

**A colaboração de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*:
subordinações e subversões***

Jaison Luís CRESTANI

Resumo: De 1864 a 1878, Machado de Assis colaborou assiduamente no *Jornal das Famílias*, onde publicou quase todos os contos da chamada “primeira fase” – etapa bastante desprezada pelos parâmetros da crítica tradicional. Desse modo, o presente trabalho tem em vista a realização de uma revisão crítica dessas composições iniciais sob a luz das condições que marcaram o contexto de sua publicação original. Tendo em vista o perfil do periódico (uma publicação voltada exclusivamente ao público feminino, marcada pelo tom religioso e moralizante e pela tendência romântica dos textos literários), este trabalho pretende averiguar a possibilidade de Machado de Assis ter assumido uma postura subversiva em relação aos padrões de produção estabelecidos pelo jornal, sobretudo no que diz respeito a questões relacionadas à moralidade, à tendência romântica, à extensão das histórias, ao modo de caracterização das personagens e às formas de relacionamento com o leitor.

Palavras-chave: Machado de Assis – contos – *Jornal das Famílias*.

Abstract: From 1864 to 1878, Machado de Assis published in *Jornal das Famílias*, almost every short stories which belonged to the reckoned “first phase” – works very despised by the traditional criticism. So, the present study intends to do a critical revision about these narratives from their original publishing context. This work proposes to analyse the possible subversive posture of Machado de Assis before the newspaper’s program, mainly about questions related to morality, Romantic Moviment, storie’s size, figure’s characterization as well as the sort of relation established with the reader.

Keywords: Machado de Assis – short stories – *Jornal das Famílias*.

Introdução

A produção ficcional em prosa de Machado de Assis costuma ser dividida pelos parâmetros da crítica literária tradicional em duas fases distintas: a primeira fase, ou fase da aprendizagem, e a segunda fase, ou fase da maturidade. A obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) é apontada como o marco divisor dessas duas etapas. Quanto aos contos, a coletânea *Papéis Avulsos* (1882), é comumente indicada como o marco inicial da produção de contos de real mérito.

Partindo dessa perspectiva, a fortuna crítica tem sido bastante severa com os primeiros contos de Machado de Assis, classificando-os como meras histórias românticas, de pura fantasia, sem nenhum fundamento na realidade e pouco sugestivas esteticamente. Esse desdobramento da prosa machadiana em duas fases inteiramente distintas acabou por relegar as suas primeiras produções ao esquecimento, sem que, para tanto, tenha-se feito uma avaliação consistente dessas composições iniciais.

Com base nesse contexto, este trabalho tem em vista a realização de uma revisão crítica dos primeiros contos de Machado de Assis sob a luz das condições que marcaram o contexto de sua publicação original. De acordo com o que ocorria com quase todo contista, os seus contos também foram, em sua grande maioria, publicados inicialmente em jornais literários e revistas de moda e literatura. Dentre estes, merece destaque o *Jornal das Famílias* (1863-1878), dirigido por B. L. Garnier. Nesse jornal de caráter conservador foram publicados praticamente todos os contos da suposta “primeira fase” de Machado de Assis.

Com intuito de reavaliar a colaboração do contista Machado de Assis no periódico citado, tomamos como ponto de partida de nosso estudo as considerações de John Gledson, Alfredo Bosi e Raimundo Magalhães Júnior a respeito do assunto. Expondo suas dificuldades de antologista, Gledson afirma que, caso se tratasse meramente de uma questão de qualidade literária relativa, dentre os mais de 80 contos da dita primeira fase, nenhum ou quase nenhum deveria aparecer na sua coletânea. Na sua opinião, isso se deve em grande parte às exigências do *Jornal das Famílias*, o que resultou em contos mais longos que a média, publicados em fascículos¹.

Ajustando-se a tais declarações, Bosi, no início do seu ensaio *A máscara e a fenda*, menciona que, em geral, quem faz uma antologia prefere excluir a maioria das histórias da primeira fase de Machado. Embora as considere menos sugestivas esteticamente, o autor comenta que o analista não pode omitir o fato de que “Machado foi também um escritor afeito às práticas de estilo das revistas familiares do tempo, principalmente nas décadas de 1860 e 70. O jovem contista exercia-se na convenção estilística das leitoras de folhetins...”².

Nessa mesma linha de pensamento, Raimundo Magalhães Jr. comenta que, apesar de todas as cautelas de que usava como colaborador de um jornal para senhoras e moças, nem por isso Machado de Assis passou incólume ante os censores que, de férula em punho, se propunham a defender a moralidade pública e a pureza dos costumes. E acrescenta: “É evidente que, se assim não fosse, o folhetinista amável, cheio de cuidados com suas leitoras, perderia o emprego, ou o ‘Jornal das Famílias’ seria banido dos severos lares brasileiros, como publicação revolucionária e nociva”³.

Desse modo, avaliando o contexto original em que Machado de Assis produziu os seus primeiros contos, podemos notar, com base nas considerações dos críticos citados, que as condições e critérios impostos pelo periódico em questão podem implicar transformações e

variações que vão desde aspectos aparentemente triviais, como a extensão das histórias, feitas até certo ponto sob medida, até critérios ideológicos, temáticos e de qualidade literária, possibilitando-nos também o conhecimento de importantes informações a respeito do público ao qual Machado se dirigia.

Além disso, convém ressaltar que o interesse desse exame está não só no levantamento das influências que essas condições de produção exerceram sobre a configuração dessas narrativas, mas também na averiguação a respeito da possível existência, nesses contos, de forças corrosivas que tenham transgredido os padrões estabelecidos pelo periódico, executando inovações tanto nesses modelos quanto nos próprios mecanismos usuais de leitura da ficção em jornal. Dessa maneira, cabe avaliar até que ponto é compatível a relação entre o escritor e os modos de produção determinados pela imprensa periódica, ou se, por outro lado, o escritor e a sua obra subvertem essas determinações, adotando uma postura revolucionária e inovadora.

Considerando a natureza deste trabalho, faz-se necessário um recorte preciso do *corpus* a ser abordado. Desse modo, para a execução de nossa proposta, selecionaremos contos produzidos nos dois primeiros anos de colaboração de Machado de Assis no *Jornal das Famílias* (1864 e 1865), a fim de mostrar como o escritor lidou com as questões levantadas num momento específico da sua carreira, ou seja, na sua estréia tanto no periódico quanto no trabalho com a forma literária do conto.

***Jornal das Famílias*: uma publicação “dedicada aos interesses das famílias brasileiras”**

Desde 1859, o francês B. L. Garnier vinha contribuindo com o jornalismo brasileiro mediante a criação da *Revista Popular* (1859-1862). A partir de 1863, conforme as palavras de Joaquim Manuel de Macedo, um de seus assíduos colaboradores, a revista “metamorfoseia-se”⁴, mudando o seu nome para *Jornal das Famílias* (1863-1878). Conseqüentemente, essa “metamorfose” implicou mudanças significativas na estruturação e no direcionamento do periódico. A *Revista Popular* era mais eclética, informativa, com seções variadas e dirigida a um público diversificado; por outro lado, o *Jornal das Famílias* passou a apresentar seções mais restritas, com um enfoque predominantemente literário e voltado exclusivamente para o público feminino e para os “interesses domésticos das famílias brasileiras”⁵.

Para se conhecer a fundo os objetivos de uma folha jornalística, nada melhor do que analisar os seus editoriais de apresentação. Neles, podemos apreender e discutir a imagem que a imprensa procura dar de si mesma. Nesses editoriais, constitui procedimento habitual um projetar-se promissivo para atos futuros de escrita. É o lugar, por excelência, da afirmação de

propósitos, do delinear de projetos e da construção de um determinado horizonte de expectativa no leitor.

Do primeiro editorial do novo periódico, merece destaque o seguinte trecho: “Mais do que nunca dobraremos os nossos zelos na escolha dos artigos que havemos de publicar, preferindo sempre os que mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e utilidade das famílias”⁶. Desde já, transparece uma preocupação com a “instrução moral” – elemento que será marcante nas suas publicações. Associando-se a essa tendência moralizante, há também o caráter religioso que se fará presente em grande parte dos textos. Havia, inclusive, seções fixas assinadas por padres, como é o caso de “Mosaicos”, que estava sob a responsabilidade do padre Francisco Benardino de Souza. A seção era composta por sentenças e histórias inspiradas na *Bíblia*, com alto teor moralizador, destinada a conscientizar as leitoras a respeito de suas obrigações. Seus textos, além de ensinar, procuravam demonstrar o quão terrível poderia ser a punição a quem não aprendesse. A moral mais empregada por ele é a de que somente o martírio pode redimir o ser humano, de modo que, em muitas ocasiões, a morte aparece como saída recorrente, principalmente quando se trata de recuperar a honra de moças que se entregam antes do casamento.

No segundo ano de publicação do periódico, novamente a Redação dirige-se aos leitores. Dentre os comentários, destaca-se o excerto em que se faz um agradecimento aos literatos: “Agradecemos também aos hábeis e amenos literatos que se não esqueceram de enfeitar as nossas páginas com aquelas lindas produções caídas de suas penas em horas de mágica inspiração, com aquelas flores que tão perfumadas e formosas ofereceram as nossas leitoras”⁷. É claramente perceptível a utilização de recursos retóricos próprios do discurso romântico na composição desse agradecimento. Além disso, o modo como são referidas as produções dos colaboradores remete diretamente ao universo romântico: uma literatura amena, produto de “mágica inspiração”, destinada a “enfeitar” e a emocionar as leitoras. Depreende-se daí que essas produções carecem de seriedade, reflexão e rigor literário. Essa opinião também é defendida por Alexandra Santos Pinheiro que, em seu estudo sobre os dois periódicos de Garnier, conclui que, no aspecto literário, o *Jornal das Famílias* deixava entrever ainda a forte presença da escola romântica: o amor idealizado, a instrução moral, a fuga da realidade, a regeneração das personagens geralmente por meio da morte.

Em fevereiro de 1869, a Redação tornará, uma vez mais, a enfatizar o teor moral e recreativo de suas publicações:

Graciosos romances têm sido publicados em nossas colunas nos seis anos de existência que já contamos, e parece-nos que nem uma só vez a delicada susceptibilidade de VV. EEx. tem sido ofendida.

Anedotas espirituosas e morais têm por certo causado a VV. EEx. o prazer que as pessoas de finíssima educação experimentam nesse gênero de amena literatura, e mais de uma vez conseguiram dissipar as névoas da melancolia que se haviam acumulado nas belas frentes das nossas leitoras⁸.

Nesse trecho, é evidente a presença da ideologia burguesa que, tendo em vista a integridade do lar e da família, defendia a necessidade de se ministrar uma “finíssima educação” às mulheres. Conseqüentemente, essa concepção afetava consideravelmente a literatura, a qual deveria zelar pelos valores tão caros à burguesia no que diz respeito à conduta feminina. Daí a moralidade e o fundo didático das histórias, a preservação dos bons costumes e a visão maniqueísta em que o bem sai vitorioso e o mal é condenado e punido.

A partir dessa avaliação inicial já se torna possível delinear o perfil do periódico em questão: uma publicação preocupada com a instrução moral, destinada a atender às expectativas de um público majoritariamente feminino, oferecendo-lhe – entre receitas culinárias, figurinos de moda, moldes, bordados, desenhos e assuntos de utilidade e recreio – uma literatura amena, essencialmente romântica, determinada a emocionar as leitoras e a ocupar-lhes o tempo, dissipando o tédio e “as névoas da melancolia”.

Falar em condições de produção nos remete, imediatamente, ao fato de que cada texto de imprensa passa por diferentes restrições estilístico-temáticas impostas pela direção do periódico ou pela própria seção em que se inscreve, decorrendo daí algumas decisões quanto a sua forma de estruturação. Nesse processo, não deixam também de atuar os efeitos pretendidos sobre o leitor, como também a imagem que dele se faz.

Neste ponto, é interessante notar que, ao mesmo tempo em que os editoriais de apresentação do jornal constituem o estabelecimento de um pacto de leitura com o leitor, por outro lado, eles atuam, em relação aos escritores, como delimitadores da autonomia da escrita e da liberdade de expressão. Sobre essa questão, Nicolau Sevcenko ressalta a atuação negativa do jornalismo sobre a criação literária, impondo uma padronização da linguagem e um sufocamento da originalidade:

O jornalismo, impondo uma vigorosa padronização à linguagem (...), acabou necessariamente exercendo um efeito geral negativo sobre a criação literária. Tendendo ao sufocamento da originalidade dos autores e contribuindo em definitivo para o processo de banalização da linguagem literária, suas baixas remunerações exigiam ainda uma facúndia e prolixidade tal dos escritores, que impediam qualquer preocupação com o apuro da expressão ou do estilo⁹.

Nesse sentido, é visível também a existência de uma predeterminação do espaço a ser ocupado, que segue um esquema de preenchimento mais ou menos fixo. Observando rigorosamente o programa de publicação de 32 páginas mensais, o *Jornal das Famílias* mantinha uma sistematização dos espaços das seções de forma que a cada uma delas coubesse um número determinado de páginas. Analisando os efeitos desse projeto sobre as produções, Daniela Magalhães da Silveira¹⁰ comenta que, em muitas ocasiões, as histórias dão a impressão de terem sido interrompidas exclusivamente por questões tipográficas. Para não ultrapassar o limite de páginas estipulado, a história era cortada sem avisos, como se o literato não tivesse marcado aquele lugar propositadamente.

Por outro lado, o preenchimento dessas seções dependia do ritmo constante de produção de seus colaboradores. Em algumas ocasiões, Machado de Assis aparecia como o único colaborador da seção “Romances e Novelas”, a mais extensa de todas. Além disso, nesse período, de acordo com Marlise Meyer¹¹, havia uma notável preferência dos periódicos pelas narrativas seriadas e pelos “continua”, a fim de impulsionar o leitor a adquirir o número seguinte do jornal para que a leitura interrompida pudesse ser continuada. No *Jornal das Famílias*, a maioria das histórias teve seu final prorrogado por pelo menos um mês; algumas se estendem por até quatro números seguidos. Desse modo, assumindo o papel de colaborador principal da seção, é provável que Machado de Assis, na obrigação de suprir as lacunas de outros colaboradores, tenha sido levado a alongar ao máximo as suas histórias, mesmo que não fosse esse o seu propósito.

De certo modo, essa questão também está ligada à própria remuneração dos jornalistas. De acordo com José Alcides Ribeiro¹², o pagamento dos escritores da época era calculado segundo as linhas escritas, de modo que estes se sentiam pressionados a alongar ao máximo suas composições artísticas. Neste caso, o diálogo tornava-se uma das formas mais eficazes de se alcançar esse alongamento, porque a cada frase – às vezes, a cada palavra – há espaços em branco e se ganha uma linha.

A respeito disso, Antonio Candido afirma que a produção seriada conduz a uma “multiplicação de incidentes”. Desse modo, autor, editor e leitor estariam “interessados diretamente em que a história fosse o mais longa possível: o primeiro, pela remuneração, o segundo, pela venda, o terceiro, pelo prolongamento da emoção”¹³.

Além disso, podemos notar que, o próprio nome da seção, de certo modo, explica o alongamento dessas histórias, pois a referência que se faz é a “romances e novelas” e não a contos. Nesse sentido, é provável que Machado, durante o período de colaboração no *Jornal das Famílias*, seguisse, como modelo narrativo, a estrutura do romance, já que, em suas histórias, são muito mais recorrentes as referências ao termo *romance* do que ao *conto*. Isso fez com que, posteriormente, ao serem lidos na íntegra, reunidos em coletânea sob o título de *Contos fluminenses*, causassem a impressão de terem sido alongados. Sem contar que, na

época, o conto ainda era uma forma nova entre os escritores brasileiros e teve de passar por um longo processo de definição e aquisição do seu estatuto literário.

Em suma, são estas, em linhas gerais, as condições de produção que eram oferecidas a Machado de Assis e aos demais colaboradores do *Jornal das Famílias*: uma publicação voltada exclusivamente ao público feminino e dedicada aos “interesses das famílias brasileiras”. Por conta disso, dispensava-se um cuidado especial em relação ao tom religioso e moralizante de suas publicações, o que certamente colocava escritores como Machado de Assis no *fio da navalha*, ou seja, na obrigação de não escandalizar o pai ou marido que pagava pela assinatura do jornal e, ao mesmo tempo, seduzir a mulher que o lia. No plano literário, provavelmente por intervenção das preferências do público leitor, havia uma tendência claramente voltada para a literatura de amenidades, essencialmente romântica, pouco preocupada com o teor artístico das produções. Expostas as características predominantes do periódico, passaremos, na seqüência, a analisar o modo como o estreante Machado de Assis lidou com esses fatores de produção em seus primeiros contos, sobretudo no que diz respeito a questões relacionadas à moralidade, à tendência romântica, à extensão das histórias, ao modo de caracterização das personagens e às formas de relacionamento com o leitor.

A crítica social nos contos “Frei Simão” e “Virginus”

Publicado em junho de 1864, “Frei Simão” é a primeira narrativa da autoria de Machado de Assis a aparecer no *Jornal das Famílias*, assinada pelo pseudônimo *M.A.* O conto se inicia com a morte do “taciturno e desconfiado” Frei Simão. Seus hábitos pareciam “sintomas de uma alienação mental de caráter brando e pacífico”, de modo que a descoberta, após a sua morte, da existência de um manuscrito de sua autoria deixou a comunidade bastante curiosa.

A partir dos “fragmentos incompletos, apontamentos truncados e notas insuficientes”, o narrador vai penetrar no “véu misterioso que envolvia o passado de frei Simão”. Contudo, antes de dar início à narração, chama a atenção do leitor para o seu papel de organizador e editor da história a ser relatada: “O autor desta narrativa despreza aquela parte das Memórias que não tiver absolutamente importância; mas procura aproveitar a que for menos inútil ou menos obscura”.

Feita esta apresentação inicial, o leitor tomará conhecimento do passado de Simão. Na casa de seus pais, morava uma prima, órfã de pai e de mãe, chamada Helena. Os dois primos cresceram juntos e um dia, naturalmente, vieram a amar-se. Quando os pais tomaram conhecimento desse envolvimento, trataram logo de providenciar o afastamento dos dois, ao que o narrador explica: “é preciso dizer que os referidos pais eram de um egoísmo

descomunal. Davam de boa vontade o pão da subsistência a Helena; mas lá casar o filho com a pobre órfã é que não podiam consentir. Tinham posto a mira em uma herdeira rica, e dispunham de si para si que o rapaz se casaria com ela”.

Já se vê, por este ponto da narrativa, o seu caráter de crítica social em relação a uma prática bastante comum da sociedade da época: os casamentos arranjados por conveniência. O trânsito entre as diferentes classes sociais era bastante restrito e, dessa forma, um casamento vantajoso era uma oportunidade inescusável de melhorar as condições sociais.

Neste caso, permitir o casamento entre os dois jovens era anular qualquer expectativa de ascensão social da família. A solução forjada pelo pai foi enviar Simão para uma província a título de entregar cartas e ultimar alguns negócios com seu correspondente. Durante o período inicial de separação, os namorados trocaram muitas cartas apaixonadas, até que o pai descobriu e passou a interceptar as correspondências. A separação foi mantida até que o pai conseguiu casar Helena e afastá-la de casa. Depois disso, o pai dá notícias a Simão de que Helena havia morrido, mas que ele poderia se consolar “casando-se com outra”, filha de um conselheiro, “um bom partido”.

Neste ponto, o narrador machadiano dá mostras do quanto as ações humanas eram governadas pelo social. A ambição de ascender socialmente era tamanha que não desaprovava a prática do cinismo e do engodo no interior da própria família. Isso poderia remeter o leitor a um questionamento da própria autenticidade da família, formada, muitas vezes, com base no interesse e na ambição. O desenvolvimento dessas idéias, além de ir ao encontro do pensamento romântico, pautado pela idealização do casamento, do amor e da família, revela a ousadia do escritor em trabalhar esse tema justamente num periódico que se dizia dedicado “aos interesses das famílias brasileiras”.

Considerada por este prisma, esta narrativa pouco poderia contribuir para os fins educativos dos chefes de família que buscavam recomendar às filhas leituras moralizantes e edificantes, que ressaltassem o dever e a obediência aos pais. O conto, antes disso, questiona a autoridade paterna no exercício de promover o casamento dos filhos com vista a vantagens sociais – práticas comuns, porém dissimuladas, da sociedade paternalista de meados do século XIX.

O final do conto, naturalmente, se encaminha para o trágico. Desconsolado com a “falsa” notícia da morte de Helena, Simão decide entrar para um convento. Anos mais tarde, no exercício de sua função, é enviado a sua província natal em missão religiosa, onde se encontra com Helena e descobre toda a verdade. “A pobre senhora não resistiu à comoção”. Frei Simão, por sua vez, recolheu-se ao convento alienado até a morte. Após a sua morte, seu pai, já viúvo e não menos doido que o filho, é recolhido por esmola pelo convento e hospedado na mesma cela ocupada em vida por frei Simão.

Embora o pai tenha recebido como punição suportar a mesma condição alienada do filho, o final do conto se diferencia do modelo tipicamente romântico por não haver uma reintegração feliz das pessoas afetadas pela maldade praticada. Sobre essa questão, Sílvia Azevedo¹⁴ comenta que a criação machadiana procura extrair sua originalidade pelo desfocamento do modelo romântico. No caso do conto “Frei Simão”, a autora ressalta também o papel de organizador ficcional assumido pelo narrador que, ao selecionar o material a ser apresentado ao leitor, exclui as cartas trocadas entre os amantes e apresenta as do pai. Isso inverte o sentido do conto, no sentido de mostrar que o romantismo está sendo posto de lado.

Imediatamente após a publicação de “Frei Simão”, Machado iniciou a de “Virginius”. Assinada com seu próprio nome, essa narrativa se estendeu por dois números do periódico, referentes aos meses de julho e agosto de 1864. Novamente, o leitor terá diante de si uma história de final trágico. Todavia, a questão social a ser defendida desta vez está relacionada à escravidão. A história é narrada por um advogado, cujos serviços foram solicitados por um velho fazendeiro chamado Pio, também conhecido por *Pai de todos*. Este título lhe era dado por ser considerado como a “justiça e a caridade fundidas em uma só pessoa”. Dentre as suas qualidades, destacava-se a sua bondade para com os escravos:

– Escravo é o nome que se dá; mas Pio não tem escravos, tem amigos. Olham-no todos como se fora um Deus. É que em parte alguma houve nunca mais brando e cordial tratamento a homens escravizados. Nenhum dos instrumentos de ignomínia que por aí se aplicam para corrigi-los existem na fazenda de Pio. Culpa capital ninguém comete entre os negros da fazenda; a alguma falta venial que haja, Pio aplica apenas uma repreensão tão cordial e tão amiga, que acaba por fazer chorar o delinqüente. Ouve mais: Pio estabeleceu entre os seus escravos uma espécie de concurso que permite a um certo número libertar-se todos os anos. Acreditarás tu que lhes é indiferente viver livres ou escravos na fazenda, e que esse estímulo não decide nenhum deles, sendo que, por natural impulso, todos se portam dignos de elogios?

O trecho revela o conhecimento de Machado das estruturas de poder e da condição escrava. O concurso promovido pelo *Pai de todos* para dar liberdade a certo número de escravos em nada altera a situação dos escravos que não têm outra saída senão continuar a trabalhar na fazenda. A tão caridosa liberdade dada aos escravos não passa de uma questão de títulos: “livres” ou “escravos”, como se nota claramente na frase: “Acreditarás tu que lhes é indiferente viver livres ou escravos na fazenda”. Ao cabo, o resultado final é que a vida dos escravos continua “na fazenda”, assim como continua a política de dominação, aparentemente revestida por uma benevolente troca de títulos.

O modo como Machado apresenta a questão da escravidão nesse conto nos remete diretamente à situação desenvolvida no romance *Esau e Jacó* (1904), em que a proclamação da República é considerada como uma simples troca de “tabuletas” entre Monarquia e República. Essa troca de “tabuletas” também era extensiva à Abolição da Escravatura, tratada dessa mesma forma por Machado em muitas das suas crônicas desse período. No conto “Virginius”, a liberdade dada aos escravos também não passa de uma troca de “tabuletas” entre “livres ou escravos”. O mais impressionante dessa relação entre o conto e o romance é a distância temporal existente entre ambos; 40 anos antes do seu célebre romance, Machado já trabalhava com uma questão similar num conto destinado ao *Jornal das Famílias*, que nem sequer foi recolhido em coletânea pelo autor.

A história narrada em “Virginius” é sobre Julião, o réu que será defendido pelo advogado e narrador, cujos serviços foram solicitados pelo *Pai de todos*. Julião prestava serviços na fazenda de Pio. Devido às “suas boas qualidades, a gratidão, o amor, o respeito com que falava e adorava o protetor”, Julião recebeu de Pio “uma paga valiosa”: um sítio que ficava pouco distante da fazenda, para onde fora morar com Elisa, sua filha menor. Contudo, a dependência ao fazendeiro era mantida.

Carlos, o filho de Pio, e Elisa viviam quase sempre juntos, “naquela comunhão da infância que não conhece desigualdades nem condições”. Depois de passar alguns anos estudando fora, Carlos regressa totalmente mudado. Agora, ele “conhecia as condições da vida social, e desde os primeiros gestos mostrou que abismo separava o filho do protetor da filha do protegido”.

A única ocupação e distração de Carlos era a caça; “nisso fazia consistir todos os cuidados, todos os pensamentos, todos os estudos”. Isso talvez porque essa caça não se restringia apenas aos animais selvagens, mas também às mulatinhas formosas que viviam em torno da fazenda do pai. Dentre elas, Elisa foi uma de suas vítimas. A primeira tentativa do caçador não teve sucesso, mas já deu mostras da situação indefensável da família dependente, sem saída diante da ameaça a que fora exposta. Pergunta-se o pai: “Como exprobrar-lhe a sua má ação?”, “Como evitar a ameaça?”. “Via o abismo a cuja borda estava, e não sabia como escapar-lhe”.

Apesar da súplica do pai, Carlos não desiste, até que um dia, ao chegar do trabalho, Julião presencia “o triste conflito da inocência com a perversidade”. Em face da desonra da filha, o pai, com o consentimento dessa, fere-a mortalmente com uma faca e exclama dolorosamente: “Só há um protetor para os infelizes: é Deus”.

“– Assassino!”, clamava um dos comparsas de Carlos. “– Salvador!... salvei minha filha da desonra!”, respondia-lhe o pai. Este era o caso a ser defendido pelo advogado. Também era esta a situação dramática exposta ao leitor e que, possivelmente, esperava sensibilizá-lo a respeito da iniquidade da escravidão.

A história em si não apresenta novidade alguma. O autor seguiu, religiosamente, o enredo da tragédia romana de Virgínius, que lhe inspirou o título. Ao final da narrativa, o narrador advogado relata: “Meu espírito voltou-se vinte e três séculos atrás, e pude ver, no seio da sociedade romana, um caso idêntico (...). Ápio Cláudio apaixonou-se por Virgínia, filha de Virgínius. Como fosse impossível de tomá-la por simples simpatia, determinou (...) empregar um meio violento. O meio foi escravizá-la”. Em ambas as narrativas, o final é trágico: os dois pais matam suas filhas com uma faca cravada no peito, a fim de não expô-las à desonra.

Qual seria, então, a intenção de Machado de Assis ao articular essa repetição de modo tão idêntico em sua narrativa? Possivelmente, deseja expor o atraso da sociedade brasileira que, por essa época, ainda cultivava hábitos tão contrários à idéia de civilização, como era o caso da escravidão.

Por fim, o caso de Julião teve o seguinte desfecho: Carlos recebeu o “castigo honroso” de assumir o posto de “soldado”, a fim de resgatar o seu crime servindo sua pátria e guardando a honra dos seus concidadãos. Julião, por sua vez, apoiado pela defesa do advogado, foi condenado a dez anos de prisão. Antes de dar por encerrada a sua história, o narrador ainda faz uma provocante observação: “No momento em que escrevo estas páginas, Julião, tendo já cumprido a sentença, vive na fazenda de Pio”. Apesar da benevolência e caridade do fazendeiro em acolher o seu protegido, essa afirmação denuncia implicitamente a incontornável situação dos escravos libertos e dos dependentes que, apesar de todas as concessões, não têm outra saída senão continuar a sujeição aos seus senhores. A bondade senhoril não torna a escravidão mais viável, pois a política de dominação continua a atuar sobre os dependentes.

Essa narrativa, sem dúvida, causou algum impacto nas páginas conservadoras de um periódico lido principalmente pela elite carioca. Para se ter uma idéia desse impacto, dez anos após a publicação desse conto de Machado de Assis, o *Jornal das Famílias* ainda trazia páginas referidas por títulos como este: “Linhas que as criadas não devem ler”¹⁵. Essas “linhas”, presumindo o inevitável fim do regime escravo e a conseqüente substituição dos escravos pelos criados, estavam destinadas a instruir as donas de casa a lidar com essa nova realidade, de modo a obter das criadas a obediência, o respeito e a dedicação ao trabalho. A partir disso, podemos notar que a preocupação geral, ao menos no âmbito das elites, voltava-se para a busca de meios para a manutenção da política de dominação, disfarçada aparentemente por uma simples troca de “tabuletas” (de escravos para criados), mas que, na essência, em nada se alterava. Dessa forma, assumindo a postura de debatedor das questões levantadas nas próprias páginas do periódico, Machado se empenha em mostrar o quão preconceituosas eram as opiniões defendidas pelos demais colaboradores.

Com base nesses dois contos analisados, podemos notar que, nessa fase inicial, o jovem e estreado Machado de Assis já tentava articular o seu pensamento crítico em relação ao mecanismo que governava a sociedade brasileira da época. Desse modo, talvez possamos

questionar ou, ao menos, relativizar a afirmação de Lúcia Miguel Pereira (com a qual muitos outros críticos machadianos estão em concordância) de que a produção ficcional de Machado de Assis publicada no *Jornal das Famílias* correspondia a uma “literatura amena de pura fantasia, sem nenhum fundamento na realidade”¹⁶.

A formação do leitor no conto “O anjo das donzelas”

Mantendo a constância da sua publicação, o conto “O anjo das donzelas”, assinado pelo pseudônimo *Max*, apareceu no *Jornal das Famílias* em setembro e estendeu-se até outubro de 1864.

A narrativa se inicia de um modo bastante provocante:

Cuidado, caro leitor, vamos entrar na alcova de uma donzela. A esta notícia o leitor estremece e hesita. É naturalmente um homem de bons costumes, acata as famílias e preza as leis do decoro público e privado. É também provável que já tenha deparado com alguns escritos, destes que levam aos papéis públicos certas teorias e tendências que melhor fora nunca tivessem saído da cabeça de quem as concebeu e proclamou. Hesita e interroga a consciência se deve ou não continuar a ler as minhas páginas, e talvez resolva não prosseguir. Volta a folha e passa a coisa melhor.

O narrador brinca com o leitor, pondo em questão a moralidade da sua própria história. Sem dúvida, não havia possibilidade de o autor assumir declaradamente a imoralidade, pois, nesse caso, como bem afirmou Raimundo Magalhães Jr¹⁷, ele não passaria incólume ante os censores que, de férula em punho, se propunham a defender a moralidade pública e a pureza dos costumes. Por isso a necessidade de logo em seguida tranquilizar o leitor em relação à insinuação feita pelo próprio narrador: “Descanse, leitor, não verá neste episódio fantástico nada do que se não pode ver à luz pública. Eu também acato a família e respeito o decoro. Sou incapaz de cometer uma ação má, que tanto importa delinear uma cena ou aplicar uma teoria contra a qual proteste a moralidade”.

Apesar de declarar o seu respeito ao decoro e à moralidade, o narrador, na apresentação da personagem Cecília, continuará a fazer insinuações sobre o caráter edificante ou corruptor das suas leituras: “Que lê ela? Daqui depende o presente e o futuro. Pode ser uma página da lição, pode ser uma gota de veneno. Quem sabe? Não há ali à porta um índice onde se indiquem os livros defesos e os lícitos. Tudo entra, bom ou mau, edificante ou corruptor, Paulo e Virgínia ou Fanny”.

Por fim, a personagem chega ao final do livro sem que o leitor seja informado do nome da obra. Certamente, essa atitude do narrador de deixar em aberto o título do livro lido por Cecília é uma forma de provocar os defensores da moral, sempre em busca de leituras edificantes e moralizantes. Além disso, essas insinuações, sem dúvida, aguçariam a curiosidade dos leitores quanto ao conteúdo das obras sugeridas, conduzindo-os à leitura tanto dos livros edificantes quanto dos corruptores.

Na seqüência da narrativa, outro aspecto que merece destaque é a descrição que o narrador faz da maneira como Cecília lê os seus livros:

Chegando ao fim do livro, fechou-o e pô-lo em cima da pequena mesa que está ao pé da cama. Depois, mudando de posição, fitou os olhos no teto e refletiu.

Passou em revista na memória todos os sucessos contidos no livro, reproduziu episódio por episódio, cena por cena, lance por lance. Deu forma, vida, alma, aos heróis do romance, viveu com eles, conversou com eles, sentiu com eles.

Nesse trecho, o narrador, por meio da caracterização de Cecília, apresenta o perfil do leitor ideal, pretendido pelo seu texto: um leitor reflexivo, paciente, que assimila “lance por lance”. De acordo com Hélio de Seixas Guimarães¹⁸, o leitor que Machado desenha para a sua obra: o leitor ruminante, com quatro estômagos no cérebro, o leitor quebra-nozes, cuja leitura se caracteriza como processo de análise, quebra, desintegração.

Com esta apresentação da postura de leitura de Cecília, o narrador torna manifesta a sua recusa do leitor estático, passivo ou ávido a correr as páginas em busca de emoções. A estratégia de deixar o leitor em dúvida diante do narrado, como ocorre em relação ao caráter edificante ou imoral da leitura feita por Cecília, é uma forma de convidar o leitor ao exercício de uma leitura de maior profundidade, a uma percepção mais atenta, mais crítica. Certamente, o narrador espera que o leitor se inspire no exemplo da sua personagem e siga a orientação nele contida.

Na seqüência, o narrador continua a passar a sua lição de leitura ao leitor, por meio da caracterização da leitura de Cecília:

Mas, entre as muitas reflexões que fazia, entre os muitos sentimentos que a dominavam, alguns havia que não eram de agora, que já eram velhos hóspedes no espírito e no coração de Cecília.

Assim que, quando a moça acabou de reproduzir e saciar os olhos da alma na ação e nos episódios que acabara de ler, voltou-lhe o espírito naturalmente para as idéias antigas e o coração palpitou sob a ação dos antigos sentimentos.

Desta vez, a qualidade ressaltada em Cecília é a articulação que faz entre os “episódios que acabara de ler” e as suas “idéias antigas”. Com isso, o narrador pretende induzir o leitor a articular as cenas das suas narrativas com o seu cotidiano, com as questões sociais do momento, como parece ser a intenção do conto “Virginius”, analisado acima. Além disso, em determinadas narrativas há uma clara intenção de impelir o leitor a estabelecer relações entre as suas obras e a tradição literária vigente, o Romantismo. Nessa fase inicial, o procedimento mais comum empregado por Machado de Assis para se desvincular da tradição romântica era incorporá-la no interior de suas obras e apresentá-la de modo deslocado. Dessa forma, a referência à postura da sua personagem-leitora pode ser tomada como um indicativo da sua determinação em desarraigar do pensamento do leitor as idéias e clichês da estética romântica, virando-os do avesso e embaralhando posições estabelecidas. Desse modo, a eficácia da sua proposta dependeria necessariamente da capacidade do leitor de fazer a articulação sugerida entre as suas obras e as tendências da geração vigente.

Nesse exercício de deslocamento do Romantismo, um dos recursos empregados pelo autor de modo mais freqüente é a ironia. No conto “O anjo das donzelas”, podemos tomar como exemplo a passagem em que o narrador relata a “paixão violenta” que Cecília inspirara a um jovem poeta: “Foi uma dessas paixões como só os poetas sabem sentir”. O tom irônico do narrador remete-nos, imediatamente, à intensidade dos sentimentos, expressa de forma tão recorrente nas composições dos poetas românticos.

Outra forma de deslocamento do Romantismo perceptível neste conto se dá em relação ao próprio enredo. Cecília, a leitora arguta, idealizada pelo narrador machadiano, por influência de suas leituras, passou a associar o amor à “catástrofe” e sentia-se atemorizada pela incerteza de poder escapar à ação de uma simpatia funesta. Então, numa noite, ela tem uma visão: o anjo das donzelas aparece-lhe e coloca em seu dedo um anel que a tornaria “livre das paixões”, desde que nunca o tirasse. Influenciada pelo efeito dessa visão, já que no dia seguinte o anel permanecia no seu dedo, Cecília chega à velhice sem nunca ter apresentado qualquer interesse por algum dos inúmeros pretendentes que tentaram a todo custo conquistar o seu coração. Por fim, seu primo Tibúrcio, que estivera distante da corte desde o dia em que Cecília tivera a visão, retorna e vai visitá-la. Tibúrcio também não havia se casado e, vendo o anel no dedo de Cecília, admira-se de ver que ela ainda trazia-o consigo desde a noite da sua partida, quando pedira à mucama que o colocasse no dedo de sua senhora enquanto ela dormia. Cecília, ainda crente no pacto que fizera com o anjo, não acreditou na história e recusava-se a tirar o anel para averiguar a existência das iniciais que o primo dizia ter gravado nele. Ridicularizada pelo primo em função da sua crença na visão, Cecília tirou o anel e de seu interior realmente constavam as iniciais “T.B.”.

E o conto se encerra com a simples revelação da origem do misterioso anel. Obviamente, se a intenção de Machado era escrever uma história romântica, teria optado por unir os dois primos, casando-os mesmo na velhice. Afinal, a partir da menção de que o primo também não se havia casado, a expectativa em relação ao enlace dos dois certamente se formulou na imaginação do leitor habituado aos desfechos felizes das narrativas românticas. Contudo, para a decepção destes, o que estava no alvo do escritor era exatamente o rompimento com a tradição romântica; assim, a história é encerrada com a simples revelação do segredo do anel de Cecília.

“Casada e viúva”: a falência do casamento

Assinado com seu próprio nome, o conto “Casada e viúva” foi publicado por Machado no *Jornal das Famílias* em novembro de 1864. A narrativa se inicia com a descrição enfática do idílio amoroso do casal José de Meneses e Eulália: “Era impossível amar-se mais do que se amavam aqueles dois. Nem me atrevo a descrevê-lo. Imagine-se a fusão de quatro paixões amorosas das que a fábula e a história nos dão conta e ter-se-á a medida do amor de José de Meneses por Eulália e de Eulália por José de Meneses”.

Um mês depois de casados, mudaram-se para uma chácara na Tijuca a fim de desfrutar, na solidão, a felicidade que os deixava ébrios. “As mulheres tinham inveja à mulher feliz, e os homens riam dos sentimentos, um tanto piegas, do apaixonado marido”, mas, em protesto, o casal amava-se ainda mais. Algum tempo depois, uma filha apareceu para trazer ao casal aquela “felicidade suprema”.

Tudo parecia perfeito, “nenhuma nuvem sombreava o céu azul da existência do casal Meneses”. Mas o narrador reformula a sua afirmação: “Minto; de vez em quando, uma vez por semana apenas, e isto só depois de cinco meses de casados, Eulália derramava algumas lágrimas de impaciência por se demorar mais do que costumava o amante José de Meneses”. Deste ponto da narrativa em diante, o idílio amoroso do casal vai começar a ser posto sob suspeita.

As “nuvens” vão-se tornar mais frequentes no “céu” do casal a partir do momento em que recebem a visita de um outro casal de amigos, Cristiana e Nogueira. Vindos de Minas, pretendiam instalar-se na corte e, para tanto, contavam permanecer em casa de Meneses até que pudessem arranjar uma casa conveniente. Eram velhos amigos, mas havia uma notável diferença entre os dois casais: o que Cristiana sentia por Nogueira não passava de uma “estima respeitosa”, conforme esclarece o narrador: “Se eu dissesse amor, mentia, e eu tenho por timbre contar as coisas como as coisas são”.

A intimidade logo envolveu os dois casais. Contudo, não demorou para que o “exemplar José Meneses”, “o rei dos maridos”, tirasse a sua máscara e começasse a investir sobre Cristiana, que fora sua namorada no passado. Ameaçando-a com o escândalo de revelar as cartas que guardava consigo, Meneses tenta forçá-la a entregar-se aos seus desejos.

Não tardou para que Nogueira arranjasse uma casa e se mudasse com a esposa. A partir deste ponto, a opinião do narrador sobre os sentimentos que ligavam os dois casais começa a ganhar novos contornos: “pensavam muito uns nos outros, por saudade sincera, por temor do futuro e por frio cálculo de egoísmo, cada qual pensando segundo os seus sentimentos”.

O narrador também passa a julgar exageradas as proporções que Cristiana dava ao caso, afinal de contas, o ato de Meneses era um “ato comum, praticado todos os dias, no meio da tolerância geral e até do aplauso de muitos. Certamente que isso não lhe dá virtude, mas tira-lhe o mérito da originalidade”. Denunciando essas práticas adúlteras, toleradas e, inclusive aplaudidas, o narrador questiona os valores morais de uma sociedade em que realidade e aparência dão mostras inequívocas de desacordo.

Mesmo com a separação dos casais, Meneses continua suas investidas e, desta vez, usa como estratégia a confissão da sua indiferença em relação a sua esposa: “dei a Eulália o meu nome e minha proteção; não lhe dei nem o meu coração nem o meu amor”. Todavia, essa confissão é ouvida por Eulália, que se dirigira até a casa de Cristiana para buscar o consolo da amiga, porque acabara de descobrir, no gabinete do marido, duas cartas de outras duas amantes de Meneses. Foi um choque triplicado: num só dia a mulher descobre três casos de traição do marido.

A situação mais dramática da história, porém, ainda estava por vir. Eulália mostrou ao princípio grandes desejos de separar-se de seu marido; mas os conselhos de Cristiana, que, “entre as razões de decoro que apresentou para que Eulália não tornasse pública a história das suas desgraças domésticas, alegou a existência de uma filha do casal, que cumpria educar e proteger”. Eulália não teve outra saída senão resignar-se ao suplício. “A pobre mãe, viúva da pior viuvez desta vida, que é aquela que anula o casamento conservando o cônjuge, só vivia para sua filha”.

Diante do exposto, qual seria a moralidade pretendida pela história narrada por Machado? Se havia alguma intenção moral, esta sem dúvida não condizia com o modelo comumente apresentado pelo *Jornal das Famílias* que, mesmo depois da década de 1870, manteve atuantes os expedientes narrativos do Romantismo e os propósitos edificantes. De acordo com a opinião do narrador, na frase que encerra o conto, sua intenção está isenta de propósitos moralizantes: “Eu não pretendo senão esboçar quadros ou caracteres, conforme me ocorrem ou vou encontrando. É isto e nada mais”.

Em vez de histórias edificantes, Machado tem em vista a crítica e o questionamento das regras sociais. No conto em questão, o autor apresenta a situação real da mulher brasileira, vivendo numa sociedade patriarcal e conservadora. Está em debate a especificidade e a limitação do espaço ocupado pela mulher em face das regalias desfrutadas pelos homens. Tendo a mulher um lugar delimitado nesse contexto, seu destino, como que “inscrito na natureza”, estava previamente traçado: casar e ter filhos. Como o casamento é apresentado em situação de crise, a tese principal conduz à discussão sobre o divórcio e o adultério. Nessa narrativa, Machado polemiza a continuidade de casamentos infelizes que, em função das regras sociais, não eram desfeitos. Cumpria à mulher casada educar os filhos e não permitir, em hipótese alguma, que as aparências de um casamento feliz fossem abaladas. Essa crítica adquire uma amplitude ainda maior quando o narrador machadiano denuncia tais práticas adúlteras e calculistas como um “ato comum, praticado todos os dias, no meio da tolerância geral e até do aplauso de muitos”.

Toda essa problemática em torno das aparências e da falência do casamento já se encontra condensada no título “Casada e viúva”. A mulher, apesar de casada, encontra-se na condição de viúva, tendo ainda de suportar a presença inconveniente do marido e de empenhar-se na humilhante tarefa de preservar a aparente felicidade matrimonial.

Tendo em vista o desfecho que encerra o conto, o “leitor ruminante” que, a exemplo de Cecília (“O anjo das donzelas”), repassa os episódios em sua mente após a leitura, certamente será impelido a reconsiderar algumas cenas da história. Passagens como a da descrição do idílio amoroso do casal certamente serão postas em suspeita, adquirindo contornos que se ligam à prática do cálculo e do cinismo.

Apresentando o adultério, o cálculo e o cinismo como práticas deliberadas, embora dissimuladas, da sociedade brasileira de meados do século XIX, o conto em questão denuncia a falência do casamento e, dentro dele, a insatisfação da mulher, dando mostras das incongruências entre a realidade e o pensamento romântico, que concebia o casamento como o ápice da realização amorosa.

“Questão de vaidade”: o humorismo como atenuante do Romantismo

“Questão de vaidade” é um dos contos mais extensos que Machado de Assis publicou no *Jornal das Famílias*. Assinado pelo seu próprio nome, o conto se estendeu por quatro números do periódico, de dezembro de 1864 a março de 1865.

Chama a atenção, nessa narrativa, o modo como o narrador se dirige ao leitor antes de iniciar o seu relato: “Suponha o leitor que somos conhecidos velhos. Estamos ambos entre as

quatro paredes de uma sala; (...) ambos enchendo o ar de leves e caprichosas fumaças, à moda de toda gente”. O narrador continua a alimentar a imaginação do leitor:

Imagine mais que é noite. A janela aberta deixa entrar as brisas aromáticas do jardim, por entre cujos arbustos se descobre a lua surgindo em um límpido horizonte.

Sobre a mesa ferve em aparelho próprio uma pouca de água para fazer uma tintura de chá. Não sei se o leitor adora como eu a deliciosa folha da Índia. Se não, pode mandar vir café e fazer com a mesma água a bebida de sua predileção.

Não se obriga, nem se constrange ninguém nestas práticas imaginadas. Se estivéssemos na vida real, eu começaria por querer até privar-me do chá, e por sua parte o leitor dispensava o café, para ser do meu agrado. Felizmente não é assim.

A partir dessas divagações aparentemente desinteressadas com o leitor, o narrador parece dar abertura a mais de uma possibilidade de leitura ao seu texto. A liberdade que o narrador dá ao leitor de escolher, de acordo com a sua “predileção”, entre o chá e o café, figura como uma provável analogia da possibilidade conferida ao receptor de optar, por exemplo, entre uma leitura romântica ou mais crítica e realista do texto que lhe será apresentado.

Contudo, apesar dessa abertura a mais de uma possibilidade de leitura, o narrador dá mostras da sua consciência dos hábitos românticos do seu público e da evidente predileção deste por emoções fortes, conforme podemos observar pelos qualificativos que emprega ao se dirigir ao leitor: “leitor imaginoso”, “apto para **sofrer** uma narrativa de princípio a fim” (grifos nossos). Desse modo, o recurso empregado pelo narrador, na tentativa de requerer uma nova forma de leitura para o seu texto, será o escarnecimento, via ironia, desses hábitos de leitura tipicamente românticos, como ocorre no seguinte trecho: “O leitor arranja as suas pernas, muda de charuto, e tira da algibeira um lenço para o caso de ser preciso derramar algumas lágrimas”.

Assim, com a promessa de alinhar uma “história verdadeira, cheia de interesse e de vida”, o narrador aconselha o leitor a tomar “as páginas que vai ler como uma conversa à noite, sem pretensão, nem desejo de publicidade”.

O conto narra a história de Eduardo, um homem “vaidoso como um tolo e tolo como um vaidoso”, que, a um só tempo, namora duas mulheres: uma viúva (Maria Luiza) e uma jovem donzela (Sara). Eduardo estava diante do “fenômeno moral” de amar as duas mulheres “do mesmo modo e com o mesmo ardor”. Se não estava apaixonado, comenta o narrador, “acreditava estar”. E acrescenta: “a vaidade do rapaz era mais forte que o amor”. A narrativa se estende prolixamente neste entrave de Eduardo que alimenta essas duas paixões, sem se decidir por nenhuma.

Como Eduardo não se manifestava em relação ao pedido de casamento, Maria Luiza, a viúva, foi a primeira a questionar os sentimentos do rapaz. Diante dessa situação em que a

moça se desfaz em lágrimas e Eduardo, desejando expressar a sinceridade dos seus sentimentos, dispôs-se também a derramar algumas lágrimas, o narrador aproveita a oportunidade para alfinetar os leitores que haviam tirado o lenço da algibeira: “Este rasgo tinha suas dificuldades; a maior era que chorar sem lágrimas não convencia, e Eduardo tinha os olhos secos como os do leitor, que ainda não teve, nesta história, motivo de chorar. Por isso, tirou da algibeira um lenço e levou aos olhos, conservando-se algum tempo nessa posição”.

Em nome da vaidade, Eduardo vai contornando habilmente as situações de modo a manter a afeição das duas moças: “Eduardo, mal pressentia que o espírito de Maria Luísa se voltava para a igreja, mudava de assunto com tão rara habilidade que a própria moça não percebia a trama”. Sua única intenção era a de “saborear as delícias que a admiração e a inveja lhe haviam de fornecer”.

A vaidade de Eduardo era tamanha que ele decidiu “afrontar as conseqüências de um encontro entre as duas mulheres debaixo do mesmo teto”. Ambas foram convidadas a acompanhá-lo num mesmo baile. Maria Luíza e Sara foram proclamadas as rainhas do baile. “Para uns, Maria Luísa era a estátua descida do pedestal; para outros, Sara era um anjo foragido da habitação divina”. É importante notar que essas opiniões do narrador sobre as duas moças – opiniões marcadamente românticas – são colocadas na boca do público presente no baile, como se o narrador pretendesse manter-se isento de qualquer responsabilidade em relação a discursos desse gênero.

Eduardo, por sua vez, “orgulhoso e radiante, olhava para todos do alto de seus olhos e da sua felicidade, com certo arzinho de quem mofava dos outros: por serem menos venturosos ou menos lestos”. Todavia, ocorreu o que ele temia; as duas moças tornaram-se amigas e descobriram que ambas estavam sendo cortejadas pela mesma pessoa.

No dia seguinte, ao visitar Maria Luíza, Eduardo notou o desdém com que ela lhe tratava e atinou que as duas moças já sabiam de tudo. Diante dessa situação, Eduardo decidiu escrever uma carta para cada uma delas, protestando o seu amor. O conteúdo das cartas, comenta o narrador, “era uma série de frases ocas, habilmente grupadas”. É notável a recorrência com que o narrador espicaça com os expedientes do discurso romântico, tomando-os como ociosos, vazios de significados.

Em outras ocasiões, o narrador recorre à omissão dos trechos próprios do romance romântico, conforme ocorre nas passagens: “[amo-a] mais que a vida... etc. / O leitor sabe o resto” (momento em que Eduardo estava começando a falar da intensidade de seu amor por Maria Luíza); “Aqui começou uma ode à beleza e à candura de Sara, perfeitamente dividida em estrofes, antístrofes e epodos” (ocasião em que ele confessava a Silvério, tio de Sara, todo o amor que sentia por sua sobrinha). Esse procedimento do narrador de interromper ou de omitir as passagens carregadas de romantismo dá mostras da sua intenção de se desvincular da

tradição romântica, pois, se assim não fosse, seriam exatamente essas as cenas a serem exploradas com maior ênfase.

Na seqüência da narrativa, o impacto da descoberta causara uma dor profunda em ambas as moças. Maria Luiza sentia-se duas vezes viúva; “legal e moralmente”; Sara fora acometida por duas doenças: uma moral e outra física. Eduardo, por sua vez, lamentava o ocorrido: “Das duas mulheres que ele requêstara tão **seriamente** e cujas esperanças **honestas** alimentara com tanta perseverança, uma tinha morta a alma, a outra tinha morta a alma e o corpo” (grifos nossos). Considerando os atos praticados por Eduardo, os qualificativos de sério e honesto que o narrador atribui, ironicamente, à sua postura de namorado, confere um sentido cômico e humorístico ao texto.

Por fim, Maria Luiza, ao tomar conhecimento da gravidade da moléstia de Sara, toma a decisão de exigir que Eduardo se case com ela em troca do seu perdão. Mas, quando Eduardo chegou à casa de Sara, já era tarde, a moça havia expirado. Julgando-se o autor da morte e tomado pelo remorso, Eduardo ficou a vagar pela cidade sem saber de si. Um amigo seu acabou recolhendo-o e, depois de longo suplício, Eduardo converteu-se ao dever.

A despeito desse desfecho trágico, que extinguiu as alegrias de duas famílias, a nota mais dissonante em relação à estética romântica será dada na “Conclusão” que encerra o conto.

Depois de contar esta história, o leitor e eu tomamos a nossa última gota de chá ou café, e deitamos ao ar a nossa última fumaça do charuto.

Vem rompendo a aurora e esta vista desfaz as idéias, porventura melancólicas, que a minha narrativa tenha feito nascer.

A posição do narrador ao proferir essa conclusão é a de um total despreendimento, como se aquela narrativa em nada o tivesse influenciado, destituindo-a de seriedade. Se lembrarmos que, desde a introdução, o narrador, com seu tom irônico e galhofeiro, vinha sacudindo o leitor, de modo a fazer com que este não levasse tão a sério a história que seria contada, veremos que esta conclusão será o solavanco final. Essa nota final adquire uma tonalidade humorística, como se o narrador estivesse a rir do leitor que, apesar dos seus avisos iniciais, não soube perceber a sua ironia e deixou-se envolver com a trama da narrativa. Para esses leitores que, porventura, ainda tenham formulado idéias melancólicas em sua imaginação, vem a aurora que se encarrega de dissipá-las.

De acordo com a opinião de Barreto Filho Machado já fazia, nessa fase, uso do humor como uma forma de neutralizar os excessos de sentimentalismo:

Tempera ainda o romantismo – desde os primeiros contos, com o neutralizante que tanto utilizou para evitar a ênfase e o transbordamento sentimental – o humorismo. A qualidade do humor aqui, às vezes, não é da melhor, mas serve para retificar os excessos de sentimentalismo, e dar um cunho realista e objetivo às difusas impressões que procura organizar em narrativas¹⁹.

Essa postura irreverente do narrador, que, mediante o humor e a ironia, dispõe-se a ridicularizar os hábitos de leitura tipicamente românticos, também representa uma forma de atualização da tradição romântica. Se, nesse período, as suas narrativas ainda não se desvincularam por completo dessa tradição, ao menos é notável a clara intenção de “desautomatizar” os mecanismos de leitura baseados nos chavões românticos e de requerer do leitor uma nova forma de leitura, capaz de perceber o modo paródico e deslocado de se considerar as tendências da geração romântica.

“Confissões de uma viúva moça”: a tendência para a análise psicológica

O conto “Confissões de uma viúva moça”, assinado por J., foi publicado no *Jornal das Famílias* no período de abril a junho de 1865, passando, posteriormente, a fazer parte da coletânea *Contos fluminenses* (1870). No início da narrativa, Eugênia, a “viúva moça” e narradora, esclarece que a história será constituída por uma série de cartas dirigidas a Carlota, sua amiga confidente, porém, a configuração do conto não corresponde à estrutura e ao formato de uma correspondência, e sim de um texto. A própria intenção de Eugênia vai além do ato de escrever cartas, como transparece em algumas de suas afirmações: “É o prefácio do meu romance, estudo, conto, o que quiseres”.

Nessa introdução inicial, a narradora desenvolve uma espécie de prefácio narrativo. Posicionando-se num plano posterior aos dos acontecimentos que irá relatar, ela detém o domínio e o conhecimento sobre a matéria narrativa, que lhe permite transitar pela esfera da narrativa de modo a orientar a percepção do leitor e a recepção do texto.

A importância desse afastamento dos fatos a serem narrados está na questão do restabelecimento da personagem-narradora em relação a sua experiência passada, como ela mesma expressa na seguinte passagem: “Repara que eu não falo em lágrimas, o que é um sintoma de que a paz voltou ao meu espírito”. E acrescenta logo adiante: “Mas só o tempo, a ausência, [...] puderam trazer-me a calma necessária, a calma de hoje”. Essas passagens demonstram que a personagem, embora tenha sofrido uma grande frustração no passado, já se encontra restabelecida dos efeitos emocionais provocados pelos acontecimentos. Dessa maneira, tendo recobrado o seu equilíbrio emocional, ela organiza sua sensibilidade dentro de

um novo estilo, pautado pela concentração e pela reflexão, e não mais pela expansão sentimental – procedimento típico das narrativas românticas.

Após traçar o prefácio inicial de sua narrativa, a narradora-protagonista passa ao relato da sua experiência passada. Toda a trama tem início a partir da eventual ida de Eugênia e de seu marido – a despeito da recusa deste – ao Teatro Lírico. A situação é reveladora da força do caráter da mulher machadiana: “Eu tinha certa superioridade sobre o espírito de meu marido. O meu tom imperioso não admitia recusa; meu marido cedeu a despeito de tudo, e à noite fomos ao Teatro Lírico”.

No teatro, ela se depara com um homem misterioso que se põe a observá-la com espantosa admiração e persistência. Esse encontro casual dará abertura ao desenvolvimento de toda a trama da narrativa. Esse comportamento enigmático de seu admirador provocará reações de natureza diversa em Eugênia. Inicialmente, a corte satisfaz a sua vaidade feminina: “Somos todas vaidosas da nossa beleza e desejamos que o mundo inteiro nos admire”. Em seguida, a insistência do observador vai-se tornando motivo de irritação e de espanto: “irritanos por impertinente, assusta-nos por perigosa”.

Incomodada com a situação, Eugênia decide abandonar o espetáculo e voltar para casa. Procurando evitar situações semelhantes, ela resolve não ir ao teatro por algum tempo. Dias depois, tendo já “varrido do espírito aquela cena”, Eugênia é surpreendida pela aparição repentina de uma carta do seu misterioso admirador, na qual ele confessa o seu amor por ela. A leitura dessa carta colocará o espírito de Eugênia em total desalinho e confusão: “Li esta carta com a mão trêmula e os olhos anuviados; e ainda durante alguns minutos depois não sabia o que era de mim”.

Os efeitos das palavras daquela carta anônima sobre o espírito de Eugênia eram o de uma fusão de sensações opostas e contraditórias, marcada pela convivência entre mistério, espanto, medo e irresistível atração: “eu achava nelas um encanto indefinível, encanto doloroso, porque era acompanhado de um remorso, mas encanto de que eu me não podia libertar”.

Todas essas passagens vão realçando o contorno dos traços psicológicos da personagem que, através da mobilidade e inconstância dos seus sentimentos e estados emocionais, vai-se desgarrando tanto das categorias tipológicas do Romantismo quanto das representações caricaturais do Naturalismo. O próprio modo de apresentação das indicações da passagem temporal visa a enfatizar a análise psicológica. Embora essas indicações não se ajustem ainda ao ritmo da duração interior, elas não marcam apenas o desenrolar da história, mas principalmente as mudanças que se vão operando no estado emocional da personagem, como ocorre em diversas passagens: “Dormi meia hora mais tarde do que supunha”; “No dia seguinte pensei menos. No fim de oito dias tinha-me varrido do espírito aquela cena”; “Isto

pensei, isto senti, na longa noite que se seguiu”; “No dia seguinte estava fatigada de espírito”; “Passei uma noite angustiada”.

Quando Eugênia se restabelece do impacto inicial causado pela carta, as confusões emocionais abrem espaço para a reflexão. É nesse exato momento que a destreza e o autodomínio femininos, tão recorrentes na conduta das figuras machadianas, vão-se manifestar no comportamento de Eugênia.

Quando o meu espírito se acalmou é que eu pude fazer a reflexão que devia acudir-me desde o princípio. Quem poria ali aquela carta? Meu primeiro movimento foi para chamar todos os meus fâmulos. Mas deteve-me logo a idéia de que por uma simples interrogação nada poderia colher e ficava divulgado o achado da carta. De que valia isto? / Não chamei ninguém.

O procedimento da personagem dá mostras do caráter espontâneo do instinto de defesa feminino. A exemplo de Capitu, a atitude de Eugênia revela o cálculo e a compostura da mulher que sabe contornar a situação de maneira hábil e inteligente.

Eugênia já se encontrava praticamente restabelecida dos conflitos internos causados pela chegada da carta, quando um novo incidente irá restaurar a tensão e os transtornos de seu espírito: numa noite em que algumas pessoas se encontravam reunidas em sua casa, seu marido aparece subitamente acompanhado de Emílio, o misterioso observador do teatro. “Fixei nele um olhar e retive um grito. / Era ele!”. Contudo, com o passar do tempo, a perfeita naturalidade com que Emílio agia não deixava “entrever a menor intenção oculta”.

A amizade de Emílio com o marido vai-se intensificando progressivamente, assim como a sua intimidade com Eugênia, e as suspeitas são totalmente desvanecidas. É neste ponto que Emílio tira a sua máscara e confessa ser o misterioso admirador do teatro e o autor da carta anônima. Desconcertada diante da situação, Eugênia nega a sua atração por ele. Emílio, por sua vez, retira-se, dizendo partir com o “inferno no coração”.

Durante alguns dias, Emílio não apareceu. Ao procurá-lo, o marido de Eugênia encontra-o na cama, “triste, distraído, preocupado”, falando em “embarcar para o norte” e com “idéias de morrer na viagem”. A notícia transtornou o espírito de Eugênia, que se fazia o algoz de Emílio. Na noite seguinte, algumas pessoas estavam reunidas em sua casa, quando seu marido apareceu trazendo Emílio pelo braço. Este parecia sofrer muito; a maneira por que ele falava “era apaixonada, dolorosa, comovente”. E assim Eugênia vai-se deixando envolver por Emílio, que se lhe apresentava como uma “figura poética e imponente”, com uma promessa de amor sublime que, até então, ela não tinha visto senão nos livros.

Neste ponto da narrativa, uma vez mais será aberto espaço para a crítica social. O amor culpado de Eugênia é caracterizado como uma conseqüência da carência afetiva de seu

casamento. “Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa. Mas não era assim. (...) Meu casamento foi resultado de um cálculo e de uma conveniência”. Essas justificativas, além de veicular uma crítica às convenções sociais da época, também atenua os juízos de valor da moral vigente. A atração indecorosa de Eugênia é apresentada, nas palavras de Bosi, como um *mal necessário*: “O mal é explicável, logo passível de juízos atenuantes sempre que é tido por *mal necessário*. (...) O olhar lúcido pode ser também um olhar concessivo, desde que aceite o jogo onde têm força maior o destino e as circunstâncias”²⁰. Esse tom concessivo da narrativa machadiana instaura uma relativa abertura moral, que evidencia a sua disparidade em relação à condenação que a concepção romântica fazia recair sobre os comportamentos imorais.

Além disso, a presença do adultério, mesmo sem ser consumado objetivamente, denuncia o fracasso do casamento e, dentro dele, a insatisfação da mulher, o que contradiz radicalmente os ideais românticos pautados pela felicidade pelo casamento.

Na opinião de Bosi, praticamente todas as figuras femininas dos romances machadianos almejam aliar “o amor e a consideração pública”. Separar ambas as instâncias é sempre uma operação ingrata, mas em caso de perigo a consideração pública, a alma exterior, terá a primazia. Daí o adultério a meias, jamais inteiramente assumido, aparecer como saída recorrente. Desse modo, embora tenha cedido, subjetivamente, ao amor de Emílio, Eugênia resiste à idéia de uma fuga com ele, pois isso representaria, aos seus olhos, um risco à sua consideração pública e à sua estabilidade social. Posta diante da *operação ingrata* de ter de separar o amor e a consideração pública, a última opção, correspondendo ao desejo da alma exterior, terá a primazia, como transparece na sua resposta: “Amo, sim; mas desejo ficar a seus olhos a mesma mulher, amorosa é verdade, mas até certo ponto... pura”.

Na seqüência, outro acontecimento eventual será justaposto ao conjunto da narrativa: a morte inesperada do marido de Eugênia, que fora sinceramente sentida e lastimada pela viúva moça. Emílio, por sua vez, mostrou-se respeitoso e prestativo durante esse período de consternação. Passado algum tempo, Eugênia, sentindo-se livre para concretizar o amor que tanto sonhara, é surpreendida pelo desmascaramento de Emílio que, por carta, se confessa um “sedutor vulgar”: “Uma união contigo seria para mim o ideal da felicidade se eu não fosse homem de hábitos opostos ao casamento”.

Se, por um lado, as armações de Emílio não triunfaram plenamente, já que o adultério não é consumado objetivamente, ele consegue, por outro, apesar de suas manobras, sair totalmente ileso ao final da história. Esse desenlace se contrapõe drasticamente à condenação que os escritores românticos, sobretudo Alencar, faziam recair sobre os tipos interesseiros. Na opinião de Bosi, Machado só conseguirá se desvencilhar concretamente das amarras do moralismo romântico a partir do momento em que o enganador triunfa, começando a entrar em trânsito um “novo tempo” moral em que o que se julgaria cálculo frio ou cinismo (segundo a

concepção de Alencar) começa a eleger-se como prática do cotidiano. Quanto a isso, podemos notar que Emílio apresenta características típicas do caráter ardiloso, tais como a destreza no uso da máscara e a astúcia na arte da sedução, valendo-se da doença como artimanha para provar a “incontestável” sinceridade de seus sentimentos a fim de enredar a sua vítima.

Por fim, podemos notar que, praticamente, todo o enredo é construído pela justaposição de acontecimentos fortuitos, o que supõe uma despreocupação com a encadeação coerente e verossímil dos fatos narrados. Isso resulta num deslocamento do acontecimento objetivo para o estudo dos caracteres. Desse modo, a arquitetura do conto passa a apoiar-se na adequação de uma situação ao esboço de caracteres e ao exame dos sentimentos humanos. Assim, os acontecimentos são configurados muito mais a serviço da análise psicológica do que em função de um esquema narrativo. Inserida nesse contexto, a intriga em si perde o interesse e a ação assume a dimensão de reflexo da realidade interior e do caráter da personagem em foco. A análise tende cada vez mais a reduzir e a eliminar as referências externas para um aprofundamento maior do humano, num caminhar progressivo em direção ao microrrealismo psicológico, uma das marcas mais distintivas do estilo machadiano.

Quanto à moralidade da história, é preciso lembrar que este conto recebeu irado ataque, extensivo ao *Jornal das Famílias*, publicado nos “a pedidos” do *Correio Mercantil*, denunciando, logo após a publicação do primeiro episódio, a imoralidade da obra. A acusação, assinada por *O Caturra*, censurava o *Jornal das Famílias* por ter-se afastado do seu programa. Logo no dia seguinte, vinha uma resposta do autor, assinada pela inicial *J*, em que dizia ser facilmente reconhecível n’*O Caturra* um inimigo pessoal do Sr. Garnier. No mês seguinte, logo que apareceu a continuação da narrativa, *O Caturra* retornou às páginas do *Correio Mercantil* com um ataque ainda mais violento, acusando o *Jornal das Famílias* de “apóstolo do loureirismo”. No dia seguinte, Machado identifica-se como o autor da narrativa e pede aos leitores que aguardem o final do escrito para julgar sua moralidade. A polêmica continua até o final da publicação da narrativa, em que uma *Mãe de Família* e alguém que se assinava “Sigma” vêm em defesa da história, considerando educativo o realismo do enredo.

De acordo com Raimundo Magalhães Jr., toda essa polêmica foi forjada pelo próprio autor e pelo editor Garnier, tendo em vista a publicidade da narrativa e o aumento das vendas do jornal: “Evidentemente a revista de modas e de leitura para senhoras e moças tivera uma queda na venda, ou no interesse que despertava, com o país voltado para (...) a guerra da Tríplice Aliança (Brasil, Uruguai e Argentina) com o Paraguai”²¹. Desse modo, a discussão sobre a moralidade da obra, gerada justamente no *Correio Mercantil*, um dos periódicos que fazia a cobertura dos episódios da guerra, era uma estratégia excelente para se chamar a atenção para as páginas do *Jornal das Famílias*.

Outro indicativo do caráter forjado dessa polêmica, na opinião de Magalhães Jr., está na escolha do pseudônimo *O Caturra*. “Difícilmente uma pessoa que quisesse impugnar a sério a narrativa escolheria pseudônimo tão pejorativo”²². Outra comprovação de que tudo não passou de um artifício publicitário está, segundo o crítico, nas datas em que a polêmica é reaberta: sempre no momento imediatamente após a publicação do número do periódico que traz a continuação da narrativa, o que evidencia uma explícita intenção de conduzir os leitores à leitura daquelas páginas.

Ajustando-se a tais considerações, John Gledson também defende a possibilidade de Machado ter sido o autor de toda essa polêmica, como uma forma de atrair leitores. Se assim foi, o crítico afirma que o caso revela não apenas a capacidade machadiana de imaginar outras vozes, mas também a amplitude da sua consciência em relação ao contexto ideológico dentro do qual escrevia. Na sua opinião, “o título por si era uma tentação óbvia para atrair leitores cujos motivos poderiam ser menos puros”. E acrescenta: “Não eram incomuns viúvas moças naqueles tempos em que pessoas morriam muito cedo, mas o que importava mais é que elas tinham uma liberdade de dispor de si mesmas, não desfrutada pelas moças solteiras”²³.

Depois de levantada toda essa polêmica, era natural e, inclusive, necessário que houvesse alguma lição moral ao final da narrativa, – afinal, se assim não fosse, o *Jornal das Famílias* poderia ser banido dos severos lares das famílias brasileiras como “publicação revolucionária e nociva”²⁴. Entretanto, o que temos ao final do conto é uma abertura para diferentes possibilidades de leitura. Os *Caturras* poderiam identificar facilmente a lição moral que é conferida ao texto por meio do castigo de Eugênia, que se deixou envolver por um “sedutor vulgar”. As mulheres que sustentavam um casamento infeliz, possivelmente, se identificariam com a crítica às conveniências sociais, responsáveis, na maioria das vezes, pela falência do casamento e pela insatisfação da mulher dentro dele. Para outras possíveis categorias de leitores, a narradora parece dar a liberdade de fazerem seu próprio julgamento: conforme sugere pela pergunta que deixa nas frases finais da história: “Mas creio que caro paguei o meu crime e acho-me reabilitada perante a minha consciência. / Achar-me-ei perante Deus?”. Portanto, caberia a esses leitores dar a sua opinião sobre a reabilitação da personagem.

“Cinco mulheres”: a tendência para a síntese

O conto “Cinco mulheres”, assinado pelo pseudônimo *Job*, foi publicado no *Jornal das Famílias* de agosto a setembro de 1865. Um aspecto que chama a atenção neste conto é a sua divisão em quatro narrativas independentes, de modo que a única coisa que as une é o título e o estilo. O próprio escritor deixa isso claro na suposta advertência que antecede as histórias:

“Cada uma delas forma um esboço à parte; mas todas podem ser examinadas entre o charuto e o café”.

Esse recurso de agrupar diversas narrativas autônomas dentro de um mesmo conjunto narrativo pode levar-nos a uma reflexão sobre a posição do autor em relação à extensão de suas histórias. Conforme ressaltado na introdução deste trabalho, havia uma tendência geral de se alongar ao máximo as narrativas publicadas sob a forma de folhetins em periódicos e revistas literárias. Considerando essa tendência, cabe averiguar o modo como o jovem contista Machado de Assis lidou com essa questão no início de sua carreira.

Se averiguarmos as duas produções publicadas por Machado antes de firmar-se como colaborador do *Jornal das Famílias* – mais especificamente os contos “Três tesouros perdidos” (*A Marmota*, 5 jan. 1858), e “O País das Quimeras” (*O Futuro*, 1 nov. 1862) –, notaremos que a estréia do escritor no trabalho com a forma literária do conto se deu com narrativas marcadas pela brevidade. O primeiro deles, inclusive, é um dos contos mais breves de toda a carreira artística do escritor.

Também a estréia no *Jornal das Famílias* foi marcada pela brevidade do conto *Frei Simão*, no qual o narrador, chamando a atenção do leitor para o seu papel de organizador e editor da história, manifesta a sua tendência para a síntese: “O autor desta narrativa despreza aquela parte das Memórias que não tiver absolutamente importância; mas procura aproveitar a que for menos inútil ou menos obscura”.

A omissão de determinadas passagens das narrativas, geralmente as que conduziriam a excessos de sentimentalismo, foi percebida como um procedimento recorrente dos contos analisados anteriormente, como podemos conferir nos seguintes trechos selecionados: “Deixo ao espírito do leitor ajuizar como seria o encontro de amigos que se não vêem há muito” (“Casada e Viúva”); “O leitor sabe o resto”; “Não ocuparei o espírito do leitor com o que se passou durante a noite do baile, e corro (...) ao que realmente importa saber em nossa história” (“Questão de vaidade”); “Não te quero fatigar com a narração minuciosa e diária de todos os acontecimentos” (“Confissões de uma viúva moça”).

Evidentemente, no caso de uma completa aderência à tendência geral da produção jornalística de estender ao máximo as narrativas, – quer pelas vantagens financeiras resultantes ao escritor, quer pela imposição do editor, quer pelo gosto do público –, Machado de Assis, certamente, procederia de maneira contrária, procurando exatamente preencher o maior número de páginas possíveis com a “narração minuciosa” de todos os acontecimentos. Em contrapartida, a recorrência das omissões referidas pelo narrador machadiano em praticamente todos os seus contos, além de combater os excessos de sentimentalismo, também revela a consciência do escritor da necessidade de síntese exigida para a escritura do conto.

Nesse sentido, o procedimento adotado no conto “Cinco mulheres” de agrupar quatro narrativas dentro de um mesmo conjunto narrativo pode ser tomado como uma saída que o escritor encontrou para preencher o espaço exigido pela direção do jornal e, simultaneamente, manter a brevidade das suas narrativas.

Dado o âmbito deste trabalho, restringimos a análise deste conto à questão da extensão, com destaque especial a duas passagens da terceira narrativa, intitulada ‘Antônia’: “O leitor sagaz suprirá o resto da carta, acrescentando qualquer período tirado de qualquer romance da moda”. Logo a seguir, o narrador acrescenta: “Como eu não quero entreter os leitores com episódios inúteis e narrações fastidiosas, salto aqui uns seis meses e vou levá-los à casa do Mendonça, numa manhã de inverno”.

A primeira passagem destacada revela a consciência do escritor da crise do Romantismo e do desgaste que envolvia as suas formas de expressão, de modo que é descartada qualquer hipótese de entrada desses chavões em seu texto. A recomendação ao leitor para que recorra a “qualquer período tirado de qualquer romance da moda” é uma irônica alfinetada aos leitores que ainda insistiam em buscar o transbordamento das emoções em suas narrativas. Por outro lado, além de combater os excessos de sentimentalismo, esse procedimento também delimita a extensão da narrativa, que se abstém da tarefa de narrar passagens óbvias, sem nenhum acréscimo aos fins artísticos visados pela obra.

A segunda passagem referida relaciona-se ainda mais diretamente com a questão da extensão. O narrador adota um procedimento que se será levado ao extremo na produção ficcional da fase da maturidade, sobretudo nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que a técnica do salto está em uso constante. No excerto citado, é notável a crítica ao próprio contexto da produção jornalística, que conduzia os escritores ao estufamento artificial das histórias por meio de “episódios inúteis e narrações fastidiosas”, que não tinham outra função senão a de fazer render numerosas páginas de jornal.

Considerações finais

Com este trabalho foi-nos possível abordar sete narrativas escritas por Machado de Assis nos dois primeiros anos de sua colaboração para o *Jornal das Famílias*. Nosso intuito foi o de realizar uma revisão crítica desses contos a partir das condições que marcaram o contexto de sua produção original. Tendo em vista o perfil do periódico (uma publicação voltada exclusivamente ao público feminino, marcada pelo tom religioso e moralizante de suas publicações e pela tendência romântica dos textos literários), procuramos averiguar a possibilidade de Machado de Assis ter assumido uma postura subversiva em relação aos padrões de produção estabelecidos pelo jornal, sobretudo no que diz respeito a questões

relacionadas à moralidade, às formas de relacionamento com o leitor, à tendência romântica, ao modo de caracterização das personagens e à extensão das histórias.

No quadro das subversões realizadas pelo autor, destacamos, em relação ao plano ideológico, que Machado de Assis não veiculou uma lição moral condizente com o modelo edificante comumente apresentado pelo *Jornal das Famílias*. Em vez de histórias edificantes, Machado tinha em vista a crítica e o questionamento das regras sociais, denunciando iniquidades e mazelas da sociedade do seu tempo, tais como a escravidão, os casamentos por conveniência e a condição subalterna da mulher brasileira.

No plano literário, notamos que a colaboração de Machado de Assis afastou-se da tendência romântica das demais colaborações do periódico. Consciente da crise do Romantismo e do desgaste das suas formas de expressão, o autor procurou atualizar a tradição romântica, incorporando-a em sua obra e apresentando-a de um modo deslocado. Para tanto, contou com recursos, tais como a omissão, a ironia e o humor, que atuaram como atenuantes do sentimentalismo e outros excessos típicos da tendência romântica. Nessa proposta de atualizar a tradição, evidenciou-se também o seu trabalho com a formação do leitor, procurando apresentar, por meio de suas personagens, a forma de leitura visada pelo seu texto. Em outras ocasiões, o escritor também fez uso da galhofa e da ironia ao se dirigir ao leitor, como uma forma de “desautomatizar” os hábitos de leitura pautados no modelo romântico.

Em relação ao modo de caracterização das personagens, mereceu destaque o empenho do escritor como iniciador da narrativa de análise, criando personagens caracterizadas pela densidade psicológica. Já nessa fase, o escritor procurou contornar as soluções simplistas e maniqueístas do Romantismo e os esquemas despersonalizantes do Naturalismo. Suas narrativas tendem cada vez mais a reduzir e a eliminar as referências externas para um aprofundamento maior do humano, num caminhar progressivo em direção ao microrrealismo psicológico, uma das marcas mais distintivas do estilo machadiano.

Por fim, foi-nos possível identificar, no que diz respeito à extensão, uma clara tendência do escritor para a síntese, observada em praticamente todos os contos. Embora esse propósito não fosse posto em prática efetivamente em todas as narrativas, possivelmente em função das condições da produção determinadas pela imprensa periódica, a omissão de passagens óbvias e inúteis e a técnica do salto já se fará presente nessas composições iniciais do autor.

Notas

* 1 Este trabalho é parte integrante de uma pesquisa em nível de Mestrado, apoiada pela CAPES e orientada por Alvaro Santos Simões Junior – professor do Departamento de Literatura da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – Campus de Assis.

-
- ¹ ASSIS, J. M. M. de. *Contos/Uma antologia*. Seleção, introdução e notas por John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 1, p. 21.
- ² BOSI, A. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 2ª impressão. São Paulo: Ática, 2000, p. 75.
- ³ MAGALHÃES JR., Raimundo. Prefácio. In: ASSIS, J. M. M. de. *Contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956, p. 08.
- ⁴ *Revista Popular*, tomo 16, 15 dez. 1862, p. 365.
- ⁵ *Jornal das Famílias*, tomo 1, jan. 1863, p. 02-03.
- ⁶ Idem.
- ⁷ *Jornal das Famílias*, tomo 2, jan. 1864, p. 01-02
- ⁸ *Jornal das Famílias*, tomo 7, fev. 1869, p. 02-03.
- ⁹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.100.
- ¹⁰ SILVEIRA, Daniela Magalhães. *Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do Jornal das Famílias*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2005, p. 161.
- ¹¹ MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ¹² RIBEIRO, J. A. *Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e A narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Edunesp, 1996. – (Prismas).
- ¹³ CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964, p. 15-16.
- ¹⁴ AZEVEDO, S. M. *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro*. (Tese de Doutorado), São Paulo: USP, 1990, p. 374.
- ¹⁵ Victoria Colonna, “Conselhos”. In: *Jornal das Famílias*, nov. de 1874, pp. 343-45.
- ¹⁶ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. 4.ed. São Paulo, 1949, p. 102.
- ¹⁷ *Op. cit.*, p. 08.
- ¹⁸ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial / Edusp, 2004.
- ¹⁹ BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980, p. 66.
- ²⁰ BOSI, A. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 2ª impressão. São Paulo: Ática, 2000, p. 18-19.
- ²¹ *Op. cit.*, p. 322.
- ²² Idem, p. 323.
- ²³ ASSIS, J. M. M. de. *Contos: uma antologia / Machado de Assis; seleção, introdução e notas John Gledson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 1. p. 22.
- ²⁴ MAGALHÃES JR., Raimundo. Prefácio. In: ASSIS, J. M. M. de. *Contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956, p. 08.