

“O RELÓGIO DE OURO” E “A SENHORA DO GALVÃO”: REESCRITA E ESTUDO DO CARÁTER FEMININO NOS CONTOS MACHADIANOS¹

Cilene Margarete Pereira (polly21@terra.com.br)
Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR)
Três Corações, Minas Gerais, Brasil

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar uma leitura da construção e da elaboração da personagem feminina e do narrador machadiano, a partir do conto “O relógio de ouro”, publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, abril/maio de 1873, e coletado em *Histórias da meia noite* (1873). Mais tarde, este conto, com inúmeras modificações, foi transformado em “A senhora do Galvão”, publicado na *Gazeta de Notícias* (maio/ 1884), antes de sua inclusão em *Histórias sem data* (1884). Nesse processo de reescrita, dois aspectos interessam: 1) o aproveitamento do tema da revelação da traição masculina no casamento, que ocorre nos dois contos; 2) a modificação dos processos narrativos que permitem, no entanto, que um texto seja considerado uma “releitura” de outro.

Abstract: This article aims to discuss how the construction and elaboration of the feminine character, as well as of Machado’s narrator, in the short story “A senhora do Galvão”, in *Histórias sem data* (1884), develop as a rewriting of “O relógio de ouro”, published originally in the *Jornal das famílias*, April/May, 1873, and collected in *Histórias da meia noite*, also in 1873. Later on, after several modifications, it was published in the May, 1884 issue of the *Gazeta de Notícias*, before its inclusion in *Histórias sem data* (1884). We shall consider two aspects in Machado’s rewriting process: 1) the unmasking of the unfaithful husband as a common theme; 2) the modification of narrative processes which allows, nevertheless, that one text be considered a “re-reading” of the other.

Palavras-chave: Machado de Assis. Reescrita. Conto. Personagem feminina. Narrador.

Keywords: Machado de Assis. Rewriting. Short narrative. Feminine character. Narrator.

Introdução

O procedimento de reescrita de um texto ocorre com frequência na obra de todo autor, sobretudo quando publicado em formatos diferentes como, por exemplo, em jornais (que possuem dinâmica própria), ou em livros, destinados, espera-se, à imortalidade. Entre um suporte e outro algo se altera justamente porque o texto já não está circunstanciado a obrigações editoriais e a relações intertextuais com outras partes do periódico. Na obra de Machado de Assis, o caso mais sério e lembrado de reescrita de um texto, a partir da mudança de suporte, se deu com o romance *Quincas Borba* (1891), que sofreu inúmeras modificações quando publicado em livro.

Ao falarmos da reescrita machadiana é preciso, no entanto, considerar dois tipos de processo: aquele que leva o autor a reescrever um mesmo texto, adotando soluções diversas para sua forma, como Machado faz com *Quincas Borba*; outro, que diz respeito ao modo como são aproveitados aspectos de um texto (tema; personagens; posição narrativa; ideia, diálogos, etc.) para compor outra história que guarda com a primeira, no entanto, laços parentais perceptíveis. Este segundo procedimento de reescrita é analisado por Silviano Santiago no ensaio “Jano, janeiro” (2006), no qual faz uma leitura do primeiro romance de Machado, *Ressurreição* (1872), entendendo-o como resultado da “articulação de certas estruturas básicas e primárias” do universo literário do autor (p. 432). A leitura que Santiago faz da construção do romance passa pela análise das estruturas básicas de diversos gêneros literários (poema, conto, romance), mostrando que “algumas mudanças inevitáveis modificam a estrutura que informa o primeiro texto [o poema] e criam outra, semelhante e original ao mesmo tempo”. (p. 434). Tal percurso crítico leva à constatação de que a invenção machadiana “depende quase que exclusivamente da reelaboração de certas estruturas estabelecidas em trabalhos já escritos e/ou publicados anteriormente”, isto é, nasce da “revisão crítica do seu próprio esforço, do que já conseguiu realizar” (p. 434-435). A estratégia de leitura construída por Santiago, a partir da identificação dessas estruturas primárias e primeiras, ajuda-nos a compreender a obra de Machado em seu jogo intertextual, sobretudo considerando as “reformas” de seus textos iniciais, negligenciados, de certo modo, pela grande crítica machadiana.

O conto “O relógio de ouro” foi publicado por Machado de Assis no *Jornal das Famílias* nos meses de abril e maio de 1873, sendo coletado pelo autor para compor o volume *Histórias da meia noite*, no mesmo ano. O conto, completamente reformado, apareceu nas páginas da *Gazeta de Notícias*, em maio de 1884, com o título de “A senhora do Galvão”. Neste mesmo ano, Machado organizou a coletânea *Histórias sem data*, na qual a referida narrativa figura ao lado de outras dezoito.²

Nesse percurso editorial de mais de uma década (que atravessa as fases do autor), materializado em locais e para públicos distintos,³ o “O relógio de ouro” passou por inúmeras modificações, das quais se destacam a nomeação e a extensão do texto; o desaparecimento do pai da personagem feminina (que colocava um fim provisório ao conflito do casal na primeira parte do conto, na versão do *Jornal das Famílias*); significativo corte narrativo, a respeito do passado de Luís Negreiros; o detalhamento de outra figura feminina, a amante, apenas sugerida na versão inicial do conto por meio da leitura do bilhete que acompanhava o relógio. Também o tratamento narrativo é diverso, já que os modos de organização do enredo são opostos: “A senhora do Galvão” começa pela revelação do adultério masculino, dado como certo já no primeiro parágrafo da história, enquanto que, em “O relógio de ouro”, esta revelação é guardada para o final da narrativa, insistindo o narrador de Machado na infidelidade feminina.

Assim, a primeira versão do conto denuncia a atenção de Machado para a trama (na acepção dos formalistas russos) que constrói uma moral social punitiva e restritiva à mulher, em consonância com os valores dos leitores do *Jornal das Famílias*; já a versão final do conto, aquela da *Gazeta de Notícias*, aponta para o conteúdo, na configuração da personagem feminina que desvela o aspecto social e contratual do casamento diante de um leitor mais diversificado, mas ainda assim “domesticado” pelas convenções sociais. Tanto “O relógio de ouro” quanto “A senhora do Galvão” podem ser classificados, dada sua inserção no mundo privado da casa e da mulher, como estudos do caráter feminino, responsáveis por dinamizar um histórico interessante do comportamento e do espaço social da mulher brasileira no século XIX. Vejamos, antes de tudo, o enredo dos contos, na sequência da escritura.

“O relógio de ouro” narra, a partir da descoberta do tal relógio na alcova do casal, o processo de acusação de Clarinha, a fiel e “domesticada” esposa de Luís Negreiros. O marido, desconhecendo que o relógio é presente

de sua amante, que fora desviado por um mensageiro para sua própria casa, acusa violentamente a esposa de traição, exigindo-lhe uma explicação sobre o objeto. Humilhada, mas também em atitude de confronto velado, dissimulada por meio do silêncio proposital e da cenografia bem marcada, a personagem nega-se a falar do relógio, relegando à voz da amante do marido a revelação da origem do objeto, com a introdução do bilhete comprometedor, ao final do conto. O bilhete só é mostrado, no entanto, quando se intensifica a violência acusatória do marido, que promete matar a esposa caso não seja explicada a origem do objeto. O conto esboça de maneira nítida e irônica o descontrole emocional masculino diante da possibilidade da traição feminina, exemplo do autoritarismo patriarcal que assegura ao homem pleno direito sobre a família.

“A senhora do Galvão” conta a história de uma esposa burguesa, a quem a traição do marido é revelada por insistentes cartas anônimas, que sugerem ser sua melhor amiga a amante-rival. A esposa não revela as denúncias ao marido, que apenas por acidente lê uma das cartas, pensando tratar-se de uma prova de adultério da mulher. Nesse momento, tem-se certeza da traição de Galvão, que, disfarçadamente, mas com certo constrangimento, a nega. A esposa, em atitude de dissimulada passividade, afirma a crença na fidelidade marital, mas confronta a amante, colocando-a definitivamente para fora de seu círculo de amizades e, ao que parece, para longe de seu casamento.

Em cena “O relógio de ouro” e as estratégias da senhora Negreiros

Em “O relógio de ouro” – nas versões do *Jornal das Famílias* e de *Histórias da meia noite* –, a condução linear da narrativa faz crer na infidelidade feminina quando, na verdade, o culpado de adultério é o marido. Tal processo é garantido, ainda, pela identificação criada entre o leitor e a principal personagem masculina. O narrador do conto sugere, por meio da descrição de Clarinha e Negreiros, bem como do modo de concretização do casamento – realizado apenas com a anuência dos dois, sem as intervenções paternas comuns aos acordos matrimoniais da época – as principais características que os distinguem. Clara é descrita sucintamente como uma figura ambígua, cujas ações permanecem equívocas em todo o conto:

Era uma moça bonita esta Clarinha, ainda que um tanto pálida, ou por isso mesmo. Era pequena e delgada; de longe parecia uma criança; de perto, quem lhe examinasse os olhos, veria bem que era mulher como poucas. (ASSIS, 1977, p. 183)

A imagem feminina dupla (criança/mulher) aponta para uma espécie de limite entre duas perspectivas contrárias, pontuando, por um lado, a ingenuidade e a falta de experiência próprias da infância (e da condição social da mulher) – o uso do diminutivo não é gratuito nesse caso – e, por outro, o mistério e a sedução da mulher madura, relativizando a ideia da moça “virginal”. Por isso o narrador chama a atenção para os olhos da personagem (examinados de perto) afirmando, de maneira sutil e concisa, a prevalência da imagem da mulher, que é infantil apenas na aparência.

As características físicas da moça revelam de algum modo a ambiguidade de suas ações (ou da falta delas), inscritas sempre na ótica masculina, privilegiada pelo texto, como indicações certas de sua culpa adúltera – é preciso lembrar o leitor de que, ao achar o relógio em sua alcova, Luís acredita tratar-se de objeto esquecido por um amante da esposa. A postura do narrador expõe dois aspectos marcantes no conto: as posições dúbias de Clara que se comporta, ao mesmo tempo, como inocente e culpada – sua recusa insistente de falar sobre o relógio indica culpa, segundo conclui a personagem masculina – e a violência crescente das acusações do marido, que se mostra cada vez mais agressivo e destemperado diante da aparente tranquilidade da personagem feminina:

Clarinha acabava justamente de ler uma página e voltava a folha com a ar indiferente e tranquilo de quem não pensava em decifrar charadas de cronômetro. Luís Negreiros encarou-a; seus olhos pareciam dous reluzentes punhais.

– Que tens? perguntou a moça com a voz doce e meiga que toda a gente concordava em lhe achar. (ASSIS, 1977, p. 184)

Até certo ponto, o narrador nos revela a tranquilidade da mulher diante da revelação do adultério masculino e a pouca disposição de questioná-lo. Mas, é justamente a oposição entre a aparência e a essência da personagem feminina, ditada pelo próprio narrador, que mostra a dissimulação de sua postura.

No conto, é o próprio narrador que nos oferece, na figuração discreta de Clara, as saídas femininas para a questão do adultério do homem, sem evidenciá-las ao leitor, que deve, numa atitude de identificação com Luís, suspeitar cada vez mais da culpa da moça. Só assim o engodo final, armado pelo modo de condução do relato, pode ser concretizado de modo efetivo.

Por este motivo, e outros que são óbvios, compreenderá o leitor que o esposo de Clara se atirasse sobre uma cadeira, puxasse raivosamente os cabelos, batesse o pé no chão, e lançasse o relógio e a corrente para cima da mesa. (ASSIS, 1977, p. 184)

Ao deixar claro ao leitor que Luís acredita na traição da mulher (antes mesmo de interrogá-la), o narrador promove a identificação entre leitor e personagem, levando Luís Negreiros a se comprometer cada vez mais nessa associação leviana. Ao mesmo tempo em que deve criar uma identificação entre seu leitor e Luís; o narrador se distancia, ele mesmo, da personagem, por meio do tratamento irônico. Assim, o próprio nome da personagem entrega, de maneira sutil, a solução final do conflito, enquanto sugere sua duplicidade. Por um lado, Luís sugere luz e clareza; por outro, o sobrenome Negreiros lhe confere *status* moral e psicológico de valor significativamente maior e soberano. O que nos garante isso? A forma de nomeação do narrador que se utiliza propositadamente de nome e sobrenome da personagem masculina durante todo o conto, enquanto nomeia a moça apenas como Clarinha. A ironia entrega tanto a imagem do homem (e de sua mácula) quanto a da mulher, fazendo crer e não crer, ao mesmo tempo, na imagem de moça frágil, se considerarmos também sua duplicidade. Na aparência, Clara é o que é – diminuída (infantilizada) pelo narrador –; o que, na essência, o leitor deve descobrir “de perto”, como se lhe examinasse os olhos. Detalhes que fazem toda a diferença na leitura da personagem feminina e que a fazem saltar do polo da resignação para o da dissimulação.

É preciso pontuar também que parte dessa identificação entre leitor e marido supostamente traído se faz presente, na versão publicada no *Jornal das Famílias*, pela posição ocupada pelo conto nas páginas do periódico. A primeira parte de “O relógio de ouro” é publicada exatamente na edição que traz o final da história de “Ernesto de tal”, que apresenta a loureira Rosina, disposta a namorar muitos em busca do melhor partido, que acaba

por ser o “pato” Ernesto. O conto termina em uma leitura menos ingênua, apontando a vantagem do acordo matrimonial para a mocinha que, confortavelmente casada com um tolo, pode celebrar o amor em outros altares. O que equivale a dizer que, em território dominado por severas forças morais e sociais, Machado consegue burlar os propósitos conservadores do periódico de Garnier e fazer sua mocinha loureira alcançar uma espécie de vitória social, casando-se com um, mas mantendo-se próxima de outro.

É preciso atentar, nesse caso, para o valor social do casamento para a mulher oitocentista, ainda mais sendo ela de família humilde. A personagem Rosina evidencia os cálculos necessários à mulher para efetivamente assumir o importante papel de esposa, aspecto que, segundo Lúcia Miguel-Pereira, é ressaltado por Machado nos primeiros romances, a fim de “sempre justificar os cálculos – e mostrar o valor da ambição” quando há uma mudança de *status* social com o matrimônio (MIGUEL-PEREIRA, 1949, p. 119). A autora observa como o escritor da “primeira fase” vai elaborando a justificativa do cálculo em suas personagens femininas. Nesse sentido, à medida que se pensa a vida como uma espécie de jogo social, do qual os lances amorosos é parte indissociável, vão se atenuando os “males” cometidos por essas personagens, tão ambiciosas quanto desejosas de amor. Aliás, esse parece ser mesmo o duplo objetivo da mulher machadiana: a junção de amor (escolha) e ambição social, expresso em *A mão e a luva* (1874) em termos de combinação entre “o sentimento e a razão, as tendências da alma e os cálculos da vida” (ASSIS, 1997, p. 233).

A perspectiva de Lúcia Miguel-Pereira em relação ao cálculo feminino é também a de Silvano Santiago, ao salientar a necessidade das máscaras sociais nas mulheres machadianas (e nas de carne e osso do século XIX), associada ao jogo social do casamento. Segundo o crítico,

Para se passar do amor ao casamento, o homem e a mulher se entregam a diversos jogos sociais. As várias formas de jogo são baseadas em posições opostas e complementares, que definem a sua posição dentro da sociedade: a liberdade e a prisão, o sentimento e a razão. À multiplicidade de experiências que o homem pode ter, por ser livre, corresponderá na jovem solteira ao uso, caso queira a liberdade, de múltiplas máscaras. (SANTIAGO, 1978, p. 33)

É evidente, no entanto, que a multiplicidade de máscaras necessária à mulher que ambiciona a ascensão social por meio do casamento, explicita contornos éticos e morais mais profundos. Mais do que isso, as implicações morais nascem do modo como a mulher utiliza determinadas estratégias para alcançar o *status* social (e existencial) do ambicionado papel de esposa. Por esta lógica, as atitudes da loureira Rosina, e de tantas outras personagens femininas de Machado, são tidas como regra social válida (mas invisível) no programa conjugal da mulher, por mais que deponham momentaneamente contra sua imagem moral, que deve ser, acima de tudo, preservada dos questionamentos alheios.⁴ Ao invés de se concentrar em um único pretendente, a mocinha de “Ernesto de tal” abre seu leque de possibilidades, fazendo um perigoso, mas calculado, jogo amoroso, em que a vitória corresponde ao casamento e talvez à mudança de condição social.

Voltando a “O relógio de ouro”, ao contrário de Clara, que é descrita fisicamente e com certo alcance psicológico, Luís Negreiros será apresentado ao leitor apenas por meio de seus atos, quase todos de grande agressividade. Em reduzido período temporal (da tarde até às vinte e uma horas do mesmo dia), Negreiros é visto arrancando os cabelos, esbravejando, jogando cadeiras ao chão, apertando os pulsos da esposa e até ameaçando-a de morte. Num crescente embalo emocional, seus atos vão tomando proporções sérias e quase definitivas para a dissolução trágica do casamento e para a martirização da mulher.

Ingrid Stein (1984), em *Figuras femininas em Machado de Assis*, constata que é frequente na prosa machadiana “a presença de mulheres envolvidas numa aura de quase martírio, concebidas pelo escritor silenciosas, conformadas, dotadas de ‘virtude’, ‘pudor’, ‘recato’, e imbuídas do dever de manter os conceitos de ‘decoro’ e ‘paz doméstica’” (p. 72). Se essa concepção alcança verdade normativa nos romances de Machado, segundo Stein, e em outra Clara (a de *Ressurreição*), vemos que esta, de “O relógio de Ouro”, se mostra, em certo sentido, distanciada da imagem de mulher conformada com a realidade, no esboço de confronto velado ao marido, pois até mesmo seu silêncio é funcional e questionador.

Clara está, nesse sentido, inscrita em outra ótica que a distancia da mulher resignada e submetida à autoridade marital. Nem mesmo a martirização da mulher chega a ocorrer, porque Clara opta por se manter em silêncio (em respeito à sua inocência), deslocando sua voz para a de outra mulher, ao introduzir o bilhete da amante do marido: “Meu nhonhô.

Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança. – ‘Tua Iaiá’ (ASSIS, 1977, p. 193).

A experiência feminina do silêncio diante da acusação de adultério já havia sido explorada por Machado no conto “A mulher de preto”, de *Contos fluminenses* (1870), publicado originalmente no *Jornal das Famílias* em abril e maio de 1868. Nesse conto, a negativa de Madalena em explicar ao marido a origem de objetos comprometedores (carta e foto) a leva a ser exilada da convivência familiar. A explicação do narrador sobre o silêncio da personagem revela o posicionamento moral da mulher, que se mostra devota de um código de conduta bem severo, que não permite a confissão de segredos alheios mesmo em nome da própria honra.

“Todavia Madalena não era criminosa; seu crime era uma aparência; estava condenada por fidelidade de honra. A carta e o retrato não lhe pertenciam; eram apenas um depósito imprudente e fatal. Madalena podia dizer tudo, mas era trair uma promessa; não quis; preferiu que a tempestade doméstica caísse unicamente sobre ela. (ASSIS, 1977, p. 130)

Se a prática do silêncio feminino está associada, em “A mulher de preto”, a uma espécie de código moral, revela também aspectos dos papéis conjugais no século XIX ao mostrar o comportamento masculino diante da suspeita de adultério da mulher. Meneses põe em cena os atributos de uma prática social corrente, que pune com severidade qualquer indício de “ação desviante” no comportamento feminino. O conto expõe com clareza a dupla postura moral da sociedade em assuntos de adultério:

“Meneses que a amava doidamente, e que era amado com igual delírio, acusava-a de infidelidade; uma carta e um retrato eram os indícios: ela negou, mas explicou-se mal; o marido separou-se e mandou-a para o Rio de Janeiro. [...] Madalena aceitou a situação com resignação e coragem: não murmurou nem pediu; cumpriu a ordem do marido. (ASSIS, 1977, p. 129-130)

A imagem vista aqui serve como preenchimento das lacunas de outra, a dos pais de Estevão Soares, principal personagem masculina de “A mulher de preto”, dando a impressão de retrato pronto e acabado da instituição matrimonial no século XIX brasileiro: das mulheres espera-se subordinação e resignação diante das decisões inquestionáveis da autoridade

masculina. Essa autoridade é assegurada pelo modelo de organização familiar patriarcal, em que o homem (chefe de família) exerce poder regularizador e disciplinador sobre todos os subordinados.

De acordo com o estereótipo comum da família patriarcal brasileira, o *pater familias* autoritário (...) dominava tudo: a economia, a sociedade, a política, seus parentes e agregados, seus filhos e sua esposa submissa. Esta teria se transformado em uma criatura gorda, indolente, passiva, mantida em casa, gerando seus filhos e maltratando os escravos. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 67)

Se a imagem truculenta nos parece um tanto distante do modelo de casais da Corte brasileira, reflete com propriedade as condições da família patriarcal do norte do país, de onde vêm Madalena e Meneses. A descrição espelha, no entanto, a ideia mais significativa em relação aos papéis masculino e feminino no casamento: a autoridade de um e a obediência resignada de outro. A tarefa do homem na organização familiar é dar ordens e vê-las cumpridas, em nome da moral e do bom direcionamento de seus membros, enquanto da mulher se espera obediência muda, sem indícios de insubordinação. Parece que a imagem da submissão e resignação femininas nunca esteve tão presente na ficção de Machado como em “A mulher de preto”, o que coloca em relevo a posição rebelde de Clara em “O relógio de ouro”, que evidencia a eficácia de sua estratégia de controle.

Mas, ainda assim, é possível retirar da expressão quase nula da personagem algo que se esboça como questionamento das atitudes do marido, feito, no entanto, por meio da introdução de outra voz masculina, a de Estevão Soares, pautada, sobretudo, na crença na inocência da mulher. A maneira encontrada por Madalena de romper com a subordinação é fingir-se acomodada à situação, aceitando provisoriamente a posição do marido, enquanto aguarda o momento de emergir contra sua autoridade, utilizando-se de meios velados e sutis, a defesa moral feita por um amigo do marido. Há, portanto, algo que irmana as personagens Clarinha e Madalena, pois ambas simulam maior fragilidade e resignação (que certamente também há nelas) como forma de deslocar a autoridade dos maridos, questionando-a de certo modo. As estratégias femininas são, assim, repercussões e consequências das práticas sociais impostas pela própria

autoridade do homem e devem ser entendidas dentro dessa mesma lógica que aprisiona a mulher.

Clara não age como agente estabilizador da ordem familiar, como Maria Olímpia, em “A senhora do Galvão”, e muito menos como mártir. Ao contrário, sua postura instaura a desordem e a desarticulação do lar/do casamento.

Na versão de “O relógio de ouro” que foi coletado em livro, o final moralizante é suprimido (única diferença entre as versões digna de ser comentada) e tem-se o que se pode chamar de final aberto, que não só aponta para a consciência particular do leitor, como instaura uma solução anedótica, visto que o narrador, a quem é atribuído postura dramática – em cerca de 10 páginas, temos oito cenas de conversação, em que as personagens são postas para agir, sem grandes intervenções – assume a circularidade da narrativa: “Assim acabou a história do relógio de ouro”. Ou seja, depois de anunciar, no início da narrativa, “Agora contarei a história do relógio de ouro”, seu término se dá de maneira irônica porque desconcertante para a moral do marido sério que quase mata a esposa para forçar uma confissão. que revela os erros que ele mesmo cometera.

Se insistirmos na ideia de que Clara quer confrontar o marido sutilmente, sua atitude deve ser de indiferença passiva diante de um objeto que compromete somente o homem. Limitada em suas ações pela legítima posição de autoridade de Luís como chefe da família, Clara pode ter desenvolvido outras estratégias de confronto.

Em *Tecendo por detrás dos panos* (1994), Maria Lúcia Rocha-Coutinho examina as estratégias de controle que as mulheres desenvolveram, ao longo da história, para fazer valer sua voz em sociedades patriarcais. Foi dentro do “mundo sentimentalizado da casa” que as mulheres exerceram sua autoridade, buscando utilizar “como armas, muitas vezes, exatamente aquelas virtudes que se esperava de seu sexo: a fraqueza, quase sempre aparente, a doçura, a indulgência, a abnegação” (p. 74). Neste processo de socialização, as mulheres foram treinadas a utilizar seus aspectos emocionais, visíveis na própria fala e nos modos de interação com o outro, para convertê-los em vantagens diante da “autoridade” do sexo masculino.

A postura feminina, em “O relógio de ouro”, pode ser lida dentro dessa lógica socializadora da mulher. Nesse sentido, não é difícil perceber que a atitude aparentemente tranquila e acomodada de Clara é, talvez, o único meio adequado de que dispõe para questionar os atos do marido. A

doçura e a meiguice na fala da moça não só correspondem à imagem da esposa ideal, mas servem como meio velado de confrontar o marido, diante do impasse representado pelo aparecimento inesperado do relógio. A resignação, aqui, caminha para a afirmação de uma estratégia feminina imbuída de dissimulação e de teatralização: fazer-se frágil é, nessa perspectiva, algo essencial ao papel da mulher no casamento e forma legítima de garantir-lhe certa autonomia.

Rocha-Coutinho (1994) esclarece que a prática das estratégias de controle não deve ser entendida sempre como algo consciente, pois

[...] nem sempre quem faz uso delas tem plena consciência de que está tentando controlar o outro. Do mesmo modo, uma vez que estas estratégias são construídas com base em normas de interação social, a maior parte das vezes elas não são percebidas por quem está sendo controlado, a menos que suas expectativas acerca de quem o esteja controlando sejam violadas. (p. 142)

Desse modo, Clara pode estar agindo de maneira estratégica, ainda que não tenha consciência exata disso, já que está pondo em prática um ritual feminino instituído ao longo dos tempos como forma velada de confrontar o mundo masculino. Nesse sentido, é claro que o silêncio feminino pode ser visto como uma espécie de adequação machadiana à realidade social da mulher na época, o que não tira o mérito estratégico de suas mulheres ficcionais.

Em “Os diálogos políticos em Machado de Assis”, o historiador Sidney Chalhoub examina as “políticas de dominação” vigentes na sociedade brasileira do século XIX, inscritas no que se convencionou chamar práticas paternalistas, observando que estas são determinadas pela ideia da “inviolabilidade da vontade senhorial”: “O mundo era representado como mera expansão dessa vontade, e o poder econômico, social e político parecia convergir sempre para o mesmo ponto, situado ao topo da pirâmide imaginária” (CHALHOUB, 1998, p. 95).

Para explicar o funcionamento desta prática social na ficção machadiana, Chalhoub se detém na análise do capítulo II do romance *Helena* (1876), no qual é apresentado o testamento do Conselheiro Vale. Nele, o falecido patriarca deixa uma resolução inesperada: o reconhecimento de “uma filha natural” que era “declarada herdeira da parte que lhe tocasse de

seus bens” e que “deviria ir viver com a família, a quem o conselheiro instantemente pedia que a tratasse com desvelo e carinho, como se de seu matrimônio fosse” (ASSIS, 1997, p. 276-277). Essa disposição testamentária causa espanto à irmã do Conselheiro que reprova, de pronto, a atitude dupla do irmão: a existência de uma filha natural e sua inserção no sagrado seio da família. A reação de Estácio, no entanto, é oposta, acatando com respeito a decisão paterna: “a estrita justiça é a vontade de meu pai, redarguiu Estácio” (ASSIS, 1997, p. 278). Trata-se, nesse caso, de garantir a manutenção da “inviolabilidade senhorial”, pois Estácio, único filho do Conselheiro,

[...] era o principal interessado em que as últimas vontades do pai fossem cumpridas; com efeito, o ritual de submissão às determinações derradeiras do finado significava solidificar a própria condição de Estácio como detentor, daí em diante, do poder de exercício da vontade senhorial. (...) Estácio era, efetivamente, o hábil depositário de uma tradição, um chefe de família/senhor/proprietário, garantidor e continuador de toda uma hegemonia política e cultural. (CHALHOUB, 2003, p. 22-23)

Haveria, assim, lugares sociais marcados a partir de formas constituídas pela prática senhorial, na qual o poder atribuído ao chefe de família instaurava uma hierarquia clara de autoridade e dependência (dependência que alcança a própria família), pois “os sujeitos do poder senhorial concedem, controlam uma espécie de economia de favores, nunca cedem a pressões ou reconhecem direitos adquiridos em lutas sociais” (CHALHOUB, 1998, p. 96-97). Nesse sentido,

Às práticas autônomas dos dominados não eram atribuídos, via de regra, sentidos de alteridade, menos ainda de antagonismo. Elas existiam porque os senhores teriam concedido aos trabalhadores a possibilidade de exercê-las ou inventá-las. Sendo soberana e inviolável a vontade dos senhores, as ações dos outros sujeitos históricos apareciam como originárias dessa vontade, como sua simples extensão. O que escapava a esse enquadramento era insubordinação ou revolta, algo a ser esmagado com a incivilidade de que são sempre capazes os poderosos. (CHALHOUB, 1998, p. 97)

Essa prática de dominação levou os subordinados a desenvolver o que o historiador chama de “diálogos políticos dos dependentes”, uma maneira de agir e de conduzir as relações com o senhor de modo a fazê-lo reconhecer vontade na esfera da subordinação. Em outras palavras, já que o senhor não reconhece a existência da vontade do subordinado, pois só existe a sua própria vontade; o jeito seria fazer com que a vontade daquele fosse entendida como uma espécie de extensão da vontade senhorial. Nesse caso, o diálogo político ocorreria na inserção da voz do dependente na do senhor patriarcal, fazendo com que este a perceba como a extensão de sua própria vontade. Para exemplificar o sistema, Chalhoub (1998) se utiliza mais uma vez de *Helena*:

[...] a moça percebe que a melhor maneira de se obter alguma coisa de Estácio é inculcar-lhe uma superioridade qualquer; em outras palavras, ela decodifica perfeitamente as razões do detentor das prerrogativas senhoriais, e com isso consegue arrancar dele aquilo que deseja, com astúcia, mas sem pedir nada e nem tampouco lutar abertamente. (p. 102)

O que nos interessa, a partir do conceito de “diálogo político do dependente”, é observar, de outra perspectiva, uma prática social que pode ser relacionada ao processo de socialização das mulheres, conforme descrito por Rocha-Coutinho (1994). Aquilo que a historiadora vê como um processo histórico, construído pela posição secundária da mulher na sociedade, fazendo com que desenvolva de maneira inconsciente formas de adequação e imposição ao mundo masculino, é observado por Chalhoub (1998) como prática consciente, calculada, reservada a quem quer que ocupe a esfera da subordinação. Desse modo, é possível pensar que Clara faz uso de duas estratégias, uma inscrita no código de comportamento feminino (de “fragilidades fingidas” para o exercício do controle alheio), outra, que diz respeito a uma tática social de caráter geral; uma, inconsciente, outra, dotada de um grau revelador de astúcia própria.

Não passa despercebido ao leitor que a primeira pessoa a pronunciar alguma palavra que tenha relação com o “objeto denunciante” é Clarinha e em tom de interrogação, quase de ironia, se pensarmos que a postura masculina está sob suspeita nesse momento: “– Que tens? perguntou a moça com a voz doce e meiga que toda a gente concordava em lhe achar” (ASSIS, 1977, p. 184). O modo doce e meigo na fala de Clara, lido

pela ótica das estratégias de controle feminino, assume um tom de verdadeiro desafio, ainda que não esteja posto de modo óbvio. Negreiros não percebe que está sendo confrontado pela esposa, e essa é a maior qualidade da estratégia feminina.

Por outro lado, toda a cenografia armada pela moça, que deixa propositadamente o relógio sobre a mesa da alcova do casal (sem o bilhete que o acompanhava), serve para a montagem do drama, representado por Luís Negreiros, que assume as próprias fragilidades ao se descontrolar perante a possibilidade de traição feminina.

Era um grande cronômetro, inteiramente novo, preso a uma elegante cadeia. Luís Negreiros tinha muita razão em ficar boquiaberto quando viu o relógio em casa, um relógio que não era dele, nem podia ser de sua mulher. Seria ilusão de seus olhos? Não era; o relógio ali estava sobre uma mesa da alcova, a olhar para ele, talvez tão espantando, como ele, do lugar e da situação. [...] Clarinha não estava na alcova quando Luís Negreiros ali entrou. Deixou-se estar na sala, a folhear um romance, sem corresponder muito nem pouco ao ósculo com que o marido a cumprimentou logo à entrada. (ASSIS, 1977, p. 183)

As cenas que se sucedem poderiam ter sido evitadas, caso Clarinha não tivesse a intenção de inserir sua voz (denunciante) na vontade do marido (o adúltero), com o simples sumiço do relógio. Mas não é o que faz: a moça planta a peça no lugar de intimidade do casal, suprime a carta e mostra-se tranquila e equilibrada, simulando a leitura de um romance, à espera dos próximos passos do marido. E a peça, como o leitor percebe ao final, reserva um papel nada distinto para o senhor Luís Negreiros.

“A senhora do Galvão” e... a outra senhora do Galvão

Em “A senhora do Galvão”, não há um confronto direto entre esposa e marido (a personagem prefere a defesa do casamento e de seu valor social, confrontando diretamente apenas a amante). Na primeira versão de “O relógio de ouro”, publicada no *Jornal das Famílias*, a solução final de Machado se assemelha à de Maria Olímpia quanto aos objetivos, pois a exposição do bilhete da amante de Negreiros faz com que este encerre o

caso amoroso. O tom adotado pelo narrador machadiano é, no entanto, moral e em acordo com os propósitos do periódico, conservador e voltado à “educação” da mulher da elite brasileira:

Imagine o leitor o pasmo, a vergonha, o remorso de Luiz Negreiros, admire a constância de Clarinha e a vingança que tomara, e de nenhum modo lastime a boa Zepherina, que foi totalmente esquecida, sendo perdoado Luiz Negreiros... (ASSIS, 1977, p. 193, nota 1154).

Os papéis estão, aí, bem colocados: a esposa é valorizada pela prudência e pela constância; a amante, abandonada; e o marido restituído ao seio familiar depois de incursões “aceitáveis” pela dupla moral reinante em sociedades patriarcais. Desse modo, fica a sugestão de que o casamento só é suportável se alentado por válvulas de escape; escape, seja dito, concedido apenas ao homem.

Chama a atenção em “O relógio de ouro” e “A senhora do Galvão” a proposta ideológica dos textos, que diferem, sobretudo, quanto ao posicionamento da mulher em relação ao adultério masculino. Se ambas ocupam a condição de traída, os meios de que se utilizam para lidar com a situação são diversos e, ao que parece, com propósitos que vão além da simples manutenção da paz doméstica.

Em “A senhora do Galvão”, como o título sugere, a relutância de Maria Olímpia em se convencer da traição do marido acena para um tipo especial de manutenção matrimonial, que observa o casamento como fonte de estabilidade psicológica e financeira da mulher. O mais importante, nessa ordem de ideias, é permanecer a “senhora do Galvão”, desfrutando das vantagens sociais da mulher casada. Assim, Maria Olímpia continua a recusar a evidência das insistentes cartas anônimas, uma a cada semana, por meses seguidos:

Ultimamente, não se dava mais ao trabalho de as refutar consigo; lia-as uma só vez, e rasgava-as. Com o tempo foram surgindo alguns indícios menos vagos, pouco a pouco, ao modo do aparecimento da terra aos navegantes; mas este Colombo teimava em não crer na América. Negava o que via; não podendo negá-lo, interpretava-o; depois recordava algum caso de alucinação, uma anedota de aparências ilusórias, e nesse travesseiro cômodo e mole punha a cabeça e dormia. Já então, prosperando-lhe o escritório, dava o Galvão partidas e jantares, iam a bailes, teatros, corridas de cavalos. Maria

Olímpia vivia alegre, radiante; começava a ser um dos nomes da moda.
(ASSIS, 1977, p. 198)

A personagem, mesmo diante de tantas evidências do adultério, opta conscientemente por não confrontar o marido, para conservar o *status* social. A ironia do narrador machadiano que se reportava, em “O relógio de ouro”, ao adúltero Negreiros; atinge aqui a personagem feminina, justamente pelo uso singular da linguagem, carregada de metáforas e comparações incontestáveis: Maria Olímpia era “Colombo [que] teimava em não crer na América”. No mesmo trecho, para reforçar a atitude calculada da “senhora do Galvão”, o narrador enfatiza as vantagens do cargo, apesar dos inconvenientes “do aparecimento da terra aos navegantes”: jantares, bailes, corridas de cavalos, enfim, uma colossal aventura pelos meandros da exposição pública. Maria Olímpia, certamente, difere essencialmente de Clarinha, quanto ao espaço que ambas ocupam nos contos. Enquanto esta é mostrada circunstanciada pelos limites da casa e longe das galas públicas do casamento; Maria Olímpia, conforme indica seu nome, alcança a elevação social máxima dada por um bom casamento: “Toda a sala voltou-se para vê-la, e ela bebeu, a tragos demorados, o leite da admiração pública” (ASSIS, 1977, p. 197).

Não é difícil perceber que a “senhora do Galvão”, ameaçada por uma rival, denunciada anonimamente, mas a quem conhece bem – uma amiga íntima, viúva de Brigadeiro – recorre a “alegrias exteriores e públicas”, naturais de seu temperamento, como armas de defesa: “Pessoas que a conheceram naquele tempo, dizem que o que ela achava na vida exterior, era a sensação de uma grande carícia pública, à distancia; era sua maneira de ser amada (ASSIS, 1977, p. 200). Esse aspecto de sua personalidade também é destacado no seguinte trecho:

Maria Olímpia tinha a vocação da vida exterior, e, nas procissões e missas cantadas, gostava principalmente do rumor, da pompa (...). A primeira coisa que ela via na tribuna das igrejas era a si mesma. Tinha um gosto particular em olhar de cima para baixo, fitar a multidão das mulheres ajoelhadas ou sentadas, e os rapazes, que (...) temperavam com atitudes namoradas as cerimônias latinas. (ASSIS, 1977, p. 196)

Assim, as cartas são rasgadas para inocentar o marido que, sabendo das missivas regularmente recebidas pela esposa e da sua legião de

adoradores, acusa-a de traição, de maneira mais sutil e menos agressiva, se comparado a Luís Negreiros, em “O relógio de ouro”, mas igualmente constrangedora: “– Que tem? Você, que não quer mostrar, por algum motivo há de ser. De cá. Já não sorria; tinha a voz trêmula” (ASSIS, 1977, p. 199).

Ao entregar ao marido uma das cartas, Maria Olímpia se recusa a ler na face do suspeito a verdade da traição; prefere concentrar-se nas dobras do vestido, como a se lembrar do desgaste que tal revelação poderia trazer ao seu casamento:

Enterrou a cabeça na cintura, para ver de perto a franja do vestido. Não o viu empalidecer. Quando ele, depois de alguns minutos, proferiu duas ou três palavras, tinha já a fisionomia composta e um esboço de sorriso. Mas a mulher, que o não adivinhava, respondeu ainda de cabeça baixa; só a levantou daí a três ou quatro minutos, e não para fitá-lo de uma vez, mas aos pedaços, como se temesse descobrir-lhe nos olhos a confirmação do anônimo. Vendolhe, ao contrário, um sorriso, achou que era o da inocência, e falou de outra coisa. (ASSIS, 1977, p. 200)

Se, em “O relógio de ouro”, o narrador poupa o leitor de uma possível encenação de Negreiros – pelo menos na versão do conto em livro –, opta aqui por verbalizar todo o ato teatral de Galvão, não sem antes fazer o leitor ler nas feições do acusado a confissão do crime, revelado já no parágrafo inicial da história. Os minutos concedidos por Maria Olímpia ao marido permitem-lhe recompor-se e encenar o ato final desejado pela esposa, com um sorriso de inocência – ou de desfaçatez –, como sugere o texto. Assim, ambos assumem papéis condizentes com a moral oitocentista: o contrato prevalece, apesar dos percalços e da outra senhora do Galvão.

Assunto resolvido com o marido, restava ainda a viúva rival, esta sim confrontada ao final do conto com delicadeza e esmero pela “senhora do Galvão”. Às vésperas de estrear no Cassino Fluminense, Maria Olímpia prepara o derradeiro ato desta comédia: “– Ipiranga, você está hoje uma viúva deliciosa... Vem seduzir mais algum marido?” (ASSIS, 1977, p. 201). Em consonância com o tom irônico e cômico do conto, o narrador encerra a história da “Senhora do Galvão” com um final quase anedótico, distante daquele que conclui a aventura de Negreiros, na versão folhetinesca de “O relógio de ouro”:

A viúva empalideceu, e não pode dizer nada. Maria Olímpia acrescentou, com os olhos, alguma coisa que a humilhasse bem, que lhe respingasse lama no triunfo. Já no resto da noite falaram pouco; três dias depois romperam para nunca mais. (ASSIS, 1977, p. 201)

Afastar a viúva do seu círculo de amizade não significa, necessariamente, afastá-la de seu casamento, mas pontua a necessidade de manutenção do acordo social. Para todos os efeitos, Maria Olímpia é a única “senhora do Galvão”. A resignação calculista da personagem feminina é exposta de maneira irônica pelo narrador, que observa desde o início da narrativa a traição do marido e a descrença artificial da esposa: “Tudo era verdade. E, contudo, ela continuava a não crer nas cartas” (p. 196). O efeito é uma espécie de naturalização dos papéis masculino e feminino, até certo ponto previsíveis em uma cultura que vê o adultério masculino como válvula de escape das obrigações matrimoniais, instauradas não só pela rotina do casamento, mas pela monogamia e pela impossibilidade do divórcio.

Com a monogamia e a impossibilidade do divórcio, talvez se reconhecesse implicitamente que a adultério funcionava como válvula de escape. Os que estavam insatisfeitos no casamento tinham a possibilidade de encontrar satisfação em outra parte, e pode ter havido um certo reconhecimento de que isso era tanto inevitável quanto tolerável. (MACFARLANE, 1990, p. 251)

As palavras do historiador, referentes à situação do casamento na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, aplicam-se bem ao pensamento moral brasileiro, que vê a extrapolação dos limites da união conjugal como prerrogativa exclusiva dos homens, que teriam esse direito como forma de defesa do próprio casamento; em relação às mulheres, no entanto, admite somente o flerte inofensivo, espécie de mola propulsora de sua acomodação à realidade estática dos papéis de esposa e mãe.

Considerações finais

“O relógio de ouro” e “A senhora do Galvão” têm como personagens principais mulheres que, mediante a revelação da traição dos

maridos por meio de cartas, são colocadas em posição de suspeita pelos respectivos cônjuges, e que apenas na aparência reagem de maneira semelhante. Se, no caso de “O relógio de ouro” a suspeita sobre a traição feminina é o principal fio condutor da narrativa – o narrador cria uma identificação entre o leitor e a personagem masculina na crença no adultério feminino –, em “A senhora do Galvão”, Machado opta por outra estratégia narrativa que revela a dupla moral inscrita na sociedade brasileira, ao compor uma mulher que “aceita” a traição marital como estratégia de manutenção do casamento e do *status* social e econômico de esposa.

Parece nítido que a motivação e matriz machadiana de “O relógio de ouro” é *Otelo*, de William Shakespear, ⁵ já que alguns dos elementos fundamentais da tragédia do Mouro de Veneza estão presentes aqui: o objeto denunciador; o marido equivocado sobre a traição da esposa; a mulher inocente; a sugestão da morte; a referência “negra” (moura) no nome da personagem masculina e o comportamento do narrador “meio Iago”. No entanto, esses elementos são destituídos, ao final do conto, de seu caráter trágico, operando-se por meio da ironia a troca de papéis entre as personagens feminina e masculina. É como se Machado optasse por rever a tragédia shakespeariana no momento exato da morte de Desdêmona (com a introdução da carta), revelando a este aprendiz de Otelo a barbárie de seu crime e sua própria culpa.

Considerando que “A senhora do Galvão” (1884) é a releitura que Machado de Assis faz de um conto publicado no *Jornal das Famílias*, “O relógio de ouro” (1873), a história de Maria Olímpia e Galvão assume, na trajetória narrativa do autor, um papel importante por esboçar, via influência de *Otelo*, a situação de conflito de outro casal, Bento Santiago e Capitu, em *Dom Casmurro*. “O relógio de ouro” e *Dom Casmurro* constataam, por meio de estratégias próprias, o problema da crença no valor da imagem e da aparência dos objetos em detrimento da realidade e da análise dos fatos, sobretudo quando mediados pela moral punitiva da autoridade masculina patriarcal. Talvez seja esse o principal ensinamento do narrador inicial de Machado: considerando o engano do leitor – espécie de simulacro mouro – a lição deve ser aprendida rapidamente, antes que ele cruze com outros narradores machadianos.

Notas

¹ Este texto apresenta algumas considerações da pesquisa de Pós-Doutorado “Das páginas dos jornais ao livro: versões narrativas dos contos de Machado de Assis”, desenvolvida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Uma versão bastante reduzida dele foi apresentada no III Encontro Tricordiano de Linguística e Literatura da Universidade Vale do Rio Verde, em outubro de 2013.

² A indicação da reescrita de “O relógio de ouro” deve-se a Lúcia Miguel-Pereira (MIGUEL-PEREIRA, 1949, p. 103).

³ O *Jornal das Famílias* era um periódico conservador editado por B. L. Garnier, destinado a um público bem específico e seletivo: as famílias da elite brasileira do II Reinado. Como tal, tinha sessões fixas ilustradas (“Modas”; “Economia doméstica”; “Medicina popular”; etc.) que objetivavam “ensinar” às jovens senhoras, mães de família ou prestes a ser, um comportamento condizente com sua responsabilidade dentro do lar e fora dele, nos salões da Corte. Já a *Gazeta de Notícias* era um jornal mais popular e diversificado, que além dos pontuais romances (também publicados no *Jornal das Famílias*), conservava espaço para publicidade, noticiário, informações gerais, etc. Ao contrário do periódico de Garnier que era editado mensalmente, vindo de Paris; a *Gazeta* saía diariamente, oferecendo a seus leitores, além do folhetim, atualidades em geral: arte, teatros, modas, acontecimentos, etc.

⁴ Silviano Santiago observa ainda que “a dissimulação feminina é um dado que existe e existirá na sociedade que Machado descreve, e que pode ser observado em toda jovem que se enamora e deseja casar-se. É consequência da sua posição frente ao homem, dentro da sociedade, e de modo algum pode ser tomado como exemplo de futura traição” (SANTIAGO, 1978, p. 41).

⁵ Helen Caldwell observa que a peça *Otelo* “aparece no argumento de vinte e oito narrativas, peças e artigos” (CALDWELL, 2002, p. 18). Na relação que a estudiosa apresenta não é citado o conto “O relógio de ouro”, certamente porque a alusão ali se faz em nível estrutural e não textual.

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. M. de. *Histórias da meia noite*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).

_____. *Histórias sem data*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).

_____. *Contos fluminenses*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

_____. *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 1.

CALDWELL, H. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CHALHOUB, S. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. M. (orgs.). *A história contada: capítulos da história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MACFARLANE, A. *História do casamento e do amor*. Inglaterra, 1300-1840. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MIGUEL-PEREIRA, L. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

ROCHA-COUTINHO, M. L. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

_____. Jano, janeiro. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, v. 6/7, 2006, p. 429-452.

SHAKESPEARE, W. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1978.

STEIN, I. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Cilene Margarete Pereira

Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP). Professora do Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). Coordenadora do Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). Editora da Revista *Recorte*.

Artigo recebido em 8 de setembro de 2013.

Artigo aceito em 9 de novembro de 2013.