

# Conceito de conto em Poe & Machado de Assis: *O Alienista* como novela

IVAN TEIXEIRA

Professor  
afastado de  
Literatura  
Brasileira da  
ECA / USP.  
Lozano Long  
Professor of  
Latin American  
Studies at the  
University of  
Texas at Austin  
/ Department of  
Spanish and  
Portuguese,  
Brazilian  
Literature.

## ~ I. *Graham's Magazine* & *A Estação*

O primeiro traço comum entre Machado de Assis e Edgar Allan Poe é o vínculo de ambos com a atividade jornalística. Como sugeri em outro lugar,<sup>1</sup> há fortes indícios de que Machado de Assis tenha sido editor literário de *A Estação: Jornal Ilustrado para a Família*, publicado no Rio de Janeiro por Henrique Lombaerts entre 1872 e 1904<sup>2</sup>. Machado de Assis colaborou 19 anos em *A Estação* – entre 1879 e 1898 –, sendo que na década de 1880, sua presença foi contínua, intensa e dominante. Além de *O Alienista*,

<sup>1</sup> *O Altar & o Trono: Dinâmica do Poder em O Alienista*. Cotia, Campinas, Ateliê Editorial / Editora da UNICAMP (no prelo).

<sup>2</sup> Tendo nascido em 1845 na Bélgica, Henrique Lombaerts morreu em 1897 no Rio de Janeiro. Após sua morte, a editora e a empresa tipográfica de *A Estação* passaram para A. Lavignasse Filho.

publicou aí *D. Benedita*, *Casa Velha*, *Quincas Borba*, mais de 30 contos, alguns poemas e textos de outra espécie. Por essas razões, é possível imaginar que *A Estação* tenha sido o jornal mais importante em sua atividade propriamente ficcional, tendo atuado de forma decisiva não só no desenvolvimento do repertório técnico e temático do escritor, mas também na constituição de sua imagem pública. Nesse sentido, o segundo periódico em importância seria a *Gazeta de Notícias*, que deve se relacionar, sobretudo, com seu conceito de crônica.<sup>3</sup> Poe trabalhou como editor literário exclusivo do *Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*, entre abril de 1841 e maio de 1842. Editado por George Graham na Filadélfia, Pensilvânia, entre 1841 e 1858, esse periódico chegou a ser o mais importante veículo cultural dos Estados Unidos, sobretudo na época em que Poe trabalhou ali, publicando com regularidade contos, ensaios e poemas. Da mesma forma, *A Estação* era o mais conceituado jornal em seu gênero no Brasil.

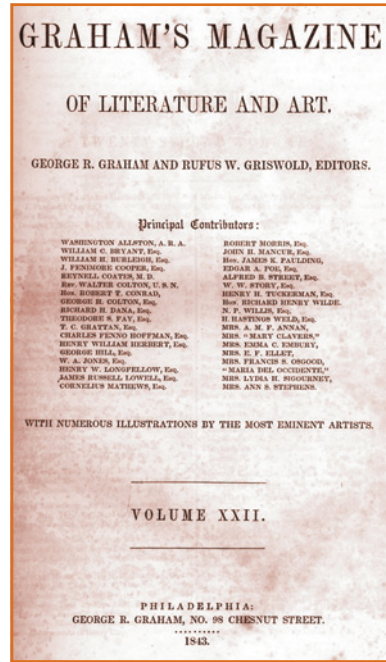
Se o formato de *A Estação* aproximava-se do que hoje se conhece por tabloide, as dimensões do *Graham's* limitavam-se às de um livro mais ou menos grande para a época (26×15 cm). Tal como se observaria, em *A Estação* nos anos 1880, um dos traços mais característicos da revista norte-americana eram a gravura e os textos literários. No âmbito das ilustrações, além de editar trabalhos de outros artistas, a publicação orgulhava-se de possuir um gravador exclusivo entre seus funcionários, John Sartain, que se tornaria famoso nessa função (MOTT, 1966, I: 544–555). Além disso, elemento atrativo do periódico eram as gravuras coloridas. Na maioria das vezes, idealizavam trajes femininos, com uma ou mais jovens senhoras em pose de manequim. Tais gravuras eram coloridas à mão e possuíam menos brilho do que as estampas de *A Estação*, que seriam impressas na Alemanha mais de 30 anos depois. Tal como no periódico brasileiro, as gravuras do *Graham's*

---

<sup>3</sup> Para a relação completa da colaboração de Machado de Assis em *A Estação*, recomendo a *Bibliografia* de José Galante de Sousa (1965) e a série *Machado de Assis Desconhecido*, de Raimundo Magalhães Júnior (1956). Mais prática será talvez a consulta ao site da Academia Brasileira de Letras, na seção da produção machadiana em periódicos.



*A Estação*, 30 de junho de 1884.  
Biblioteca José Mindlin.



*Graham's Magazine*, 1843.  
Harry Ransom Center, University  
of Texas at Austin.

*Magazine* reproduziam modelos concebidos em Paris, conforme se declarava em cada imagem, com letreiro destacado. Com pouca frequência, essas estampas desenvolviam também motivos naturais, como flores, pássaros, frutos e paisagens. Assim como as gravuras em preto e branco, as pranchas coloridas eram impressas em papel especial, de consistência robusta. Sendo prática recente nos Estados Unidos, a ilustração recebia tratamento especial dos editores, que a utilizavam como elemento promocional da revista. Igualmente ao que se observa em *A Estação*, as imagens do *Graham's Magazine*, possuindo apurado rigor técnico, funcionavam como índice de progresso, de conforto e atualidade.

## ~ 2. Machado: conceito implícito de conto

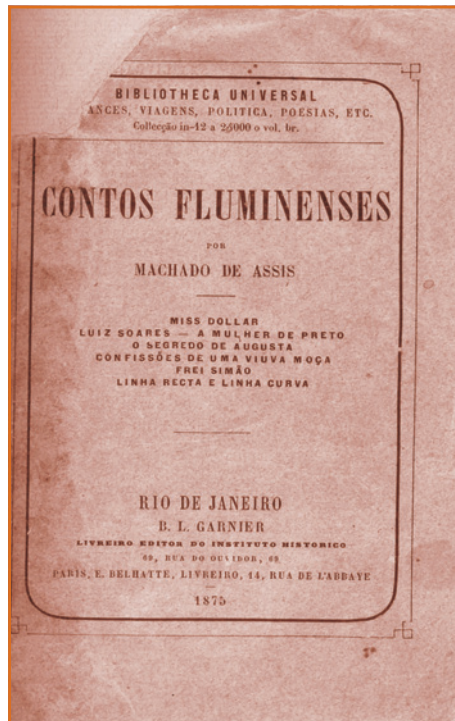
Guardadas as devidas proporções, é possível imaginar que Poe esteve para o *Grabam's Magazine* assim como Machado para *A Estação* – com a diferença de que o autor brasileiro, no período em que se associou ao jornal, publicava mais em suas páginas do que o norte-americano em seu periódico. Além disso, o emprego de um era formal; o do outro, informal. Nessa ocasião, além de colaborador da *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis era, basicamente, funcionário público do Império. Mesmo assim, não se pode negar a intensidade e a frequência de seu contato com o periódico de Henrique Lombaerts. Tanto quanto Poe, parece claro que ele abraçou a literatura de periódicos não só com empenho artístico, mas também profissional.

Ao todo, Machado de Assis deve ter publicado 218 contos em periódicos, tendo recolhido apenas 75 em volume. A disparidade entre os textos deixados nas folhas e os editados em livros permite concluir que Machado de Assis associava intrinsecamente o conto ao jornal – noção que ainda não vi considerada por leitores ou estudiosos. Como se verá abaixo, o primeiro traço imanente oriundo dessa circunstância consiste na extensão das narrativas. Treinado no exercício da brevidade, o artista conquistaria eficiência na produção de efeitos rápidos e agudos. Todavia, a brevidade só seria atingida de fato com *Papéis Avulsos*, escritos em sua maioria para o espaço condensado da *Gazeta de Notícias*.

Com exceção de “Miss Dollar” e “Aurora sem Dia”, as demais narrativas de *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia-noite* (1873), seus primeiros livros de contos, foram publicadas no *Jornal das Famílias*. Como se tratava de revista mensal, o autor dispunha de espaço – circunstância que atua na estrutura dos textos, tornando-os mais longos e menos densos. No primeiro livro, há sete contos; no segundo, apenas seis. *Papéis Avulsos*, seu terceiro livro de contos, possui doze narrativas; *Histórias sem Data* (1884), dezoito; *Várias Histórias* (1896), dezesseis. A publicação seriada de *O Alienista* ajusta-se aos desdobramentos dessa hipótese. Embora a estória seja relativamente longa, os capítulos foram concebidos como sequências capazes de produzir a impres-

são de unidade, sobretudo quanto à inferência humorística. Somente o capítulo quinto da novela, “O Terror”, sendo maior do que a média, foi publicado em duas edições do periódico. Mesmo assim, ambas as partes possuem unidade de sentido e de enredo.

O encerramento do *Jornal das Famílias*, em 1878, coincide mais ou menos com a morte de José de Alencar e com o surgimento do suplemento literário de *A Estação* e da *Gazeta de Notícias*. Consolidavam-se os matizes de uma nova poética cultural no Rio de Janeiro e de uma nova poética da narrativa em Machado de Assis.



*Contos Fluminenses*, 1875. Exceto pela capa, trata-se de edição idêntica à primeira, de 1870. Ainda não catalogada pela bibliografia machadiana.

Biblioteca Ivan Teixeira

Acredito que a atividade nos jornais do tempo deve ter condicionado a substância, a quantidade e a qualidade dos escritos de Machado, conduzindo-o à narrativa curta. Por quantidade, entende-se aqui a extensão dos textos, cuja substância talvez se possa definir pela ficcionalidade imaginosa do relato. Toma-se por qualidade a eficiência interna da narrativa, que tanto pode se manifestar no domínio técnico da trama verbal quanto no encadeamento lógico das ações. Tendo de competir com as demais matérias da folha, o conto deveria, por condição, ser curto e atraente. Em sua feição mais típica, o conto desenvolve um só episódio, isto é, seu enredo contém conflito único, cujas dimensões se esboçam logo nos primeiros parágrafos. Tal como na tragédia, a ação do conto tradicional deveria, em termos aristotélicos, ser una e completa (ARISTÓTELES, 1995: 61). Sendo assim, o número de personagens será igualmente reduzido, as quais se apresentam em imediata relação com o conflito. Em outros termos, o conto, em sua dimensão mais tradicional, deve conter uma estória com princípio, meio e fim, isto é, deve possuir um enredo organicamente estruturado.

Nesse sentido, enredo seria o modo de dar forma aos acontecimentos para transformá-los numa verdadeira estória. Sistematizada pela doutrina aristotélica, essa tríade conceitual explica-se pela racionalidade da evidência. Começo é um ponto imaginário antes do qual nada existe; depois, sim. Meio pressupõe algo anterior e posterior a si. Fim requer alguma coisa anterior; nunca posterior. Pela perspectiva do escritor, que imita um conceito de vida por meio da narrativa, enredo é o modo de dar forma aos acontecimentos para transformá-los em estória acabada, por meio da qual se busca o sentido das coisas no mundo, ajustando-as à dimensão do caráter de quem as vive na ação imaginada pela estória. Como se sabe, o enredo deve possuir uma situação inicial, seguida de um incidente que altere a estabilidade do início e desencadeie uma mudança na vida das personagens, as quais passam a agir movidas pelo desejo de restaurar a ordem do início ou algo que a substitua. O meio contém os esforços da personagem para realizar seu propósito. O final da estória deve esclarecer o que sucedeu com o desejo que desencadeou os acontecimentos narrados pela estória (ARISTÓTELES, 1995: 65; BARBOSA, 1882: 14-15).

### ~ 3. Poe: conceito explícito de conto

Tal como se observou em Machado de Assis, a mesma contingência do espaço exíguo do jornal – que muitas vezes é toda a essência – torna-se mais evidente na opção de Edgar Allan Poe pelo conto, levando-o a conceber, praticar e conceituar essa modalidade de narrativa a partir de sua relação com os periódicos para os quais escrevia. Aparentemente exterior, esse poderá, como se viu antes, ser argumento decisivo ao conceito de conto, modalidade que Poe, necessariamente, concebia como *short story*. Tal como se viu, ainda, em Machado, normalmente suas narrativas, sendo breves, possuem um só episódio e vão direto ao coração da matéria, cujo conflito se estabelece logo na primeira página, de modo que o interesse pelos acontecimentos ou pela lógica discursiva não seja absorvido por outros focos de atenção.



Poe na época na época do *Grabam's Magazine*. Gravura em aço de Thomas B. Welch e Adam B. Walter. *Grabam's Magazine*, vol. XXVII, n.º 2, fevereiro de 1845. Harry Ransom Center, Universidade do Texas, Austin.



Machado de Assis. Litografia de Augusto Off. *Revista Papel & Lápis*, 1880. *Revista do Livro*, janeiro de 1958.

A observar a teoria do efeito, que prevê a unidade de sensação, o conto de Poe deve ser lido de uma só vez, sem interrupção da atmosfera ou quebra do fio da ação, que conduzirá ao final surpreendente. Com frequência, a motivação das histórias consiste na necessidade de confissão do protagonista, que se transforma em narrador ao relatar experiência que alterou o curso de sua vida. Embora a tradição crítica afirme que o diálogo seja essencial ao desenvolvimento narrativo do conto, aproximando-o do drama, as histórias de Poe apresentam poucos diálogos, preferindo o modo monológico de exposição. A rarefação do diálogo e a noção de unidade do efeito aproximam o conto do Poe da estrutura discursiva do poema, donde parece admissível, por exemplo, supor que “*The Raven*” seja uma espécie de conto em versos. Como se percebe, o conto de Machado de Assis partilha também, em linhas gerais, dessas propriedades, sendo que uma das ponderáveis diferenças reside no uso frequente do diálogo no autor brasileiro. Observe-se que “*The System of Dr. Tarr and Prof. Fether*”, adotando continuamente o diálogo, será, nesse sentido, exceção nos contos do escritor americano.

O mais concentrado texto teórico de Poe acerca do conto é parte de uma resenha sobre *Twice-Told Tales* (1837), de Nathaniel Hawthorne, escritor igualmente consagrado por suas narrativas de mistério e terror. Também em Hawthorne, a atividade no jornal sugere nuances na forma do texto, a começar pelo título da obra, que alude ao fato de os contos terem sido editados em periódicos e, depois, em livro. Como Poe faz sua resenha – em rigor, um ensaio – a partir de reedição da obra em volume, sugeriu que fosse renomeada como *thrice-told tales*. O ensaio de Poe saiu em duas partes no *Graham's Magazine*, em abril e maio de 1842.

Alegando que a intensidade de atenção diante de um texto (“*the soul of the reader*”) não persiste por mais de uma ou duas horas, Poe julga que o leitor de seu tempo preferisse textos curtos a textos longos. Seu conceito de literatura pressupõe, assim, uma teoria da percepção das formas artísticas, a que se associa o estudo da relação entre objeto de arte e sua contemplação. Mas não existe apenas o sujeito que contempla, senão também o que cria. Do ponto de vista do criador, o conceito requer a presença do gênio, entendido como manifestação



do engenho concentrado. Nesse caso, o talento deve se traduzir em domínio sobre a técnica da narrativa, que evidentemente pressupõe relações especiais com o idioma. O primeiro passo da atividade criativa seria, assim, imaginar um efeito ou impressão, a partir da qual se conceberiam os incidentes e a linguagem que a pudessem provocar e sustentar. A sensação, sendo um afeto ou sentimento, requer unidade, visto que deve corresponder ao pensamento central da obra, que, podendo ser a ideia de solidão e tristeza, seria também o terror, a paixão ou o humor, entre outras hipóteses. Nessa vertente, o conto superará o romance, porque, sendo breve, desperta efeitos totalizadores e unitários. Seria também superior ao poema, posto que, não sendo limitado pela necessidade do ritmo regular e da rima, possuiria mais flexibilidade para explorar as nuances dos pensamentos que conduzem à noção de verdade, que coincide com o conceito de beleza. Embora rica em pormenores conceituais, a teoria do conto em Poe encontra sua substância na simples noção de brevidade, decorrente da cultura do jornal, como se observa no seguinte fragmento:

*We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. Worldly interests intervening during the pauses of perusal, modify, annul, or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences — resulting from weariness or interruption (POE, 1984: 572).*

[Aludimos à narrativa curta em prosa, cuja leitura dura de meia a uma ou duas horas. Devido à extensão, um romance normal é desagradável, por razões já expostas em sua essência. Visto que não pode ser lido de uma só vez, o romance perde, pela própria condição, a imensa força decorrente da *totalidade*. Nos intervalos de leitura, a interferência dos interesses cotidianos mo-

difica, anula ou atrapalha, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Mas a simples interrupção da leitura já seria, por si só, suficiente para destruir a verdadeira unidade. Todavia, na estória curta, o autor pode realizar toda sua intenção, seja ela qual for. Durante o tempo de leitura, o escritor controla a alma do leitor. Anulam-se as possíveis influências externas ou extrínsecas do cansaço ou da interrupção.]

Como se sabe, essa noção integra igualmente a teoria do poema em Poe, defendida em “*Philosophy of Composition*”, também editada no *Graham’s Magazine* quatro anos depois desse ensaio. Nos momentos cruciais da definição, o autor transfere ideias daqui para lá, aplicando-as ao conceito de poema. Normalmente, admira-se essa teoria pelo engenho e pela fantasia, mas nem sempre foi levada a sério (QUINN, 1998: 440–441). Os que a criticam geralmente tomam como argumento de denúncia a suposta desidentidade entre o alegado processo construtivo e o conto acabado, donde concluem pela ideia de mistificação ou fraude. Ainda que admitam a eficiência dos contos, relutam em aceitar que foram escritos conforme a doutrina apresentada.

Todavia, é preciso reconhecer que o mais importante, no caso, é a eficiência lógica dos textos doutrinários, e não sua relação de verdade com os contos ou poemas que supostamente pretendem explicar. Além disso, já que não se podem espionar de forma eficaz os mecanismos mentais do autor, os passos para a construção dos textos serão sempre matéria imponderável e, portanto, estarão além de qualquer mensurabilidade empírica. Saída aceitável para esse impasse – em rigor, um pseudoimpasse – talvez fosse apreciar os textos doutrinários de Poe, não como esforço efetivo de explicação, mas como textos ficcionais de raciocínio e de imaginação, nos quais ele imita o estilo de análise crítica, conferindo categoria artística ao gênero didático. Apropria-se também da técnica dos contos de suspense e decifração. Isso quer dizer que esses textos doutrinários deveriam ser apreciados em si próprios, pela força do engenho e pela beleza da argumentação. Algo semelhante ocorre com as páginas de autoanálise de Fernando Pessoa, admirador confesso de Poe, nas quais o poeta

português encena justificativas para a redação dos próprios textos e para a invenção dos heterônimos. Tomar tais escritos como documentos de verdadeiros processos psíquicos e criativos, como tem acontecido, talvez pareça menos produtivo do que interpretá-los como exercício de imaginação por meio da transposição do estilo de um gênero literário para outro, o que se deve entender como alternativa de construção do texto inventivo. Como se tem visto, em *O Alienista*, a eficiência do texto artístico decorre também desse trânsito entre os gêneros – modalidade de paródia.

Parafraseando Aristóteles, Poe afirma que o enredo não se confunde com uma mera sequência de acontecimentos (POE, 1984: 1293–1294). Para obtê-lo, o autor deveria construir um conjunto de ações em que a soma das partes superasse o valor de cada uma em particular. Em outros termos, os eventos se articulam por necessária relação de causa e efeito. Não basta, todavia, expor a razão de um acontecimento; seria desejável também estilizar o modo como um evento nasce de outro e gera o seguinte. Da mesma forma, a ação do conto deve respeitar o princípio da verossimilhança prevista pela espécie literária a que pertence, o que implica o estudo da relação entre a personagem e suas atitudes. Aprender, pois, a estrutura de uma narrativa equivale a estabelecer a correta relação de um elemento com outro e destes com o sentido lógico e artístico do todo, cuja força dependerá do engenho construtivo do artista. O enredo seria, assim, uma série encadeada de componentes em cujo âmbito nada pode ser modificado sem prejuízo para o sentido da estrutura. Além de coesão narrativa, supõe-se que o conto deva apresentar unidade de espaço. Isso quer dizer que a estória se desenvolve em cenário mais ou menos limitado, de modo que os acontecimentos, o caráter das personagens, o tempo da ação e a atmosfera do ambiente obedeçam à mesma lógica de linguagem, tal como se observa com igual perfeição em “*The Mask of the Red Death*” e “*Missa do Galo*”.

Entre muitos outros contos, “*The Oval Portrait*” exemplifica o alto nível de coesão narrativa na obra de Poe. Trata-se do caso de um homem que encontra um livro no qual se narra a estória de uma pintura. Lendo o texto e observando o quadro, a personagem vem a saber que o artista, ao pintar a amada, abstraíra a

vida dela para conferir força ao retrato. Lido desse modo, o conto parece se concentrar na estória da pintura, que envolve a paixão entre dois jovens. Lido de outra forma, poderá ser entendido como o relato sobre os poderes mágicos do livro, capaz de revelar o sentido da vida e da arte. Na narrativa, o livro acha-se escondido, mas depois de descoberto, revela o sentido do quadro, trazendo à cena a estória dos amantes. Será também o livro que desencadeia o diálogo entre a arte literária e a arte plástica, fornecendo um caso singular de éctrase, visto que o leitor conhece o quadro por meio da descrição literária do livro. Assim, é possível imaginar que o ocultamento inicial do volume parece metaforizar sua verdadeira função na narrativa, que é revelar a história e o significado do quadro. Modelo de estória alegórica, esse conto aborda noções abstratas a partir de situações concretas, deixando-se entender como metáfora de certa ideia popular de arte romântica, segundo a qual as obras do espírito emanam da solidão do gênio e das forças do inconsciente. Entre outras sugestões, a narrativa explora, ainda, a tópica do livro dentro do livro, que encontra homologia na estória dentro da estória, constituindo-se em manifestação da técnica do conto enquadrado.

Poe manteve durante anos o desejo de editar sua própria revista literária – o *Penn Magazine*. Por essa razão, teria suportado o baixo salário ao lado de George Graham, visto que esperava dele suporte financeiro para o empreendimento. Além de definir o perfil do periódico em prospecto que imprimiu e fez circular, o escritor redigiu inúmeras mensagens pessoais sobre o projeto, enviando-as a amigos e eventuais colaboradores. Em junho de 1841, em carta enviada a John P. Kennedy, chegou a detalhes mínimos sobre a revista – anunciando a tipologia, o papel, o formato, a capa, o número de páginas e até a costura que seriam adotados na publicação. Ao especificar a natureza dos textos que imaginava para o *magazine*, expressa sua opinião sobre o conceito de literatura de periódicos, que condiz com a ideia de brevidade, de concisão e de contundência que deveriam caracterizar o conto:

*You will admit the tendency of the age in this direction. The brief, the terse, and the readily-circulated will take place of the diffuse, the ponderous, and the inaccessible. Even our Reviews (lucus a non lucendo) are found too massive for the taste of the day – I do not mean merely for the taste of the tasteless, the uneducated, but for that also, of the few (QUINN, 1998: 318–320).*

[Você reconhecerá a tendência atual para essas coisas. O breve, o enérgico e o imediato substituirão o difuso, o enfadonho e o difícil. Mesmo nossas Resenhas (*lucus a non lucendo*) revelam-se excessivas para o gosto atual – não me refiro apenas ao gosto das pessoas sem gosto ou incultas, mas também ao grupo dos privilegiados.]

Essa passagem torna inoperante a adoção, para o entendimento de Poe, do estereótipo do artista isolado na própria genialidade e na bebida. Ao contrário, o escritor deseja ser lido, assim como considera nobre a coragem de viver da literatura. A colaboração de Machado de Assis em *A Estação* sugere que ele também escrevia pensando na remuneração, mas, se assim fosse, seria apenas para completar o orçamento, visto que possuía mais estabilidade financeira do que o outro. Ao falar do presumível gosto do público, é provável que Poe, nessa passagem, estivesse exercitando a formulação do próprio projeto literário, sobre cuja configuração estilística parece não ter tido dúvidas: contra o difuso, o breve; contra o enfadonho, o enérgico; contra o difícil, o elegante e o imediato.

O trânsito de uma categoria para outra confere propriedades de manifesto ao pequeno texto, pois nele há a síntese de um combate e de uma proposta, o que supõe igualmente um leitor antiquado e outro atualizado. Além disso, o fragmento evidencia que a arte decorre do entrosamento da escrita com a leitura. Assim, ao admitir a hipótese de que a teoria do conto em Poe decorre de sua prática nas revistas, é possível supor que tanto a arte dele quanto a de Machado de Assis apresentam repostas singulares a estímulos técnicos, históricos e cotidianos desencadeados pelas respectivas culturas. Em síntese, acredito que, em ambos os autores, o conceito e a prática da nar-

rativa curta decorrem da atividade transitória no jornal e para o jornal – de onde o conto emigra para o espaço mais duradouro do livro. Há documentos em favor da admiração de Machado pelos contos de Poe. É provável também que tenha conhecido a doutrina da extensão como fator determinante do conceito desse tipo de narrativa.

#### ~ 4. *O Alienista* como novela: argumentos

A forma artística de *Papéis Avulsos* é muito diversa. De fato, a primeira sensação desencadeada por sua leitura é a dispersão. Do ponto de vista da estrutura narrativa, nenhum texto se parece com outro. A escolha do título não terá sido casual. A “Advertência” do volume procura unificar a variedade dos escritos pela metáfora do pai que reúne os filhos à mesa. Para reforçar a ideia, recusa a hipótese de que pudessem ser tomados por hóspedes que o acaso acolhe no mesmo hotel. Viu-se no quarto capítulo do ensaio que o principal fator de união entre os textos é a razão cínica do estilo, que possibilita a construção de narrativas engenhosas, bizarras, agudas e insinuantes. Além disso, há outros núcleos de semelhança. *O Alienista* e “D. Benedita”, por exemplo, se unificam pela extensão. O tamanho nesse caso decorre da complexidade da ação imitada e do número de personagens envolvidas. Por essa perspectiva, ambos os textos possuem estrutura de novela, e não de conto.

Observem-se alguns contos bem caracterizados e bastante conhecidos, tais como “Missa do Galo”, “Noite de Almirante”, “A Cartomante” ou “O Empréstimo”. Do ponto de vista da arquitetura do texto, nada que se diga desses contos se aplica a *O Alienista*<sup>4</sup>. Todos eles relatam um incidente específico. Suas tramas envolvem poucas pessoas e todas participam do mesmo acontecimento, que é uno e coeso. Em outros termos, nenhuma personagem vive mais de um processo ou inicia qualquer ação que não seja aquela em que

---

<sup>4</sup> Para visão sintética e muito estimulante de *O Alienista*, recomendo, com particular apreço, um ensaio de Antonio Carlos Secchin: “Linguagem e loucura em *O Alienista*”, em *Poesia e Desordem*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, pp. 186-192.

está envolvida desde o início. Da mesma forma, há só um tempo e um só cenário em todos eles. A voz dessas narrativas não se dispersa nem se divide. Concentra-se no fato central e em seus desdobramentos imediatos.

O caso de “Missa do Galo” desenvolve-se em cerca de duas horas de uma noite de Natal, numa sala de visitas. Aí, um moço lê para passar o tempo, até ser interrompido pela senhora da casa em que está hospedado. O conto relata a conversa de ambos, desvendando a intimidade do casamento da mulher. Tal revelação insinua a possibilidade de a conversa exceder os limites dela própria. O interesse dramático da estória consiste na exploração da ambiguidade entre o que acontece e o que poderia acontecer.

“Noite de Almirante” narra o reencontro de um casal de namorados depois de dez meses de separação. O conflito, que se passa entre três da tarde e o início da noite, consiste na surpresa do encontro, que tanto poderia resultar em alegria como em decepção. Os pensamentos e o diálogo de ambos revelam os antecedentes da situação atual, mas tudo converge para o impasse psicológico desencadeado pelo desejo da personagem masculina.

“A Cartomante” relata, de maneira sintética, a longa e duradoura amizade entre dois homens, até que o amor pela mesma mulher os conduz ao confronto, que resulta em inesperado desfecho. A ação propriamente dita concentra-se nos momentos finais do adultério, ocasião em que se resgatam os antecedentes que conduziram à crise final. Como nos dois anteriores, tudo neste conto converge para iluminar o desenvolvimento do evento central, trazido à cena quando está prestes a se desdobrar em surpresa.

Tal como se observa nessas três narrativas, em “O Empréstimo”, nada se desvia do núcleo do episódio que se encena. Nesse caso, focalizam-se as tensões de um duelo de palavras e de gestos entre uma pessoa que pede dinheiro emprestado e outra que o nega. Como os dois envolvidos obedecem ao padrão de boas maneiras, operam por gentilezas, investidas e recuos. Em qualquer das hipóteses, o resultado será doloroso, pois o dinheiro é igualmente importante para ambos. Decorre daí o suspense da estória, em que se concentra tanto a arte do contista quanto a atenção do leitor.

Possuindo estrutura típica de contos, nenhum desses exemplos se aproxima de *O Alienista*, cuja estrutura, sendo muito coesa, não é simples nem unitária, mas complexa e variada. Por isso, considero-o uma novela. Por narrativa simples entende-se aquela dotada de uma só célula dramática<sup>5</sup>, tal como se observa nos contos comentados acima. A novela, por definição, possui mais de uma estória, sendo por isso complexa ou composta. *Amor de Perdição*, modelo consensual dessa modalidade narrativa, ao contar a estória de Simão Botelho, relata a vida de toda sua família, com detalhes sobre os pais e irmãos. Relata igualmente a vida de sua namorada Teresa, do pai dela e do primo, Baltazar Coutinho, que se opõe a Simão. Não se poupam também pormenores da biografia de Mariana e de seu pai, João da Cruz. A estória desses dois é quase marginal, caminhando paralela e com interesse quase isolado. Como se trata de texto modelar, os destinos se cruzam na urdidura da trama, mas cada personagem possui currículo próprio, produzindo efeito diverso. No conto típico, ao contrário, a impressão é totalizante, porque decorre, sobretudo, da estória e da situação, e não tanto das personagens.

Na novela de Camilo, as personagens possuem muita importância na constituição do efeito geral do texto. Da mesma forma, em *O Alienista*, é provável que o desenho dos caracteres impressione mais do que a fábula em si, desde que se considere a agudeza dos conceitos e das circunstâncias como fator igualmente essencial para a caracterização positiva do texto. Embora possua integridade narrativa, *O Alienista* caracteriza-se pela multiplicidade de pequenas ações com interesse próprio. A sucessão vertiginosa de seu ritmo produz sensação caleidoscópica. Se os contos mencionados anteriormente produzem impressão de unidade a partir de um só caso, *O Alienista* gera o mesmo efeito a

---

<sup>5</sup> Conheci essa expressão em Massaud Moisés, que partilha da ideia de que *O Alienista* seja conto. Consultar *A Criação Literária: Prosa*. São Paulo: Cultrix, 1982. Pode-se encontrar discussão sobre a forma de *O Alienista* também em: “Da Finitude de um Mundo: *O Alienista* de Machado de Assis como Metaconto”, de Maria da Penha Campos. Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *Línguas e Letras*, vol. 6, n.º 11, 2.º sem., 2005, pp. 149-169. Também em: João Camilo dos Santos “Algumas Reflexões sobre *O Alienista* de Machado de Assis”. *Revista Colóquio/Letras*, n.º 121/122, Jul. 1991, pp. 41-56.



partir da multiplicidade de casos. A isso se deve a mestria com que os diversos núcleos de interesse se incrustam no fio central da estória de Simão Bacamarte, da Casa Verde e de Itaguaí. Esses três núcleos semânticos se acham de tal forma interligados, que é quase impossível dizer em qual dos três reside o verdadeiro foco de atenção do narrador. Esse será mais um aspecto da variedade da novela, por oposição ao princípio da unidade do conto. Simão Bacamarte confunde-se com a Casa Verde e esta faz parte de Itaguaí. A estória de um completa-se no outro, assim como os inúmeros casos de loucura saem da cidade, passam pelo cientista e terminam no asilo. Mas este caso de interpenetração de signos pertence ao aspecto semântico da estória, ao passo que a definição de sua estrutura associa-se, principalmente, ao exame da sintaxe narrativa ou do modo como as sequências de sentido se articulam na formação do relato.

A estrutura de *O Alienista* é dominada pelo princípio da interpolação – o que parece entrar em harmonia com a teoria de Poe, para quem uma narrativa longa não passa de um conjunto de pequenas estórias interligadas. Tal conceito, sendo relevante para o estudo comparativo entre os dois artistas, será fundamental para a classificação da estrutura desse texto machadiano. Em rigor, a convicção de que *O Alienista* se aproxima mais da novela do que do conto decorre, sobretudo, da constatação de que há, em seu corpo, contínua recorrência da técnica da interpolação, que torna a estória não só mais divertida, como também mais longa. Parece-me que todos os casos intercalados na narrativa central de *O Alienista* possuem função adjetiva, isto é, ilustram o conceito de loucura de Bacamarte, tanto na primeira quanto na segunda fase de sua experiência doutrinária. Como se viu anteriormente, essas micronarrativas funcionam também como caracteres ou retratos morais, o que lhes confere ainda a condição de índices do estado geral das pessoas na cidade ou da ubiquidade da demência, que “entra em todas as casas”. Tal pormenor pode ser considerado como mais um fator de variedade que converge para a unidade, sinal claro de excelência técnica do autor.

Sendo dispositivo antigo e prestigioso, a interpolação ou estória enquadrada pode se explicar como projeção narrativa do hipérbato, entendido como in-

tromissão de um termo entre dois outros intimamente ligados pelo sentido e pela função. Assim, por meio do retardamento do desfecho da estória central, o episódio interpolado entretém o espírito e instaura o suspense. Em outros termos, produz diversão imediata e alonga a estória, condição ajustada ao propósito da narrativa oral e também do folhetim jornalístico, como é o caso de *O Alienista*. Como se sabe, a interpolação caracteriza igualmente a estrutura da epopeia e da novela de cavalaria, que se compõem da reprodução espelhada de estórias dentro da estória, tal como se percebe na *Odisseia*, em *Os Lusíadas* e em *D. Quixote*. Em sentido diferente de Machado de Assis, Álvares de Azevedo adotou visceralmente essa técnica em *Noite na Taverna*. Outro exemplo clássico na literatura brasileira seria *Grande Sertão: Veredas*, cujas interpolações, tal como ocorre em *O Alienista*, conceituam, com a vivacidade do exemplo, uma noção associada ao assunto específico do momento em que ocorrem na narrativa.

Assim o episódio do Costa e de sua prima ilustram a loucura da prodigalidade e da superstição, assim como o caso do albardeiro Mateus encarna o vício da ostentação. A verbosidade manifesta-se na estória de Martim Brito; o desejo de vingança na do moço que matou a esposa e seu amante; a alucinação amorosa na daquele que se julgava estrela; a mania de grandeza na do pobre que se considerava duque e na do outro que fazia discursos em grego e latim. O despreço da população pela verdade (mau uso da imprensa) manifesta-se no episódio da matraca. Há ainda o retrato fugaz das velhinhas que anseiam pela quebra da rotina a custo da vida alheia. Em todos esses casos, as personagens são trazidas ao texto só para encenar os respectivos papéis, ilustrar o conceito geral de loucura, prolongar a narrativa e divertir o leitor. Vivem seus episódios e somem de cena. Decorre daí que, além de projeção estrutural do hipérbato, tais interpolações possam ser também interpretadas como insurgência da enumeração, no sentido de promover a sucessão reiterada de acidentes da mesma substância. Nesse sentido, os diversos casos de loucura de *O Alienista* serão também uma variante do procedimento técnico da ampliação cumulativa de dados.

De qualquer forma, a interpolação, responsável pela variedade na unidade da fábula, deve, em essência, ser entendida como recorte e retardamento da

ação, que acaba por resultar em suspense, sem deixar também de funcionar como suporte para a agudeza das sequências intercaladas, cuja finalidade pode ser também o entretenimento engenhoso do juízo. Em qualquer das hipóteses, o procedimento continua sendo projeção do hipérbato, da tmesse, da enumeração e da ampliação cumulativa.

Por outro lado, deve-se admitir outro tipo de retardamento da fábula em *O Alienista*, o qual não se confunde com a interpolação clássica, embora também se explique como sequência narrativa independente. Trata-se dos episódios digressivos, que seriam os episódios independentes vividos por personagens que participam da estória central, tal como se observa com a viagem de Dona Evarista ao Rio de Janeiro, com a cena em que ela se perde na escolha entre os vestidos e as pedras para o baile da câmara e com a vinheta em que ela deixa de perceber o início da revolução por causa de uma dobra do vestido que experimentava. Pertence ao mesmo tipo de retardamento da fábula principal o capítulo “As Angústias do Boticário”, inteiramente dedicado ao retrato moral de Crispim Soares, cuja pusilanimidade, em termos de economia narrativa, talvez não precisasse de tantos pormenores, caso sua função fosse corroborar o andamento da fábula. Mas não é. Esse capítulo possui um fim em si mesmo, que é oferecer os detalhes mórbidos de uma psicologia construída com requinte. Trata-se de uma pausa na vertigem dos acontecimentos da estória, propriedade que não pertence à estrutura do conto propriamente dito.

Pelas mesmas razões, imagino que, assim como *O Alienista* se afasta das quatro narrativas curtas comentadas acima, aproxima-se de “D. Benedita”. O motivo básico da semelhança e da diferença continua sendo a extensão, que decorre do tipo de estrutura de ambos os textos. Sendo maiores, são também compostos e complexos. Por isso, considero-os igualmente novelas.

Observe-se a diversidade de componentes em “D. Benedita”. A novela investiga momentos importantes na vida de duas pessoas diferentes e com propósitos diversos, a protagonista e sua filha Eulália. É possível supor que a estória da filha funcione como suporte para o retrato da mãe. Não tendo sabido escolher o próprio, a mãe deseja determinar o marido da filha, donde resulta a

unidade do conflito. Mas há ramificações que atenuam a ideia de centro na novela. Quando surge o impasse da escolha de Eulália, está em curso a dissolução do casamento da mãe, que se resolve com a morte do marido. Paralelamente à escolha da filha, surge a hipótese de novo casamento da mãe, que não se realiza por falta de decisão. A novela contém ainda informes sobre os dois pretendentes de Eulália, sobre a mãe de um deles e sobre o Cônego Roxo, que, diante da resolução da moça, vê fracassar a velha função de controlar os desejos. Para estruturas com esse grau de complexidade, que não chegam ao nível da intriga no romance, a classificação de novela parece ser mais adequada que a de conto. Outra fonte de critério comparativo acha-se nas narrativas com um só núcleo de ação de *Histórias sem Data* (1884) e *Várias Histórias* (1896), de cuja brevidade e fluidez talvez se pudesse extrair um padrão rigoroso para o conceito de conto em Machado de Assis.

## ~ Bibliografia

### Periódicos

*A Estação: Jornal Ilustrado para a Família*, Rio de Janeiro, Lombaerts & Co., editores-proprietários. Ano VIII, n.º I, 15/1/1879; ano VIII, n.º 13, 15/07/1879; ano IX, n.º 4, 29/2/1880; ano X, n.º I, 15/1/1881; ano X, n.º 2, 31/1/1881; ano X, n.º 6, 31/3/1881; ano X, n.º 10, 31/5/1881; ano X, n.º 15, 15/8/1881; ano X, n.º 19, 15/10/1881; ano X, n.º 23 ou 24, 15 ou 30/12/1881; ano XI, n.º 5, 15/3/1882; ano XI, n.º 20, 30/10/1882; ano XI, n.º 22, 30/11/1882.

*Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*. Embellished with Mezzotint and Steel Engravings, Music, Etc., George R. Graham, Editor. Philadelphia, George R. Graham & Co., 98 Chestnut Street, Volume XXVII, 1845; Volume XXVIII, 1846; Volume XXXIII, 1848; Volume XXXV, 1849.

*Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art*. Embellished with Mezzotint and Steel Engravings, Music, etc. G. R. Graham, J. B. Chandler and J. B. Taylor, Editors. Philadelphia, Abraham H. See, 106 Chestnut Street, Volume XLVII, 1855.

- Graham's Laddy's and Gentleman's Magazine*. Embellished with Mezzotint and Steel Engravings, Music, Etc., George R. Graham and Rufus W. Griswold, Editors. Philadelphia, George R. Graham, N.º 98, Chesnut Street. Volume XXI, 1842.
- Graham's Magazine of Literature and Art*. George R. Graham and Rufus W. Griswold, Editors. With Numerous Illustrations by the Most Eminent Artists. Volume XXII, Philadelphia, George R. Graham, n.º 98, Chesnut Street, 1843.

## Livros

- ARISTOTLE. 1995. *Poetics*. Trans. by S. H. Butcher. Introd. by Francis Fergusson. New York, Hill and Wang.
- BARBOSA, Jeronymo Soares. 1882. *Análise dos Lusíadas de Luiz de Camões, Dividida por seus Cantos com Observações Críticas sobre Cada Um d'elles por [...]*. Segunda Edição. Coimbra: Livraria Central de J. Diogo Pires, Editor e Proprietário.
- CAMPOS, Maria da Penha. 2005. “Da Finitude de um Mundo: O *Alienista* de Machado de Assis como Metaconto”, *Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Línguas e Letras*, vol. 6, n.º II, 2.º sem. pp. 149-169.
- LIMA, Luiz Costa. 1991. “O Palimpsesto de Itaguaí”. In: ———. *Pensando nos Trópicos*, Rio de Janeiro: Rocco. pp. 253-265.
- MACHADO DE ASSIS. 1882. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Typographia e Lithographia a vapor, Encadernação e Livraria. Lombaerts & c.
- . 1896. *Varias Historias*. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores.
- . 2005. *Papéis Avulsos*. Introd. de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes.
- . 1973. “O Jornal e o Livro”. In: ———. *Obra Completa*. Org. Afrânio Coutinho. Vol. III. Rio de Janeiro: José Aguilar. pp. 943–948.
- MOISÉS, Massaud. 1966. “Nota Preliminar.” In: Machado de Assis. *Memorial de Aires – O Alienista*. São Paulo: Cultrix. pp. 173–177.
- . 1982. *A Criação Literária: Prosa*. São Paulo: Cultrix.
- . 2001. *Machado de Assis: Ficção e Utopia*, São Paulo: Cultrix.
- MOTT, Frank Luther. 1966. *A History of American Magazines: 1741–1850*. Vol. I. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- . 1856. *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. With Notices of his Life and Genius. By N. P. Willis, J. R. Lowell, and R. W. Griswold, in two volumes. Vol. I, *Tales*. New York: J. Redfield, Clinton Hall.

- \_\_\_\_\_. 1984. *Essays and Reviews*. Notes and Selections by G. R. Thompson. New York, The Library of America.
- QUINN, Arthur Hobson. 1988. *Edgar Allan Poe: A Critical Biography*. With a Foreword by Shawn Rosenheim. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia: a Forma Sbandiana em Stern, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, João Camilo dos. 1991. "Algumas reflexões sobre *O Alienista* de Machado de Assis". *Revista Colóquio/Letras*, n.º 121/122, Jul. p. 41-56.
- SECCHIN, Antonio Carlos. 1966. "Linguagem e Loucura em *O Alienista*". In: \_\_\_\_\_ . *Poesia e Desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks. pp. 186-192.