISTINGUISHED PERSONS;

ANECDOTES, JEUX D'ESPRIT, &c.;

SKETCHES OF SOCIETY AND MANNERS;

PROCEEDINGS OF SCIENTIFIC AND LEARNED SOCIETIES;

ASTRONOMICAL REPORTS, METEOROLOGICAL TABLES, LITERARY INTELLIGENCE, &c. &c.

 LONDON:

PRINTED BY JAMES MOYER, CASTLE STREET, LEICESTER SQUARE:

PUBLISHED FOR THE PROPRIETORS, AT THE LITERARY GAZETTE OFFICE, WELLINGTON STREET, WATERLOO BRIDGE, STRAND:
 AND ALSO BY A. AND C. BLACK, EDINBURGH; SMIT AND SON, D. ROBERTSON, AND PATERSON AND CO., GLASGOW; JOHN CUMMING,
 DUBLIN; AT THE LIBRAIRIE DES ETRANGERS, RUE NEUVE, ST. AUGUSTIN, PARIS; A. ASHER, BERLIN AND PETERSBURGH;
 AND ALL OTHER BOOKSELLERS, NEWSMEN &c.—AGENT FOR AMERICA, G. RICH, 12 RED LION SQUARE, LONDON.

1835.

Anexo F

Detalhe da página do jornal inglês, de 1835, na qual Hoffmann é ligado a "escola de literatura fantástica"

his whip, 'let our horses run near the silk.' Jim cracked his snapper, and the light carioles taking the lead, the more humble train skimmed rapidly after them. Their dark shadows were soon lost upon the moonlit prairie, and the sound of their bells died away in the distance by the time I had regained my now solitary seat by the fire."

With this we conclude our rapid glance at Vol. I., and shall only add one of the author's notes from "Keating's Narrative of a Journey to the Source of St. Peter's River," which mentions an Indian belief so singularly Mahometan, that we wonder it has not attracted more public notice.

"According to the information of one of their chiefs, the Pottawatamies believe that they came from the vicinity of the Sault de St. Marie, where they presume that they were created. A singular belief which they entertain is, that the souls of the departed have, on their way to the great prairie, to cross a large stream, over which a log is placed as a bridge; but that this is in such constant agitation that none but the spirits of good men can pass over it in safety; while those of the bad slip from the log into the water, and are never after heard of. This information they pretend to have had revealed to them by one of their ancestors, who, being dead, travelled to the edge of the stream, but not liking to venture on the log, determined to return to the land of the living; which purpose he effected, having been seen once more among his friends two days after his reputed death. He informed them of what he had observed, and further told them, that while on the verge of the stream he had heard the sounds of the drum, to the beat of which the blessed were dancing on the opposite prairie."

We have not taken any of the terrible narratives of Indian wars and massacres; but they possess a dreadful interest.

Contes Fantastiques, &c. (the Fantastic Tales of E. T. A. Hoffman, Translated from the German). By M. Loëve Veimars. Brussels, Hauman and Co.; London, Richter.

SIR WALTER SCOTT'S harsh criticism on the works of Hoffman, in the first number of the *Foreign Quarterly Review*, excited some surprise and more wrath among the romanticists of the continent. They said that he should be the last to complain of attempts to unite the whimsical and supernatural, because he had tried the experiment himself and failed; they averred that no one of Hoffman's ghostly creations made so absurd an appearance as the White Lady of Avenel decking an unfortunate monk in a mill-pond, and that the clumsy contrivances of the spirit, in the burial and resurrection of Percie Shafton, shewed that Scott, like Agrippa's pupil, had eroked a demon whom he knew not how to employ. Hence they maliciously inferred that Sir Walter had assailed Hoffman from sheer envy, because the German had succeeded in the only branch of literature which his critic had attempted without success. M. Loëve Veimars fairly brought the question to issue; he translated Hoffman's most characteristic tales into French, and prefixed to them a translation of Sir Walter Scott's article without a single word of comment. The case being thus raised legitimately before the tribunal of criticism, has since been argued with more vehemence than skill; the advocates have confined themselves to particular instances, instead of examining general principles; thus, for instance, they compare the use that Scott and Hoffman have made of supernatural agency,

a matter wholly indifferent to the issue; whereas the real question is, whether what the critic has pleased to call the Fantastic School of Literature deserves to be tolerated, and if so, to what conditions it should be subjected. In the article to which we have referred, Sir Walter Scott enters into a minute, but not a very successful analysis of Hoffman's character; which is, indeed, a character to be studied rather than criticised; and shews how, from a different combination of its elements, more valuable results might have been obtained. Now this we hold to be an error. Hoffman had a peculiar physical and mental constitution, morbid sensitiveness held possession both of his body and mind: indeed it is probable that death alone saved him from insanity. Thus excitedly constituted, he lived in a period when every day and almost every hour produced some stimulating event, when it was constantly a question whether his native country (Prussia) should be blotted from the list of nations; he was a poet, a painter, and a musician; his pursuits were consequently fresh sources of disease,—they fed the fever that consumed his life. Fantastic visions and wild day-dreams were not sought by him for his own gratification; they came unbidden, for they were the symptoms of his malady. Hoffman is therefore to be considered as a psychological phenomenon; the eccentricities of his mind should be compassionated rather than censured. To speak of such a man as belonging to the fantastic or any other school of literature, is merely to play with words; unless, indeed, by the fantastic be meant that which is subject to no rules, and therefore is no school at all; a something that cannot be classed in the "*omnibus rebus*," and for which, consequently, a place was sought in the "*quibusdam aliis*."

The question how far the use of supernatural agency in works of fiction is subject to rule, seems to us of no very difficult solution. It is just the same question as how far the pantomime is restricted by the laws of the regular drama. In both cases consistency and unity of purpose are the chief requisite; when once we have admitted the marvellous agency, the extent of its application becomes a matter of little importance. This is more especially the case with the grotesque species of the fantastic, which is not wholly unknown in our literature; Scott's White Lady of Avenel, and the dancing furniture in Irving's sketch of the bold dragoon are familiar instances, to which we may add "The Frolics of Puck," one of the best productions of its species. To judge of such works by the rules belonging to ordinary romances and novels, is, as we have said, to apply the laws of the regular drama to farce or pantomime. Though thus disposed to concede to the fantastic style all the freedom of "a chartered libertine," we cannot deny that it may produce, and has produced extravagances, or rather absurdities; such, for instance, as the acquisition of "Seven-leagued Boots," by Peter Schlemihl. But we do not find such purposeless additions to the machinery in the productions of Hoffman. His works are, indeed, like the visions of nervous fever; a Horatian critic would complain,

"Such is the book that, like a sick man's dreams,
Varies all shapes and mixes all extremes."

But this extravagance is not the author's design; it is the constitution of his mind, it is genius tottering over the verge of insanity, galled by poverty, and goaded by stimulants taken to drown care. Such productions may be easily turned into ridicule by men of sober thoughts, living in the midst of luxury and comfort; but

those who love to see mind in every state, and to follow genius through all its wanderings, will feel interested in the phantasies of Hoffman: all the canons of taste promulgated from the days of Aristarchus to those of Scott in anywise to the contrary notwithstanding.

Let us take, almost at random, one of Hoffman's comic extravaganzas; "The Choice of the Betrothed," not having yet appeared in English, will serve our purpose. A wizard goldsmith, by a series of whimsical magic contrivances, procures for an enthusiastic young painter the hand of a lady who had been affianced to a formal blockhead named Tusmann. The great merit of the tale consists in the natural surprise and vexation of Tusmann, when he finds his matter-of-fact course of life interrupted by the pranks of some freakish goblins. His systematic character is well portrayed. Tusmann, the private secretary to the chancery of Berlin, was very methodical and exact in every thing that he did. He took off his coat and boots every night just as the clocks of St. Mary and St. Nicholas began to strike eleven, and as the sound of the last stroke was dying away, he drew his night-cap over his ears.

Returning home late one night, he met the goldsmith thundering at the door of a tower in the old town-house.

"My worthy sir," said the secretary, with all possible politeness, "you must have made some mistake; not a soul inhabits the upper part of this tower, unless I except a few rats and mice, and a couple of owls, there is not a human being inside; if you wish to purchase any steel chains from Mr. Warnatz, who owns the shop, you must take the trouble of coming here to-morrow after sunrise." "My honourable friend Tusmann"—"Privy councillor these many years," interrupted Tusmann involuntarily, although he was disconcerted at being thus familiarly addressed by a stranger; but the other paid him no attention, and continued in the same tone—"My honourable friend Tusmann, you have quite mistaken the reason of my being here. I have no need of Warnatz's steel chains; but this is the summer equinox, and I wish to see the betrothed. She has already heard the beating of my heart and my sighs of love, and she will soon appear at the window."

Soon after the clock began to strike eleven, and Tusmann saw with horror the face of his affianced bride looking from the window of the deserted tower. In his confusion, he allowed himself to be dragged to a tavern by the stranger, where they meet an old Jew who joins their party. The conversation turns on tales of witchcraft, until Tusmann introduces the subject of his intended marriage. His unknown friend tells him that he is too old and too ugly to marry; and, furthermore, that he is too ignorant of the world to match the craft of woman-kind. To the last charge, Tusmann replies by producing a manual of wisdom, which he had bought for his instruction; and incidentally informs us that he is a bibliomaniac and pedant of the first head. The conversation again changes, until, at length, Tusmann boldly hazards a question:—

"Tell me, my worthy professor, was that really Miss Albertina Voss-winkle who answered you from the window of the ruined tower?" "And what have you to say to Miss Albertina Voss-winkle?" said the goldsmith with a ferocious look. "My God!" cried the terrified Tusmann, "that is the young lady to whom I am going to be married." "Sir," said the goldsmith, with flushed cheeks and fiery eyes, "sir, I see that you are either mad, or possessed by the devil. You to marry the young and