

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

***CONTOS FLUMINENSES E HISTÓRIAS DA MEIA-NOITE*
NA FORMAÇÃO DE MACHADO DE ASSIS**

**ORIENTADOR: PROF. DR. JOÃO HERNESTO WEBER
MESTRANDA: IÁRA SOLANGE BRAGA**

Contos Fluminenses e Histórias da Meia-Noite na formação de Machado de Assis

Iára Solange Braga

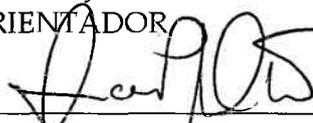
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literatura Brasileira e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Prof. Dr. João Hernesto Weber
ORIENTADOR



Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. João Hernesto Weber
PRESIDENTE



Prof. Dr. Antônio Sanseverino (Faculdade Ritter dos Reis/RS)



Prof. Dr. Cláudio Celse Alano da Cruz (UFSC)

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)
SUPLENTE

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo os dois primeiros livros de contos de Machado de Assis, *Contos fluminenses*, publicado em 1870 e *Histórias da meia-noite*, de 1873.

Os contos foram inicialmente publicados do *Jornal das famílias* e selecionados pelo escritor para serem enfeixados em livro.

O primeiro capítulo trata do levantamento da fortuna crítica para se conhecer o parecer de diferentes estudiosos e correntes literárias a respeito dos contos incluídos em ambos os livros.

O segundo capítulo aborda as relações de Machado de Assis com a palavra enquanto mercadoria; com seu público, composto em grande parte por mulheres, leitoras do *Jornal das famílias*; com o folhetim - espaço geográfico - dos jornais onde o escritor publicou seus primeiros trabalhos; e com o romance-folhetim desde a sua formatação, publicado capítulo a capítulo até a sua influência na temática / enredo / personagens de seus contos.

No terceiro capítulo há o estudo de três contos: *A mulher de preto* (1868), *Luís Soares* (1868) e *Miss Dollar* (1870) analisados sob a ótica de esboços de obras posteriores, os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899), *Memorial de Aires* (1908) e o conto *A chinela turca* (1875), publicado em *Papéis avulsos* (1882).

ABSTRACT

This work has the study of the first object of the first two books of tales of Machado de Assis, *Contos fluminenses*, edited in 1870, and *Histórias da meia-noite*, in 1873.

The first tales were published in *Jornal das famílias*, and were select by writer and stabilished in book.

The first chapter is about the critical fortune to know the opinion of several researchers and literaries currents concerning the tales included in booth books.

The second chapter is about the relationship of Machado de Assis with the word such as merchandise; with his public readers it was shaped main by women, readers of *Jornal das famílias*; with the feuilleton – geography space – of the newspapers where writer edited his first works; and with the feuilleton – roman since its format edited chapter by chapter until it influenced in the thematic / plot / characters, in the tales.

In the third chapter, there is a study about three tales: *A mulher de preto* (1868), *Luís Soares* (1868) and *Miss Dollar* (1870), analysed by a point of view, outline of later works, the novels *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899), *Memorial de Aires* (1908) and the tale *A chinela turca* (1875), edited in *Papéis avulsos* (1882).

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
---------------------------	---

CAPÍTULO I

A fortuna crítica dos *Contos fluminenses* e das *Histórias da meia-noite*

1.1 José Veríssimo: Tributo a Machado de Assis	11
1.2 Lúcia Miguel Pereira: Biografismo sob as lentes de um microscópio	17
1.3 Astrojildo Pereira: Literatura e história na análise da obra machadiana	26
1.4 Raymundo Faoro: Tipologia das personagens no confronto entre a História e a ficção machadiana	33
1.5 José Guilherme Merquior: Prefácio dos <i>Contos fluminenses</i> e das <i>Histórias de meia-noite</i>	63
1.6 Alfredo Bosi: No limiar da máscara e da fenda	70
1.7 John Gledson: Visão alegórica	78
1.8 Luís Augusto Fischer: A tipologia do conto machadiano segundo o narrador	88
1.9 Retomando a fortuna crítica	98

CAPÍTULO II

Machado de Assis: a palavra, o público, o folhetim

2.1 Padrão de análise	108
2.2 Palavra, mercadoria, mecenato	113
2.3 O escritor e o público	123
2.4 Machado de Assis e o folhetim	130

CAPÍTULO III

Análise dos primeiros contos enquanto esboços de obras posteriores

3.1 <i>Miss Dollar</i> : Margarida e Capitu e a metáfora de seus olhos verdes	140
3.2 <i>Luís Soares</i> : Adelaide e Eugênia sob o poder das botas	150
3.3 <i>A mulher de preto</i> : metalinguagem na figura de pretensos escritores	164

CONCLUSÃO 174

BIBLIOGRAFIA 177

APRESENTAÇÃO

O tema da dissertação são os dois primeiros livros de contos publicados por Machado de Assis: *Contos fluminenses*, de 1870 e *Histórias da meia-noite*, 1873.

A escolha recaiu sobre eles especificamente por serem não apenas os livros iniciais mas por sua importância histórica: dentre os inúmeros contos publicados pelo escritor no *Jornal das famílias*, entre 1864 e 1873, Machado de Assis, através de critérios próprios, escolheu treze contos: seis para compor os *Contos fluminenses* e sete para compor as *Histórias da meia-noite*.

Os critérios utilizados por Machado para selecionar os contos não estão totalmente esclarecidos nem os motivos que o levaram a essa escolha. O que existem são suposições de alguns críticos como Lúcia Miguel Pereira e John Gledson.

Segundo eles, o escritor teria se preocupado em escolher os contos que teriam tido melhor aceitação junto ao público leitor e que, conseqüentemente, venderiam mais. Em ambos os livros há dois contos inéditos: *Miss Dollar*, incluído nos *Contos fluminenses* e *Aurora sem dia*, publicado nas *Histórias da meia-noite*. Os contos inéditos serviam, talvez, para atrair os leitores e não ficar apenas na reedição do material publicado principalmente no *Jornal das famílias*. Para Gledson, esses contos estariam engavetados e foram incluídos às pressas na

coletânea. José Guilherme Merquior chama a atenção para a advertência do escritor no livro *Histórias da meia-noite*, em que Machado agradece ao público e à crítica pela generosidade com a qual receberam seu primeiro romance, *Ressurreição*, publicado em 1872.

Esses primeiros contos contêm uma fortuna crítica ligeira, escassa e tímida. Há uma análise que julga com rigor e/ou complacência, que rotula os contos iniciais de bisonhos, mal-estruturados, mal-costurados, com enredos confusos e personagens estereotipadas.

Os contos estariam sob influência do Romantismo, que ainda estava em voga quando Machado iniciou sua carreira de contista/romancista, como percebeu José Veríssimo. Em suas análises, o crítico alerta também para o fato de que Machado na verdade nunca filiou-se a qualquer escola literária. Alfredo Bosi, ao rever a posição de Machado na literatura, diz que o escritor “nunca foi, a rigor, um romântico. (O romantismo está as suas costas.)”¹

Dentre os fatores que pesaram na composição dos contos, estariam também a pouca experiência do escritor e o fato de que ainda não possuía uma definição literária - que seria resolvida após 1880 - , apesar de que, como crítico, Machado em seus ensaios já estaria definindo os seus princípios e as suas bases literárias. Em seus contos e romances, ele ainda não teria conseguido firmar-se, daí os contos com ares românticos, cuja influência estaria ligada a

¹ BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p.79.

outros dois novos fatores: a ideologia do *Jornal das famílias* e a preferência do público-leitor.

O *Jornal das famílias* era uma revista de cunho moralizante e educativo que primava por agradar ao seu público-alvo. Captava a simpatia de leitores do sexo feminino com suas matérias sobre bordados, moldes de vestido, receitas, conselhos de beleza e crônicas religiosas.

Machado de Assis era um colaborador assíduo da revista e se esforçava em publicar contos com os quais suas leitoras se identificassem. Os enredos eram romantizados e moralizantes, as personagens que idealizavam o perfil do herói/heroína pertenciam geralmente à burguesia urbana do Rio de Janeiro, o amor e o casamento eram vistos como complementos essenciais na vida das mulheres. As histórias eram compostas para acalentar e embalar os sonhos românticos das leitoras.

A análise da fortuna crítica tem como base o mesmo parecer: os contos pertencem à “primeira-fase” da escritura machadiana, em que haveria um tom romantizado e um Machado ainda inexperiente, titubeante, mal-definido em sua posição/produção literárias. Essa fortuna crítica escassa e ligeira demonstra o preconceito dos críticos em relação a essa “fase” do escritor.

Os críticos levantados foram classificados de acordo com a ordem cronológica em que produziram os seus textos, para que se possa confrontar seus

pareceres em diferentes momentos histórico-sociais, de acordo com as suas ideologias e métodos de análise.

Esse levantamento tem por objetivo analisar o parecer dos críticos em relação aos dois primeiros livros de contos de Machado de Assis. O que se quer saber e/ou demonstrar é qual o critério usado e qual a relevância desses contos enquanto esboços na evolução da escritura machadiana.

É essa condição dos primeiros contos enquanto esboços utilizados na fase posterior que será analisada na segunda parte do trabalho. Para isso, o levantamento da fortuna crítica dá uma idéia de como esses contos foram analisados em diferentes épocas mas partindo sempre das mesmas premissas: superficiais, falta de experiência do autor, influência das revistas femininas, etc.

O que se pretende é ir além na análise dos contos enquanto esboços, buscando novos elementos que contribuíram para a evolução da escritura machadiana.

Os contos mais citados e trabalhados pela crítica enquanto esboços da obra posterior são *A parasita azul*, que seria um esboço de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Frei Simão*, que seria um esboço de *Dom Casmurro*.

A minha pretensão, aqui, será tentar entender essas análises e correlações entre os primeiros contos e a obra “madura” de Machado.

Sabe-se, de outra parte, que os contos de Machado eram publicados em folhetim. Em muitos de seus contos, o escritor “quebra” o tom folhetinesco

fugindo dos padrões ditados pelos romances - folhetins publicados nos jornais e revistas da época.

Machado de Assis analisou o folhetim em uma de suas crônicas, *O folhetinista*, de 1859, na qual ele dizia que o folhetinista é “uma das plantas européias que dificilmente se têm aclimatado entre nós”.² O escritor, também produziu os chamados “romances-folhetins” para jornais e revistas, buscando, quem sabe, aclimatizá-los entre nós. Até que ponto, enfim, a forma folhetinesca influenciou a produção inicial de Machado, que também foi um tradutor de romances em forma de folhetins?

Esse aspecto, desenvolvido no capítulo II, interessa sobremaneira à medida que se pretende, minimamente contribuir para a compreensão da formação do escritor Machado de Assis em termos de tradição e de reescritura constante de seus próprios textos.

² ASSIS, Machado de. *Crônicas (1859-1863)*. Rio de Janeiro: São Paulo: Porto Alegre. Jackson, s/d., v. 1, p.32

CAPÍTULO I - A fortuna crítica dos *Contos fluminenses* e das *Histórias da meia-noite*

1.1 JOSÉ VERÍSSIMO: TRIBUTO A MACHADO DE ASSIS

Ao redigir a introdução de sua *História da literatura brasileira*,¹ José Veríssimo dá as pistas sobre os teóricos que o influenciaram nesta etapa de estudos sobre a crítica e sua aplicação na literatura nacional.

Há os teóricos que durante o período da maturação do crítico paraense foram sendo, aos poucos, abandonados, não sem antes deixarem suas marcas no pensamento e no parecer de Veríssimo.

Segundo João Alexandre Barbosa, a *História da literatura brasileira*:

(...) representa, (...), a tentativa do autor no sentido de resolver, através da reflexão histórica, a dicotomia de uma linguagem crítica, dividida entre o *approach* realista e a especificação literária de que se contaminara por sua experiência impressionista.(...)Opondo-se, inicialmente, a uma conceituação da historiografia literária (...), o que José Veríssimo termina por adotar é um ponto de vista de conciliação entre o naturalismo crítico e o impressionismo. (...)²

Daí a diferença de linguagem e posição críticas contidas na *História da literatura brasileira*. Veríssimo adota inicialmente:

¹ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. 5.ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

² BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974, p.p. 196-197.

(...) um critério de nacionalidade literária que em muito se aproxima do critério romântico, mas que, no decorrer da sua *História*, será ainda assim gradativamente abandonado como critério de ordenação e valoração do *corpus* literário em função da “estética”, assim como o Autor a entendia.³

Veríssimo adota o método cronológico de Gustave Lanson para recensear autores e obras. Do historiador literário francês, reproduz o pensamento sobre a função e a importância da literatura:

Com o mais recente e um dos mais justamente apreciados historiadores da literatura francesa, o Sr. G. Lanson, estou que “a literatura destina-se a nos causar um prazer intelectual, (...). É assim a literatura um instrumento de cultura interior, tal o seu verdadeiro ofício. (...) É a literatura no mais nobre sentido do termo, uma vulgarização da filosofia: mediante ela são as nossas sociedades atravessadas por todas as grandes correntes filosóficas determinantes do progresso ou ao menos das mudanças sociais; (...)”⁴

Lanson defendia a ideia de que para se analisar uma obra literária seria necessário que se tivesse o conhecimento da relação entre o autor, a obra e a época em que esta foi elaborada.

Segundo Lanson, a obra literária

(...) tem de ser situada no seu tempo, tem de ser conhecida e interpretada em função do contexto histórico em que se gerou, relacionando-se com os ideais, as correntes de sensibilidade, os processos técnicos, etc., de uma determinada época.⁵

Na introdução Veríssimo “confessa”

(...) haver hesitado na exposição da marcha da nossa literatura, se pelos gêneros literários, (...), ou se apenas cronologicamente, conforme a sequência natural dos fatos literários. Ative-me afinal a este

³ WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997, p.80.

⁴ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p.p. 30 - 31.

⁵ Gustave Lanson apud AGUAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1968, p. 490.

último alvitre, (...). Um escritor não pode ser bem entendido na sua obra e ação senão visto em conjunto, e não repartido conforme os gêneros diversos em que provou o engenho.⁶

Nesse trecho, Veríssimo expõe duas teorias, porém, refuta uma delas.

Expõe e corrobora a teoria lansoniana ao adotar o método cronológico e defender a importância de se conhecer a época da gênese de uma obra literária e sua relação entre autor e obra no contexto histórico.

Ao refutar o método da divisão das obras em gêneros literários, Veríssimo refere-se à teoria de Brunetiére. O crítico francês, influenciado pelas teorias evolucionistas de Spencer e Darwin, procura aplicá-las aos gêneros literários, apresentando-os “como um organismo que nasce, se desenvolve, envelhece e morre, ou se transforma”.⁷

Em outro trecho da introdução, Veríssimo aponta para “os elementos biográficos, necessários à melhor compreensão do autor e de sua época literária”.⁸ O crítico paraense, ao referir-se aos “elementos biográficos”, irá aplicá-los de acordo com o método de Lanson. Segundo Roland Barthes, a teoria lansoniana

(...) implica convicções gerais sobre o homem, a História, a Literatura, as relações do autor e da obra: por exemplo, a psicologia do lansonismo é perfeitamente datada, consistindo essencialmente numa espécie de determinismo analógico, segundo o qual os detalhes de uma obra devem parecer aos detalhes de uma vida, a alma de um personagem à alma do autor, etc., (...).⁹

⁶ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p.p. 34 - 35.

⁷ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. Op. cit., p. 217.

⁸ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 33.

⁹ Roland Barthes apud BARBOSA, João Alexandre. Op. cit., p.200.

O que José Veríssimo buscava era compreender e revelar o Brasil; segundo ele havia a necessidade de formar uma cultura e criar uma consciência nacionais, daí a importância da literatura na formação da nacionalidade.

No parecer de Veríssimo, a emancipação literária do Brasil irá ocorrer no período Romântico. Antes do romantismo, o que possuíamos eram cópias “sem nenhuma excelência”¹⁰ dos moldes portugueses. Na literatura colonial já apareceriam as primeiras manifestações de cunho nativista, mas mesmo estas ainda estavam intrinsecamente subordinadas aos padrões portugueses. Após a independência, os poetas românticos do período entre 1836 e 1846 passariam a produzir obras de cunho nacionalista.

José Veríssimo inicia a *História da literatura brasileira* adotando o critério de nacionalidade, para, aos poucos, ir abandonando-o e adotando o critério estético.

O capítulo que nos cabe comentar e/ou investigar refere-se ao que Veríssimo dedica a Machado de Assis.

O crítico inicia o capítulo proclamando Machado como “a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura”.¹¹

Segundo João Alexandre Barbosa, no caso específico de Machado de Assis, Veríssimo aplicará o método lansoniano. O crítico paraense analisa “o

¹⁰ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 23.

¹¹ Idem ibidem, p. 277.

homem na obra e, sobretudo, o modelo exemplar de uma personalidade que se perfaz *apesar* do meio”.¹²

Deve-se levar em consideração alguns pontos que podem esclarecer o modo cerimonioso com o qual Veríssimo fala a respeito de Machado, tanto do homem quanto do escritor “vernáculo, numeroso, disertado e elegantíssimo”.¹³

O crítico paraense e o escritor foram amigos. A publicação da sua *História da literatura brasileira*, em 1916, foi póstuma. Veríssimo estabeleceu em seu livro um tributo ao escritor fluminense, que falecera em 1908. Em vida, Machado já havia alcançado o respeito e o prestígio da crítica e do público; ao morrer, foi cercado por uma aura de consagração.¹⁴

Nas críticas que Veríssimo faz às obras machadianas, conseguiu entrever e detectar alguns dos pontos “fortes” que marcariam a fortuna crítica machadiana, ao lado de alguns pontos “fracos” da escritura de Machado.

Percebeu, por exemplo, que a posição de Machado extrapolava o conceito e o rigor das chamadas “escolas literárias”, embora o escritor tenha começado a publicar seus primeiros textos durante o período em que vigorava a última geração romântica.

¹² BARBOSA, João Alexandre. Op. cit., p.200.

¹³ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 283.

¹⁴ Cf. WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. Em seu livro, a autora, através das várias biografias de Machado de Assis, analisa a forma de como a imagem do escritor foi sendo construída a ponto de torná-lo refém da própria consagração, ou seja, o mito acabou por encadernar o homem.

Segundo as observações do crítico, a obra machadiana segue uma linha evolutiva porque “cada obra é um progresso sobre a anterior”.¹⁵ Machado teria um aprimoramento progressivo pois suas “melhores obras” são as que se situam na “segunda fase”. Essa evolução da escritura machadiana seria resultado da maturidade e da experiência literárias do escritor.

Veríssimo, ao comentar os primeiros romances machadianos, encontra “visíveis ressaibos de romantismo”¹⁶ que também aparecerão nos contos iniciais, especialmente naqueles reunidos nos livros *Histórias da meia-noite* e *Contos fluminenses*.

Nas primeiras obras do escritor – contos e romances –, o crítico encontra “ressaibos” de pessimismo e ironia, mas não indica exatamente em quais contos esses “ressaibos” são detectados. Veríssimo não submete os contos iniciais (e nem os posteriores) a uma análise mais aprofundada e/ou rigorosa. Prefere dar enfoque aos contos escritos por Machado de Assis após 1880:

A sua primeira obra de contador, *Histórias da meia-noite* (1869), *Contos fluminenses* (1873)*, com os seus primeiros livros de romancista, (...), traziam ressaibos românticos, embora atenuados pelo congênito pessimismo e nativa ironia do autor. Ora o romantismo não comportava nem a ironia, nem o pessimismo, na forma desenganada, risonha e resignada de Machado de Assis. Mas os contos que sucederam imediatamente aqueles, *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1905)**, muitos deles anteriores a *Braz Cubas*, trazem já evidente o tom deste.¹⁷

¹⁵ VERÍSSIMO, José. Op. cit... p. 281.

¹⁶ Idem ibidem, p.p. 284 – 285.

¹⁷ Idem ibidem, p.p. 285 – 286.

* = Houve uma inversão, na verdade, *Contos fluminenses* é de 1870, e *Histórias da meia-noite*, é de 1873.

** = *Várias histórias* é de 1896.

1.2 LÚCIA MIGUEL PEREIRA: BIOGRAFISMO SOB AS LENTES DE UM MICROSCÓPIO.

Lúcia Miguel Pereira, em seu livro *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*,¹⁸ apresenta o escritor fluminense através de uma visão dicotômica. A imagem do escritor é marcada por sua condição de menino gago, epilético,¹⁹ pobre, feio, mulato, órfão, pessimista, mórbido, que como poucos, praticamente uma exceção, conseguiu vencer todas as vicissitudes de uma condição desfavorável. Machado teria tudo para fracassar mas teria triunfado porque possuía inteligência, força de vontade e uma grande ambição, no ver de Lúcia Miguel Pereira.

O livro escrito na década de 1930 reflete o pensamento de teorias científicas desenvolvidas no final do século XIX e inícios do século XX. Apesar de seguir uma linha de pensamento intrinsecamente ligada ao catolicismo, Lúcia Miguel não deixou de mediá-lo com a somatologia, neurologia, eugenia e aderir à “psicologia como ramal auxiliar da crítica literária e da psiquiatria como recurso para a biografia.”²⁰

¹⁸ MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

¹⁹ Quanto à gagueira e à epilepsia do escritor, Lúcia Miguel afirma que: “Joaquim Maria foi um menino doentio, pois se lembrava de ter tido na infância, umas “coisas esquisitas”, certamente os primeiros sintomas do mal que o atormentou durante toda a vida”. *Idem ibidem*, p. 34. Em outro trecho, a biógrafa continua: “As “coisas esquisitas”, que lhe davam de repente e o deixaram derreado, certamente levavam os companheiros a se afastarem um pouco dele; quando se zangava, começava a gaguejar, e os outros riam.” *Idem ibidem*, p. 36.

²⁰ WERNECK, Maria Helena. *Op. cit.*, p.p. 23-24.

Composto por vinte e um capítulos, entre eles: Perspectiva (I), O moleque (II), Transição (IV), Machadinho (V), “Seu Machado” (X), Maturidade (XIII), Últimos dias (XX), O escritor e o homem (XXI), a biógrafa vai costurando a vida à obra do autor através dos subtítulos, resumindo antecipadamente para o leitor a trajetória e a construção do “busto de bronze” de Machado enquanto “grande escritor nacional”,²¹ da infância à morte.

Segundo Maria Helena Werneck, Lúcia Miguel, ao narrar a infância e a juventude de Machado de Assis,

(...) está livre do rigor documental que se exigiria de uma biografia histórica, passando a caminhar a partir de pistas colhidas pela leitora apurada da literatura machadiana, mas deixando-se também conduzir pela mão da romancista, disposta a experimentar um gênero de ficção, a do *Bildungsroman*, cuja narrativa contempla os seguintes núcleos temáticos: infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior (a sociedade em sentido amplo), auto-educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e de uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente.²²

A vida privada do discreto e tímido Machado é explicada a partir de sua vida pública, ou seja, através de suas obras, onde o autor deixara possíveis “pistas”, ainda que confusas e nebulosas, mas suficientes para dissecá-lo psicologicamente, tal qual ele próprio fazia com suas personagens, já que, segundo Lúcia Miguel, o escritor “era analista, era dissecador.”²³

Num estilo romantizado, ficcional, com lances dramáticos – “quem cuidaria de Joaquim Maria, quem o consolaria de ser doente, e gago, e triste”?²⁴

²¹ Cf nota 14, p. 16. Cf. também FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre (Biografia intelectual). In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

²² WERNECK, Maria Helena. Op. cit., p. 130.

²³ PEREIRA, Lúcia Miguel. Op. cit., p. 26.

²⁴ Idem Ibidem, p. 37.

– a biógrafa tenta adivinhar e desvendar os sentimentos de ambição, de vergonha da sua mulatice, da epilepsia, da gagueira, da origem humilde, recorrendo ao fluxo de consciência, recriando as cenas da infância, da mocidade, da vida adulta e da velhice do autor, baseando-se em fontes, que segundo Maria Helena Werneck, nem sempre eram “confiáveis”²⁵ e em hipóteses científicas que tentavam explicar os porquês da vida e da obra e vice-versa. Persegue os “dois” Machados, o público, que se expõe através da obra e permite que se veja e se saiba o que ele quer, e o privado, que se esconde obsessivamente envolvido em mistério e subterfúgios para não revelar o seu “eu” verdadeiro.

Lúcia Miguel cumpre seu papel de biógrafa apoiada nas teorias em voga na sua época: cita livros científicos como *La Schizophrénie*, de Mme. Minkowska e *Le Tempérament Nerveux*²⁶ de Alfred Adler, para traçar o perfil psicológico de Machado.

Ao analisar a obra, a biógrafa aborda as primeiras produções de contos e romances machadianos sob uma constante separação entre o escritor iniciante da “primeira fase” e o escritor maduro em pleno domínio de sua escritura da “segunda fase”.

²⁵ Segundo Maria Helena Werneck, Lúcia Miguel Pereira recorreu as informações dadas por mulheres que conviveram com o casal Machado de Assis e Carolina; e “(...) as informações que a biógrafa colhe das memórias femininas vêm marcadas por um tom às vezes de ternura, às vezes de consternação, produzindo quase sempre uma versão estilizada dos fatos nos quais o escritor está envolvido.” WERNECK, Maria Helena. Op. cit., p.p. 133 – 134.

²⁶ *La Schizophrénie* explica que os epiléticos teriam tendências a possuírem um temperamento mórbido, pessimista, reservado e nervoso. *Le Tempérament Nerveux*, explica a insegurança como sendo própria dos nervopatas. Para Lúcia Miguel, Machado se encaixa em ambas as teorias. MIGUEL PEREIRA, Lúcia. Op. cit. p.p. 25 – 82 – 83.

O escritor e as obras iniciais são alvo de críticas sempre em contraste com o escritor e as obras posteriores.

Lúcia Miguel procura o “verdadeiro” Machado e seu objetivo é mostrar/provar que o escritor se autobiografa em cada uma de suas personagens. De alguma forma, as personagens machadianas fazem vir à tona os “recalques” do escritor refletidos em sua eterna condição de mulato, pobre...

Segundo Lúcia Miguel, a catarse machadiana ocorreria através de suas personagens, principalmente as mais complexas e mais bem elaboradas, que são construídas e/ou reconstruídas a partir da década de 1880. Nesse período, o escritor teria entrado na chamada “crise dos quarenta anos” e inaugurado a “segunda fase” de sua escritura.

Brás Cubas e Bento Santiago, por exemplo, segundo Lúcia Miguel, seriam a catarse do Machado mórbido, pessimista e nervopata. Quanto às personagens femininas, irão surgir mulheres que por ambição e desejo de ascender socialmente irão ser o espelho do autor, que lutava pelos mesmos ideais.

Os *Contos fluminenses* e as *Histórias da meia-noite* são situados na “primeira fase”, em que, segundo Lúcia Miguel, Machado “ainda é fraco e indeciso”.²⁷ A impessoalidade contida nos contos seria resultado de alguns fatores combinados entre si: a ligação com o Romantismo que ainda influenciava sua escritura, a necessidade financeira e a ambição de ascender

²⁷ Idem ibidem, p. 225.

socialmente. O último fator fazia com que o escritor publicasse seus contos em revistas femininas em que teria como público a elite da Corte.

Lúcia Miguel Pereira traça uma linha bem definida para mostrar a implicação e a influência das revistas femininas nos contos iniciais do escritor.

O veículo dos primeiros contos era o *Jornal das famílias*, uma revista feminina impressa na Europa, cujo público-alvo eram mulheres ricas e elegantes, pertencentes à alta burguesia fluminense. Essas revistas refletiam o comportamento e a preferência de seu público. Além das modas e das receitas, as mulheres buscavam a distração em histórias românticas, leves, sem compromisso com a realidade, publicadas em capítulos mensais.

Machado teria ficado preso ao esquema temático e ideológico da revista e escreveria de acordo com as exigências dos editores (contos longos). Segundo Lúcia Miguel também havia o interesse do escritor em fazer-se lido e conhecido, para, aos poucos, ir galgando os degraus necessários rumo a sua tão almejada ascensão social.

Os contos publicados no *Jornal das famílias*, na análise de Lúcia Miguel, refletem otimismo em relação à natureza humana, encontrando-se o mal nas convenções sociais. As pessoas, mesmo aquelas de bem, acabavam deformadas pela sociedade porque para sobreviver era preciso, às vezes, ser calculista ao enfrentar as situações desfavoráveis e procurar revertê-las em benefício próprio.

Ao comentar os *Contos fluminenses* e as *Histórias da meia-noite*, Lúcia Miguel detectou qualidades na “verdura” das idéias em *O segredo de Augusta*, *O relógio de ouro e Aurora sem dia*, que irão amadurecer anos depois em *Uma senhora* (1883), *A senhora de Galvão* (1884) e *O programa* (1882), respectivamente, bastando comparar as diferentes versões para seguir o mesmo caminho percorrido pelo escritor.

O segredo de Augusta trata da vaidade e da futilidade femininas. O medo de envelhecer acorrenta as personagens à preocupação e à manutenção da beleza e da juventude. Augusta e Camila não se importam com o que ocorre ao seu redor; egocêntricas, elas têm olhos apenas para a própria imagem que vêem refletida no espelho, tal como Narciso.

O relógio de ouro aborda como tema o adultério masculino. Clarinha descobre a traição do marido e suporta até uma falsa acusação de adultério. O marido, ao encontrar um relógio de ouro no quarto do casal, acusa a esposa. Ele nem desconfia que o tal relógio, na verdade, fora um presente destinado a ele por sua amante. A esposa, muda, em uma posição defensiva, chora copiosamente, sem no entanto revelar ao marido o “segredo que envolve o relógio”. Pressionada e acuada, ela acaba por contar tudo. A passividade e o sofrimento de Clarinha são visíveis no decorrer do enredo. Maria Olímpia, mais de uma década depois, tem uma atitude completamente diferente: revolta-se e

resolve reagir, tramando (e executando) uma vingança contra o marido e a amante.

Aurora sem dia tem na figura do poeta sonhador Luís Tinoco a personagem que Lúcia Miguel classifica como “primeiro espécime dos tipos mórbidos”²⁸ que aparecerá no decorrer das obras posteriores de Machado, um tipo que mesclará a loucura e o fatalismo.

O conto retrata a vida de um sonhador obstinado em alcançar a glória como escritor e termina por conformar-se com o destino sem consagrações literárias que lhe é reservado e vai viver modestamente na roça, cercado da mulher e dos filhos, sepultando de vez todos os sonhos que possuía.

Romualdo, o outro sonhador, procura cumprir um programa no qual havia traçado seus objetivos de vida. O programa revela-se obsoleto, nada se cumpre e ele vai advogar na roça, também cercado da mulher e dos filhos, levando uma vida modesta.

Há também uma análise positiva de *As bodas de Luís Duarte*, *Ernesto de tal e Miss Dollar*; o primeiro por retratar a vida social carioca, o segundo, ao lado de *O segredo de Augusta*, por dissecar psicologicamente as personagens e suas paixões, e o terceiro pelo início cheio de humor.

Em *Frei Simão* (1864), Lúcia Miguel analisa a condição de Helena como um tipo de personagem que marcará a obra e os estudos machadianos: a

²⁸ MIGUEL PEREIRA, Lúcia. Op. cit., p. 135.

agregada. Segundo ela, numa sociedade dividida entre senhores e escravos, os agregados viviam uma situação social intermediária: se por um lado não eram tratados como escravos, por outro lado, deviam saber manter-se "em seu devido lugar".

Depois de Helena (*Frei Simão*) virão Guiomar (*A mão e a luva* – 1874); Helena (romance homônimo – 1876); Estela (*Iaiá Garcia* – 1878); e Lalau (*Casa velha* – 1885 – 86).

Lúcia Miguel faz a ponte entre Helena (*Frei Simão*), as demais agregadas e a biografia de Machado.

Em relação às demais agregadas a ponte será erguida sob o aspecto do fracasso e do triunfo.

Helena (*Frei Simão*), Estela, Lalau e Helena (romance homônimo), conscientes de sua dependência, não casam com o moço rico e proibido, fracassando em sua escalada pela ascensão social.

Guiomar também tem consciência da sua condição de agregada, mas é ambiciosa e consegue reverter a situação a seu favor. Casa-se com um homem tão ambicioso quanto ela, ascende socialmente e por isso sai vitoriosa.

Para Lúcia Miguel essas personagens “vão encarnar o autor, discutir os direitos da ambição, lutar contra a hierarquia social”.²⁹ Machado projeta sua vida e suas ambições em suas personagens femininas.

²⁹ Idem *ibidem*, p. 156.

Os demais contos e personagens dos livros iniciais de Machado não são citados, há apenas um comentário geral a respeito da influência “romântica” sobre suas personagens e enredos.

Segundo Lúcia Miguel, as personagens femininas são em sua maioria limitadas e repetitivas, não há diversidade de tipos, as mulheres machadianas dos primeiros contos são ainda resultado de uma pré-modelação romantizada que as caracteriza. Lúcia Miguel as identifica e as classifica em três grupos: “a mundana faceira; a virgem sentimental e a beleza tentadora e fria”³⁰, todas obedecendo a um padrão de comportamento que as faz “caprichosas, orgulhosas e misteriosas”.³¹

Os homens, por sua vez, não têm vida própria, agem e se comportam como meros títeres. Também classificados por Lúcia Miguel, limitam-se a três tipos bem demarcados: “o bilontra cínico, o céptico afinal convertido ao amor, o apaixonado infeliz”.³²

Essas personagens estereotipadas, no parecer de Lúcia Miguel, transformam o enredo do conto em algo que soa falso e artificial, deixando-o desconexo e confuso.

Segundo Lúcia Miguel, *Memórias póstumas de Brás Cubas* inaugura a “segunda fase” da escritura e é a “chave”³³ da obra do escritor.

³⁰ Idem ibidem, p. 135.

³¹ Idem ibidem, p.p. 135 – 136.

³² Idem ibidem, p.136.

³³ Idem ibidem, p.200.

Será nesse segundo momento que Machado dará o seu grande salto, que resultará na publicação de seus romances e contos produzidos a partir da década de 1880. Dentre os livros de contos estariam *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884) e *Várias histórias* (1896).

A complexidade da obra e da vida de Machado leva a biógrafa à mesma dúvida que Bento Santiago carrega consigo ao indagar e/ou tentar decifrar o enigma de Capitu:

(...) o autor *das Memórias Póstumas de Braz Cubas* já devia existir no de *Ressurreição*, como a Capitu da Glória estava na de Mata-cavalos – em embrião.³⁴

1.3 ASTROJILDO PEREIRA: LITERATURA E HISTÓRIA NA ANÁLISE DA OBRA MACHADIANA.

Astrojildo Pereira em seu livro *Machado de Assis*³⁵ parte de uma visão historicista e sociológica para analisar a escritura e a temática machadianas.

No início, o crítico resvala para o biografismo ao narrar a vida do escritor como sendo pobre, difícil e movida à custa de muito trabalho. Por sua perseverança, Machado foi um homem que “fez-se pelas suas próprias mãos”.³⁶

³⁴ MIGUEL PEREIRA, Lúcia. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Casa velha*. São Paulo: Martins, 1968, p. 12.

³⁵ PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

³⁶ Idem *ibidem*, p.13.

As análises de Astrojildo Pereira revelam um aspecto até então - 1959, data da publicação do livro - pouco estudado na obra machadiana: o ensaísta contesta a idéia da crítica anterior e contemporânea de que Machado de Assis não se interessava pelas questões/problemas nacionais.

O crítico faz uma análise sociológica da obra do escritor utilizando como suporte a história do país inserida na escritura machadiana. Ao localizar os acontecimentos políticos, sociais, econômicos e religiosos, a estrutura familiar, a estrutura matrimonial, a estrutura escravocrata, todas subordinadas ao sistema patriarcal monárquico, e as modificações dessas estruturas sócio-políticas após 1888 – 89, com a Abolição da Escravatura e com a implementação do Sistema Republicano, Astrojildo busca os elementos históricos-sociais contidos na escritura machadiana.

Segundo Astrojildo, Machado não manifestava suas opiniões enquanto cidadão-funcionário público mas enquanto escritor, através das atitudes e dos diálogos de suas personagens construídas a partir de sua vivência e ótica histórico-sociais.

O crítico traz a visão de um Machado politizado que nas entrelinhas revela suas preocupações sociais, políticas e econômicas. Atento aos fatos que se desenrolam no país, o escritor expõe e traduz suas inquietações, suas opiniões, suas críticas e suas sátiras através dos diálogos de suas personagens e através das datas históricas – que se configuram como fatores determinantes (e

reais) das mudanças do país – inseridos em seus enredos. Para o crítico, “o escritor (Machado) é um desdobramento do homem”.³⁷

Segundo o crítico, para um maior entendimento da obra machadiana seria necessário localizar o escritor em seu tempo histórico e em seu espaço social, aos quais ele soube se integrar, retratar e retrabalhar em sua escritura.

Astrojildo vê Machado como um escritor do Segundo Reinado, o que implica dois fatores: o primeiro diz respeito aos desdobramentos políticos, sociais e econômicos ocorridos no país durante esse período; o segundo trata da posição de Machado ao iniciar-se como escritor, entre a decadência do Romantismo e a ascensão das novas idéias que rejeitavam os ideais românticos.

Quanto ao primeiro fator, afirma que a ascensão da burguesia modificara as estruturas sócio-políticas-econômicas do país ao romper com as instituições tradicionais e conservadoras do Império. O poder e o dinheiro trocam de mãos e abalam todo um sistema monárquico-patriarcal, processo que culminará na Proclamação da República. Machado soube não só observar esses acontecimentos, mas soube criticá-los com humor e ironia.

Quanto ao segundo fator, Astrojildo nota que ocorre em Machado um processo que aos poucos vai transformando sua obra em decorrência das mudanças nos meios literários, que o escritor vai vivenciando, observando e deixando refletir em sua escritura.

³⁷ Idem *ibidem*, p.13.

Segundo Astrojildo, Machado não se preocupou em mostrar a natureza paisagística do país porque para o escritor era o homem brasileiro e/ou a natureza humana que chamavam a sua atenção. Embora seu espaço seja a cidade do Rio de Janeiro, suas personagens abrangem o povo brasileiro:

Os seus contos e romances (...) (...) são constituídos com material humano mais comum e ordinário, com as miudezas e o terra-a-terra da vida vulgar de todos os dias. (...) – toda a inumerável multidão de gente bem brasileira (...) ³⁸

A temática que envolve família/casamento, no parecer do crítico, forma uma relação binária em que o amor funciona como fator de complicação social. E é essa relação que será explorada por Machado em muitos de seus contos e romances. Dentro dessa relação binária, Machado olhará para um outro lado da questão: o casamento realizado por conveniências sócio-econômicas. Opositor dessa prática comum da sociedade patriarcal, Machado elaborará sua crítica tendo por base a autoridade paterna que impunha sua vontade absoluta sem levar em consideração os sentimentos dos filhos.

Ao abordar o início da carreira do escritor, Astrojildo define como “primeira fase literária” o período em que Machado publicava seus contos no *Jornal das famílias*. O crítico descreve a revista, determina seu público-alvo e comenta a temática do escritor fazendo a ponte entre os contos iniciais e a perspectiva ideológica da revista.

³⁸ Idem ibidem, p.p. 17-18.

Em sua análise, a revista – “órgão literário e recreativo das famílias fluminenses”³⁹ –, teve influência na escolha dos temas, do enredo e na construção das personagens porque Machado dependia da aprovação de seu público-leitor composto quase em sua maioria de “moças românticas, lânguidas viúvas e matronas de amores irrealizados”.⁴⁰

Esse público apreciava as histórias romantizadas. Por isso, segundo Astrojildo Pereira, a temática dos contos era praticamente a mesma: “o amor do coração contrariado e quase sempre vencido, dolorosamente vencido pelo amor da conveniência”.⁴¹

Apesar do clima romântico da revista, Machado, ao compor seus contos, empregava o moralismo e *humour* como contrapontos. Elaborava assim sua visão crítica baseada na repreensão aos casamentos de conveniência.

Astrojildo não faz uma análise específica dos *Contos fluminenses* e das *Histórias da meia-noite*; pela temática histórico-sociológica, ele seleciona três contos: *Frei Simão*, *A mulher de preto* e *Ponto de vista*.

Frei Simão é analisado através da relação entre família patriarcal/autoridade paterna. Segundo o crítico, embora seja uma história romântica, bem ao gosto das leitoras do *Jornal das famílias*, onde o conto foi

³⁹ Idem ibidem, p. 19.

⁴⁰ Idem ibidem, p. 19.

⁴¹ Idem ibidem, p. 19.

publicado inicialmente, Machado já discute aí a condição matrimonial na sociedade do Segundo Reinado.

O conto narra a história de Simão, um rapaz rico que se apaixona por Helena, uma prima que vive como agregada na casa de sua família. Ao perceberem que os jovens estão apaixonados, os pais do rapaz, que pretendiam uma noiva rica para o filho, mandam-no para longe a fim de afastá-lo da iminente ameaça aos seus planos. Enganam o jovem dizendo-lhe que Helena morrera, quando, na verdade, obrigam-na a casar-se com outro. Os tios aceitam a moça como agregada, mas não para casar-se com seu único filho. Simão, desnortado, vai para um convento e ao descobrir a farsa montada pelos pais enlouquece e “morre odiando a humanidade”.

Para Astrojildo, o final trágico revela uma dura crítica que Machado faz ao sistema patriarcal, em que um casamento sem amor é imposto por pais que visam a lucro social, econômico e/ou político que a união poderá trazer.

Em *A mulher de preto*, Astrojildo analisa a ótica machadiana a respeito da escravidão.

Segundo o crítico, Machado “era partidário da Abolição, mas nunca foi propriamente um abolicionista no sentido militante e apostolar do termo”.⁴²

No conto, o negro aparece como um mero coadjuvante, ou seja, como

⁴² Idem *ibidem*, p. 25.

escravo, executando suas tarefas, submisso e fiel ao seu senhor. É o típico “negro bom” que aparecerá nos primeiros contos e romances de Machado.

Após a década de 1880, o escritor trará uma visão diferente do negro, que embora permaneça atuando como coadjuvante, irá aos poucos perdendo a característica do “bom cativo” e surgirá em cenas em que será vítima e algoz.

Machado tem poucas cenas em que descreve mais cruamente a real situação do negro. Astrojildo Pereira seleciona três cenas: no conto *Pai contra mãe* (1906), no momento em que o protagonista entrega a negra fujona, grávida e suplicante ao proprietário; em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), na cena em que o negro Prudêncio, depois de liberto, compra um escravo e castiga-o para vingar-se de seu próprio sofrimento; e no episódio do negro que vai para a forca (o executor também é negro), presenciado por Rubião, em *Quincas Borba* (1891).

Segundo Astrojildo Pereira:

Machado de Assis não via na escravidão apenas o aspecto sentimental, mas sim o fenômeno social em seu conjunto e sobre este fenômeno é que incidia a sua lente de analista, servindo-se dos indivíduos como componentes e como expressão de todo um complexo.⁴³

Outro fato histórico apontado pelo crítico e que aparece na obra Machadiana diz respeito à Guerra do Paraguai.

⁴³ Idem ibidem, p. 26.

Astrojildo observa que a Guerra passa a figurar na escritura de Machado depois de 1864, em diferentes aspectos: em *Iaiá Garcia* (1878), representa um fator complicador porque a ida à Guerra é a desculpa arranjada por Valéria para afastar o filho da agregada Estela; em *Quincas Borba* (1891) é um fator de lucro aos especuladores como Palha, por exemplo, que enriquece fazendo fornecimentos ao governo.

No conto *Ponto de vista*, duas amigas distantes trocam confidências através de cartas, falam mal da vida alheia, relatam o dia-a-dia de suas vidas, entre uma decepção amorosa, o modelo de um vestido novo, a inveja de ver uma das amigas casando e outras frivolidades, Raquel, que mora na Corte, comenta a euforia das ruas com a chegada de boas notícias vindas do Paraguai. Essas “boas notícias” e a euforia das ruas têm para Raquel um significado nada patriótico. Após o comentário diz à amiga que, em decorrência desse fato, “naturalmente sairemos hoje”.⁴⁴ E pergunta à amiga, tentando extrair-lhe uma ponta de inveja: “Não tem saudades de cá?”⁴⁵

1.4 RAYMUNDO FAORO: TIPOLOGIA DAS PERSONAGENS NO CONFRONTO ENTRE A HISTÓRIA REAL E A FICÇÃO MACHADIANA

⁴⁴ ASSIS, Machado de. *Ponto de vista*. In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 138.

⁴⁵ Idem *ibidem*, p. 138.

Dos treze contos que compõem os livros *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, Raymundo Faoro, em seu livro *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*,⁴⁶ analisa cinco do primeiro: *Linha reta e linha curva*; *Luís Soares*; *A mulher de preto*; *O segredo de Augusta*; *Frei Simão*; e quatro do segundo: *Aurora sem dia*; *A parasita azul*; *Ernesto de tal*; *As bodas de Luís Duarte*.

Utilizando um “estilo híbrido (...), entre uma linguagem da sociologia weberiana e de uma ensaística literária”,⁴⁷ Faoro faz um estudo sócio-político da obra machadiana. Para tanto, reconstrói a história do Segundo Reinado à República, rastreando a produção do escritor num período de cinquenta anos (1840 – 1890), procurando definir o lugar ocupado por Machado de Assis enquanto ficcionista e homem do século XIX através do confronto entre a história real e a história produzida em suas obras.

O método de análise do autor baseia-se nos estudos do sociólogo alemão Max Weber (1864 – 1920), cuja teoria propõe que as ciências humanas, sociologia e economia, trabalhem seus objetos como “tipos ideais” e não como fatos empíricos:

(...) Max Weber expõe seu sistema de tipos ideais, entre os quais os de lei, democracia, capitalismo, feudalismo, sociedade, burocracia, patrimonialismo, sultanismo. Todos esses tipos são apresentados pelo autor como conceitos definidos conforme critérios pessoais, (...). O importante nessa tipologia reside no meticuloso cuidado com que Weber articula suas definições e na maneira sistemática com que esses conceitos são relacionados uns com os outros. A partir de conceitos mais gerais do

⁴⁶ FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2.ed. São Paulo: Ed. Nacional, Secr. Cult. Ciência e Tecnol. Est. S.P., 1976.

⁴⁷ CURVELLO, Mário. Bibliografia comentada. In: BOSI, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 156.

comportamento social e das relações sociais. Weber formula novos conceitos mais específicos pormenorizando cada vez mais as características concretas.⁴⁸

Ao aplicar a teoria weberiana na análise das personagens de Machado e na relação entre a história oficial descrita pelos contemporâneos do autor e a ficção machadiana, Faoro faz o recenseamento de cada setor da sociedade: as classes sociais, o exército, a Igreja, o Estado e suas instituições, a política, a economia, etc., assim como Weber, ele se propõe a estudar os fatos humanos de cada personagem em seu espaço social.

Os capítulos longos e detalhados obedecem a uma estrutura rígida que os subdividem em assuntos específicos em que são encaixadas as personagens de acordo com o seu papel / posição na sociedade imperial.

A importância da obra de Faoro reside nesse levantamento sociológico em que o autor tenta explicar o Machado apegado aos padrões moralistas enquanto membro da elite do Segundo Império, partindo do processo político-social e do recenseamento minucioso dos elementos sócio-políticos presentes e refletidos na ficção machadiana.

Segundo Faoro, a obra não apresenta uma perspectiva histórica totalizante, mas trata do mundo moral e discute seus valores:

⁴⁸ WEBER, Max. *Textos selecionados*. seleção Maurício Tragtenberg. trad. Maurício Tragtenberg et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. XIV.

Machado, preso aos preconceitos de moralista, ainda alheio à formação de historiador do século XIX, concebeu as estruturas sociais como se movidas por sentimentos e paixões individuais. No jogo das forças sociais, o concurso das circunstâncias exteriores tem inegável peso, mas o que decide é a fibra do homem, rompendo caminhos à custa de sua ambição. (...) O topo da pirâmide, animado de tais componentes, não seria uma camada social de feição global.⁴⁹

Para Faoro, Machado percebe a queda da sociedade estamental que vem sendo substituída, aos poucos, pelo “capitalismo” que ainda transita entre a escravatura e a abolição dos escravos. Os valores da sociedade estamental entraram em declínio, e a nova sociedade capitalista ainda não está completamente organizada e nem possui seus valores estabelecidos. Aí encontrar-se-ia o “meio-termo” explorado por Machado para exercitar seu humorismo, seu ceticismo e sua ironia sobre o homem e a sociedade que estão se formando.

Essa nova sociedade em trânsito procura modernizar as relações sociais e Machado, contrário a essa modernização, passa a retratá-la através de contos como *Teoria do medalhão* (1881); *O espelho* (1882), *O segredo do bonzo* (1882), em que a alma exterior é a que vale, o homem é aquilo que a opinião alheia pensa e julga.

A posição contrária do escritor demonstra o quanto Machado era conservador e moralista. Adepto da ideologia e da política ditadas pela sociedade tradicional do Império, seu conservadorismo leva-o, assim como aos

⁴⁹ Idem ibidem, p. 8.

demais membros da elite, a rejeitar a nova classe social que vai surgindo e que começa a impor mudanças político-sociais e econômicas.

Essa nova classe deseja fazer parte do poder e da elite que a despreza, e, aos poucos, ir tomando o lugar da elite tradicional. Para isso, vai esgueirando-se nas especulações financeiras, enriquecendo, impondo suas regras e conseguindo tradição através de títulos nobiliárquicos, de comendas e de patentes da Guarda Nacional.

Faoro utiliza a tipologia das personagens machadianas para inseri-las no contexto social. São militares, sacerdotes, funcionários públicos, fazendeiros, banqueiros, médicos, advogados, deputados, comendadores, conselheiros, gente das classes alta e média, recenseadas em seu espaço social e localizados no contexto histórico-social da ficção e na confrontação com o contexto histórico-social relatado pelos historiadores.

Nesse confronto, o crítico aponta as divergências existentes entre a história real e a história do país e da sociedade inserida na obra machadiana.

Machado lida com uma sociedade de classes que, em contraste com a real, destoa. Seus enredos e personagens contradizem a sociedade da época. O escritor não é fiel à realidade e nem precisa sê-lo; afinal, trata-se de uma obra ficcional, daí a despreocupação em descrevê-la com fidelidade.

Haveria também, segundo o crítico, um outro lado da questão: Machado era moralista, tradicionalista e conservador e preserva esses traços ideológicos

em sua escritura.

Faoro divide seu livro em seis capítulos, todos subdivididos em assuntos específicos que tratarão da sociedade, da política, da economia, da ascensão e queda de classes sociais e da religião. O último capítulo é a conclusão da confrontação entre a história real e a história contida no texto machadiano através da *mimesis*.

- Sociedade não rígida. A “boa sociedade” e suas glórias. A hierarquia. A ascensão pela cunhagem e pelo enriquecimento. A censura da sociedade tradicional.

Segundo Faoro, a sociedade retratada por Machado de Assis está baseada em dois fatores: o poder do dinheiro e a busca da ascensão social.

Os ricos, sem tradição e/ou nome ilustre, buscam ascensão através de títulos nobiliárquicos ou patentes da Guarda Nacional para endossar e/ou dourar sua fortuna e ingressar nos salões da elite.

Os pobres buscam ascensão sócio-econômica e para alcançá-la têm duas possibilidades: o enriquecimento e/ou a cunhagem⁵⁰.

Luís Tinoco, de *Aurora sem dia*, irá tentar ascender através da cunhagem. Faoro focaliza o momento em que a personagem, desiludida com a poesia,

⁵⁰ Segundo Faoro, "na cunhagem, o recém-vindo sofre o mesmo processo que metal ao se amoedar, recebendo a marca e as insígnias do círculo que o aceita". FAORO, Raymundo. Op.cit.,p. 14.

resolve lançar-se na política. O foco, agora, desloca-se para a figura do Dr. Lemos, advogado e amigo da família de Tinoco, que irá usar sua influência para recomendar o rapaz a um ex-deputado e colaborador de um jornal político. O ex-deputado aceita a recomendação e Tinoco passa a ter seus artigos publicados. Com o tempo, o rapaz consegue fazer parte de uma das chapas do partido político de seu protetor, elegendo-se deputado provincial. É através da cunhagem que Tinoco, embora pobre, consegue ser aceito. A ascensão através da cunhagem, segundo Faoro, é retratada pelo lado negativo. As personagens machadianas de origem humilde, no entanto, não chegam a senador nem a ministro, posições que representam o topo da carreira política.

- Fazendeiros e o poder.

Para Faoro, a maior parte da obra machadiana retrata comerciantes, banqueiros, traficantes de escravos. São pessoas que enriquecem lícita ou ilícitamente no espaço urbanizado da sociedade burguesa.

A sociedade rural pouco aparece nos enredos machadianos e quando isso ocorre, seus problemas são os mesmos da sociedade urbana, e mesmo inserida no espaço da classe social urbana não sofre alteração em seu estrato social.

Segundo o crítico, Machado retrata as fazendas como fonte de lucro capazes de proporcionar uma vida farta e ociosa para os fazendeiros e seus

filhos.

É o que ocorre em *A parasita azul e Linha reta e linha curva*.

No primeiro, Camilo passa oito anos em Paris estudando medicina, ao mesmo tempo em que dedica-se a uma vida de luxo entre mulheres e boemia. Filho de um rico fazendeiro goiano, o rapaz é patrocinado pela “fortuna rural”.

No segundo, Azevedo leva uma vida confortável e ociosa junto da mulher à custa do dinheiro do pai, fazendeiro em Minas Gerais:

Deu-lhe a fortuna um emprego suave: não fazer nada. Possui um diploma de bacharel em direito; mas esse diploma nunca lhe serviu; existe guardado no fundo da lata clássica em que trouxe da faculdade de São Paulo. De quando em quando Azevedo faz uma visita ao diploma, aliás ganho legitimamente, mas é para não o ver senão daí a longo tempo. Não é um diploma, é uma relíquia.⁵¹

- Títulos, comendas e patentes.

Faoro trata da importância dos títulos na sociedade do Segundo Império, tanto na sociedade rural quanto na sociedade urbana. Os títulos davam *status*, poder e brilho sócio-político, além da possibilidade de alcance a cargos burocráticos mais altos na hierarquizada máquina do serviço público imperial.

Na obra machadiana há barões, baronesas, comendadores, mas, segundo observa Faoro, não há viscondes, condes e marqueses. As personagens de Machado não chegam ao topo.

⁵¹ ASSIS, Machado de. *Linha reta e linha curva*. In: *Contos fluminenses*. São Paulo: Ática, 1997, p. 130.

O escritor retrata na importância dos títulos, nas festas realizadas para ostentá-los publicamente, o tratamento cerimonioso dado aos contemplados e o grau de influência e fascínio que exercem sobre a sociedade.

Em *Ernesto de tal*, a personagem fica impossibilitada, por falta de recursos, de ir a um baile na casa da namorada. Motivo: falta-lhe uma casaca. O baile terá como convidado especial um subdelegado que também é comendador. Para impressionar a visita ilustre, o dono da casa elege (e exige) a casaca como o traje oficial da festa.

Em *A parasita azul*, o pai de Camilo é o comendador Seabra, fazendeiro rico que possui influência política e sonha em ver o filho ocupar uma cadeira de deputado e/ou de ministro para dar lustre ao nome da família. O filho e herdeiro político do comendador, no entanto, não partilha das ambições do pai.

O comendador tem possibilidades de proporcionar uma carreira promissora ao filho, graças à rentabilidade de suas fazendas, ao seu título e ao seu poder político. O poder político do comendador é caracterizado também pelas amizades influentes que ele possui na Corte.

Nesse mesmo conto, Faoro aponta para duas personagens secundárias que ostentam patentes da Guarda Nacional: o tenente-coronel Veiga e o major Brás.

O tenente-coronel tem seu momento de glória ao representar o imperador do divino na Festa do Espírito Santo. Nessa ocasião propícia, Veiga aproveita para exibir a comenda da Ordem da Rosa.

Faoro chama a atenção para a autoridade política e a autoridade de mando sobre a comunidade exercidas pelo tenente-coronel.

O poder, segundo o crítico, exercido e exercitado faz com que Veiga ostente uma posição de superioridade e uma aura de respeito que quase chega ao temor. Entre suas funções está a de mantenedor da ordem, ou seja, uma espécie de guardião das instituições preestabelecidas em seu local de “comando”, leia-se “comunidade”.

O major Brás é outra figura que, embora secundária, chama a atenção pela ironia com que é tratada pelo narrador.

Descrito como um homem alto, “a estatura do major Brás seria uma cousa mais notável da sua pessoa se lhe não pedisse meças a magreza do próprio major”,⁵² o que por princípio já lhe conferia autoridade. O major, no entanto, comporta-se como um “fiel escudeiro” do tenente-coronel Veiga. O narrador deixa claro com quem está a autoridade: afinal, o tenente-coronel além de ostentar a comenda é o imperador da festa.

Em *Luís Soares*, é o major Luís da Cunha Vilela que será analisado por Faoro.

O major, tio de Soares, é descrito como um homem alegre e severo, conservador e autoritário. O conservadorismo do major estaria na sua resistência em aceitar as e se habituar com as mudanças sócio-políticas que ocorriam no

⁵² ASSIS, Machado de. A parasita azul. In: *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Garnier, 1989, p. 38.

país: “Constitucional por necessidade, era (o major) no fundo de sua alma absolutista.”⁵³ O autoritarismo está inserido em sua patente de major concedida pela Guarda Nacional. Esta lhe trazia prestígio e influência suficientes para arranjar um emprego público ao sobrinho. O major escreve uma carta ao ministro e este emprega o rapaz em uma secretaria “com um bom ordenado”.⁵⁴

- Senado e Câmara: funções institucionais.

Faoro vê Machado como um observador atento às questões políticas do tempo. O escritor, entretanto, não se preocupa em retratá-las com fidelidade histórica. Segundo o crítico, Machado observa e retrata a política do Segundo Império com desprezo e ironia.

Na ficção machadiana não há senadores nem ministros enquanto personagens do enredo. Os deputados já aparecem na Câmara fazendo seus discursos, nem sempre havendo explicações por parte do narrador para a ascensão e/ou queda do constituinte. Quanto aos ministros e senadores, não há nomes nem rostos, apenas referências passageiras que denotam a importância do cargo.

Faoro descreve a política do Segundo Império com todos os seus vícios e conchavos. A corrupção, os desmandos, o tráfico de influências não são

⁵³ ASSIS, Machado de. Luís Soares. In: *Contos fluminenses*. Op. cit., p. 38.

⁵⁴ Idem ibidem, p. 40.

retratados por Machado. Para o crítico, essa “ausência” nos enredos do escritor é a prova de seu conservadorismo e de seu moralismo enquanto necessidade de preservar as instituições nacionais. O escritor prefere acentuar o poder pessoal e político movidos pelo dinheiro e exercidos na esfera da tradição familiar.

A mulher de preto tem a personagem Meneses, um deputado que vem de uma província do norte para atuar na Corte.

Meneses se autodenomina político e não-político por ter ingressado na vida pública não por vocação mas como quem “entra em uma sepultura: para dormir melhor”.⁵⁵ O deputado procura na vida política um refúgio para amenizar o drama de sua vida: o fim de seu casamento.

Faoro se detém na cena em que Meneses vai a um jantar que acaba se transformando em uma reunião política.

Durante a reunião, Meneses e os demais deputados discutem questões político-partidárias.

Faoro atribui ao deputado Meneses a decisão de romper com a oposição, alegando perseguição política. Seus aliados, que ocupavam cargos burocráticos em sua província de origem, são demitidos “pela circunstância única”⁵⁶ de serem parentes do deputado que os indicou.

⁵⁵ ASSIS, Machado de. *A mulher de preto*. In: *Contos fluminenses*. Op. cit., p. 79.

⁵⁶ Idem *ibidem*, p. 65.

Na realidade, o diálogo colhido por Faoro e atribuído por ele ao deputado Meneses, não procede. No conto, o narrador, em meio as discussões, refere-se a *um deputado*:

Ali havia vários deputados que conversavam de política, e os quais se reuniram a Meneses. (...)Dizia por exemplo *um deputado*:

– O governo é reator, as províncias não podem mais suportá-lo. Os princípios estão todos preteridos; na minha província foram demitidos alguns subdelegados pela circunstância única de serem meus parentes; meu cunhado que era diretor das rendas, foi posto fora do lugar, e este deu-se a um peralta contraparente dos Valadares. Eu confesso que vou romper amanhã com a oposição.⁵⁷

- De deputado a quase ministro.

A luta para atingir o *status* político-partidário, segundo Faoro, se concentra em duas vertentes: a herança política, exercida por alguém importante na família e a conquista pessoal. A segunda necessita da ambição e da esperteza aliadas aos próprios esforços para atingir os postos que a política proporciona.

De qualquer forma, o círculo político é fechado em seus próprios interesses e objetivos; para quebrá-lo é necessário ser aceito, integrado ao círculo e seguir as regras impostas pelo grupo.

Na ficção de Machado de Assis há muitos deputados já instalados na Câmara, proferindo seus discursos inflamados e vazios; e o escritor procura o meio caricatural para retratar suas personagens, sem deixar de lado seu traço irônico.

⁵⁷ Idem ibidem, p. 65. (grifo nosso).

Em *A parasita azul*, o comendador Seabra deseja ver o filho deputado e para isso recorre a duas opções simultâneas: o poder de seu dinheiro e a amizade com pessoas politicamente influentes na Corte. O rapaz não se entusiasma com a idéia e “cede” sua indicação a Leandro Soares. O obscuro cabo eleitoral, sem perspectivas de ascensão política, acaba deputado provincial.

Faoro explica os bastidores políticos em que o tráfico de influências, o poder de decisão, o dinheiro e a posição sócio-política-partidária elegem seus candidatos. Segundo o crítico, esses fatores não são descritos com clareza por Machado de Assis.

Em *Aurora sem dia*, Luís Tinoco é pobre. Ainda assim, chega à Câmara. O ingresso na política se dá por obra e influência de um ex-deputado que apadrinha o rapaz. O único modo de alguém como Tinoco ingressar num mundo tão restrito e pré-selecionado que é o mundo da política é através da influência política-partidária de alguém como o ex-deputado.

Faoro conclui que nem Leandro Soares nem Luís Tinoco chegarão a ministro porque esse não é o destino das personagens machadianas.

- Ideologia e retórica.

Em *Aurora sem dia*, Luís Tinoco tem seu ingresso na política iniciado

pela imprensa, através dos artigos que ele escreve em um jornal.⁵⁸ Os textos, a princípio, trazem uma linguagem rebuscada cujo objetivo era impressionar os leitores e angariar simpatias dentro de seu partido político. Seu protetor corrige os textos e indica livros para que o rapaz centralize suas idéias. Os artigos finalmente causam o efeito desejado e Tinoco elege-se deputado provincial.

Seus discursos proferidos na Câmara dos Deputados impressionam pela retórica eloqüente e pela gesticulação exagerada.

Tinoco é inexperiente, não conhece os mecanismos que movem a política e seus bastidores e em um dos seus discursos ataca o governo e a sua máquina administrativa.

Segundo Faoro, um deputado iniciante como Luís Tinoco estaria longe de envolver-se em questões polêmicas e principalmente de usar seu potencial retórico para atacar o governo. Para o crítico, a cena é irreal e serve para que Machado, através da ridicularização da personagem, dose sua crítica com o lado cômico da situação.

- Cidade e campo, relações entre o capital e a produção.

Em *A parasita azul*, Faoro trata de outra personagem histórica: o correspondente, intermediário entre os fazendeiros e a cidade, onde se

⁵⁸ Faoro nesse aspecto destaca a figura de Brás Cubas e vê no binômio pública/imprensa, o modo que Machado encontra para ridicularizar as personagens. FAORO, Raymundo. Op. cit., p.p. 166 - 167 - 168 - 169.

comercializava e exportava o que era produzido no campo. O palco: a cidade do Rio de Janeiro, centro econômico do país, onde eram realizados todos os negócios financeiros.

O comendador Seabra também possuía o seu correspondente na Corte. É ao correspondente que Camilo procura para obter os recursos necessários para a sua viagem de volta a Goiás. O correspondente, amigável e solícito, cumpre todos os pedidos do rapaz, conforme as recomendações do comendador.

Nessa cena, segundo Faoro, Machado explica qual a função dos correspondentes: compradores das safras dos fazendeiros. Os adiantamentos de recursos dados pelos correspondentes eram restituídos com a compra/venda da safra.

O crítico relaciona o correspondente do comendador ao banqueiro Agostinho Santos (*Esau e Jacó*, 1904) e chama a atenção para a diferença de relações que irá ocorrer entre eles e seus clientes. Enquanto o primeiro é todo reverências para com Camilo, agradando ao máximo o filho do comendador, o segundo, num espaço de mais de trinta anos, será tratado com cerimônia por sua clientela, principalmente depois que Santos recebe o título de barão.

- Classe proprietária: capitalistas e ociosos. Valores e rendas. Herança e casamento.

Segundo Faoro, Machado já no início de sua produção trabalha com uma classe social preocupada com as aparências, sejam elas sociais e/ou econômicas. As personagens que compõem essa classe são os ricos ociosos perdulários, arruinados financeiramente que procuram manter seu *status* de classe privilegiada e dominante. Em caso de ruína total, a solução é usar a influência preservada pelo nome e pelas aparências para garantir o sustento em um emprego público ou em um casamento rico.

Luís Soares traça a trajetória de um rico herdeiro desocupado que dissipa sua fortuna na vida fácil e na despreocupação com os gastos. Falido, ele tem três alternativas: arrumar um emprego, casar-se com uma rica herdeira ou suicidar-se. Soares opta pela primeira alternativa e recorre ao tio major que lhe arranja um emprego público. Adelaide, prima de Soares, torna-se a noiva em potencial após receber uma grande herança, levando o rapaz a partir para a segunda alternativa e tentar casar-se com a moça. Desprezada por Soares em várias ocasiões (ela ainda não era rica o suficiente), a moça percebe a cobiça do pretendente e recusa-se a casar. Desesperado, tendo que trabalhar para poder sobreviver, Soares suicida-se.

Em *O segredo de Augusta*, Vasconcelos vive na boemia dilapidando a fortuna da família. Paralelamente, sua mulher Augusta vinga-se das infidelidades do marido, gastando o que resta em luxo e vaidade. Arruinado, Vasconcelos tenta casar a filha Adelaide com Gomes, seu companheiro das

noitadas boêmias, pensando que o rapaz é rico. Gomes aceita o casamento porque também ele está falido e supõe que Vasconcelos seja rico. Ambos descobrem a verdadeira situação de cada um e o casamento não se realiza. Os interesses haviam sido frustrados mas a amizade boêmia e hipócrita entre os dois permanece. Cada qual, por motivos idênticos, guarda o segredo do outro – a ruína financeira – perante a sociedade.

Faoro analisa o logro dos dois contos como uma nota de romantismo que ainda persiste na ótica machadiana dos contos iniciais. O cinismo surge como crítica à sociedade mas o que prevalece é o apego aos padrões da moral romântica. As personagens são punidas porque ousam violar a instituição amor/casamento movidas pelos interesses, pela dissimulação e pela perfídia.

- Classe média, caracteres. Pequenos comerciantes e indústrias. Funcionários e empregados. As mulheres.

De acordo com Faoro, a classe média do Segundo Império era composta por homens livres com salários modestos e que viviam da renda propiciada por seu trabalho. Para esses homens havia pouquíssimas chances de enriquecer e a maior probabilidade era a de manterem-se estáveis tanto social quanto economicamente. Dentre as preocupações da classe média havia a de manter-se no emprego para poder garantir a sobrevivência.

A classe média apresenta-se nas obras de Machado de Assis em suas reuniões familiares. Para Faoro, Machado focaliza a classe média pela ótica da elite, daí as cenas familiares beirarem o ridículo, em tom de zombaria e com seus membros ironizados.

O crítico analisa *As bodas de Luís Duarte*, em que todo o quadro que vai da preparação das bodas, ao final dos festejos, revisando cada um dos convidados em suas atitudes e em seus trajes especiais de festa, é ironizado. É a classe média em seu *habitat* tentando mostrar um traquejo social e uma situação financeira que não possui.

Faoro relata os preparativos da festa, as discussões em família, mas, para o crítico, são os convidados que melhor retratam os integrantes da classe média durante o Segundo Império.

Os convidados vão chegando e sendo apresentados pelo narrador, que usa a ironia para compor o perfil de cada um deles: Porfírio, ex-tenente do exército, pequeno comerciante, de situação financeira estável, responsável pelos discursos e brindes; a família Vilela, chefe de seção aposentado, possuidor de uma casa, dois escravos ainda moleques, levando uma vida modesta mas estabilizada financeiramente ao lado de sua mulher Margarida e sua sobrinha Augusta; o Dr. Valença, advogado, homem de aparência e atitudes graves.

Faoro vê nos preparativos caseiros, na lista de convidados, todos elegantemente vestidos para a ocasião, o retrato da classe média. A festa de

casamento no âmbito familiar é uma tentativa de ostentar o que não possui, assim como os convidados, que procuram agir, comportar-se ou trajar-se como se estivessem em um grande salão freqüentado pela elite. Esse comportamento, que tenta aproximar e/ou igualar-se às classes altas, é, na opinião do crítico, a pedra de toque de Machado que usa a ironia e o humorismo para descrever o quadro e ridicularizar a classe média.

O momento do brinde, feito por um “especialista”, o tenente Porfirio, convidado especial para esse evento, é outra parte do quadro focalizado por Faoro. Segundo o crítico, Machado mais uma vez ironiza a classe média e, através de suas observações enquanto narrador “impiedoso”⁵⁹, expõe a cultura e a educação de uma classe que tenta imitar a classe que lhe serve de modelo: a classe alta do Brasil-Império.

Machado usa seu senso observador para (des) qualificar uma classe (média) que tentava se equiparar à outra (alta), mas que não possuía nem cultura, nem dinheiro, nem talento. Suas expectativas eram modestas demais para sequer aproximar-se daqueles que lhes serviam de modelo: em suas festas não havia brilho nem títulos nobiliárquicos; seus trajes simplórios e sua tentativa de ter um comportamento condizente com a ocasião de festa apenas acentuaria o grotesco e o ridículo da comparação.

⁵⁹ Idem ibidem, p. 278.

Segundo Faoro, o Dr. Valença e Cristiano Palha (*Quincas Borba*, 1891) são semelhantes porque querem aparentar o que não são e ostentar o que não possuem. O primeiro, no entanto, contenta-se em representar seu papel de homem grave diante da platéia de semelhantes; o segundo busca na ostentação das aparências a passagem da classe média para a elite a que ambiciona pertencer.

Faoro busca em sua exemplificação e/ou na tipologia das personagens a visão de Machado de Assis. Segundo o crítico, o escritor vê a classe média com os olhos da elite, com o olhar de quem já está no topo da pirâmide estamental, ou seja, “com desdém, com escárnio com tolerância”.⁶⁰ Afinal, abaixo da classe média estavam os escravos.

Ao descrever a situação sócio-econômica da classe média no século XIX, Faoro chama a atenção para três fatores: a falta de crédito, o desamparo mediante o desemprego e o conformismo de uma classe que não se rebela diante da injustiça social com a qual (e na qual) convive.

O crítico descreve um mundo onde a falta de oportunidades para ascender social, política e economicamente se estende à possibilidade de enriquecer, seja por herança ou através de um casamento rico.

Em *Ernesto de tal*, o protagonista é convidado para ir a um baile mas não comparece porque não possui uma casaca. O traje é exigido pelo dono da casa

⁶⁰ Idem ibidem, p. 281.

que receberia entre os convidados um subdelegado que é comendador. O anfitrião quer aparentar bom-gosto e refinamento diante da visita ilustre.

Vieira faz parte da mesma classe média que aparece em *As bodas de Luís Duarte* e sua exigência pela casaca retrata seu desejo de parecer o que não é – um membro da elite. O mesmo desejo move o casal Lemos e seus convidados.

A personagem Ernesto pertence àquela classe dos desesperançados, sem perspectivas de melhorar de vida. Sua rotina constitui-se em trabalhar para sobreviver. Sem ambições de brilho em sociedade, foi, é e sempre será um remediado que, se não passa fome, vive em um mundinho sem possibilidades de ascensão social e econômica.

Além de Ernesto, há outra personagem na mesma situação amorosa e financeira: o rapaz de nariz comprido, um guarda-livros temeroso de perder o emprego modesto e que disputa com Ernesto, de igual para igual, o amor de Rosina.

- Sociedade e consciência.

Faoro busca no rastreamento das personagens as pistas deixadas por Machado em suas análises a respeito do poder do dinheiro e da consequente mudança de classe social.

Ao transpor as barreiras entre uma classe inferior e uma superior, as personagens machadianas têm duas alternativas: ou conservar sua consciência intimamente ligada à classe anterior e sofrer por isso, e não conseguir ajustar-se aos novos padrões de comportamento; ou formar uma nova consciência embasada nos moldes da nova classe a que se integra.

No primeiro caso, a preocupação excessiva com a imagem a ser projetada para aqueles que agora fazem parte do círculo de convívio leva a personagem, incomodada pelo que resta da consciência, a se dividir em duas: uma externa, que é falsa e serve apenas para mostrar aos outros; outra interna, que só vem à tona nos momentos de solidão, quando está frente a frente consigo própria. É o efeito “espelho de Jacobina”. Machado trabalha com ironia em ambos os casos. Suas personagens neste caso buscam o brilho social trazido pelo dinheiro e pela ânsia de alçar as classes altas que tanto lhes servem de modelo e de espelho.

No entanto, nem todas as personagens são assim. Há aquelas que não se deixam seduzir pelo brilho e pelo dinheiro, não por desprezo, mas porque na verdade é o trabalho que as afasta da ambição. Vem daí seu quase isolamento social. O que realmente as atrai é a liberdade de poder viver longe de qualquer compromisso e/ou comprometimento, seja financeiro ou empregatício: “são os boêmios, vadios, loucos, mendigos, parasitas e poetas. O traço que os reúne é a comum repulsa ao trabalho, trabalho como organização social coletiva”.⁶¹

⁶¹ Idem ibidem, p. 346.

Em *Aurora sem dia*, o poeta Luís Tinoco decide não trabalhar mais, e dedicar-se apenas a sua poesia.

Tinoco é pobre e logo percebe que sem um emprego com salário fixo e garantido irá acabar na mendicância. Sua única saída é recorrer ao amigo Dr. Lemos para que este, com sua influência, lhe arrume outro emprego. O poeta, a contragosto, volta à rotina estafante de uma repartição para poder comer, não sem antes maldizer a sociedade que exige o dinheiro para garantir a sobrevivência:

– Volto ao foro, não? disse ele com a mais melancólica resignação deste mundo. Minha inspiração deve descer outra vez a empoeirar-se nos líbelos, a aturar os rábulas, a engrolar o vocabulário da chicana! E a troco de quê? A troco de uns magros mil-réis que eu não tenho e me são necessários para viver. Isto é sociedade, doutor?⁶²

- Uma camada que emerge. O exército.

Faoro analisa a ficção machadiana e sua relação com o exército. Segundo ele, Machado acompanhou a ascensão militar e sua implicação sócio-política. Entre suas personagens há tenentes, coronéis, alferes, capitães e majores, todos vistos com ironia e sarcasmo, caracterizados de forma ridícula e desdenhosa. Os generais não fazem parte do enredo, fazendo-se apenas alusões a eles.

As personagens militares não são cobertas de glória porque o exército, na ficção machadiana, não funciona como unificador da pátria e suas instituições.

⁶² ASSIS, Machado de *Aurora sem dia*. In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 112.

Segundo Faoro, o fato de Machado tratar as personagens com desdém, longe das glórias oficiais e ocupando os postos mais altos da hierarquia militar, demonstra o conservadorismo do escritor que parece querer preservar e proteger as instituições nacionais. A Marinha e a Guarda Nacional enquanto instituições que protegem a integridade do Império são tratadas, de outra parte, de forma positiva pelo escritor.

O tratamento sarcástico que Machado reserva para a classe média é o mesmo destinado ao exército, já que seus componentes pertencem àquela camada da população a quem está vetada a ascensão social.

Em *As bodas de Luís Duarte*, Faoro analisa a figura do tenente Porfírio, cujo retrato é inserido na classe média. Convidado para as festas porque possui o dom da oratória, o tenente é a figura-chave para os brindes indispensáveis nas ocasiões festivas.

O tenente, na análise do crítico, assemelha-se ao bacharel, de quem imita as atitudes e a retórica. Porfírio encontra-se na vida civil e como pequeno comerciante de trastes, garante para si uma renda melhor, daí a sua postura bacharelesca.

Machado desdenha o tenente que, no exagero de seus brindes discursivos e bajuladores, é admirado e respeitado em seu meio social. Na pena do escritor, Porfírio é alvo de críticas e caracterização ridícula.

- O sacerdote no tempo e na sociedade.

Segundo Faoro, Machado de Assis tem uma posição anticlerical e em sua obra o escritor trabalha com a situação contraditória entre o homem do século XIX, para quem a Igreja havia já cumprido sua missão civilizadora, e o homem enquanto cristão, regido pela fé divina.

Os padres machadianos realizam seus ofícios religiosos tal qual um missionário e não há lugar para aqueles que contestam os valores sócio-religiosos e/ou se engajam em questões políticas:

Com a perspectiva, anticlerical imbuída de liberalismo, Machado de Assis assimilou o retrato do padre do romantismo e do padre da literatura portuguesa.⁶³

Ou seja, padres que agem como intermediários de Deus e têm o poder de absolver os pecados dos homens; padres cuja missão apostólica fica no lugar da fé, atraídos que são pelo aparato sacerdotal e pelo papel de missionários, de representantes legítimos de Deus e propagadores de sua palavra.

Os padres do século XIX, na análise de Faoro, vinculam-se a três fatores: a vocação, que era o chamado de Deus e exigia disposições e aptidões morais, espirituais, físicas e psíquicas; o celibato, que era o sacrifício para provar a vocação; e a ascensão social. Este último fator propiciava aos pobres, mulatos e

⁶³ FAORO, Raymundo. Op. cit., p. 442.

filhos ilegítimos elevação política, social e cultural porque os seminários contavam com um modelo educacional elevado em termos curriculares.

Para Faoro, além disso, a ideologia liberal via a Igreja como fonte de interesses pagãos porque a Igreja desejava garantir sua influência sobre uma sociedade vinculada aos valores da classe dominante. Os padres tornam-se figuras anacrônicas, de consciência falha. O liberalismo prega a volta aos padrões medievais e o modelo sacerdotal passa a ser o missionário do século XVI.

Em seu artigo contra o governo, Luís Tinoco, de *Aurora sem dia*, não menciona nenhum brasileiro sacrificado por ter-se rebelado contra a ordem social, econômica, política e religiosa vigentes. Não há mártires nacionais. Tinoco prefere referências estrangeiras – Moisés, Prometeu, Sócrates, Cristo, Savonarola e John Brown – menos comprometedoras. Todos, no artigo do ex-poeta, foram vítimas “do poder hipócrita e sanhudo”⁶⁴ e “são os grandes apóstolos da luz, o exemplo e conforto dos que amam a verdade, o remorso dos tiranos, e o terremoto do despotismo”.⁶⁵

O narrador comenta a censura que o ex-deputado e protetor de Tinoco faz ao artigo do rapaz, classificando-o como de “desgrenhado no estilo e no pensamento”.⁶⁶

⁶⁴ ASSIS, Machado de. *Aurora sem dia*. In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 115.

⁶⁵ Idem ibidem, p. 116.

⁶⁶ Idem ibidem, p. 116.

Faoro observa que esse conto, escrito em 1873, situa-se politicamente durante a ascensão dos liberais e republicanos. A personagem prefere citar “mártires estrangeiros” não fazendo nenhuma referência aos brasileiros, padres ou inconfidentes, que sofreram punição ao se rebelarem contra os desmandos da Coroa Portuguesa.

Machado retrata padres que, sem vocação, refugiam-se no sacerdócio para tentar resolver seus problemas ou suas aspirações: amores frustrados, imposição familiar ou ascensão social.

Este será o caso de Simão, no conto *Frei Simão*, no qual Machado narra a trajetória de um jovem que para fugir de uma grande decepção amorosa resolve entrar para um convento. Simão não tem vocação, tem amor por Helena, que julga estar morta. Desiludido da fé e da vocação, enlouquece e morre odiando a humanidade.

Faoro vê nas atitudes e na tragédia de Simão o mesmo mecanismo de defesa de Eurico, personagem do romance *Eurico, o presbítero*, do escritor português Alexandre Herculano, publicado em 1844. Ambas as personagens usam o convento para sepultar seus sonhos e aspirações românticas. Ambas fracassam.

Os padres machadianos das áreas rurais, segundo Faoro, aparecem como aliados dos grandes latifundiários, dividindo com estes a preocupação em manter a moral tradicional e conservadora e a influência nas decisões familiares,

políticas e sociais. Vivendo praticamente como agregados, os padres rurais têm preocupações e desempenham tarefas fora do contexto religioso, esquecendo-se da missão sacerdotal.

O padre Maciel do conto *A parasita azul* é o típico padre rural machadiano, segundo a tipologia de Faoro.

Assim que Camilo regressa de Paris, o padre preocupa-se em certificar-se de que o rapaz não havia sido contaminado com o materialismo e com o ateísmo europeus.

Na festa do Espírito Santo, povo e poderosos se unem para os festejos. O padre também participa e em meio à festa popular e profana, ele procura ser o toque da representação divina.

Seu papel de guardião da moralidade, das tradições e dos valores sociais levam-no a observar a tudo e a todos. Padre Maciel percebe o que passou despercebido pelos demais: a indiferença e a recusa de Isabel por seus pretendentes acobertam a ambição da moça em “ver se pilha algum casamento que lhe abra a porta das grandezas políticas”⁶⁷ e Camilo, o moço rico, é o único que poderá proporcionar a ascensão que Isabel almeja.

- A mimesis: a verdade na arte literária e na história. A dualidade de estilos.

⁶⁷ ASSIS, Machado de. *A parasita azul*. In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 37.

Segundo Faoro, Machado de Assis traz em si e emprega em sua obra os preconceitos do século XIX. Esse preconceito também acorrentava a obra dos escritores românticos e permaneceu entre os primeiros realistas: a quase-ausência das camadas populares. Essas camadas, quando retratadas, são vistas por alguém que posiciona-se muito acima delas.

Machado analisa a sociedade e a retrata sob sua ótica, daí as diferenças entre a história machadiana e a história real, contada por seus contemporâneos. Essa diferença pesou no julgamento dos que viveram no mesmo período histórico-social que o escritor, por isso há duas correntes de opinião sobre a história contextualizada na escritura de Machado: uma diz que o escritor foi omissos e/ou não retratou a história com fidelidade; a outra vê Machado como um homem que retratou seu tempo e seu país nas páginas que escreveu.

Faoro afirma que Machado compõe sua obra sob a perspectiva da *mimesis*. O escritor não pinta o retrato pretensamente fiel da realidade nem tenta copiar a essência dessa mesma realidade. O que Machado faz é escamotear a realidade e permitir que o leitor tente capturá-la nas entrelinhas de seu texto.

O ex-poeta Luís Tinoco, de *Aurora sem dia*, deixa a poesia para entrar na política. Em seu artigo publicado em um jornal, usa uma linguagem rebuscada, de estilo e idéias “desgrenhadas”. Segundo Faoro, ao transpor uma linguagem com excesso de adjetivos e metáforas para o manifesto político do ex-poeta, Machado faz uma aproximação entre o artigo jornalístico engajado, o discurso

dos políticos e a escritura dos dramaturgos. Em todos, o que se vê é a preocupação com a retórica inflamada mas vazia, construída através de frases de efeito.

1.5 JOSÉ GUILHERME MERQUIOR: PREFÁCIO DOS CONTOS FLUMINENSES E DAS HISTÓRIAS DA MEIA-NOITE.

No prefácio dos *Contos Fluminenses*,⁶⁸ José Guilherme Merquior inicia esclarecendo que o veículo dos contos foi o *Jornal das famílias*, a revista feminina que servia de entretenimento para as mulheres, já que entre seus assuntos havia temas predominantemente de interesse delas: receitas, bordados, moldes de vestidos. Os contos de Machado de Assis estariam assim encaixados nesse universo exclusivamente feminino.

O escritor, tido ainda como inexperiente, ligado às convenções românticas, procurou reproduzir em seus enredos uma classe social – a alta burguesia – que não conhecia e da qual demoraria muito tempo para fazer parte.

Essa visão “de baixo para cima”, segundo Merquior, prejudicou os enredos dos contos, tornando-os truncados porque o escritor ainda não tinha consciência e/ou conhecimento da estrutura social interna que movia as classes

⁶⁸ MERQUIOR, José Guilherme et al. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Contos Fluminenses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

altas. Aliada a essa visão, estavam os padrões românticos-moralizantes que teriam prejudicado, e muito, as primeiras produções de contos.

Merquior descarta a necessidade de agrado às leitoras, que preferiam histórias de cunho romantizado para coabitarem com suas fantasias, obrigando o escritor a compô-las de acordo com a ideologia da revista que pretendia ser “educativa.”

A contestação do crítico fundamenta-se na análise do conteúdo de outra revista feminina para qual Machado escreveu, *A estação*.

A estação tinha o mesmo objetivo recreativo e a mesma temática do *Jornal das famílias*, e dedicava-se ao entretenimento das mulheres. Porém, era mais liberal, embora suas matérias também trouxessem bordados, moldes de vestidos, receitas para doces. No entanto, Machado na *estação* pôde ter mais liberdade ao compor seus contos e por isso inovou seus enredos e sua temática. Basta citar, por exemplo, o romance *Quincas Borba*, publicado através de capítulos e os contos *O alienista*, *Cantiga de esponsais*, *Capítulo dos chapéus*, entre outros. Ora, essas obras publicadas por Machado não se enquadravam no perfil das leitoras afeitas às histórias romantizadas produzidas pelas revistas dedicadas a elas.

Para Merquior, o que faltava ao Machado do *Jornal das famílias* era experiência, exercício e visão crítica. Mesmo assim, o escritor era

O melhor narrador do final do romantismo - o Machado de Assis dos *Contos Fluminenses* (1870), das *Histórias da Meia-Noite* (1873), e dos romances *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) e *Jaiá Garcia* (1878) -, (...) submeterá gradualmente o convencionalismo da galeria humana do romantismo ao crivo da análise psicológica. - (...), Machado, nessa primeira fase, e embora nela se contenha em germe muita coisa de *Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, pertence inegavelmente à fase romântica.⁶⁹

Segundo o crítico, embora estivessem aquém do que Machado produziria anos mais tarde, na época em que esses contos foram publicados e em relação ao que era produzido pelos seus contemporâneos, não haveria obras superiores a eles. A exceção seria José de Alencar. Quanto a Joaquim Manuel de Macedo, sua superioridade se limitava ao número expressivo de leitores, já que o romancista conquistara seu espaço bem antes de Machado de Assis, quando publicou *A moreninha*, em 1844.

Merquior apóia-se na visão de críticos que foram contemporâneos e posteriores a Machado para tecer seus comentários e traçar um pequeno painel a respeito da fortuna crítica dos *Contos Fluminenses*.

Ao comentar o parecer de Lúcia Miguel Pereira sobre os *Contos fluminenses*, Merquior destaca dois pontos das observações da biógrafa: o primeiro diz respeito aos defeitos de composição que os contos apresentam; o segundo é a percepção de Lúcia Miguel em relação aos temas em estado embrionário e que serão desenvolvidos mais tarde por Machado. Entre eles estão *O segredo de Augusta*, que resultará em *Uma senhora* (*Histórias sem data*,

⁶⁹ MERQUIOR, Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 140.

1884) e *O relógio de ouro*, que reaparecerá em *A senhora do Galvão (Histórias sem data, 1884)*.

Segundo Merquior, Jean-Michael Massa observa que Machado de Assis se preocupa com seu público-leitor, daí a produção de contos moralistas em tom de parábola, cujas personagens agem de maneira previsível em situações comuns, fazendo com que o narrador apresse o final da história.

Ao rastrear a crítica contemporânea dos *Contos fluminenses*, Merquior afirma que “a repercussão do livro foi praticamente nula”.⁷⁰ E mesmo vinte e nove anos depois, em sua segunda edição em 1899, o que houve, além de algumas notas rápidas nos jornais, foi o comentário de França Júnior, que teceu muitos elogios. Merquior diz que José Veríssimo, a respeito dessa mesma edição, viu nos contos a ironia, o humor e a dúvida temperando o tom romanesco contido nos contos.

Na crítica que Merquior define como atual (o prefácio é de 1975), ele detecta as mesmas opiniões contidas na crítica precedente.

Dentre os atuais, Merquior analisa e reproduz a opinião de Barreto Filho, em que este faz severas críticas a Machado enquanto contista iniciante, taxando seus contos de medíocres e mal trabalhados. Barreto Filho, no entanto, diz haver equilíbrio entre o romantismo e o realismo no trato dos temas amorosos.

⁷⁰ MERQUIOR, José Guilherme et al. Prefácio. In: *Contos fluminenses*. Op. cit., p. 14.

De Mário Matos, Merquior comenta a observação em relação ao conto *Linha reta e linha curva*, em que as situações forçadas e seus acontecimentos sem continuidade lógica seriam resultado de uma adaptação mal estruturada de uma peça de Machado, *As forças caudinas*, que nunca foi encenada.

No entanto, para José Guilherme Merquior, os contos servem para guiar o leitor rumo ao caminho evolutivo percorrido pela obra de Machado: nos primeiros contos estariam os embriões que seriam desenvolvidos em *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884) e *Várias histórias*. (1896).

No prefácio das *Histórias da meia-noite*,⁷¹ Merquior classifica os contos como sendo os “da última fase dita romântica”⁷² de Machado de Assis, e ressalta a advertência que o escritor faz sobre suas histórias, chamando-as de “desambiciosas”.

Para Merquior, essa estratégia empregada por Machado traz a intenção de pôr em evidência seu romance de estréia, *Ressurreição*, publicado um ano antes do livro de contos. Machado aproveita também para agradecer a generosa acolhida de público e crítica diante da recepção de seu primeiro romance.

Segundo Merquior, os contos não possuem estudo psicológico e as personagens femininas não conseguem dar conta de seus dramas sentimentais divididos entre o amor e o dinheiro. É o que ocorre no conto *Ponto de vista*, em

⁷¹ MERQUIOR, José Guilherme et al. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

⁷² Idem ibidem, p. 11.

que a personagem Raquel tem percepção suficiente para intuir que sua fortuna influi na corte de seus pretendentes – o interesse econômico não é novidade nos enredos românticos – mas esse fator não é desenvolvido nem resolvido como determinante na trama. É desviado e, no parecer de Merquior, acaba passando em branco no decorrer do enredo.

Já o humor contido nesses contos, segundo Merquior, foi anteriormente exercitado pelo escritor em suas crônicas: “a ironia leve” do “teatro de poltrona” de Machado já possuía, em 1870, um modelo pura e livremente narrativo: o modelo da crônica.”⁷³

Em *As bodas de Luís Duarte*, há uma sátira aos costumes da classe-média urbana carioca. Uma das personagens secundárias, o Dr. Valença, é um advogado cerimonioso, impecável no vestir, extremamente formal e que adota uma expressão grave porque segundo ele “a primeira condição para merecer a consideração dos outros era ser grave”.⁷⁴ Segundo Merquior, o Dr. Valença é “um verdadeiro, posto que ingênuo ancestral da (...) “teoria do medalhão” dos *Papéis Avulsos*”.⁷⁵

Os contos longos e mal estruturados valem pelo que irão render nas duas obras posteriores. Segundo Merquior, alguns deles são rascunhos de contos mais trabalhados e reestruturados, ou seja, são a matriz de novas histórias, desta vez

⁷³ Idem ibidem, p. 12.

⁷⁴ ASSIS, Machado de. *As bodas de Luís Duarte*. In: *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Garnier, 1989, p. 65.

⁷⁵ MERQUIOR, José Guilherme et al. Prefácio. In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 13.

mais curtas, coerentes e apuradas: *Aurora sem dia* terá uma visão melhor em *Um erradio*, publicado em *Páginas recolhidas* (1899); *O relógio de ouro*, que trata do adultério masculino, será revisto em *A senhora do Galvão*, publicado nas *Histórias sem data* (1884).

Segundo Merquior, em *A parasita azul*, o desfecho romantizado não condiz com o comportamento e o caráter da personagem masculina. Camilo é calculista, ri da eterna paixão que Leandro nutre por Isabel, e por suas atitudes irônicas parece imune ao sentimentalismo que move e faz sofrer o amigo. Entretanto, depois de tanta zombaria, acaba ele, Camilo, apaixonado por Isabel. A moça, entretanto, resiste à corte de Camilo porque, por amá-lo desde a infância, só aceitará se casar com o rapaz quando tiver certeza de que ele é, realmente, o adolescente por quem ela se apaixonara quando menina. Para Merquior, o enredo não convence e nesse aspecto – namorados juvenis que se reencontram depois de adultos – Joaquim Manuel de Macedo ter-se-ia saído bem melhor do que Machado.

À parte, segundo o crítico, aparecem personagens que renegam o tom romântico que ainda limita ou impregna os contos: em *Ernesto de tal*, Rosina é uma namoradeira ambígua, cujo objetivo é casar-se; por isso, namora sem remorsos dois rapazes ao mesmo tempo, com quem troca cartas e juras de amor; em *A parasita azul*, Leandro, que possui ambições políticas, aceita a candidatura

a deputado provincial como prêmio de consolação pela namorada perdida para Camilo.

No parecer de Merquior:

(...) as novelinhas reunidas em *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia-Noite* (1873), são anedotas às vezes apressadamente redigidas, cheias de convenções românticas, mas temperadas, sobretudo no último volume, por um humorismo que prenuncia a visão “corrosiva” do Machado maduro. Uma peça como “Ernesto de tal”, por exemplo, sobrevive pelos traços cômicos, ligados aos ciúmes do rapaz que não foi à festa na casa eleita, insigne namorada, por não ter casaca...⁷⁶

Segundo José Guilherme Merquior, nas *Histórias da meia-noite* Machado demonstra ter mais domínio e experiência ao compor seus contos, que a partir daí irão evoluir constantemente até culminarem em obras como *Papéis avulsos* (1882) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

1.6 ALFREDO BOSI: CONTOS FLUMINENSES E HISTÓRIAS DA MEIA-NOITE NO LIMIAR DA MÁSCARA E DA FENDA.

Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira*,⁷⁷ inclui Machado de Assis no capítulo V, intitulado “O Realismo”, e o justifica afirmando que o escritor é o de maior expressão no que se refere à prosa realista brasileira.

⁷⁶ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I*. Op. cit. p.215.

⁷⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

Em nota de pé de página, o crítico faz um resumo da biografia do escritor, cuja fonte encontra-se em Lúcia Miguel Pereira: Bosi descreve um Machado nervoso, gago, tímido, reservado, epilético, órfão, pobre, mulato, autodidata...

Segundo Bosi, os primeiros livros de contos e romances publicados entre 1870 e 1880 são “inexatamente chamados de “fase romântica”, quando melhor se diriam “de compromisso” ou convencionais.”⁷⁸

Apesar de os contos e romances iniciais serem “fracos”, já nessa época, Machado possuía um nível de consciência crítica desenvolvido.

O escritor, enquanto crítico literário, percebeu e apontou os pontos fracos da produção de outros autores.

Em 1878, por exemplo, criticou *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, no qual o escritor português apegava-se ao moralismo francês e não se dava conta de que a visão moral da sociedade portuguesa não condizia com o modelo utilizado.

Em três contos publicados também em 1878, *Um cão de lata no rabo*, a crítica é destinada aos poetas que, fiéis ao condoreirismo, não haviam percebido sua decadência; *Filosofia de um par de botas* critica a sociedade do Rio Imperial; e em *Elogio da vaidade* o escritor compõe retratos morais e inicia os estudos psicológicos de suas personagens.

⁷⁸ Idem ibidem, p. 194.

Machado, entretanto, enquanto contista e romancista, ainda não havia conseguido “aparar as arestas” e resolver as contradições que existiam em seu próprio fazer literário inicial. Seus primeiros contos e romances ainda careciam da consciência crítica que ele já possuía como analista literário.

Em seus romances *A mão e a luva* (1874), e *Iaiá Garcia* (1878), a ética vista sob o foco do idealismo não contradiz a ambição que move as personagens Guiomar e Iaiá. Em ambas já se percebe a existência de uma “segunda natureza” que se manifesta na racionalidade e no desejo de vencer as barreiras para ascender socialmente. A visão machadiana, já em seus primeiros romances, opõe-se à visão apologética da paixão amorosa apregoada e divulgada por Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar.

Para Bosi, a passagem de “uma fase para outra” se completará com a publicação em 1881 de alguns poemas de dicção parnasiana e que serão incluídos no livro *Ocidentais* (1901); também em 1881 será a vez das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance com o qual Machado de Assis atingirá a “maturidade”.

Em *História concisa da literatura brasileira*, Bosi se propõe fazer um recenseamento dos movimentos literários e dos escritores que contribuíram para o desenvolvimento crítico sobre obras e autores. No caso de Machado, a chamada “primeira fase” é esboçada e o que parece interessar ao crítico é a “fase da maturidade” do escritor.

Será em seu ensaio *A máscara e a fenda*⁷⁹ que Bosi dedicará toda a parte inicial aos dois primeiros livros de contos de Machado de Assis. Apresenta uma “justificativa” ao revelar que esses não estão entre os melhores trabalhos do escritor fluminense por conterem elementos do romantismo, já que entre 1860 e 1870 Machado publicava seus contos em revistas familiares. O público-alvo, composto por mulheres adeptas dos romances-folhetins do tempo, buscavam histórias em tom romantizado e Machado adaptava seus enredos e suas personagens ao gosto e à classe social de suas leitoras.

Dos *Contos fluminenses*, Bosi analisa cinco histórias: *Luís Soares*, *O segredo de Augusta*, *Miss Dollar*, *A mulher de preto* e *Confissões de uma viúva moça*.

Segundo Bosi, o narrador desses contos ainda não domina a “ambigüidade” humana, suas personagens são praticamente divididas de modo maniqueísta: não há dúvidas quanto à sinceridade de um e a falsidade do outro, embora todos busquem de alguma forma *status* através da herança ou do casamento por conveniência, que os nivele com quem lhes está acima social e economicamente.

Os contos episódicos e moralistas impedem que Machado trabalhe com mais habilidade o momento em que suas personagens usam a “máscara” para atingir seus objetivos. A “relação assimétrica”, que move a rede dos interesses

⁷⁹ BOSI, Alfredo. *A máscara e a fenda*. In: BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

sociais e econômicos, não está devidamente decodificada pelas personagens, mas apenas esboçada: o interesseiro deixa sua máscara cair antes de realizar seu intento.

Luís Soares e O segredo de Augusta narra as histórias de três mentirosos.

No primeiro deles, Luís Soares, após dissipar a fortuna deixada pelo pai, procura fazer-se herdeiro do tio, fingindo que havia mudado de vida e deixado a boemia. Ao descobrir que a prima que ele sempre rejeitara enriquece, finge-se apaixonado e tenta casar-se com a moça mas é recusado por ela. Desesperado, sem dinheiro, tendo que trabalhar para sobreviver, situação que para Soares é humilhante, o rapaz suicida-se.

No segundo, Vasconcelos, ao descobrir-se arruinado financeiramente, programa casar a filha com Gomes, um rapaz que ele julga ser rico. Ambos, no entanto, têm uma desagradável surpresa: estão falidos e o casamento que seria de interesse mútuo, se um deles ainda possuísse fortuna, acaba por não realizar-se.

Nesses dois contos, segundo Bosi, cumpre-se a “lei da justiça”, e os que mentem e fingem acabam punidos. A máscara, por falta de habilidade, cai antes do tempo previsto. Desmascaradas, as personagens pagam caro por sua “falsidade”.

Em *Miss Dollar*, Bosi põe em foco dois elementos: a figura da viúva rica, bonita, jovem e que servirá de molde para tantas outras que irão surgir na obra

machadiana, e a pureza dos sentimentos.

Margarida, viúva rica, bonita e jovem, recusa os pretendentes sem nenhuma explicação. O “mistério” reside na decepção causada pelo primeiro marido: ele havia se casado por dinheiro. Mendonça apaixonou-se pela viúva, casa-se com ela, mas não consuma o matrimônio enquanto a moça não destruir todas as suas dúvidas em relação às intenções e aos sentimentos reais do marido. Com o tempo, a sinceridade e o amor do rapaz são confirmados e o casamento consuma-se em clima de final feliz.

Em *A mulher de preto*, Madalena, acusada injustamente de adultério, é repudiada pelo marido. Estevão, honesto e digno, renuncia à mulher que ama ajudando-a a provar sua inocência e a reaproxima do marido, a quem ela nunca deixara de amar.

Para Bosi, nesse conto, Machado, ao mesmo em que trata da acusação, procura provar que ela é falsa.

Confissões de uma viúva moça trata de um adultério não consumado. Eugênia é mal casada e tem no amigo do marido um pretendente apaixonado. No entanto, prefere permanecer digna diante desse pretendente. Com a morte do marido, o “apaixonado” desaparece porque não é homem dado ao casamento.

Segundo Bosi, a situação desse conto retrata as demais situações dos outros contos: são histórias que, quando confirmada a mentira, pune-se; ou então trata-se de uma verdade.

Após as análises dessas histórias, Bosi conclui que os *Contos fluminenses*:

(...) parecem escritos sob a obsessão da mentira. A qual, porém, ou é castigada ou se prova uma suspeita falsa. Dar-se-ia o caso de seu autor ser um moralista ainda romântico disposto a nos pregar casos exemplares? Não e sim. Não, pelo que virá logo depois: Machado nunca foi, a rigor, um romântico (o Romantismo está às suas costas); mas sim, pelo gosto sapiencial da fábula que traz, na coda ou nas entrelinhas uma lição a tirar.⁸⁰

Nas *Histórias da meia-noite*, o crítico percebe algumas transformações quanto ao enredo, às personagens e ao narrador.

Segundo Bosi, os contos ainda são longos, imbuídos de um certo moralismo fabular como nos anteriores e ao narrador ainda falta o manejo exato na lida das máscaras que travestem suas personagens.

Nessas histórias, no entanto, o fingimento é a única forma de vencer. As personagens conseguem, ou têm um pouco mais de habilidade em manter-se com suas máscaras, não as deixando cair antes do tempo calculado e necessário para atingir seus objetivos. O *status* ainda é (e quase sempre será, na obra machadiana) perseguido pelas suas personagens. Daí a necessidade do uso das máscaras.

Bosi analisa *A parasita azul*, em que, segundo ele, “pela primeira vez o enganador triunfa”.⁸¹

O conto, passado em Paris e Goiás, narra a história de Camilo Seabra, filho de um rico fazendeiro que vive à custa do dinheiro do pai. Formado e

⁸⁰ Idem ibidem, p. 11.

⁸¹ Idem ibidem, p. 79.

obrigado a voltar ao Brasil, vem a contragosto, demonstrando um certo desprezo pela terra natal. Ao desembarcar no Rio de Janeiro, reencontra Leandro, um conterrâneo que lhe conta as novidades de Goiás e que lhe confia a paixão que nutre por Isabel. Fica definitivamente no Brasil, arrebatando Isabel a Leandro, e providencia uma candidatura a deputado provincial como prêmio de consolação ao apaixonado rival.

Nesse conto, Bosi analisa o comportamento dos protagonistas e do narrador.

Segundo ele, Camilo é um hábil fingido que consegue tudo o que deseja graças ao talento que possui em convencer os outros de sua “sinceridade”.

Isabel também finge. Ao manter um distanciamento muito bem calculado e demonstrar uma frieza que na realidade não sente, dispensa os pretendentes porque tem em Camilo o seu objetivo, daí sua estratégia de aparente desinteresse pelo rapaz. Diante da indiferença da moça, Camilo fica estimulado e determinado a conquistá-la.

A dissimulação de Isabel e o fingimento do rapaz (ele simula um suicídio para convencê-la a casar com ele) são calculados e ambos se unem porque se identificam.

Quanto ao narrador, Bosi observa que

(...) o contista (...) oblíquo e disfarçado, alivia com entremeios romanescos a dose de cálculo que vai disseminando na cabeça dos protagonistas. (...). O conto, (...), tem a sua moral: os apaixonados são

mutuamente enganadores e, na exata medida em que sabem trapacear, alcançam a meta dos seus desejos.⁸²

Segundo Bosi, Machado dá os primeiros passos que serão decisivos em suas produções posteriores e que irão caracterizar sua escritura na maturidade.

Nos contos das *Histórias da meia-noite*, “falta, (...) aquele quase-nada quase-tudo, que é a rendição franca da consciência.”⁸³

1.7 JOHN GLEDSON: VISÃO ALEGÓRICA.

John Gledson, ao organizar uma antologia de contos de Machado de Assis, selecionou setenta e cinco contos (o escritor publicou cerca de duzentos) publicados entre 1858 a 1907 em jornais e revistas da época: *A marmota*, *Jornal das famílias*, *A época*, *O cruzeiro*, *A estação*, *Gazeta literária*, *Gazeta de notícias*, *A semana* e *Almanaque brasileiro Garnier*. As exceções ficaram apenas por conta de *Miss Dollar*, publicado apenas na coletânea dos *Contos fluminenses* (1870) e *Umas férias*, *Marcha fúnebre*, *Pai contra mãe*, *Suje-se gordo!*, todos publicados em *Relíquias de casa velha* (1906). O livro *Papéis avulsos* (1882) teve todos os seus contos incluídos na antologia.

Em seu ensaio que abre a antologia, *Os contos de Machado de Assis: o*

⁸² Idem ibidem, p.p. 79 – 80.

⁸³ Idem ibidem, p. 80.

machete e o violoncelo,⁸⁴ Gledson vai traçando um paralelo entre os veículos iniciais dos contos e a carreira de Machado, ao mesmo tempo em que dá breves aberturas sobre a vida do escritor.

O que convém ressaltar é o paralelo que o crítico traça entre as revistas femininas da época: o *Jornal das famílias* (de onde saíram a maior parte dos contos selecionados por Machado e publicados em seus dois livros iniciais, *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873) e *A estação*.

Estabelecendo semelhanças, afirma que ambas eram impressas na Europa, destinavam-se ao público feminino integrante da elite burguesa do Rio de Janeiro e traziam assuntos variados sobre moda e beleza.

As diferenças residiriam na posição conservadora do *Jornal das famílias* e na visão mais liberal de *A estação*.

Segundo Gledson,

No “*Jornal das Famílias*”, ele (Machado), publicava contos extensos, quase novelas. E, como os romances do período, esses contos da primeira fase são em geral os mais chatos, em que a ironia e o aspecto brincalhão de Machado estão menos presentes, atuantes. (...) Em “*A Estação*”, não há uma rigidez. Ele pode publicar continhos curtos, de uma só página, e também mais compridos, ao longo de três ou quatro números, já que ele mais ou menos dirigia a revista, o que lhe propiciava bastante liberdade.⁸⁵

Dentre os primeiros contos publicados por Machado e incluídos nos *Contos Fluminenses* e nas *Histórias da meia-noite*, Gledson seleciona

⁸⁴ GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. trad. Fernando Py. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁸⁵ GLEDSON, John. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 de dezembro de 1998. Mais! p. 55.

Confissões de uma viúva moça, Frei Simão, A parasita azul e Miss Dollar. Esses mesmos contos serão analisados em seu ensaio *Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo*,⁸⁶ e em outros dois livros: *Machado de Assis: ficção e história*⁸⁷ e *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*.⁸⁸ Gledson fará a ligação que existe entre os contos e os romances. Essa ligação traçará paralelos entre narrador, enredo, temática, personagens, crítica e/ou sátira sócio-histórica. Esses contos, segundo o crítico, tratam de assuntos comuns em tom anedótico, fabular e moralizante, relacionados ao Brasil-Império e ao Rio de Janeiro Imperial.

Em *Confissões de uma Viúva moça*, Gledson observa que o título malicioso serve para atrair os leitores e levá-los a imaginar uma história mais picante, principalmente por tratar da figura de uma viúva moça, numa época em que as viúvas já possuíam mais liberdade que as moças solteiras.

O conto contém cerca de vinte e quatro páginas e é dividido em sete capítulos que trazem em seu enredo um casamento infeliz. A esposa cortejada por um amigo do marido resiste às tentações para mostrar sua dignidade ao “pseudo-amante”. Ao ficar viúva, o suposto apaixonado desaparece, revelando-se um “sedutor vulgar”.⁸⁹ A temática do amor e das frustrações na vida das

⁸⁶ GLEDSON, John. *Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo*. Op. cit.

⁸⁷ GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1986.

⁸⁸ GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁸⁹ ASSIS, Machado de. *Confissões de uma viúva moça*. In: *Contos fluminenses*. São Paulo: Ática, 1997, p. 129.

mulheres, segundo Gledson, irá se refletir em outros contos machadianos.

Para o crítico, trata-se de uma história em que o escritor usa a audácia e a malícia para contrapor-la aos padrões moralizantes da época, tanto que o conto causou polêmica por ser considerado imoral.

Frei Simão, publicado na década de 1860, apresenta, segundo Gledson, um enredo simples, moralista e melodramático. Simão, rico, apaixona-se por Helena, órfã que vive como agregada na casa de seus pais. Temendo o casamento entre ambos, o pai do rapaz manda-o para longe e para isso conta com Amaral, um ex-romancista que vai inventando histórias para prendê-lo. Informado de que Helena morrera, Simão entra para um convento. Ao reencontrá-la casada (o casamento fora devidamente arranjado pelos pais de Simão), enlouquece. A seguir morre-lhe a mãe e Helena. O pai, amargurado, enlouquece após a morte do filho.

Gledson faz a ligação temática desse conto com os romances *Dom Casmurro* (1899) e com o romance curto *Casa velha* (1885 – 86).

A história de Simão irá interligar-se com a de Bento Santiago (*Dom Casmurro*) e com a de Félix (*Casa velha*), por tratar-se de envolvimento amoroso de rapazes ricos com moças de classe social inferior. Tanto Helena quanto Lalau vivem como agregadas na casa de seus respectivos pretendentes. Capitu vive ao lado da casa dos Santiago e indiretamente agrega-se à família. A convivência entre os pares é diária e constante.

Os pais de Simão e D. Antônia (mãe de Félix) se opõem ao casamento porque não aceitam a moça pobre e agregada como esposa de seus filhos. Desejam moças que sejam da mesma condição sócio-econômica.

O caso de Bento Santiago se diferencia dos demais porque, na verdade, D. Glória, em decorrência de uma promessa, quer que o filho seja padre, o que de qualquer maneira o impediria de casar-se com Capitu.

Simão é enganado pelos pais. Bento e Félix, filhos de mães viúvas que cultuam a figura do marido morto (mas sempre presente), são dominados por elas, cuja autoridade não ousam contestar.

Segundo Gledson, Machado elabora uma crítica em que “descreve o exercício irrestrito da autoridade paterna”.⁹⁰ O final infeliz de suas personagens demonstra o quanto a autoridade dos pais/mães na família patriarcal era extrema e severa, a ponto de destruir os próprios filhos.

Ao empregar uma linguagem fragmentada para narrar *Frei Simão*, Machado pretendia expor o autoritarismo da família patriarcal. Segundo Gledson, o escritor ainda não consegue dar conta da narrativa por estar em experimentação. Será em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) que Machado conseguirá fragmentar a linguagem e com ela demonstrar o autoritarismo paterno da sociedade patriarcal sem disfarces.

Outro aspecto apontado por Gledson é a figura de Amaral, um ex-romancista, amigo do pai de Simão encarregado de inventar histórias para

⁹⁰ GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Op. cit., p. 55.

manter o rapaz afastado de Helena. Para Gledson, esse trabalho de metalinguagem empreendido por Machado se constitui em uma tentativa de resolver um problema que ele não consegue: o narrador não revela o teor das histórias criadas por Amaral porque talvez o próprio Machado não soubesse como compô-las, daí a estratégia do narrador de jogar a responsabilidade sobre o ex-romancista.

No conto *Miss Dollar*, Gledson, através de Mendonça, faz o rastreamento de duas outras personagens, que como o primeiro são movidas pela desconfiança e pelo ciúme: Félix (*Ressurreição*, 1872) e Bento Santiago (*Dom Casmurro*).

Mendonça e Félix são solteiros, médicos, solitários, têm a vida financeira estabilizada, apaixonam-se por viúvas jovens e bonitas e sofrem por serem ciumentos e desconfiados. Para Gledson, esse ciúme e essa desconfiança seriam resultado de decepções amorosas. Enquanto Mendonça vive cercado por seus cães Diógenes, César, Calígula e Cornélia, Félix prefere viver só.

Segundo Gledson, Mendonça seria a personagem que teria inspirado Machado a compor as outras duas: Félix e Bento Santiago. Tanto Mendonça quanto Félix e Bento Santiago identificam-se por seus ciúmes, suas desconfianças e sua reclusão.

Bento é outro homem rico e solitário, cujo casamento fracassado, destruído por suas desconfianças e ciúmes, resultou em uma vida reclusa e o

transformou em um sujeito “casmurro”. Na tentativa de recuperar a adolescência, procura reproduzir na velhice a casa em que vivera e fora feliz. Nessa tentativa, manda pintar na casa atual o mesmo afresco que ornava o teto da casa antiga, no qual aparece César, o mesmo imperador que empresta seu nome a um dos cães de Mendonça.

A parasita azul (1872) é um conto longo, contém cerca de quarenta e cinco páginas distribuídas em sete capítulos, todos com subtítulo antecipando os acontecimentos

Nesse conto, Gledson faz diversas pontes, ligando-o com o ensaio *Instinto de Nacionalidade* (1873), com os romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *A mão e a luva* (1874) e com os romances dos predecessores de Machado: Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha*, 1844), José de Alencar (*O guarani*, 1857) e Manuel Antônio de Almeida (*Memórias de um sargento de milícias*, 1852).

A ponte do conto com o ensaio se faz com a atitude de desdém que Camilo demonstra ter em relação ao Brasil e à família que ficou em Goiás. Por ter vivido muitos anos na França, a personagem parece perfeitamente integrada ao estilo de vida europeu, protelando o quanto pode seu retorno ao Brasil. Ao desembarcar, seu olhar se move como o de um estrangeiro que vai viver em terras estranhas, sem possibilidades de voltar à pátria. Seu olhar é de desdém, de afetação, de superioridade ao que está em volta.

Segundo Gledson, Camilo é “a primeira tentativa de Machado de dramatizar os dilemas e mentiras do nacionalismo”.⁹¹

O conto, diz o crítico, traz dubiedade: parasita, a flor que vive à custa da árvore onde se agarra e o parasita social, Camilo, que vive à custa do pai, tal qual Brás Cubas. Ambas as personagens são autênticas parasitas, que olham a todos com superioridade e afetação. O conto, segundo Gledson, seria um esboço do romance. Camilo seria um estudo e/ou esboço. Brás é a obra concluída.

O par Camilo/Isabel seriam os precursores do par Luís Alves/Guiomar, de *A mão e a luva*. O que unirá ambos os casais serão os mesmos interesses convenientemente aliados ao amor. Os “pares perfeitos” se completarão. Isabel e Guiomar são ambiciosas e vêem em Camilo e Luís Alves um futuro com muito mais vantagens e possibilidades sociais e econômicas do que nos demais pretendentes que se lhes apresentam. Camilo e Luís Alves percebem em seus respectivos pares a mesma ambição e os mesmos interesses que os movem.

Gledson aponta para a paródia que Machado faz apropriando-se de trechos de romances de seus predecessores.

Há um tom de zombaria por parte de Machado ao utilizar uma parte do enredo de *A moreninha*: No romance, Augusto e Carolina foram namorados na infância. Ao se reencontrarem anos mais tarde, não se reconhecem. A pedra de

⁹¹ GLEDSON, John. A história do Brasil em Papéis Avulsos de Machado de Assis. trad. Hélia Neves. In: CHALHOUB, Sidney et al. *A história contada: capítulos de história social da literatura do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p.p. 27 – 28.

um camafeu dado por ele à menina será a chave para que ambos se reconheçam. No conto, acontece praticamente a mesma história. Isabel, no entanto, guarda como lembrança uma parasita azul destruída pelo tempo e que havia sido dada por Camilo, que trepara em uma árvore para poder apanhá-la.

A cena de *O guarani* da qual Machado se apropria é a em que Peri retira de uma vala com cobras o bracelete de Cecília. No conto, a cena é revista quando Leandro relata a Camilo o sonho que teve: nele, Isabel pede a Leandro para buscar seu chapéu que está pendurado em um grotão, como prova de amor. Apavorado, ele procura fazê-la mudar de idéia. Camilo aparece, e na tentativa de recuperar o chapéu, acaba sendo engolido pelas águas turvas. Isabel, desesperada, lança-se ao precipício atrás do rapaz e ambos desaparecem.

Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, há referências às festas populares. No conto, há a festa do Espírito Santo, em que o tenente-coronel Veiga é eleito imperador do divino. Vestido com pompa, tem uma Corte para saudá-lo.

Gledson lembra ainda de Brás Cubas, que ao relatar suas memórias póstumas, recorda-se das festas do Espírito Santo nas quais seu amigo Quincas Borba gostava de ser o imperador do divino, gosto que ele teria transmitido a Rubião.

Quincas Borba (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) e Rubião (*Quincas Borba*), segundo Gledson, se interligam ao tenente-coronel Veiga (*A parasita*

azul). Todas as três personagens sentem grande prazer em ostentar uma coroa, ainda que de papelão, e de ter poder, mesmo que seja ilusório e/ou passageiro.

O tenente-coronel Veiga e Leandro Soares, segundo a análise de Gledson, são as personagens utilizadas por Machado para promover, em tom satírico e irônico, uma crítica à política.

Segundo Gledson, Leandro Soares é um ressentido que prefere ver destruído aquilo que não pode possuir. Apaixonado por Isabel, perde a moça para Camilo. Apaixonado pela política, contenta-se com o prêmio máximo da consolação: uma candidatura a deputado provincial. Leandro acaba dando um grande salto em sua carreira e de simples cabo eleitoral falastrão, passa a deputado da Província. A frustração amorosa é compensada pela ascensão política.

O crítico inglês constrói suas pontes na direção dos principais romances de Machado de Assis: *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*.

Os indícios desses romances estariam primeiramente contidos em alguns dos contos iniciais: suas personagens, seus enredos, suas temáticas, suas narrativas e a elaboração de suas críticas histórico-sociais teriam sido geradas a partir dos contos *Frei Simão*, *Miss Dollar* e *A parasita azul*.

Camilo Seabra transmitirá a Brás Cubas o legado do moço rico que chega formado da Europa e zomba do país. Do parasita que vive à custa do dinheiro e da posição paternas. Do medalhão inútil para quem as aparências são as que

realmente contam.

A narrativa fragmentada e confusa dos manuscritos deixados por Frei Simão denunciando a sociedade patriarcal e a autoridade paterna que tanto o atormentaram, levando-o à loucura e à morte, será reutilizada pelo defunto-autor Brás Cubas de modo cínico e irônico. Em tom jocoso, ele denunciará essas mesmas sociedade e autoridade que fizeram dele um cínico debochado.

O espectro do Frei Simão de Santa Águeda atormentado pela autoridade paterna e pelo amor por uma moça de condição social inferior a sua ronda Bento Santiago da rua de Matacavalos ao Engenho Novo. Bento é assombrado pelos mesmos dramas. Ambos não obtêm o perdão: o primeiro morrerá louco e o segundo viverá enlouquecido pelo ciúme e pela dúvida.

Mendonça (*Miss Dollar*) traz dentro de si o embrião da desconfiança e do ciúme, mas será em Bento Santiago que esse embrião encontrará o terreno fértil e propício para crescer e se desenvolver com vigor.

1.8 LUÍS AUGUSTO FISCHER: A TIPOLOGIA DO CONTO SEGUNDO O NARRADOR MACHADIANO.

Na introdução de seu ensaio *Contos de Machado: da ética à estética*,⁹²

Luís Augusto Fischer deixa clara a sua proposta: analisar o conto machadiano

⁹² FISCHER, Luís Augusto. Contos de Machado: da ética à estética. In: SECCHIN, Antônio Carlos et al (org). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

“especificamente no que se refere ao narrador”.⁹³

De início, analisa a fortuna crítica da contística machadiana e aponta para o que a torna deficitária: a falta de análise da estrutura dos contos. Em compensação, as interpretações são exaustivamente exploradas: tema, filosofia, referências que Machado faz a outros autores, pessimismo, ironia, ceticismo, ideologia, sociologia....

Mário Matos estabelece uma divisão entre os contos: contos de modo épico e contos de modo dramático. Segundo o ensaísta, Machado compôs em ambos os modos.

A tradição crítica brasileira, ainda iniciando uma “tradição”, busca na “interpretação” das obras, principalmente através da narrativa, uma identidade nacional que vem desde o Romantismo. E Machado tem sido rotulado de várias formas, todas empregadas com o objetivo de interpretar sua prosa: “pouco brasileiro, (...) muito brasileiro, (...), etc.”⁹⁴ O fato de não haver empenho da crítica em relação aos estudos da estrutura dos contos machadianos tem dois motivos principais: “a tradição da literatura e da crítica brasileiras.”⁹⁵ preocupam-se mais com o conteúdo do que com a forma e Machado em suas obras enfatiza o detalhe e impede que se veja o conjunto.

⁹³ Idem ibidem, p. 149.

⁹⁴ Idem ibidem, p. 150.

⁹⁵ Idem ibidem, p. 150.

Roberto Schwarz conseguiu mostrar a brasilidade que havia na obra de Machado:

Schwarz desce ao detalhe estrutural mais ínfimo e vislumbra, ali onde até então só se via uma esquisitice ou um maniqueísmo do autor, uma regra de composição.⁹⁶

A partir das modalidades do conto, Fischer analisa o ensaio *A máscara e a fenda*, de Alfredo Bosi e afirma que há mais interpretação do que análise porque o autor volta-se às opiniões mais do que solidificadas (e por que não dizer, canonizadas) pela crítica em geral: a existência de uma “primeira e de uma segunda fases” machadiana (a segunda é posterior às *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Papéis avulsos* (1882)). Essas “fases” determinariam a existência de dois Machados distintos: o da “primeira fase”, conservador, ainda atrelado aos preceitos tradicionais da sociedade, um observador que, embora atento, vê as classes altas de uma posição incômoda: de baixo para cima; e o da “segunda fase”, que já encontrou seu caminho literário; desta vez suas observações acerca da sociedade estão mais próximas de seu foco de visão porque Machado já faz parte da elite e pode ver a sociedade de um patamar privilegiado: da mesma altura. A influência da ascensão social do escritor refletir-se-ia em sua obra, principalmente em suas personagens que manifestarão

⁹⁶ Idem *ibidem*, p. 150.

a consciência do autor (Machado) de acordo com a sua própria percepção acerca da sociedade e da forma de como se (sobre) vive nela.

Na interpretação bosiana, Fischer detecta as hipóteses levantadas quanto aos primeiros livros *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873), em que Machado seria conservador quanto à forma. Os temas estariam inseridos em uma sociedade em que há uma relação assimétrica entre as personagens, e o narrador “sonda a ambigüidade em que daí decorre”,⁹⁷ embora o “eu narrador dos contos iniciais parece ainda ter um grau baixo de consciência dessa ambigüidade”.⁹⁸

O grau baixo de consciência do narrador, o uso titubeante das máscaras usadas pelas personagens e a pouca exploração da ambigüidade das relações assimétricas demonstrariam, segundo Bosi, a fragilidade do enredo e da composição das personagens, nos primeiros contos de Machado.

Ao contrário de Bosi, Fischer vê no início de *Miss Dollar*, “um narrador (...) fortemente imiscuído no andamento da narrativa”.⁹⁹ Segundo ele, em *Miss Dollar* (1870) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado já alcança uma “dimensão metanarrativa superior”,¹⁰⁰ sendo que o primeiro é um conto do “Machado iniciante, da primeira fase” e o segundo é o romance que o

⁹⁷ Idem ibidem, p. 151.

⁹⁸ BOSI, Alfredo. *A máscara e a fenda*. In: BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar* Op. cit., p. 77.

⁹⁹ FISCHER, Luís Augusto. Op. cit., p. 151.

¹⁰⁰ Idem ibidem, p. 152.

consagraria na passagem para a “segunda fase.” Há entre eles um espaço de onze anos.

Há ênfase no fato de Bosi preocupar-se apenas com a temática e com a tipologia das personagens e não ater-se ao narrador e / ou narrativa.

Ao comentar a segunda parte do ensaio de Bosi, Fischer dá destaque aos “contos-teorias”. Segundo ele, o autor “formula uma interpretação entusiasmada”¹⁰¹ da “segunda fase” machadiana, em que estão *Papéis avulsos* (1882) e leva em consideração a biografia de Machado como reflexo das mudanças de seus contos escritos durante essa fase e/ou após os quarenta anos.

Dentre os contos-teorias destacam-se, segundo Bosi: *O alienista* (1881), *Teoria do Medalhão* (1881), *O segredo do bonzo* (1882), *A sereníssima República* (1882), *O espelho* (1882), todos de *Papéis avulsos*; *Conto alexandrino* (1883), *A igreja do Diabo* (1883), de *Histórias sem data* (1884), entre muitos outros escritos após 1880.

Sobre o ensaio, Fischer diz:

(...) o ensaio especifica que o autor (não o narrador dos *Contos fluminenses*, bem entendido) como que chegou ao seu limite nesse patamar de compreensão. Teriam faltado a ele (autor) condições de analisar mais profundamente o quadro de sua época.¹⁰²

Ao tratar da estrutura dos contos machadianos, o ensaísta percebe que não há finais completos em que todas as partes do enredo se encaixam; o tom

¹⁰¹ Idem ibidem, p. 152.

¹⁰² Idem ibidem, p. 153

moralizante revela-se paródico, caricato; o narrador, intrometido, corta o fluxo da história e / ou se antecipa ao leitor, impedindo que o mesmo faça suas próprias deduções, o leitor acaba sendo “usado” pelo narrador que ou lhe dá razão, ou o ridiculariza. Essas seriam algumas características do conto machadiano, mas para melhor poder compreendê-las há “um elemento central: a natureza e o funcionamento do narrador.”¹⁰³

Fischer aceita “provisoriamente”¹⁰⁴ que a mudança de enfoque por parte do narrador, “da primeira para a segunda fase”, estaria num traço biográfico do escritor: a chamada crise dos quarenta anos, com a qual a maioria dos críticos concorda e / ou explica “essa mudança.” Alfredo Bosi é um deles, tanto que divide os contos de Machado em anteriores e posteriores a *Papéis avulsos*: os anteriores seriam contos convencionais ou de compromisso, os posteriores, seriam os contos-teorias.

Eugênio Gomes explica que no início Machado escrevia contos para agradar ao público das revistas femininas. Passada esta fase, o escritor pôde impor-se e ter mais liberdade em sua escritura, isso em meados da década de 1870.

Utilizando a nomenclatura de Eugênio Gomes, que dividiu os contos de Machado em dois grupos: contos do tipo psicológico (Gomes chama de subjetivismo impressionista) e contos do tipo moral, Fischer determina a posição

¹⁰³ Idem ibidem, p. 154

¹⁰⁴ Idem ibidem, p. 154.

do narrador: no primeiro tipo (psicológico) o narrador está presente e intervém nas cenas que descreve; no segundo tipo (moral, ou contos-teorias, conforme a nomenclatura bosiana) o narrador é ausente e não interfere nas cenas descritas, a “voz narrativa está escondida”.¹⁰⁵

O ensaísta lista alguns contos e os analisa para exemplificar o que afirma: dentre os contos do tipo psicológico está *Pai contra mãe* (1906), em que na primeira parte o narrador utiliza parágrafos dissertativos para falsear um ensaio historiográfico; sem que o leitor perceba, sua intenção é dar mais destaque a si próprio; usa voz neutra e sua narração é venenosa; a segunda parte é o enredo propriamente dito e aí o narrador torna-se onisciente. Em todo o conto, o narrador intervém quatro vezes. Dentre os contos morais ou contos-teorias estão: *Teoria do medalhão* (1881) em que o conto se constitui em um diálogo entre pai e filho, não há intervenção do narrador porque sua voz está escondida; *O alienista* (1881) em que o narrador, discreto, praticamente não aparece; *Na arca* (1878); *O segredo do bonzo* (1880). O objetivo é demonstrar como o narrador age / atua em cada um dos grupos.

Ainda utilizando a nomenclatura “contos psicológicos e contos morais / contos teorias”, Fischer faz uma modificação e passa a empregar o termo pólos ou padrões, que serão dois, e dos quais irão surgir um grande número de variações.

¹⁰⁵ Idem ibidem, p.157

O primeiro pólo é o do conto moral ou conto-teoria e suas características são: a) narrador quase ausente; b) personagens sem relevância, meros bonecos, tipos, caricaturas; c) a forma do conto é conhecida: fábula, parábola, diálogo, lenda, apólogo. Exemplificando: *Teoria do medalhão*.

O segundo pólo é o do conto psicológico e suas características são: a) narrador importantíssimo e intrometido, que chama a atenção sobre todos e sobre tudo o que ocorre no enredo, inclusive sobre si mesmo; b) personagens psicológicas e vivas, que agem, que atuam; c) a forma do conto é inovadora, foge completamente dos padrões convencionais vistos no primeiro pólo. Exemplificando: *Pai contra mãe*.

Ao analisar o motivo que levou Machado a compor os contos entre o pólo ético e o pólo estético e o motivo pelo qual o narrador é a figura central de sua narrativa, Fischer afirma que Machado viu esgotarem-se as “fórmulas narrativas” convencionais, familiares ao leitor e aplicadas até então. O escritor percebeu que da narrativa sobrevinha um elemento central que guiaria o enredo daí por diante: o narrador. A essa “percepção” de Machado, o ensaísta chama de *crise de representação*.

A mudança na estrutura narrativa machadiana é visível ao comparar-se seus romances da “primeira fase”, como *Iaiá Garcia* (1878), por exemplo, com os romances da “segunda fase”, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (em que o narrador em primeira pessoa dá a sua versão dos fatos de forma consciente

e parcial). Já no conto, Fischer não vê mudanças tão contrastantes entre as duas fases, embora haja diferenças da estrutura entre o narrador de *Confissões de uma viúva moça* (1870) e o narrador de *Maria Cora* (1898), sendo que em ambos os contos o narrador apresenta-se em primeira pessoa.

Fischer analisa o *Instinto de nacionalidade* (1873), em que Machado percebe as limitações e a exaustão da narrativa romântica e os defeitos da narrativa realista. Machado, como recurso para problematizar a estrutura narrativa, usa a metanarrativa, em que o narrador discute seu modo de narrar e suas dificuldades com o leitor. O escritor analisa também a falta de identidade nacional, a quase inexistência de uma literatura brasileira e o problema da linguagem brasileira ainda atrelada aos padrões clássicos portugueses.

A relação entre narrador/leitor é outro tópico analisado pelo ensaísta. O narrador machadiano age de forma inconstante, vai desde a bajulação (*Questão de vaidade*, 1864), à sedução (*Miss Dollar*, 1870), aos piparotes de Brás Cubas (*Memórias póstumas de Brás Cubas*).

No romance, Machado discute o problema da brasilidade (ou da inexistência de uma identidade nacional). Essa discussão foi detectada por Roberto Schwarz em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (o narrador volúvel) e em *Dom Casmurro* (o narrador parcial). Ambos os romances têm em Brás Cubas e Bento Santiago os representantes da elite do país.

Quanto ao tema do problema da brasilidade no conto:

O tema nacional, ao menos em sua dimensão expressa, é quase uma ilustre ausência do universo do conto.¹⁰⁶

A “crise de representação” aparece em outros dois itens nos contos de Machado de Assis: casais sem filhos são freqüentes tanto nos romances quanto nos contos; e nos títulos dos livros de contos:

*(...) Contos fluminenses, Histórias da meia-noite, (...) Papéis avulsos, Histórias sem data, Várias histórias, Páginas recolhidas e Relíquias da casa velha. Nenhum título metafórico, nenhum livro batizado com pretensão descritiva. Títulos com traços semânticos de diminuição, quase todos: avulsos, sem data, recolhidas, casa velha. Como se fossem histórias ajuntadas, apenas.*¹⁰⁷

Ao concluir seu ensaio, Fischer analisa a forma como Machado tenta resolver a “crise de representação”.

Machado tem um grande problema a enfrentar: (a inexistência de) uma nacionalidade que desse ao país uma identidade enquanto país e uma narrativa / narrador que dessem conta dessa problematização. O escritor encontra a saída inventando um narrador e um Brasil; narrador este que lidará com a falta de uma identidade, forjando-a em sua narrativa.

Partindo dos dois pólos, o ético e o estético, a posição do narrador será definida na escritura machadiana:

¹⁰⁶ Idem ibidem, p. 162

¹⁰⁷ Idem ibidem, p. 164.

(...) ao pôr em tela de discussão do narrador nos contos, Machado estava forjando estratégias para validar a voz narrativa do conto no cenário seu contemporâneo e no ambiente brasileiro.

(...): aquele narrador dos contos, ou melhor, aquela posição do narrador dos contos – tanto no pólo ético, (...) quanto no pólo estético, (...) – pode ser entendida como uma tentativa de postular um eu, isto é, uma voz, uma posição de onde narrar, desde a qual compor relatos. Não havia validade para ela no quadro da narração, nem na hipótese romântica nem na realista: era preciso inventar e tentar sua validação no gesto mesmo de narrar. Não será demais somar a esta leitura o dado não secundário da forma de tratar o leitor, que sabidamente é trazido ao contexto do conto (e do romance) e testado, incomodado, lisonjeado, sucessiva ou alternadamente: aqui teríamos, então uma postulação do tu, da segunda pessoa da leitura, que de certa forma também não existe (porque, lembremos, não há Brasil, não há identidade brasileira) e precisa, portanto ser forjada a quente no fogo da própria narração.¹⁰⁸

Machado criticou a ciência, principalmente em seus contos éticos: *O alienista*, *A igreja do Diabo*, *O lapsos* (1883), *A causa secreta* (1885), e também no romance *Quincas Borba* (1891), através da teoria do Humanismo. A visão do escritor sobre o avanço dos postulados científicos, interferindo na narrativa, era cética e pessimista porque percebeu nela (Ciência) o declínio da narrativa. Daí a passagem à estética...

1.9 RETOMANDO A FORTUNA CRÍTICA.

As histórias reunidas nos *Contos fluminenses* (1870) e nas *Histórias da meia-noite* (1873) apareceram inicialmente formatadas em capítulos no *Jornal das Famílias* entre 1864 a 1873, selecionadas por Machado e publicadas em livro pela Editora Garnier. São os dois primeiros livros de contos publicados por Machado de Assis. Antes deles, o escritor já havia publicado dois livros de poesia, *Crisálidas* (1864) e *Falenas* (1870); e sete peças de teatro, *Queda que as*

¹⁰⁸ Idem ibidem, p. 164.

divergentes, de José Veríssimo ao inglês John Gledson, apontam uma série de infundáveis defeitos e falhas que comprometem a estrutura, o enredo, a composição das personagens, a narrativa, o “modus operandi” do narrador em seus dois primeiros livros de contos, resultado da pouca experiência de Machado como contista, aliado às exigências das revistas femininas nas quais publicava seus contos.

O que se pretende aqui não é necessariamente discordar dos críticos analisados, mas demonstrar que independente da época e da corrente ideológica em vigor e/ou adotada, todos vão-se repetindo e concordando uns com os outros, formando uma forte e unânime opinião que se mantém solidificada sobre um mesmo parecer crítico-analítico.

José Veríssimo, em sua *História da literatura brasileira*,¹¹⁰ apesar de seu tom encomiástico em relação à obra e à figura do homem Machado de Assis, refere-se aos primeiros contos como refletores de “ressaibos de romantismo”¹¹¹ para logo a seguir encontrar nesses mesmos contos indícios do pessimismo e da ironia machadianos. O crítico utiliza, por sinal, a tática discursiva empregada por Machado, no *Instinto de nacionalidade*: afirmar para logo a seguir negar e/ou vice-versa.¹¹²

¹¹⁰ Idem ibidem.

¹¹¹ Idem ibidem, p. 286.

¹¹² WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

Lúcia Miguel Pereira, em *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*,¹¹³ analisa o escritor partindo da obra para a vida e vice-versa.

Biografismos, tom dramático-romantizado e elogios à parte, a biógrafa-crítica, embora afirme que Machado de Assis em seus primeiros contos “teve muita fantasia e nenhuma imaginação”,¹¹⁴ aprofunda-se e detecta nos passos iniciais trilhados pelo escritor os indícios que o levarão à “fase madura”. A verdura das idéias dos contos iniciais, *O segredo de Augusta* (1864), *O relógio de ouro* (1872-73) e *Aurora sem dia* (1872-73), irão amadurecer em contos como *Uma senhora* (1883), *A senhora de Galvão* (1884) e *O programa* (1882), ou seja, em contos produzidos após a década de 1880, que, segundo Lúcia Miguel, é a que inaugura a fase madura de Machado com a publicação do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e dos contos de *Papéis avulsos* (1882).

Astrojildo Pereira, em seu livro *Machado de Assis*,¹¹⁵ liga os primeiros contos machadianos ao seu veículo de publicação, o *Jornal das famílias*, e ao seu público-alvo composto por “moças românticas, lânguidas viúvas e matronas saudosas de amores irrealizados”,¹¹⁶ motivo pelo qual a temática escolhida é basicamente a mesma: o amor visto sob uma ótica romântico-idealizada.

¹¹³ MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

¹¹⁴ Idem ibidem, p. 136.

¹¹⁵ PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

¹¹⁶ Idem ibidem, p. 19.

Em sua análise o crítico destaca dois contos: *Frei Simão*, que será visto sob o aspecto da autoridade paterna na sociedade patriarcal; e *Ponto de vista*, em que a Guerra do Paraguai será abordada sob o ponto de vista de uma moça fútil e frívola.

Raymundo Faoro, em *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*,¹¹⁷ faz um estudo da obra machadiana e reconstrói a história do Segundo Reinado à República, rastreando a produção do escritor de 1840 a 1890.

Procurando definir o lugar ocupado por Machado enquanto ficcionista e homem do século XIX em relação à história real e à história reproduzida em suas obras, Faoro utiliza a tipologia das personagens machadianas para inseri-las no contexto histórico-sócio-político-econômico e religioso do país.

Segundo Faoro, Machado lida com uma sociedade de classes que em contraste com a real destoa. O crítico leva em conta a localização das personagens em seu contexto histórico-social na ficção e ao confrontá-las com o contexto histórico-social relatado pelos historiadores encontra as divergências: o escritor não é fiel à realidade. Para Faoro, essas divergências seriam resultado do moralismo, do conservadorismo e do tradicionalismo de Machado, que preserva esses traços ideológicos em sua escritura.

José Guilherme Merquior aborda os dois primeiros livros de contos em seus prefácios.

¹¹⁷ FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2. ed. São Paulo: Ed Nacional, Secr. Cult. Ciência e Tecnol. Est. S.P., 1976.

No prefácio de *Contos fluminenses*,¹¹⁸ Merquior vê um contista inseguro, preso ao romantismo e tentando retratar uma classe social (a alta burguesia fluminense) que ele não conhecia. Para o crítico, o *Jornal das famílias*, com seus assuntos de interesses femininos e seu público-leitor composto por mulheres, não teria tido tanto peso na composição dos contos de Machado. Segundo Merquior, o que faltava ao contista era “exercício, experiência, pesquisa”.¹¹⁹

Merquior apóia-se na visão de outros críticos para tecer seus comentários ao traçar um pequeno painel a respeito da fortuna crítica dos *Contos fluminenses* e fazer um resumo sobre o parecer de cada um deles: Lúcia Miguel Pereira (trata dos retornos de Machado aos temas já trabalhados para reelaborá-los sob outra visão); Jean-Michel Massa (diz que os contos são moralistas e em tom de parábolas) e Barreto Filho (define os contos como sendo medíocres).

No prefácio das *Histórias da meia-noite*,¹²⁰ Merquior classifica os contos como pertencendo à “última fase romântica”¹²¹ e por isso ainda não possuiriam um estudo psicológico mais aprofundado.

O crítico destaca três contos: *Ponto de Vista*, em que Machado não consegue explorar o interesse nas relações amorosas de forma convincente; *As bodas de Luís Duarte*, em que há uma boa sátira aos costumes da classe-média

¹¹⁸ MERQUIOR, José Guilherme et al. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Contos fluminenses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

¹¹⁹ Idem ibidem, p.p. 12-13.

¹²⁰ MERQUIOR, José Guilherme et al. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

¹²¹ Idem ibidem, p. 11.

urbana carioca; e *A parasita azul*, cujo desfecho romantizado não condiz com o comportamento interesseiro e calculista do casal de protagonistas.

Alfredo Bosi dedica a primeira parte de seu ensaio *A máscara e a fenda*¹²² à análise dos *Contos fluminenses* e das *Histórias da meia-noite* e vê nos enredos a “repartição das almas cínicas e puras”.¹²³ Segundo ele, o escritor iniciante ainda não domina completamente a forma de compor o narrador, as personagens, o enredo, “falta aquele quase-nada quase-tudo”¹²⁴ em sua escritura.

Em *Miss Dollar*, Bosi destaca a figura da viúva jovem, bonita, rica, cercada de pretendentes e de uma certa atmosfera de mistério envolvendo sua vida e seu passado. Segundo ele, esta será a primeira de uma série de viúvas igualmente ricas, jovens e bonitas que surgirão nas obras de Machado.

O outro conto que Bosi analisa é *A parasita azul*, em que, segundo ele, “pela primeira vez o enganador triunfa.”¹²⁵

John Gledson, em seu ensaio *Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo*,¹²⁶ vê nos contos iniciais a temática centrada no casamento e no amor, os enredos de cunho moralista e melodramático, ainda ligados a uma “primeira fase” que não empolga o leitor nem traz o brilho contido nos contos

¹²² BOSI, Alfredo., *A máscara e a fenda*. In: BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

¹²³ Idem ibidem, p. 77.

¹²⁴ Idem ibidem, p. 80

¹²⁵ Idem ibidem, p. 79

¹²⁶ GLEDSON, John. *Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo*. trad. Fernando Py. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

escritos na década de 1880, como os publicados em *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884) e *Várias histórias* (1899).

Para Gledson, a chamada “segunda fase pós-crise dos quarenta anos” é que determina o verdadeiro estilo e que consolidará a escritura machadiana.

O crítico inglês detém-se na análise de dois contos: *Frei Simão* e *A parasita azul*, em que relaciona os elementos que serão retomados e desenvolvidos nas “obras da maturidade”.

Frei Simão, segundo Gledson, trata da extrema autoridade paterna que era exercida na sociedade patriarcal. Essa autoridade será retrabalhada por Machado em dois de seus romances: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no qual o escritor recuperou o tom da linguagem fragmentada do conto; e em *Dom Casmurro*, cujo esboço seria *Frei Simão*, em que também se observa o autoritarismo patriarcal.

Gledson detém-se também no conto *A parasita azul*, em que Machado apropria-se e zomba de romances típicos do período romântico: *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo (o reencontro de dois namorados na infância, que não se reconhecem anos depois); *O guarani*, de José de Alencar (o herói arrisca-se para provar seu amor); e *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (as festas populares realizadas nas províncias e na Corte.)

Nesse mesmo conto, segundo Gledson, a personagem Camilo Seabra, um autêntico parasita, que vive à custa do dinheiro do pai, um medalhão afetado que

olha a todos com desdém, servirá de esboço para o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881).

Luís Augusto Fischer, em seu ensaio *Os contos de Machado: da ética à estética*¹²⁷ faz uma reavaliação do conto machadiano, em que observa muita interpretação e pouca análise.

Ao rever a tipologia do conto através do narrador, recorre ao ensaio *A máscara e a fenda*, de Alfredo Bosi e das propostas de Roberto Schwarz, John Gledson, Mário Matos e Eugênio Gomes. Partindo da análise crítica desses autores, Fischer elabora sua tese reutilizando seus pareceres. Adotando a nomenclatura dada por Eugênio Gomes e Alfredo Bosi, divide os contos em: contos psicológicos e contos morais / contos teoria, empregando os termos pólos para designá-los e diferenciá-los. O primeiro pólo (conto moral ou conto teoria) é chamado de *ético*; o segundo pólo (conto psicológico) é chamado de *estético*.

Segundo o crítico, Machado utilizou ambos os pólos, cuja figura central é o narrador. A mudança de enfoque por parte de Machado se deu em decorrência da “crise de representação”, em que o escritor percebe as contradições que havia no país em busca de uma identidade nacional, e na tentativa de elaborar uma narrativa / narrador que dessem conta e / ou resolvessem essa problematização.

¹²⁷ FISCHER, Luís Augusto. Os contos de Machado: da ética a estética. In: SECCHIN, Antônio Carlos et al (org). *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

Essa fortuna crítica serve de roteiro para os passos seguintes em relação à análise dos contos enquanto esboços das obras posteriores.

Lúcia Miguel Pereira, John Gledson, José Guilherme Merquior, Alfredo Bosi demonstram que a escritura inicial machadiana reflete-se nas obras ditas maduras e na busca de uma reelaboração temática / estrutural que culminará com a evolução do escritor enquanto contista / romancista.

Essa volta aos temas faz com que Machado reescreva, reflita e reutilize não apenas o que ele escreveu, mas também o que seus predecessores lhe deixaram.

Apropriando-se da escritura alheia, Machado irá dialogar com uma tradição que já está devidamente canonizada no bojo da relação literatura / crítica / público.

O escritor retrabalha sua escritura sob duas vertentes: a tradição que já está disponível e consolidada e o que poderá vir a ser elaborado para quebrar e/ou inovar essa tradição sem necessariamente abrir mão dela.

Percebendo a importância de seus predecessores – José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida –, Machado inicia sua busca por uma escritura mais abrangente e pessoal e o faz através de seus esboços sem, no entanto, menosprezar suas influências mas incorporando-as e servindo-se delas para reelaborar a sua própria escritura e a si mesmo enquanto escritor voltado aos seus próprios temas iniciais.

CAPÍTULO II - Machado de Assis: a palavra, o público, o folhetim

2.1 PADRÃO DE ANÁLISE

O que se pretende nessa segunda parte do trabalho não é “tipificar” os primeiros contos produzidos por Machado e/ou encaixá-los nessa ou naquela teoria, mas buscar os elementos que demonstram a volta aos temas, às personagens e aos enredos utilizados na obra inicial e reutilizados / desenvolvidos em obras posteriores.

Nessa “reutilização”, Machado modificará a estrutura desses elementos constituindo e formalizando sua evolução enquanto escritor que reescreve continuamente sua obra e reapresenta sua escritura de forma diferente sem, no entanto, perder sua essência.

Silviano Santiago define o significado e a importância da retomada de temas na obra machadiana:

Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente, certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas. Certa crítica que se fazia à monotonia da obra de Machado, à repetição de seus romances e contos de certos temas e episódios, ocasionando desgaste emocional por parte do leitor (ou do crítico impressionista), tem de ser também urgentemente revista.¹

¹ SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 27.

Se em sua “primeira fase” Machado incorporou alguns elementos do romantismo e do folhetinesco para exercitar sua escritura e ao mesmo tempo para “quebrar” esses elementos em algumas passagens oportunas, na “segunda fase”, esses mesmos elementos são desconstruídos de maneira decisiva através da ironia e da crítica ácida aos padrões literários, sociais, morais, econômicos, políticos e religiosos.

Analisar-se-á três contos: *Miss Dollar* (1870), *Luís Soares* (1868) e *A Mulher de Preto* (1868), em que serão revistos alguns aspectos em relação às obras posteriores: personagens, temática, quebra do romanesco e do folhetinesco e estrutura.

A ênfase dessas análises partirão mais em direção às duas propostas principais: a temática / personagens e a quebra do folhetinesco e do romanesco verificada tanto nas obras iniciais e mais especificamente nas obras posteriores. Essa ruptura evolui no decorrer da escritura machadiana.

Em *Miss Dollar*, os olhos verdes de Margarida, ao mesmo tempo fascinam e aterrorizam Mendonça porque o fazem lembrar-se das tempestades marítimas. A mesma circunstância retrabalhada, em termos de construção de metáforas, ressurge em *Dom Casmurro* através dos olhos claros de Capitu que fazem Bento associá-los à ressaca que torna o mar agitado e violento, despertando nele as mesmas sensações que os olhos de Margarida despertam em Mendonça.

Em *Luís Soares*, há em Adelaide indícios da personagem Eugênia, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: ambas são espezinhadas por pseudopretendentes que almejam ou a sua fortuna (Luís Soares) ou tê-la como uma amante, “a flor da moita”, é fruto de uma relação extraconjugal e não “mentiria ao seu sangue e a sua origem”.

Em *A mulher de preto*, a personagem Oliveira é um pretense escritor chatíssimo que procura a glória literária e persegue Estêvão, obrigando-o a ouvir suas longas composições desprovidas de qualidade e talento literários. A mesma personagem reaparecerá no conto *A chinela turca* (1875), publicado em *Papéis Avulsos*, na figura do major Lopo Alves que atormenta o bacharel Duarte com a leitura interminável de sua obra enfadonha. O mesmo ocorre no romance *Dom Casmurro* (1899): será um candidato a poeta, ofendido com o fato de Bento Santiago cochilar durante a leitura de um poema, o responsável pela alcunha do protagonista.

Os fatores que contribuíram para as mudanças são inúmeros: nos contos iniciais, Machado estava de certa forma ligado aos padrões ditados pela revista em que esses contos foram publicados capítulo a capítulo, daí o número maior de páginas² e enredos romantizados para satisfazer as expectativas das leitoras; era um escritor iniciante que pretendia firmar-se junto ao público, à imprensa e à

² Cf MAGALHÃES JÚNIOR. *Vida e obra de Machado de Assis - aprendizado*. Rio de Janeiro: São Paulo: Bahia: Civilização Brasileira, 1958, p. 232.; Diz o autor: “Em junho de 1864, Machado de Assis começa uma fase nova de sua carreira publicando “Frei Simão”, seu primeiro conto no *Jornal das Famílias*. (...) “Frei Simão” saiu em um só número daquela revista. Mas, na histórias seguintes, certamente a pedido do editor, Machado alongaria as narrativas, para que saíssem em dois, três ou mais números. Várias chegaram a sair até em quatro”.

crítica; à medida em que escrevia contos, exercitava-se nas crônicas e na crítica literária e teatral que lhe deram a base para a evolução de sua escritura.

Sua volta posterior aos temas já abordados serviria, talvez, de reavaliação e de reflexão sobre o que já havia escrito, o que implicava a mudança estrutural elaborada por ele a cada reescritura.

A crítica normalmente não tem explicitado a “formação” do escritor Machado de Assis.

Preocupada em dividir a obra do escritor em fases: 1ª, inicial, inexperiente; 2ª, posterior a 1880, madura –, não dá conta de como Machado chegou à chamada “segunda fase” e qual o processo que efetivamente levou o escritor à maturação e à eclosão de obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Papéis avulsos* (1882) e toda a sua produção pós-1880.

Ao dividir a obra em fases, a crítica procura uma solução para dois impasses: a evolução da escritura machadiana, calcada, na opinião de alguns críticos, na “crise dos quarenta anos”, como se a transição cronológica da vida de Machado fosse a responsável pela radical modificação de sua escritura e “a necessidade de incluir sua obra em um dos períodos literários”³ que subdivide os autores e obras de acordo com as escolas literárias tradicionais.

Foi a “formação” literária de Machado que o levou ao amadurecimento de sua escritura; formação lenta, gradual, que demonstra um escritor atento às influências que o circundavam.

³ WEBER, João Hernesto. *Caminhos do romance brasileiro*. Op. cit., p. 55.

Dialogando com a literatura “já formada”, com predecessores como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Antônio de Almeida, Machado completa o percurso com sua autoformação, não só através da reescritura da tradição dos outros autores, mas também da sua própria escritura.

Machado dialoga consigo mesmo ao reescrever continuamente sua obra – seus contos e romances iniciais são muitas vezes esboços de contos e romances posteriores –, personagens, enredos, temática, narradores, voltam à cena em diversas passagens nas quais o escritor reestrutura-os combinando com novas idéias.

Antonio Candido analisa a obra machadiana sob o aspecto da “apropriação” das obras de seus predecessores, em que Machado soube utilizar os “elementos positivos” e absorvê-los e/ou desenvolvê-los em sua escritura, enquanto observava e aprendia com os “elementos negativos”, evitando-os.

Esse paradoxo bom / ruim no julgamento de uma obra para definir seu valor (ou não) literário, teve seu desenvolvimento a partir do Machado-crítico-literário que soube perceber e apontar as falhas que comprometiam a qualidade de uma obra.

Diz Antonio Candido:

Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que (...) se embebeu meticulosamente da obra de seus predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio de Almeida, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, (...) (e) aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua

independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo.⁴

2.2 PALAVRA, MERCADORIA, MECENATO

José Veríssimo, ao analisar a chamada “Primeira Geração Romântica”, aborda o mecenato de D. Pedro Segundo como um dos fatores que impulsionaram o surgimento de artistas, escritores e intelectuais. O imperador distribuía empregos e favores e em troca recebia elogios agradecidos. Para Veríssimo, essa permuta conveniente fez com que muitos dos beneficiados se engajassem na defesa do sistema monárquico.

D. Pedro era imperador, era político e tinha como objetivo não apenas permanecer no poder mas também legá-lo aos seus herdeiros e sucessores. Para isso, precisava dispor do apoio daqueles que realmente contavam, já que, na visão do mesmo, nessa época o Brasil ainda não possuía uma opinião pública decisiva nos meios populares e o número de analfabetos era expressivo.

Machado de Assis, em uma crônica publicada na revista *Ilustração Brasileira* no dia 15 de agosto de 1876, alertava:

– A nação não sabe ler. Há só 30% dos indivíduos residentes neste país que podem ler; desses uns 9% não lêem letra de mão. 70% jazem em profunda ignorância. (...). Não se deve dizer: “consultar a nação, representantes da nação, os poderes da nação”; mas –“consultar os 30%, representantes dos 30%, poderes dos 30%”. A opinião pública é uma metáfora sem base: há só a opinião dos 30%. Um deputado

⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, v. 2. Op. cit., p. 104.

que disser na Câmara: “Sr. Presidente, falo deste modo porque os 30% nos ouvem...” dirá uma coisa extremamente sensata.⁵

A respeito do mecenato do imperador, Veríssimo diz:

O imperador começou então seu mecenato, nem sempre esclarecido, mas sempre cordial, em favor dessa geração que lhe vinha ilustrar o reinado. D. Pedro II, que por tantos anos devia ser a única opinião pública que jamais houve no Brasil, (...). Se não todos, a maioria da primeira geração romântica, com muitos anos depois dela, em todo o reinado, mereceram-lhe decidido patrocínio. Revestia este não só a forma de sua amizade pessoal, que aliás nunca chegava ao valimento, porém, a mais concreta e prestadia de empregos, comissões, honrarias.⁶

Pierre Bourdieu⁷ examina as relações entre protetor e protegido nos meios literários e artísticos franceses. Essa relação gerava dependência e muitas vezes subordinação não apenas no campo pessoal, mas principalmente no campo da produção intelectual. Para manter-se produzindo e publicando suas obras, muitos artistas tiveram que submeter-se às regras ditadas por aqueles que detinham o poder monetário, mercadológico e político-social. O desenvolvimento editorial e jornalístico, que também exerceu e ampliou a dependência dos artistas em geral, forjando um novo estilo de mecenato, não pôs fim à influência do Estado sobre a produção e os produtores culturais.

No Brasil, as relações entre escritores e editores eram baseadas na troca de favores. Os escritores muitas vezes publicavam seus textos apenas em troca de publicidade, para ficarem conhecidos e poder firmarem-se na carreira literária. Os editores por sua vez tinham a proteção do Estado que distribuía subsídios

⁵ ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994, p.p. 18-19.

⁶ VERÍSSIMO, José. *Op. cit.*, p.p. 140 – 141.

⁷ Cf. BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

para a manutenção das editoras. Essa troca de favores entre escritores, editores e Estado, tornava a imprensa – e seus representantes – dependentes e parciais nas questões que envolviam o imperador e seus representantes diretos, salvo alguns jornais e panfletos de oposição, que sem a proteção / favor governamental, tinham maior liberdade de expressar suas críticas ao governo.

Antonio Candido relaciona o mecenato a dois fatores: o público não se opunha à distribuição de cargos na máquina administrativa imperial e os escritores agraciados não tinham problemas de imagem porque para o público, o emprego funcionava como um merecimento; os escritores, no entanto, enquanto produtores culturais deixavam transparecer essa dependência estatal em suas obras e não possuíam total liberdade de criação / expressão:

Não estranha pois, que se tenha desenvolvido na nossa literatura oitocentista um certo conformismo de forma de fundo, (...). Ele se liga ao caráter, não raro assumido pelo escritor, de apêndice na vida social, pronto para submeter sua criação a uma totalidade média, enquadrando a expressão numa certa bitola de gosto. Muitos dos nossos maiores escritores – inclusive Gonçalves Dias e Machado de Assis – foram homens ajustados à superestrutura administrativa. A condição do escritor funcionou muitas vezes como justificativa de prebenda ou de sinecura; e para o público, como um reconhecimento do direito a ambas – num Estado patrimonialista como era o nosso.⁸

Machado de Assis, como se constata, inclusive pela citação acima, não ficou imune ao mecenato. Também ele foi protegido e obteve privilégios por parte daqueles que detinham o poder de publicação e de garantir empregos, tanto que ele foi sucessivamente nomeado para ocupar cargos públicos, graças às boas relações de amizade que mantinha com vários escritores, jornalistas, editores,

⁸ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975, p. 84.

funcionários públicos graduados e profissionais liberais, todos homens influentes na política, alguns muito próximos do imperador.

Para Machado, o ofício de jornalista e escritor não lhe dava garantias suficientes para sobreviver, o salário era pequeno e ele tinha que escrever para vários jornais e revistas ao mesmo tempo, por isso viu-se “compelido à máquina burocrática estatal como forma de sobrevivência e estabilidade econômica”⁹: de um lado estava a sua autonomia enquanto escritor; de outro, a sua dependência como funcionário público que, para manter-se e elevar-se na função, não podia se manifestar abertamente sobre assuntos que envolvessem o Estado e seus representantes mais próximos. O escritor vivia uma contradição que seria utilizada como base de sua escritura:

Foi quando assumiu sem subterfúgios o caráter contraditório de sua situação de classe e das contradições de produção que pôde desvendar as contradições sociais.¹⁰

Jean-Michel Massa apresenta um outro lado do escritor no período de sua juventude e no início de sua carreira literária: engajado e combativo, ligado às idéias liberais, o jovem Machado era um cronista político ácido, irônico e sarcástico que não se sentia intimado por aqueles a quem remetia suas críticas.

Em uma crônica de 1859, Machado critica o empregado público aposentado a quem compara a uma múmia por seu apego ao passado e sua

⁹ FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre (biografia intelectual). In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. Op. cit., p. 26.

¹⁰ Idem *ibidem*, p. 26.

resistência às mudanças:

Os egípcios inventaram a múmia para conservarem o cadáver através dos séculos. (...). Mas não existiu só lá este fato. O empregado público não se aniquila de todo na aposentadoria; vai além, sob uma forma curiosa, antidiluviana, indefinível; o que chamamos empregado público aposentado. Há lá mais revoltante do que reformar o que está feito? abolir o método! Desmoronar a ordem!

.....
O govêrno, não importa a sua côr política, é sempre o bode expiatório das doutrinas retrógradas do empregado público aposentado.

.....
De ordinário o aposentado é compadre ou amigo dos ministros, apesar das invectivas, e então ninguém recheia as pastas de mais memoriais e pedidos. Emprega os parentes e os camaradas, quando os emprega, depois de uma longa enfiada de rogativas importunas.¹¹

Em outra crônica de 1862, Machado inventaria os que ele chama de “carrapatos políticos”, entre eles encontram-se janotas, velhos, militares, padres, estadistas. Utilizando uma linguagem irônica, o cronista vai desfiando os mais variados tipos de “carrapatos” que se encontram nos salões e saraus da sociedade fluminense.

Escrever a crônica dos insetos parece uma das missões mais difíceis a que se pode propor um homem, que, pelo menos, tem consciência de nunca ter sido inseto. (...). O característico do carrapato é agarrar-se a uma raiz de cabelo e... esquecer-se de que deve ocupar-se de outras coisas. (...). À semelhança desses insetos, há também, no mundo social alguns indivíduos, que se atacam aos seus semelhantes e que fazem deles verdadeiros mártires. (...). Pelos salões aparecem desses carrapatos.

.....
O estadista que conta mil histórias sem cunho de verdade (...): é um dos maiores carrapatos da nossa sociedade.¹²

Na revista *Marmota Fluminense*, onde Machado estreou com a poesia *A palmeira* (1855) e publicou seu primeiro conto *Três tesouros perdidos* (1858), a pedido do editor Paula Brito, o escritor fez uma homenagem para celebrar o

¹¹ ASSIS, Machado de. *Obras completas – Crônicas (1859 – 1863)* São Paulo: Rio de Janeiro: Porto Alegre: Recife: Mérito, v. 1, 1959., p.p. 27 – 28 – 29 – 31.

¹² ASSIS, Machado de. *Obras completas*. São Paulo: Formar, v.2, s/d., p.p. 192 – 193.

aniversário do imperador; diz Massa:

A estrêla de Machado subia no firmamento da *Marmota*. Paula Brito confiou a ele o poema tradicional de aniversário consagrado a D. Pedro II, celebração que de ordinário reservava para si. Machado de Assis demonstrou grande admiração pelo imperador. Sua veneração parecia sincera e cheia de patriotismo. Para êle, o destino do Brasil se personificava no soberano, de quem celebrava, em 02 de dezembro de 1855, o aniversário.¹³

Segundo Massa, o editor da *Marmota Fluminense* era monarquista convicto e grande admirador de D. Pedro Segundo, a quem inúmeras oportunidades dedicava poemas de cunho patriótico. Paula Brito esteve durante muito tempo sob a proteção do imperador que foi seu mecenas e o ajudou quando o editor encontrava-se em dificuldades financeiras:

O imperador mostrou-se satisfeito com êle mais tarde. Salvou em diversas oportunidades Paula Brito da falência e muito particularmente em 1857, concedendo-lhe uma subvenção, a fim de ressarcir indiretamente seus credores portugueses. Todos os meses, a revista, recebia do governo uma ajuda de 200.000 réis.¹⁴

Os favores eram trocados mutuamente, Paula Brito foi o mecenas de Machado de Assis, dando-lhe as primeiras oportunidades ao torná-lo colaborador na *Marmota Fluminense*.

Paula Brito integrou Machado ao meio jornalístico e literário, apresentando-lhe pessoas que poderiam ajudar o jovem escritor a ir se firmando em sua carreira.

Com o passar do tempo, à medida que ascendia socialmente através do

¹³ MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839 – 1870) – Ensaio de biografia intelectual*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 155.

¹⁴ Idem *ibidem*, p.p. 82 - 83

reconhecimento literário junto ao público e à crítica e dos cargos públicos cada vez mais elevados que ia paulatinamente ocupando, Machado, aos poucos, afastou-se da política e das polêmicas que ela provocava. Atenuou seu entusiasmo juvenil e passou a tratar os temas políticos com mais cuidado e menos comprometimento.

Com o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa, recebido em 1867, Machado,

(...) entrava na carreira das honrarias, é verdade que modestamente, ao mesmo tempo que se tornava humilde servidor do Estado. (...) É verdade que alguns de seus antigos amigos políticos estavam no poder, mas o ano de 1867 marca a este respeito, uma opção significativa¹⁵

Machado, durante algum tempo, escreveu de graça, apenas para ser publicado e ter suas obras lidas nos jornais e revistas da época. Era uma forma de entrar em contato com o público e ficar conhecido nos meios literários.¹⁶ Muitos de seus textos eram assinados por pseudônimos, alguns deles ainda causando incertezas e discussões entre os críticos e estudiosos da obra do escritor. Essa prática era comum entre os escritores principalmente em início de carreira, tanto que, no final da década de 1870, Machado passa a assinar seus artigos, contos, crônicas, romances e poemas utilizando seu nome verdadeiro.

O jovem escritor iniciante chegou a imaginar que poderia viver de suas

¹⁵ Idem *ibidem*, p.p. 569 – 570. Convém esclarecer que Massa refere-se ao fato de que em 1867, Machado de Assis foi nomeado Ajudante do Diretor do Diário Oficial, auxiliado por seus amigos liberais. Apesar de modesto, foi a partir desse cargo que o escritor assegurou sua carreira no funcionalismo estatal e o início de sua ascensão social.

¹⁶ Cf. MASSA, Jean-Michel. *Op. cit.*, p. 378.

produções literárias, conforme afirma Massa:

(Machado de Assis) acreditava ou, antes esperava que graças a “um golpe de estado literário” um escritor deveria viver de sua pena, se a nação lhe garantisse receber direitos autorais suficientes.¹⁷

Havia, em muitos casos, grandes prejuízos financeiros para os escritores e editores que tinham muitas vezes suas obras “pirateadas”, ou seja, publicadas em jornais ou revistas das províncias que “copiavam” os artigos e notícias dos jornais e revistas da Corte e reproduziam seus textos sem se preocupar em pedir permissão e / ou pagar pelos direitos autorais. Machado foi um escritor que teve muito de seus textos “pirateados”, isso fez com que o escritor se preocupasse e lutasse pela questão do regulamento / pagamento dos direitos autorais.

Segundo Massa,

Em caso de sucesso, edições clandestinas enriqueciam os editores inescrupulosos, nenhuma legislação protegia verdadeiramente o escritor. Foi somente depois da queda do Império, em começos de 1890, que se teve o cuidado de regulamentar os direitos do autor. Machado de Assis participou da comissão que estudou essa questão.¹⁸

Em 1897, Machado de Assis é eleito presidente da Academia Brasileira de Letras, que havia sido fundada no ano anterior.

Aclamado como presidente vitalício da instituição, o escritor passou a ser uma espécie de mecenas para os novos escritores que viram na Academia a oportunidade de ter seu trabalho / talentos reconhecidos, além de entrarem em

¹⁷ Idem ibidem, p. 201.

¹⁸ Idem ibidem, p. 429.

contato com um grupo seletivo de intelectuais da época.

Machado, muitas vezes, decidia quem poderia / deveria ser admitido como membro. Esse “poder” exercido pelo escritor implicava uma “troca de favores” que de certa forma imperava no ambiente da Academia.

Nessa nova etapa de sua vida, reconhecido e consagrado como escritor, Machado pôde atuar como “mecenas” e “trocar favores”, agora era ele quem usava de sua influência para beneficiar os amigos.

Antonio Candido retrata o escritor enquanto presidente da Academia e afirma que:

Patriarca (sejamos francos) no bom e no mau sentido. Muito convencional, muito apegado aos formalismos, era capaz, sob este aspecto, de ser tão ridículo e mesmo mesquinho quanto qualquer presidente de Academia. (...) A Academia surgiu, na última parte da sua vida, como um desses grupos fechados onde a sua personalidade encontrava apoio; e como dependia dele em grande parte o beneplácito para os membros novos, ele atuou com singular mistura de conformismo social e sentimento de clique, admitido entre os fundadores um moço ainda sem expressão, Carlos Magalhães Azeredo, só porque lhe era dedicado e ele o estimava – motivos que o levaram a dar ingresso alguns anos depois a Mário de Alencar, ainda mais mediocre. No entanto barrava outros de nível igual ou superior, como Emílio de Meneses, não por motivos de ordem intelectual, mas porque não se comportavam segundo os padrões convencionais, que ele respeitava na vida de relação.¹⁹

A mudança de ótica em relação à posição de Machado de Assis enquanto escritor fica evidenciada através de sua correspondência.

Através de duas cartas, uma endereçada a Quintino Bocaiúva e outra escrita por José de Alencar.

Em princípios de 1860, Machado escreve a Quintino Bocaiúva pedindo-lhe que opine sobre suas duas comédias de estréia – *O caminho da porta* e *O*

¹⁹ CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995, p.p. 18 – 19.

protocolo, publicadas em 1863:

Vou publicar as minhas duas comédias de estréia, e não quero fazê-lo sem o conselho da tua competência. Já uma crítica benévola e carinhosa, em que tomaste parte, consagrou a estas duas composições palavras de louvor e animação. Sou imensamente reconhecido, por tal, aos meus colegas da imprensa. Mas o que recebeu na cena de batismo do aplauso pode, sem inconveniente, ser trasladado para o papel? A diferença entre os dois meios de publicação não modifica o juízo, não altera o valor da obra? E para a solução dessas dúvidas que recorro à tua autoridade.²⁰

Quintino Bocaiúva responde a carta e analisando as comédias, emite seu parecer:

As tuas duas comédias, modeladas ao gosto dos provérbios, não revelam nada mais do que a maravilhosa aptidão do teu espírito, a profusa riqueza do teu estilo. Não inspiram nada mais do que a simpatia e a consideração por um talento que se amaneira a todas as formas. Como lhes falta a idéia, falta-lhes a base. São belas, porque são bem escritas. (...), mas, até onde a minha valiosa pretensão crítica pode ser tolerada, devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo o sujeito sem alma. (...). O que no teatro podia servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete. As tuas comédias são para ser lidas e não representadas.²¹

No final da década de 1860, Machado recebe uma carta de José de Alencar em que este lhe apresenta Castro Alves. Além da opinião sobre a obra e o talento do rapaz, Alencar sugere a Machado que interceda para a apresentação do poeta baiano no meio literário fluminense.

Nesta carta é Machado quem é consultado e é a ele que Alencar pede que interfira em favor do poeta. Machado, nessa época, já estava se firmando como crítico literário e teatral e em 1866 havia publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, uma resenha sobre o romance *Iracema*, de José de Alencar.

²⁰ ASSIS, Machado de. *Obras completas*. São Paulo: Formar, v. 3, s/d, p. 216.

²¹ Idem *ibidem*, p. 217.

Escreve José de Alencar:

Recebi ontem a visita de um poeta. O Rio de Janeiro não o conhece ainda; muito breve o há de conhecer o Brasil. (...). O Sr. Castro Alves é hóspede desta grande cidade, alguns dias apenas. (...)

Lembrei-me do senhor. Em nenhum me ocorrem os mesmos títulos. Para apresentar ao público fluminense o poeta baiano, é necessário não só ter fôro de cidade na imprensa da Côrte, como haver nascido neste belo vale do Guanabara, que ainda espera um cantor. Seu melhor título, porém é outro. O senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica.

Seja o Virgílio do jovem Dante, conduza-o pelos invios caminhos por onde se vai da decepção, à indiferença e finalmente à glória, que são os três círculos máximos da divina comédia do talento.²²

Machado aceita a incumbência, recebe Castro Alves, se propõe ler e ouvir as obras do poeta e emite seu parecer crítico em resposta à carta de José de Alencar:

É boa e grande fortuna conhecer um poeta; melhor e mais fortuna é recebê-lo das mãos de V.Ex., com uma carta que vale um diploma, com uma recomendação que é uma consagração. A musa do Sr. Castro Alves não podia ter mais feliz intróito na vida literária. Abre os olhos em pleno Capitólio. Os seus primeiros cantos obtém o aplauso de um mestre.²³

Anos depois, em seu ensaio *Instinto de Nacionalidade* de 1873, Machado faria referência à poesia de Castro Alves, que havia morrido em 1871.

Neste último prazo outras vocações apareceram e numerosas, e basta citar um Crespo, um Serra, um Trajano, um Gentil-Homem de Almeida Braga, um Castro Alves, (...), e tantos mais para mostrar que a poesia contemporânea pode dar muita coisa; e se algum destes, como Castro Alves, pertence à eternidade, seus versos podem servir e servem de incentivo às vocações nascentes.²⁴

2.3 O ESCRITOR E O PÚBLICO

²² ASSIS, Machado de. *Obras completas*. São Paulo: Formar, v. 7, s/d., p.p. 178 – 179 – 180 – 181.

²³ Idem ibidem, p. 181.

²⁴ ASSIS, Machado de. *Obras completas*. São Paulo: Formar, v. 6, s/d, p. 161.

Ao escrever seus contos para o *Jornal das Famílias*, uma revista dedicada às mulheres, Machado, de certa forma, teve que fazer duas concessões: uma para atender às exigências do editor e a outra para atender às preferências de seu público-leitor.

Os contos, em sua maioria, eram longos, moralizantes, com casamentos e finais felizes. Isto ocorre em boa parte dos contos iniciais, que deviam incorporar-se ao cunho edificante da revista. O público leitor, de sua parte, formado em sua maioria por mulheres, tinha que ser cativado e ter seu interesse preso ao conto até o capítulo seguinte. Para tanto, era necessário, além de histórias leves e descompromissadas, que as personagens femininas servissem de espelho para suas leitoras.

As leitoras do *Jornal das famílias* eram em geral mulheres pertencentes à classe burguesa fluminense e que viviam em uma sociedade patriarcal em que o que predominava era a autoridade masculina – pais, maridos, irmãos –, cabendo à mulher o papel de esposa e mãe.

A leitura, para boa parte das mulheres brasileiras das classes mais abastadas, era uma distração e/ou um complemento para dar lustre às conversas de salão, por isso, a leitura em geral resumia-se às revistas femininas e aos romances franceses e ingleses –, e posteriormente, aos romances de autores brasileiros como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, que também possuíam um público em grande parte composto por mulheres.

A mulher tinha na leitura o seu refúgio e os romances muitas vezes significavam como os vestidos, objetos de valor figurativo e como bem de consumo.

Numa sociedade em que cabia à mulher o recato e o quase confinamento caseiro, salvo algumas ocasiões em que elas podiam sair, ir à missa ou saraus e bailes, a leitura era um dos poucos “divertimentos” a que elas tinham direito.²⁵

Antonio Candido descreve o espírito das revistas femininas, seu público e a influência que exerceram na escritura dos escritores nacionais:

Como traço importante, devido ao desenvolvimento social do Segundo Reinado, mencionemos o papel das revistas e jornais familiares, que habituavam os autores a escrever para um público de mulheres, ou para os serões onde se lia em voz alta. Daí o amaneiramento bastante acentuado que pegou em muito estilo; um tom de crônica, de fácil humorismo, de pieguice, que está em Macedo, Alencar e até Machado de Assis. Poucas literaturas terão sofrido tanto quanto a nossa, em seus melhores níveis, esta influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e a ele se ajustar.²⁶

Como já observou Alfredo Bosi, “Machado nunca foi, a rigor, um romântico”,²⁷ isso no entanto não o impediu de utilizar algumas “fórmulas românticas”, modificá-las usando ceticismo e ironia como reagentes, recriando-as e aplicando-as em seus contos iniciais.

Segundo Antonio Candido:

²⁵ Cf. WERNECK, Maria Helena. *Mestra em agulhas e amores – a leitora do século XIX na literatura de Machado e Alencar* (Dissertação de Mestrado apresentada ao Dpto. de Letras da PUC – RJ, 1985., Cf. SCHMIDT, Simone Pereira. *De ingênua a esperta: a leitora romântica nos contos de Machado de Assis*. (Ensaio monográfico apresentado para a conclusão da disciplina Estética da Recepção, PUC – RS, 1994.

²⁶ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Op. cit., p. 85.

²⁷ BOSI, Alfredo. *A máscara e a fenda*. Op. cit., p. 79.

(...) uma fórmula, muito usada no Romantismo: o amor é um conjunto de complicações que põe os amantes à prova, a fim de melhor recompensá-los, ilustrando sempre o triunfo da virtude.²⁸

E se era isso que as leitoras de Machado esperavam, nem sempre o tiveram, porque o escritor foi além e para prendê-las, recorria muitas vezes às personagens femininas dúbias como Isabel (*A parasita azul*), Rosina (*Ernesto de tal*), Emília (*Linha reta e linha curva*); finais infelizes (*Frei Simão*) e/ou em aberto (*O relógio de ouro*); casamentos que se mantêm por questões sociais e de conveniência (*O segredo de Augusta*, *Confissões de uma viúva moça*); heróis que se revelam fingidos e/ou cínicos e interesseiros (Camilo, *A parasita azul*; Emílio, *Confissões de uma viúva moça*)... Machado sabia com quem estava lidando, conhecia as expectativas de suas leitoras e, se muitas vezes a elas “não correspondeu”, soube manipulá-las quando dirigia-se diretamente a elas.

No conto *Miss Dollar*, os dois primeiros capítulos são dedicados à troca de diálogo com o leitor. Machado faz uma espécie de jogo de adivinhação incitando o leitor a descobrir quem é a miss Dollar do título, formulando hipóteses sobre o que imagina a respeito da personagem. Em se tratando de uma suposta personagem feminina, dirige-se diretamente ao leitor masculino:

Era conveniente que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar. (...) Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que Miss Dollar é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue, abrindo à flor do rosto dois grandes olhos azuis e sacudindo umas longas tranças louras.²⁹

²⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação a literatura brasileira (momentos decisivos)*. Op. cit., p. 111.

²⁹ ASSIS, Machado de. *Miss Dollar*. Op. cit., p. 11.; grifo nosso.

Para Antonio Candido, a técnica machadiana de dialogar com o público era a forma ideal para ter poder sobre ele e mantê-lo preso às suas histórias, para isso Machado “lisonjeava o público mediano, inclusive os críticos, dando-lhes o sentimento de que eram inteligentes a preço módico.”³⁰

Pela ideologia do *Jornal das Famílias* e o público – alvo que pretendia atingir e/ou “instruir”, percebe-se que Machado tinha consciência do tipo de leitor que o aguardava e/ou o acompanhava a cada capítulo.

As referências ao leitor servem não apenas para estimular a leitura mas também para trazer cumplicidade e familiaridade entre o narrador e o leitor, derrubando as barreiras da impessoalidade imposta pelo distanciamento entre ambos, ou, ao contrário, afasta-os quando o narrador, munido desse objetivo, usa a agressividade e/ou o deboche para mediar a distância entre ele e o leitor. Não podemos esquecer de que por detrás desse narrador, está o escritor testando, conquistando, lisonjeando, provocando os seus leitores:

a) Aguçando sua curiosidade:

Por que? É o que saberemos mais adiante.³¹

b) Contando com o leitor para dar verossimilhança à sua história e credibilidade ao narrador:

(...); Ernesto de tal (não estou autorizado para dizer o nome todo) (...).³²

³⁰ CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Op. cit., p. 22.

³¹ ASSIS, Machado de. Linha reta e linha curva. In: *Contos fluminenses*. Op. cit., p. 51.

³² ASSIS, Machado de. Ernesto de tal. In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 66.

c) Contando com a cumplicidade do leitor para com ele dividir algum comentário indiscreto:

A irmã do Dr. Valença, de quem não falei detidamente por ser uma das figuras mais insignificantes que jamais produziu a raça de Eva, (...).³³

d) Chamando sua atenção para algo que poderia ter passado despercebido e o narrador julga importante fazê-lo lembrar-se daquela determinada passagem:

Há de lembrar-se o leitor do frio cumprimento trocado entre Adelaide e seu primo; também se há de lembrar que Soares disse ao amigo Pires ter sido amado por uma prima. Ligam-se estas duas coisas. (...)³⁴

e) Ironizando a capacidade de compreensão do leitor:

O leitor compreende naturalmente que o casamento de Helena fora obrigado pelos tios.³⁵

f) Auto-elogiando-se para se mostrar seguro de sua habilidade como narrador para obter a confiança do leitor:

Eu não seria narrador exato nem de bom gosto se dissesse que houve na sala um mumúrio de admiração.³⁶

Machado costumava iniciar alguns de seus livros com “advertências” ao leitor. Através delas pode-se tentar rastrear o tipo de leitor esperado pelo escritor e/ou intuído por ele.

³³ ASSIS, Machado de. As bodas de Luís Duarte. In: *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 66.

³⁴ ASSIS, Machado de. Luís Soares. In: *Contos fluminenses*. Op. cit., p. 42.

³⁵ ASSIS, Machado de. Frei Simão. In: *Contos fluminenses*. Op. cit., p. 183.

³⁶ ASSIS, Machado de. As bodas de Luís Duarte. Op. cit., p. 66.

As “advertências” eram uma forma do escritor travar um diálogo metalingüístico com o leitor. Há implícita nelas a intenção do autor em imaginar e/ou desenhar a imagem de si para o leitor e do leitor para si.

Essa busca de identificação traz ao mesmo tempo uma familiaridade na relação escritor / leitor, e é através dela que o autor procura aprovação.

Das simpatias distribuídas em seus contos e romances iniciais aos “piparotes” de Brás Cubas, vão-se muitos anos, mas Machado não perde o leitor de vista nem se deixa perder por ele.

Na advertência do romance *Ressurreição* (1872), o escritor diz ignorar o que pensará o leitor e justifica-se ao esclarecer que o romance é um novo gênero ao qual ele está se dedicando, como se estivesse inseguro nessa “nova empreitada”:

.....
 Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro sobretudo o que pensará o leitor. A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dous anos publiquei, me animou a escrevê-lo. É um ensaio. Vai despretensiosamente às mãos da crítica e do público, que o tratarão com a justiça que merecer.

.....
 (...) Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam, – em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele volverei cuidados e esforços.

.....
 Não quis fazer romance de costumes, tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres: com esses simples elementos, busquei o interesse do livro.³⁷

Na advertência de *Histórias da meia-noite*, Machado refere-se ao “tempo precioso” do leitor, á “benevolência” do editor e ao fato de que suas histórias são “as mais desambiciosas do mundo”:

³⁷ ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p.p. 59 – 60 – 61.

Vão aqui reunidas algumas narrativas, escritas ao correr da pena, sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor. Não digo com isto que o gênero seja menos digno de atenção dele, nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo. O que digo é que estas páginas, reunidas por um editor benévolo são as mais desambiciosas do mundo.³⁸

Em *A mão e a luva* (1874), Machado novamente se justifica sobre a composição do romance e as possíveis deficiências na narração e no estilo e refere-se ao leitor para ler o livro se não tiver coisa “mais bela ou mais útil” para fazer:

Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor.

(...). O que aí vai são umas poucas páginas que o leitor esgotará de um trago, se elas lhe aguçarem a curiosidade, ou se lhe sobrar alguma hora que absolutamente não possa empregar em outra coisa, – mais bela ou mais útil.³⁹

Em suas advertências Machado emprega expressões tais como: “benevolência”, “despretensiosamente”, “desambiciosas”, “aguçar a curiosidade do leitor”, dando a impressão de modéstia e de preocupação em relação à qualidade de sua obra e o julgamento que o leitor possa vir a fazer dela.

2.4 MACHADO E O FOLHETIM

Marlyse Meyer, em *Folhetim: uma história*⁴⁰, faz o rastreamento do folhetim desde a sua criação na França no início do século XIX, conceituando-o,

³⁸ ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite*. Op. cit., p. 13.

³⁹ ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. São Paulo: Ática, 1998, p. 13.

⁴⁰ MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

apontando escritores, editores, jornais e revistas, e o surgimento da novidade no Brasil.

O folhetim inicia como um espaço geográfico que se situava nas primeiras páginas dos jornais. Esse espaço era dedicado ao entretenimento, por isso trazia piadas, receitas, crimes, charadas, resenhas teatrais e literárias. Além de proporcionar oportunidade aos escritores jovens, publicava os textos dos escritores já consagrados.

Na década de 1830 foi que houve uma mudança radical no folhetim, quando Girardin e Dutay descobriram as vantagens financeiras que o folhetim poderia render e criaram uma nova modalidade: o romance em capítulos, publicados conforme a circulação do jornal ou revista, diário, semanal, quinzenal, mensal. Estava lançado o *feuilleton-roman*, ou romance-folhetim.

Publicado em partes e sempre terminando o capítulo num ponto-clímax da história, o romance-folhetim despertou a curiosidade dos leitores para saber como o herói / heroína se sairia daquela situação dramática em que se encontrava. Com esse estratagema, os editores pediam aos autores para aumentarem o número de capítulos, o que fazia crescer consideravelmente o número de assinantes ávidos por acompanhar o desenrolar do enredo.

Os enredos eram sempre movimentados, envolviam toda a sorte de situações: seqüestros, roubos, incesto, personagens misteriosas, mocinhas inocentes, vilões inescrupulosos, heróis honestos muitas vezes injustiçados,

vinganças. Na medida em que os capítulos iam aumentando, mais intricado ia se tornando o enredo.

Dentre os romancistas - folhetinistas, muitos ficaram famosos e aportaram com suas histórias mirabolantes em terras brasileiras. Essas histórias eram traduzidas e publicadas nos jornais e revistas brasileiros. Nomes como os de Eugène Sue, Xavier de Montepin, Soulié, Paul Féval, Ponson du Terrail, Alexandre Dumas (pai e filho), Octave Feuillet, Ernest Feydeau, entre outros, eram certeza de que venderiam muitos jornais e revistas, tanto na França quanto no Brasil.

No Brasil, o romance – folhetim inicia sua escalada em 1839 com a publicação de *Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, traduzido em português pelo *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro.

Segundo Marlyse Meyer:

Está aberto o rodapé ao feuilleton – roman, que começa a jorrar descontinuamente a partir de 1839, que é também o ano em que o jornal acolhe as chamadas primeiras manifestações da ficção em prosa brasileira, com os textos de Pereira da Silva, J.J. da Rocha, Paula Brito e outros. A invasão maciça do folhetim traduzido do francês, que vai estender-se por anos a fio, nem por isso elimina o calouro romance nacional: ambos vão coexistindo em regime de alternância.⁴¹

O romance – folhetim passa a influenciar os autores brasileiros e muitos irão se inspirar na “receita romântico – folhetinesca” para compor seus enredos e suas personagens.

⁴¹ Idem ibidem, p. 32.

Essa influência sobre os autores nacionais irá instalar-se em parte: publicando capítulo a capítulo, em forma de folhetim, conforme a “receita francesa”, nossos romancistas não aderem necessariamente ao estilo da escritura praticada pelos autores estrangeiros.

Os escritores brasileiros publicam conforme a moda e a exigência dos editores que procuram atender à preferência do público, mas suas narrativas nem sempre contêm o mesmo teor rocambolês. São romances que apesar de “copiarem” a novidade estrangeira, procuram adaptar suas histórias dentro do clima nacional, como é o caso de Teixeira e Souza que em 1843 publicou *O filho do pescador*, um típico romance – folhetim e inaugurou o romance no Brasil.

Segundo Antonio Candido:

(...) é considerável a sua importância histórica. (...) por representar no Brasil, maciçamente, o aspecto que se convencionou chamar folhetinesco do Romantismo. Ele o representa, com efeito, em todos os traços de forma e conteúdo, em todos os processos e convicções nos cacoetes, ridículos, virtudes.⁴²

Em 1844, Joaquim Manuel de Macedo publicou o romance *A moreninha* “e deu origem a um mito sentimental (...), padroeira de namoros que ainda faz sonhar as adolescentes”.⁴³

Para Antonio Candido, Macedo foi influenciado pelo Romantismo e pelo romance – folhetim, daí os enredos em que faltava verossimilhança e havia

⁴² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. V. 2 Op. cit., p. 112.

⁴³ Idem ibidem, p. 122.

excesso de melodrama. Forçando as situações de tal forma que seria impossível “pessoas tão chãs se envolvessem nos arrancos romanescos a que ele as submetia”.⁴⁴

Macedo foi popular em sua época porque suas narrativas simples, em que predominava uma linguagem muito próxima da oralidade, traziam familiaridade ao estilo e facilitavam o acompanhamento e a assimilação do leitor.

Sua obra era otimista, suas personagens ocupavam um espaço conhecido do leitor – a cidade do Rio de Janeiro – e viviam num mundo maniqueísta onde os bons sempre eram recompensados e os maus eram punidos exemplarmente, ou seja, “em sua obra tudo se resolve, explica e perdoa.”⁴⁵

Antonio Candido, no entanto, não descarta o valor histórico e documental da obra de Macedo, que soube descrever a sociedade e a cidade no período do século XIX:

(...) lhe cabe a glória de haver lançado a ficção brasileira na senda dos estudos de costumes urbanos e o mérito de haver procurado refletir fielmente os de sua cidade. O valor documentário permanece grande, por isso mesmo, na obra que ele deixou. (...). O que lhe faltou foi gosto ou força, para integrar esses elementos num sistema expressivo capaz de nos transportar, apresentando personagens carregados daquela densidade que veremos nalguns de Alencar, antes que surgisse a galeria de Machado de Assis.⁴⁶

Machado de Assis também escreveu folhetins, embora em 30 de outubro de 1859, aos vinte anos, o jovem folhetinista criticasse em sua crônica *de O Espelho*, em uma série chamada *Aquarelas*, justamente o folhetinista!

⁴⁴ Idem ibidem, p. 124.

⁴⁵ Idem ibidem, p. 127

⁴⁶ Idem ibidem, p.p. 128 – 129.

Nessa série o cronista traça quatro perfis: *o fanqueiro literário, o parasita, o empregado público aposentado e o folhetinista.*

Em sua crônica, Machado diz:

Uma das plantas européias que dificilmente se tem aclimatado entre nós, é o folhetinista.

.....
O folhetinista é a fusão do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo.
(...)

.....
(O folhetinista) tem a sociedade diante de sua pena, o público para lê-lo, os ociosos para admirá-lo e as *bas – bleus* para aplaudi-lo.

.....
Em geral, o folhetinista aqui é todo parisiense; torce-se a um estilo e esquece-se, nas suas divagações sobre o *boulevard* e *café Tortoni*, de que está sobre um *mac – adam* lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio do deserto.⁴⁷

E conclui sua crítica reafirmando seu posicionamento:

Fôrça é dizê-lo: a côr nacional, em raríssimas excessões, tem tornado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil. Entretanto, como todas as dificuldades se aplanam, êle podia bem tomar mais côr local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão prêso a essas imitações, a êsses arremedos, a êsse suicídio de originalidade e iniciativa.⁴⁸

Nos seus mais de quarenta anos de carreira, Machado escreveu folhetins de várias formas, estilos, sob as mais diferentes rubricas: crônicas teatrais e literárias, traduções, contos e romances publicados em capítulos em jornais e revistas, formatados como os romances – folhetins, de acordo com a moda da época.

Machado de Assis, apesar de suas críticas, cita em seus romances os romances – folhetins que fizeram sucesso em sua época: em *Helena*, cita

⁴⁷ ASSIS, Machado de. Crônicas (1859 – 1863). In: *Obras completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São Paulo: Porto Alegre: Jackson, s/d, p.p. 32 – 36.

⁴⁸ Idem *ibidem*, p.p. 32 – 36.

Amanda e Oscar, de miss Roche; em *Quincas Borba*, cita *Sinclair das Ilhas ou Os desterrados da ilha da Barra*, de mme. de Montolieu. Seu personagem Rubião tem em *Dom Quixote*, de Cervantes, seu livro favorito.⁴⁹

O escritor estava atento às publicações e à repercussão que esses romances tiveram, não só junto ao público que acompanhava as histórias capítulo a capítulo, mas também na influência sobre os autores nacionais que “imitavam” e/ou adotavam a fórmula dos romancistas estrangeiros e seus enredos folhetinescos. Machado conhecia boa parte das obras não só porque fora resenhista e crítico literário em sua juventude, mas como autodidata que lia compulsivamente tudo o que lhe caía nas mãos, segundo atestam seus biógrafos.

Romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*; contos como *O alienista*, *A causa secreta*, *O enfermeiro*; e a novela ou romance - curto *Casa velha*, por exemplo, foram publicados em capítulos, na forma de folhetim.

Embora Machado, no início de sua carreira, desbancasse o folhetim / folhetinista em sua crônica de 1859 e afirmasse nunca ter lido *Rocambole*, romance – folhetim de grande sucesso de Ponson du Terrail, o escritor soube, segundo Marlyse Meyer, tirar proveito da “fórmula folhetinesca”, adotando-a e/ou adaptando-a a seu modo:

(...) não se deve esquecer o quanto Machado de Assis ainda que desprezasse *Rocambole*, soube utilizar para efeitos machadianos a ciência do corte nos seus contos publicados em folhetim, com seus fins abruptos de capítulo e machadiana deriva da retomada da seqüência. Como por exemplo em *Quincas*

⁴⁹ Cf. MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. Op. cit.

Borba, romance que também nasceu nos trancos e barrancos da publicação aos pedaços nos números de *A Estação*.⁵⁰

Através de seus folhetins – crônicas, Machado aproveita para opinar e revelar a sociedade fluminense do século XIX; dar a sua visão crítica sobre a cidade do Rio de Janeiro enquanto capital do Império: suas deficiências e melhoramentos; a situação política, econômica e social do país; em suas críticas teatrais pode-se ter uma idéia do que estava em voga em termos de teatro, atrizes, atores e peças nacionais e estrangeiras; em suas resenhas literárias tem-se um panorama do que era produzido no país por escritores nacionais e estrangeiros

Machado soube muito bem ocupar o “espaço geográfico” dos jornais e revistas para firmar-se como jornalista, crítico, dramaturgo, poeta, cronista, contista e romancista.

Nos contos e romances Machado encontra uma forma de continuar seu diálogo com o folhetim, quebrando inclusive com o tom folhetinesco, bastando, lembrar do romance *A mão e a luva*, por exemplo: o rapaz passa diversos capítulos “choramingando” por Guiomar, byronamente falando em suicídio por não suportar o amor não-correspondido que o martiriza, para desaparecer sem deixar rastros, a ponto de “nunca mais se ouvir falar dele...”⁵¹

⁵⁰ Idem *ibidem*, p. 313.

⁵¹ Cf. WEBER, João Hernesto. *Caminhos do romance brasileiro*. Op. cit., p.p. 56 – 61.

Machado ocupou, o espaço folhetim dos jornais e revistas, mas recusou-se a escrever romances-folhetins descritos por Marlyse Meyer como o “romance da “desgraça pouca é bobagem””.⁵²

Mesmo em seus contos e romances iniciais não havia esse clima lacrimoso, embora o escritor se utilizasse da atmosfera romanesca e folhetinesca para atrair suas leitoras que o acompanhavam capítulo a capítulo publicados pelas revistas femininas.

Machado aproveitou o *feuilleton* – espaço geográfico – dos jornais e revistas para tornar-se conhecido e firmar-se como escritor e jornalista; bem como do romance –folhetim para agradar e conquistar suas leitoras e compor enredos / personagens de suas histórias numa atmosfera mais leve e descompromissada situada no âmbito do romanesco – folhetinesco.

Com o passar do tempo, o escritor foi ousando mais em suas histórias chegando quase à crueldade ao publicar contos como *A causa secreta* ou *Verba testamentária*; ao descrever destinos pré-determinados como o de d. Plácida, que nasceu “para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal ou não comer, (...) até acabar um dia na lama ou no hospital (...),⁵³ personagem do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Machado passa a ter uma visão mais ampla da sociedade em que vive e das pessoas que o rodeiam.

⁵² MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. Op. cit., p. 273.

⁵³ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. cit., p. 106

Seu ceticismo e sua descrença em relação ao ser humano se acentuam e ele descreve suas personagens com maior aprofundamento psicológico, sem subterfúgios, nem enfeites. É a vida que está diante de seus olhos e através de sua escritura, ele procura capturá-la e colocá-la em seus enredos.

CAPÍTULO III - Análise dos primeiros contos enquanto esboços de obras posteriores

3.1 MISS DOLLAR: MARGARIDA E CAPITU E A METÁFORA DE SEUS OLHOS VERDES

O conto *Miss Dollar*, narrado em terceira pessoa, traz um narrador intrometido, ocupado em chamar a atenção do leitor sobre si desde a primeira linha. É um narrador que seduz o leitor, “ainda que de maneira levemente desafortada”.¹

Já no primeiro capítulo, faz um jogo com o leitor tentando fazê-lo adivinhar quem é a Miss Dollar do título. Para isso, imagina quatro tipos diferentes de leitores e suas prováveis expectativas:

Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que Miss Dollar é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue, abrindo à flor do rosto dois grandes olhos azuis e sacudindo ao vento umas longas tranças louras.(...)

Suponhamos que o leitor não é dado a estes devaneios melancólicos; (...). Desta vez, será uma robusta americana, vertendo sangue pelas faces, formas arredondadas, olhos vivos e ardentes, mulher feita, refeita e perfeita.

Já não será do mesmo sentir o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso. Para esse, a Miss Dollar (...) seria uma boa inglesa de cinquenta anos, dotada com algumas mil libras esterlinas, (...)

Mais esperto que os outros, acorde um leitor dizendo que a heroína do romance não é e nem foi inglesa, mas brasileira (...) e que o nome de Miss Dollar quer dizer simplesmente que a rapariga é rica.²

Dividido em oito capítulos em que se encontram citações eruditas, “uma

¹ FISCHER, Luis Augusto. Op. cit., p. 162

² ASSIS, Mchado de. Miss Dollar. In: *Contos fluminenses*. Op. cit., p.p. 11 – 12.

tal Miss Dollar deve ter o poeta Tennyson de cor e ler Lamartine no original; se souber o português deve deliciar-se com a leitura dos sonetos de Camões ou os Cantos de Gonçalves Dias”³; e aforismos, “amor repellido é amor multiplicado”, ou “a ausência diminui as paixões medíocres e aumenta as grandes como o vento apaga as velas e atiça as fogueiras”⁴, o conto, após o primeiro capítulo irá centrar-se em duas personagens: Margarida, a primeira de uma série de viúvas machadianas com as mesmas características - bonita, jovem, rica e que mantém uma aura de segredo e de mistério em torno de si e de sua vida, como já observou Alfredo Bosi; e Mendonça, o protótipo do ciumento que irá gerar duas outras personagens, Bento Santiago, de *Dom Casmurro*, e Félix, de *Ressurreição*, de acordo com o parecer de John Gledson.

O que chama a atenção de Mendonça, na primeira vez em que vê Margarida, são os olhos verdes da moça:

Mas a grande distinção daquele rosto, aquilo que mais prendia os olhos, eram os olhos; imaginem duas esmeraldas nadando no leite. Mendonça nunca vira olhos verdes em toda a sua vida; (...) Um dia, conversando com uns amigos a propósito disto, afirmava que se alguma vez encontrasse um par de olhos verdes fugiria deles com terror. – Por que? perguntou-lhe um dos circunstantes admirado – A cor verde é a cor do mar, respondeu Mendonça; evito as tempestades de um; evitarei as tempestades dos outros.⁵

Roger Bastide diz que a natureza estava implícita no processo narrativo e na psicologia das personagens machadianas.⁶ A paisagem nacional com toda a

³ Idem ibidem, p. 11.

⁴ Idem ibidem, p. 22.

⁵ Idem ibidem, p.p. 15 – 16.

⁶ CANDIDO, Antonio. Machado de Assis de outro modo. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 108.

sua exuberância e colorido estava “embutida no discurso machadiano (...) como elemento essencial da fatura, relativo, seja à natureza dos personagens, seja à ordenação narrativa.”⁷

Segundo Bastide,

(...) os olhos das heroínas de Machado de Assis, olhos verdes, olhos de ressaca, olhos de espuma com reflexos irisados, são feitos da própria cor do oceano que banha as praias do Brasil, guardando em suas vagas o encanto de Iemanjá, o apelo dos abismos, a carícia e a traição. Não se deve buscar alhures a descrição da natureza brasileira; temo-la pintada por transposição transparente através dessas mulheres vegetais e marítimas que deixam no leitor um gosto de sal, de jardim adormecido ou de noite tépida.⁸

São olhos, bocas, cabelos, mãos, pés, joelhos, espáduas, colos, bustos, cinturas... Machado divide a mulher como um anatomista e revela o encanto de partes individuais, detalhes que compõem o todo e personalizam as personagens femininas.

A perfeição das formas pode esconder a imperfeição da alma; a “beleza exterior” pode camuflar a “feiúra interior”. O belo em Machado traz consigo a dubiedade, traz o duplo, a outra face que precisa e deve manter-se oculta. Assim parece ser Margarida aos olhos de Mendonça: bela mas possuidora de temíveis olhos verdes que ao mesmo tempo em que o fascinam, fazem-no sentir-se aterrorizado relacionando-os às tempestades do mar:

A falar a verdade, o único defeito que Mendonça lhe achou foi a cor dos olhos, não porque a cor fosse feia, mas porque ele tinha prevenção contra os olhos verdes.⁹

⁷ Idem *ibidem*, p. 106.

⁸ BATISDE, Roger. Machado de Assis paisagista. In: *Revista do Brasil*, 3ª fase, v. III, nov. 1940. Apud CANDIDO, Antonio. Machado de Assis de outro modo. Op. cit., p.108.

⁹ ASSIS, Machado de. Miss Dollar. Op. cit., p. 17.

Assim parece ser Capitu aos olhos de Bento Santiago em *Dom Casmurro*.

No romance o mar aparecerá de duas formas: metaforicamente através dos olhos “de ressaca” de Capitu e literalmente através da morte de Escobar por afogamento; “com o mito de Capitu, atraente e traiçoeira como as ondas, Machado cunha um símbolo shopenhauriano da aventura existencial”.¹⁰

Ao descrever a Capitu – menina, Bento descreve-a como sendo “morena, olhos claros e grandes, (...)”.¹¹

Os olhos de Capitu – menina também foram comparados aos de uma “cigana oblíqua e dissimulada”,¹² pelo agregado José Dias.

Como se pode perceber, os olhos de Capitu “incomodam” desde que ela era menina, dona “daqueles olhos que o diabo lhe deu...”,¹³ na definição do agregado; os olhos serão os responsáveis pelo isolamento da mulher. São eles que vêem o que Bento não pode ver e/ou imagina ver.

Devemos lembrar que é Bento, ciumento e desconfiado desde menino, quem narra sua história com seus recursos retóricos de advogado, descrevendo a sua mulher e relatando a descrição dela por outros, como José Dias.

No conto, Mendonça é também um ciumento, mas sua história é narrada em terceira pessoa; é através desse narrador que ficamos sabendo do terror que Mendonça sente pelo mar e suas tempestades.

¹⁰ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Op. cit., p. 245.

¹¹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 21.

¹² Idem ibidem, p. 36.

¹³ Idem ibidem, p. 36.

Bento, ao que tudo indica, também tem uma relação de fobia pelo mar. Suas comparações entre o mar e os olhos de Capitu implicam a relação olhos / mar / vagas / ressaca, ou seja, a violência / traição que o mar pode manifestar através de suas ondas.

A morte de Escobar é narrada em poucas palavras, mas percebe-se nelas que Bento não compartilha do entusiasmo e da coragem que o amigo possuía. Escobar gostava do mar, nadava todas as manhãs e não tinha medo. Por outro lado, há nas palavras de Bento, a metáfora implícita que insinua a culpabilidade de Capitu.

Escobar morre afogado duas vezes: na primeira, tragado pelos olhos “de ressaca”; na segunda, tragado pelas ondas do mar bravio:

Escobar meteu-se a nadar, como usava fazer, arriscou-se um pouco mais fora do que de costume, apesar do mar bravio, foi enrolado e morreu.¹⁴

Bento, no ato contínuo de suas lembranças, volta a descrever os olhos da namorada – menina, comparando-os, desta vez, à ressaca provocada pelas ondas em dias de mar muito agitado:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e energético, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me.¹⁵

¹⁴ Idem ibidem, p. 151.

¹⁵ Idem ibidem, p. 47.

Pela descrição, o pavor / fascínio de Bento são evidentes. Por mais que tente, não consegue desviar seus olhos dos de Capitu, eles o dominam. A violência da ressaca está implícita nos olhos da menina, levando consigo tudo o que encontra pela frente.

No velório de Escobar, ao observar o olhar que a Capitu – mulher, agora sua esposa, dirige ao morto, Bento, mortificado pelo ciúme, revê os mesmos “olhos de ressaca” que quase o tragaram, que tanto o amedrontaram e ao mesmo tempo, o extasiaram na adolescência:

Momentos houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã.¹⁶

Bento diz que os olhos de Capitu são “claros”. Pelas indicações relacionadas entre os olhos da moça e o mar, quem sabe sejam verdes, tais quais os olhos de Margarida?

Tanto Mendonça quanto Bento Santiago são homens ciumentos e desconfiados, cujas mulheres possuem olhos claros.

Mendonça tem medo do mar e de suas tempestades (seriam as traições do mar) mas ao mesmo tempo sente-se amedrontado, intimidado e fascinado pelos olhos de Margarida, associando-os às tempestades marítimas. O mesmo ocorre com Bento Santiago: os olhos de Capitu provocam nele as mesmas sensações experimentadas por Mendonça, associando-os à ressaca, forma violenta de

¹⁶ Idem ibidem, p.p. 152 – 153.

manifestação do mar... traiçoeiro.

No conto, as indicações / insinuações a respeito dos olhos “verdes” de Margarida não vão adiante nem são aprofundadas. No decorrer da história, os olhos da moça e seus significados diluem-se através do escamoteamento do narrador que passa a enfatizar os encontros e desencontros amorosos entre Margarida e Mendonça, e os olhos da personagem passam para um segundo plano, não tendo mais a importância inicial.

No romance, os olhos de Capitu são a força-vital do enredo, são eles que densificam a personagem e suas ações. Através deles, Bento procura reafirmar a culpabilidade da esposa. São olhos “de ressaca”, de “cigana oblíqua e dissimulada”, “dados pelo diabo”...

Há, entre Capitu e Margarida, além da cor dos olhos, a troca de papéis: enquanto a primeira sofre com as desconfianças e ciúmes do marido, a segunda, casada para “manter as aparências”, desconfia da sinceridade e do amor de Mendonça:

Margarida foi infeliz no casamento; o marido teve unicamente em vista gozar da riqueza dela; Margarida adquiriu a certeza de que nunca será amada por si, mas pelos cabedais que possui; atribui o seu amor (de Mendonça) à cobiça.¹⁷

O “mistério” da recusa de Margarida em casar-se outra vez está esclarecido: o primeiro marido casara-se pelo dinheiro que a moça possuía e ela

¹⁷ ASSIS, Machado de. *Miss Dollar*. Op. cit., p. 31.

vê em todos os pretendentes o brilho da cobiça nos olhos, inclusive nos de Mendonça.

O casamento se realiza porque Mendonça quase entra no quarto de Margarida (ele fica parado à porta) e a moça, temendo “ficar debaixo da ação da maledicência”,¹⁸ concorda em casar-se com o rapaz.

Na noite de núpcias, porém, diz-lhe Mendonça:

– Casei-me para salvar-lhe a reputação; não quero obrigar pela fatalidade das coisas um coração que não me pertence. Ter-me-á por um amigo; até amanhã.¹⁹

O leitor “esperto” já pressupõe que Margarida acabará cedendo ao “amor sincero” de Mendonça e que ambos ficarão juntos. No entanto, a trama armada pelo narrador para unir o casal soa de forma artificial e forçada.

A sensação que se tem é a de que o narrador “produz uma situação” para provocar o casamento, por isso não convence; o clima artificializado que impera na cena deixa clara a manobra do narrador.

O conto, como não poderia deixar de ser, tem um final feliz, envolto por uma atmosfera romantizada: as desconfianças de Margarida se dissipam e o casal passa a viver em eterna lua-de-mel.

Já o romance tem um final melancólico: os ciúmes e desconfianças de Bento crescem cada vez mais, destruindo seu casamento, sua vida e Capitu.

¹⁸ Idem ibidem, p. 32.

¹⁹ Idem ibidem, p. 32.

Bento termina casmurro, recluso, amargurado pelo ciúme.

Há, no conto, uma cena que irá ressurgir no romance *Memorial de Aires* (1908), o último escrito por Machado.

Trata-se do enterro da cadelinha Miss Dollar e do sepultamento do cachorrinho do casal Aguiar.

Miss Dollar, ao fugir de casa, é encontrada por Mendonça, que, através de um anúncio de jornal, vai devolvê-la e conhece Margarida.

A fuga da cadelinha e sua devolução é o motivo da aproximação do casal.

No final do conto, o narrador relata o destino de cada uma das personagens, inclusive o da cadelinha:

Quanto a Miss Dollar, causa indireta de todos esses acontecimentos, saindo um dia à rua foi pisada por um carro; faleceu pouco depois. Margarida não pode reter algumas lágrimas pela nobre cadelinha; foi o corpo enterrado na chácara, à sombra de uma laranjeira; cobre a sepultura uma lápide com esta simples inscrição:

*A Miss Dollar.*²⁰

A cena do túmulo em homenagem à cadelinha reaparecerá trinta e oito anos depois no romance *Memorial de Aires*, em que um casal de velhos, Aguiar e d. Carmo, nunca tiveram filhos, criam um afilhado, Tristão, como se fosse um filho. Com a partida do rapaz para Lisboa, junto com seus pais verdadeiros, o casal apega-se a Fidélia, uma jovem viúva a quem se dedicam como se fosse uma filha.

²⁰ Idem ibidem, p. 33.

Tristão volta de Portugal, casa-se com Fidélia e ambos partem definitivamente para Lisboa, deixando o casal Aguiar saudoso e melancólico.

O romance é narrado em primeira pessoa, pelo Conselheiro Aires, que registra os acontecimentos em seu diário.

Num diálogo travado com Tristão, o Conselheiro fica sabendo da história do cachorrinho do casal Aguiar, que havia sido cuidadosamente enterrado no jardim:

– Nunca lhe falaram (o casal Aguiar) de um terceiro filho que tiveram, e ela (d. Carmo) amava muito? – Creio que não; não me lembra. – Um cão, um pequeno cão de nada. (...) Um amigo do padrinho levou-lho um dia, com poucos meses de existência, e ambos entraram a gostar dele. Não lhe conto o que a madrinha fazia por ele, desde as sopinhas de leite até os capotinhos de lã, (...). Não é que fosse extravagante nem excessivo; era natural, mas tão igual sempre, tão verdadeiro e cuidadoso que era como se o bicho fosse gente. O bicho viveu os seus dez ou onze anos de raça; a doença achou enfermeira, e a morte teve lágrimas. Quando entrar no jardim, à esquerda, ao pé do muro, olhe, foi aí que o enterraram, e já não me lembrava, a madrinha é que mo apontou ontem.²¹

Pode-se perceber pelo diálogo que aparece no romance que Machado reaproveitou a cena originada no conto, embora alguns de seus biógrafos atribuíram a cena do sepultamento do cachorrinho a um fato ligado à vida do escritor.

Entre 1878-1879, a cachorrinha do casal Machado de Assis, Graziela, fugiu de casa. Foram colocados anúncios nos jornais oferecendo gratificação a quem a devolvesse. A cachorrinha foi encontrada e anos depois, ao morrer de velhice, foi enterrada no jardim da casa do escritor no Cosme Velho.²²

²¹ ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1999, p. 61.

²² Cf. MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Op. cit., p.p. 173 - 174.

O conto é de 1870, portanto fora escrito há pelo menos nove anos antes de ocorrer o mesmo caso na vida do casal Machado e Carolina.

O escritor pode até ter se baseado na própria experiência, mas as primeiras idéias a respeito da cena, sem dúvida, surgiram muito antes, encontrando-se no conto de 1870.

3.2 LUÍS SOARES: ADELAIDE E EUGÊNIA SOB O PODER DAS BOTAS

O conto *Luís Soares* narra a história de um rapaz que após perder a fortuna deixada por seu pai, se vê em sérias dificuldades financeiras.

Enquanto era rico, esnobava, trocava a noite pelo dia, só pensava em se divertir com seus companheiros de noitadas e boemia:

Trocar o dia pela noite, dizia Luís Soares, é restaurar o império da natureza corrigindo a obra da sociedade (...). Graças a uma boa fortuna que lhe deixara o pai, Soares podia gozar a vida que levava, esquivando-se a todo o gênero de trabalho e entregue somente aos instintos da sua natureza e aos caprichos do seu coração. Coração é talvez demais. Era duvidoso que Soares o tivesse. Ele mesmo o dizia. Quando alguma dama lhe pedia que ele a amasse, Soares respondia: – Minha rica pequena, eu nasci com a grande vantagem de não ter coisa nenhuma dentro do meu peito nem dentro da cabeça. Isso que chamam de juízo e sentimento são para mim verdadeiros mistérios. Não os compreendo porque não os sinto.²³

Ao se ver sem dinheiro, Luís Soares recorre ao tio, um major rico que vive na companhia de uma parenta e de uma sobrinha órfã, Adelaide, a quem trata com cuidados paternos.

²³ ASSIS, Machado de. Luís Soares. In: *Contos Fluminenses*. Op. cit., p. 34.

O rapaz omite o fato de estar falido, dizendo-se regenerado e arrependido da vida irregular que levava até então, e pede ao tio que interceda usando sua influência e lhe arrume um emprego público.

O que Soares pretende, na verdade, é fazer-se herdeiro do tio, que segundo seus cálculos, não teria mais muito tempo de vida.

O rapaz consegue enganar o tio, que crê na “regeneração” do sobrinho. Entretanto, se “exteriormente via-se em Luís Soares um monge; raspando-se um pouco achava-se o diabo.”²⁴

Adelaide, prima de Soares, sempre fora apaixonada pelo rapaz, no entanto ele a repudiava, desdenhando dos sentimentos da moça.

Durante o período em que possuía sua fortuna, Soares soube por um amigo que era amado por Adelaide:

Amara-o com todo o vigor e calor de sua alma; mas já então o rapaz iniciava os seus passos em outras regiões e ficou indiferente aos afetos da moça.²⁵

Soares desdenhou o amor da prima, fazendo-a sofrer; ela soube por um amigo o comentário do rapaz quando este descobriu que era amado por ela. Perguntado por que não casava com a moça já que ela tinha tanto afeto, Soares respondera:

– Quem tem a minha fortuna, não se casa, mas se casa é sempre com quem tenha mais. Os bens de Adelaide são a quinta parte dos meus; para ela é negócio da China; para mim é mau negócio.²⁶

²⁴ Idem ibidem, p. 42.

²⁵ Idem ibidem, p.p. 42 – 43.

²⁶ Idem ibidem, p. 43.

Após praticamente dois anos de ausência, Luís volta a freqüentar a casa do tio e Adelaide “achou-se em dolorosa situação”.²⁷ A convivência constante com o primo a fazia sofrer e reviver amargas lembranças. Ambos não conversavam, falavam apenas o necessário diante da presença do major.

Adelaide, porém, “sentiu que pouco a pouco lhe ia renascendo o antigo afeto”.²⁸ Por mais que tentasse lutar contra o que sentia, não o conseguia:

Luís Soares reparava que quando os seus dedos tocavam os da prima, esta experimentava uma grande emoção: corava e empalidecia.(...). Convenceu-se de que a prima o amava outra vez. A descoberta não o alegrou, pelo contrário, foi-lhe motivo de grande irritação²⁹

O motivo da irritação do rapaz era medo de que o major percebesse os sentimentos da sobrinha e visse aí a oportunidade de vê-los casados. Soares almejava a herança do tio mas não tencionava casar com a prima para tornar-se herdeiro do major.

O que Soares temia acontece: o major, percebendo a tristeza da sobrinha e sabendo a causa, propõe ao sobrinho que se case com a moça.

O rapaz aceita, hesitante, a proposta para agradar o tio e ganhar tempo. Sua esperança era de que o major morresse antes que o casamento se realizasse e ele se tornasse herdeiro de seus bens. Diante do tio, Soares tenta mostrar-se o mais sincero e bem-intencionado dos homens:

²⁷ Idem ibidem, p. 43.

²⁸ Idem ibidem, p. 43.

²⁹ Idem ibidem, p. 44.

– Aceito, meu tio, mas observo que o casamento assenta no amor, e eu não amo minha prima.³⁰

Adelaide ficou sabendo do acerto entre o tio e sobrinho e chorou, embora compreendesse que a intenção do major fosse boa e baseada em seus sentimentos paternais em querer vê-la feliz. A moça, amargurada, achou que a atitude do tio poderia “fazer supor ao primo que ela esmolava os afetos de seu coração”.³¹

Em seu orgulho de mulher, Adelaide “preferia o sofrimento à humilhação”³² e passou a comportar-se fria e indiferente diante do primo, que percebia o motivo da atitude da moça e apenas sorria com ares de desdém:

Duas vezes notou Adelaide essa expressão de desdém por parte do primo. (...). Acrescia que sempre os dois se encontravam a sós, Soares era o primeiro que se afastava dela. Era o mesmo homem. – Não me ama, não me amará nunca! dizia a moça consigo.³³

Aparece na casa do major um fazendeiro, Anselmo, amigo do pai de Adelaide que viera cumprir uma missão especial: abrir o testamento do amigo, após dez anos, conforme este lhe havia pedido.

Pelos termos do testamento, Adelaide receberia uma grande fortuna, o dobro da espoliada por Soares, com a condição de casar-se com o primo, caso contrário Anselmo é quem ficaria com a herança:

Ouvindo isto, a moça levantou insensivelmente os olhos para o primo, e os dela encontraram-se com os dele. Os dele transbordavam de contentamento e ternura; a moça fitou-os durante alguns instantes. Um

³⁰ Idem ibidem, p. 44.

³¹ Idem ibidem, p. 45.

³² Idem ibidem, p. 45.

³³ Idem ibidem, p. 45.

sorriso, já não zombeteiro, passou pelos lábios do rapaz. A moça sorriu com tamanho desdém às zumbaias de um cortesão.³⁴

A sós com o tio, Soares procura disfarçar a sua grande satisfação e finge não estar interessado no dinheiro da prima.

O tio, por sua vez, está radiante por ambos, sabe que a moça ama o sobrinho e vê nessa herança a oportunidade de que os dois se casem, afinal, se a moça não casar com Soares, ela perde seu direito ao dinheiro. Ele, Soares, é a condição para que ela fique rica, portanto o casamento torna-se inevitável... Soares trata de manobrar ainda mais a situação a seu favor:

(...) ainda não dei a minha resposta, nem dou por ora. Se eu vier a afeiçoar-me à prima estou pronto a entrar na posse dessa inesperada riqueza.³⁵

Luís Soares inicia seu plano para conquistar a prima, sabe que é amado e conta com este amor para realizar o seu intento.

Suas tentativas, porém, se frustram e Adelaide não lhe cai nos braços. Ao contrário, mantém-se o mais fria e distante dele.

Cartas, elogios, olhares, sorrisos, nada parecia sensibilizar a moça, que permanecia irredutível aos apelos “apaixonados” do rapaz:

Indiferente à moça, já começava a odiá-la; se casasse com ela era provável que a tratasse como inimigo mortal.³⁶

³⁴ Idem ibidem, p. 48.

³⁵ Idem ibidem, p. 48.

³⁶ Idem ibidem, p. 50.

Desesperado e ressentido, Soares, ao ficar a sós com a prima, tenta a “derradeira cartada” e lhe faz uma calorosa declaração de amor em que admite seus erros, confessa seu arrependimento, pede perdão, fala de seu sofrimento e em suicidar-se caso não tiver o amor dela, chegando a ajoelhar-se diante de Adelaide. A moça apenas sorri e responde aos apelos do rapaz com palavras duras e desdenhosas:

– Trezentos contos! É muito dinheiro para comprar um miserável. (...) Soares ficou petrificado. (...) O rapaz dobrava-se ao peso da humilhação. Não previra tão cruel desforra por parte de Adelaide. Nem uma palavra de ódio, nem um indício de raiva, apenas um calmo desdém, um desprezo tranqüilo e soberano.³⁷

Adelaide recusa-se a casar-se com Soares, prefere perder a herança a permitir que ela vá parar nas mãos cobiçosas do primo.

A moça comunica sua decisão ao tio e ao fazendeiro. Após sondar o rapaz, Anselmo dá razão a Adelaide. Por isso, contrariando o desejo do pai dela, devolve-lhe a herança.

Todos viajam à Europa e Luís Soares ainda tenta fazer com que o tio o convide para ir junto,

Era simples cobiça na fortuna do tio, desejo de ver novas terras, ou impulso de vingança contra a prima? Era tudo isso, talvez.³⁸

³⁷ Idem ibidem, p. 51.

³⁸ Idem ibidem, p. 52.

Outra vez frustrado em seus planos e expectativas de ser ao menos herdeiro do tio, ainda que tivesse que esperar muito tempo pela morte do major, Soares se vê só, tendo que trabalhar para sustentar-se. Sem saída, “humilhado e ferido em seu amor-próprio”,³⁹ o rapaz suicida-se.

O conto é relativamente longo, os seis capítulos terminam sempre em suspense, próprio para as leitoras que acompanhavam-nos e os recebiam um a um.

A divisão maniqueísta do mundo põe o “mau” (Luís Soares) de um lado e os “bons” (o major, Adelaide e Anselmo) de outro. Dentro desse mundo o bem triunfa e o mal sai derrotado, as virtudes suplantam os vícios, a sinceridade vence a falsidade, e assim por diante.

O conto traz algumas tintas romântico-folhetinescas como o maniqueísmo, mas ao mesmo tempo rompe com essa linha e/ou aproveita-se dela para quebrar o tom romântico-folhetinesco: Luís Soares não se suicida por amor como faria um herói romântico repudiado pela amada (vide Werther, de Goethe). Soares é incapaz de amar outra pessoa que não seja a si mesmo – “eu nasci com a grande vantagem de não ter coisa alguma dentro do peito”⁴⁰ – e seu suicídio é consequência de seu egocentrismo e de seu amor-próprio ferido em sua essência.

Machado envolve o conto numa atmosfera pseudo-romântica para depois

³⁹ Idem *ibidem*, p. 52.

⁴⁰ Idem *ibidem*, p. 34.

esfumaçá-la com suas críticas e seu ceticismo.

A “entrada” de Adelaide é preparada já no primeiro capítulo, quando um amigo sugere a Soares (que já está falido) que tente um casamento rico e lembra-o de uma prima que gostava de Luís. Este descarta a moça alegando que ela não é rica:

- Não tens uma prima que gosta de ti?
- Creio que já não gosta; e demais não é rica; tem apenas trinta contos; despesa de um ano.⁴¹

O desdém de Soares pela prima já é evidenciado no primeiro capítulo.

No início do conto a moça é pintada com as cores do romantismo: ama o primo e não é amada por ele, havia sido repudiada mas a reaproximação de ambos a faz amá-lo outra vez e ela volta a sofrer com a não-correspondência desse amor.

Adelaide, entretanto, mesmo apaixonada, não se deixa enganar por Soares; demonstra ter bons e sinceros sentimentos, mas não se comporta como uma heroína tola – romântica que se deixaria enredar pela astúcia de um homem interesseiro. É repudiada, sofre e dá a virada final ao ver-se herdeira de uma grande fortuna. Percebe a “manobra” do primo, repudia o rapaz com o mesmo desdém com que este a tratara durante muito tempo, humilhando-o. Pura vingança de uma mulher desprezada ou de uma mulher movida pela honestidade e inteireza de caráter que decepcionada acaba por sentir repugnância pela

⁴¹ Idem ibidem, p. 37.

falsidade do rapaz? Afinal, Adelaide é um exemplo de bom-caratismo ou de rancor? Ou de ambos?

O amor se transforma em puro desprezo / decepção. A moça rica parte para a Europa, enquanto Soares, agora no lugar daquele que é repudiado, acaba sendo punido por sua total falta de caráter.

É essa duplicidade constante que cerca o conto e o faz ora parecer caminhar para o lado do Romantismo, ora o faz dar uma guinada radical e “sair pela tangente”, até seu desfecho inesperado.

A duplicidade também se instala no contraste de sentimentos nutridos pelos protagonistas: Adelaide ama, Soares é indiferente; Adelaide ama mas torna-se indiferente, Soares passa a odiá-la; Adelaide não ama e sente desprezo, Soares sente-se humilhado e ferido em seu amor-próprio. Os papéis praticamente se invertem. Não no sentido de que Soares em algum momento venha a amar a prima, mas no de sentir na pele o mesmo desdém com que sempre a tratara.

A relação “não-amorosa” entre Adelaide e Luís Soares remete a outro casal, cuja relação também baseia-se no repúdio de um sobre o outro: Eugênia e Brás Cubas, do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

No primeiro caso, há o interesse econômico: após desprezar Adelaide durante anos, Luís Soares tenta casar com a moça quando ela enriquece. No segundo caso, devido às origens de Eugênia, o que Brás pretende é apenas seduzir a moça para depois abandoná-la. Nenhum dos dois, Luís e Brás,

consegue realizar seu intento, o primeiro esbarrando no orgulho / desprezo de Adelaide; o segundo não conseguindo corromper a dignidade de Eugênia.

Eugênia, a “flor da moita, coxa e bonita”, é cruelmente tratada pelo narrador Brás Cubas, que a repudia de todas as formas através de suas palavras cruas e frases cínicas em que debocha deslavadamente da moça, sem nenhum remorso.

Os capítulos que tratam de Eugênia são: XII, *Um episódio de 1814*, quando Brás, menino de nove anos, surpreende a mãe de Eugênia, d. Eusébia, que é solteira, e o dr. Valença, que é casado, beijando-se atrás de uma moita – daí a epígrafe cruel – Eugênia, “a flor da moita”; XXV, *Na Tijuca*, quando Brás toma conhecimento de que d. Eusébia e a filha estão em uma chácara próxima; XXIX, *A visita*, quando Brás vai visitar a mãe e conhece a filha; XXX, *A flor da moita*, alusão maldosa e maliciosa de Brás à origem da moça; XXXI, *A borboleta preta*, referência à resistência de Eugênia que não se deixa iludir por Brás; XXXII, *Coxa de nascença*, Brás descobre que a moça tem um defeito físico; XXXIII, *Bem-aventurados os que descem*, Brás, mal-intencionado, corteja Eugênia, desejando tê-la como amante; XXXIV, *A uma alma sensível*, Brás, no alto de seu cinismo, diante de suas intenções com Eugênia, manda que o leitor “limpe os óculos”, caso esteja sensibilizado com a situação da moça; XXXV, *O caminho de Damasco*, Brás abandona Eugênia definitivamente; a moça compreende a distância social de ambos, percebe que ele não voltará a procurá-la e despede-se cheia de dignidade; XXXVI, *A propósito de botas*, neste

capítulo, Brás espezinha Eugênia porque não se conforma com a dignidade e superioridade da moça e usa metaforicamente o ato de descalçar as botas para pisoteá-la;⁴² CLVIII, *Dois encontros*, anos depois, Brás reencontra Eugênia morando em um cortiço; ele dá esmolas aos pobres, mas, ela, digna como sempre fora, cumprimenta-o e vai para o seu casebre.

Adelaide e Eugênia se encontram em seu infortúnio: ambas são desprezadas e espezinhas pelos homens por quem sentem afeto.

Há entre a concepção de ambas uma grande distância temporal. O conto foi publicado em 1868, o romance em 1881, mas percebe-se a ligação temática que há entre as duas personagens.

No conto, apesar dos “ressaibos de romantismo”⁴³ a personagem Adelaide não se deixa iludir por seu primo, recusa-o e repudia-o da mesma forma como fora recusada e repudiada. Rica, parte para a Europa como vencedora de uma relação quase doentia de amor / repúdio / indiferença.

A total indiferença que Soares nutria por Adelaide irá permanecer; ela, que o amava, passa também a experimentar o mesmo tipo de sentimento nutrido pelo primo e ele passa a ser-lhe indiferente ao final do conto.

No romance, o que Brás pretende é seduzir a filha da mesma forma que Vilaça seduzira Eusébia:

⁴² Cf. SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998, p.p. 91 – 92.

⁴³ VERÍSSIMO, José. Op. cit., p.p. 284 – 285.

Eugênia, a flor da moita, mal respondeu ao gesto de cortesia que lhe fiz; olhou-me admirada e acanhada e lentamente se aproximou da cadeira da mãe. (...) (...), - tive umas cócegas de ser pai.⁴⁴

A moça aceita, a princípio, a corte de Brás, mas logo percebe que suas origens pesam nas intenções do rapaz:

(...) foi no domingo esse primeiro beijo de Eugênia – o primeiro que nenhum outro varão jamais lhe tomara (...) (...) candidamente entregue (...). Pobre Eugênia! Se tu soubesses que idéias me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, trêmula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo, e eu com os olhos em 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem...⁴⁵

A dignidade de Eugênia irrita Brás tanto quanto a resistência de Adelaide – “um calmo desdém, um desprezo tranqüilo e soberano”⁴⁶ – que a moça demonstra ao recusar a falsa declaração de amor de Soares.

Eugênia compreende que Brás jamais se casará com ela; além de seu defeito físico e da distância social que os separa, a moça percebe com clareza que o rapaz a quer, mas não como esposa e sim na condição de amante, condição que ela recusa porque possui dignidade:

– Adeus, suspirou ela estendendo-me a mão com simplicidade; faz bem. (...) – Faz bem em fugir ao ridículo de casar comigo.⁴⁷

Adelaide percebe que nunca será amada por Soares porque ele só pensa em si e em seus interesses, “–Não me ama, não me amará nunca! dizia a moça

⁴⁴ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. cit., p. 62.

⁴⁵ Idem ibidem, p.p. 65 – 66.

⁴⁶ ASSIS, Machado de. Luís Soares. Op. cit., p. 51.

⁴⁷ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. op. cit., p. 67.

consigo”.⁴⁸

O defeito físico de Eugênia é a arma que Brás utiliza para humilhá-la e espezinhá-la:

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? por que coxa se bonita?⁴⁹

O fato de Adelaide “não possuir fortuna” é a arma de Luís Soares para desdenhar a moça:

Os bens de Adelaide são a quinta parte dos meus; para ela é negócio da China; para mim é mau negócio.⁵⁰

Ambos os rapazes usam os “defeitos” que as moças possuem para poder maltratá-las.

Eugênia, entretanto, permanecerá coxa até o fim de seus dias; Adelaide, repudiada por não possuir fortuna, enriquece e passa a ser vista através dos olhos, antes indiferentes, agora cobiçosos de Luís Soares. A situação se inverte, ele é quem passa a ter o “defeito”. Ela o repudia porque o “defeito” dele é a cobiça, o interesse e a falta de caráter.

Eugênia e Adelaide têm destinos diferentes, a primeira vai parar em um cortiço, onde Brás a reencontra anos depois:

⁴⁸ ASSIS, Machado de. Luís Soares. Op. cit., p. 45.

⁴⁹ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. cit., p. 65.

⁵⁰ ASSIS, Machado de. Luís Soares. Op. cit., p. 31.

(...) visitando um cortiço, para distribuir esmolas (...) achei a flor da moita, Eugênia, (...), tão coxa como a deixara e ainda mais triste. Esta ao reconhecer-me, ficou pálida, e baixou os olhos; mas foi a obra de um instante. Ergueu logo a cabeça, e fitou-me, com muita dignidade. Compreendi que não receberia esmolas da minha algibeira, e estendi-lhe a mão, como faria a esposa de um capitalista. Cortejou-me e fechou-se no cubículo.⁵¹

A segunda reverte a situação e vai para a Europa, enquanto Luís Soares, sem amigos, sem dinheiro, tendo que trabalhar para comer, suicida-se:

Abandonado, pobre, tendo por única perspectiva o trabalho diário, sem esperanças no futuro, e além do mais, humilhado e ferido em seu amor-próprio, Soares tomou a triste resolução dos covardes. Um dia de noite, o criado ouviu no quarto dele um tiro; correu, achou um cadáver.⁵²

A mudança de ótica entre os destinos de Adelaide e Eugênia demonstra a evolução da perspectiva machadiana.

O escritor, no conto, ainda retém o mal e o substitui pelo bem, dando à Adelaide um final feliz. Sua ótica ainda está apegada aos valores da elite e a um mundo em que os que estão em uma situação desfavorável podem revertê-la. É a visão do Machado que ainda não chegou ao topo da pirâmide social e que vê a sociedade de baixo para cima.

No caso de Eugênia, Machado já convive com a elite, faz parte dela e conhece seus mecanismos e limitações, portanto, o destino da moça não poderia ser diferente: ela não tem chance de ascender socialmente, ou fica aonde está, ou, no caso da personagem, desce ainda mais e vai viver em um cortiço.

⁵¹ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Op. cit., p. 175.

⁵² ASSIS, Machado de. Luís Soares. Op. cit., p.p. 52 – 53.

Machado agora tem a visão diferenciada pelo privilégio de poder ver a sociedade de cima para baixo.

3.3 A MULHER DE PRETO: METALINGUAGEM NA FIGURA DE PRETENSOS ESCRITORES

O conto *A mulher de preto* (1868) narra a história de Madalena (personagem-título), Meneses (deputado) e Estevão (médico).

Apesar do envolvimento das três personagens, o triângulo amoroso não se concretiza. Madalena é desprezada pelo marido, Meneses, que acredita ter sido traído. Estevão apaixonou-se por Madalena sem saber que ela é uma falsa viúva, e é quem irá ajudar a moça a reconciliar-se com o marido.

Madalena é inocente e sofre a injustiça de ter sido injuriada perante os olhos do marido, a quem ama. Meneses ama a mulher, mas diante da possibilidade de ter sido traído, não consegue perdô-la e afasta-se dela e do filho.

Estevão, apesar de amar Madalena, ao descobrir que ela é a esposa de seu amigo, aceita a incumbência de interceder junto a ele e consegue convencê-lo, diante de provas irrefutáveis, de que a moça é inocente.

Marido e mulher se reconciliam e Estevão, por amar a moça, resolve afastar-se do casal e parte para Minas.

O conto traz o mesmo tom dos anteriores: o maniqueísmo impera nas

atitudes / ações das personagens. Neste não há um vilão responsável pelas maldades que atua como o retrato das fraquezas humanas.

Narrado em terceira pessoa, traz em si os aforismos e citações eruditas de um narrador que tudo sabe e tudo vê, embora seja desprovido de malícia – as personagens, no alto de sua dignidade, não o permitem – tem seu tom irônico quando trata de Oliveira, uma quarta personagem que parece deslocada da história, apesar dos quatro capítulos, dois deles inteiros, em que aparece.

Para o leitor fica indefinido o papel dessa personagem – que está longe da vilania –, e qual a sua função na trama.

Oliveira atua em quatro capítulos e depois desaparece sem que se saiba o porquê de seu aparecimento / desaparecimento. O que se pode supor é a intenção metalingüística de um narrador que questiona / discute a dificuldade da criação / produção literárias.

Oliveira é um pretense escritor chatíssimo que procura a glória literária e persegue Estevão para que este ouça e leia suas composições.

Sem talento e autor de composições duvidosas – dramas, comédias e poemas –, Oliveira é implacável em sua busca pelo reconhecimento público e Estevão se transforma em seu refém preferido:

Chama-se Oliveira e passava por ser o primeiro janota do Rio de Janeiro. Entrou com um rolo de papel na mão. (...) Dou-te uma notícia. – Que é? – Entrei na literatura. – Ah! – É verdade, e venho ler-te a minha primeira comédia. – Deus me livre! disse Estevão, levantando-se. – Hás de ouvir amigo; ao menos algumas cenas; (...). Estevão sentou-se. O dramaturgo continuou: – Talvez preferirias ouvir minha tragédia intitulada – *O punhal de Bruto*... – Não, não; prefiro a comédia: é menos sanguinária. Vamos lá.⁵³

⁵³ ASSIS, Machado de. A mulher de preto. In: *Contos Fluminenses*. Op. cit., p. 70.

Por mais que tente esquivar-se, o médico sofre com os constantes cercos do “poeta – dramaturgo” que o obriga – em nome da amizade – a suportar a leitura e/ou audição de suas obras enfadonhas:

Estêvão interrompeu violentamente a leitura, o que desgostou bastante o poeta novel. O pobre candidato às musas mal pôde balbuciar uma súplica; Estêvão mostrou-se surdo, e o mais que lhe convenceu foi ficar com a comédia para lê-la depois. Oliveira contentou-se com isso; mas não se retirou sem recitar-lhe de cor uma fala do protagonista da tragédia, em versos duros e compridos, dando-lhe por quebra uma estrofe de poesia lírica, no estilo de *Djinns*, de Vítor Hugo.⁵⁴

Oliveira perturba Estêvão por quatro longos capítulos (VII, VIII, IX, X) e testa a paciência do leitor. As cenas em que o poeta – dramaturgo aparece são tão enfadonhas quanto ele e suas obras.

Talvez a intenção do narrador fosse também passar para o leitor o mesmo tédio experimentado por Estêvão. Para tanto, reproduz duas cenas de uma comédia que ocupam praticamente três páginas. Uma peça ruim que submete o médico (e o leitor...) a um suplício que parece interminável; há uma ode, que o narrador diz ser “muito comprida”,⁵⁵ da qual ele reproduz apenas o início, poupando o leitor e a personagem. O leitor chega a ler a ode que é desprezada por Estêvão que “nem a leu, atirou-a para um canto”.⁵⁶

Vaidoso, cheio de si, Oliveira tem certeza de seu talento literário e vê em Estêvão um espectador / crítico de alto valor que saberá reconhecer seus dotes artísticos – dramáticos – poéticos, por isso “persegue” o rapaz para obter dele

⁵⁴ Idem ibidem, p. 73.

⁵⁵ Idem ibidem, p. 78.

⁵⁶ Idem ibidem, p. 78.

elogios e críticas positivas, arrancadas através da insistência.

Estêvão, apaixonado por Madalena, resolve escrever uma carta declarando seu amor à moça quando é bruscamente interrompido pela entrada de Oliveira.

Obrigado a ter de ouvir a comédia, ele interrompe a carta. Ao livrar-se do dramaturgo, relê a carta e decide não enviá-la. Nesse ínterim, recebe um bilhete de Madalena pedindo-lhe que vá à casa dela. Estêvão, esperançoso, vai à casa da viúva e esta lhe conta a história de seu casamento com Meneses. O rapaz promete ajudá-la a reconquistar o marido.

No caminho, encontra-se com Oliveira e lembrando-se de que fora sua interrupção que o impedira de mandar a carta para Madalena, Estêvão “involuntariamente abraçou o poeta com toda a efusão d’alma”.⁵⁷

Oliveira interpreta o abraço como um cumprimento pelos seus dotes literários, e vaidoso, resolve publicar um artigo *a pedido* no *Jornal do Comércio*, cujo título era *Uma obra prima*.

Consta-nos que o autor, solicitado por seus numerosos amigos, leu há dias a comédia em casa do Sr. Dr. Estêvão Soares, diante de um luzido auditório, que aplaudiu muito e profetizou no Sr. Oliveira um futuro Shakespeare. O Sr. Dr. Estêvão Soares levou a sua amabilidade a ponto de pedir a comédia para ler segunda vez, e ao encontrar-se na rua com o Sr. Oliveira, de tal entusiasmo vinha possuído que o abraçou estreitamente, com grande pasmo dos numerosos transeuntes.⁵⁸

A mentira era mais que evidente, não havia ninguém além de Oliveira e Estêvão na hora da leitura da peça, que teve dois atos lidos porque o médico só

⁵⁷ Idem ibidem, p. 75.

⁵⁸ Idem ibidem, p. 77.

conseguiu agüentar dois, tamanha a falta de talento do dramaturgo. Para livrar-se dele, disse que leria o resto depois, o que não fez.

Estevão ficou muito contrariado com o artigo, sentiu-se usado pela ânsia de glória que tomava conta de Oliveira:

Não havia dúvida de que o autor dele era o próprio autor da comédia. O abraço da véspera fora mal interpretado, e o poetastro aproveitava-o em seu favor. Se ao menos não falasse no nome de Estêvão, este poderia desculpar a vaidadezinha do escritor. Mas o nome ali estava como cúmplice da obra.⁵⁹

O médico pensou em escrever ao jornal para protestar a nota quando recebeu uma carta de Oliveira desculpando-se pelo artigo, dizendo que contara tudo a um amigo, que usando “a linguagem da amizade e da benevolência”,⁶⁰ acabou por alterar “*um pouco a verdade*”.⁶¹

Junto com a carta, uma ode, que Estêvão, aborrecido, nem se preocupou em ler.

Oliveira reaparecerá em duas outras obras de Machado, no conto *A chinela turca* (1875), publicado em *Papéis Avulsos* (1882), em que o major Lopo Alves atormenta o bacharel Duarte com suas leituras infindáveis; e no romance *Dom Casmurro*, capítulo I, em que um poeta irritado com a desatenção de Bento, põe-lhe o apelido que dará nome ao livro.

Das duas personagens citadas, o major Lopo é a que mais se aproxima das características de Oliveira: ambos são pretensos escritores – poetas –

⁵⁹ Idem ibidem, p. 78.

⁶⁰ Idem ibidem, p. 78.

⁶¹ Idem ibidem, p. 78.

dramaturgos, que vaidosos buscam o reconhecimento e a glória literários, embora falte-lhes talento. Buscam segurança na opinião de alguém (Estêvão / Duarte), cujo julgamento acham importante em decorrência da posição social que este ocupa. Em nome da amizade, acuam de tal modo o espectador – leitor – ouvinte – crítico que este, sem saída, acaba por dar-lhes o elogio pretendido e esperado para poder se livrar de seus quase – algozes.

No caso do romance, o poeta, ao perceber o desinteresse de Bento, zanga-se porque tem seu orgulho e vaidade feridos.

O romance inicia com as explicações de Bento sobre o título.

Ao retornar para casa de trem, Bento encontra um rapaz conhecido “de vista e de chapéu”⁶² que senta-se ao seu lado. Entre a conversa que girava sobre vários assuntos, o rapaz resolve ler um poema que havia composto. Bento sentia-se cansado e cochila durante a leitura.

O rapaz, “amuado”,⁶³ guardou os versos no bolso e rancoroso, segundo Bento:

No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me de *Dom Casmurro*. (...). Nem por isso me zanguei. Contei a anedota aos amigos da cidade, e eles, por graça, chamam-me assim, (...).⁶⁴

Bento usa a história do poeta como pretexto para justificar o título e já no início demonstra “benevolência” com aquele que o ataca. É o advogado Dr.

⁶² ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Op. cit., p. 05.

⁶³ Idem ibidem, p. 05.

⁶⁴ Idem ibidem, p. 05.

Bento Santiago que narra a história, e ao mesmo tempo em que diz “não guardar rancor”, deixa clara sua posição de homem de elite que se compraz e perdoa o despeito de alguém de uma classe social inferior a sua.

Irônico, ele abstém o poeta de seu rancor e leva o apelido pelo lado do gracejo:

Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que lhes dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! (...). O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor.⁶⁵

No conto *A chinela Turca*, o bacharel Duarte está aprontando-se para ir a um baile onde espera encontrar uma moça por quem está enamorado:

Vede o bacharel Duarte. Acaba de compor o mais teso e correto laço de gravata que apareceu naquele ano de 1850, e anunciam-lhe a visita do major Lopo Alves. Notai que é noite, e passa das nove horas. Duarte estremeceu e tinha duas razões para isso. A primeira era ser o major, em qualquer ocasião, um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo. A segunda é que ele preparava-se justamente para ir ver, em um baile, os mais finos cabelos louros e os mais pensativos olhos azuis, que este nosso clima, tão avaro deles, produzira.⁶⁶

As duas personagens são apresentadas e há entre elas expectativas totalmente diferentes: enquanto o bacharel prepara-se para se divertir e namorar em um baile, o major espera obter a atenção e o aplauso do bacharel para a leitura do drama que pretende apresentar ao amigo.

Tentando ser modesto (mas na realidade muito vaidoso) e demonstrando despreendimento, o pretenso dramaturgo, antes da leitura, a pretexto de deixar o amigo à vontade, pede para ele seja sincero em sua opinião:

⁶⁵ Idem ibidem, p. 05.

⁶⁶ ASSIS, Machado de. *A chinela turca*. In: *Contos: uma antologia*. Op. cit., p. 220.

Não lhe peço elogios, exijo franqueza e franqueza rude. Se achar que não é bom, diga-o sem reboço.⁶⁷

O bacharel não teve outra alternativa a não ser ouvir a peça do major e “empalideceu quando viu o major trêmulo de bem-aventurança, abrir o rolo que trazia consigo.”⁶⁸

Duarte entra em pânico, percebe que as horas irão passar enquanto ele estará preso à leitura da peça. Eram cento e oitenta folhas manuscritas de um drama dividido em sete quadros, “esta indicação produziu um calafrio no ouvinte”.⁶⁹ Sem esperanças de escapar ao suplício, o bacharel “mergulhou o corpo e o desespero numa vasta poltrona de marroquim”,⁷⁰ e desistiu de lutar contra a ânsia literária do major.

O drama, além de longo, era tão enfadonho quanto o major, que com sua “voz rouquenha e sensaborona”,⁷¹ ia lendo sem pressa, impassível, o que aumentava ainda mais a angústia e a sensação de impotência do bacharel, que via as horas passarem e o baile perder-se nelas.

Duarte, tal qual Bento, acaba adormecendo mas ao contrário deste, não é percebido por seu interlocutor que continua a ler seu drama interminável e entediante com todo o entusiasmo.

O bacharel tem um sonho movimentadíssimo, cheio de aventuras e

⁶⁷ Idem ibidem, p. 222.

⁶⁸ Idem ibidem, p. 222.

⁶⁹ Idem ibidem, p. 222.

⁷⁰ Idem ibidem, p. 222.

⁷¹ Idem ibidem, p. 222.

perigos, que a princípio lhe parece real. Ao dar por si, acorda com o major terminando a leitura do último quadro. Ele elogia o drama e ambos despedem-se às duas horas da manhã.

Atordado, o rapaz conclui:

– Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me mais uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco.⁷²

Duarte não cumpre a recomendação do major e elogia o drama, dizendo ao outro o que ele queria ouvir:

– Então! Que tal lhe pareceu? – Ah! excelente! respondeu o bacharel levantando-se. – Paixões fortes, não? – Fortíssimas.⁷³

Há uma grande distância temporal entre as personagens: Oliveira (1868), major Lopo Alves (1875) e o poeta de *Dom Casmurro* (1899).

Oliveira é o embrião que gerará as outras duas personagens, sendo o major Lopo a que mais irá se aproximar dele; o poeta de *Dom Casmurro* serve apenas de pretexto para justificar o título do romance.

Enquanto Oliveira “passa” pelo enredo para depois ser deixado para trás sem explicações do narrador, o major é a personagem que determina o andamento da trama.

⁷² Idem ibidem, p. 231.

⁷³ Idem ibidem, p. 231.

A relação entre Estêvão / Oliveira e o major Lopo / Duarte é baseada na autoridade e no interesse pessoal.

Estêvão detém a autoridade que Oliveira precisa para “mostrar” seu talento, sua insistência em fazê-lo ouvir / ler suas composições e usar seu nome em um artigo de jornal é para obter o aplauso e o reconhecimento dos outros através da anuência e da posição social ocupada pelo médico.

Já o bacharel Duarte, por mais contrariado que esteja, não consegue dizer não ao major e conformado, submete-se à leitura do drama, perdendo o baile e a noite que lhe pareciam promissores.

O “poder de persuasão” do major está implícito no interesse do bacharel em agradá-lo e ser-lhe agradável:

Havia felizmente uma circunstância atenuante: o major era aparentado de Cecília, a moça dos olhos azuis, em caso de necessidade, era voto seguro.⁷⁴

⁷⁴ Idem ibidem, p. 220.

CONCLUSÃO

O primeiro capítulo tratou do rastreamento da crítica a respeito dos *Contos Fluminenses* e das *Histórias da meia-noite*.

O objetivo era recensear diferentes opiniões para compor os elementos que contribuíssem para a análise dos contos.

Em geral, a consideração por parte dos críticos em relação aos dois livros, pende mais para o histórico-documental por comporem a obra inicial do autor.

Críticos como José Veríssimo, Lúcia Miguel Pereira, Astrojildo Pereira, José Guilherme Merquior, Alfredo Bosi e John Gledson apontam para duas vertentes: os contos iniciais são fracos, indecisos, titubeantes, mal estruturados, com personagens sem aprofundamento psicológico e um narrador que ainda não domina a técnica da narrativa.

Entretanto, alguns críticos perceberam nos contos os embriões que iriam se desenvolver com o passar dos anos e eclodir nas obras posteriores, seja do ponto de vista temático, como os autores acima citados o indicam, e que pretendi aqui estender, seja do ponto de vista estrutural, como nos aponta Luís Augusto Fischer em seu ensaio.

No segundo capítulo, procurou-se mostrar a relação de Machado de Assis com seu público, sua condição de escritor do Segundo Império ligado à máquina administrativa governamental como forma de sobrevivência e ascensão social e a sua relação com o folhetim.

Nesse contexto, o que se quis analisar foi a formação de Machado enquanto escritor que soube absorver a tradição literária já estabelecida e canonizada por seus predecessores e apropriar-se das obras alheias, absorvendo delas o que havia de mais proveitoso; além disso, Machado, através de sua reescritura e volta constante aos temas já abordados, foi se autoformando enquanto escritor: cronista, poeta, dramaturgo, jornalista, crítico teatral e literário, contista e romancista, sempre atento às influências que o circundavam. Em outras palavras, é possível que Machado era um autodidata que foi se “autoformando” dentro de sua própria experiência literária, sem desprezar o que já havia sido trabalhado por seus predecessores, principalmente José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Antônio de Almeida.

Na análise dos Contos *Miss Dollar*, *Luís Soares* e *A mulher de preto*, partiu-se do princípio de serem esses contos esboços que viriam a ser desenvolvidos em obras posteriores como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, e *A chinela turca*, todas publicadas depois da década de 1880, considerada a década da “eclosão da obra machadiana” pela crítica em geral. Essa “eclosão” não se deu por acaso, nem de forma repentina, mas através de um processo lento, gradual e “formativo”, em que o autor ia escrevendo e reescrevendo sua obra. Essa visão põe em xeque a teoria das “fases machadianas”, que dividem a obra do autor como se fosse distinta, separada por uma questão cronológica que a torna desigual e/ou inferior: a 1ª fase, a da inexperiência; a 2ª fase, a da maturidade, quando na realidade a obra é uma só,

decorrente do processo formativo do escritor, em conexão com a própria história da sociedade brasileira, que Machado acompanha em um de seus “momentos decisivos”, o da passagem da escravidão ao mundo do trabalho “livre”, quando as próprias condições de produção do texto haveriam de se modificar, em favor da cada vez maior mercantilização da palavra, como pretendia indicar no segundo capítulo da dissertação.

A tradição acumulada, as condições do mercado, a tentativa de marcar e demarcar um caminho, a constante reescritura de si mesmo enquanto produção textual – essa a figura de um “escritor em formação” que se percebe, já, em *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, a se projetarem, de sua parte, na obra posterior: Machado de Assis.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1968.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis: "passagens entre o livro e o jornal"*. Chapecó: Grifos, 1999.
- ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Contos fluminenses*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Crônicas (1859 – 1863)*. Rio de Janeiro: São Paulo: Porto Alegre: Jackson, s/d, v.1.
- _____. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- _____. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Belo Horizonte: Garnier, 1989.
- _____. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: São Paulo: Porto Alegre: Jackson, 1955.
- _____. *Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Obras completas*. São Paulo: Formar, s/d, v.2, v.3, v.6, v.7.
- _____. *Obras completas – crônicas (1859 – 1863)*. São Paulo: Rio de Janeiro: Porto Alegre: Recife: Mérito, 1959, v.1.
- _____. *Ressureição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.
- BATELLA GOTLIB, Nádía. *Teoria do conto*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- BRAYNER, Sonia. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas*

transformações no Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

_____. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 8 ed. Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, 2. v.

_____. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARRER, Aline et al. *Rio de Assis: imagens machadianas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1994.

CURVELLO, Mario. Bibliografia comentada: Astrojildo Pereira. Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. Bibliografia comentada. Raymundo Faoro. Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

FACIOLI, Valentim. Várias histórias para um homem célebre (biografia intelectual). In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, Secr. Cult. Ciência e Tecnol. S.P., 1976.

- FISCHER, Luís Augusto. Os contos de Machado: da ética à estética. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In – Fólio, 1998.
- FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998.
- GARBUGLIO, José Carlos. Bibliografia comentada: Lúcia Miguel Pereira. Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Machado de Assis: ficção e história*. trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- _____. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. trad. Fernando Py. In: ASSIS, Machado de. *Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. A mulher nula. *Mais!, Folha de São Paulo*, 22 dez. 1998.
- _____. A história do Brasil em Papéis avulsos de Machado de Assis. trad. Hélia Neves. In: CHALHOUB, Sidney et al. *A história contada: capítulos da história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Ao redor de Machado de Assis (pesquisa e interpretações)*. Rio de Janeiro: São Paulo: Bahia: Civilização Brasileira, 1958.
- _____. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, v.2, 3.
- MARTINS DE SOUZA, Silvia Cristina. Ao correr da pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar. In: CHALHOUB, Sidney et al. *A história contada: capítulos da história social da literatura do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839 – 1870) – ensaio de biografia intelectual*. trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. et al. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Contos fluminenses*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975.

_____. et al. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. Machado em perspectiva. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In – Fólio, 1998.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: Estudo crítico e biográfico*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Casa velha*. São Paulo: Martins, 1968.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

MORAES LEITE, Lígia Chiappini. *O foco narrativo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

PIGLIA, Ricardo. Tesis sobre el cuento. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói: Abralic – Rocco, março, 1991, v. 1.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SEPÚLVEDA, Carlos. Voltas e temas em Machado de Assis. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In – Fólio, 1998.

SCHMIDT, Simone Pereira. *De ingênua a esperta: a leitora romântica nos contos de Machado de Assis*. (Ensaio monográfico apresentado para a conclusão da disciplina Estética de Recepção), PUC – RS, 1994.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. A novidade das Memórias póstumas de Brás Cubas. In: SECCHIN, Antonio Carlos et al. *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In – Fólio, 1998.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. 5. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

_____. *Caminhos do romance brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

WEBER, Max. *Textos selecionados*. seleção Maurício Tragtenberg. trad. Maurício Tragtenberg et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

_____. *Mestra entre agulhas e amores – a leitora do século XIX na literatura de Machado e Alencar*. (Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras da PUC – RJ, 1985).