

**O realismo e o fantástico no conto “Sem olhos”, de Machado de Assis:
uma investigação cronotópica / *Realism and Fantastic in the Short Story*
“Sem olhos” [No Eyes], by Machado de Assis: *A Chronotopical*
*Investigation***

Larissa Ingrid Pinheiro de França Bezerra*
Newton de Castro Pontes**

RESUMO

O presente artigo analisa o conto “Sem olhos”, de Machado de Assis, e explora as relações entre o realismo e o fantástico com base no conceito de cronotopo, proposto por Mikhail Bakhtin. Nesse sentido, destacamos como o conto questiona a percepção da realidade, ao passo que reflete sobre questões sociais, mantendo a ambiguidade e a incerteza características do fantástico. O nosso estudo identifica no conto uma metadiegeese que complexifica os níveis narrativos e evidencia configurações espaço-temporais autônomas, como o cronotopo da reunião noturna e da hospedagem infamiliar, ambos recorrentes na literatura fantástica e gótica. Além disso, nossa pesquisa sustenta que Machado de Assis subverte a dicotomia entre realismo e fantástico, utilizando estratégias discursivas que integram o sobrenatural à construção realista da narrativa. Por fim, destacamos como os paralelismos entre os níveis metadieéticos moldam uma estética da incerteza, ao passo que questões sociais e psicológicas subjacentes são exploradas.

PALAVRAS-CHAVE: Conto; Realismo; Fantástico; Cronotopo; Machado de Assis

ABSTRACT

In this paper we analyze the short story “Sem olhos” [No Eyes], by Machado de Assis, while exploring the relationship between realism and fantastic in view of Bakhtin’s concept of chronotope. Throughout our study, we emphasize how that short story questions the perception of reality while simultaneously reflecting on social issues and keeping the ambiguity and uncertainty that often characterize the fantastic. We also identify a metadiegesis that brings complexity to multiple narrative levels and highlights autonomous spatiotemporal configurations, such as the chronotopes of the nocturnal reunion and of the unfamiliar lodging, both being recurrent in fantastic and gothic literature. Furthermore, our research argues that Machado de Assis subverts the traditional dichotomy between realism and fantastic through discursive strategies that integrate the supernatural elements to the realistic elaboration of the narrative itself. Lastly, we highlight how the parallelisms between the metadiegetic levels forge an aesthetic of uncertainty while delving into subjacent psychological and social themes.

KEYWORDS: Short story; Realism; Fantastic; Chronotope; Machado de Assis

* Universidade Regional do Cariri – URCA, Centro de Humanidades, Departamento de Línguas e Literaturas, Campus Pimenta, Crato, Ceará, Brasil; <https://orcid.org/0009-0004-9188-4098>; larissa.ingrid@urca.br

** Universidade Regional do Cariri – URCA, Centro de Humanidades, Departamento de Línguas e Literaturas, Campus Pimenta, Crato, Ceará, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-9960-0019>; newton.pontes@urca.br

O conceito de *cronotopo*, proposto por Mikhail Bakhtin (2018), se refere à inter-relação essencial do tempo e do espaço e aos diferentes modos como ambos foram artisticamente assimilados no âmbito do texto literário. Em outras palavras, é um conceito que, além de enfatizar a inseparabilidade e entrelaçamento do tempo e do espaço na narrativa ficcional, postula que estes formam um contexto significativo para os eventos e ações das personagens. Por essa razão, o cronotopo não se associa apenas à descrição física do ambiente em que a história ocorre, mas também à forma como esse ambiente influencia e é influenciado pelas experiências temporais das personagens. Bakhtin toma o termo de empréstimo das ciências matemáticas e da Teoria da Relatividade de Albert Einstein como uma metáfora com o fito de transportar para a análise estética da literatura a indissociabilidade do tempo e do espaço ao tomar “o tempo como a quarta dimensão do espaço” (Bakhtin, 2018, p. 11). Nesse sentido, é no cronotopo artístico-literário, como uma categoria do conteúdo e da forma, que “ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto” (Bakhtin, 2018, p. 12), pois o espaço é fortalecido, integrando-se ao fluxo do tempo, enquanto o tempo se solidifica e se manifesta artisticamente, tornando-se visível. Nisso, “os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo” (Bakhtin, 2018, p. 12).

Ao analisarmos o cronotopo de textos literários, sejam eles atuais, sejam de épocas passadas, podemos entender como o homem e a sociedade eram/são representados, já que o cronotopo constitui uma ligação entre o mundo em que vivemos e os mundos que representamos. Por essa razão, “a concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. Parte, portanto, do tempo para identificar o ponto em que este se articula com o espaço e forma com ele uma unidade” (Amorim, 2006, p. 103) – trata-se, afinal, da distribuição em perspectiva espacial e temporal *de ações humanas*; para além de uma descrição do espaço ou do tempo em si mesmos, Bakhtin identifica neles o próprio elemento humano do enredo. Assim, o cronotopo pode mudar a forma como o homem é representado na narrativa, seja o homem pertencente à esfera pública/coletiva, seja o que pertence à esfera privada/individual: as noções de tempo e espaço podem ser percebidas por cada personagem de uma forma diferente, pois o cronotopo de um texto literário também é intrínseco às concepções éticas de homem e de mundo que são estetizadas na forma da

consciência de cada personagem. Isso faz com que, em uma narrativa, o cronotopo possa se dar de uma forma macro e/ou possa ser dividido em cronotopos menores como uma fragmentação do cronotopo maior. Podemos tomar como exemplo as personagens romanescoas do pícaro, do bufão e do bobo, que, quando inseridas em uma narrativa, “criam microcosmos, cronotopos especiais ao seu redor” (Bakhtin, 2018, p. 109) por seu vínculo com a teatralidade da praça pública e seu caráter figurativo e reflexivo. Enquanto uma personagem tradicional se movimenta no mundo e o tem como seu horizonte, aquelas figuras podem se relacionar com o mundo a partir de uma posição exterior, que vê a realidade como falsidade (mimetizando, inclusive, uma imagem do autor-criador em face da vida) – assim, ainda que pareçam viver em um mesmo mundo que as outras personagens, de um ponto de vista literário elas se encontram em um cronotopo próprio, em que a vida adquire aspecto teatral e farsesco.

Um dos tipos mais importantes de cronotopo sobre o qual Bakhtin discorre é o *cronotopo do castelo*, que surgiu e se fortaleceu a partir do romance gótico na Inglaterra do final do século XVIII. A obra literária que inaugura esse cronotopo é *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole (2014), publicado em 1764. Segundo Bakhtin (2018, p. 221), ao contrário do castelo feérico do romance de cavalaria ou do conto maravilhoso, em Walpole “o castelo é saturado de tempo, e ademais de tempo histórico no exato sentido da palavra, ou seja, do tempo do passado histórico”. Isso implica dizer que o castelo traz, em si, gravadas as marcas dos séculos e das gerações em diversas partes de sua estrutura, desde a mobília ao lugar dos retratos das famílias pendurados nas paredes. O castelo remonta aos séculos passados e está voltado para o passado, desafiando o tempo presente e seus novos valores. Nesse sentido, o castelo é um símbolo de antiguidade e imponência, mas também representa o isolamento e a obscuridade. É como esse cronotopo se estabelece na literatura gótica e, apesar de Bakhtin encontrá-lo inicialmente em *O castelo de Otranto*, ele se expande e se delineia melhor no final do século XVIII e ao longo do XIX. Podemos citar obras em que identificamos isso como os romances *Carmilla*¹, de Sheridan Le Fanu (2021), publicado em 1872, e o *Drácula*, de 1897, escrito por Bram

¹ Destacamos que o cenário em *Carmilla* não consiste em um castelo propriamente dito, mas um *Schloss*. Esse termo alemão, comumente traduzido para o português como “castelo”, é utilizado para se referir a um tipo específico de construção austríaca, um edifício menor semelhante a um castelo ou a um *château*. De toda forma, em *Carmilla*, de um ponto de vista narrativo, o *Schloss* funciona como um castelo de proporções menores.

Stoker (2020), que trazem esse cronotopo já bem estabelecido. Assim, esse cronotopo fica associado ao romance gótico por ser quase como um elemento arquetípico central em muitas obras do gênero.

Não obstante, a representação do castelo na literatura gótica não tardou a ser associada a uma atmosfera assombrada, cheia de corredores escuros, salas secretas e passagens misteriosas, elementos que conferiram uma atmosfera de suspense e terror a esse cronotopo com o passar dos anos. Além disso, o castelo pode servir como lar de personagens enigmáticas, como nobres decadentes, vilões sinistros e até fantasmas e assombrações que contribuem para essa atmosfera sombria e misteriosa. Somado a isso, ainda temos recursos como maldições familiares, pactos malignos e eventos inexplicáveis que fizeram com que uma áurea sobrenatural se instaurasse na representação ficcional desse espaço carregado de tempo.

Borges (2011) discute que a invenção desses espaços na literatura gótica, especialmente o espaço do castelo, traz consequências tão profundas que surge um vocabulário próprio associado a eles. Nessa perspectiva,

No início do século XIX ou em fins do XVIII aparecem no idioma inglês diversos epítetos (*eerie, uncanny, weird*²) de origem saxônica ou escocesa, que servirão para definir certos lugares ou coisas que inspiram um vago horror (Borges, 2011, p. 17; grifos do autor).

Essa consequência linguística, segundo Borges, parte do momento que essa concepção de espaço se torna comum na literatura e que exige da própria língua palavras que tentem descrever esse novo tipo de sentimento de horror. O que se aponta é um horror baseado em uma sensação de infamiliaridade e de estranheza que se configura como uma nova relação com o espaço, ou seja, “tais epítetos correspondem a um conceito romântico de paisagem” (Borges, 2011, p. 17).

Dessa forma, a literatura começa a conceber um tipo de horror espacial e, por isso, cria uma linguagem nova para falar desse horror, uma vez que as estruturas linguísticas de outrora já não eram suficientes para descrever o tipo de sensação que esse espaço físico, na literatura, estava tentando construir. Desde então, o elemento do sobrenatural,

² Essas palavras podem ser traduzidas para o português como “estranho” ou “sinistro”. O próprio Borges, inclusive, escreve que, “em espanhol, talvez a melhor palavra [para traduzir essas expressões] seja *siniestro*” (Borges, 2011, p. 17; grifo do autor).

especialmente na forma do *insólito*, continuou a desempenhar um papel proeminente na literatura ocidental e não se limitou ao gênero do romance gótico, pois ele reaparece de alguma forma em diferentes gêneros literários e de diversas maneiras. Afinal, o insólito continua sugerindo um fascínio do homem por aquilo que está além de sua compreensão, sendo o centro configurador das diversas formas arquitetônicas do horror, da ficção distópica, do real-maravilhoso e do fantástico em geral.

Amaral (2023, p. 36) define o insólito como um conceito que “engloba as categorias estéticas que têm em comum a presença de elementos extraordinários, sobrenaturais. Entre elas estão o fantástico, o maravilhoso, o realismo maravilhoso, o estranho e o grotesco”. Sob essa perspectiva, o insólito é uma construção estética arquetípica que incorpora aquelas várias categorias que contêm elementos normalmente chamados, em sentido geral, de sobrenaturais, e que, geralmente, se referem a algo incomum e estranho (tomada a realidade cultural e científica do tempo presente como parâmetro). No contexto literário, o insólito está frequentemente associado a elementos que não se encaixam ou até mesmo desafiam as leis da lógica e da realidade.

No decorrer da literatura romântica e realista, outros cronotopos se desenvolveram e influenciaram fortemente a evolução daqueles presentes na literatura fantástica e que, de alguma forma, se ligam a esse elemento do insólito. É o caso do *cronotopo da hospedagem infamiliar* e do *cronotopo do salão de visitas*. O primeiro não foi proposto por Bakhtin, mas aparece em uma longa tradição de histórias insólitas. Geralmente, a hospedagem infamiliar está associada a um lugar novo para a personagem (e, portanto, desconhecido), de passagem breve, que por isso reflete um sentimento de deslocamento temporário, e que possui uma história obscura e sinistra associada a ele; neste lugar acontecem eventos misteriosos e as personagens são assombradas em sonhos ou quando investigam seus recantos. “Os sonhos na Casa da Bruxa”, conto de H. P. Lovecraft (2005) escrito em 1932, traz esse cronotopo em seu enredo. Walter Gilman, um estudante universitário de matemática, aluga um quarto na antiga Casa da Bruxa, uma residência conhecida por sua ligação com práticas ocultistas. A casa é descrita como uma estrutura antiga e decadente, com uma história sinistra que remonta aos dias de bruxaria em Arkham. Por conta disso, os moradores locais acreditam que a casa é assombrada por sua antiga proprietária, Keziah Mason, uma bruxa que praticava rituais obscuros. Logo após se instalar na Casa Brown, Gilman começa a experimentar uma série de sonhos

perturbadores e alucinações vívidas. Ele ouve sons estranhos, vê imagens grotescas e sente uma presença maligna ao seu redor, fazendo com que ele não consiga discernir entre o real e o sobrenatural.

Já o cronotopo do salão de visitas ganhou plenitude de seu significado em autores como Stendhal e Balzac, mas também adquiriu contornos sombrios em outros contextos narrativos. Ao partirmos do ponto de vista da composição e do enredo, podemos observar que é no salão de visitas, no tempo presente da sociedade burguesa, em que acontecem os encontros, o desenvolvimento dos enredos das intrigas, os desfechos de situações, sendo o lugar onde “se travam os diálogos, que ganham importância extraordinária no romance, desvelam-se os caracteres, as ‘ideias’ e as ‘paixões’ dos heróis” (Bakhtin, 2018, p. 222). No salão de visitas temos tanto a construção quanto a destruição de reputações sociais e políticas, pois temos reunidas em um só espaço as gradações de uma hierarquia social. É nesse ambiente que “se desvela em formas visíveis e concretas o poder onipresente do novo senhor da vida – o dinheiro” (Bakhtin, 2018, p. 222) e que temos um entrelace entre o público-social e o privado-individual.

Isso implica dizer que, no que se refere ao caráter espacial desse cronotopo, temos que ele é simultaneamente físico e social, além de discursivo, sendo este último aspecto o mais importante e que merece destaque. O espaço físico refere-se ao ambiente concreto onde ocorrem as interações, como uma sala de reunião, um salão de festas ou mesmo um espaço público. No entanto, esse espaço não existe de forma isolada; ele é continuamente moldado e reinterpretado pelas práticas sociais e pelos discursos que nele ocorrem. Em sua dimensão temporal, a reunião é o momento em que as tensões políticas e econômicas vêm do espaço público e exterior para o lugar íntimo e privado, e em que conflitos econômicos se transformam em pessoais. Dessa forma, entendemos as relações sociais das personagens a partir dos discursos veiculados por cada uma delas, uma vez que, para Bakhtin (2018), esse espaço-tempo não é apenas físico, mas social. Por essa razão, nos diálogos entre membros de uma classe superior econômica e politicamente devemos ser capazes de identificar a dimensão social do espaço-tempo nas interações entre os indivíduos, nas expressões linguísticas utilizadas, nos assuntos discutidos, nas trocas de ideias e nas negociações que refletem, refratam e reforçam a posição social e o poder das personagens. Os discursos não apresentam apenas uma mera troca de informações, mas um exercício de poder e influência, em que as palavras são ferramentas para consolidar

ou desafiar hierarquias e sistemas sociais. É por esse motivo que Bakhtin (2018) afirma que é nesse espaço discursivo que as reputações são construídas e destruídas.

Entretanto, é também nesse cronotopo que temos a reunião em volta da lareira em dias frios e chuvosos com uma contação de histórias sombrias e tenebrosas. Percebemos isso, por exemplo, na lenda que permeia a criação, em 1818, da obra de *Frankenstein*, de Mary Shelley (2019), que é tão intrigante quanto o próprio romance. Durante uma noite chuvosa, em uma viagem pela Europa, Shelley estava alojada em Villa Diodati, perto do Lago Genebra, na Suíça, com um grupo de escritores e intelectuais da época, incluindo seu marido, o poeta Percy Busshe Shelley, e Lord Byron. Devido ao mau tempo, eles ficaram confinados em uma casa e decidiram passar o tempo contando histórias de terror para se entreter – curiosamente, uma delas se tornaria o ponto de partida para uma das obras mais icônicas da literatura. Mary Shelley, inspirada por pesadelos recentes, pelas conversas sobre as possibilidades da ciência e por questões filosóficas sobre a natureza da vida e da criação, cria a história de Frankenstein, expandida para um romance em 1818. Apesar de nascer como uma situação real, a história se tornou uma lenda (dando forma estética àquela ocasião, transformando o ambiente e as circunstâncias da reunião em cronotopo) que influenciou fortemente a tradição ficcional da reunião de intelectuais burgueses, em um salão de visitas, que contam histórias de horror.

O filme *Dracula's Daughter* (1936) [*A filha de Drácula*], dirigido por Lambert Hillyer, traz uma ficcionalização famosa desse evento. Mary Shelley, Byron e outros escritores estão reunidos, no mesmo contexto, e começam a contar a história da filha do conde Drácula. Dessa forma, um filme de horror gótico dos anos 1930 usa a mesma situação como o cronotopo inicial de construção do enredo. Essa tradição se estendeu à literatura e não é raro encontrar histórias insólitas que são contadas a partir da perspectiva de amigos reunidos em um salão de visitas e que começam a contar histórias sombrias uns para os outros. Tal cronotopo aparece, de modo frequente, em diversos contos fantásticos de Guy de Maupassant (1986), como “O lobo”, “Magnetismo”, “Aparição” e “O medo”, publicados entre 1882 e 1884. Em todos esses exemplos, também temos no início do conto, como narrativa-moldura, uma reunião de colegas e/ou amigos, logo após o jantar (ao anoitecer), em que um deles irá contar uma história sombria que constitui o enredo central. Isso nos mostra, de forma clara, que o cronotopo do salão de visitas, quando dentro da literatura gótica, apresenta algumas variações em relação ao que foi

identificado por Bakhtin na literatura realista. Ao ser associado ao insólito, ganha novos contornos, podendo ser chamado de *cronotopo da reunião noturna da alta sociedade, em um salão de visitas, compartilhando histórias de horror*.

Nesse viés, mesmo com a literatura gótica sendo comumente associada ao movimento romântico de modo estrito, na verdade temos uma nítida ligação dela com a literatura realista em geral. Basta observarmos que, a partir do momento em que a cultura literária passou a se inclinar mais para um tipo de expressão artística realista, com base no empirismo e nas ideias racionalistas, o insólito aparece como uma antítese natural a esse movimento, uma vez que

[a] narrativa gótica reverbera fortemente as influências que o Iluminismo deixou no pensamento ocidental: as lacunas resultantes da racionalização que tomou o lugar das antigas concepções teológicas do mundo, os medos ancestrais que a Era das Luzes não conseguiu erradicar e os temores emergentes gerados pela progressão da ciência e da tecnologia. (Moraes; Menegotto, 2024, p. 437).

Sob essa perspectiva, a natureza, o mundo exterior, passa a funcionar, de certo modo, como uma representação do mundo interior (sentimental e intelectual). Nesse sentido, o Iluminismo, em um sentido filosófico, também se estende para uma concepção de natureza que, na claridade da manhã, representa os ideais iluministas. Contudo, essa mesma natureza, na escuridão da noite, funciona como uma representação do obscurecimento filosófico que se reflete através de uma natureza também obscura. Por esse motivo, o cronotopo da reunião do salão de visitas, no contexto do gótico, vai priorizar que esses encontros aconteçam durante a noite, momento simbólico em que a filosofia não consegue explicar o mundo e seus fenômenos.

Além disso, o cronotopo da reunião noturna indica uma temporalidade breve, momentânea, já que é apenas durante esse tempo que a realidade é suspensa e ameaçada. É um instante, um momento impressionante em que saímos da realidade, e essa saída não é permanente. Por isso, ao final da história, encerrada a reunião, geralmente há um retorno à realidade. Passos (2001, p. 69; grifo da autora) identifica esse mesmo elemento arquitetônico na estrutura do conto escrito em geral, de modo que a sua leitura “implica, assim, a breve suspensão do cotidiano, suspensão gratificada com a entrada *ex-abrupto* em outra forma de organização vivencial e social”. Notamos que ela aponta tal traço recorrente já nos contos de horror do século XIX, uma vez que

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (2): e69877p, abril/jun. 2025

O determinante do tempo e do espaço propicia a necessidade de transformar de imediato um episódio comum em algo que o ultrapasse, obrigando-nos a trabalhar com um tipo especial de síntese, com o tom e, em especial, com a ruptura de limites a fim de obter – reiteramos – aspectos surpreendentemente significativos da “condição humana” ou da “ordem social, histórica e cultural” (Passos, 2001, p. 71).

É por isso que podemos entender porque é especialmente no conto que há a recorrência desse cronotopo da reunião noturna. O cronotopo se situa em um breve instante de ruptura, ou seja, durante o episódio temporalmente breve de uma reunião em que estão presentes membros que representam a ordem social, e acontece durante a noite, pois esta simboliza a oposição aos ideais iluministas. Diante dessa premissa, a literatura gótica se apresenta como um par dialético em relação à literatura realista. Na literatura gótica, a concepção de realidade se encontra ameaçada e as filosofias empiristas e racionalistas não explicam certos fenômenos e acontecimentos do mundo. Com base nessa ideia, poderíamos explicar o porquê de termos romances como *O castelo de Otranto* (1764), já citado anteriormente, e *Ligações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos, em um período tão próximo um do outro. Ou ainda o *Germinal* (1885), de Émile Zola, tão próximo de *Drácula* (1897).

Esses dois cronotopos que viemos desenvolvendo (o cronotopo da hospedagem infamiliar e o cronotopo da reunião noturna), com o tempo, se estabeleceram como ligados, muito fortemente, à literatura gótica e fantástica, pois ganharam contornos sobrenaturais típicos e característicos do insólito. Apesar de a literatura fantástica não ser abordada por Bakhtin, podemos perceber que sua menção ao cronotopo do castelo funciona como o prenúncio do primeiro grande cronotopo da literatura fantástica – a qual, como vimos, não se limitou a este. A literatura fantástica desenvolveu cronotopos típicos de sua narrativa e que aparecem em obras significativas, como a de Machado de Assis, podendo ser observados por meio do conto fantástico “Sem olhos”, de 1876, publicado no *Jornal das Famílias* (RJ).

De início, somos apresentados à formação de um círculo doméstico e íntimo reunido na residência do casal Vasconcelos. Além deles dois, temos quatro convidados, reunidos na sala de visitas: o casal Bento Soares e Maria do Céu, o desembargador Cruz e o bacharel Antunes. Logo na primeira frase do conto, o narrador nos diz que todos estavam reunidos na “saleta das palestras íntimas” (Assis, 2014), lugar onde o chá foi

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (2): e69877p, abril/jun. 2025

servido enquanto tratavam de diversos assuntos, em especial de temáticas relacionadas às almas, bruxas, fantasmas, lobisomens e outras “crenças populares antigas e modernas” (Assis, 2014). Essa referência inicial ao local em que se passa a história, apesar de breve, já nos remete ao cronotopo da reunião noturna e fornece informações sobre o grau de proximidade entre as personagens e sua posição social e ideológica.

A própria definição do assunto insólito como *crença popular* marca também a distância entre uma concepção empirista de realidade nas classes economicamente dominantes e uma visão mágica, sobrenatural, das classes trabalhadoras. Do ponto de vista das personagens do conto, a divisão econômica brasileira deve se reproduzir como uma divisão entre real/sobrenatural e entre realismo/insólito, razão porque Bento Soares contesta que a crença em fantasmas seria “supor que somos uns beócios” (Assis, 2014). Já do ponto de vista do narrador, essa visão dominante de classe possui um caráter comicamente autocentrado, simbolizado pela incapacidade de Bento Soares compreender a existência de alguém que acreditasse em algo que ele não cria, pela limitação de perspectiva temporal (“a espécie humana aparecera na terra no primeiro dia de abril de 1832, data de seu nascimento”) e pelo modo como “Esta convicção diminuía ou antes eliminava certos fenômenos psicológicos e reduzia a história do planeta e de seus habitantes a uma certidão de batismo e vários acontecimentos locais” (Assis, 2014).

A partir do momento que o assunto da conversa começa a versar sobre os elementos do sobrenatural, Bento Soares demonstra a sua incredulidade frente a essas histórias, uma vez que, para ele, não passam de tolices e inventos próprios de crianças. Então, o diálogo entre as personagens se divide em duas conversas diferentes: o senhor Vasconcelos, Bento Soares e o desembargador continuam a comentar “algumas notícias relativas a crenças populares antigas e modernas” (Assis, 2014), enquanto o bacharel Antunes, a senhora Vasconcelos e Maria do Céu falam sobre vestimentas, especialmente o vestido usado por esta última. Essa bifurcação é um tanto sugestiva, uma vez que, de acordo com o contexto histórico e social do Brasil do século XIX, o esperado era que “os grupos se formassem entre homens e mulheres; no entanto, o bacharel prefere ficar com as senhoras e falar sobre *toilette*” (Gonçalves, 2016, p. 53; grifo da autora), um assunto dificilmente representado literariamente como parte de uma conversa entre homens desse período.

Nesse ponto, o narrador, em terceira pessoa, descreve a fisionomia de Maria do Céu, destacando-a das demais personagens apresentadas no conto até então. Ele diz que

Maria do Céu era uma mulher bela, ainda que baixinha, ou talvez por isso mesmo, porquanto as feições eram consoantes à estatura; tinha uns olhos miúdos e redondos, *uma boquinha que o bacharel comparava a um botão de rosa*, e um nariz que o poeta bíblico só por hipérbole poderia comparar à torre de Galaad. A mão, que, essa, sim, era um lírio dos vales - *lilium convallium* -, parecia arrancada a alguma estátua, não de Vênus, mas de seu filho; e eu *peço perdão desta mistura de cousas sagradas com profanas, a que sou obrigado pela natureza mesma de Maria do Céu. Quieta, podiam pô-la num altar; mas, se movia os olhos, era pouco menos que um demônio. Tinha um jeito peculiar de usar deles que enfeitiçou alguns anos antes a gravidade de Bento Soares, fenômeno que o bacharel Antunes achava o mais natural do mundo*. Vestia nessa noite um vestido cor de pérola, objeto da conversa entre o bacharel e as duas senhoras. Antunes, sem contestar que a cor de pérola ia perfeitamente à esposa de Bento Soares, opinava que era geral acontecer o mesmo às demais cores; *donde se pode razoavelmente inferir que em seu parecer a porção mais bela de Maria não era o vestido, mas ela mesma* (Assis, 2014; grifos nossos).

É interessante notarmos algumas informações que essa descrição nos fornece que servem de pista para uma aparente indiscrição amorosa entre Maria do Céu e Antunes. Uma delas é que o narrador afirma que é o próprio bacharel que compara a boca da mulher a um botão de rosa. Isso nos sugere que Antunes, ao deter sua atenção em Maria do Céu, notou a delicadeza e suavidade de seus lábios, o que, além de transmitir um sentimento romântico, denota certa sensualidade. No final da descrição, o narrador intensifica ainda mais essa percepção de que Antunes observa intensamente a esposa de Bento Soares ao frisar que *se pode razoavelmente inferir* que o bacharel não apreciava apenas o vestido usado por ela, mas a própria Maria do Céu que era a *porção mais bela*.

Além disso, o narrador, ao caracterizá-la, diz que a natureza própria de Maria do Céu misturava coisas sagradas e profanas, e que ela usava esses elementos de uma forma peculiar que *enfeitiçou* Bento Soares, um fenômeno que Antunes *achava o mais natural do mundo*. Essa afirmação sugere que o próprio bacharel fora enfeitiçado pelos encantos de Maria do Céu. Por fim, um outro aspecto interessante, nesse contraste entre o sagrado e o profano, aparece quando o narrador diz que, quando Maria do Céu move os olhos, ela se torna pouco menos que um demônio. Esse elemento do olhar, especialmente aliado ao caráter sobrenatural da divisão entre sagrado e profano e ao uso de termos como *demônio* e *feitiço* relacionados à *natureza* de alguém ou ao que é *natural* no mundo, é

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (2): e69877p, abril/jun. 2025

extremamente importante na construção do conto e merece ser destacado, pois será retomado algumas vezes ao longo da história.

Após essa caracterização de Maria do Céu, o grupo das senhoras e o bacharel Antunes voltam a atenção ao outro grupo que falava em um tom de voz um pouco mais alto. A questão que faz os demais homens se exaltarem em seus ânimos era um pequeno embate entre as opiniões de Bento Soares e o desembargador Cruz: o primeiro duvidava piamente da existência de fantasmas, enquanto o segundo insistia que não se podia negar a existência deles. Maria do Céu e o bacharel Antunes entram na discussão dando apoio à opinião de Bento Soares, afirmando que fantasmas são fruto da imaginação e do medo. Maria do Céu, desdenhosa e sentenciosamente, ainda diz que “os fantasmas são frutos do medo [...]. Quem não tem medo não vê fantasmas” (Assis, 2014) e, ao ser questionada sobre quais seriam os seus medos, afirma “não tenho medo de nada nem de ninguém” (Assis, 2014).

O bacharel, também um tanto desdenhoso com os medos do desembargador, comenta: “Se a entrada na Relação³ dá em resultado visões dessa natureza, declaro que vou cortar as asas às minhas ambições – observou o bacharel *olhando* para a esposa de Bento Soares, *como a pedir-lhe aprovação do dito*” (Assis, 2014; nossos). Essa conjectura de Antunes nos aponta dois dados relevantes. O primeiro está na brincadeira que ele faz com a opinião de Cruz sobre fantasmas e a função social que ele exerce como desembargador. Como foi comentado anteriormente, esse tipo de reunião noturna traz para o espaço privado a dimensão social das personagens de uma maneira ressignificada. Assim, ao focar na profissão pública de Cruz e no fato de ele usar um discurso, na esfera privada, que não coincide com a sofisticação de sua dimensão social, temos o caráter espacial desse cronotopo como físico, social e discursivo, simultaneamente. Isso é confirmado quando, antes desse momento, Bento Soares fala, com certa arrogância, que o medo do sobrenatural é baseado apenas em crenças populares, “lendas e contos da carocha” (Assis, 2014) que ele jamais acreditaria e “que houvesse homem no mundo capaz de ter crido neles uma vez ao menos” (Assis, 2014). Dessa forma, o cronotopo não possui um espaço-tempo que se situa apenas no plano físico, mas também no ideológico, uma vez que a personagem do desembargador Cruz figura justamente uma ordem social

³ Referência ao Tribunal da Relação do Império, órgão que, no século XIX, era composto pelos desembargadores que atuavam como juizes de segunda instância e tinham a responsabilidade de interpretar e aplicar as leis de forma justa e equitativa nas causas que lhes eram apresentadas.

muito representativa do século XIX: a ordem jurídica. Entretanto, essa ordem será quebrada ou pelo menos desequilibrada por meio da narração que ele fará de uma experiência sobrenatural vivida em sua mocidade.

O segundo dado está na questão do olhar de Antunes direcionado a Maria do Céu. A observação que o bacharel faz é destinada a Cruz, contudo o seu olhar vai para a esposa de Bento Soares. Como se não bastasse a estranheza da ação, o narrador nos explica que o seu olhar era como se estivesse a pedir a aprovação dela em relação à informação dita. Essas sutilezas presentes nos olhares furtivos trocados entre os dois, somado aos sorrisos prudentes, aos gestos corteses e graciosos em excesso e às conversas íntimas sobre assuntos incomuns, segundo Waki (2019, p. 33), servem de base para a suposição de um discreto triângulo amoroso em que “Maria do Céu e o Bacharel Antunes, mesmo próximos ao marido dela e em meio a amigos comuns, demonstram um claro interesse erótico um pelo outro”.

Diante da troca de seus companheiros, Cruz fala que, se os colegas vissem o que ele viu certa vez, eles ficariam apavorados e com medo. Ao comentar isso, todos ficam curiosos “e o próprio mistério e recusa do desembargador faziam crescer o apetite. Os homens insistiram; as senhoras fizeram coro com eles” (Assis, 2014). Nisso, ele cede aos pedidos e decide contar a história que justifica a sua crença em fantasmas, representando a passagem da narrativa-moldura para o segundo nível narrativo.

Façamos uma breve (mas necessária) digressão acerca dessa relação entre as narrativas e seus narradores. Segundo Genette (1989), os níveis narrativos são organizados com base na relação entre as diferentes narrativas presentes dentro de uma mesma história. Nesse sentido, o nível narrativo diz respeito às estruturas organizadas, construídas e interligadas com organicidade que podem aparecer em uma narrativa. Genette observou que as instâncias narrativas podem se desdobrar, ocorrendo em mais de um ato narrativo com narradores de níveis distintos. Por esse motivo, o teórico francês tratou de alguns níveis narrativos: extradiegético, intradiegético e metadiegético, sendo este último objeto de nosso interesse.

O nível metadiegético, também chamado por Bal (1977) de nível hipodiegético, é aquele em que há uma narrativa dentro da própria narrativa, contada por uma personagem que pertence ao primeiro nível da história. Dessa forma, a partir do momento em que Cruz inicia sua história por meio de um relato de memória, ele cria um segundo nível narrativo.

É válido destacarmos que, nesse segundo nível, como nos lembra Genette (1989), temos espaços, ações e personagens autônomos em relação ao primeiro nível. Ainda há a possibilidade de, dentro desse segundo nível, haver a constituição de mais um nível metadieético com a narração de uma outra história por parte de uma outra personagem – fenômeno que também acontecerá no presente conto. Essa existência de níveis narrativos por meio de relatos metadieéticos, além de criar uma composição narrativa em moldura, ainda traz ao leitor a possibilidade de observar conexões e paralelismos entre os níveis instituídos.

Genette (1989) esboçou uma sistematização dessas possíveis conexões entre os níveis narrativos ao apresentar algumas funções para a narrativa metadieética: explicativa, preditiva, temática, persuasiva, distrativa e de obstrução. No caso da narrativa machadiana analisada neste artigo, vamos observar que há uma relação temática entre os níveis construídos no conto. Essa relação temática, de acordo com a perspectiva de Genette (1989, p. 232), “não implica [...] nenhuma continuidade espaço-temporal entre metadieese e dieese: relação de contraste [...] ou analogia”, mas, ainda assim, implica uma relação direta e indispensável ao encadeamento dos níveis subsequentes, uma vez que, quando percebida pelo leitor, exerce influência na leitura da situação dieética.

Até então, o narrador que conduzia o conto se constituía como um narrador heterodieético, ou seja, um narrador que estava fora da dieese, uma vez que não participava como personagem da narrativa e tratava dos acontecimentos em terceira pessoa. A partir do momento em que Cruz se torna o narrador, no segundo nível narrativo do conto, ele assume uma posição de narrador autodieético, narrando suas próprias experiências. Essa autodieese é importante para a construção do elemento insólito do conto, uma vez que teremos a narração de um fato empírico, vivenciado pela própria personagem, e uma credibilidade maior dos fatos contados (especialmente para as outras personagens que a ouvem, mas podemos também considerar tal credibilidade afetando a contemplação do conto como um todo). Nesse viés, segundo Souza (2011), graças ao fato de o narrador ser um desembargador e o gênero fantástico ainda ter a necessidade de apresentar um narrador que possa conferir credibilidade ao relato, não há “ninguém melhor que um juiz para atrair a adesão dos ouvintes à sua experiência meta-empírica” (Souza, 2011, p. 177).

Ao retomarmos o conto, Cruz conta que, quando estudava ainda moço em São Paulo, durante o terceiro ano da faculdade, foi passar suas férias no Rio de Janeiro. Lá, dividiu uma casa de dois andares com um homem chamado Damasceno Rodrigues, um velho médico, sem clínica e que ali já morava havia três anos. O jovem Cruz morava no primeiro andar, enquanto Damasceno morava no segundo andar, que

[...] era antes um sótão puxado à rua; compunha-se de uma sala, uma alcova e pouco mais. [...] *Tudo ali era tão velho e alquebrado como ele*; três cadeiras incompletas, uma cômoda, um aparador, uma mesa, alguns farrapos de um tapete, ligados por meia dúzia de fios, tais eram as alfaías da casa de Damasceno Rodrigues. As janelas, que eram duas, adornavam-se com umas cortinas de chita amarela, rotas a espaços. Sobre a cômoda e a mesa havia alguns objetos disparatados; [...]. No chão também havia jornais e livros espalhados. Era ali o asilo do vizinho misterioso (Assis, 2014, grifo nosso).

A descrição serve para criar uma atmosfera mais sombria no conto, por se tratar de “um ambiente abandonado e negligenciado, onde até mesmo os objetos parecem deslocados, fora de ordem, com aspecto de bagunçados” (Moraes; Menegotto, 2024, p. 442). Vemos uma configuração do cronotopo da hospedagem infamiliar presente nesse segundo nível narrativo, esse ambiente um tanto obscuro em que acontecerá o evento misterioso e sobrenatural com o desembargador. Essa descrição da residência do velho médico, de alguma forma, entra em sintonia com sua aparência física e com o seu estado emocional, uma vez que este é o ambiente em que ele ficava a maior parte do tempo. Inclusive, Cruz descreve Damasceno como um homem magro e encurvado, com uma “cara angulosa e descarnada, os olhos cavos, o cabelo hirsuto, as mãos peludas e rugosas” (Assis, 2014). Quando sério, seu aspecto “dava ares de caveira”, já quando sorria e ria, “havia nele um gesto diabólico” (Assis, 2014).

Durante sua hospedagem na casa, Cruz realiza alguns poucos diálogos com Damasceno sobre assuntos um tanto estranhos e incomuns. Depois de algum tempo, o jovem é informado por conhecidos que Damasceno estava muito doente, mas que, antes, o havia procurado diversas vezes para contar-lhe um segredo. Quando Cruz o visita, o doente lhe pede que pegue uma caixinha de couro guardada em uma gaveta de sua cômoda. Dentro dela há um maço de papéis e, entre eles, uma foto de uma bela mulher. Nisso, passamos para o terceiro nível metadieético da narrativa.

Damasceno começa a contar a sua história e a da moça da foto, que aconteceu no interior da Bahia. Quando jovem, ele conheceu um homem rico que também era médico e morava em um engenho na região de Jeremoabo. Esse homem é descrito por Damasceno como sábio, taciturno, ciumento, cauteloso e suspeitoso. Ele era casado com uma mulher linda e modesta chamada Lucinda: a mesma moça da foto que guardava na caixinha de couro. Aos poucos, Damasceno especula que talvez o recato excessivo de Lucinda fosse decorrente do ciúme descomedido do marido. A compaixão de Damasceno, aos poucos, dá lugar ao amor e logo se vê apaixonado. Porém, Lucinda sequer olha para o rapaz e, toda vez que se comunicam, ela lhe fala de forma seca e por monossílabos. Percebendo que ela estava mais triste que o costureiro, decide perguntar o que estava acontecendo:

Não sei que tom havia em minha voz, e certo é que Lucinda estremeceu, e levantou os olhos para mim. Cruzaram-se com os meus, mas disseram nesse único minuto – que digo? Nesse único instante – *toda a devastação de nossas almas* [...]. No meio dessa sonolência moral em que nos achávamos, uma voz atroou e nos chamou à realidade da vida. Ao mesmo tempo achou-se defronte de nós a figura do marido. Nunca vi mais terrível expressão em rosto humano! A cólera fazia dele uma Medusa. [...] *Ele olhou para mim e para ela.* [...] Com um gesto despediu-me; quis falar, *ele impôs-me silêncio com os olhos.* (Assis, 2014; grifos nossos).

Damasceno ainda tenta explicar a situação, um tempo depois do ocorrido, com a intenção de aplacar a fúria do marido e para que Lucinda não sofresse nenhum tipo de punição. No entanto, o homem apenas ri e não responde nada. Depois de algumas semanas, Damasceno tem de voltar a Jeremoabo e, ao perguntar sobre Lucinda a algumas pessoas da cidade, descobre que ela havia morrido. Ele procura o marido da moça para saber o que tinha acontecido, sendo surpreendentemente bem recebido. O homem diz que o rapaz fizera bem em ir vê-lo e que Lucinda estava viva, mas que poderia morrer a qualquer momento por conta da punição que ela havia recebido. Chegando no quarto, Damasceno relata:

Vi, sobre uma cama, o corpo imóvel de Lucinda, que gemia de modo a cortar o coração. “Vê”, disse ele, “só lhe castiguei os olhos”. O espetáculo que se me revelou então, nunca, oh, nunca mais o esquecerei! *Os olhos da pobre moça tinham desaparecido; Ele os vazara, na véspera, com um ferro em brasa...* Recuei espavorido. O médico apertou-me os pulsos clamando com toda a raiva concentrada

em seu coração: “*Os olhos delinquiram, os olhos pagaram!*” (Assis, 2014: grifos nossos).

Podemos, a partir desse trecho, perceber que “o castigo que o médico impõe a Lucinda revela algumas características do [...] gótico como uma atração fascinante pelo mistério da maldade humana, das perversões dos instintos e do caráter” (Souza, 2011, p. 183). O ato de remover os olhos de Lucinda para que ela não olhasse para mais ninguém instaura o terror no conto, o que será corroborado pelo insólito que vem após a narrativa de Damasceno. De acordo com Bosi (1988, p. 65), “o ato de olhar significa um dirigir a mente para um ato de ‘in-tencionalidade’, ou seja, é voltar a atenção para algo que seja objeto de interesse do sujeito. Seguindo essa concepção, para o esposo de Lucinda, a traição se deu apenas pelo olhar: já que foram os olhos dela os culpados pela delinquência, eles que deveriam apagar. O castigo sofrido institui, na narrativa, não apenas o medo voltado para o sobrenatural, o desconhecido (que logo aparecerá), mas um medo também do real e das consequências de atos socialmente inaceitáveis.

De repente, depois de narrar esses acontecimentos ao jovem Cruz, Damasceno ergue a cabeça e olha para uma parede vazia do quarto, gritando delirante “enquanto os olhos, mortalmente fixos, *resumiam todo o terror que é possível conter a alma humana*” (Assis, 2014, ;nossos). Nesse momento, ele aponta para a parede com o dedo magro e trêmulo, e Cruz segue com o olhar. Então, o futuro desembargador a vê: “de pé, junto à parede, vi uma mulher lívida, a mesma do retrato, com os cabelos soltos, e os olhos... Os olhos, esses eram duas cavidades vazias e ensanguentadas” (Assis, 2014). Tomado pelo medo, o rapaz desmaia e, ao acordar, já está em seu próprio quarto. Um dia depois do ocorrido, Cruz recebe a notícia que o doente havia morrido.

Após finalizar sua história, voltamos para o primeiro nível narrativo e o cronotopo original, o círculo de amigos reunidos na sala de visitas. Nisso, o desembargador é questionado por Vasconcelos sobre esse acontecimento e Cruz apresenta um epílogo de sua narrativa. Quando, tempos depois, decidiu expor a história de Damasceno, o desembargador descobriu que o homem nunca havia estado na Bahia, que ele havia casado aos vinte e dois anos em Santa Cantarina, de onde saiu apenas aos trinta e três anos, e que a foto que ele havia mostrado a Cruz era, na verdade, o retrato de uma sobrinha sua que tinha morrido ainda solteira. Assim, todo o episódio confessado por Damasceno possivelmente não passava de um delírio ou de uma mentira do velho médico.

Essa questão da possível loucura de Damasceno, percebida por Cruz ao conhecê-lo, funciona como um recurso que põe em dúvida não apenas para as personagens, mas também para o leitor, a veracidade dos fatos narrados pelo velho médico. Portanto,

[...] um dos motivos estéticos pelos quais Machado de Assis provavelmente investe na loucura de Damasceno, configurada pela sua aparência grotesca, pela ambientação funesta que ele cria ao seu redor e pelo seu comportamento um tanto errático, é o fato de que os distúrbios mentais, sendo por si só fatores de inquietação pública, acabam por aprofundar ou incrementar a atmosfera perturbadora e os eventos sobrenaturais do relato de Cruz – sem contar [...] o fato de servir como base para mitigar a verdadeira natureza fantástica dos acontecimentos (Waki, 2019, p. 34).

Por isso, mesmo que saibamos que a narrativa de Cruz foca principalmente no fantasma que ele próprio testemunhou, ao tocar no tema da loucura, invariavelmente pomos em dúvida a visão que ele teve. O próprio Damasceno, em uma de suas conversas com Cruz, relata que a lua é apenas um produto da retina dos olhos humanos. O velho médico explica ao jovem que, em determinados dias do mês, o olho humano sofre uma espécie de contração nervosa que produz o fenômeno lunar e, assim, a lua estaria nos olhos do próprio homem. Dessa forma, “se a lua é uma ilusão dos sentidos [...], talvez a aparição de Lucinda também seja” (Moraes; Menegotto, 2024, p. 445), especialmente ao levarmos em consideração que os ânimos de Cruz estavam alterados após a história contada por Damasceno, e que o próprio ambiente poderia contribuir para isso – lembremos a estranheza causada pelo cronotopo da hospedagem, ambiente que representa a suspensão temporária do mundo conhecido e sua substituição pelo infamiliar e obscuro. Ademais, inconscientemente ou não, em diversos momentos de sua narrativa, Cruz sempre frisa os instantes em que Damasceno falava e agia como louco, bem como estabelece, por meio de sua narrativa, certa relação

[...] entre a possibilidade da loucura do personagem Damasceno e o espaço em que ele vive. Seu flerte com a insanidade amplia a sensação de que a linha entre o real e o sobrenatural é tênue, aumentando a atmosfera enigmática do conto [...] e que enfatiza, principalmente, a instabilidade emocional e a péssima saúde do médico [...]. (Moraes; Menegotto, 2024, p. 448).

A partir dessa perspectiva, há os elementos da incerteza e da hesitação que permeiam a narrativa tanto de Cruz quanto a de Damasceno. Tanto a incerteza quanto a hesitação são transmitidas para as outras personagens e para o próprio leitor, uma característica também indispensável ao insólito. Por essa razão, “podemos verificar que há uma contaminação dos fatos reais e irreais, verossímil e inverossímil se misturam, loucura e lucidez não se contrapõem, mas se imbricam” (Souza, 2011, p. 185). Assim, o insólito consiste justamente na incapacidade de termos uma resolução do caso de Cruz, pois, ao final de sua narração, ele deixa claro que não sabe decifrar o enigma de ter visto o fantasma de Lucinda, mesmo que, aparentemente, a história de Damasceno não tenha passado de uma invenção ou delírio. Segundo Souza (2011, p. 186), é justamente esse aspecto que “concorre para que compreendamos ou classifiquemos ‘Sem olhos’ no universo do fantástico”, afinal põe em dúvida nossa percepção do real.

O próprio senhor Vasconcelos dá uma resolução simples para o caso do desembargador, mas consoante o que desenvolvemos anteriormente: “[...] o desvario do doente foi contagioso, e fez com que o senhor visse o que ele supunha ver” (Assis, 2014). Após essa afirmação, Cruz diz que seria melhor, então, que a história de Lucinda fosse verdadeira e, em seguida, faz algo estranho: ele se dirige a Maria do Céu e questiona se, depois dessa história, ela agora acredita em fantasmas. Esse ato é um tanto inusitado porque não era apenas Maria do Céu que duvidava da existência do sobrenatural. Seu marido, Bento Soares, também duvidava, além do senhor Vasconcelos e do bacharel Antunes. Assim, faria mais sentido que a pergunta fosse dirigida a todo o grupo. Contudo, se o direcionamento da pergunta já é singular, o comportamento de Maria do Céu, em resposta ao desembargador, ainda é mais inusitado: ela estava com os “seus olhos baixos” e “quando o desembargador lhe dirigiu a palavra, estremeceu, ergueu-se” (Assis, 2014). Maria do Céu não responde à pergunta do desembargador e, aparentemente, o seu estremecimento é de medo, um comportamento totalmente contrastante com a sua postura inicial, afinal ela própria afirmou que não tinha medo de nada e nem de ninguém.

Segundo Gonçalves (2016, p. 52), “a reação final de Maria do Céu espelha a reação de Lucinda, que, por medo de seu marido, estremeceu e baixava os olhos ao ver Damasceno”. Há algo na história narrada por Cruz que, se não apavora, pelo menos traz um aparente desconforto à mulher. O ato de baixar os olhos, enfatizado pelo narrador, tal como Lucinda, nos faz traçar um possível paralelo entre a história do primeiro nível e do

terceiro nível narrativo. Não bastasse o comportamento de Maria do Céu, “O bacharel fez o mesmo; mas foi dali a uma janela — *talvez tomar ar* — talvez refletir a tempo *no risco de vir a interpretar algum dia um hebraísmo das Escrituras*” (Assis, 2014; grifos nossos). Esse trecho que descreve a reação de Antunes nos é interessante porque mostra a sua tensão e ainda nos apresenta duas suposições feitas pelo próprio narrador: a primeira seria de que o bacharel precisou *tomar ar* e a segunda de que ele teve de refletir sobre um determinado risco que corria. O risco, segundo o narrador, seria de, algum dia, Antunes vir a interpretar *um hebraísmo das Escrituras*.

Essa conjectura do narrador é bastante sugestiva porque também faz um paralelo direto com Damasceno. Quando o velho médico conhece o jovem Cruz, ele estava justamente buscando interpretar um texto bíblico a partir do original em hebraico. Desse modo, podemos supor que há uma ligação entre o jovem Antunes e Damasceno que vai para além da leitura em si do texto bíblico, mas em suas ações enquanto amantes apaixonados por damas belas, de olhos sedutores e, acima de tudo, casadas. Com efeito,

[...] se, no início do conto, nós temos um vislumbre das atitudes discretamente licenciosas que unem os interesses eróticos e ilícitos de Maria do Céu aos do Bacharel Antunes, no fim do conto, após a revelação de que Damasceno é o que é em decorrência de uma paixão também ilícita, vemos como o casal carioca reexamina tais atitudes. Não que esse exame de consciência seja uma espécie de conscientização moral efetiva – não: esse exame de consciência é antes uma espécie de cálculo de autopreservação, de reação ao medo, de ponderação a respeito do que lhes pode acontecer na prática caso Bento Soares venha a querer reagir contra as suas intenções eróticas (Waki, 2019, pp. 37-38).

Maria do Céu e o bacharel não são afetados tanto pelo caráter sobrenatural da história de Cruz, mas pelos fatos das possíveis consequências de seus atos. O medo que sentem é o medo do outro e do que pode ser feito caso sejam descobertos. Segundo França (2011, p. 59), o medo está “intimamente ligado aos mecanismos de autopreservação”, seja no medo do sobrenatural, seja no medo do real. Nesse primeiro caso, o medo do sobrenatural está associado à incerteza e ao perigo, elementos estimulantes das narrativas insólitas populares e literárias. “O desconhecido representaria uma fonte constante de possibilidades perigosas e malévolas. A combinação entre a sensação do perigo, a intuição do mal, o inevitável encanto do maravilhoso e a curiosidade possuiria uma vitalidade

inerente à própria raça humana” (França, 2011, p. 62). Assim, o medo do desconhecido reside em sua imprevisibilidade e na incapacidade de o ser humano enfrentar o sobrenatural de modo racional, sendo este o medo que Cruz sente decorrente da aparição de Lucinda. Já o segundo caso, o medo do real, presente especialmente na modernidade, surge da falsa expectativa de liberdade e segurança presente no cotidiano social, uma vez que essa ordem pode ser rompida pelo outro. A sensação de medo do que o próprio homem pode fazer, uma vez que “aprendemos que monstruosidades não são cometidas apenas por ‘monstros’” (França, 2011, p. 63). Um exemplo disso é justamente a violência sofrida por Lucinda, fato este que provoca o medo de Antunes e Maria do Céu: o medo do que um marido enfurecido e supostamente traído poderia fazer.

Desse modo, notamos que há um paralelismo entre os níveis narrativos metadieéticos instituídos, especialmente no que diz respeito à narrativa de primeiro e de terceiro nível. Temos um marido grave e resoluto (Bento Soares e o esposo de Lucinda), um jovem apaixonado (o bacharel Antunes e Damasceno) e uma bela mulher de olhos igualmente belos (Maria do Céu e Lucinda). Portanto, a narração de Cruz provoca um desequilíbrio e uma ruptura na ordem social que estava estabelecida não apenas pelo seu caráter sobrenatural, mas pelo castigo físico e moral imposto a Lucinda, uma vez que, possivelmente, se conecta com a realidade das personagens de Maria do Céu e de Antunes. É nesse desfecho particular que, segundo Moraes e Menegotto (2024, p. 447), “a estratégia discursiva do paralelismo completa seu ciclo”, uma vez que essa condução da trama direciona o leitor justamente para essa ambiguidade e incerteza da narrativa. Ademais, o cronotopo da narrativa moldura (*a reunião noturna da alta sociedade, em um salão de visitas, compartilhando histórias de horror*) acaba cumprindo, além de seu papel na configuração do fantástico, aquele papel que vimos do salão de visitas em Balzac e Stendhal e, de modo geral, na literatura realista: repetindo a frase de Bakhtin, é o lugar onde “se travam os diálogos, que ganham importância extraordinária no romance, desvelam-se os caracteres, as ‘ideias’ e as ‘paixões’ dos heróis” (Bakhtin, 2018, p. 222).

Sob essa análise, a compreensão que atingimos da ideia de fantástico, presente no conto de Machado de Assis, está muito mais próxima de discussões contemporâneas como aquela feita por David Roas, em *A ameaça do fantástico*, do que as que tradicionalmente vêm sendo feitas através da teoria de Tzvetan Todorov, apesar de seus estudos desempenharem um papel fundamental na compreensão do fantástico. De acordo

com Roas (2014), na literatura fantástica, o sobrenatural entra em conflito com a realidade, mas não se limita à mera descrição de um evento sobrenatural. Pelo contrário, o elemento sobrenatural, quando inserido na história, rompe com a ordem pré-estabelecida e, por isso, representa a ameaça à nossa compreensão de mundo e à realidade. Todorov (2017), por sua vez, trata da literatura fantástica principalmente a partir da incerteza e da sensação de estranheza do leitor, da hesitação que este sente entre o natural e o sobrenatural como uma condição necessária para a existência do fantástico.

Em consonância com a perspectiva de Roas (2014), percebemos em “Sem olhos” uma concepção estética de fantástico que se liga ao realismo. Os elementos que aqui foram destacados, por exemplo, aumentam a atmosfera sobrenatural do conto e, decorrente das narrativas em moldura, a ambiguidade e o mistério se tornam ainda mais intensos na interpretação do conto e o inserem em um terreno fantástico. É por essa razão que o realismo do conto “se converte em uma necessidade estrutural” (Souza, 2011, p. 186) do fantástico nele presente, o que “significa afirmar que a ideia comum de situar o fantástico no terreno do ilógico e do onírico é abolida, ou seja, o fantástico não deve ser concebido em um polo oposto ao da literatura realista” (Souza, 2011, p. 186).

Dessa forma, a aparente ruptura que há entre as estéticas realista e fantástica é unida em “Sem olhos” e expressa a perspicácia literária de Machado de Assis em trazer a compreensão do real imbricada no sobrenatural. Além de pôr camadas de ambiguidade e sutis ironias, sua narrativa reflete a incerteza na percepção da realidade das personagens; e assim, como descrito por Roas (2014, p. 32), “o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade”. Isso acontece porque Machado de Assis nos apresenta um mundo e uma situação cotidiana e natural em que irão se inserir duas narrativas em moldura e, em uma delas, se irrompe um fenômeno sobrenatural que contrasta com a realidade apresentada e rompe com a ordem estabelecida. O paralelismo entre os níveis metadieéticos encerra uma estratégia discursiva em que somos direcionados à incerteza e à ambiguidade – ao final do conto, há uma atmosfera de suspense entre as personagens em que a sua própria realidade é ameaçada.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Leonardo Brandão de Oliveira. *García Márquez, Cortázar e Rubião: uma caracterologia das representações insólitas da morte em nove contos de autores latino-americanos*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (Unesp). São José

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (2): e69877p, abril/jun. 2025

do Rio Preto, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/6c7acf92-36fc-42c5-96c6-9814ab8ea804/content>. Acesso em: 16 jun. 2024.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. pp. 95-114.

ASSIS, Machado de. Sem olhos (1876). In: ASSIS, Machado de. *Contos na imprensa – Fase 5 (1876-1877)*. Editado por Marta de Senna *et al.* [S. l.]: machadodeassis.net, 2014. Ed. eletrônica. Disponível em: <https://machadodeassis.net/texto/sem-olhos/51816>. Acesso em: 03 jul. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do Romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAL, Mieke. *Narratologie: les instances du récit*. Paris: Klincksieck, 1977.

BORGES, Jorge Luis. O nobre castelo do canto IV. In: BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. pp. 17-22.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DRACULA'S Daughter. Directed by Lambert Hillyer. With Otto Kruger, Gloria Holden, Marguerite Churchill, Edward Van Sloan. Los Angeles: Universal Pictures, 1936. 1 MP4 file (71 min), black & white.

FANU, Joseph Sheridan Le. *Carmilla: a vampira de Karnstein*. Tradução de Giovana Mattoso. Cotia: Pandorga, 2021.

FRANÇA, Julio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: FRANÇA, Julio (org.). *Insólito, mitos, lendas, crenças. Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional. II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 2*. Rio de Janeiro: Dialogarts, pp. 58-67, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/2002371/Fontes_e_sentidos_do_medo_como_prazer_est%C3%A9tico. Acesso em: 31 ago. 2024.

GENETTE, Gérard. *Discurso na narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editora Vega, 1989.

GONÇALVES, Thamires. Possíveis caminhos para a utilização do medo no conto “Sem Olhos” de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 9, n. 19, pp. 49-63, dezembro, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/bcz7KCNXFsvnpwQws6pZgJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 jul. 2024.

LOVECRAFT, Howard Phillips. The Dreams in the Witch House. In: LOVECRAFT, Howard Phillips. *Tales*. Notes and selection by Peter Straub. New York: The Library of America, 2005. pp. 654-691.

MAUPASSANT, Guy de. *O Horla e outras histórias*. Tradução e seleção de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.

MORAES, Raíssa; MENEGOTTO, Roberto Rossi. O gótico e o fantástico no conto “Sem olhos”, de Machado de Assis. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 13, n. 1,

pp. 433-450, jan.-abr. 2024. Disponível em: <http://revistas.urca.br/index.php/MigREN/article/view/1303/686>. Acesso em: 30 jun. 2024.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Viviana *et al.* (org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001. pp. 67-90.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução Julian Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein: ou o Prometeu moderno*. Tradução de Rafaela Caetano. São Paulo: Excelsior, 2019.

SOUZA, Meira Cardoso de Valdira. Sem olhos: uma a narrativa fantástica de Machado de Assis. In: GARCIA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina Silva (org.) *Insólito, mitos, lendas, crenças. Anais do VII Paine! Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional*. II Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Comunicações Livres. Rio de Janeiro: Dialogarts, pp. 175-187, 2011. Disponível em: https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/vii_paine!_ii_enc_nac_co_mun_livres.pdf. Acesso em: 31 ago. 2024.

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução de Cássio Yamamura. São Paulo: Excelsior, 2020.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WAKI, Fábio. O medo *en abîme*: o fantástico à luz do realismo no conto “Sem Olhos” de Machado de Assis. *Études Études Romanes de Brno*, Brno, v. 40, n. 2, pp. 25-39, 2019. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/106888/1/Fear-in-Abme-The-fantastic-in-the-light-of-realism-in-Machado-de-Assiss-short-story-Sem-OlhosEtudes-Romanes-de-Brno.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2024.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. New York: Open Road Media, 2014.

Recebido em 07/01/2025

Aprovado em 03/04/2025

Declaração de contribuição de autores

Ambos os autores participaram, de modo significativo, em todas as etapas da elaboração do artigo, sendo igualmente responsáveis por todos os aspectos do trabalho, desde sua concepção até sua redação e revisão. Durante sua concepção, a seleção do conto e a redação inicial de sua análise foram feitas pela autora Larissa Ingrid Pinheiro de França Bezerra, a partir de discussões entre os autores; o autor Newton de Castro Pontes selecionou a fundamentação teórica inicial (como os conceitos de cronotopo e de fantástico, com suas referências), que foi expandida, novamente a partir de discussões entre os autores, por França, que também incluiu abordagens da crítica sobre o conto. As primeiras versões do texto foram escritas por França e expandidas por Pontes (mas em ambos os casos acompanhadas de discussões entre os autores); ambos os autores participaram ativamente dos ajustes e revisões da versão submetida para a revista, tendo aprovado seu texto final.

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (2): e69877p, abril/jun. 2025

Declaração de disponibilidade de conteúdo

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão contidos no manuscrito.

Pareceres

Tendo em vista o compromisso assumido por *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso* com a Ciência Aberta, a revista publica somente os pareceres autorizados por todas as partes envolvidas.

Parecer I

O conto “Sem olhos”, de Machado de Assis, analisado pelo artigo em questão é de 1876. O crítico literário Machado de Assis, de 1873, no ensaio *Instinto de nacionalidade*, fez a seguinte observação acerca da forma literária contística: “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor”. (Assis, J. M. M. *Obras completas*. v. 3. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1962, p. 806). O artigo - “O realismo e o fantástico no conto “Sem olhos”, de Machado de Assis: uma investigação cronotópica” apresenta uma análise que demonstra, ao estudar a encenação do ato de escrever de Machado de Assis, como o fundador da ABL, num ambiente de paixões e caracteres românticos, construiu papéis, montou cenários e dramatizou hábitos, costumes, valores de uma época subvertidos por imagens envolvidas com aparições, pesadelos em manifestações que traduzem impressões fantasiosas entre as personagens envolvidas, colocando-as entre aflições, excessos que instigam no protagonista medo e terror. Desse modo, o artigo, como propôs, avalia muito bem a composição literária de uma narrativa breve envolvida com os efeitos de sentido do fantástico retirados de paixões assentadas em cronotopos distribuídos entre duas situações narradas pelo conto “Sem olhos” do Machado de Assis de 1876. APROVADO.

Luiz Gonzaga Marchezan - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, Araraquara, São Paulo, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-5635-468X> ; lgmarchezan@uol.com.br

Parecer emitido em 06 de fevereiro de 2025.

Parecer II

O artigo apresenta consistência na escolha dos aportes teóricos e metodológicos. O título é claro e adequado, preparando o leitor ao percurso reflexivo desenvolvido ao longo do texto. O objetivo de analisar o fantástico na narrativa realista machadiana, por meio da categoria cronotópica, especificamente no conto “Sem olhos”, é atingido de forma embasada, bem redigida, com coerência e boa fundamentação, além de a pesquisa estar alinhada a reflexões contemporâneas que contribuem para a compreensão das inúmeras facetas criativas da escritura machadiana. APROVADO

Andrea de Barros – Universidade Paulista – UNIP, Limoeiro, São Paulo, Brasil; <https://orcid.org/0000-0001-7435-1549>; andreadebarros@yahoo.com.br

Parecer emitido em 24 de janeiro de 2025.

Bakhtiniana, São Paulo, 20 (2): e69877p, abril/jun. 2025

Editores responsáveis

Adriana Pucci Penteado de Faria e Silva

Beth Brait

Bruna Lopes

Maria Helena Cruz Pistori

Paulo Rogério Stella

Regina Godinho de Alcântara