

DAYANE MUSSULINI

UMA PONTE ENTRE O BRASIL E A FRANÇA:

Histórias da meia-noite, de Machado de Assis

ASSIS

2015

DAYANE MUSSULINI

UMA PONTE ENTRE O BRASIL E A FRANÇA:

***Histórias da meia-noite*, de Machado de Assis**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientadora: Daniela Mantarro Callipo

ASSIS

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

M989u Mussulini, Dayane
Uma ponte entre o Brasil e a França: Histórias da meia
noite, de Machado de Assis / Dayane Mussulini. - Assis,
2015
161 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr^a Daniela Mantarro Callipo

1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Contos brasileiros.
3. Intertextualidade. 4. Literatura comparada – Francesa e
brasileira. I. Título.

CDD 809

*A Bia, cuja memória me inspira a
continuar...*

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Prof^a Dr^a Daniela Mantarro Callipo, sem a qual a existência deste trabalho não seria possível. Agradeço também à Dani, pela confiança, pela compreensão, pelas leituras e sugestões tão cuidadosas e, principalmente, pelo carinho e sorriso com que me recebia a cada encontro.

Ao Luiz, por me fazer acreditar em mim mesma quando tentei desistir, por me olhar com tanto amor e admiração, pela paciência de reler quantas vezes fossem necessárias cada linha que escrevia, por toda a compreensão, respeito e apoio de sempre.

Aos meus pais amados, Celma e Waldemir, e à minha querida irmã, Tatiane, por serem os meus primeiros exemplos e mestres, sempre compreensivos, pacientes e zelosos comigo.

À minha segunda família, Andreia, Karl, Carla e Ricardo, por terem tão bem me recebido em Paris, enchendo os meus dias de amor, gratidão e alegria.

Ao professor Doutor Carlos Eduardo Mendes de Moraes, por ser tão generoso e competente, ensinando-me, gentilmente, os primeiros passos da caminhada acadêmica. Ao Cadu, pela paciência e carinho nas orientações de Iniciação Científica.

Ao CNPq que me confiou o auxílio financeiro nos meses iniciais da pesquisa e à FAPESP que deu continuidade ao financiamento da mesma, possibilitando-me realizar mais um de meus sonhos: conhecer a França, onde pude aprofundar meus conhecimentos em literatura francesa.

Ao professor Doutor Jean-Claude Yon, pelos preciosos conselhos de leitura e pela disponibilidade em dirigir meus estudos na França.

Às professoras Doutoras Sílvia Maria Azevedo, Sandra Aparecida Ferreira, e Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari, e aos professores Doutores Álvaro dos Santos Simões Jr. e Giorgio de Marchis pela generosidade em ministrar suas disciplinas e compartilhar seus profundos conhecimentos, tão fundamentais para a elaboração desta Dissertação.

À professora Doutora Gabriela Kvacek Betella e aos participantes do Grupo Machadianos, organizado por ela, pelas leituras comprometidas e sugestões preciosas.

Às professoras Doutoras Sílvia Maria Azevedo e Ana Maria Carlos, pelos conselhos e sugestões no Exame de Qualificação.

Aos componentes da banca, professora Doutora Sílvia Maria Azevedo e professor Doutor Gilberto Pinheiro Passos, pela pronta disponibilidade em discutir o meu trabalho, sendo assim, os seus ilustres primeiros leitores.

Às minhas amigas Anelise, Veluma, Bruna e Marina, por me acompanharem desde a infância, sendo essenciais para o meu bem-estar e equilíbrio.

Aos amigos que a faculdade me trouxe, Marcéu, Daniel, Mariana, Anna Carolina, Jéssica, Nicole, Letícia, Guilherme, Janaina, Sérgio, Cássia, Kátia, Camila, Priscila e Raquel,

por aguentarem várias vezes o meu desabafo, por serem sempre gentis comigo e, principalmente, por todo o apoio e incentivo.

Aos meus eternos alunos Thiago, Karina, Aline e Heloísa, representando aqueles que ainda estão por vir ou que apareceram no final deste processo, pelas conversas infinitas no fim das aulas (e também no início e meio), as quais iluminaram a composição deste trabalho e me ensinaram a ter confiança.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, Escritório de Pesquisa e da Biblioteca da UNESP de Assis, que me atenderam sempre de imediato e com muita prestatividade, auxiliando-me nos assuntos burocráticos e técnicos.

À Hemeroteca Digital Brasileira e ao CEDAP – UNESP/Assis, pela disponibilização dos periódicos, que muito contribuíram com o desenvolvimento da pesquisa.

À documentalista do CHCSC da Universidade de Versalhes, Céline Clouet, pela eficiência e generosidade em bem me atender.

Aos funcionários da Biblioteca da Universidade de Versalhes, que me permitiram o empréstimo de seus livros.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional da França, pela solicitude e pelas informações sempre tão precisas.

À minha Jully, por me ensinar uma forma única de amor e preocupação, e por me trazer paz com seu olhar canino de serenidade e paciência.

À Mitsu, cuja companhia trouxe alegria à Jully nos últimos meses de elaboração da Dissertação, deixando-me, assim, mais feliz.

“Acabo de reler o que escrevi, e riscaria tudo se tivesse mais papel para escrever. Infelizmente não tenho, é meia noite, e esta carta há de seguir amanhã cedo. Risque pois o que aí fica escrito; não vale a pena guardar tolices.”

“Ponto de vista”, *Histórias da meia-noite*, Machado de Assis.

MUSSULINI, Dayane. **Uma ponte entre o Brasil e a França: *Histórias da meia-noite*, de Machado de Assis**. 2015. 161f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

RESUMO

A coletânea *Histórias da meia-noite*, de Machado de Assis, é composta por seis contos que, originalmente, estamparam as páginas do *Jornal das Famílias* (1863-1878) entre os anos de 1870 e 1873, quando foram compilados em livro. Encontrando-se, em quase todos eles, referências a autores franceses, bem como à cultura francesa de maneira ampla, pretende-se realizar a análise desses textos, de modo que seja possível apresentar sugestões para a compreensão desse fenômeno, essencial para a interpretação do conjunto. Para tanto, foram necessários estudos que buscassem uma teoria do conto, sobretudo daquele praticado ao longo do século XIX; conceitos de Literatura Comparada e Intertextualidade, a fim de melhor entender a presença francesa nessas narrativas; e leituras acerca da importância da França no contexto oitocentista brasileiro, abrindo a possibilidade de uma compreensão mais profunda das publicações de Machado de Assis e dos demais colaboradores da revista de Garnier. Neste sentido, é preciso considerar o periódico como um veículo fundamental para a manutenção de um vivo contato com a cultura de Balzac. A coletânea, ao lado do ensaio crítico, *Instinto de Nacionalidade* (1873), permitem a ideia de elaboração de um projeto literário, que visa ao amadurecimento da literatura brasileira por meio do diálogo com outras literaturas, de modo a construir uma tradição literária, na qual o autor fluminense gostaria de inserir a sua ficção.

Palavras-chave: Machado de Assis. Contos brasileiros. Intertextualidade. Literatura Comparada – Francesa e Brasileira.

MUSSULINI, Dayane. **Un pont entre le Brésil et la France : *Histoires de minuit*, de Machado de Assis**. 2015. 161 f. Mémoire (Master en Lettres). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

RÉSUMÉ

L'anthologie *Histoires de minuit*, de Machado de Assis, est composée de six récits, qui ont été publiés originellement dans le *Journal des Familles* (1863-1878) entre les années 1870 et 1873, quand ils ont été compilés en livre. En y trouvant la référence à des auteurs français, bien qu'à la culture française au sens large, l'on prétend réaliser l'analyse de ces textes, de sorte qu'il soit possible de présenter des suggestions pour comprendre ce phénomène, essentiel pour l'interprétation du recueil. L'on a donc fait appel aux études concernant la théorie du conte, surtout de celui pratiqué au XIX^e siècle ; les concepts de Littérature Comparée et d'Intertextualité, afin de bien comprendre la présence française dans ces récits ; et aux lectures à propos de l'importance de la France dans le XIX^e siècle brésilien, en ouvrant la possibilité d'une compréhension plus profonde des publications de Machado de Assis et des autres collaborateurs de la revue de Garnier. Dans ce sens, il faut considérer le journal comme un véhicule fondamental pour maintenir un vif contact avec la culture de Balzac. L'anthologie à côté de l'essai critique, *Instinct de nationalité* (1873), permettent l'idée de l'élaboration d'un projet littéraire, qui vise à la maturité de la littérature brésilienne à partir du dialogue avec d'autres littératures, de façon à construire une tradition littéraire, dans laquelle l'écrivain brésilien voulait insérer sa fiction.

Mots-clés : Machado de Assis. Contes brésiliens. Intertextualité. Littérature Comparée – Française et Brésilienne.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 Em torno de algumas teorias	27
1.1 À guisa de um gênero: o conto	27
1.1.1 O gênero em Machado de Assis	31
1.1.2 <i>Histórias da meia-noite</i> : uma coletânea de... contos?	40
1.2 Em busca de uma definição de Literatura Comparada	44
1.2.1 A intertextualidade	50
1.2.2 A citação	53
1.2.3 A alusão	57
1.2.4 A paródia	58
1.2.5 A sátira	61
1.3 A presença francesa na obra de Machado de Assis	64
2 <i>Instinto de nacionalidade</i>, “A parasita azul” e “Aurora sem dia”: um ponto de partida para a compreensão de <i>Histórias da meia-noite</i>	71
2.1 <i>Instinto de nacionalidade</i> : um tratado literário	71
2.2 “A parasita azul”: uma tentativa de nacionalismo	78
2.2.1 A festa do Divino Espírito Santo: uma representação do Brasil?	91
2.3 “Aurora sem dia”: a presença francesa na construção da personagem e da história	96
3 Um flagrante na sociedade brasileira: o casamento e a presença francesa em “Ernesto de tal”, “As bodas de Luís Duarte” e “O relógio de ouro”	107
3.1 “Ernesto de tal”: uma comédia brasileira	107
3.2 “As bodas de Luís Duarte”: a presença francesa como marca de erudição	122
3.3 “O relógio de ouro”: adultério e sociabilidade burguesa	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153

INTRODUÇÃO

Breve apresentação do *Jornal das Famílias*¹

O *Jornal das Famílias* era, na realidade, uma revista mensal, fundada pelo francês Baptiste Louis Garnier em 1863, impressa em Paris e distribuída no Rio de Janeiro pela Livraria B. L. Garnier, que se situava na famosa Rua do Ouvidor, nº 69. Contando com quinze anos sem quase nenhuma interrupção², circulou até 1878, com 108 volumes³, todos altamente ilustrados, demonstrando a superioridade da imprensa europeia, sobretudo da francesa.

O projeto nascera da ideia de dar continuação à *Revista Popular* (1859-1862), cujo objetivo era tornar acessível todos os ramos do conhecimento para as pessoas que não possuíam estudos. Para aquelas já formadas, a revista viria contribuir para a profusão do seu saber. Nesses parâmetros, Garnier buscou popularizar o conhecimento, levando-o para as diversas camadas sociais, também como uma espécie de educar essa classe em ascensão no Brasil, a burguesia. Para isso, os artigos que a compunham tratavam de agricultura até literatura, passando pela indústria, física, medicina familiar, música e outras artes.

Seis meses depois do fim do periódico e com a promessa de ampliar o seu público alvo, veio o *Jornal das Famílias*. A promessa foi parcialmente cumprida, pois a continuação chegou; em contrapartida, em vez de se dirigir a um maior número de leitores, a revista priorizou atender, como o nome já indica, às famílias brasileiras e, sobretudo, às mulheres e moças. Agora, o projeto era preparar as donzelas para o casamento e, em se tratando das senhoras, de reforçar os cuidados destas com o lar. Dessa forma, seus artigos possuíam um caráter religioso e moralizante; quando se apresentava na forma de texto literário, havia uma tendência romântica, espelho do gosto das senhoritas e senhoras da época. Na “Carta aos Leitores” do primeiro volume, em janeiro de 1863, expressava-se assim:

¹ Muitas das informações acerca do *Jornal das Famílias* (a sua fundação, o seu conteúdo, a sua estrutura interna, os seus colaboradores etc), bem como da colaboração de Machado de Assis nessa revista, foram obtidas a partir da disciplina “Formação da Literatura Brasileira”, ministrada pela Professora Doutora Sílvia Maria Azevedo, no Programa de Pós-Graduação em Letras “Literatura e Vida Social” da Faculdade de Ciências e Letras de Assis (Unesp).

² Segundo a Dissertação de Mestrado de Daniela Magalhães Silveira (2005), a única interrupção do *Jornal das Famílias* ocorreu no ano de 1871, de maio a setembro, a qual em nenhum momento foi justificada ao leitor, retornando em outubro como continuação do volume anterior.

³ Ver MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. 2.ed. São Paulo: UNESP, 2009. p. 459.

Hoje, mais corajosos do que antes, convencidos de que aquele auxílio não nos abandonará, e por isso mesmo que desejamos correspondê-lo, de algum modo mais plausível, resolvemos sob o novo título de *Jornal das Famílias*, melhorar a nossa publicação. O *Jornal das Famílias*, pois, é a mesma *Revista Popular* doravante mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras.

[...]

Mais do que nunca dobraremos os nossos zelos na escolha dos artigos que havemos de publicar, referindo sempre os que mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e recreativa, à higiene, em uma palavra, ao recreio e utilidade das famílias. (*Jornal das Famílias*, jan. 1863, p. 1-2).

Assim como é esclarecido na carta-programa, preocupado com os interesses domésticos das famílias brasileiras, o periódico buscou trazer à luz artigos que ensinassem às mulheres os trabalhos manuais, dicas de economia doméstica e de higienização pessoal, além da diversidade de textos artísticos, como os de literatura, música e pintura, e de artes manuais, como bordado e confecção.

Diferentemente da *Revista Popular*, o novo periódico era composto em forma de fascículo, isto é, cada número não era senão uma continuação do anterior, fazendo com que o público tivesse o interesse em obter todos os exemplares, dando, assim, um caráter perene aos volumes.

Ademais, ainda no plano da sua constituição gráfica, pensou-se em compor o jornal de maneira distinta da habitual, pois cada página só conteria o texto a ser abordado, excluindo aquele acúmulo de colunas sobre diversos assuntos sem ligação entre si, de forma a dar uma concepção mais limpa, sem poluição visual.

Embora a revista fosse organizada com o principal objetivo de atender ao público feminino, a primeira “Carta às Leitoras” – inacreditavelmente – só chegou após seis anos de sua circulação, em janeiro de 1869, quando a redação comenta os sucessos obtidos até então, desejando um bom ano às leitoras, pedindo que essas continuassem com a assinatura do periódico. Esse fato, conforme assinalou Sílvia Azevedo (1990), vem para reforçar a estrutura patriarcal das famílias brasileiras. Sendo assim, observam-se, no fragmento abaixo, as leitoras a quem o jornal se dirige:

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 em 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 haviam acumulado nas belas frentes das nossas leitoras. (*Jornal das Famílias*, jan. 1869, p. 2).

Nota-se que não se trata de uma leitora comum, mas sim daquela que recebeu uma “boa educação”, tanto material quanto espiritual, tendo em vista que os textos pressupunham uma atitude moralizante, por meio da “amena literatura”, isto é, de uma literatura criada a partir do velho conceito da Antiguidade, defendida por Horácio, para divertir, instruir e educar. Como a mulher também estava associada ao sofrimento, as narrativas não poderiam se utilizar senão das artimanhas românticas, tentando mostrar a essas mulheres as várias ciladas que o coração armava para destruir suas vidas, ensinando, ao mesmo tempo, que elas deveriam obedecer aos seus pais e maridos.

Preocupada em agradar ao público feminino, portanto, a revista buscou trazer à tona inúmeras narrativas que respondessem às inquietações de espírito das leitoras, tendo como principal colaborador Machado de Assis, que inicia seu trabalho em 1864, no segundo ano de existência do *Jornal das Famílias*, com o conto “O frei Simão”, uma espécie de paródia de *Amor de perdição*, em que narra a história de dois jovens apaixonados, mas que, devido às exigências paternas, não podiam concretizar o sonho do casamento, ambos preferindo, assim, a morte.

Embora Salvador de Mendonça, conforme mostra Jean-Michel Massa (2009), afirme que Machado de Assis tenha escrito para a *Revista Popular*, só encontramos textos assinados em seu nome ou em pseudônimos seus reconhecidos no *Jornal das Famílias*, onde publicou cerca de setenta contos, segundo os dados apresentados por Raimundo Magalhães Júnior (1981), de 1864 até 1878. Jean-Michel Massa e John Gledson colocam em xeque, no entanto, a autoria de algumas dessas narrativas, tendo em vista que, como eram escritas sob vários pseudônimos, há a dúvida se pertenciam mesmo ao escritor fluminense. Todavia, o crítico inglês, igualmente, atribui-lhe os mesmos setenta contos.

O uso de pseudônimos, naquela época, era muito comum, sobretudo entre os literatos que trabalhavam também na imprensa. Estudos justificam que essa prática ocorria para que os escritores pudessem classificar a sua produção. Alguns eram mesmo utilizados a fim de esconder a verdadeira autoria, talvez porque tivessem receio da exposição de determinados ideais, ou porque queriam brincar com o leitor ou com algum companheiro de profissão, por exemplo. Notadamente, Machado valeu-se de um número infindável de pseudônimos: no *Jornal das Famílias*, dentre os mais recorrentes encontram-se Job. J.J., Lara, Marco Aurélio, Max, Máximo, Victor de Paula.

Jean-Michel Massa, contudo, aponta para um grave problema a respeito dos pseudônimos machadianos. O crítico francês questiona a possibilidade de algum colega de profissão do autor fluminense ter lhe tomado emprestado algum de seus pseudônimos, pois

sendo a sua autoria reconhecida, poderia publicar ideias divergentes em seu nome, ou até mesmo, tirar algum proveito disso. Por outro lado, alguns contemporâneos diziam que Machado de Assis era o único colaborador da revista, embora houvesse uma lista com outros vinte e um nomes, dentre os quais constavam Joaquim Manuel de Macedo e Joaquim Norberto de Sousa Silva, por exemplo. Evidentemente, é inegável a autoria dos trezes contos dos quais seis compõem *Contos fluminenses* (1870), seis estão presentes em *Histórias da meia-noite* (1873) e um se encontra em *Papéis avulsos* (1882).

A recepção fragmentária de *Histórias da meia-noite*

Quando Machado de Assis publicou *Histórias da meia-noite*, em 1873, já era um autor conhecido, principalmente graças à poesia e à crônica. Também já havia escrito algumas aclamadas peças de teatro – de sua autoria ou resultadas de traduções suas – e consistentes ensaios críticos. O seu trabalho era bem aceito pelo público, como se pode observar pelas resenhas publicadas nos jornais seus contemporâneos, as quais eram, normalmente, muito positivas, quase versando para o encômio. Esse fato ajuda a explicar porque, mesmo naquela época, seus primeiros livros de romances e de contos foram pouco analisados na sua totalidade, haja vista que, por ser um autor já consagrado, os críticos não se interessavam em fazer um estudo que contemplasse a profundidade de suas produções, limitando-se apenas a uma menção superficial de suas obras.

O que se percebia, com frequência, era uma passada rápida de olhos nessas narrativas. Se algumas delas chamavam a atenção, era por motivo de alguma polêmica, como ocorreu em “Confissões de uma viúva moça”, conto considerado imoral por um leitor que se automeava *Caturra*, assim como mostram as suas publicações na seção “A Pedidos”, do *Correio Mercantil*⁴.

Sem realizar um juízo de valores, a simples reação indignada de um leitor pressupõe que, talvez, a ficção machadiana revelasse, no mínimo, um duplo sentido, pois se ela fosse lida pela maior parte das leitoras como “bons exemplos” a serem seguidos, essas narrativas

⁴ O primeiro texto de *Caturra* aparece no volume de 1º de abril de 1865, no *Correio Mercantil*, na coluna “Publicações a Pedido”, recebendo o título de “*Jornal das Famílias*”. O comentário irônico e preconceituoso, já que o conto nem havia sido concluído, despertou a resposta imediata de Machado de Assis, no *Diário do Rio de Janeiro*, no dia seguinte, 2 de abril de 1865, em que afirma ser *Caturra* algum inimigo do “excelente jornal” de Garnier. As acusações tiveram continuidade, chamando mais pessoas que se manifestaram a favor da narrativa machadiana.

também poderiam conter em si certa dose de ironia e de ambiguidade, abrindo portas para outra interpretação. O leitor mais atento seria capaz, portanto, de perceber as sutilezas do narrador e de encontrar em seu enredo costumes condenáveis pela sociedade em que vivia, mas escondidos atrás de uma voz moralizante, que dizia exatamente o que era permitido ser feito e o que deveria ser evitado.

É desnecessário dizer que muito se tem estudado a respeito de Machado de Assis, seja sobre sua vida ou sua obra. No entanto, assim como aponta Jean-Michel Massa (2009) só uma parcela de sua produção literária é considerada, pela maior parte dos críticos, como merecedora de um olhar mais arguto, enquanto muitos textos caem no quase total esquecimento. Estes últimos são quase sempre os trabalhos iniciais do escritor fluminense, nos mais diversos gêneros narrativos. Isso ocorre porque, desde a época de Machado de Assis, inclusive obtendo o consentimento dele próprio, a sua criação foi segmentada em duas fases completamente distintas: a primeira dita de “aprendizagem” seria um espaço reservado para a ficção com características da escola romântica, de fundo quase sempre moral; a segunda, lida como de “maturidade”, onde se encontrariam os seus escritos mais bem realizados, os quais levam à outra discussão, que questiona a sua inserção (ou não) nas tendências do Realismo, pois são reconhecidos pela sua originalidade de forma e de conteúdo.

Essa divisão inicia-se com a publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que apareceram, pela primeira vez, em forma de folhetim, na *Revista Brasileira*, entre março e dezembro de 1880, sendo transcritas em forma de livro no ano seguinte, em 1881. Esse romance, juntamente com *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), formam a famosa trilogia machadiana, sobre a qual recai o número acentuado de pesquisas, como também ocorre com alguns contos publicados a partir de 1882, com *Papéis avulsos*, ao passo que o estudo da produção anterior a essa data é escasso. Atualmente, porém, encontra-se um esforço maior em trazer para o centro da discussão os textos da juventude de Machado de Assis. Desse modo, o presente trabalho pretende contribuir com o que se tem dito acerca dos seus primeiros contos, ao analisar a coletânea *Histórias da meia-noite* (1873), dando ênfase para a presença francesa que nela se manifesta, essencial para a construção de sentido dessas narrativas.

Como foi supracitado, a recepção machadiana é imensa e, em alguns casos, até mesmo desgastada, pois muitos desses textos críticos já foram superados, como é o caso de Silvio Romero que afirma que não há nenhuma preocupação histórico-social na ficção do autor de *Iaiá Garcia*. Esses ensaios críticos, contudo, continuam servindo de ponto de partida para os estudos machadianos, visto a sua relevância. Buscando uma alternativa que desse conta de,

talvez, apresentar um Machado pouco visitado, alguns periódicos oitocentistas foram consultados para a realização desta pesquisa⁵; a princípio, partindo dos artigos listados por Galante de Sousa, em *Fontes para o estudo de Machado de Assis* (1969). Na sequência, outras fontes da imprensa carioca que estão arquivadas no CEDAP (Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da UNESP – Câmpus de Assis) foram pesquisadas arbitrariamente, datadas de 1873 a 1874, na tentativa de encontrar textos informando a publicação de *Histórias da meia-noite*. Por fim, procuramos, por meio desses periódicos, estabelecer um contraponto com alguns livros fundamentais da crítica machadiana, somados a outras publicações mais recentes.

A partir dessa pesquisa, o primeiro jornal que encontramos a dar notícias da segunda compilação de contos de Machado de Assis foi o *Diário do Rio de Janeiro*, em 23 de julho de 1873, relatando o contrato feito com a Livraria Garnier, pois o livro só sairia em novembro, sendo *A Reforma*, no número de 18 de novembro de 1873, a primeira a comentar a sua aparição. O artigo saiu na coluna “Bibliografia” e, no início, fazia uma exaltação do escritor literário, chamando a atenção para a sua versatilidade nos vários gêneros que escreveu: poesia, romance, crônica, conto e tradução. Sendo assim, com a intenção de “dar sucinta idéia do que contém as delicadas páginas do livro”⁶, a resenha não se comprometia em realizar uma análise minuciosa das narrativas; entretanto, destacando dois contos, “A parasita azul” e “Aurora sem dia”, discorre brevemente sobre algumas temáticas sociopolíticas que permeiam os enredos e denunciam alguns costumes muito comuns no cenário brasileiro.

No ano seguinte, em 1874, no volume de 23 de março, a revista *O Novo Mundo* traz na coluna “Literatura Brasileira”, a “Resenha Bibliográfica de 1873”, fazendo um levantamento de algumas publicações do ano precedente e reservando dois rápidos parágrafos para *Histórias da meia-noite* que, segundo o autor de pseudônimo *Araucarius*, seguem o mesmo caminho iniciado em *Contos fluminenses*, haja vista que se trata de narrativas já presentes no *Jornal das Famílias* e, de certo modo, apresentam mais ou menos os mesmos assuntos. No entanto, não chega a citar nenhum conto específico.

Os outros periódicos parecem ter omitido o aparecimento de *Histórias da meia-noite*: mesmo *A Vida Fluminense* que, mensalmente, costumava comentar as publicações, inclusive de artigos de outros jornais e revistas, não faz qualquer menção ao livro, embora fosse comum

⁵ A ideia de buscar alusões à publicação de *Histórias da meia-noite*, em periódicos fluminenses contemporâneos ao acontecimento, deu-se a partir da elaboração da Monografia como resultado da disciplina “Literatura e Imprensa Periódica”, ministrada pelo professor Doutor Álvaro dos Santos Simões Jr., no Programa de Pós-Graduação em Letras “Literatura e Vida Social”, da UNESP, câmpus de Assis.

⁶ Foi mantida a ortografia original de todos os textos citados.

ressaltar algum texto ou ilustração do *Jornal das Famílias*, ou de outras publicações da Livraria Garnier. Mesmo a “Resenha Bibliográfica de 1873” foi colocada em pauta, mas sem chamar a atenção para o livro de Machado.

Seguindo a ordem cronológica, a próxima resenha de *Histórias da meia-noite* aparece inserida na segunda das sete conferências pronunciadas por Alfredo Pujol, em 1917 e que, mais tarde, foram organizadas em livro, *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo* (2007). Na realidade, trata-se, mais uma vez, de um breve comentário acerca de algumas características gerais do livro, tal como o humor mais acentuado do que aquele dos *Contos fluminenses*, mas ainda distante do que é praticado nas obras de “segunda fase”.

O que se vê nesses textos, sobretudo neste último, é uma tentativa desenfreada de aproximar os acontecimentos da vida de Machado de Assis da sua obra; portanto, muitos dos temas abordados, ou mesmo a forma como são retratados, são vistos a partir da ótica biográfica⁷. Isto é, se os primeiros romances do escritor possuem como temática principal o casamento, deve-se ao fato de ter se casado, então recentemente, com Carolina e estar desfrutando o frescor de seu laço matrimonial. Ou, por exemplo, quando editou em livro os contos que já haviam sido publicados no *Jornal das Famílias* era devido à sua falta de dinheiro e, como trabalhava muito, não lhe sobrava tempo para criar narrativas inéditas.

Se seguirmos esse caminho, deparamo-nos com uma de suas grandes biógrafas, Lúcia Miguel Pereira (1939) que, categoricamente, afirma que as duas primeiras coletâneas de contos e *Ressurreição* (1872) “nada valem”, sendo, no geral, narrativas fantasiosas, as quais nada têm a ver com a realidade. Possuem narradores românticos e convencionais, personagens estereotipadas e uma visão impessoal dos acontecimentos, tudo realizado de maneira mecânica, apenas “para fazer dinheiro apressadamente” (PEREIRA, 1939, p. 148). A estudiosa reconheceu em *Histórias da meia-noite*, todavia, “alguma coisa do verdadeiro Machado” (idem, p. 151), que se distanciava dos enredos de *Contos fluminenses*, citando, por exemplo, a personagem Luís Tinoco, de “Aurora sem dia”, e reconhecendo nele um “espécime dos tipos mórbidos que vão povoar a obra de Machado, dando-lhe aquele estranho sopro de fatalismo e loucura que lhe revoluciona o ambiente tão caseiro e cotidiano” (idem, p. 152).

⁷ É preciso reconhecer que o biografismo era uma tendência comum entre a crítica literária em finais do século XIX e início do XX; no entanto, é igualmente necessário que se questione a sua prática, à medida que comprometa ou não o reconhecimento do escritor enquanto produtor literário.

O que se pode observar, novamente, é a ausência de uma análise mais cuidadosa dessas narrativas iniciais. Na maior parte das vezes, esses comentários são de ordem genérica e não chegam a abranger os casos únicos dos textos em questão. É como se uma ideia tivesse sido implantada e o pacto consagrado, pois só os aspectos negativos são apontados.

A respeito da primeira ficção machadiana conter laivos românticos, há uma grande polêmica, dividindo críticos que acreditam em um Machado romântico, outros que duvidam dessa simples adesão. Segundo Valentin Facioli (*in* BOSI, 1982, p. 33),

Machado de Assis realiza um romance *pseudo-romântico*, onde a idealização alencariana, por exemplo, que cumpre um papel monoliticamente conservador, é substituída pela observação de costumes que eram os da sociedade brasileira e os mais arraigados, de sorte que essa produção abria uma *frente de pesquisa* da ideologia.

Ainda muito preso às concepções de Lúcia Miguel Pereira, Valentin Facioli acredita que o autor fluminense possuía tendências românticas sem consciência, pois servia ao patriarcalismo escravocrata e ao Império nas suas primeiras narrativas. Nesse caso, foi preciso, a princípio, um tempo para que o escritor literário apreendesse a tradição e é nesse espaço que se encontra sua “primeira fase”. Na sequência, foi-lhe permitido criar as suas próprias marcas as quais, mais tarde, fariam parte de uma nova tradição, seria, então, o momento da sua “segunda fase”.

Silvio Romero (*in* ASSIS, 2008, p. 13), por sua vez, acredita que houve um “desenvolvimento normal de bons germens que ele nativamente possuía, naquilo que a nova tendência teve de bom, e o desdobramento, também normal, de certos defeitos inatos, naquilo que teve ela de mau”. Com essas palavras, o crítico aponta um Machado de Assis ardiloso, que retira das estéticas literárias o que há de útil para a sua criação, deixando de lado o que não lhe convém, fazendo dele, portanto, um escritor de “meias-tintas”, o qual não estava nem “lá e nem cá”.

Sonia Brayner (*in* BOSI, 1982) também encara *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite* como detentores de certo sentimentalismo romântico, muito distinto das obras posteriores. O problema principal dessas primeiras narrativas, segundo a autora, diz respeito a certa “teatralidade” a partir da qual são escritas, de maneira a conter muitos diálogos entre as personagens, representando “uma irônica definição do papel da linguagem como construção fundamental do indivíduo” (*idem*, p.434).

Silvio Romero afirma que esse romantismo é “pacato e moderado”, diferentemente daquele praticado por José de Alencar ou Joaquim Manuel de Macedo. Até mesmo Antonio Candido, em sua *Formação da literatura brasileira* (1975), não soube definir ao certo se Machado cabia no quadro dos escritores românticos.

Como consequência da alusão aos traços próprios do Romantismo, surgem as críticas ao tom moralizante da sua ficção. Nisso, todos os autores citados até então parecem concordar, tendo em vista que seus primeiros contos foram publicados no *Jornal das Famílias*, revista dedicada ao entretenimento das famílias brasileiras, sobretudo das mulheres, que deveriam ser educadas segundo o código de “bons costumes”. O que, neste aspecto, parece ter fugido aos olhos da recepção machadiana, pelo menos, de grande parte dela, foram as exceções de seus textos, nos quais se encontra, muitas vezes, uma prática, de certo modo, subversiva, como aponta Jaison L. Crestani (2006), ou, no mínimo, uma postura diferenciada dos outros colaboradores da revista. Mesmo que a moral esteja presente em suas narrativas, em alguns casos, ela aparece aliada ao humor e à ironia, dando à ficção sutileza e ambiguidade, uma vez que a intenção não era corrigir os vícios da sociedade, mas sim iluminá-los, convidando os leitores à reflexão.

É nesse aspecto que Antonio Candido (*in* ASSIS, 2008, p.18) defende a “ironia fina” e o “estilo refinado” da obra machadiana, os quais ajudam o autor fluminense a cutucar a ferida social sem mexer com a moral da população.

A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro.

Embora Candido se refira à sua obra de “maturidade”, podem-se encontrar esses mesmos elementos nos contos publicados no *Jornal das Famílias*, ou mesmo nos seus primeiros romances, pois, sendo Machado de Assis um adepto da narrativa moral, a sua intenção não era educar, mesmo que esse fosse o programa da revista, mas sim observar. A partir dessa observação, era-lhe permitido analisar as atitudes humanas e sobre elas refletir em seus textos, sem escandalizar, tendo em vista que a sua sutileza sugeria os acontecimentos mais graves, enquanto os banais, ainda que condenáveis sob a ótica da ética, não eram estranhos àquela sociedade e, destarte, plenamente aceitáveis. Por exemplo, no conto “O relógio de ouro”, enquanto a suspeita do adultério recaía sobre a personagem principal,

Clarinha, a angústia era geral, pois a mulher não poderia trair o marido, ao passo que, ao se revelar este ser o traidor, as leitoras sentiam um momento catártico; ou seja, o adultério praticado pelo homem era trivial e, até mesmo, compreensível.

Nesse sentido, aparece outro problema, que se reflete na maneira pela qual as primeiras obras de Machado de Assis são lidas: em geral, de acordo com suas produções finais. Isto é, a princípio, leem-se as últimas narrativas machadianas e só depois é que se procura pelos seus trabalhos iniciais, quase sempre na tentativa de compará-los, apontando o que falta nestes, mas que estão presentes naquelas.

Aqueles que se guiam por esse caminho sugerem, então, um “aperfeiçoamento estético” no decorrer de sua experiência literária. Outros apostam em uma “ruptura entre as fases”. De qualquer ângulo que se mire, contudo, o método realizado é o mesmo: o comparatismo. É a partir disso que Jaison L. Crestani (2007) introduz a sua Dissertação de mestrado, intitulada *Machado de Assis colaborador do Jornal das Famílias: da periferia do Romantismo para o centro da literatura brasileira*. Nessa mesma direção, outros estudos acadêmicos buscam trazer à luz uma visão menos reducionista das narrativas publicadas nesse periódico, é o caso das dissertações defendidas por Eduardo M. França (2008), Kátia R. Mello (2007), Mariella A. Pereira (2009) e Márlio B. P. da Silva (2009), as quais, embora encarem a produção machadiana decorrente de um processo gradual de mudança estética, não acreditam em sua ocorrência uniforme. Os pesquisadores afirmam que muitos dos problemas abordados por Machado nas suas obras posteriores a 1880 encontram-se esboçados nas narrativas anteriores, espécie de germens a serem trabalhados, alguns dos quais seguiram essa gradação; outros, em determinados momentos, ficaram estabilizados.

O questionamento sobre a validade da segmentação abrupta, revelando um Machado completamente avesso àquilo que praticava até 1880, existe desde Jean-Michel Massa, pesquisador francês que se dedicou a estudar a juventude do escritor fluminense, dando atenção especial aos anos de 1839 a 1870. Como se pode perceber, a publicação de *Histórias da meia-noite* não está inclusa nesse trabalho; no entanto, há inúmeras ocorrências de análises de outros contos similares que, de igual maneira, estão presentes no *Jornal das Famílias*. Massa aponta várias questões problemáticas acerca da recepção machadiana, sendo uma das mais graves a preocupação excessiva com a vida do autor carioca, deixando de lado a sua produção, que deveria ser o centro das discussões. Talvez seja por isso que a crítica não tenha percebido que “essa evolução não é linear, mas sinuosa, cheia de meandros e mesmo de inúmeros recuos” (MASSA, 2009, p. 28). O estudioso, porém, acredita que “os temas principais da obra podem surgir de modo gradual” (idem, p. 27), partindo do princípio de que

a temática central da ficção machadiana seja “o problema do destino humano” com suas subdivisões e extensões. Dessa forma,

Veremos como seu pensamento nunca se cristalizou; era sempre reformulado e evoluía à medida que acontecimentos ou novas leituras o enriqueciam. Em virtude dessas oscilações, dessas mudanças, surge um Machado de Assis bastante complexo, às vezes contraditório, mas sem hieratismos. (idem, p. 29).

Sendo assim, é imprescindível que se notem as marcas das inúmeras leituras realizadas por Machado de Assis, cujo rastro aparece em sua obra, ainda que tenha reagido diferentemente em relação a elas com o passar dos anos.

Com tudo o que foi dito até aqui, é possível concordar com o que conclui Jaison Crestani (2007, p. 13), quando diz:

As apreciações, além de sumárias e ligeiras, tendem a adotar uma perspectiva reducionista, em que o parâmetro de análise se pauta na comparação com as formulações da obra madura, reincidindo no realce da inferioridade e da imaturidade dessas primeiras produções.

Destarte, as narrativas iniciais de sua carreira são lidas apressadamente e já com certo conceito formado, tendo em vista que, de acordo com Regina Zilberman (2004), esses textos são analisados de “trás para frente”; de modo que as primeiras contribuições críticas fossem, ao longo do tempo, consolidando-se, custando a se desfazer, até mesmo na atualidade.

Nesse sentido, é preciso que a ficção machadiana seja considerada autônoma, detentora de particularidades sim, mas cada uma relevante para o momento em que foi escrita. Assim como defende Regina Zilberman, é necessário que se leiam as primeiras narrativas de maneira “emancipada”, sem que haja essa comum comparação com as obras finais. A partir dessa prática de leitura, a criação literária anterior a 1880 poderia mostrar aspectos reveladores ainda ignorados pela crítica; da mesma forma como ocorreu com a análise de *Helena* realizada pela pesquisadora, que conseguiu enxergar as inovações e a originalidade do romance, admirar seu enredo singular e descobrir a complexidade da construção de suas personagens.

Silviano Santiago (*in* ASSIS, 2008), por seu turno, aposta na obra machadiana como “um todo coerentemente organizado” e afirma ser necessário que o pensamento comum da crítica se dilua, pois chama a atenção para o fato de que (idem, p. 125),

[...] talvez seja a qualidade essencial de Machado de Assis: a busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista.

Sendo assim, o ensaísta pertence ao grupo contrário a essa divisão abrupta da produção do escritor fluminense, haja vista que muitas temáticas, ou mesmo muitos estilos desenvolvidos nas suas obras posteriores já estavam inseridos nas anteriores. Esse pensamento, todavia, reafirma a ideia de que há um aperfeiçoamento evolutivo da sua estética, ao passo que, como defenderam Sílvia Azevedo (1990), Jaison Crestani (2007) e Jean-Michel Massa (2009), acredita-se que essa maturidade não se deu de maneira linear, sendo inegável, porém, a sua existência, ainda que muitas das primeiras narrativas possuam originalidade e, por isso, mereçam ser lidas com autonomia.

O recente trabalho de Gustavo Bernardo (2011), nesse aspecto, tem muito a contribuir com essa reavaliação de conceitos, sugerindo que se desfaça qualquer enquadramento de Machado de Assis, seja em determinada escola literária, época ou mesmo meio, já que o escritor deveria ser apenas considerado machadiano, devido ao seu estilo ímpar. No caso, o pesquisador defende a tese de que Machado não pertence ao Realismo, assim como também não deve ser inserido no Romantismo, haja vista que onde quer que seja colocado, terá de ser feito com várias restrições. Primeiro, porque o próprio escritor fluminense abominava a escola realista, dizendo que, por meio desta estética, o narrador tudo dizia, perdendo, dessa forma, o papel ativo do leitor⁸. Segundo, pois em qualquer manual didático em que se vão buscar referências ao autor, sempre é frisado que seu realismo, ou seu romantismo, é abordado de forma única e sempre acompanhado de adjetivos, por exemplo, o “microrrealismo psicológico”, segundo os estudos de Eugênio Gomes (1958), ou o “realismo superior”, conforme defende Alfredo Bosi (1970), ou ainda, o “realismo sobretudo enganoso”, de John Gledson (1986). Quando se trata de aspectos românticos, os fatos são os mesmos: o romantismo praticado por Machado é “pacato e moderado”. Por último, de acordo com Abel Barros Baptista (2003), os textos do escritor não se encaixam em nenhuma moldura, já que sua singularidade é tal, que se faz necessário ensinar ao leitor como devem ser lidos.

Com toda essa preocupação inflamada em categorizar o estilo machadiano, parece que o prejuízo incide, portanto, sobre sua própria obra, sobretudo em seus primeiros contos, cuja recepção, como se viu, é bastante fragmentária e lacunar. Quando ela acontece, é por meio de

⁸ Ver também a tese de doutorado de Deise J. T. de Freitas (2007), que contribui com o debate sobre a aversão de Machado de Assis ao Realismo.

tentativas isoladas. Há poucos trabalhos que procuraram estudar as coletâneas iniciais conjuntamente⁹, suas características, seus questionamentos, seu estilo. Há sim, alguns contos, como “Aurora sem dia”, “O relógio de Ouro” e “A parasita azul”, sobre os quais recai algum olhar mais atento; contudo, ainda restam três narrativas de *Histórias da meia-noite*, esquecidas nas páginas amareladas das velhas edições.

Nesse sentido, a presente Dissertação adota como ponto de vista a existência de um possível projeto literário machadiano, do qual *Histórias da meia-noite* é parte fundamental, posto que as narrativas aí contidas podem ser consideradas como uma prática literária das ideias arroladas em *Instinto de nacionalidade*. A presença francesa que se nota nessas narrativas, neste aspecto, mostra-se reveladora, pois permite que se pense na literatura nacional do mesmo modo que se concebia a literatura universal, isto é, como um quadro de literaturas.

Este trabalho, portanto, tem como principal objetivo analisar os cinco dos seis contos pertencentes a *Histórias da meia-noite*, tendo como função essencial apontar a importância da presença francesa para a construção do sentido desses textos, ao mesmo tempo em que é fundamental para a ocorrência de um projeto literário, que tem a literatura nacional como foco. Ao comparar os escritores franceses citados por Machado de Assis, em sua coletânea, àqueles citados por outros colaboradores da revista de Garnier, notamos que essa seleção ajuda a explicar a tentativa de construção de uma tradição literária, na qual o autor fluminense gostaria de se inserir.

Primeiramente, para que se pudesse compreender a presença francesa na obra machadiana, buscou-se um levantamento tanto biográfico quanto bibliográfico das publicações de Machado de Assis, a fim de que se conheça melhor sua produção literária e não-literária e de que modo sua escrita foi concebida e recebida no contexto brasileiro. Para tanto, realizamos, inicialmente, as leituras de Assis (2008); Azevedo (1990); Bernardo (2011); Bosi (1872; 2007); Caldwell (2008); Callipo (2010); Candido (2004); Crestani (2006; 2007); França (2008); Freiras (2007); Gledson (1986); Gomes (1949); Granja (2000); Guimarães (2004); Massa (2008; 2009); Magalhães (1981); Mello (2005); Passos (1996a; 1996b; 2000); Pereira (1988); Pereira (2009); Ribeiro (2008); Romero (1936); Schwarz (2000); Silva (2009) e Sousa (1969).

⁹ Foram encontradas somente a tese de Doutorado de Sílvia Azevedo, *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro*, e a Dissertação recém-defendida de Vizette P. Seidel, *Dentro e fora da valise: Histórias da meia-noite, de Machado de Assis*, 2014, cujas indicações bibliográficas completas encontram-se nas Referências deste trabalho.

Em um segundo momento, foram lidos os contos inseridos em *Histórias da meia-noite*, tomando por base uma busca de teoria literária capaz de explicar o gênero conto praticado por Machado de Assis. Dessa forma, tornou-se imprescindível a leitura de: Andrade (1972); Calvino (1990); Cortázar (2006); Friedman (2004); Genette (2007); Gotlib (2006); Moisés (1979); Omil e Pierola (1955); Piglia (2004) e Poe (1999).

Concomitante ao estudo dos contos, foi necessário realizar um levantamento das marcas francesas presentes nos textos abordados, de modo que se compreendesse a sua importância para a cultura brasileira oitocentista como um todo. Nesse sentido, Candido (1977); Pietraróia (2008); Passos (2006) e Rivas (1995) foram essenciais. Como contribuição, a disciplina “Formação da narrativa brasileira”, ministrada pela Prof^a Dr^a Sílvia Maria Azevedo no curso de Pós-graduação em Letras da UNESP/Assis, tem muito a acrescentar, pois teve como temática central o estudo dos contos machadianos publicados no *Jornal das Famílias*.

Tendo em vista que a pesquisa do elemento francês nos textos brasileiros tem como alicerce a Literatura Comparada, fez-se indispensável, inicialmente, o seu estudo de maneira mais genérica para, mais tarde, partir para um estudo mais aprofundado. Portanto, utilizamos textos de Brunel; Pichois & Rousseau (1993); Carvalhal (1986; 2003; 2006); Kaiser (1989); Nitrini (2000); Perrone-Moisés (1990; 2005) e Santiago (1982), escritos que também deram conta de apresentar a intertextualidade e sua gênese. Em um segundo momento, foi necessária a leitura de Bakhtin (1981); Compagnon (1979); Eco (2001); Genette (1982); Hodgart (1969); Hutcheon (1989); Jenny (1976); Kristeva (1974); Rifaterre (1979); Samoyault (2008) e Sangsue (1994), permitindo, assim, uma análise mais aprofundada das marcas francesas presentes nos contos, uma vez que não se trata apenas da localização das fontes, mas da tentativa de compreender sua função em *Histórias da meia-noite*.

Para um conhecimento mais sólido acerca dos escritores citados por Machado de Assis nas narrativas analisadas neste trabalho, foram consultados Arnould (1965); Beaumarchais (1980); Bertaud (1998); Blandin (2007; 2010); Chénier (1958; 1884); Couprie (1989); Cury (1996); Dauvin (1981); Delon (1997); Dimoff (1970); Fabre (1955); Gilbert (1831); Guichemerre (1978); Guizot (1861); Hamon (2001); La Rochefoucauld (1868; 1853; 1855; 1864); Loménie (1858); Morineau (1999); Pineau (1990); Rosanvallon (1985); Scherer (1994); Thibaudet (1936) e Voltz (1964).

A Dissertação divide-se, portanto, em três capítulos:

O primeiro, assim sendo, cuidará de apresentar brevemente as teorias utilizadas para a análise das narrativas de *Histórias da meia-noite*. A princípio, lembraremos alguns aspectos

essenciais do gênero conto, tendo em vista ter sido ele escolhido por Machado de Assis para elaborar esses textos. Neste sentido, procurar-se-ão as semelhanças e as diferenças desses enredos em relação a diversos métodos existentes do gênero, a fim de demonstrar a dificuldade de enquadrar o conto machadiano em qualquer que seja a teoria, se se relaciona à extensão, ao “acontecimento significativo” ou ao “não-acontecimento”. Na sequência, para que se compreenda o sentido das marcas francesas presentes nessas narrativas, buscar-se-á auxílio nos estudos sobre intertextualidade, ao tentar encontrar significações possíveis para os conceitos de alusão, citação, paródia e sátira, na tentativa de reconhecê-los em *Histórias da meia-noite*. Abordaremos a intertextualidade como parte integrante de um ramo maior de estudos, aquele que diz respeito à literatura comparada e, portanto, a sua discussão também terá lugar nessa primeira parte da Dissertação. Para encerrar esse capítulo, haverá uma breve apresentação da relação de Machado de Assis com a cultura francesa, tendo como objetivo compreender suas escolhas intertextuais.

Ao segundo capítulo, por seu turno, caberá a exposição dos contos “A parasita azul” e “Aurora sem dia”. A narrativa de abertura da coletânea é subdividida em sete partes e é a mais extensa delas. A história se inicia com a volta do protagonista Camilo Seabra ao Brasil, médico recém-formado que fizera seus estudos em Paris. Retornando à terra natal a contragosto – caso contrário o pai lhe suspenderia a mesada –, começa a comparar a cidade francesa com a sua fazenda, no interior de Goiás, na medida em que aquela serve como modelo de civilização. A tentativa aqui é mostrar como essa aparente paródia do Brasil, aos poucos, vai se transformando em um tipo de manifesto nacional, pois se a cultura francesa é, a primeira vista, trazida à luz para sugerir a sua superioridade é, igualmente, de forma gradual, tida como um elemento que também degrada. “Aurora sem dia”, por sua vez, é a quarta história do livro e o seu enredo gira em torno da aparente vida errante e volúvel do jovem Luís Tinoco que, obstinado pelo seu fadado grande destino, é capaz de perder a noção da realidade, ao passo em que ora acredita ser um grande poeta, ora um magistral orador, sem que tenha condições necessárias para ambas as carreiras.

Por se tratar de assuntos tão próximos, é imprescindível que à análise dessas duas narrativas junte-se uma leitura de *Instinto de nacionalidade*, importante ensaio crítico publicado no mesmo ano de *Histórias da meia-noite*. Aqui, discutir-se-á a existência de um projeto literário, que deverá ser levada em consideração para a análise das narrativas presentes na coletânea.

O terceiro capítulo, por fim, cuidará de “Ernesto de tal”, “As bodas de Luís Duarte” e “O relógio de ouro”. Os três contos apresentam como uma das temáticas o casamento; no

entanto, visto de ângulos distintos. Na primeira história, a moça namorada Rosina faz de tudo para terminar casada, numa narrativa em que é possível estabelecer o diálogo com a comédia francesa *Le barbier de Séville* de Beaumarchais. Na segunda, por sua vez, tem-se como enredo principal os preparativos e, em seguida, a celebração matrimonial de Carlota e Luís Duarte. Já na terceira narrativa, a história remete à aparição de um misterioso relógio de ouro no quarto de Clarinha e Luís Negreiros, fazendo com que suspeitas sejam levantadas sobre a fidelidade do casal. No decorrer desses textos, vários autores e obras francesas são citados e aludidos como forma de contribuir para a sua ironia e o seu humor.

Capítulo 1. Em torno de algumas teorias

1.1 À guisa de um gênero: o conto

“Surpresas, epifanias, visões. Na experiência renovada dessa revelação que é a forma, a literatura tem, como sempre, muito que nos ensinar sobre a vida.”

Ricardo Piglia. *Formas breves*.

A epígrafe encerra o capítulo “Novas teses sobre o conto”, de Ricardo Piglia (2004), em que há algumas reflexões sobre o gênero, a partir da obra de Jorge Luís Borges, isto é, o conto visto como um relato no qual a ambiguidade, a surpresa e a circularidade estão sempre presentes, contribuindo para a duplicidade do mistério borgiano. Primeiramente, “a arte de narrar, para Borges, gira em torno desse duplo vínculo. Ouvir um relato que se possa escrever, escrever um relato que se possa contar em voz alta” (idem, p. 101). O que explicaria, portanto, a diferença do conto em relação ao romance, gênero considerado pelo autor de *Ficciones* como “não narrativa”, por querer dar uma ideia de totalidade dos acontecimentos, perdendo-se as elipses, as lacunas, fundamentais ao conto. Em seguida, o duplo também está presente na significação do enredo; ou seja, há sempre uma história oculta por trás daquela que se narrou.

Com o período final de *Formas breves*, seu criador afirma que suas considerações – ou quaisquer que sejam – sobre o gênero não estão concluídas; ao contrário, estão abertas, sendo a própria literatura a responsável por fornecer as chaves que solucionem esse caso.

A problemática, entretanto, não é recente, já que há muito se tem discutido sobre o conto. Até mesmo a sua historiografia encontra caminhos tortuosos, pois, assim como afirma Nadia Gotlib (2006), o costume popular de contar histórias e casos oralmente é muito mais antigo do que a sua própria história. É possível, porém, reconhecer vários modos de se narrar, demarcando, assim, certa transmutação do gênero no decorrer do tempo.

Não se sabe nem ao menos quando a palavra conto foi referida pela primeira vez. Omil e Pierola (1955), em *El cuento y sus claves*, no entanto, afirmam que no século XIV e XV há registros indiscriminados do seu uso para designar os escritos de Don João Manuel e Boccaccio, por exemplo, ao lado de outras nomenclaturas, como fábula, parábola, relato e história.

Estima-se que os egípcios sejam os responsáveis pelo surgimento dessas narrativas, a partir de *Os contos dos mágicos*, que datam, aproximadamente, de 4000 a.C.. Todavia, é com *Mil e uma noites* que o conto conhece sua consolidação, mais ou menos no século VI; contudo, é só no XVIII que se encontra a primeira publicação escrita do enredo, com a tradução de Antoine Galland para o francês, sendo transformado em livro apenas no Oitocentos. Até então, os conceitos que delimitavam os gêneros narrativos não eram claros e uniformes, tornando-se comum categorizá-los segundo o número de páginas.

Nesse sentido, o conto fica um tanto quanto esquecido durante os séculos XVII e XVIII, embora haja produções significativas nesse período, como *Candide, ou l'optimisme*, publicado em 1759, considerado um conto filosófico de Voltaire, fundamental para explicar certo clima otimista vivenciado pela sociedade e refletido nas obras literárias. É no século XIX, porém, que o gênero ganha um espaço mais consistente enquanto criação literária, com os irmãos Grimm e a sua coletânea *Contos para crianças e famílias*, em 1812.

Os irmãos Grimm preocuparam-se em recolher as anedotas e *causos* transmitidos oralmente de geração em geração, transformando-os, dessa forma, numa tradição perpétua na qual se insere a literatura. Além de organizar essas histórias, eles as reescreviam dando-lhes uma nova configuração artística e, de certo modo, definitiva, pois as compunham na forma de contos, embora afirmassem que, ao reescrevê-las, estavam apenas materializando-as, por acreditar que as transcreviam de maneira fiel às originais. Como bem se sabe, entretanto, o ato de recontar uma história, seja através da escrita ou da fala, jamais acontecerá sem o processo da recriação e, portanto, exigirá autonomia artística por tratar-se de narrativas literariamente distintas.

Nota-se que a ênfase dada pelos irmãos Grimm, preocupação comum àqueles que escreviam para as crianças, centrava-se na busca por uma lição moral, pois o imprescindível não estava na temática abordada, mas sim no modo como era narrada.

Cada época, então, trará uma contribuição para o gênero, representada por estilos distintos de se narrar. Com esses escritores alemães, o conto começa a ser modernizado, até chegar ao ápice, com Edgar Allan Poe, ainda no século XIX, passando a ganhar, inclusive, uma teoria própria.

Embora consolidado, o problema da sua classificação permanece, visto que a linha tênue que separa o conto de outros gêneros narrativos, muitas vezes, não pode ser distinguida.

Quando Poe escreveu “A filosofia da composição” (1999), definiu algumas características da poesia, tais como a sua extensão e a sua unidade de efeito, de maneira que elas também pudessem ser atribuídas ao conto. Todavia, embora o escritor estadunidense

pareça traçar um perfil para a narrativa em geral, é possível suspeitar que, na verdade, teoriza a sua própria prática enquanto contista de enredos de terror e de suspense, pois defende uma escrita concisa e enigmática, na medida em que o leitor possa lê-la em um só fôlego, por meio do casamento perfeito entre a unidade do texto e a atenção, de certa forma, hipnótica que o leitor lhe dirige. Desse modo, para que o conto atinja a sua unidade e concisão, é preciso que o seu início já direcione o leitor para o seu fim, de sorte que cada palavra empregada pelo narrador esteja a serviço de toda a sua estrutura.

Mais tarde, Julio Cortázar (2006) dará continuidade a esses estudos: o “acontecimento significativo” do texto necessita se inter-relacionar com sua intensidade – “eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição” (idem, p. 157) – e tensão – “se exerce na maneira pela qual o narrador vai nos aproximando lentamente do que conta” (idem, p. 158) –, a fim da “unidade de efeito”, cuja concepção é previamente pensada.

O crítico argentino, assim sendo, diferencia o conto do francês *nouvelle* e do inglês *long story*, dado que, além de ser criado em um ambiente menor e esférico, constrói-se numa “implacável corrida contra o relógio”. Apesar de alegar a possibilidade de existirem bons contos longos, afirma que as melhores narrativas desse gênero dos últimos cem anos são aquelas em que se eliminam os pormenores comuns à novela e ao romance. Portanto, mais uma vez, não se fala do gênero de forma ampla, mas sim de parte dele, isto é, do conto breve. E, para que a sua definição tenha êxito, o ensaísta busca elucidá-la a partir de metáforas, por exemplo, quando compara o romance ao cinema e o conto à fotografia, ou ainda, quando este é apresentado como um nocaute (*knockout*) ou uma bolha de sabão, devido à sua efemeridade complexa e decisiva.

É nesses parâmetros que o conto é teorizado, a partir da sua extensão, de modo que a sua forma, se comparada àquela do romance, por exemplo, contém maior brevidade. Ainda que haja muita discussão em relação a esse aspecto, o gênero, de acordo com Norman Friedman (2004), não é considerado “curto” porque sua ação também o é; ao contrário, ele é assim concebido pois, mesmo tendo um conteúdo extenso, é mais bem realizado de maneira reduzida. Segundo Nadia Gotlib (2006, p. 64),

O conto é, pois, conto quando as ações são representadas de um modo diferente das apresentadas no romance: ou porque a ação é inerentemente curta, ou porque o autor escolheu omitir algumas de suas partes. A base diferencial do conto é, pois, a contração: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos.

Cabe ao conto, destarte, a mesma complexidade de outros gêneros narrativos, sendo a sua forma condensada de narrar uma de suas características singulares. Como há a preocupação com a economia de ações e, nesse sentido, com a redução de cenas, as personagens também são geralmente em número menor do que seriam no romance. No que tange à narração, pode se apresentar tanto o narrador homodiegético quanto o heterodiegético, também sendo possível a variação de ponto de vista, voz, foco, modo, tal como caracterizou Gérard Genette, em *Discours du récit* (2007).

Assim como afirmou Cortázar, portanto, trata-se de um “gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (2006, p. 149). Essa aproximação do conto com a poesia é antiga. Uma das explicações que justificam a comparação foi tecida por Poe e reafirmada por Cortázar, bem como por vários outros críticos literários: tal como a poesia, o conto precisa ter uma arquitetura bem estruturada, onde cada vírgula condicione a sua unidade. Massaud Moisés (1979) chama essa característica do conto de “tensão poética”, além de também estabelecer a sua alusão com o teatro, que, igualmente, necessita desse contato quase hipnótico com o seu público, alcançada através da mesma tensão, que mantém o interesse da plateia. Talvez, devido a isso, explicar-se-ia o número insondável de textos que tentam organizar a multiplicidade do conto, fazendo com que os pesquisadores, sem respostas definitivas, cheguem à conclusão de que cada bom contista traz a sua contribuição ao gênero, de modo que, em certa medida, somos obrigados a concordar com Mário de Andrade (1972, p. 5), quando diz: “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”.

O tom jocoso e irônico do escritor modernista brasileiro traz à luz a impossibilidade de definição do gênero; no entanto, não é gratuitamente que se relaciona de forma extremista, haja vista que, a partir de tal proposição, somos convidados a refletir em teorias categóricas que excluem particularidades reveladoras para essa discussão. Embora no prefácio de *O conto brasileiro contemporâneo* [s.d.], Alfredo Bosi tenha se dedicado, em particular, ao estudo do conto produzido no Brasil a partir do século XX, o autor faz considerações que podem ser compreendidas de forma geral¹⁰. Quando se refere à forma do conto, esclarece: “esse caráter plástico já desnorteou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no

¹⁰ Embora o assunto seja frutífero e instigante, o presente trabalho não pretende acrescentar grandes contribuições no que tange ao gênero conto, por isso preferimos permanecer nas discussões oitocentistas acerca do conto, também, porque acreditamos ser a mais condizente com o estilo das narrativas aqui analisadas.

interior de um quadro fixo de gêneros” (idem, p. 7). É imprescindível, portanto, que se atente para o perigo das teorias intransigentes.

Em meio a estilos tão diferentes e únicos, aparece Machado de Assis, cujos contos, conforme mostram os estudos de Nádia Gotlib, contêm certa imprecisão de elementos narrativos, de modo a não ser possível situá-los nem dentro da tradição que os aproxima da novela, nem do moderno que tem como foco os pequenos acontecimentos. Neste sentido, os contos machadianos parecem muito mais sugerir do que de fato dizer, ao passo que são encenados, aparentemente, de forma quase “despretensiosa”, assim como afirma o autor nas Advertências de suas coletâneas; todavia, “traduzem perspicazes compreensões da natureza humana, desde as mais sádicas às mais benévolas, porém nunca ingênuas” (GOTLIB, p. 77). É por essa razão que se observa certa gradação na sua escrita de contista que, aos poucos, vai aprimorando a sua técnica chegando, cada vez mais, perto do mestre Edgar Allan Poe, por meio da sua “unidade de efeito”.

Partindo dessas premissas, buscaremos analisar as narrativas de *Histórias da meia-noite* a partir da sua extensão e tensão, dois aspectos trabalhados diferentemente em cada narrativa. Antes disso, discorreremos com brevidade acerca de algumas características dos contos machadianos, na tentativa de mostrar a sua diversidade estrutural.

1.1.1 O gênero em Machado de Assis

Segundo dados biográficos levantados por Luís F. Ribeiro (2008), Machado de Assis produziu 218 contos, dos quais muitos foram, inicialmente, publicados em revistas e jornais, como é o caso já citado das coletâneas *Contos fluminenses* e *Histórias da meia noite*, cujas narrativas foram publicadas no *Jornal das Famílias* e só compiladas em livros, em 1870 e 1873, respectivamente.

Por se tratar de uma revista séria, que se comprometia em fornecer o código dos “bons costumes” às famílias burguesas brasileiras, era preciso de que seus escritores se adaptassem a essa demanda. Machado de Assis não fugiu à regra; por isso mesmo, a sua criação inicial é considerada, muitas vezes, de menor valor estético-literário.

Roberto Schwarz (in BOSI, 1982, p. 412) encara a sua ficção de juventude como representante de um “antiliberalismo”, pois, como escrevia a favor da moral das famílias brasileiras, essa instituição era a “intocável depositária da ordem e do sentido da vida”,

qualquer um que se afastasse dessa família santificada, era retratado como o vilão. Ainda que tenha abordado a questão da “cor local”, o que fora negado por Silvio Romero, “o seu resultado literário inicialmente era ruim, pois dava a palavra ao atraso histórico do Brasil, cujo efeito, enquanto não se produzia distanciamento analítico qualquer, que o abrisse e ventilasse, só podia ser o provincianismo” (idem, p. 411). Sendo assim, esses textos “enjoativos e abafados” se restringiam à irrevogável ordem do pai, da família, da tradição e do casamento.

Sonia Brayner (*in* BOSI, 1982, p. 426), por sua vez, acredita que, assim como a crônica, “o conto lhe dará a oportunidade de explorar outros ângulos e categorias importantes nesta sua renovação da arte literária”. Ou seja, vai lhe servir de laboratório ficcional, onde será possível aprimorar as suas técnicas conforme a sua experimentação, que resultará em um estilo próprio, praticamente sem antecedentes, ao mesmo tempo em que chegou a aperfeiçoar o próprio gênero.

Em relação às personagens femininas dos primeiros contos machadianos, a autora afirma que, normalmente, são ingênuas e retratadas com pureza, apresentando uma fibra moral quase sobre-humana. Mário de Andrade (*in* ASSIS, 2008, p.48), em contrapartida, enxerga nas mesmas personagens mais perversidade e inteligência dos que possuem os homens, por serem “mais capazes de dar uma finalidade mais complexa à vida”.

Alfredo Bosi (1982, p.437) diz que o sentimento que move as personagens machadianas, seja de forma latente ou evidente, é a “condição fundamental de carência”, posto que, “objetivamente, a situação matriz é sempre o desequilíbrio social, o desnível de classe ou de estrato, que só o patrimônio ou o matrimônio poderá compensar”. Isso explicaria as tendências patriarcais lidas nas primeiras narrativas do escritor fluminense e, igualmente, a solução que se procura por meio do casamento. Também é essencial para melhor entender os conceitos de patriarcalismo/paternalismo e da relação de favor, defendidos por Roberto Schwarz, haja vista que essa sociedade necessita de um padrinho para ampará-la em seus momentos mais difíceis, por exemplo, na busca de um bom emprego ou na de um bom casamento, sempre na ambição de “subir na vida”.

Sendo representantes de uma certa conduta, todavia, essas personagens não poderiam agir despidas de suas máscaras, eis a ironia e a ambiguidade da moralidade machadiana, na medida em que costumes pouco éticos, por falta de melhor expressão, são comentados com a mais fria naturalidade. Neste sentido, em *Contos fluminenses*, segundo Bosi, percebe-se uma “obsessão da mentira”, por meio da qual, longe de dispor de traços românticos, as personagens se escondem atrás de sentimentos puros, a fim de que sua crueldade não transpareça. Tem-se, por exemplo, “O segredo de Augusta”, cuja mãe não quer que a filha se

case com receio de envelhecer à vista da sociedade, assim que sua filha a desfavorecer com um neto; no entanto, a mulher dava a entender que o casamento não era aprovado por excesso de zelo com a menina.

Já em *Histórias da meia-noite*, “é a primeira vez que o enganador triunfa”. Ao passo que, comumente, as personagens “transgressoras” eram repreendidas no final das histórias, saindo como vitoriosas as mais puras e honestas, agora, o papel se inverte. Sobre esse aspecto, em “A parasita azul”, Alfredo Bosi (1982, p.439) compreende que “os apaixonados são mutuamente enganadores e, na exata medida em que sabem trapacear, alcançam a meta de seus desejos. A casca é idílica, o cerne é realista”.

Jean-Michel Massa, por sua vez, vê nas publicações machadianas do *Jornal das Famílias*, personagens como autômatas, detentoras de descrições superficiais. Aquelas consideradas infratoras da moral recebem severamente a sua pena. Esses textos “constituem um *vade-mecum* da arte de viver e de amar que se assemelha às brasileiras, jovens e menos jovens. Heróis e heroínas dão mão forte à intriga, a fim de que o bem triunfe: também o amor, desde que seja sincero” (2009, p.461), pois, caso contrário, seria condenado pela sociedade e, Machado, preocupado em instruir suas leitoras, não cometeria tal desvio.

Segundo Sílvia Azevedo (1990) e Jaison Crestani (2006), embora os seus contos obedeçam a essa finalidade moral, é possível e imprescindível observar uma postura subversiva por parte do autor brasileiro, haja vista ter se utilizado da sua ironia e do seu humor típicos, também com o intuito de desestabilizar o público, até então acostumado com outro tipo de leitura.

É importante notar, nesse aspecto, que em *Histórias da meia-noite* as narrativas apresentam inúmeras emendas na sua estrutura quando foram editadas da revista para a versão definitiva em livro. O mesmo ocorre com outros contos, também pertencentes ao periódico, analisados por Kátia R. Mello em sua Dissertação de Mestrado, *Machado de Assis leitor de si mesmo: um estudo a respeito da reescritura de alguns contos de Machado de Assis* (2007). Mais tarde, a prática torna a acontecer com as histórias de *Papéis avulsos* (1882) e *Histórias sem data* (1884), conforme mostrou Jaison Crestani na sua Tese de Doutorado (2011), *Machado de Assis e o processo de criação literária: estudo comparativo das narrativas publicadas n’A Estação (1879-1884), na Gazeta de Notícias (1881-1884) e nas coletâneas Papéis avulsos (1882) e Histórias sem data (1884)*.

Como resultado de uma pesquisa referente a uma disciplina cursada durante o Mestrado¹¹, foi possível perceber que, a partir da comparação entre as edições em jornal e em livro, e da concepção de obra aberta, de Umberto Eco (2011), as modificações ocorrentes refletem um aspecto essencial da escrita machadiana, pois servem como mostra da sua percepção e, por conseguinte, da sua atuação enquanto editor de seus textos. Entendendo *aberta* na sua acepção mais ampla, qualquer texto está sujeito a modificações e interpretações várias, pois não há obra fechada em si mesma, até porque o leitor tem o seu papel ativo no processo de recriação.

Não se pode esquecer, contudo, que Machado de Assis optou pelas emendas conforme acreditou melhor se adequar ao seu público, diferente do que ocorre com uma narrativa alterada pela própria interpretação do seu leitor. Lembrando que, mesmo havendo essa possibilidade de intervenções múltiplas, as mesmas devem ser orientadas, pois a sua “abertura” não significa que qualquer entendimento seja válido; ao contrário, é preciso que os acontecimentos ficcionais justifiquem o levantamento de conjecturas feito pelo analista.

Esses contos machadianos, portanto, poderiam ser considerados abertos na medida em que foi possível ao próprio escritor, enquanto leitor e editor de suas narrativas, modificá-las pensando em diferentes públicos. O que vem comprovar a sua preocupação com a recepção.

Dessa maneira, as mudanças realizadas, seja pelo editor ou pelo narrador¹², revelam a sua capacidade de poderem ser executadas de diferentes formas, sendo cada uma delas relevante para a economia do texto. Por exemplo, a simples alteração na relação de parentesco entre Luís Tinoco e o velho Anastácio traz ao conto uma discussão muito maior, problemática para o cenário brasileiro e que ainda pode ser lida como atual. Em contrapartida, embora haja essa diferença, as atitudes das duas personagens uma com a outra não se modificam, mas a simples nomeação “padrinho” já chama a atenção para a sua questão social, sem a qual poderia passar despercebida. Sendo assim, a inserção de detalhes pode querer demonstrar a preocupação do narrador em apontar para novas temáticas, as quais deseja problematizar, a partir de uma construção mais complexa.

Percebe-se, destarte, uma postura mais irônica do narrador, pois ao criar ocorrências diversas no corpo de suas narrativas, permite uma leitura mais ambígua. Se, no jornal, o autor teria como obrigação o ensinamento dos “bons costumes”, Machado procurou colocar em

¹¹ Trata-se da monografia *Histórias da meia-noite: um caso de emendas* apresentada como resultado parcial para avaliação da disciplina “Métodos de Análise e Interpretação Literária”, ofertada pela Prof.^a Dr.^a Sandra Aparecida Ferreira, no Programa de Pós-Graduação em Letras “Literatura e Vida Social” da Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP).

¹² Embora se concorde que narrador é uma instituição ficcional, bem como as personagens também o são, optamos pelo uso de narrador, na medida em que coube a ele as mudanças na estrutura de sua narrativa.

suas narrativas elementos morais e românticos; já no livro, espaço onde poderia ousar mais, buscou trazer elementos narrativos que dessem conta de atribuir um papel maior ao leitor, sem grandes preocupações.

Não se pode ignorar, todavia, que os contos continuam apresentando certa tonalidade moral, mesmo porque fugir dela não era o seu intuito. Não se deseja, inclusive, defender que essa literatura com a finalidade de instruir não possa conter o *tropos* da ironia e do humor; ao contrário, nota-se, por meio das histórias do próprio Machado, o quanto esse casamento triplo pode ser bem realizado, chegando, em alguns casos, a ser até mais eficaz, como algumas sátiras e paródias.

Se o autor escolheu se servir em maior escala da ironia e do humor, portanto, foi para trazer às suas narrativas o efeito de ambiguidade, pois ao novo público almejado era permitida essa possibilidade de distintas interpretações, ao passo que as leitoras do *Jornal das Famílias* deveriam obrigatoriamente tirar delas os conselhos de “boa conduta”.

É nesse sentido que se explica a preocupação incessante do escritor com o seu público; porém, tratando-se de literatura, deve-se sempre estar atento às intenções do texto, visto que as do autor nem sempre serão claras, quase nunca em se tratando de Machado de Assis, pois seu objetivo, em muitos casos, parece-nos que é justamente ocultá-las.

Embora sejam considerados contos, as histórias pertencentes à revista de Garnier são tratadas por Machado como “narrativas”, assim como revela na “Advertência” da coletânea de 1873, que será transcrita ainda neste capítulo. Alguns estudiosos discutem se esses textos podem ser denominados contos ou não. Em sua tese de Doutorado, Sílvia Azevedo (1990) interpreta que, ao passo que as narrativas de *Contos fluminenses* estão mais próximas do romance, aquelas inseridas em *Histórias da meia-noite* estão mais intimamente ligadas ao conto. A explicação dada pela pesquisadora é que Machado, enquanto colaborador do *Jornal das Famílias*, também teve a possibilidade de praticar a escrita de contos, como em uma espécie de laboratório ficcional. Uma oportunidade de criar e recriar enredos que, com o exercício, aos poucos, valeu-lhe um aperfeiçoamento dentro do gênero.

É preciso, contudo, levar em consideração aquilo para o que chamou atenção Tchekhov (*in* Gotlib, 2006) quando apontou que a imprensa do século XIX, possivelmente, estaria ligada à popularidade e à expansão do conto. Ou seja, antes disso o gênero era considerado menor e, talvez, exatamente por esse motivo, pouco difundido entre a literatura oficial. É, portanto, com a efetivação da imprensa periódica que os textos curtos, como a crônica e o próprio conto, até então depreciados, passaram a ganhar um papel maior, revelando-se, de igual modo, sua complexidade de forma e de conteúdo. Aliás, sua extensão

parece justificada quando se imagina que os escritores de jornais e revistas recebiam por linhas publicadas, como é o caso de Machado de Assis, sendo, destarte, interessante alongar a história tanto quanto possível¹³. Já no momento de editá-la em livro, seria permitido suprimir certas passagens. É o que ocorre com várias narrativas de *Histórias da meia-noite*. A própria técnica de dividir esses enredos em capítulos era um modo de despertar a curiosidade do leitor, fazendo com que este quisesse adquirir o volume seguinte.

Embora frutífera, a presente pesquisa não pretendeu colaborar com essa discussão sobre a (im)possibilidade dos textos do *Jornal das Famílias* serem lidos como contos. Caberá aqui, em contrapartida, mostrar como o estudo de Nadia Gotlib é esclarecedor quando se trata de Machado de Assis contista, que, ora aproxima seus textos da tradição (como aqueles mais longos e, normalmente, escritos na sua juventude, parecidos com novelas – o caso de “A parasita azul” e “Aurora sem dia”, por exemplo); ora se assemelham à modernidade (como os de Tchekhov, em que parece narrar o não acontecimento – como “As bodas de Luís Duarte”). Nesse sentido, optar-se-á por trazer à luz algumas narrativas machadianas, bem como se passará à análise de *Histórias da meia-noite*, de modo que elas deem conta de exemplificar essa ideia, ainda que todas sejam da mesma época, possuem extensão diversa, permitindo também essa dualidade. Portanto, apesar de reveladora, a teoria de Gotlib não pode ser lida como única.

No que concerne à extensão, os contos machadianos apresentam grande variação, sobretudo entre os escritos até a década de 1880. Depois disso, observa-se nas suas coletâneas, uma preferência pelo gênero razoavelmente curto. Omil e Pierola (1955) nos lembram que, apesar dessa preocupação com o tamanho da narrativa, um conto não deve ser considerado como tal apenas porque dispõe de um conjunto de páginas pré-determinado, mas sim porque contém em si uma unidade vital, que se assegura em manter a atenção do leitor. Dentro de uma mesma coletânea de Machado há histórias com número de páginas bastante dissonante. Em *Contos fluminenses*, por exemplo, encontram-se “Linha reta e linha curva” e “Frei Simão”. Ambas foram antes publicadas no *Jornal das Famílias*: aquela de outubro a dezembro de 1865, com o seu desfecho em janeiro de 1866, esta em junho de 1864. A primeira é a narrativa mais extensa do livro, com aproximadamente 36 páginas¹⁴ e a segunda,

¹³ Levando em consideração que as publicações no *Jornal da Família* não competiam a página com outros textos, enquanto vários outros periódicos possuíam aquele acúmulo de conteúdo e tinham o espaço literário já bem delimitado, devendo os escritores se adequar a isso.

¹⁴ Vale ressaltar que a edição do livro consultada é aquela pertencente ao conjunto da obra machadiana, reunida pela editora Nova Aguilar, *Obra completa em quatro volumes* (2008).

a mais curta, não chegando a conter 7 páginas. O mesmo ocorre em *Histórias da meia-noite*, como veremos, e em *Papéis avulsos*.

Massaud Moisés (1979), com relação a esse aspecto, defende que a pouca extensão do conto está garantida a partir de suas unidades temporal, espacial e dramática. Com isso, o crítico afirma que, nesse gênero narrativo, não cabem as descrições supérfluas acerca do tempo ou do espaço. Aquilo que aconteceu no passado ou que ocorrerá no futuro, bem como outros locais frequentados pelas personagens, pouco importa, pois o recorte selecionado deve ser o centro de suas vidas. O que é narrado é o relevante, de fato, a ser dito; se outros acontecimentos secundários são trazidos à tona é porque possuem uma função dentro do enredo.

Em “Linha reta e linha curva”, embora haja a preocupação em apresentar as personagens, o núcleo da ação refere-se à conquista de Tito, arquitetada por Emília e confidenciada à sua amiga Adelaide. O seu desenvolvimento, assim sendo, tem a duração de alguns dias, talvez meses, posto que, possivelmente, a intenção do texto seja de fazer o leitor acompanhar de perto as investidas da viúva que, aos poucos, foi se apaixonando de verdade por Tito. Por isso, o narrador não economizou nos detalhes e a narrativa esticou. “Frei Simão”, por sua vez, ainda que aborde toda a existência da personagem homônima, não precisou de muitas páginas para contar sua história. É possível, neste sentido, considerá-la como uma paródia de *Amor de perdição*, de modo que, sendo o seu enredo conhecido de todos, não seria necessário que se narrasse os pormenores outra vez. O leitor, portanto, preencheria as lacunas deixadas pelo narrador com aqueles detalhes supérfluos que cabem tão bem no romance, mas não no conto.

Se essas duas narrativas fossem consideradas contos, elas estariam na contramão de duas ideias que Massaud Moisés aponta como fundamentais para o gênero. Uma delas já foi comentada, refere-se ao pensamento de que a unidade temporal é capaz de proporcionar a extensão concisa do conto. Vimos que em “Linha reta e linha curva” há concentração de tempo; contudo, é um conto razoavelmente longo. Por outro lado, “Frei Simão” apresenta um conjunto de documentos que dão conta de narrar a frustração amorosa da personagem e, logo, o resumo de toda a sua vida de sofrimentos; porém, tudo é contado em poucas páginas. A outra proposição de Moisés remete ao fato de que um bom conto é aquele que não pode ser escrito em nenhum outro gênero literário, desmontando, assim, a função paródica de “Frei Simão”.

A imprecisão em enquadrar ambos os textos dentro da forma do conto, assim como compreendeu Sílvia Azevedo (1990), dá-se porque o narrador, na hora de compor suas

histórias, tinha em mente a moldura do romance, cuja prática de leitura permite ao leitor o seu reconhecimento. A discussão é complexa e mereceria uma análise profunda dessas narrativas. Tendo em vista que o objetivo desta Dissertação caminha em outra direção, deixaremos o assunto para um momento mais oportuno.

No que tange à tensão característica do conto, também encontramos divergências em narrativas publicadas, senão em um mesmo livro ou no *Jornal das Famílias*, ao menos, em períodos próximos. É preciso reconhecer que a maioria dos contos machadianos, sobretudo aqueles publicados na revista de Garnier, seguia certa estrutura e, devido a isso, o narrador optava pelo uso do “acontecimento significativo”, também porque era uma forma mais fácil de ser apreendida pelas leitoras. Todavia, há histórias em que essa tensão é mínima ou quase inexistente.

Para exemplificarmos a primeira ocorrência, selecionamos dois enredos com muitas divergências. Para a segunda, escolhemos outra narrativa que ilustre nossa ideia.

“História de uma fita azul” saiu nas publicações de dezembro de 1875 a fevereiro de 1876, desta vez sem pseudônimos, assinada pelo próprio Machado de Assis. A sua temática é próxima de grande parte das narrativas publicadas naquele periódico: ela gira em torno do matrimônio. Marianinha, moça loureira que queria arranjar um bom casamento, tece um bordado em uma fita azul com o seu nome e o de Gustavo, a fim de costurá-los em um lenço e oferecê-lo ao jovem como a lembrança do amor de ambos. O rapaz, por seu turno, também já tivera algumas namoradas, sendo a atual apenas mais uma; apesar de lhe jurar amor eterno, não era o que sentia verdadeiramente. Após receber o presente confeccionado pela moça, no entanto, o rapaz passa a considerá-la uma esposa ideal e resolve firmar o compromisso. A certa altura, Marianinha pede a Gustavo que lhe mostre o tal lenço, provocando, dessa forma, um total desconforto no namorado que não se recordava de tê-lo visto outra vez. É nesse momento que se instaura o conflito da narrativa: Gustavo precisa encontrar a fita azul dentro de três dias, caso contrário terá o noivado cancelado.

Depois de procurar pelo mimo em todos os cantos da cidade, o rapaz procura Marianinha, mas sem nenhum êxito; contudo, não querendo lhe contar a verdade, finge ter em sua posse o objeto, quando a jovem o desmascara, mostrando-lhe que o presente estava em suas mãos. Gustavo fica surpreso e sem esperanças de ver o matrimônio realizado, entretanto, a namorada o perdoa e eles, enfim, casam-se.

O narrador, a princípio, apresenta as personagens centrais de sua história, expondo um cenário onde a calma parecia reinar. Desde o momento em que a problemática aparece, a narrativa intensifica-se, de modo que podemos reconhecer o encontro dessa fita azul como

sendo o “acontecimento significativo” do enredo, que, na sua totalidade tem a duração de seis meses, aproximadamente; entretanto, o seu núcleo é desenvolvido em três dias, quando acompanhamos a busca ansiosa de Gustavo.

“Os óculos de Pedro Antão”, trazido à luz entre maio e julho de 1874, é também uma ficção permeada de tensão, só que, neste caso, levada ao extremo, pois permite ser classificada no estilo do conto policial, considerando-se alguns desvios. A narração inicia-se com uma breve explanação sobre o uso dos óculos. Em seguida, o narrador revela-se homodiegético e já instaura o mistério: um testamento de Pedro Antão, tio de Mendonça, que só autorizava a este abrir a casa daquele após dez meses de sua morte. Chegado o dia, o sobrinho convida o amigo Pedro para irem juntos desvendar o enigma. Percebemos que, na verdade, todo o tom de suspense presente dá-se graças às insinuações do narrador-personagem. Aqui, também observamos uma subversão no gênero policial, uma vez que não há crime algum, apenas um falso detetive que se apoia nas aparências duvidosas dos acontecimentos e não em fatos. Há, dessa forma, uma série de elementos típicos da narrativa de suspense: escada de seda, óculos verdes, gato preto, insetos, ruídos, além de o seu desenvolvimento ocorrer após a meia-noite, por sugestão do próprio narrador. Exaustos de tantas especulações, Mendonça e Pedro acharam uma carta do tio, a qual dizia que todos esses elementos suspeitos encontrados por ambos foram espalhados intencionalmente por ele, para ensinar ao sobrinho que não se deve interpretar os acontecimentos a partir de suas aparências.

Esse texto é muito instigante e abre portas para muitas significações. Vemos em evidência um narrador pouco confiável e podemos conceber o desfecho como uma espécie de moral em relação à própria ficção, que não deve ser interpretada na sua superfície, mas sim mergulhada nas suas profundezas. É interessante também notar, e este é o propósito do trabalho, que a tensão e a intensidade estiveram sempre presentes na narrativa, funcionando para a sua concisão, apesar do “acontecimento significativo”, na realidade, não existir, ou ao menos ser frustrante, pois os pseudodetetives não descobriram nenhum mistério, de fato.

Muito numerosas são, portanto, as publicações do *Jornal das Famílias* que se preocupam em apresentar um conflito às leitoras, no qual o desfecho encerra uma moralidade. Talvez, a maneira mais eficaz desse aprendizado ser bem sucedido seja por meio de textos permeados de tensão, que possibilitam, teoricamente, um maior interesse por parte do público, curioso em terminar a leitura. Há, contudo, outras formas de se chegar ao mesmo fim, é o que também propõe o narrador machadiano nas suas narrativas em que o “não acontecimento” ocupa a cena, como veremos em “As bodas de Luís Duarte”.

Com respeito às demais instâncias narrativas, dentre as quais muitas delas são recorrentes em outros gêneros, Machado de Assis não apresenta, de igual modo, uma regularidade. Há contos em que o número de personagens centrais é pequeno: por exemplo, “O que são as moças” é composto por uma série de cartas e encontros entre as amigas Teresa e Júlia. Embora o núcleo gire em torno de ambas, outras personagens são trazidas à cena no transcorrer do enredo, porém, o conflito dramático está diretamente ligado à relação de amizade das duas jovens. Já “As bodas de Luís Duarte”, por sua vez, em se tratando de uma ficção preocupada em expor a festa de casamento ocorrida na pequena burguesia fluminense, tem várias personagens, cada qual com sua devida função – no entanto, todas com a mesma importância – para a permanência desses costumes naquela sociedade.

Introduziremos, portanto, as narrativas que serão analisadas nesta Dissertação, com a finalidade de discorrer brevemente sobre as características formais pertencentes a cada uma.

1.1.2 *Histórias da meia-noite*: uma coletânea de... contos?

Não só a recepção de *Histórias da meia-noite* foi escassa, também o seu próprio autor dava a impressão de saber que as narrativas ali inseridas ficariam alheias ao conhecimento do leitor, diferente de outras obras suas, tendo em vista que na “Advertência” da coletânea, escrita em 10 de novembro de 1873, declara:

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 da atenção dele, nem que deixe de exigir predicados de observação de estilo. O que digo é que estas páginas, reunidas por um editor benévolo, são as mais desambiciosas do mundo. Aproveito a ocasião que se me oferece para agradecer à crítica e ao público a generosidade com que receberam o meu primeiro romance, há tempos dado à luz. Trabalhos de gênero diverso me impediram até agora de concluir outro, que aparecerá a seu tempo. (ASSIS, 1977, p. 45).

“Ao correr da pena” era um termo muito popular no Oitocentos e utilizado não só em meio literário, mas também jornalístico. Tem a sua origem em José de Alencar, em uma de suas colunas de crônicas no *Diário do Rio de Janeiro* (1854-1855) que recebia esse título. De maneira muito irônica e usando o recurso retórico da falsa modéstia, Machado de Assis, ao chamar a atenção de que as histórias ali presentes não são de gênero menor, diz exatamente o

contrário, ao comentar a publicação e a recepção do seu primeiro romance, *Ressurreição* (1872)¹⁵ e ao implantar a expectativa acerca de um outro que ainda estava por vir, *A mão e a luva*, que seria publicado em 1874.

É imprescindível atentar para o fato de que, em nenhum momento, o autor chama essas histórias de contos. Para se referir a elas, ele utiliza “narrativas”, “páginas”, ao passo que quando agradece à crítica por ter bem aceito *Ressurreição*, nomeia o livro de “romance”. Será que Machado, a esta época, não sabia definir com clareza o que era, de fato, um conto?

Observa-se que, em suas outras coletâneas posteriores a de 1873¹⁶, o autor declara estar tratando de contos. Algumas vezes, Machado faz-se de desentendido e demonstra, em suas advertências, certa dúvida sobre serem ou não contos, por exemplo, em *Papéis avulsos* (1882), declara: “há aqui páginas que parecem meros contos e outras que o não são” (2008, p. 236), ou afirma que em *Páginas recolhidas* (1899): “Umas são contos e novelas, figuras que vi ou imaginei, ou simples idéias que me deu na cabeça reduzir a linguagem” (2008, p. 534).

Apesar de não nomear de contos as narrativas que estão em sua segunda compilação, reconhece *Várias histórias* (1896) como a sua quinta coleção de contos, ou seja, *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite* estariam inclusas na sua prosa de contista.

Segundo Sílvia Azevedo (1990), ainda titubeante, o jovem escritor fluminense procura dar a seus textos um caráter de conto. Desse modo, as ficções de *Contos fluminenses* assemelham-se mais aos romances, tendo em vista que o narrador deveria ter em mente esse gênero narrativo no momento de compô-las, por exemplo, por se ater muito à análise das personagens e por se utilizar frequentemente da onisciência. Em *Histórias da meia-noite*, por sua vez, o narrador estaria se aproximando do conto, não mais preocupado em tudo esclarecer ao leitor, deixando grandes espaços lacunares, na medida em que buscou dar certo tom de unidade ao enredo.

Ademais, a classificação de gênero literário nesse período era um terreno ainda mais arenoso, pois os escritores, sobretudo os locais, não estavam habituados com o estilo do conto, assim como o próprio Machado lamenta em *Instinto de nacionalidade* (1873), ser o gênero tão pouco praticado em território brasileiro. Ainda que se escrevesse conto, este era

¹⁵ A partir da reunião das resenhas contemporâneas à publicação de *Ressurreição*, feita por meio dos estudos de Hélio de Seixas Guimarães (2004), em *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*, é possível reconhecer certo sucesso de seu primeiro romance, pelo menos no que diz respeito à quantidade de resenhistas que comentaram sobre o livro, mesmo que a maior parte deles o tenha considerado “frio” e “inverossímil”.

¹⁶ Com exceção da sua última coletânea, *Relíquias de casa velha* (1906), que Machado de Assis parece não nomear nenhuma vez as narrativas ali presentes de conto.

pensado a partir da ideia de romance e, no máximo, de novela, devido à proliferação dos folhetins.

Sem contar que o romance era tido como o gênero da modernidade, pois se afirmou como o veículo capaz de fortalecer e ampliar os ideais da burguesia, trazendo em si a possibilidade de ser um espaço onde caberiam as ações banais do cotidiano comum, sem ser preciso pôr no papel as atitudes grandiosas dos heróis das epopeias. Isto é, pela primeira vez, a monotonia da burguesia era posta em cena, permitindo que os leitores se identificassem com aquelas situações e personagens, tão reprisadas e repassadas pela ficção oitocentista.

Não é à toa que o conto foi considerado um gênero menor, visto que a hierarquia foi consolidada por muitos escritores literários e, até mesmo, os críticos, ajudando a construir uma postura depreciativa de outras narrativas em prosa, como é o caso do conto e, igualmente, o da crônica. É essencial perceber que, assim como o romance, o conto também permite e, inclusive, demanda uma apreciação subjetiva por meio de profundas reflexões.

Não se pode esquecer, todavia, que as narrativas de *Histórias da meia-noite* são publicações originais do *Jornal das Famílias*, cujos textos são vistos como morais. Sílvia Azevedo nos lembra que, nesse periódico, conto e conto moral eram a mesma coisa. Tendo como princípio que o conto moral é uma extensão da fábula, assim como teorizou Raimundo Magalhães Jr. (1981), neste caso, todos os textos pertencentes a este gênero, então, seguiriam a mesma estrutura, a obrigação de conter certo ensinamento ou, mesmo, moralidade, ao lado de sua outra função: o entretenimento. Falar de conto moral, portanto, é retomar a história desse gênero literário, em sentido amplo.

Como observaremos, no entanto, com a análise dos textos, a moralidade de *Histórias da meia-noite* é, de certa forma, distinta daquela de outros colaboradores da revista, podendo até ser chamada de subversiva, graças à sua ironia e ambiguidade. Assim como defendeu Sílvia Azevedo (1990), as narrativas machadianas publicadas no *Jornal das Famílias* são essencialmente morais, contudo, são qualificadas de contos.

Em “A parasita azul” são apresentadas as sensações experimentadas por Camilo Seabra ao retornar desiludido para o Brasil, bem como os meses iniciais da sua adaptação ao país de origem e as suas artimanhas para conquistar Isabel. O enredo é o mais extenso da coletânea, o que poderia sugerir uma aproximação com a novela, na medida em que conta com várias descrições, digressões e elipses temporais; todavia, concentra-se em apenas uma fase da vida de seu protagonista. É a narrativa inicial de *Histórias da meia-noite*, carregando, portanto, um papel primordial para o livro, não só no que concerne ao gênero conto, mas também à ideologia sistematizada na organização dessas narrativas.

O título de “As bodas de Luís Duarte”, por sua vez, parece indicar uma história de amor, em que será narrado o matrimônio de Luís Duarte com sua amada, que, como se saberá adiante, chama-se Carlota. Se o leitor está em busca de uma aventura amorosa, no entanto, decepciona-se ao encontrar ao longo das páginas somente a descrição, primeiramente, dos preparativos para a festa de casamento e, em seguida, das personagens que ali estão comemorando as bodas. Sendo assim, os noivos representam apenas parte constituinte dessa cerimônia, tão importantes como os outros convidados. Dessa forma, o enredo machadiano parece mais sugerir do que de fato dizer, de modo que se saia do texto com a impressão de que nada ali aconteceu, isto é, nada de emocionante, nada de interessante que mereça ser posto no papel. O essencial do conto, porém, é trazer a nudez de um evento fundamental para a manutenção daquela sociedade, não como maneira de expô-la ao ridículo, mas como forma de criticar a crença no casamento idealizado, que estava no imaginário romântico de toda donzela.

“Ernesto de tal”, por sua vez, é composto por reviravoltas, sendo possível conjecturar que o “acontecimento significativo” do conto gire em torno de qual pretendente será o escolhido por Rosina. Após o pedido de casamento do elegante “rapaz de nariz comprido”, o leitor acredita que tudo está decidido. A descoberta da traição da moça, entretanto, desperta novamente a tensão da narrativa, que desaparecerá com o seu desfecho, quando Rosina e Ernesto se casam. Aqui, ao contrário do que ocorre em “As bodas de Luís Duarte”, as idas e vindas do enredo apresentam não um, mas múltiplos acontecimentos, muitos dos quais, todavia, também colaboram para a sugestão do narrador em criticar o matrimônio idealizado.

Nota-se, portanto, que em um dos contos é evidenciada a cerimônia do casamento, bem como a de seus preparativos, denotando as convenções e hábitos desse evento fundamental para a sociedade burguesa do Oitocentos; no outro, são encenadas as artimanhas utilizadas por uma jovem que deseja se casar não por amor, mas apenas para a manutenção desses mesmos costumes. Embora os textos sejam abordados de maneira distinta, a intenção de ambos é a mesma: revelar que a realização do matrimônio, dentro do sistema daquela sociedade, não necessitava do amor, tendo em vista que se tratava de um contrato social. Sendo assim, tanto o casamento idealizado pelo Romantismo quanto o casamento de negócios – presente no ideal burguês – são criticados por Machado de Assis.

“Aurora sem dia” tem como centro os percursos do volúvel Luís Tinoco, jovem que ansiava, sobremaneira, por um grande destino. Ao longo da história, o narrador, com o auxílio de José Lemos, aponta a superficialidade das escolhas e, até mesmo, das situações forjadas pelo protagonista, a fim de compor um caminho frustrado seguido por ele, embora continue

acreditando ser um afortunado na vida. Colaborando com a construção da personagem principal, aparecem algumas citações e alusões a autores franceses. Dessa forma, o enredo apresenta-se de maneira extensa, com vários flagrantes na vida de Luís Tinoco, assemelhando-se a uma novela, como foi o caso de “A parasita azul”.

Já “O relógio de ouro” é a narrativa mais curta da compilação e a que exhibe maior tensão, na medida em que a história gira em torno das suspeitas de infidelidade do casal Luís Negreiros e Clarinha, despertadas com o aparecimento de um relógio no quarto deles. Diferentemente dos outros contos analisados até aqui, neste só há uma citação francesa, também empregada pelo narrador, *a priori*, com sentido diverso das demais ocorrências de *Histórias da meia-noite*.

Para que o estudo dessas presenças francesas nas narrativas inseridas na segunda coletânea machadiana não caiam no perigo da insustentabilidade científica, recorreremos a uma breve consideração sobre a literatura comparada e a intertextualidade.

1.2 Em busca de uma definição de Literatura Comparada

A literatura comparada desde sempre provocou inúmeras discussões a respeito de uma demarcação exata: primeiro, porque nem mesmo o conceito de literatura dispõe de uma única delimitação; segundo, porque se acredita que todos os estudos científicos necessitam da comparação para serem mais bem executados. Segundo Gerhard Kaiser (1989), mesmo com a prática na Antiguidade, foi só com o Iluminismo que se desenvolveu uma consciência dos estudos comparatistas, ainda que não fossem considerados como uma ciência.

A princípio, a literatura comparada limitava-se a encontrar e analisar “influências” de uma literatura em outra, contanto que ambas as produções fossem de nacionalidades distintas. Não se considerava, portanto, a aproximação de um texto com outro de um mesmo país, tendo em vista que se acreditava que cada nação possuía um estilo mais ou menos uniforme. A preocupação da literatura comparada, neste sentido, era de compor um panorama de modo que fosse possível construir uma literatura universal, para que, segundo Goethe, se tornassem visíveis para todos as tendências que mereciam ser admiradas e aquelas que deveriam ser evitadas.

No século XIX, então, deram início nas universidades francesas e, mais tarde, nas norte-americanas, às disciplinas que traziam a literatura comparada ao lado da literatura geral.

Ao longo dos anos, as escolas foram entrando em conflito, já que utilizavam metodologias diferentes para abordar o mesmo tema. Se uma definição exata de literatura comparada apresentou-se desde sempre impossível, com a criação dessas correntes, ela foi ainda mais ganhando complexidade e indeterminação. É preciso reconhecer, porém, que, graças a esse fato, também foi permitida uma maior abertura, colaborando para o seu próprio enriquecimento. Um ganho louvável para os estudos comparatistas, devido ao empenho norte-americano, concerne à possibilidade de comparar duas ou mais literaturas produzidas em um mesmo país. A confrontação, a partir de esforços franceses, muitas vezes, acabou saindo do texto e indo ao encontro de seu autor; em outras, caminhando na direção de outras artes, como a música, a pintura, o cinema, graças às ideias de Söter.

É imprescindível notar, conforme aponta Sandra Nitrini (2000), que a literatura comparada esteve, desde a sua origem, atrelada aos assuntos políticos. A explicação da pesquisadora é que, a partir do momento em que houve, pelo menos, duas literaturas – no caso, grega e latina – aconteceu o processo da comparação. As relações internacionais, deste modo, foram sempre intensificadas graças aos trabalhos comparatistas. Não se pode esquecer que, ademais, quando a teorização da literatura comparada estava no auge, no século XIX, era uma época em que questões como as da nacionalidade e da identidade estavam acentuadas, devido à busca pela independência de vários países. Outro exemplo básico é que, nas décadas de 1970 e 1980, a literatura comparada perdia a sua força nos países europeus e nos Estados Unidos, enquanto na América Latina, Ásia e África ela estava em pleno desenvolvimento. O fato demonstra, mais uma vez, a sua importância com relação à política, uma vez que muitos territórios desses continentes conquistavam sua independência.

A literatura comparada também permitiu, sobretudo nos países colonizados, reaver a ponte que os ligava aos seus (ex)colonizadores ou a outros centros irradiadores de cultura. Foi observado, assim, que nem sempre esse diálogo manteve o mesmo e único emissor, ao contrário, é possível compreender, graças aos estudos recentes de transferências culturais¹⁷, que esses países eram ora emissores, ora receptores, ora transformadores. Isso prova que o “terceiro mundo” não esteve o tempo todo submisso às ideias que nele chegavam, mas que reagia sobre elas. Há vários exemplos disso em periódicos dos séculos XVIII e XIX que demarcam as transferências culturais de um canto do mundo para o outro¹⁸.

¹⁷ Para um aprofundamento no assunto, aconselha-se a leitura de: ESPAGNE, Michel. Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle. *Genèses*, v. 17, septembre 1994. ; _____. Les transferts culturels franco-allemands. Paris: PUF, 1999 e JOYEUX, Béatrice. Les transferts culturels, un discours de la méthode (bilan historiographique, perspectives d’application). Hypothèses. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne, 2002.

¹⁸ Ver COOPER-RICHET, D. “Transferts culturels et passeurs de culture dans le monde du livre (France –

Atualmente, uma das mais recorrentes definições de literatura comparada é aquela de Tania F. Carvalhal (1986, p. 5): “Usada no singular mas geralmente compreendida no plural, ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”. É necessário, todavia, atentar-se a essa generalização, já que comparar é algo inerente ao ser humano. Assim como a própria pesquisadora toma nota:

A literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (Idem, p. 7).

A comparação, portanto, é um meio e não um fim. Ela é usada para permitir que o seu objeto de análise seja compreendido na sua totalidade. É por esse motivo, então, que as comparações não podem ser feitas de maneira superficial; ao contrário, elas devem seguir uma consistência lógica, assim como afirmam C. Pichois e A. M. Rousseau:

A literatura comparada é a arte metódica, pela busca de ligações de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então dos fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço [...] a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (PICHOS; ROUSSEAU apud PERRONE-MOISÉS, 1990, p.92).

A literatura comparada, sendo assim, permite, além de uma compreensão mais profunda, maior apreciação e uma descrição mais exata do objeto analisado. Com isso, não se quer dizer que toda e qualquer obra de arte deva ser, necessariamente, confrontada com outra para que ganhe amplitude. Também não se deseja afirmar que uma produção artística, para ser reconhecida como tal, precisa aproximar-se de outra. Acredita-se, ao contrário, que um verdadeiro trabalho artístico é aquele que apresenta autonomia e beleza estética, independentemente de suas referências ou falta delas. É neste sentido, portanto, que as comparações exigem uma comprovação séria, para que se mostre que sua ocorrência não é aleatória, nem sua escolha gratuita.

Na América Latina, segundo Adalbert Dessau (*apud* NITRINI, 2000), a importância da literatura comparada é tamanha que, se não fosse aqui aplicada, correríamos o risco de não chegar à profundidade da nossa literatura. Além do mais, a confrontação permitiria falar de

tendências de uma literatura universal, assim como queriam as primeiras metodologias comparatistas francesas. Nitrini, entretanto, pede cautela para essa generalização, principalmente, no que concerne à unificação da literatura latino-americana, pois as particularidades de (ou dentro de) cada país necessitam ser consideradas. A pesquisadora, com isso, chama a atenção para Antonio Candido, responsável por trazer para o continente uma preocupação dialética com respeito à literatura comparada, uma vez que o crítico brasileiro defende o diálogo do localismo x cosmopolitismo, presente em toda a literatura brasileira. De acordo com Ana Pizzaro (*in* NITRINI, 2000), essa dialética, por outro lado, pode ser estendida para todo o território latino-americano.

Na tentativa de ilustrar essas ideias relativas à discussão da literatura comparada, trouxemos como exemplo um texto de Machado de Assis publicado no *Jornal das Famílias*. Apesar de manter o compromisso com a revista, no que concerne à moralidade de suas histórias, Machado perambulou entre os estilos narrativos mais diversos. “O capitão Mendonça” publicado entre abril e maio de 1870, revela em seu enredo elementos extravagantes que o aproximam da ficção científica, ou mesmo, da fantástica. A história, neste parâmetro, permite um contraponto com o conto “O homem da areia” (1815), de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann. É neste aspecto, justamente, que o texto machadiano pode ser lido comparado a outro, pertencente ao cânone da literatura universal.

Amaral iniciou a sua narrativa (logo, homodiegética) declarando estar no teatro com a única pretensão de se ocupar, posto que estava de “arrufos” com sua senhora, quando ouviu um desconhecido chamá-lo pelo nome. Era um velho amigo e companheiro de milícias de seu falecido pai, o capitão Mendonça, que o convidava para cear em sua casa. Lá o rapaz encontrou uma bela donzela, Augusta, filha do capitão e por quem Amaral se apaixonou imediatamente. Aos poucos, pai e filha mostraram-se um tanto quanto excêntricos e o fato promoveu, no coração do jovem, uma mistura de curiosidade e temor, algo a que podemos nomear suspense. O que mais chamava a atenção de Amaral sobre a moça eram os seus cativantes olhos verdes, nos quais ele se perdia por completo. Não imaginava, porém, que eles não eram reais, posto terem sido retirados da face de Augusta por Mendonça. O rapaz, muito assombrado, foi embora assim que pôde. A sua curiosidade e paixão pela moça fizeram com que ele retornasse a vê-los todos os dias. Embora conhecesse toda a verdade sobre a falta de humanidade de Augusta, Amaral estava entorpecido por sua beleza e quis, a todo custo, casar-se com ela. Mendonça adoraria ver realizado o sonho do filho de seu antigo companheiro, desde que o rapaz permitisse uma cirurgia em seu cérebro, para que o jovem possuísse um gênio compatível ao de sua filha. No momento da operação, Amaral escutou alguém tentando

acordá-lo. Ao despertar, percebeu que ainda estava no teatro e que todo o incidente macabro não passara de um pesadelo.

“O homem da areia”, por sua vez, inicia-se com três cartas: a primeira de Natanael a Lotário, a segunda de Clara a Natanael e a terceira, mais uma vez, de Natanael a Lotário. Após essa introdução epistolar, um narrador heterodiegético onisciente assume o seu posto e dá continuidade à história, que parece ganhar um caráter de acontecimentos presentes, que se desenrolam conforme o andar da narração. Natanael, estudante que morava longe de sua família e estava brigado com sua namorada, tendo comprado um binóculo do vendedor ambulante Coppola, avistou através de sua janela uma jovem por quem se apaixonou; tratava-se de Olímpia, filha do professor Spalanzani. Natanael, então, passou a frequentar assiduamente a casa deles. A moça, além de encantá-lo por possuir uma beleza angelical, tinha ainda olhos enfeitiçadores e trejeitos muito particulares. Quando o estudante revelou a Spalanzani o desejo de se casar com sua filha, este se sentiu muito satisfeito e aprovou a união, contanto que também consentida pela menina. Foi na sequência que Natanael assistiu a uma discussão entre Coppola e Spalanzani, cujo centro era Olímpia, puxada de um lado para o outro, de modo que o rapaz pôde perceber que, na realidade, sua amada era uma boneca, confeccionada pelo professor, com a ajuda do vendedor. Natanael, portanto, enlouqueceu e se suicidou tempos depois.

Como vimos, há várias semelhanças entre as duas narrativas. As personagens principais são jovens solitários: um porque é órfão e vive só; o outro porque mora longe da família para realizar seus estudos. Ambos estão brigados com suas namoradas, que são logo esquecidas em nome de um novo amor arrebatador. Apesar de todos os avisos de que a situação na qual viviam era perigosa, ambos os rapazes se entregam ao desconhecido, pois se sentem entorpecidos pela beleza de suas amadas. As duas criaturas, além de belas e dos modos únicos de se portar, têm nomes que remetem ao sublime e ao sagrado. A narração, embora tenha foco e voz diferentes, acontece de maneira bastante enigmática em ambas as histórias, que caminham conforme a vontade de seu narrador e, também, dando a ideia de acompanhar os acontecimentos que parecem seguir aquela mesma ordem. O leitor, portanto, em ambos os enredos, está à mercê do narrador. O mistério e o suspense, sendo assim, são elementos fundamentais das duas narrativas.

Por partilharem do mesmo gênero narrativo e poderem ser enquadrados no estilo fantástico, “O capitão Mendonça” e “O homem da areia” possuem proximidade em suas estruturas narrativas, mesmo que cada uma tenha desenvolvimento e resolução distintos, visto serem obras autônomas. Além dessa afinidade formal, ambas as histórias têm conteúdos

similares, sendo, portanto, indiscutível a presença do conto de Hoffmann naquele de Machado de Assis. Há, contudo, diferenças no desenrolar das ações e é aí que se encontra a originalidade de ambos os autores.

O conto alemão tem um desfecho trágico; já o brasileiro, irônico e catártico, ao mesmo tempo. Talvez, devido ao compromisso com o *Jornal das Famílias*; talvez, porque se assemelhe mais ao estilo machadiano, toda a história de terror passada com Amaral era imaginada, porque não era senão um pesadelo. O enredo macabro de Hoffmann, em contrapartida, era real, ou melhor, o narrador tentou a todo custo mostrar que tratava de uma história verdadeira, acontecida com conhecidos seus. Por isso, faz questão de introduzir a narrativa com aquelas cartas, à proporção que convence o leitor que elas lhe foram confiadas e que, a partir daí, ele poderia narrar acontecimentos verídicos. Notamos, portanto, uma estratégia discursiva muito bem empregada pelos narradores: ao passo que o narrador homodiegético – daquele de quem devemos sempre duvidar – parece ser confiável, pois está relatando um simples sonho, o narrador heterodiegético – em quem podemos acreditar a fidelidade da história – por seu turno, mostra-se como questionável, na medida em que faz tantos esforços para se apresentar sincero.

A lição que o colaborador do periódico de Garnier gostaria de transmitir pode ser compreendida, desse modo, como múltipla. É possível que a história em si, além de divertir, queira ensinar às leitoras para não se apegar aos sonhos, às superstições, embora a frase final do conto diga o contrário (“[...] tu és rainha do mundo, ó superstição” [ASSIS, 2008, p. 988]). A alusão à ficção de Hoffmann, no entanto, pode também chamar a atenção do leitor para o próprio narrador, que nunca deve ser entendido como confiável. Neste sentido, Machado de Assis traz um aprendizado não só relativo à vida prática de seu público, mas também à sua postura enquanto leitores, já que o conto do escritor alemão tinha esse espaço metatextual, onde era possível discutir a respeito da concepção do texto literário. Além do mais, uma das temáticas de ambas as narrativas aponta para o metadiscurso, ou seja, a relação do criador frente a sua criatura.

Ao confrontar os contos brasileiro e alemão, intentamos elucidar que a literatura comparada possibilita uma compreensão mais ampla da produção literária. Mostramos, igualmente, que a narrativa machadiana é autônoma e pode ser lida com originalidade, até porque há várias diferenças significativas quanto àquela de Hoffmann. Se analisada à parte, todavia, poderíamos correr o risco de não notar essa questão essencial à ficção de Machado de Assis, que se remete à relação daquele que cria com o objeto criado, com função

metadiscursiva, abrindo portas, assim, para o entendimento de Machado como formador de leitura e leitores.

Percebemos, então, que, com o tempo e o aprofundamento dos estudos concernentes à literatura comparada, a esta foi permitida uma maior mobilidade. Se no início de sua teorização, seu uso parecia engessado, pois não possibilitava uma confrontação entre literaturas de um mesmo país ou em relação a outras artes, hoje, a sua indeterminação é tamanha que os críticos sentem a dificuldade da sua delimitação. Por esse motivo, é preciso estar atento não só à sua ocorrência, mas sobretudo à sua comprovação científica.

Houve, durante muito tempo, por parte dos teóricos, uma tentativa acentuada de estabelecer diferenças e semelhanças entre o que se entendia por “influência” e imitação, a fim de que tanto a definição quanto o objeto e o método de estudo da literatura comparada pudessem ser delineados. É o que mostra Sandra Nitrini (2000) ao citar teorias de escritores como Cionarescu, Aldridge, Guillén e Paul Valéry. A autora brasileira, desta forma, ao defender que nem a imitação, nem a “influência” são requisitos únicos para que ocorra a criação, cai no tema da originalidade que, por sua vez, acarreta também a problemática de um sentido inexato, já que a palavra teve sua acepção modificada conforme o passar dos anos. O que antigamente, portanto, era chamado de influências e, mais tarde, de fontes, ganhou novos termos, menos reducionistas e que, desta forma, reconheciam a originalidade dos textos posteriores, tais como presenças, marcas, intertextos. Este último, ademais, permitiu uma nova concentração de estudos, cuja teorizadora leva ao máximo a abrangência da literatura comparada. Procurar-se-á, assim sendo, apresentar breves considerações no que concerne à intertextualidade.

1.2.1- A intertextualidade

Outro terreno impreciso é aquele dos estudos intertextuais. O termo foi definido por Julia Kristeva (1974), a partir de seus estudos sobre Bakhtin, em 1966, no seu artigo “A palavra, o diálogo, o romance”, publicado na revista *Tel Quel*. Em seguida, é mais bem definido e explicado no seu livro *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, em 1969. O termo é usado para descrever o “processo de produtividade do texto literário”, que se define por uma “teia” de discursos que se entrecruzam, e que obrigam a uma leitura “dupla” da

linguagem poética. O texto, portanto, é “absorção de e réplica a um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 67).

Laurent Jenny (1979) contesta essa ampla definição de Kristeva, ao defender que o procedimento intertextual deva ser reconhecido de modo estrutural, seja através dos lexemas selecionados, seja por meio da escolha de um mesmo gênero literário, ou ainda, seja por qualquer marca em sua forma estilística que permita o intertexto. O teórico, então, não acredita na sua ocorrência inerente à obra literária, mas sim na sua explicitação formal: “Assim sucede com todos os textos que deixam transparecer a sua relação com outros textos: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc.” (JENNY, 1979, p. 6).

Por essa razão, a literatura comparada e a intertextualidade são elementos correlatos, sendo possível compreender esta como uma abertura daquela, na mesma proporção que a última utiliza-se da primeira como método de análise. O objetivo da intertextualidade, assim sendo, é estudar o sentido da sua ocorrência em um texto através do comparatismo.

Bakhtin (1970), ao estudar a presença de inúmeras vozes numa obra literária – chamada de polifonia – conclui que essas aproximações não se referem a uma simples cópia do original, mas de um rico material em função da confrontação. Ele caracteriza o romance moderno como “dialógico”; ou seja, um texto em que as diversas vozes da sociedade estão presentes e nele se entrecruzam. Para o teórico russo, todo enunciado mantém relações com outros enunciados, de forma a ser possível pensar nessa multiplicidade e no seu reconhecimento, ainda que estejam misturados, a partir da noção de alteridade, quando nos reconhecemos através do olhar do outro, nos refletimos na visão do outro. Tanto Kristeva quanto Bakhtin, desse modo, concebem a obra literária como um sistema de trocas, algo dinâmico em que a noção de “originalidade” é relativizada. Carvalhal (1986, p. 53) lembra que esse diálogo pode ser conflituoso:

O “diálogo” entre os textos não é um processo tranquilo e bem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe a tais estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual.

Com isso, a autora mostra que o comparatismo não se restringe simplesmente ao processo de apropriação de outros textos literários. Se existem inúmeras vozes em um mesmo texto, esse resgate busca trazer à luz as razões pelas quais o autor escolheu voltar a outros textos e o que isso implica em sua obra e no seu contexto como um todo. Tem-se como exemplo o próprio Machado de Assis, pois nota-se que, ao utilizar os recursos franceses, ele

não só demonstra sua ampla habitação literária e cultural, e se coloca atento às principais tendências da época, mas também elucida a sua concepção de literatura, isto é, um conjunto de outras literaturas. Aquilo que é nacional, bem como o que não é, apresenta-se como matéria para a construção de uma tradição literária consistente; este, portanto, seria o propósito de *Histórias da meia-noite*, como veremos a partir da análise de suas narrativas.

Com a comparação, abrem-se portas para uma averiguação de como os elementos franceses aparecem na obra do autor brasileiro e de que forma eles foram utilizados, colocando em destaque, sobretudo, semelhanças e diferenças entre as duas culturas. É necessário atentar-se para o fato de que:

Estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura: cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Deve-se lembrar sempre, todavia, assim como alerta a própria autora, de que o comparatismo não se dá de maneira desconexa, ao passo que as comparações não acontecem através do levantamento de inúmeras ocorrências infundadas e pouco científicas. É preciso realizar uma pesquisa cuidadosa a respeito das fontes, para que estas, ao contrário, sirvam de instrumentos que levem a reflexões pertinentes e não fiquem somente no plano da intuição.

Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982), por sua vez, estabelece cinco relações transtextuais. A primeira é a intertextualidade, cuja concepção, mais restrita que aquela de Kristeva, afirma ser uma marca ativa de um texto em outro, é o caso da citação, do plágio e da alusão. A segunda, paratextualidade, refere-se aos sinais que o autor concede ao seu texto, ambientando-o em um espaço determinado, o qual não seria reconhecível ao leitor à primeira vista, são os títulos, os prefácios, as notas, as epígrafes e as ilustrações. A terceira, metatextualidade, acontece quando o autor comenta um outro texto sem citá-lo diretamente, uma espécie de relação crítica. A quarta, hipertextualidade (objeto de estudo do livro supracitado), ocorre quando um texto é derivado de um outro anterior por meio da transformação, como na paródia e no pastiche. A quinta, architextualidade, por fim, diz respeito a uma menção paratextual, como acontece nos títulos e subtítulos indicadores do gênero empregado para a escrita do texto, por exemplo: *Poesias*, *Ensaaios*, *Romance* etc. Todas essas relações, portanto, funcionam como modo de diferenciar as interações do texto, acabando com a ambiguidade de suas ocorrências.

Roland Barthes (1973) compreende a intertextualidade tal qual teorizou Kristeva, definindo o texto como “tecido novo de citações passadas”, cujo reconhecimento é feito de maneira aleatória, podendo, até mesmo, nem existir. Michael Riffaterre (1979), em contrapartida, assim como Genette, acredita que é o texto que deve direcionar a leitura, possibilitando ou não os intertextos, sendo capitais a sua significância e representação dentro da obra, e não apenas o seu reconhecimento.

Tendo em mente essas concepções, Tiphaine Samoyault, em *A intertextualidade* (2008), constrói a sua própria, tendo como princípio fundamental a memória da literatura. Neste sentido, há uma crítica sobre o positivismo excessivo por meio da qual a intertextualidade é vista, na medida em que a abrangência do termo a torna praticamente aplicável em todo e qualquer texto, sem que para isso haja alguma sustentação de teor mais científico, por assim dizer, pois todo o texto, de alguma forma, recuperaria outro.

A literatura, então, seria necessariamente repetição, tendo em vista que, desde Eclesiastes 1:9, sabe-se que “*nihil novi sub sole*”. Essa melancolia sempre esteve presente no processo de escrita, chegando a ser sistematizada em *A angústia da influência*, de Harold Bloom, em 1973. Dessa forma, Samoyault (2008, p. 74) define que “a literatura só existe porque já existe literatura” ou, ainda, “o desejo da literatura é ser literatura”, de modo que a intertextualidade sirva para trazer à tona a biblioteca do escritor, que deve ser reconhecida pelo leitor e até compartilhada com ele, categorizado pela autora francesa em três níveis (idem, p. 94-95): o leitor lúdico, que reconhece as injunções explícitas do texto; o leitor hermeneuta, que além de localizar as referências busca lhes atribuir um sentido; e o leitor ucrônico, que a cada obra renova suas leituras passadas. Sendo assim, Samoyault concede à recepção papel decisivo para a efetivação do intertexto, que, por sua vez, faria viver a tradição da literatura, como “tecido contínuo” e como “memória coletiva”.

Em *Histórias da meia-noite*, bem como em outras produções machadianas, é possível reconhecer várias dessas relações intertextuais, que terão suas teorizações, de maneira sucinta, apresentadas a seguir.

1.2.2 A Citação

Desde o surgimento da imprensa, no século XVI, encontram-se casos de citações, explicitadas com marcas formais nos textos, pela primeira vez, com Petrus Ramus (Pierre de

la Ramée), cuja primeira obra é *Aristotelae animadversiones*, criada em 1543. Ao retomar os estudos de Aristóteles, sobretudo os concernentes à língua e à poética, Ramus usa das ideias de Aristóteles para desmistificá-las, usando, para isso, citações em itálico e entre duas vírgulas, que viriam a se tornar, mais tarde, as aspas. A partir de então, os escritores passaram a usar esses mesmos mecanismos formais. Segundo Antoine Compagnon (1979), nessa época, havia três tipos de exemplos: um medieval que o usava como maneira de conceder ao texto autoridade; um baseado nos empregos de Aristóteles e Ramus, que o utilizam com uma conotação simbólica, de modo que aquelas palavras emprestadas de outro autor compõem uma ideia alheia, com a qual seu texto corresponde-se; outro, por fim, é aquele que seria introduzido por Descartes, que aposta no exemplo como uma forma de sujeitar um texto a um outro.

Em *La seconde main ou le travail de la citation*, Compagnon nos lembra que selecionar é algo comum aos seres humanos. Aprendemos, desde crianças, o ofício de recortar e colar e, sendo assim, é necessário que escolhamos o nosso objeto. Por meio desse tipo de bricolagem, podemos construir nossas próprias histórias, reutilizando criações de outros. Da mesma forma, para o crítico francês, acontecem os atos de ler e escrever. Embora leiamos um livro na sua totalidade, dificilmente ele se reterá por completo em nossa mente, pois, de maneira inconsciente, selecionamos as suas partes mais interessantes ou aquelas de que mais precisamos.

A citação, portanto, é semelhante a esse exercício inconsciente, com a grande diferença de que se realiza com total consciência. Explicitamos, deste modo, nossas preferências dentro de uma determinada leitura. Citamos, assim, por vários motivos: porque queremos que nossas ideias sejam convincentes ou que condigam com a realidade, porque gostaríamos de estabelecer um diálogo com outros textos; porque precisamos mostrar que também somos leitores. Citar, então, é como oferecer um exemplo ao leitor, só que elaborado por um terceiro. É por isso que a citação nunca ocorre de maneira gratuita:

Longe de ser um detalhe do livro, um traço periférico da leitura e da escrita, a citação representa uma participação capital, um lugar estratégico e, até mesmo, político, em toda a prática da linguagem, ao assegurar sua validade, garantir sua receptividade, ou, ao contrário, refutá-las. (Tradução nossa)¹⁹.

¹⁹ Lê-se no original: “Loin d’être un détail du livre, un trait périphérique de la lecture et de l’écriture, la citation représente un enjeu capital, un lieu stratégique et même politique dans toute pratique du langage, quand elle assure sa validité, garantit sa recevabilité, ou au contraire les réfute.” (COMPAGNON, 1979, p. 12)

A citação é, em última instância e com seus múltiplos sentidos, um pedido de reconhecimento. O autor seleciona um excerto de outro para que o seu leitor tenha a oportunidade de relê-lo e, desta forma, uma nova chance para prestar atenção no que é dito, pois acredita que algo nele não foi apreendido. Seja para concordar, refutar ou problematizar, citar não é uma ação ingênua.

Quando um trecho sinaliza, de algum modo, sobre si, nós o relemos e, durante esse processo, ele transforma-se em um novo texto, uma vez que já não pode ser reconhecido como um fragmento de um todo maior, mas sim, como nas palavras de Compagnon, um “membro amputado”. O ato de ler, neste sentido, nunca ocorre de maneira monótona e unificante, pois ainda que não se retire do texto nenhuma citação, certamente, não será todo o seu conjunto que permanecerá na memória do leitor. É também por esse motivo que toda citação não carrega consigo o seu sentido original, posto que, ao se transmutar para um outro contexto, ganha novos significados. Essa relação dinâmica é, de igual forma, explicada por Bakhtin como um caso de dialogismo ou polifonia, pois quando um autor concede ao seu texto outras vozes é porque está disposto a dialogar com elas, ou ao menos, incitá-las ainda uma vez.

Existem duas maneiras de citar: a direta, quando há marcas formais (aspas ou itálico, geralmente) e a indireta, quando não ocorre o sinal explícito. Muitas são as razões para o escritor optar por este último caso. Alguns têm a intenção de ocultar a referência, como acontece no plágio; outros preferem a paráfrase, como se dá na alusão; há, ainda, aqueles que desejam confundir o leitor sobre a sua autoria e, portanto, sobre a sua própria formação. Segundo Compagnon (idem, p. 40), as aspas indicam uma renúncia: “[...] o autor se demite da enunciação em proveito de um outro” (Tradução nossa)²⁰.

Nas obras de Machado de Assis encontram-se presentes todos esses tipos de citações, cada uma com um significado particular, embora haja ocorrências em que é possível identificar certa tendência; em outras, porém, esse reconhecimento é bastante duvidoso, de modo a não permitir uma única classificação segura.

Como exemplo de citação direta na ficção machadiana, em “Miss Dollar”, uma personagem recupera uma máxima de La Rochefoucauld: “A ausência diminui as paixões medíocres e aumenta as grandes, como o vento apaga as velas e atíça as fogueiras” (in ASSIS, 2008, p. 19). Embora não contenha as aspas, a citação foi explicitada com o seu deslocamento do corpo do texto, indicando o autor, seguido de dois pontos.

²⁰ Lê-se no original: “[...] l’auteur se démet de l’énonciation au profit d’un autre” (COMPAGNON, 1979, p. 40).

A personagem machadiana escolhe essa máxima com o objetivo de explicar moralmente a sua opinião a outra personagem. A citação, neste caso, tem como função aludir a uma autoridade no que tange ao pensamento moral e, para isso, trouxe à luz um autor importante para a literatura francesa do século XVII, cujo cenário social estava todo impresso em suas obras. Sem contar que se apresenta como uma leitura constante de Machado de Assis, à proporção que são encontradas várias outras alusões ao escritor francês, bem como veremos na análise de “As bodas de Luís Duarte”, mais adiante.

Ainda, em “Miss Dollar”, também é possível reconhecer outra citação, desta vez, vinda de uma comédia de Molière. Ao comentar a resposta de Mendonça, uma das personagens principais do conto, o narrador manifesta-se: “Eu deixo ao critério do leitor esta singularidade de Mendonça, que de mais a mais é *preciosa*, no sentido de Molière” (ASSIS, 2008, p. 14). Pode-se conjecturar que se trata de uma citação, pois o termo “*preciosa*” foi escrito em itálico, chamando a atenção sobre o uso que é feito em *Les Précieuses Ridicules* (1659), de Molière. É admissível, entretanto, que o caso seja analisado como alusão, pois nenhuma frase foi transcrita completamente, mas apenas uma palavra. Há uma proximidade, portanto, ainda mais estreita do que se imagina entre citação e alusão. É o que ocorre, com frequência, quando se opta pela citação indireta, de modo que podem ser compreendidos ambos os procedimentos.

Vejamos, então, um exemplo disso na produção machadiana. No conto “A cartomante”, o narrador inicia citando Shakespeare: “Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (ASSIS, 2008, p. 447). Embora se explicita a autoria da ideia citada, no caso, Hamlet, personagem homônima da tragédia, a frase não contém nenhuma marca formal, mesmo sendo uma tradução fiel à original: “There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy” (SHAKESPEARE, 1950, p. 75). Com a citação, o narrador posiciona-se ironicamente frente a suas personagens, Rita e Camilo, que aparecerão na sequência da narrativa. Compreende-se a totalidade da ironia com o desfecho trágico do conto, apresentando-se, portanto, com uma estrutura cíclica, muito parecida com aquela que teorizou Poe, quando afirmou que, para a eficácia da concisão textual, é necessário que a primeira frase já antecipe o seu final.

Segundo Gérard Genette (1982), a citação é um caso de intertextualidade, ao lado da alusão e do plágio. A partir dos exemplos de citação supracitados e da concepção de Genette, é possível reconhecer a proximidade entre citar e aludir, de modo que a linha tênue que separa ambas as estratégias narrativas nem sempre se mostra como fixa. Sendo assim, almejaremos, a seguir, a uma sucinta exposição da alusão.

1.2.3 A Alusão

A alusão, dentre as formas intertextuais teorizadas por Gérard Genette (1982), é aquela de mais difícil definição, devido à sua característica escorregadia. Na alusão, não há marcas formais, como acontece com a citação direta. Algumas vezes, o autor explicita suas referências; outras, ele esforça-se para ocultá-las: é o que acontece no plágio.

Genette, então, define a alusão como um caso de intertextualidade graças à *copresença* de um texto em outro. O crítico francês, desse modo, restringe o termo criado por Kristeva, fazendo com que a sua compreensão se torne menos abrangente e, talvez, facilitando o seu reconhecimento. Aliás, é imprescindível, para o êxito da intertextualidade, que o leitor reconheça o seu procedimento.

Em *E-Dicionário de termos literários*, na página *on-line* em que contém a definição de alusão, Carlos Ceia concebe-a como uma “referência explícita ou implícita a uma obra de arte, um facto histórico ou um autor, para servir de termo de comparação, e que apela à capacidade de associação de ideais do leitor”²¹. A concepção genérica desse elemento retórico, então, abre margens para seus múltiplos usos: nem sempre aludir é uma relação intertextual, pois há casos em que a sua função é semântica, como acontece no exemplo de Tiphaine Samoyault: na frase “ele só pensa *naquilo*”, o termo em itálico é uma alusão erótica e não necessariamente intertextual.

Aparentemente óbvia, a alusão apresenta-se como complexa devido à sua inevitável identificação que, apesar de subjetiva, não significa um elemento imprescindível à compreensão do texto, de modo que, segundo Samoyault, raras são as vezes em que a alusão desvenda o sentido total de uma obra.

É verdade que nem sempre o texto depende da alusão para ser lido, posto ser preciso considerar a sua originalidade, enquanto criação autônoma. Muitas vezes, contudo, a alusão permite uma abertura na interpretação do leitor, colaborando para o enriquecimento da obra. No exemplo acima, da citação-alusão presente em “A cartomante” é um caso em que o procedimento exerce papel primordial na construção da ironia das personagens e do próprio conto, a partir de sua forma cíclica.

²¹ O verbete está disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=625&Itemid=2, acesso em 10 set. 2014.

A alusão às narrativas fantásticas de Hoffmann, em “O capitão Mendonça”, de igual forma, permite uma maior aproximação entre os contos brasileiro e alemão, na medida em que, através da comparação, encontram-se estratégias discursivas comuns.

Não é em todos os casos, entretanto, que alusão aparece claramente. Em alguns, é necessário que o leitor esteja atento a essa rede de indícios. É por isso que o presente trabalho busca, por meio das citações e alusões francesas, estabelecer a sua importância capital na construção de sentido das narrativas de *Histórias da meia-noite*, bem como da leitura em conjunto da coletânea.

1.2.4 A Paródia

Assim como nos lembra Antoine Compagnon (1979), o ato de repetir é tão antigo que seria impossível remontar à sua história. Os seres humanos, quando crianças, por exemplo, imitam aquilo que veem outros fazerem e falarem. É dessa forma que a repetição é um ato anterior ao discurso, embora também seja elemento pertencente a ele. Aristóteles (2005), em sua *Arte poética*, já dizia que imitar é algo natural aos homens, sendo, inclusive, esta capacidade uma das diferenças fundamentais em relação aos outros animais, devido à sua complexidade.

Repetir e imitar, dois conceitos que, em se tratando de obras artísticas, podem remeter à ideia de paródia, cuja concepção é histórica, alterando conforme a geração na qual se encontra inserida, segundo o que defende Linda Hutcheon (1989). Na época de Quintiliano, era comum a associação da paródia com o ridículo, de forma que se algum texto fosse parodiado, seria com finalidade pejorativa. Com o passar do tempo, tentou-se definir o gênero a partir de duas categorias: uma que deposita na paródia um caráter cômico; a outra, em contrapartida, que a defende como sendo uma manifestação séria. Ambas as frentes teóricas, contudo, concordam que o objetivo da paródia, em última instância, é ridicularizar.

É com os estudos da canadense que essa visão do gênero começa a se modificar, pois são colocadas em xeque as suas várias concepções que, muitas vezes, não são bem fundamentadas. A autora mostra, com suas análises, que tanto a paródia – entendida, também, como ficção – quanto o texto parodiado estão no mesmo nível, de modo que nenhum texto seja superior ao outro, apenas frutos de produções distintas. É preciso que se reconheça, assim sendo, a autonomia da paródia, na medida em que permite ao autor pensar na própria obra,

como possibilidade de criação de algo completamente novo. A paródia, então, não é só repetição, é também resultado de um processo criativo de igual modo original, pois não tem como função primordial ridicularizar, mas, da mesma forma, homenagear, desdenhar, ou as três opções em conjunto.

Hutcheon busca trazer definições de outras estratégias narrativas próximas à paródia, como o pastiche, diferenciando-a deste por não procurar somente a semelhança, distinguindo-a da citação e da alusão, haja vista que não busca uma repetição apenas por correspondência; por fim, distanciando-a da sátira, já que esta tem uma função de afirmação negativa, seja de distorcer, de depreciar ou de ferir. É inegável, todavia, que a sátira e a paródia confundam-se em alguns casos, mesmo porque a primeira utiliza-se muitas vezes da segunda como forma de ridicularizar com maior eficácia.

Ademais, em ambos os discursos vê-se presente a ironia como principal veículo; entretanto, ela atua de maneira diferente em cada caso. Por isso, é essencial que se atente não só para a paródia enquanto processo estético, mas também com função pragmática, pois o valor semântico da ironia é semelhante nos dois gêneros, devido à sobreposição de ideias. A paródia, no entanto, não tem a obrigação de se preocupar com a questão social, ao passo que para a sátira é um de seus elementos indispensáveis. Isto é, enquanto esta dispõe de um caráter corretor, procurando corrigir os que são considerados como vícios de uma sociedade, aquela não deseja outra coisa senão a (re)criação de um texto que, embora recupere aspectos de outro, apresente-se como algo inédito. Cabe à paródia, portanto, as seguintes características: recontextualizar, sintetizar, reelaborar convenções e não somente copiar, como se acreditou durante muito tempo.

Para Gérard Genette (1982), a paródia, bem como o pastiche, são tratados como hipertextualidade, pois se trata de um texto derivado de outro. A paródia, então, deve atrelar-se estritamente ao conteúdo, de sorte a não ser possível parodiar um estilo literário, tendo em vista que a isso se chama pastiche. O crítico francês, ainda, insiste na ideia de que todas essas relações transtextuais necessitam de recepção. Ao contrário do que determinou Julia Kristeva (1974), aliada às leituras que fez de Bakhtin, Genette aponta que o intertexto ou hipotexto é algo reconhecível pelo leitor, ainda que esteja profundamente implícito. Toda produção carrega em si a bagagem cultural, *a priori*, do criador e, em seguida, do leitor; no entanto, só se devem chamar de intertexto marcas compreensíveis que indiquem a sua origem.

É neste sentido que Tiphaine Samoyault (2008, p. 33), seguindo as ideias de Genette, afirma que a hipertextualidade, traz “a possibilidade de percorrer a história da literatura (como das outras artes) compreendendo um de seus maiores traços: ela se faz por imitação e

transformação”. Neste ponto, o pensamento de Genette e Samoyault caminha na mesma direção daquele de Hutcheon, haja vista que esta última defende a paródia com capacidade transformadora, embora não seja somente imitação.

Também levando em consideração a recepção, Linda Hutcheon conclui que a paródia se torna efetiva apenas quando assim é entendida pelo leitor, motivo pelo qual ela se distancia do plágio que, ao contrário, deseja ocultar o texto primeiro. Igualmente por isso, não se parodia uma produção obscura, pois o leitor não reconheceria a sua referência.

“A paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença” (HUTCHEON, 1989, p. 48). Ou seja, a paródia pressupõe um afastamento crítico, marcado pela ironia – que pode ser apenas humor ou também depreciação –, entre ela e o texto parodiado, de forma a compor uma espécie de repetição só que com alterações, que permitem um sentido diverso daquele original.

Assim como Hutcheon, Genette também acredita que a paródia, ou no caso mais amplo, a hipertextualidade, acontece em outras artes além da literatura, sendo possível a ocorrência de um procedimento paródico (ou, até mesmo, imitativo, como o pastiche) de um quadro a partir de uma música, por exemplo. O que o crítico francês faz questão de esclarecer é que independente do grau de emancipação e de complexidade de um hipertexto paródico, há nele, com certeza, transformações, que só serão bem identificadas através de um trabalho de comparação entre os dois textos. Desse modo, o hipertexto convida a uma leitura dinâmica, chamada por Genette de “leitura palimpsestosa”, em que um texto sobrepõe-se a outro, deixando transparente a sua coexistência.

A partir de uma análise comparada, portanto, entre “O capitão Mendonça” e “O homem da areia”, que propusemos acima, pode-se sugerir que o conto brasileiro funciona, também, como uma paródia do alemão, posto que, além de empregar características semelhantes no que concerne ao enredo, há, de igual modo, aproximação no que se refere aos recursos estilísticos. O narrador machadiano, no entanto, não deseja simplesmente imitar aquele de Hoffmann; porém, ao fazer esse intertexto, busca problematizar algumas particularidades caras ao gênero fantástico. É dessa maneira que aquilo que caracterizaria o insólito da narrativa, o fato de Augusta não ser humana, apresenta-se como falso, na medida em que não se trata senão de um pesadelo. Sendo assim, o insólito que existe em “O homem da areia”, responsável por levar o protagonista à loucura, é apenas imaginado em “O capitão Mendonça”. Machado de Assis, portanto, utiliza muitas das práticas textuais de Hoffmann, enquanto escritor de contos fantásticos, como forma de inverter o seu sentido. Se essa ficção alemã parece ter como principal propósito – não que seja necessário – aterrorizar o público, a

brasileira, por sua vez, até pode ser que cause horror no leitor, mas quando o sonho é esclarecido, há um momento catártico que chama a atenção para uma outra função: a moralidade da narrativa.

1.2.5 A Sátira

Muitas vezes, sátira e paródia confundem-se, geralmente, devido a uma compreensão equivocada de seus conceitos. Suas diferenças, porém, possibilitam uma definição mais exata de cada uma dessas ocorrências literárias. Almejaremos, então, a uma breve explanação da sátira, que já teve alguns de seus aspectos citados, quando definimos uma teoria de paródia.

Segundo Matthew Hodgart (1969), e conforme está dicionarizada, a sátira consiste em empregar o sarcasmo, a ironia e o ridículo para denunciar, atacar ou zombar o vício, a loucura, entre outras particularidades da humanidade. O que interessa para o nosso estudo é a sátira que se realiza por meio da literatura, colocando em destaque a condição humana que sempre é rebaixada, procurando, em última instância, causar o riso.

Como os elementos constituintes da sátira nem sempre são suficientes para delimitar os traços que a distinguem de outros gêneros literários, o que mais importa é o seu conteúdo, tendo em vista a distância dos demais gêneros é a sua forma de abordar o assunto a que se propõe. Neste aspecto, Genette em *Palimpsestes* (1982) não aborda a sátira como uma prática hipertextual ou como um gênero literário, mas sim como uma função dentro de determinados hipertextos, por exemplo, a paródia ou o pastiche satíricos, por meio dos quais há a intenção de corrigir e depreciar.

Partindo do princípio de que a sátira tem como uma das finalidades o riso, Matthew Hodgart sugere que se faça um levantamento das causas que o provocam. A primeira delas é um alívio ou relaxamento, que mostra o homem como um animal tímido. A segunda, ao contrário, defendida por Freud o expõe como uma liberação do corpo devido a uma energia gasta superfluamente, através de movimentos exagerados, como é o caso dos palhaços, por exemplo, ao evidenciar o homem como um animal brincalhão. A última, por fim, ocorre em consequência de um certo orgulho ou sentimento de superioridade em relação ao outro ou à própria decadência humana, tornando o homem um animal agressivo, assim como afirmou Thomas Hobbes.

É este último tópico que faz com que melhor se compreenda o riso almejado pelo autor satírico: por meio dessas brincadeiras e zombarias, até mesmo as inocentes, objetiva-se desmascarar ou rebaixar as pessoas, apontando suas características que permitam a humilhação e a ridicularização.

O caráter espirituoso, dessa forma, aparece como sendo a essência da sátira; no entanto, ele se distingue do humor. Ao passo que esse tom espirituoso realiza uma aproximação inocente, uma revelação súbita e uma associação de duas ideias antitéticas, o humor pretende provocar o divertimento, utilizando-se do conhecimento mútuo do assunto a ser tratado.

A degradação é outro procedimento de base da sátira, que, por sua vez, procura degradar e desvalorizar o alvo, diminuindo a sua capacidade e dignidade. Sendo assim, é importante que se note que a sátira prioriza colocar em xeque a nudez moral e nunca a física. Esta última é uma nudez que se apresenta de forma inapropriada, bem distante daquela presente na idealização do corpo humano, tendo em vista que mostra os homens com as mesmas necessidades fisiológicas dos animais. Esse processo de evidenciar o que há de animal no ser humano é um traço essencial da sua composição, por ter igualmente papel fundamental nas analogias visuais, nas caricaturas e nos desenhos humorísticos. Em alguns casos, além da aproximação com o mundo animal, há igualmente a exploração daquele vegetal e mineral, por exemplo, quando coloca o homem na condição de autômato ou homem-máquina, a fim de provar que o homem não é um ser realmente livre, único e equilibrado.

Também como forma de degradação, realiza-se a destruição dos símbolos. Neste caso, o autor visa ignorar o seu valor simbólico e o apresenta como simples objeto ou fato pertencente ao mundo real e nada mais. Muitas vezes, utilizam-se crianças e primitivos, por ainda não terem recebido determinada educação e conhecimento necessários para atribuir o valor simbólico das coisas. Isso não os impede, contudo, de que sejam capazes de julgar esses objetos ou fatos com lógica e inteligência, ao contrário, em inúmeras ocorrências o fazem de modo mais honesto.

A afronta e a ironia são duas formas com as quais a sátira trabalha. A primeira, usada para chocar, tem elegância no estilo para compensar a grosseria do conteúdo. A segunda, por seu turno, é mais recorrente e brinca com o duplo sentido, inquietando o público, ao mesmo tempo em que o torna seu aliado na luta contra a “estupidez humana”. A sátira, então, exhibe como alvo os assuntos mundanos, sobretudo os urbanos, por meio dos quais se deseja desmascarar a sociedade, ao transparecer a crueza de seus acontecimentos, de modo que os segredos sejam todos revelados.

Cabe à sátira, portanto, uma função social e moral de combater os vícios de uma sociedade por meio de um discurso empenhado. Essa mesma preocupação é encontrada no programa do *Jornal das Famílias*. Em “O capitão Mendonça”, por exemplo, é possível reconhecer o procedimento satírico com relação à beleza de Augusta, uma vez que a jovem representa o ideal de beleza da amada. Embora Amaral saiba da verdade, ele continua permitindo se deixar encantar pelos olhos, formas e modos sedutores da criatura, a ponto de ansiar pelo casamento com ela. Esse fato é a grande diferença entre o conto de Machado de Assis e aquele de Hoffmann, “O homem da areia”, posto que Natanael, ao contrário, enlouquece após a descoberta de que sua amada era uma boneca. Não consideramos, no entanto, que o conto brasileiro é uma sátira do alemão, pois o narrador não parece querer corrigir os “vícios” da história com a qual estabelece um intertexto. Acreditamos, em contrapartida, na sátira no que se refere à busca incansável pelo modelo de beleza, como sendo o fator determinante para as relações humanas, sobretudo, concernentes ao amor, enquanto principal representante da escolha matrimonial.

Nota-se, ainda, que apesar da ocorrência da sátira, a linguagem usada por Machado de Assis contém um humor ameno, fugindo das práticas satíricas a que estamos acostumados. A sutileza machadiana, contudo, não impede a realização da sátira, antes, possibilita uma aproximação e um reconhecimento maior por parte do público leitor do *Jornal das Famílias*. É o que ocorre em “Uma visita a Alcibiades”, que foi publicado, pela primeira vez, em 1876, na revista de Garnier e, após seis anos, reapareceu na *Gazeta de Notícias*, sendo inserido, no mesmo ano, na coletânea *Papéis avulsos*. Em ambas as reedições, houve uma série de modificações, permitindo uma estreita relação com a sátira menipeia²², gênero discursivo sério-cômico, definido por Bakhtin (1970) como uma forma de inverter os aspectos sublimes e as relações humanas, algo como desmascarar as ideologias dos povos dominantes, por meio do cômico e do riso. O caráter dialógico da sátira menipeia assemelha-se à definição bakhtiniana do carnaval, ou melhor, do romance carnavalesco. O teórico russo acredita na inerência da polifonia ao gênero romance, graças ao seu composto híbrido. No caso, ainda que “Uma visita a Alcibiades” não seja um romance, a sátira menipeia se faz aí presente, principalmente, no que tange à construção das personagens: o desembargador X e o grego Alcibiades representam uma oposição entre o mundo moderno e o antigo, que ganha corpo a partir do elemento fantástico, outra característica constituinte da sátira menipeia.

²² Para uma análise completa da prática da sátira menipeia nas versões de “Uma visita a Alcibiades”, ver PEREIRA, C. M. “Das páginas do jornal ao livro: as versões do conto “Uma visita a Alcibiades” de Machado de Assis”, cuja bibliografia completa está nas Referências desta Dissertação.

Os exemplos aludidos servem para elucidar os vários procedimentos intertextuais realizados pelo narrador machadiano, procedimentos estes que os estudos de literatura comparada dão conta de apresentar e fundamentar. É a partir dessas leituras, portanto, que abordaremos as narrativas inseridas em *Histórias da meia-noite*, na medida em que buscaremos trazer à luz a literatura e o contexto com os quais Machado de Assis dialoga. Antes de partirmos, porém, para a análise literária propriamente dita, abordaremos, também de modo breve, a presença francesa na ficção machadiana.

1.3 A presença francesa na obra de Machado de Assis

A intertextualidade é uma das marcas que caracterizam a produção de Machado de Assis. Eugênio Gomes, pioneiro neste aspecto, escreve, em 1939, um ensaio apresentando alguns intertextos machadianos com a literatura inglesa, naquele tempo denominados pelo crítico de influências e fontes. Dez anos mais tarde, escreve *Espelho contra espelho*, que daria continuidade a esse assunto e iniciaria a comparação com a literatura francesa, a partir do diálogo que o escritor fluminense estabelece com Victor Hugo.

Abriam-se, dessa forma, novas perspectivas pelas quais as obras machadianas poderiam ser lidas e compreendidas, na proporção em que se pensa em intertextualidade como um artifício fundamental não só para o entendimento desses textos, mas igualmente do processo de criação literária, assim como mostraram as pesquisas de Eugênio Gomes.

Um trabalho como *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*, publicado pela primeira vez em 1960 nos Estados Unidos por Helen Caldwell, é de imensurável relevância para o amadurecimento da crítica de *Dom Casmurro*, que passa a deixar para um segundo plano a existência ou não do adultério por parte de Capitu, trazendo para o centro da discussão a (im)possibilidade de acreditar no discurso desse narrador. É nesse sentido que a ficção machadiana começa a ser revisitada, tendo como ponto de vista um narrador não-confiável, seja homo ou heterodiegético, estabelecendo, continuamente, contratos falsos com o leitor que, por sua vez, precisa estar o tempo todo atento.

Observa-se, desse modo, desde as produções iniciais do escritor fluminense, a busca por elementos da cultura francesa, de sorte que denotem as obras de sua preferência, mostrando também um Machado ligado às questões de seu tempo, posto que, como se sabe,

tanto o idioma quanto a cultura francesas de maneira ampla eram marcas de erudição no século XIX.

Conforme resultados obtidos das pesquisas de Daniela M. Callipo (2010), não se pode determinar com precisão quando Machado de Assis teve o seu primeiro contato com a língua e a cultura francesas. O que se sabe é que, em 1859, o jovem escritor fluminense publicou seu primeiro poema “no bom e correto francês” (idem, p. 24). Ademais, a leitura de autores brasileiros que citavam os franceses, as reuniões na Petalógica, a sua ida aos espetáculos franceses e, mais tarde, a sua amizade com Ribeyrolles²³ estreitaram a sua relação com o idioma e a cultura da terra de Victor Hugo.

Jean-Michel Massa (2009) primeiro comenta a possibilidade de Machado de Assis ter aprendido a língua francesa, ainda criança, com um padeiro francês que residia no Rio de Janeiro, para, em seguida, refutar a ideia devido à ausência de comprovações do fato.

Não se pode esquecer, no entanto, que Machado de Assis frequentava a escola e, como se sabe, a língua francesa passou a ser incorporada na grade curricular do ensino secundário brasileiro como matéria obrigatória, em 1837, com a criação do Colégio Pedro II. Assim sendo, segundo assinalou Antonio Candido (1977, p. 93), já no século XVIII, o francês era tido como idioma universal – bem como já fora o latim e é hoje o inglês – atingindo no século XIX o “clímax de seu prestígio e de sua função civilizadora”.

Na literatura, a busca por referências francesas deu-se também como projeto de manifestação nacional, pois permitiu à adolescente literatura brasileira fugir dos passos dos pais portugueses, já que, com o Romantismo, viu-se um grande esforço de se atingir a originalidade local, ao passo que se afastava do seu antigo molde, a literatura da antiga Coroa. A França era não só referencial literário, mas também cultural, de maneira ampla: nomes próprios eram importados, bem como roupas, artigos de decoração e outros produtos pessoais. Portanto, citar obras, autores ou mesmo expressões da língua de Flaubert era visto como sinônimo de requinte e bom gosto, ao mesmo tempo em que as pessoas se sentiam confortáveis por compreender um idioma estrangeiro.

O autor de *Contos fluminenses*, assim sendo, não estava sozinho, muito pelo contrário, tendo em vista que a presença francesa era uma constante na produção literária brasileira do Oitocentos. Esse modismo chegou a ser confessado pela elite intelectual que o praticava, é o caso, por exemplo, de José de Alencar, que declara, em seu artigo “Como e porque sou

²³ Pode-se sim afirmar que Ribeyrolles foi fundamental para a educação intelectual de Machado de Assis, pois a admiração do escritor fluminense pelo francês lhe permitiu seguir seus conselhos de leituras, não só literárias, mas também filosóficas.

romancista”, (1959, p. 140): “O único tributo que paguei então à moda acadêmica foi o das citações. Era nesse ano de bom tom ter de memória frases e trechos escolhidos dos melhores autores para repeti-los a propósito”. Vários outros escritores contemporâneos a Alencar emprestavam com frequência as marcas francesas, como Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães e Álvares de Azevedo, o que não ficou alheio ao conhecimento de Machado de Assis.

Embora os intelectuais brasileiros dessa época tivessem como propósito a construção de uma literatura nacional, com total autonomia, fugir do centro de circulação artística, do qual a França era o palco, seria praticamente impossível, segundo o que defende Gilberto Pinheiro Passos (2006). Afinal, o Rio de Janeiro de então foi chamado por Joaquim Manuel de Macedo, no romance *Rosa* (1849), de “Paris da América”. Ainda de acordo com o pesquisador, os autores franceses mais citados entre os brasileiros eram Chateaubriand, Balzac, Victor Hugo e Musset, sem deixar de destacar a recorrência de Eugène Sue, Feuillet, Xavier de Maistre e Stendhal.

Em Machado de Assis, ainda segundo Gilberto Passos (2000, p. 11), essa presença parece revelar as leituras feitas pelo autor, seu patrimônio cultural, à medida que também reflete a circulação de ideias e costumes franceses na corte brasileira oitocentista, pois a “variada gama de contribuições francesas, no campo da literatura, filosofia, moda ou mesmo tecnologia, deixa claro que a representação do Brasil não se poderia fazer sem a inclusão de tal marca estrangeira.”

Nos seus textos jornalísticos escritos entre os anos de 1859 e 1897, assim como expõem os estudos de Daniela M. Callipo (2010), o autor fluminense mostrava-se um grande leitor de Victor Hugo. Entre 1883 e 1886, época em que publicou suas crônicas na *Gazeta de Notícias*, encontra-se ali a presença de autores franceses como Molière, Beaumarchais, Pascal e Octave Feuillet, também analisada pela pesquisadora.

É nesse sentido que, mesmo não sabendo com exatidão quando e como o autor de *Helena* iniciou o seu conhecimento em língua e cultura francesas, é certo afirmar que esse seria o curso natural a ser trilhado por ele. Desde o início de sua carreira jornalística, portanto, eram comuns suas recorrências ao contexto pertencente à terra de Balzac. É fundamental destacar que o cronista sempre procurou retratar a França e os seus escritores de maneira crítica, ao mesmo tempo em que sabia reconhecer a sua importância no cenário mundial, principalmente no brasileiro.

Aos 22 anos, Machado de Assis iniciou a sua atividade enquanto autor de artigos de variedades, no *Diário do Rio de Janeiro*, numa coluna chamada “Comentários da Semana”.

Segundo a Introdução da organização dessas crônicas feita por Lúcia Granja e Jefferson Cano (2008, p.11), o cronista empunhava uma “pena afiada, ousada e precisa”, de imenso valor “histórico e retórico”, em que teve como preocupação central capítulos políticos, mas sem deixar de comentar outros assuntos da “ordem do dia”.

Já na primeira crônica da série, datada de 12 de outubro de 1861, há uma crítica à visão que alguns estrangeiros, no caso, franceses, tinham e transmitiam com relação ao Brasil. Na apreciação da ópera cômica de Auber, *Les diamants de la couronne*, a qual estava sendo encenada no teatro lírico do Rio de Janeiro, por uma companhia francesa, Machado afirma (2008, p.54):

Modesta se apresentou ela: portanto, seria exigência demasiada pedir-lhe que furasse paredes. O público foi sensato, como sempre; ouviu a ópera, e aplaudiu. Os artistas viram que pisavam em terra de gente que sabe apreciar todos os méritos, absolutos ou relativos, e sem dúvida se lhes desvenceram as impressões que lhes haviam de produzir as críticas sensaboronas dos Biards e Saint-Victors.

Com tom irônico e, de certa forma, rancoroso, o escritor fluminense dá provas de que, apesar de depreciarem, provavelmente, a educação do povo brasileiro, este soube aplaudir a companhia francesa, ainda que ela não merecesse todo esse esplendor, possivelmente, devido a algumas falhas de atuação. A visão negativa sobre os brasileiros deveria ser fruto dos trabalhos de Biard, imaginando que Machado se refira ao pintor francês François-Auguste Biard – que esteve no Brasil e procurou pintar quadros que retratassem a nossa realidade, os quais foram lidos pelo *Diário do Rio de Janeiro* como “destemperos a nosso respeito” (Noticiário, 3 de outubro de 1861, p. 1). E também produto do escritor e crítico francês Paul Saint-Victor, que era conhecido graças à sua linguagem descabida.

Em oposição à sensaboria desses críticos, mais à frente, ainda na mesma crônica, Machado comenta sobre o fotógrafo Victor Frond e o escritor, seu amigo, Charles Ribeyrolles, ambos responsáveis por apresentar um Brasil de maneira mais otimista:

O pacote que chegou da Europa este mês trouxe mais dez vistas do *Album Pittoresco* do Sr. Victor Frond. Estas, como as outras, distinguem-se pela delicadeza e nitidez com que o artista litógrafo reproduziu os resultados fotográficos obtidos pelo Sr. Victor Frond.

É essa uma parte da propaganda que nos faz bem, e que pode mostrar aos olhos da Europa o que é a nossa terra, fisicamente, como moralmente nos havia fotografado o finado Carlos Ribeyrolles. (idem, p.55).

Ou seja, com isso *Gil* concluía que tanto os brasileiros como os estrangeiros não poderiam levar a sério críticas desagradáveis ao nosso respeito, posto que não eram totalmente fiéis, já que, por meio dos aplausos gentis, o povo brasileiro mostrava-se superior. Em contrapartida, era possível confiar nos comentários sérios e justos que correspondiam à nossa realidade. É interessante observar, neste sentido, a escolha dos críticos franceses feita pelo comentarista da semana, enquanto aquele que falava mal era um pintor, isto é, que não representa, com obrigação, a realidade tal e qual, pois também entra em jogo a sua impressão sobre o mundo; o que retratava o país com positividade era um fotógrafo, ou seja, a sua percepção era mais condizente com a verdade, pois o que fazia era congelar imagens reais²⁴.

Conforme os dados recolhidos das pesquisas de Daniela M. Callipo (2010, p. 25):

Durante quarenta anos de produção jornalística, Machado de Assis escreveu mais de seiscentas crônicas, nas quais se pode facilmente verificar a marcante presença francesa por meio do uso lexical, de alusões a costumes, personalidades culturais e figuras políticas como Balzac, Júlio Verne, La Palisse, Napoleão e Robespierre, e, principalmente, por causa das duas centenas de citações dos mais variados autores franceses, desde Villon até Baudelaire, passando por Victor Hugo, Molière e Auguste Comte. Isso representa a importante e significativa média de uma citação francesa em cada três crônicas, número que pode ser ainda maior, devido à habilidade machadiana de inserir trechos de outros autores em suas obras, algumas vezes em português, sem destacá-los para advertir o leitor distraído de que se trata de uma citação.

A autora também chama a atenção para muitas dessas citações que foram emprestadas por Machado de outros escritores brasileiros que já as haviam utilizado, sem que para isso houvesse uma advertência do cronista.

Ainda, a pesquisadora mostra que, segundo os dados da Biblioteca Municipal do Rio de Janeiro, no mês de agosto de 1875, 1065 de seus frequentadores leram 1269 de suas obras, correspondendo 25% da consulta a livros escritos em francês. Além do mais, a própria biblioteca pessoal de Machado de Assis continha 55,53% de seus livros em língua francesa, ao passo que 23,95% eram em língua portuguesa. Revelando, portanto, a preferência do público, nesse período, pelas leituras francesas.

Em *Cintilações francesas* (2006), Gilberto Pinheiro Passos reúne ensaios que dão conta de apresentar a importância da literatura francesa na organização da *Revista da Sociedade Filomática* – fundada por um grupo de jovens estudantes de Direito, da Faculdade de Direito de São Paulo – e na escrita de José de Alencar e Machado de Assis, compondo

²⁴ O tema proporcionava larga discussão no século XIX brasileiro, sobre isso destacamos a leitura de GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista SPHAN*, n. 14, 1959.

dessa forma um panorama da circulação literária da época, da qual participavam não somente os escritores, mas também os leitores.

Com isso, o pesquisador coloca em foco que “não há dúvida de que o ato de ler comporta muito mais que a mera significação de lazer: ele é a senha textual do diálogo com a literatura explicitada na trama” (2006, p. 79). Isto é, se houvesse a indicação de alguma leitura dentro da ficção significaria, obrigatoriamente, o contato com a literatura francesa. Ainda que Machado de Assis, por exemplo, tenha também aludido a obras pertencentes ao cenário brasileiro, estas, em sua maioria, serviam como um paralelo aos textos estrangeiros, como acontece em “Missa do Galo”: enquanto o narrador-personagem se aventura com *Os três mosqueteiros*, Conceição lê *A Moreninha*. Gilberto Passos expõe (2006, p. 83), neste caso, que “ao fazer literatura no Brasil, o conto machadiano imanta produções variadas e repropõe – intertextualmente – a circulação literária”.

É preciso, no entanto, estar sempre atento às alusões do autor de *Ressurreição*, pois o romance de Alexandre Dumas, por exemplo, faz-se presente no conto acima citado apenas como indício de que Nogueira seria o avesso de d’Artagnan, de modo que não seja possível (2006, p. 90)

reduzir a obra machadiana a suas fontes, porque o intérprete se defronta com lembranças literárias evidenciadas, mas retrabalhadas por uma poética própria do autor. É necessário, portanto, fazer-se uma análise do caminho transformador operado pelo texto brasileiro em relação aos que o precederam.

Os romances machadianos, então, exploram, do mesmo modo, o elemento francês. Gilberto P. Passos (1996a; 1996b; 2000) dedicou-se à análise de várias de suas obras, dentre elas destacam-se *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881); *Quincas Borba* (1891); *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908).

Em *As sugestões do Conselheiro: a França em Machado de Assis. Esau e Jacó e Memorial de Aires*, Gilberto Passos (1996, p.10) afirma:

Não há dúvida de que o melhor testemunho a nos encaminhar na direção que pretendemos assumir é a citação utilizada como epígrafe, pois nela encontramos um elemento crucial das duas obras, a necessidade de buscar referências de outros autores numa tentativa de participar da circulação literária e possibilitar ao leitor um jogo ficcional ainda mais complexo, porque à trama propriamente dita se acrescenta – evidenciando-se – o dado intertextual, relacionando sobretudo à literatura francesa.

Embora o pesquisador refira-se à epígrafe de um romance machadiano específico, pode-se compreender a sua aplicação para todas as presenças francesas encontradas em suas obras.

Nos contos machadianos também aparecem inúmeras marcas francesas, seja por meio de citações ou de expressões, tanto na língua, quanto remetentes à cultura. O que parece surpreendente é a escassez de estudos dedicados aos primeiros livros, *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, sobretudo, no que concerne à análise da presença francesa, haja vista que se torna imprescindível uma pesquisa aprofundada nesse aspecto, para se conhecer o percurso efetuado por Machado de Assis, sem comparar seus trabalhos da juventude àqueles da idade madura. É com esse olhar, portanto, que procuraremos interpretar as escolhas feitas pelo narrador machadiano nas narrativas inseridas em *Histórias da meia-noite*.

Capítulo 2. *Instinto de nacionalidade*, “A parasita azul” e “Aurora sem dia”: um ponto de partida para a compreensão de *Histórias da meia-noite*

O objeto de estudo deste capítulo será a análise de duas narrativas: “A parasita azul” e “Aurora sem dia”, ao lado de uma breve apresentação de *Instinto de nacionalidade*, ensaio crítico, também de autoria de Machado de Assis, datado do mesmo ano em que publicava *Histórias da meia-noite*. Não só o período de circulação é coincidente nos três textos, mas, de igual modo, alguns aspectos intrínsecos permitem aproximá-los. Abordaremos aqui, então, quais seriam esses pontos de encontro, na medida em que, da mesma forma, estabelece-se uma ponte para outras obras literárias e para a cultura francesa de maneira ampla. Os três textos, assim sendo, funcionam como um ponto de partida para a leitura e interpretação da segunda coletânea de contos do escritor fluminense.

2.1 *Instinto de nacionalidade*: um tratado literário

No mesmo ano de publicação de *Histórias da meia-noite*, Machado de Assis também trazia à luz um artigo de crítica literária, *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade*, nas páginas de *O Novo Mundo*, no volume de março de 1873. Assim como o título já adianta, o propósito do ensaio era fazer um levantamento do que se produzia na literatura brasileira naquele momento. É dessa forma que o autor fluminense divide o seu texto em cinco subseções: na primeira delas, discorre sobre o que seria o chamado “instinto de nacionalidade”, por meio do qual os escritores contemporâneos tentavam se guiar; na segunda, são abordadas as características mais comuns destinadas aos romances; na terceira, é a vez da poesia; na quarta, do teatro e, por último, na quinta, tratava-se da língua portuguesa escrita no Brasil, de maneira geral. Para não nos alongarmos muito no ensaio crítico, limitaremos-nos aos comentários das suas duas primeiras partes. Antes, porém, faremos algumas considerações acerca do Romantismo.

O Romantismo nasceu na Europa no final do século XVIII e resistiu em grande parte do seguinte. Foi uma resposta não só artística, mas também política e filosófica da Revolução Industrial, num período em que, ao mesmo tempo em que a nobreza perdia o seu poder, a burguesia ainda não tinha o suficiente para tomá-lo. Sendo assim, os intelectuais recorreram a

novos ideais para lutar, na mesma proporção em que eram representados por eles. Na literatura, a tendência era fugir de tudo aquilo que se assemelhasse à escola anterior, o Neoclassicismo. Dessa forma, buscava-se a compreensão do indivíduo a partir de uma visão subjetiva da realidade, cada vez mais particular e menos universal, embora se reconhecesse que todos os seres humanos eram passíveis de angústias intrínsecas.

Igualmente, como consequência dessa nova ideologia, houve um certo espírito de nacionalismo, por meio do qual os países, sobretudo os europeus, tentavam se reafirmar enquanto nação. O Brasil, conseguindo sua independência política em 1822, viu nessa estética um ponto de apoio no qual poderia se ancorar, ainda que as suas práticas não fossem coerentes com esse sistema de pensamentos. A contradição surge porque aqui ainda reinavam a monarquia, o poder latifundiário, a escravidão, entre outros resquícios da colonização, que iam de encontro aos valores de liberdade, igualdade e fraternidade, para elucidar o lema da Revolução Francesa, que caminha na direção dessa nova doutrina artístico-político-filosófica.

Além da identificação de ideais, a jovem pátria encontrou nesse nacionalismo romântico uma forma de se distanciar dos traços culturais portugueses, até então mantidos como referência pela ex-colônia. Entretanto, ainda que se almejasse a esse afastamento, ele não ocorreria senão no plano superficial, tendo em vista que, em primeira mão, essas tendências eram assimiladas pela antiga Coroa e somente depois seriam incorporadas em nosso meio. A explicação é simples: fazendo Portugal parte da Europa, seria natural que os pensamentos que ali circulavam passassem antes pelo seu filtro, para, na sequência, serem trazidos até nós. Tratava-se também de um problema de linguagem, haja vista que, em muitos casos, os livros necessitavam de traduções.

O índio, portanto, representaria essa identidade nacional que o Brasil buscava, sendo elemento unificador do nosso território, já que era válido em todas as nossas regiões. Dessa maneira, o indianismo seria uma correspondência do medievalismo praticado na Europa, visto que tanto um quanto o outro recorriam à origem de seu povo como forma de manifestação nacional. Isto é, o índio seria a representação do cavaleiro medieval europeu, daí surgiria a ideia daquele ser um guerreiro assim como este o era.

Quando Machado de Assis escreveu *Instinto de nacionalidade*, o indianismo já havia se tornado uma prática em nosso meio literário. Segundo o autor de *Helena*, embora Gonçalves de Magalhães tenha contribuído com a estética romântica no Brasil, era um poeta de transição, pois ainda possuía marcas do Arcadismo. Sendo assim, pode-se afirmar que é Gonçalves Dias quem definiu a temática indígena entre os literatos de nosso país, na tentativa

de reconstruir um passado heroico²⁵. Tendo vivido vários anos em Portugal, o autor de “Canção do exílio” trouxe para sua terra de origem as tendências desenvolvidas naquele continente e as adaptou à sua própria forma. É dessa maneira que o índio retratado pelo poeta maranhense, apesar de ser visto com superficialidade e, devido, precisamente a isso, é mais convincente do que aquele abordado por José de Alencar, por exemplo. A visão ampla com que Gonçalves Dias contempla o índio lhe permite pintar as suas cores mais gerais, de sorte que apenas os aspectos básicos do seu cotidiano, já sabido por todos, sejam apresentados. Em contrapartida, ao passo que o escritor cearense procura fornecer para os seus romances os detalhes da vida indígena, aos quais só teve acesso através daquilo que leu, ele confere à sua obra inverossimilhanças que dão conta de europeizar o índio, que, ao contrário, deveria ser o símbolo máximo da nossa autonomia cultural.

É nesse sentido que Machado de Assis critica esse movimento literário, por lhe parecer incoerente com a ideologia a partir da qual se esperava que esses literatos escrevessem seus textos. Chama, ainda, a opinião coletiva de “mal formada” – e também restrita à elite –, pois, graças à existência de maus leitores e maus escritores, que não procuravam compreender a totalidade das obras, atribuindo-lhes sentidos primeiros, não havia a possibilidade de um aprofundamento intelectual, necessário para a constituição de novos ideais.

Embora o escritor fluminense reconheça a importância de Santa Rita Durão e de Basílio da Gama para a construção de uma literatura nacional²⁶, trazendo, desde então, o índio como símbolo do Brasil, não acredita que esse seja o único modo, ou sequer a maneira mais eficaz, de se atingir a autonomia literária. É imprescindível que se tenha em mente, nesse aspecto, que o autóctone é concebido superficialmente, haja vista que ele é retratado a partir daquilo que se escutou ou se leu sobre ele. Isto é, constrói-se uma imagem indígena que, na verdade, não existe e com a qual não se tem nenhuma identificação, como se fosse criada com a visão de um estrangeiro.

Machado de Assis esclarece (2013, p. 431):²⁷

²⁵ Embora seja com Gonçalves Dias que o índio passa a ser assunto nacional, antes dele e de Gonçalves de Magalhães, tivemos Basílio da Gama, com *O Uruguary* (1769) e Santa Rita Durão, com *Caramuru* (1781), ambos poemas épicos que colocaram em cena o índio como herói.

²⁶ Machado de Assis não acreditava que antes do Romantismo houvesse uma literatura propriamente nacional. Apesar de reconhecer um esforço por parte de autores como Santa Rita Durão e Basílio da Gama no que concerne à autonomia literária, o escritor fluminense defende a ideia de que somente com as tendências românticas e as buscas incessantes por um traço local que se pode deixar de falar de manifestações literárias para então chamá-las de literatura. É da mesma forma que o sistema literário, desenhado por Antonio Candido (1997) é criado, a partir do tripé leitor-escriptor-texto.

²⁷ A versão de *Instinto de nacionalidade* consultada faz parte de *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*, organizado por Silvia Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo, cuja indicação bibliográfica completa está nas Referências desta Dissertação.

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe. Os que, como o Sr. Varnhagen, negam tudo aos primeiros povos deste país, esses podem logicamente excluí-los da poesia contemporânea. Parece-me, entretanto, que, depois das memórias que a este respeito escreveram os Srs. Magalhães e Gonçalves Dias, não é lícito arredar o elemento indiano da nossa aplicação intelectual. Erro seria constituir-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão.

Segundo Machado, torna-se claro que a literatura brasileira, ou melhor, a sua construção, não poderia fugir da temática indígena. O que é considerado incoerente pelo escritor é o momento escolhido para trazer à tona o assunto, pois é realizado de maneira anacrônica e insincera. Não há uma forte identificação entre o brasileiro e o índio que mereça ser inflamada, pois aquele não tem este como inspiração. Na realidade, embora seja uma etnia constituinte do nosso povo, não podemos nos esquecer de que milhares foram dizimados pelos portugueses, quando ainda éramos colônia. Foram também escravizados e obrigados a receber uma cultura e uma religião que não correspondiam em nada aos seus costumes e suas crenças. Aqueles que lutaram por manter viva a sua tradição estiveram sempre à margem, muitas vezes coagidos em meio às matas. Nesse sentido, não há, praticamente, nenhum contato entre os intelectuais, ou mesmo o povo brasileiro e o aborígene. Se o seu símbolo é emprestado pelos escritores oitocentistas é apenas porque, naquele momento, era a representação máxima das ideias que tentavam implantar, por exemplo, da teoria do “bom selvagem”, de Rousseau, defendendo que o homem nasce bom, é a sociedade a responsável por corrompê-lo. O índio, de igual modo, com o seu passado misterioso, abria portas a inúmeras possibilidades, permitindo, assim, um passado heroico com que queriam pintá-lo.

Ademais, o índio não é um assunto exclusivamente brasileiro, tendo em vista que tantos outros países o têm na origem. É o caso de todo o continente americano, por exemplo. Por isso, tomar o autóctone como algo particular é, da mesma forma, uma contradição, bem como excluí-lo, já que é sim parte integrante da nossa cultura, ou, pelo menos, deveria ser. A palavra de ordem a ser compreendida pelo crítico, então, é adequação.

Machado de Assis, todavia, reconhece a importância dos poemas de Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias que exaltam o índio para a literatura brasileira e, nem por isso, deixam de ser legítimas expressões artísticas. Mais à frente, comenta também a produção de José de Alencar que caminha nessa mesma vertente indianista. O que o ensaísta faz questão de deixar claro é que na literatura pode caber qualquer conteúdo, de modo que o índio seja, portanto, mais um tópico possível dentro de uma gama de temáticas à disposição do escritor.

Dá como exemplo, ainda, Shakespeare, que, apesar de ser, com frequência, caracterizado como um autor universal, apresenta marcas que revelam a sua identidade inglesa. Para obter tal reconhecimento, o dramaturgo não buscou assuntos que, aparentemente, só pertencessem a seu país; ao contrário, o seu estilo ímpar revela em certa medida o lugar e a época aos quais pertence. Mais uma vez, justifica que o problema não estaria em utilizar o tema que a natureza oferece, mas que este não é o único meio de se ter o “instinto de nacionalidade”, visto que, por vezes, é melhor que o escritor interiorize esse sentimento para depois deixá-lo transparecer em sua obra. Em muitos casos, corremos o risco de não perceber que um autor fala sobre sua região, pois suas palavras não explicitam com clareza a sua cor local; entretanto, a sua abordagem, ou até mesmo, o seu assunto, são muito mais nacionais do que se imaginavam. Podemos citar Machado de Assis como exemplo dessa interpretação equivocada: Silvio Romero chamava atenção para a falta de compromisso do autor de *Ressurreição* com a realidade de seu país, ao passo que não reconhecia a cor local de um conto como “A parasita azul” ou “Teoria do medalhão”, apenas para citar dois casos machadianos em que é notável a sua preocupação político-social.

O jovem escritor fluminense lamenta a inexistência de uma crítica literária consolidada no Brasil, como sendo esse o cerne da problemática daquilo que se escreve e se pensa no país:

A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam (ASSIS, 2013, p. 433).

Sendo assim, a crítica seria a responsável por corrigir os eventuais deslizes dos literatos, aperfeiçoando, da mesma forma, aquilo que eles possuem de melhor. Também se ocuparia em alertar os compositores do risco das doutrinas, considerado outro problema fundamental da literatura nascente.

Na segunda parte do seu artigo, afirma que o romance é o gênero mais praticado no Brasil e o mais embebido da cor local, ocupados com o sentimentalismo, a natureza e os hábitos do seu povo, deixando de lado aspectos essenciais do mundo político-social que o rodeia. No romance também se encontraria a leitura de muitos franceses, sobretudo, os sentimentalistas, dentre os quais ele destaca Victor Hugo, Gautier, Musset, Gozlan e Nerval,

que deixam o seu rastro não só na produção literária brasileira, mas também no imaginário do leitor da época, acostumado com esse tipo de escrita.

Apesar de não fazer crítica severa aos romances e romancistas brasileiros, não demonstra nenhum forte entusiasmo a respeito desse gênero. O que parece ser uma contradição, haja vista que Machado de Assis, enquanto ficcionista, demonstrava com nitidez a sua predileção pelo romance, dedicando-lhe o cume na escada da hierarquia dos gêneros literários.

Para Machado de Assis, os escritores pecavam pelo excesso da descrição, posto que no espaço do romance caberiam outras preocupações, capazes de dar mais consistência à escrita, como é o caso da análise das personagens. A partir de um estudo aprofundado no que concerne aos seus sentimentos, ações e personalidades, o criador literário poderia refletir a respeito da complexidade das almas humanas e interpretá-las. Ao compreendermos os romances e os contos machadianos, percebemos ser essa uma das questões centrais de sua ficção. É possível, inclusive, conjecturar que ao longo de sua produção literária, o autor tenha composto um número infindável de características humanas, que nos permite uma relação empírica mais madura.

Lamenta-se novamente, desta vez, com respeito ao conto:

No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que tão diversos são entre si, têm havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor (idem, p. 435-436).

Essa apreciação poderia também funcionar como uma espécie de desabafo, dado que, nesse momento, Machado é colaborador do *Jornal das Famílias* e apesar das narrativas que ali se inserem não possuem uma demarcação fixa, algumas delas foram, mais tarde, selecionadas para compor suas coletâneas de contos.

É também importante considerar o veículo por onde circulou *Instinto de nacionalidade* em oposição àquele em que se liam, concomitantemente, as narrativas machadianas. *O Novo Mundo* (1870-1879), de um lado, é um periódico impresso em Nova Iorque e distribuído mensalmente pelo Brasil, trazendo em seus artigos um imenso teor literário, que contribuiu para a discussão da renovação da literatura brasileira, uma vez que se assistia ao esgotamento das tendências românticas. *O Jornal das Famílias* (1863-1878), de outro, era uma revista

destinada, sobretudo, às mulheres, com um compromisso moral horaciano de “educá-las”, ao mesmo tempo em que as entretinham. Foi nesse espaço que Machado publicou seus primeiros textos – mais tarde, considerados contos – em um intervalo de quatorze anos. O que lhe possibilitou, portanto, uma intensa prática ficcional. Embora os dois periódicos apresentem dissonâncias fundamentais no que tange ao seu programa editorial e, por conseguinte, ao público alvo almejado, é certo que ambos cooperaram com questões culturais existentes no território brasileiro, sobretudo no Rio de Janeiro. Não por acaso, Machado de Assis faz uma crítica aos costumes estrangeiros, principalmente, o francês, que traziam em sua literatura assuntos considerados pelo escritor como “imorais”. Esses mesmos tópicos não foram incorporados pela intelectualidade brasileira com a mesma veemência, podendo ter o seu acanhamento justificado a partir de práticas comuns como as da revista de Garnier, por exemplo.

Se a coluna de *O Novo Mundo* deixa o seu recado por meio das críticas e dos ensinamentos de seu criador, as narrativas machadianas do *Jornal das Famílias*, por sua vez, refletem esses mesmos questionamentos por meio de uma postura ficcional. As teorias defendidas por Machado, então, são percebidas com facilidade em “A parasita azul”. Ou, poderia ser o oposto, visto que o conto foi publicado antes do ensaio crítico. A ficção, no entanto, é incorporada no ano seguinte, com significativas alterações, à sua segunda compilação, *Histórias da meia-noite*, mesmo ano em que escrevia *Instinto de nacionalidade*. Dessa forma, ambas as produções de 1873 não podem ser lidas apenas de modo casual, na medida em que juntas, uma arremata as ideias contidas na outra. Isso não implica, por outro lado, que, separados, os textos sejam incompletos; ao contrário, ainda que sejam perfeitamente funcionais se isolados, ganham amplitude se trabalhados em conjunto.

Essa aproximação permite um ponto de vista, que será levado em consideração na análise de cada narrativa inserida em *Histórias da meia-noite*, bem como na compreensão total da coletânea. As críticas apontadas por Machado de Assis, sejam elas referentes ao romance, ao conto ou à poesia brasileiros, podem ser notadas na sua produção enquanto ficcionista. É, portanto, tendo essas questões em mente que passaremos ao estudo dos textos literários.

2.2 “A parasita azul”: uma tentativa de nacionalismo

Histórias da meia-noite iniciam-se com “A parasita azul”, narrativa dividida em sete seções, cada uma com seu respectivo subtítulo. Foi publicada, originalmente, em forma de fascículo, no *Jornal das Famílias*, nas edições de junho a setembro de 1872, com o pseudônimo *Job* e, um ano mais tarde, inserida na segunda compilação de contos machadianos, em novembro de 1873.

Assemelhando-se mais à novela e, até mesmo, ao romance, assim como, comumente, classificam-se os textos ficcionais do jovem Machado de Assis que, na sequência, são incorporados em seus livros de contos, “A parasita azul” aparece com um número acentuado de páginas, tanto na sua versão do jornal quanto naquela do livro. Sílvia Azevedo (1990) defende, portanto, que a sua posição de abertura da coletânea não seja gratuita, mas que, ao contrário, sirva como ponto de partida para o leitor, ainda acostumado com o formato das histórias de *Contos fluminenses*. A cada nova leitura de *Histórias da meia-noite*, tanto o perfil machadiano quanto o de seu leitor aproximam-se da escrita do conto, discutido com frequência no século XIX.

“Volta ao Brasil” é o capítulo introdutório da narrativa, o qual tem como função apresentar o protagonista, Camilo Seabra, a partir de um foco heterodiegético onisciente. O enredo inicia-se com uma marca temporal, “Há cerca de dezesseis anos”, dando a ideia de uma narração de acontecimentos passados, que remonta ao retorno a contragosto da personagem central. O jovem, que residira em Paris por oito anos a fim de estudar Medicina, é obrigado por seu pai a voltar para a sua terra natal, na fazenda de Santa Luzia, no interior de Goiás. O leitor depara-se, aqui, com uma situação inusitada no que concerne às produções machadianas, haja vista que, dessa vez, a história não se passava no Rio de Janeiro, como acontecia na maioria de suas criações. Em uma época cuja preocupação em retratar o país com a finalidade de construir uma identidade nacional – fazendo uso da chamada “cor local” – era forte, ignorar a escolha do jovem escritor fluminense seria um equívoco. O assunto não lhe era alheio, visto ser uma constante em suas obras.

É certo que Goiás não é vista com atenção em suas particularidades, mas sim em seus aspectos gerais, que permitem uma aproximação com qualquer cidade provinciana do Oitocentos brasileiro. Com isso, o narrador estaria cometendo o mesmo equívoco dos românticos ao retratar o índio. Contudo, esse é mais um indício de que cada peça é sistematicamente pensada na composição, não só desse enredo, mas também de todo o livro,

posto que, ao não pormenorizar demais o interior goiano, há a possibilidade de uma relação mais estreita com os conhecimentos do leitor e, portanto, uma identidade maior. Esse sentimento de identificação será levado ao ápice com a descrição dos festejos do Divino Espírito Santo, do qual falaremos adiante.

Para justificar suas escolhas e seu destino, o protagonista tem sua proveniência esclarecida pelo narrador por meio de uma digressão explicativa, ocupando a maior parte desse primeiro capítulo. É nessa parte, então, que teremos informações preciosas que nos ajudarão a revelar as características de Camilo Seabra. Quando, com muito pesar, desembarcou no Rio de Janeiro, levava consigo lembranças europeias e já sentia saudades de Paris, cidade que ele considerava sua pátria, ao passo que não nutria pelo Brasil nenhum sentimento nacionalista, embora fosse capaz de admirar a beleza de sua então capital, conforme mostra o excerto a seguir (ASSIS, 1977, p. 48):

O espetáculo da cidade, que ele não via há tanto tempo, sempre lhe prendeu um pouco a atenção. Não tinha porém dentro da alma o alvoroço de Ulisses ao ver a terra da sua pátria. Era antes pasmo e tédio. Comparava o que via agora com o que vira durante longos anos, e sentia mais e mais apertar-lhe o coração a dolorosa saudade que o minava.

Percebe-se, desde então, certo tom trágico ao retratar o protagonista, o que se confirma ao comparar a sua penosa descida do navio ao encaminhamento de um criminoso para a prisão. Há também outras alusões que o aproximam aos heróis da Antiguidade. Todo esse exagero colabora para indicar o caráter desmedido da personagem em se apaixonar, de modo excessivo, pelo belo e pelo novo. Além disso, esses intertextos com a literatura clássica permitem supor que o narrador tenha escolhido um ponto de partida: ao introduzir a sua história como sendo pertencente a um herói, o público o reconheceria como parte de seu arsenal de leitura, aumentando a sua empatia com a personagem.

Essa alusão, todavia, transforma-se em ironia, pois o narrador explicita o desapego de Camilo em relação ao seu país natal, enquanto Ulisses, por exemplo, passa anos ansiando por rever sua Ítaca. O protagonista machadiano insiste até o limite para que seu pai lhe conceda a sua permanência na França. Quando seu padrinho morre, finge somente querer continuar em Paris se esta for a vontade de seu pai. No momento em que este lhe dá um ultimato, forja uma paixão avassaladora por uma falsa princesa russa. Regressar, para o rapaz, tinha apenas a sua aceção negativa, uma vez que acreditava na superioridade de Paris em comparação à fazenda de Santa Luzia.

A ironia do narrador, sendo assim, faz-se o tempo todo presente, como quando se refere ao protagonista como “*cet aimable Brésilien*”. Embora seja abordado com uma qualidade positiva, ela se torna irônica na medida em que também utiliza o adjetivo “*brésilien*”. Se, até agora, era chamada a atenção para a sua falta de amor patriótico, denominá-lo dessa forma seria incoerente, pois parecia antes um autêntico francês. O fato do epíteto vir em língua francesa contribui para a construção e o alcance da ironia.

Ao desembarcar no Rio de Janeiro, Camilo realizava uma série de comparações da cidade com Paris, de modo que esta seja o modelo de civilização e beleza. Observe-se o trecho: “Tudo lhe parecia lúgubre, acanhado e mesquinho. Olhou com desdém olímpico para todas as lojas da rua do Ouvidor, que lhe pareceu apenas um beco muito comprido e muito iluminado. Achava os homens deselegantes, as senhoras desgraciosas” (idem, p. 53). Enquanto os homens cariocas eram “deselegantes”, os franceses seus amigos eram “elegantes milhafres”, ainda que “estroinas de primeira qualidade”. Mesmo que os seus companheiros franceses fossem interesseiros e sagazes – o que fica claro com a comparação com uma ave da família dos falconídeos – ao menos, eles eram visivelmente mais apreciáveis, ao passo que os fluminenses não possuíam semelhante estirpe europeia.

A partir dessas considerações, pressupomos que a presença francesa, principalmente por meio de sua capital, faz-se de extrema importância para a compreensão da história que se conta. Lembrando que a França, enquanto exemplo de pátria, não estava somente no imaginário de Camilo Seabra, mas também no de grande parte – se não no de todos – os brasileiros. Se nas outras narrativas de *Histórias da meia-noite* o foco recai sobre a literatura francesa, aqui ele se direciona para a sua cultura, de maneira geral, através da memória do protagonista que traz à cena logradouros, estabelecimentos públicos e costumes pertencentes à cidade luz.

No início da história, o narrador buscou alusões na literatura clássica, também como forma de localizar o seu público em determinada tradição literária. A partir de agora, o narrador procura novos intertextos a fim de ir compondo uma memória da literatura, de importância capital para a maturidade da brasileira. Para tanto, a literatura e a cultura francesas são chamadas à cena, tendo em vista a sua participação catalisadora em seu cargo de núcleo irradiador da cultura ocidental do século XIX.

Sabe-se que Machado de Assis nunca foi a Paris e, ainda assim, conhecia o nome das ruas, dos bulevares, dos cafés, dos restaurantes e dos estabelecimentos públicos em geral. Isso ajuda a ressaltar como os costumes franceses circulavam com frequência no Rio de Janeiro durante o século XIX. Além do mais, havia muitos guias turísticos da cidade luz espalhados

pelo mundo todo, que, certamente, não escaparam aos olhos de Machado. É o caso, por exemplo, de *Paris-Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*. Publicado em 1867, era um verdadeiro compêndio de antropologia, sociologia, psicologia, história, literatura, arquitetura, música, pintura e outras artes, em que cada autor era responsável por dissertar sobre as características parisienses mais marcantes dentro de determinado assunto. Entre os seus criadores estavam Victor Hugo, na “Introduction” do manual; Eugène Pelletan, na construção de uma breve “Histoire de Paris”; Ernest Renan, na apresentação de “L’Institut” como criação gloriosa da Revolução Francesa; Sainte-Beuve, na exposição de “L’Académie Française”; Théophile Gautier, sobre “Le Musée du Louvre”; Alexandre Dumas Fils, sobre “Les premières représentations” dos teatros de Paris; Hippolyte Taine, sobre “L’art en France”; Alexandre Dumas, sobre “L’École des Beaux-Arts”, entre tantos outros autores. Alguns mais respeitados por Machado de Assis, outros menos; porém, todos esses nomes são encontrados amiúde nas suas leituras.

O escritor brasileiro não citava os logradouros de maneira esporádica. Por exemplo, em momentos distintos da narrativa evoca o bulevar dos Italianos e o Café Tortoni, de modo que as duas ocorrências assinalassem o mesmo lugar e significassem um espaço bastante frequentado por estrangeiros. Ambos os lugares estão descritos no *Paris-Guide*, bem como todas as referências geográficas indicadas pelo narrador em “A parasita azul”. Dessa forma, ainda que Paris fosse, naquele momento, o centro irradiador da cultura ocidental e que, nesse sentido, os hábitos de seus moradores e incontáveis turistas fossem sabidos por todos, é difícil de imaginar que Machado não tenha ido aprofundar seus prévios conhecimentos a respeito da cidade luz em manuais turísticos.

Durante a viagem para Santa Luzia, Camilo encontrou um conterrâneo que fora seu amigo de infância, Leandro Soares. Grande parte de “Para Goiás”, então, é ocupada com os diálogos dos dois velhos conhecidos. Mais uma vez, o protagonista foi marcado pelo seu entusiasmo passageiro e pela sua preferência a assuntos mundanos, ao passo que a política foi encarada por ele com tédio. É assim que o rapaz demonstrou muito interesse com o caso de Isabel, a amada de Leandro, que não desejava casar-se com este por motivos, na concepção daquele, incompreensíveis, tendo em vista que o matrimônio devia habitar o sonho de toda moça, naquela época.

Percebe-se que, embora o narrador seja onisciente, Leandro Soares é apresentado a partir da ótica de Camilo Seabra, de sorte que o amigo de infância “não lhe pareceu mau rapaz; notou-lhe porém, certa fanfarronice, em todo o gênero das cousas, na política, na caça, no jogo, e até nos amores” (idem, p. 55). Mais à frente, o narrador expõe não ter acesso aos

pensamentos de Soares, ao revelar que este “entrara a fazer uma série de reflexões que não chegaram ao conhecimento do autor desta narrativa” (idem, p. 61). Há aqui, portanto, um pacto entre o protagonista e o narrador, que compartilham os mesmos ideais sob o recurso da onisciência parcial, isto é, o narrador sabe de tudo o que se passa com Camilo; no entanto, assim como ele, não tem o poder de estar no íntimo das demais personagens.

Esse expediente narrativo também auxilia na superioridade que se quer transmitir de Camilo em relação a Leandro. Aquele esteve por anos na Europa, onde apreendeu hábitos considerados modelos da “boa educação”, ao passo que este nunca saiu do Brasil, tendo sido educado somente dentro dos costumes locais. A diferença de um para o outro é reconhecida pelo próprio inferiorizado e encerrada no final da história, quando o protagonista sai vencedor. Até mesmo na escolha do cigarro há um juízo de valores: enquanto Camilo fuma um charuto, produto de um trabalho industrializado, Soares acende um cigarro de palha, fruto de uma fabricação caseira.

Quando fizeram uma pausa para jantar e descansar, o jovem protagonista ficou um tempo sozinho a refletir. Nesses instantes, a saudade de Paris aumentava à medida que a comparação entre o lá e o cá intensificava-se, conforme ilustra o trecho a seguir: “Que diferença entre os seus jantares dos *restaurants* dos *boulevards* e aquela refeição ligeira e tosca, num miserável – pouso de estrada, – sem os acepipes da cozinha francesa, sem a leitura do *Figaro* ou da *Gazette des Tribunaux!*” (idem, p. 58). É nesse sentido que se pode sugerir que o verdadeiro amor do “*aimable Brésilien*” era Paris e não a falsa russa, haja vista que, ao passo que o seu companheiro de viagem suspirava por sua amada Isabel, ele suspirava pela capital francesa.

Como fica evidente, nesse paralelo entre França x Brasil, aquela sobressai a esta em todos os requisitos. Entretanto, há alguns sinais, ainda ínfimos, de que esse ponto de vista começa a ser alterado. Após acabada a sua refeição, Camilo repousou perto de uma fogueira, de onde se podia ouvir o som da viola dos tropeiros em uma paisagem tropical, que parecia belíssima na sua singeleza interiorana. Ao cessar a música,

Camilo ficou sozinho diante da noite, que estava realmente formosa e solene. Não faltava ao jovem goiano a inteligência do belo; e a quase novidade daquele espetáculo, que uma longa ausência lhe fizera esquecer, não deixava de o impressionar imensamente (idem, p. 58).

Os elementos da natureza que, na mesma proporção em que são percebidos com serenidade pela personagem principal, são descritos pelo narrador com sutileza, parecem

despertar Camilo para a beleza que o rodeava e o hipnotizava. Nesse momento, o protagonista também realiza um contraponto entre as óperas a que assistia em sua estadia parisiense e os ruídos provocados pela natureza brasileira. A partir dessa comparação, pode-se dividir a narrativa em dois polos: de um lado, o mundo social, a civilização e suas principais ocupações culturais, representados por suas lembranças de Paris; de outro, um mundo primitivo, a essência e as sensações evocadas pela natureza tropical, descritos nas imagens que, naquele instante, contemplava. A comparação contrastante entre o interior do Brasil com Paris é fruto de uma percepção de realidades completamente distintas. Nesse sentido, enquanto reverencia a cidade luz como modelo de civilização, a natureza brasileira é enaltecida no que concerne à singeleza de seus espetáculos naturais. Os dois lugares, portanto, são considerados pelo protagonista a partir daquilo que têm de melhor: ambos são belos, porém, diferentes, sendo as peculiaridades de cada um que afunilarão a preferência de Camilo. Essa segregação, existente em toda a narrativa, assemelha-se a um cabo-de-guerra, em que, a princípio, o lado de lá tem mais força, entretanto, ao final, parece sair derrotado.

Machado de Assis, então, não precisou alongar-se em inúmeras páginas descritivas, para que os aspectos naturais do nosso ecossistema saltassem aos olhos do leitor, assim como acontecera ao recém-chegado da Europa. Ou seja, a descrição pode até ocupar um espaço físico pequeno dentro da narrativa, contudo, tem uma significação muito importante: é a partir da sua contemplação que o protagonista nota as qualidades do país, as quais já havia esquecido. É também nesse momento que se sente uma mudança no tom, à medida que as lembranças de Paris vão se tornando mais escassas, até que sejam quase de todo esquecidas, com a entrada de Isabel em cena.

Notamos nesse retorno de Camilo Seabra uma alusão dissimulada do narrador a um poema de Joachim Du Bellay (1522-1560), presente em sua antologia *Les Regrets* (1558), cujos poemas foram escritos durante sua viagem a Roma. Em seu livro, o poeta francês optou pelos versos alexandrinos em vez dos decassílabos e pelo amor patriótico no lugar do amor por uma mulher. Assim, quando o narrador compara o protagonista de “A parasita azul” com Ulisses, ironiza essa concepção da cultura francesa em acreditar na felicidade do herói grego com a volta à Ítaca, enquanto parece que a satisfação da personagem estaria, porém, em matar todos os pretendentes de sua mulher, Penélope, no período de sua ausência. Isto é, o narrador machadiano retoma uma personagem clássica da literatura sob o viés francês.

Há uma aproximação, portanto, de Camilo Seabra com o eu-lírico do poema de Du Bellay. Ambos regressam para a sua terra natal depois de passar alguns anos em territórios considerados, cada um à sua época, como centros irradiadores da cultura ocidental. Se no

século XVI a Roma ainda tinha o prestígio da erudição, no século XIX era a vez de Paris ser a capital de mundo. A diferença entre os dois, contudo, é marcada pela ausência de nacionalismo do protagonista machadiano, que, ao contrário, parece pertencer ao eu-lírico de “Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage”.

Outro elemento presente nesse poema e que corrobora com a alusão é a presença do fogo, seja na fumaça provocada pelos cigarros das personagens, seja na fogueira. Do mesmo modo que a fumaça da chaminé é o indício do eu-lírico de Du Bellay sentir-se em casa, o fogo aparece na narrativa machadiana como artifício indicador da chegada do protagonista em sua terra natal. O fogo, sendo assim, é a representação do pequeno, daquilo que é primitivo, no sentido de se remeter à origem.

As descrições da paisagem, dessa forma, ao mesmo tempo em que seriam uma resposta do escritor fluminense à cobrança romântica que se fazia sobre o uso da cor local, de igual modo, vão ao encontro daquilo que propôs em *Instinto de nacionalidade*. A mesma explicação encontra-se na escolha do título, “A parasita azul”, evocando uma flor, cujo nome sequer sabemos, temos somente o conhecimento de sua interação biológica de parasita. O narrador poderia ter escolhido um título indígena para, desde então, chamar a atenção para o seu aspecto regional; todavia, optou por generalizar, não lhe atribuindo nenhuma denominação particular e, ainda assim, tratou de assuntos locais. O que define, portanto, a nacionalidade ou ausência dela dentro de um texto é a sua abordagem e o seu conjunto; os epítetos, nesse caso, são apenas decorações dispensáveis ao aprofundamento temático.

Ao avistar Santa Luzia, “Camilo sentiu abalar-se-lhe fortemente o coração. Um sentimento sério o dominava. Por algum tempo, ao menos, Paris com seus esplendores cedia o lugar à pequena e honesta pátria dos Seabras” (idem, p. 62). Espírito vaidoso que era e amante de novidade, pareceu sentir uma emoção forte e sincera que o fez não pensar na capital francesa, transformando a saudade intensa em uma “leve melancolia”. É possível afirmar, assim sendo, que o sentimento patriótico de Camilo é despertado por suas terras, como se fosse ali a sua nação. O cabo-de-guerra, portanto, que começou com vantagem parisiense, aproxima-se da linha central.

“O encontro” encarrega-se, justamente, do momento em que o protagonista reencontra os seus contrerrâneos. No começo, enquanto sua chegada e aventuras no exterior eram os assuntos exclusivos da cidade e tudo parecia novo e diferente, o jovem não mais se lamentava. Conforme o passar dos dias, porém, “a fazenda começou a mudar de aspecto; os campos ficaram monótonos, as árvores monótonas, os rios monótonos, a cidade monótona, ele próprio

monótono. Invadiu-o então uma cousa a que podemos chamar – nostalgia do exílio” (idem, p. 64).

O termo “nostalgia do exílio” ia no caminho inverso dos ideais do nacionalismo, que procurava exaltar a pátria natal em detrimento do país onde se exilou, ainda que esse retiro fosse intencional. Exemplo máximo disso era a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, que chorava as saudades do Brasil, ao passo que lamentava a sua estadia na Europa, a partir de uma comparação que enaltecia a natureza brasileira. Camilo, no entanto, não sentiu saudades do Brasil quando estivera em Paris.

O título dessa terceira parte da história ganha ainda mais sentido quando Camilo se encontra com Isabel. Esse reencontro, que não ficou alheio ao conhecimento e ciúme de Soares, apesar de exibir tom de casualidade, parece ser muito bem arquitetado pelo narrador e já previsto pela personagem principal. A corda, assim sendo, volta novamente a cruzar a linha de frente, uma vez que a beleza de Isabel ao lado do “espetáculo da natureza” invadiam o coração do jovem Seabra. Da mesma maneira, um novo conflito entra em cena: o ciúme declarado de Leandro, que aumentava à proporção que reconhecia a superioridade de Camilo:

Ele receiava o triunfo de um homem que, física e intelectualmente lhe era superior; que, além disso, gozava naquela ocasião a grande vantagem de dominar a atenção pública, que era o urso da aldeia, o acontecimento do dia, o homem da situação (idem, p. 69).

Aos poucos, então, assistimos à queda do véu que descobre a moça, igualmente, apresentada segundo o ângulo de Camilo. Só se tem o conhecimento daquilo que lhe foi permitido ver na primeira vez que se encontraram, de modo que se conjecture o mesmo mistério acerca de sua figura, sentido pelo rapaz.

Em “A festa”, acontece a descrição dos festejos do Divino Espírito Santo, que eram celebrados, anualmente, a partir de um ritual em que a colaboração dos participantes era essencial para a sua teatralização. A princípio, Camilo, embora surpreso por ver mantida uma tradição tão antiga, anima-se com a cerimônia. Aos poucos, ela torna-se motivo de zombaria por parte do pseudoestrangeiro, no que é auxiliado pelo narrador, ao afirmar a decadência da comemoração, que já deveria ter um fim próximo. No entanto, ainda hoje sabemos que essa festa religiosa, uma das mais antigas do mundo católico, permanece viva no interior do Brasil.

O excerto abaixo ilustra a forma pela qual a personagem principal encara a situação:

Camilo passara a noite na cidade em casa do padre Maciel, e foi acordado, mais cedo do que supusera, com os repiques e foguetada e mais demonstrações da cidade alegre. Em casa do pai continuara o moço os seus hábitos de Paris, em que o comendador julgou não dever perturbá-lo. Acordava portanto às onze horas da manhã, exceto aos domingos, em que ia à missa, para de todo em todo não ofender os hábitos da terra.

— Que diabo é isto, padre? gritou Camilo do quarto onde estava, e no momento em que uma girândola lhe abria definitivamente os olhos.

— Que há de ser? respondeu o padre Maciel, metendo a cabeça na porta: é a festa.

— Então a festa começa de noite?

— De noite? exclamou o padre. É dia claro.

Camilo não pôde conciliar o sono, e viu-se obrigado a levantar-se. Almoçou com o padre, contou duas anedotas, confessou ao hóspede que Paris era o ideal das cidades, e saiu para ir ter à casa do imperador do divino (ASSIS, 1977, p. 73).

Os “hábitos de Paris” que menciona o narrador referem-se à vida boêmia de Camilo, tendo em vista que, segundo Henry de Pène (1867)²⁸, nessa época, os trabalhadores parisienses dormiam muito pouco; normalmente, eles se deitavam às vinte e duas horas e se levantavam às três horas da madrugada. Já os *bons vivants* e as prostitutas dormiam depois das quatro horas da manhã e, como consequência, acordavam tarde. A situação no Rio de Janeiro era semelhante; entretanto, no interior do país, sobretudo nas propriedades rurais, havia o costume de acordar logo antes de o sol nascer para que se pudesse aproveitar da sua claridade durante todo o dia, já que nem todos os lugares contavam com energia elétrica para iluminação exterior. É daí que surgem expressões populares como “Deus ajuda a quem cedo madruga”, na tentativa de incentivar uma longa jornada de trabalho diário e “fulano acorda com as galinhas”, comparando o sujeito a esses animais que comumente se recolhem e despertam cedo.

Toda essa ironia e escárnio, com os quais Camilo retrata a famosa festa do Divino, são potencializados quando ele se depara com a decoração do ambiente e os trajes dos participantes, percebendo que todos ali levavam a celebração muito a sério. Quando Veiga apareceu na sala com uma espécie de coroa de papelão dourado, o médico concluiu que “tendo vivido oito anos no meio de uma civilização diversa, não imaginava que ainda existissem costumes que ele julgava enterrados” (idem, p. 78).

Tendo Paris, dessa forma, como modelo de representação da modernidade e, por conseguinte, de transformações, era inaceitável para ele permanecer com os mesmos hábitos de outrora, tão antigos que já não pareciam ter razão de existir. Destarte, ao julgar decadente uma festa nacional que, embora se apresente como regional, é praticada em todo o país, a personagem critica, sobretudo, essas atitudes que fazem do território brasileiro um lugar de atraso, onde os reis ainda imperam, entretanto, com coroas de papelão. A personagem viveu

²⁸ Artigo retirado de *Paris-Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, cuja indicação bibliográfica completa está nas Referências deste trabalho.

tanto tempo fora e tinha incorporado tão bem a outra cultura, que já não possuía o sentimento nacional pelo Brasil, uma vez que não se identificava mais com aquela tradição e, por considerá-la ultrapassada, apresenta-a de forma satírica.

É nesse sentido, portanto, que essa descrição desempenha papel fundamental nessa obra. Ao mesmo tempo em que o escritor fluminense está munido da cor local, ele a faz de um modo irônico e ambíguo, na medida em que a festa do Espírito Santo também pode ser lida aqui como uma alegoria do Brasil e, desta maneira, como uma sátira que procura apontar os atrasos do país.

Reconhecemos, também, nessa parte da ficção, aqueles mesmos pontos elencados por Machado de Assis em *Instinto de nacionalidade*. Por considerar esse capítulo imprescindível para a construção dessa ideia, ele será retomado mais à frente.

Em “Paixão”, fica evidente que o interesse por Isabel aumentava à medida que as saudades de Paris arrefeciam. Pela primeira vez, então, a corda pendia para o lado de cá. Já não há nessa parte da narrativa nenhuma alusão ao contexto francês. Aos poucos, o protagonista vai se apaixonando pela compatriota, até que “Paris e a princesa, tudo havia desaparecido do coração e da memória do rapaz. Um só ente, um lugar único mereceriam agora as suas atenções: Isabel e Goiás” (idem, p. 84).

Em “Revelação”, por sua vez, o narrador, que até aqui dava mostras de sua onisciência parcial, revela-se um enganador, pois sabia o tempo todo do segredo de Isabel, mas quis escondê-lo como forma de aumentar a tensão da narrativa. Para isso, há uma nova digressão, que já adiantaria algumas informações ao leitor atento. É nesse momento, também, que o narrador se direciona mais vezes ao leitor, como maneira de provocá-lo.

O recurso da digressão é usado para se narrar uma história ocorrida na infância de Isabel e Camilo. Aquela, tendo avistado uma bela parasita azul no topo de uma árvore, utiliza-se de um “falar oblíquo e disfarçado” para conseguir que este apanhasse a flor para lhe oferecer. Sem hesitar, ele atendeu ao desejo da menina. O amor que ela sentia pelo moço tornou-se, então, adoração. A flor, portanto, passou a ser uma espécie de troféu que a faria se lembrar desse sentimento para sempre e, assim, manteve-a guardada durante todos aqueles anos.

Nesse episódio são reconhecidas pelo leitor semelhanças com um sonho que Leandro Soares tivera no início da narrativa, uma tentativa de premonição para revelar o mistério de Isabel. O fato evidencia a preocupação do narrador em amarrar todos os pontos da história, de sorte que, embora o enredo seja longo, todas as suas partes sejam fundamentais para a construção do conjunto, dificultando, portanto, a sua definição dentro de um determinado

gênero literário, pois a sua extensão e a forma detalhada da história ser contada impossibilitam a sua classificação de conto. Assim, os pormenores, aparentemente supérfluos, são de igual importância para o enredo. Tanto as descrições da natureza, quanto as apresentações das personagens e a narração dos acontecimentos colaboram com as ideias defendidas em *Instinto de nacionalidade*, fazendo com que seu autor se mostre em constante reflexão sobre a escrita literária. Segundo Sílvia Azevedo, a passagem da flor, além de explicar o título do conto, pode lembrar o breve azul, de *A moreninha*, símbolo do eterno amor entre Augusto e Carolina, que, de igual modo, teve a sua promessa iniciada na infância deles. As diferenças no tom de ambas as narrativas, no entanto, são suficientes para que a comparação não siga adiante. Após inserir vários traços de uma tradição literária, que se principia com a alusão à cultura clássica, em seguida, com a francesa e, agora, com a brasileira, o escritor parece querer colocar também a sua ficção nessa tradição, ao evocá-la na memória coletiva de seu público.

O caráter vaidoso e orgulhoso de Camilo, bem como o de Isabel, atinge o ápice em “Precipitam-se os acontecimentos”. No último capítulo da história, as duas personagens, na medida em que se desvelam as suas máscaras, reconhecem-se como par perfeito. A moça, desde o início misteriosa, esconde o seu segredo que, no meio da narrativa, o padre Maciel já queria revelar (“– Suspeito que [Isabel] tem muita ambição; não aceita o amor do Soares, a ver se pilha algum casamento que lhe abra a porta das grandezas políticas” (idem, p. 74)) e, assim, sem alarde, consegue casar-se com um pretendente à altura. O rapaz, por seu turno, percebe em Isabel a sua superioridade em relação, não só às mulheres, mas a todos os moradores de Santa Luzia, e já que seu futuro encontrava-se nessas terras, não mede esforços para obter o consentimento da moça, forjando, para isso, um “suicídio meio executado”.

O cinismo do protagonista, ainda, torna-se mais apurado quando oferece a Leandro um cargo político, como compensação da derrota na conquista de Isabel. Soares, que deu aparências de ter o orgulho ferido, provou-se um verdadeiro covarde, assim como Camilo já o havia descrito.

Há aqui um jogo de ironias, que, de um lado, está a serviço da perspicácia de Camilo, que inventa de súbito uma solução que, obviamente, não havia premeditado e, de outro, a serviço de Leandro, que usa uma desculpa esfarrapada para aceitar a posição política a que sempre almejou. O narrador também se aproveita do momento para dar o seu recado: o pseudoestrangeiro, já abasileirado, finge-se preocupado com sua cidade e incapaz de “coisa desvantajosa à província e ao país”, para oferecer a um fanfarrão um cargo de deputado. Se até aqui foram apresentadas personagens e situações que podem ser interpretadas como tipos

de comportamentos nacionais, todas elas, portanto, são conduzidas a partir do mesmo artifício, o da dissimulação.

Para fechar a narrativa, Camilo e Isabel acolhem em sua fazenda um jovem estudante, vindo de Paris, que trazia consigo alguns números velhos do *Figaro*, os quais atiçaram a curiosidade do protagonista. Foi folheando essas edições que ele descobriu que a princesa russa, de nome Leontina Caveau, tinha sido presa por roubar as joias de sua vizinha, além de ser famosa por aplicar golpes em jovens estudantes.

Nota-se que a escolha do periódico citado como leitura regular de Camilo Seabra não é gratuita e já indica o seu caráter através de sua preferência de leitura. *Le Figaro* é um jornal criado em 1826, que tinha a política como o seu principal compromisso, sem deixar de comentar as representações dramáticas de Paris, quase sempre com um viés satírico, daí o seu nome ser uma alusão a Figaro, personagem das comédias *Le barbier de Séville* e *Mariage de Figaro*, de Beaumarchais. Após anos de turbulência, só se torna diário em 1866, já com outras preocupações e se esforçando para atingir um maior público, com um leque amplo de conteúdo. Era um dos periódicos mais lidos em Paris e, segundo Corinne Saminadayar-Perrin (2010), as publicações de 1854 a 1866 emblemam o espírito do Segundo Império francês, impondo-se como um cotidiano de literatura de qualidade, dividindo o espaço com a vida mundana dos bulevares, que, igualmente, possuía valor cultural.

A ironia maior do conto, portanto, foi destinada a esse desfecho, que, aliás, também conclui o cabo-de-guerra, saindo o lado de cá o vencedor, embora Paris não tenha abandonado completamente a memória do protagonista. A França, que era o ideal de civilização e que Camilo fazia questão de apontar como sua “pátria intelectual” – enquanto, na verdade, o que mais lhe atraía em Paris era a sua vida mundana –, foi, aos poucos, sumindo do coração do protagonista à medida que se apaixonava por Isabel e esquecia suas recordações boêmias de outrora. Agora, o narrador aludiu ao país na tentativa de mostrar que o mesmo espaço capaz de proporcionar um ambiente cultural tão rico e próspero, é igualmente um lugar que degrada. Assim como outras personagens literárias foram buscar enriquecimento intelectual na cidade luz e acabaram sendo corrompidas por ela²⁹, o mesmo aconteceu com Camilo Seabra. Contudo, resta saber em qual proporção foi ele modificado pela capital francesa, tendo em vista que embora tenha se abasileirado, ainda não possuía pelo seu país natal nenhum sentimento patriótico. Talvez, isso se explique pelo fato de o nacionalismo no Brasil ter sido,

²⁹ Basta lembrar de personagens, como Eugène de Rastignac, criado por Balzac em *Le père Goriot* (1835). O jovem que pertencia à nobreza decadente é mandado para Paris com a esperança de salvar a família da miséria. Entretanto, as diversões e a vida fácil proporcionadas pela capital francesa o entorpecem, distanciando-o do seu propósito inicial.

desde sempre, um paradoxo. E, Machado de Assis, preocupado com a construção de uma identidade nacional, tenha buscado por meio da personagem de Camilo apresentar essa miscelânea de culturas que abriga o nosso país. A partir de uma análise exaustiva de “A parasita azul”, então, tencionamos mostrar o movimento oscilante que a cultura francesa exercia na vida do protagonista, o que pode ser levado como representação desse mesmo elemento estrangeiro em nossas práticas intelectuais.

Se Machado trouxe para a sua obra expressões em língua francesa e alusões à sua capital, não foi apenas para seguir o modismo em voga, mas também e, sobretudo, para que se atentasse para tal prática. Assim, conforme atestara em *Instinto de nacionalidade*, não bastava trazer à cena os hábitos parisienses, era preciso adaptá-los ao nosso território, de sorte que fossem condizentes com a nossa realidade na medida em que, da mesma forma, eram funcionais no texto ficcional.

O título “A parasita azul”, portanto, é irônico, uma vez que a narrativa não quer se apropriar dos recursos que a cultura francesa podia oferecer, e sim, deseja estabelecer com ela uma relação simbiótica, provando que a literatura brasileira e a cultura a que se direciona estejam em constante diálogo. Do mesmo modo, as alusões à literatura francesa que ocorrem nos outros contos de *Histórias da meia-noite* continuam proporcionando essa ponte. Não nos esqueçamos que o colaborador de “Comentários da semana” atribuía à França um olhar crítico, é o que podemos perceber na sua postura irônica, muitas vezes também ambígua e humorada, a partir da qual realiza suas intertextualidades. Sendo assim, devemos atribuir a essas escolhas intertextuais o mesmo olhar crítico através do qual precisaram ser notados Camilo, Isabel e, sobretudo, o narrador machadiano.

A imagem da parasita, em contrapartida, está presente tanto na figura de Isabel quanto de Leotina. Naquela como representante da fidelidade amorosa, capaz de esperar por anos o retorno de seu amado, assim como Penélope, dispensando o galanteio de outros rapazes. Esta, ao contrário, como representante da falsidade amorosa, já que era uma cortesã que se dizia de *sangue azul* somente para enganar os jovens ricos. Além do mais, o nome Leotina Caveau é satírico. Primeiro, porque Leontina seria uma forma aportuguesada de Leotina e, segundo, porque o sobrenome Caveau é inexistente na França, sendo o seu significado em português “túmulo”. Ou seja, o próprio nome da personagem indica de antemão a sua falsidade.

2.2.1 A festa do Divino Espírito Santo: uma representação do Brasil?

A festa do Divino, descrita por Machado de Assis em “A parasita azul”, é uma antiga celebração que chegou ao Brasil junto com os navegantes portugueses, na época da colonização, ganhando em nossas terras um lado profano que se mistura ao seu sentido religioso.

Segundo Lilia Moritz Schwarcz (2006), quando a família real portuguesa veio para a colônia brasileira, a figura do imperador do Divino era muito conhecida e estimada por todos. Razão pela qual d. Pedro I e seu filho d. Pedro II³⁰, quando governaram o país, foram chamados de imperadores e não de reis, tendo em vista que, assim como afirmou o antigo ministro José Bonifácio, aquele título já era íntimo e amado pelo povo brasileiro. Dessa maneira, “anterior à própria realeza nacional, o pequeno ‘rei divino’ serve de modelo para o ‘rei real’, que lhe toma o nome e a inspiração” (idem, p. 270).

A festa do Divino³¹ ganhou novas cores ao ser introduzida no Brasil, inclusive, dando a impressão de ter nascido aqui. Teve grande expressão ao longo do século XIX, sobretudo no período do Segundo Reinado, e ainda hoje é celebrada em vários cantos do país. De acordo com os depoimentos dos viajantes estrangeiros, os elementos profanos e os sagrados dessas celebrações ocorridas no Brasil eram ainda mais fortemente marcados do que em outras nacionalidades. Esse fato contribuía para a consolidação de opiniões negativas com relação à cultura brasileira. As críticas, em geral, atacavam o fato de os assuntos religiosos serem tratados de maneira inadequada, pois, segundo eles, abusavam-se da sensualidade das mulheres. Eram contrários, de igual modo, à escravidão, um dos últimos países da América a abandonar a prática, já proibida havia muitos anos³². Contudo, o único aspecto positivo em

³⁰ Lilia Schwarcz chama a atenção para a figura de d. Pedro II como um verdadeiro mito, expressão máxima do imperador do Divino, que governou o Brasil de 1840 a 1889, mesmo época em que se reconhecia um enorme esforço para se obter uma identidade nacional, sobretudo, por parte dos intelectuais.

³¹ Segundo Melo Morais Filho (2002), meses antes da cerimônia, iniciavam-se os seus preparativos, tanto na corte do Rio de Janeiro como nas províncias. Era um evento que mobilizava muita gente durante dias de celebração, em que ocorriam episódios religiosos, como a procissão e o sermão realizado por um padre, bem como os profanos, com as famosas barracas, onde os adultos e crianças participavam de brincadeiras e, também, os fogos de artifício.

³² Em 1845 a Coroa Inglesa decretou a lei “Bill Aberdeen”, que concedia poderes à sua própria marinha para apreender navios negreiros que cruzassem o Atlântico em direção ao Brasil. Devido às pressões britânicas, a corte brasileira foi obrigada a assinar a “Lei Eusébio de Queirós”, em 1850, que interrompeu o tráfico de escravos, embora ainda fosse praticado ilegalmente. Em 1871 foi promulgada a “Lei do Ventre Livre”, que assegurava a liberdade aos filhos dos escravos, nascidos a partir dessa data e em 1885 a “Lei dos Sexagenários”, alforriando os escravos com mais de sessenta anos. Foi só em 1888 que a princesa Isabel assinou a “Lei Áurea” extinguindo permanentemente a escravidão no Brasil. Nos Estados Unidos da América, no entanto, a escravidão terminou em 1863, com a proclamação e emancipação de Abraham Lincoln, sendo que o tráfico negreiro estava proibido desde 1815.

que todos eram unânimes dizia respeito à beleza natural do país. Encantados com a sua imensidão e a sua diversidade de flora e fauna, os estrangeiros encontraram no Brasil muita matéria para ser trabalhada e explorada.

Nesse mesmo ambiente miscigenado³³, estava instituída uma monarquia, sendo o Rio de Janeiro o palco para a encenação da corte, aos moldes europeus. A capital do Império, então, precisou ajustar-se às demandas da realeza, por meio da arquitetura de edifícios majestosos, palácios e grandes avenidas, tendo como modelo Paris.

Durante o Segundo Reinado, os bailes e os saraus, também espelhados nos salões europeus, chegaram ao seu ápice. Espaço que, a princípio, era destinado para o convívio social, foi aos poucos tornando-se um lugar para se fazer política, como lembra Wanderley Pinho (1970), em *Salões e damas do Segundo Reinado*. Da mesma forma, os teatros e óperas, contavam com um público numeroso, assim como assinalavam as crônicas de crítica dramática escritas por Machado de Assis ou por vários outros jornalistas da época. Muitas vezes, como sugere Lilia Schwarcz, as pessoas iam ali para dar continuidade à dinâmica do “ver e ser visto”.

A corte, assim sendo, estava preparada para um intenso jogo de sociabilidade. Os passeios e estabelecimentos públicos eram sempre abundantemente frequentados, sendo os preferidos aqueles que mais faziam lembrar as construções francesas. No entanto, nessas mesmas ruas, perambulavam à margem os escravos africanos, de maneira que no mesmo ambiente onde havia desperdícios com festas e regalias, igualmente, presenciava-se a fome e a discriminação. Nas comemorações populares, bem como nas procissões e nas cerimônias religiosas, era comum que os mais diversos grupos de pessoas coabitassem o mesmo espaço, brancos e negros, aristocratas e escravos, enquanto a corte, de cima, contemplava tudo e todos.

Em uma época em que muitos países buscavam o progresso e a liberdade de seu povo através da república, o Brasil ainda enfrentava vários atrasos que a monarquia se ocupava em manter. À frente estava a figura do imperador, que era amado por seus súditos, justamente por se fazer sempre presente em público. É dessa forma que as tradições religiosas se confundiam com as populares, que tinham como imagem perfeita a idealização da realeza.

³³ As diferentes etnias que coabitavam o território brasileiro faziam do país um foco de uma confluência de tradições, onde cabiam as santidades e realezas africanas, católicas europeias e, também, as crenças indígenas. Era provável que essa heterogeneidade de pensamentos, atitudes e modos iriam incomodar “raças” que se acreditavam “puras”, para usar termos amplamente difundidos nessa época.

Após algumas considerações da festa do Divino Espírito Santo celebrada no Brasil, resta-nos a indagação de por que ter sido essa cerimônia a escolhida por Machado de Assis e qual a sua finalidade dentro de “A parasita azul”.

O capítulo em que há a descrição dos preparativos e do momento da festa do Espírito Santo, na cidade de Santa Luzia, é o mais extenso e se posiciona no centro da narrativa. Quando *Job* publicou seu enredo no *Jornal das Famílias*, havia vários parágrafos que davam conta de apresentar como os festejos realizavam-se no Rio de Janeiro, com a ideia de que, na época em que a história é narrada, 1872, esses costumes já não existiam, ao passo que nas províncias eram ainda comemorados anualmente.

O narrador chama a atenção para as cerimônias que aconteciam na igreja de Santana, com os mesmos detalhes encontrados nos livros de História que descrevem a festa do Divino. Também aproveita o espaço para fazer algumas críticas. A primeira delas diz respeito ao preço que se cobravam nas entradas dos teatros e óperas, por exemplo, em oposição à gratuidade de festividades públicas, que esbanjavam espetáculos, mais ou menos, semelhantes. A segunda crítica, por sua vez, gira em torno das cenas de violência, comuns nesses ambientes, no entanto, indiferentes ao povo. Por fim, o narrador conclui esses parágrafos afirmando que a festa do Divino já não existe na capital fluminense, tendo em vista que a cidade “civilisou-se e aprendeu novas maneiras de se divertir” (ASSIS, 1977, p. 71). A censura, então, recai sobre o ato retrógrado, segundo as opiniões do escritor, em dar continuidade a tradições já ultrapassadas que revelavam o atraso do país.

Todas essas informações foram excluídas na passagem do texto para o livro, restando no parágrafo apenas o testemunho de que as comemorações do Divino eram cada vez menos frequentes e, provavelmente, no século XX elas não fariam parte senão das histórias dos festejos de outrora. Ainda assim, há outros detalhes da celebração, muitos dos quais são responsáveis pelo espanto do protagonista. Talvez, retirando esses parágrafos descritivos e críticos de *Histórias da meia-noite*, o narrador queira conferir a sua ficção uma postura mais neutra, na medida em que os julgamentos depreciativos dão a impressão de serem de autoria da sua personagem principal e não mais compartilhados unicamente por ele.

É nesse sentido, portanto, que a festa do Divino pode ser encarada aqui como uma representação do Brasil. A visão era tida à distância pelo pseudoestrangeiro, que recém-chegado de Paris, estava em fase de adaptação em um território que não mais sentia como sua nação. Por isso, o mesmo estranhamento que tivera ao desembarcar no Rio de Janeiro, sentiu ao presenciar a cerimônia do Espírito Santo, repleta de hábitos tão distantes da realidade na qual estivera imerso por oito anos.

Não à toa o capítulo “A festa” insere-se no meio da narrativa, pois é também parte central na vida de Camilo Seabra. Embora ainda sejam frequentes as comparações de sua terra natal com Paris, é a partir daqui que elas começam a ficar mais escassas, tendo em vista que, igualmente, o seu interesse por Isabel aumenta, de forma que, na proporção em que cedia à paixão pela conterrânea, esquecia-se das suas aventuras francesas.

Assim como a festa do Divino é considerada uma espécie de alegoria do Brasil, Camilo Seabra poderia ser entendido como uma caricatura do ideal de brasileiro. Viveu por anos na Europa, mantida como referência cultural do século XIX, onde se formou em Medicina que, embora não fosse ainda uma profissão tão lucrativa como é hoje, era do mesmo modo, prestigiada e almejada. Era também filho de um grande proprietário de terras e, futuramente, herdaria a fazenda do pai, onde seria a sua vez de desempenhar o papel de imperador.

O jovem goiano, assim sendo, era a expressão perfeita do burguês que foi enriquecer-se intelectualmente em um lugar que era tido como superior ao seu de nascimento e que, encontrando resistências para regressar ao país de origem, recebe como prêmio uma grande porção de terras, da qual será o senhor, como em uma verdadeira aristocracia. É dessa maneira que se desenhavam o Brasil e os seus habitantes: a burguesia que queria se vestir de aristocracia e esta última que desejava ter de volta todo o esplendor que aquela ainda imaginava existir.

Camilo Seabra, então, tem a vida que todo jovem rico possuía e todos os outros não afortunados almejavam. Formou-se em Medicina, como poderia ter sido em Direito, desde que dispusesse de um diploma. Embora fosse um sujeito boêmio, comprometeu-se com os estudos, pois era uma mente ímpar. Habitou por anos em Paris, cidade considerada a capital do mundo no século XIX, para onde todos gostariam de ir em algum momento da vida. Mesmo tendo retornado para o país natal a contragosto, encontrou aí um ambiente favorável, onde as pessoas festejavam a sua presença, o que não poderia ser melhor coisa para um espírito cheio de si como o seu. Foi também o lugar onde avistou e conquistou Isabel, moça que se distinguia das outras por sua beleza, inteligência e ambição singulares, representante, nesse sentido, do ideal de mulher. Apesar de ter tido um rival para disputar o coração da donzela, não chegou a sequer temê-lo, posto ser visivelmente inferior. Filho de um grande latifundiário, teve como herança uma fazenda, de modo que não precisaria nunca trabalhar e, mesmo assim, veria seu dinheiro prosperar. Ainda, teve como opção um cargo político, descartado por ele. Com essas qualidades, o rapaz era aquilo que se esperava de todos os brasileiros: jovem, rico, inteligente, forte e sagaz.

Leandro Soares, por sua vez, tem a mesma idade e é amigo de infância de Camilo; porém, sem a mesma educação. Nunca saiu do Brasil e nem conheceu outras culturas, de modo que via no exterior certo exotismo, pensamento geralmente compartilhado nesses casos. Acreditava em sonhos e, desse modo, prezava a superstição. Apesar de contar com alguma influência em suas terras, ela não era suficiente para torná-lo de todo respeitável. Ao contrário, era, em certa medida, acovardado, relatava vantagens que, na verdade, não possuía. Segundo Camilo, era um fanfarrão. Queria fazer-se de destemido; todavia, na primeira ocasião trocou seu amor por uma posição política, mostrando-se oportunista. É nesses parâmetros que se tem representado o que era, de fato, o brasileiro: jovem, covarde, supersticioso e submisso, à espera de alguém que chegue e mude a sua realidade.

A festa do Divino, portanto, teatralizaria as relações político-sociais existentes no Brasil naquele período. O regime do governo ainda era a monarquia. O imperador era uma figura pública e os seus súditos brindavam a sua presença, sentiam-se felizes e satisfeitos com o simples fato de participarem de sua corte. Os escravos e empregados, de tão marginalizados, não chegam sequer a entrar em cena; entretanto, sabe-se da sua importância para a organização da cerimônia. Os homens que detêm o poder da palavra são completamente superficiais: tanto o discurso religioso quanto o panegírico são repetições do mesmo. Compõem-se de construções frasais bem elaboradas, chamando a atenção do auditório – que apenas anseia, discretamente, pela sua conclusão – para a forma, já que o conteúdo não queria dizer nada. É nesses termos que podemos conjecturar que a celebração do Espírito Santo em “A parasita azul” é uma espécie de sátira do Brasil daquele período, uma vez que o narrador zomba do sistema político brasileiro em voga³⁴, apontando para os atrasos do país decorrentes da monarquia.

Por isso, justifica-se a escolha da festa do Divino pelo narrador machadiano, haja vista que já fazia parte do calendário de comemorações brasileiras³⁵ enquanto forma de manifestação popular, conferindo ao seu sentido primeiro de religiosidade um simples pano de fundo³⁶, além de representar tão bem todos esses ideais que o narrador de “A parasita azul” quis transmitir ao seu público.

³⁴ Ver GLEDSON, John. “1872: ‘A parasita azul’ ficção, nacionalismo e paródia”, cuja indicação bibliográfica completa encontra-se nas Referências desta Dissertação.

³⁵ Segundo Moraes Filho (2002, p.151), “até o ano de 1855, nenhuma festa popular no Rio de Janeiro foi mais atraente, mais alentada de satisfação geral” do que a comemoração do Divino Espírito Santo.

³⁶ Enquanto na publicação do jornal há parágrafos que dão conta de apresentar a cerimônia religiosa realizada na igreja, pelo padre Maciel, na narrativa do livro esses parágrafos foram suprimidos. Sabe-se somente que o imperador do Divino e a sua comitiva foram para a igreja, mas não se conhece do que tratavam lá. Até mesmo o protagonista parecia somente interessado em avistar as moças que ali estavam, é o que se vê no trecho a seguir: “Quando Camilo chegou à igreja, já a festa havia começado. Achou um lugar sofrível, ou antes inteiramente

Não nos esqueçamos, contudo, que a comemoração do Divino, como já salientado, era realizada em todo o território nacional e, portanto, concedia ao povo uma profunda identificação, auxiliando positivamente, mais uma vez, na escolha de Machado de Assis.

2.3 “Aurora sem dia”: a presença francesa na construção da personagem e da história

Tendo como ponto de partida a leitura de “A parasita azul” aliada àquela de *Instinto de nacionalidade*, passaremos, então, à análise de “Aurora sem dia”, quarta narrativa de *Histórias da meia-noite*, publicada originalmente no *Jornal das Famílias*, nos números de novembro e dezembro de 1870, assinada com o pseudônimo Victor de Paula. A trama, construída de maneira bem humorada, irônica e, algumas vezes, sarcástica, gira em torno de Luís Tinoco, rapaz que acredita ser “fadado a grandes destinos”. Nela, apresentam-se as frustrações – do ponto de vista do narrador – do protagonista em ver seu grande destino desaparecer do horizonte, ainda que o próprio considere-se um afortunado, mesmo não ascendendo socialmente.

Assim como acontece com o narrador de “A parasita azul”, é preciso permanecer atento àquele de “Aurora sem dia”, uma vez que ele também continua estabelecendo pactos com outras personagens a fim de zombar de uma determinada situação. Neste caso, o protagonista é levado ao ridículo, sendo o auxiliador na construção da sátira Dr. Lemos, seu amigo. Este último, sendo assim, é o fio condutor da vida daquele primeiro e, por conseguinte, de toda a narrativa.

Desde o início da história, sabe-se que Luís Tinoco é um sujeito amparado pelas pessoas ao seu redor. O narrador heterodiegético, desta forma, começou apresentando as relações sócio-afetivas da personagem principal, chamando a atenção para essa sociedade parasitária³⁷, tão comum no Oitocentos brasileiro. Primeiramente, o rapaz não esteve sozinho no mundo porque tinha o seu padrinho Anastácio. Em segundo lugar, Dr. Lemos sempre

bom, porque dali podia dominar um grande grupo de senhoras, entre as quais descobriu Isabel” (ASSIS, 1977, p. 79). Assim sendo, o discurso religioso, que era parte constituinte da festa do Divino, não está senão implícito em *Histórias da meia-noite*, de modo que a religiosidade da celebração transforme-se em pano de fundo e aconteça de modo subversivo, uma vez que a religiosidade está presente no povo e não no padre, que mais parecia um confidente de Isabel.

³⁷ Para compreender a representação da sociedade de favor na literatura, nos mesmos termos empregados por Machado de Assis, recomenda-se a leitura do ensaio “Dialética da malandragem” (1993), de Antonio Candido, cuja indicação bibliográfica completa encontra-se nas Referências deste trabalho.

esteve presente para socorrê-lo e aconselhá-lo. De igual modo, por fim, outras personagens surgiram para dar um norte à vida de Tinoco, por exemplo, o advogado Z.

A descrição física do protagonista – “era um rapaz de estatura meã, olhos vivos, cabelos em desordem, língua inesgotável e paixões impetuosas” (ASSIS, 1977, p.155) – já adianta muito dos seus traços psicológicos e o modo como se desenrolarão as suas ações no transcorrer da história. Os olhos, a língua e as paixões o mostram como um sujeito esperto, ousado e ambicioso, que peca por não dispor de profundidade e discernimento, apontando, então, seu aspecto medíocre, confirmado pela sua estatura mediana. Os cabelos, por sua vez, dão conta de reforçar o desequilíbrio de seu espírito, provocado por essa ânsia de alcançar um futuro majestoso, entorpecendo-o e impossibilitando-o de enxergar a verdade com clareza.

Convencido de seu fado, “um dia de manhã acordou Luís Tinoco escritor e poeta” (idem, p. 156), publicando um soneto mal construído na seção *A pedidos* do *Correio Mercantil*. Vaidoso de seu resultado, o jovem passou a colaborar mais vezes no periódico, cujos poemas, mais tarde, foram organizados em sua primeira antologia, *Goivos e camélias*. Nessa época, “entrou a escrever como quem se despedia da vida” (p. 160), conquistando, assim, uma coluna própria no jornal, chamada de *Caramanchão Literário*, onde encontravam-se textos “de uma tristeza que fazia sorrir, e de uma alegria que fazia bocejar” (idem, p. 160). Para o total desespero do padrinho, o afilhado já havia perdido o seu emprego no fórum e nem mesmo os conselhos prudentes de Dr. Lemos o faziam perceber as reais inconstâncias de seu talento, que precisava ser aprofundado a partir da reflexão.

A linguagem irônica do narrador, como destacamos nos exemplos acima, pode ser entendida como uma sátira do que acontecia na realidade com respeito aos inúmeros colaboradores da imprensa contemporânea. Muitas pessoas, desejosas de se tornarem nomes reconhecidos ou de exporem suas ideias publicamente, escreviam artigos para os jornais e revistas, de sorte que nem sempre circulavam textos de boa qualidade, com atenção especial aos literários, cujos escritores, muitas vezes, pouco se dedicavam à arte. Os ensaios críticos de Machado de Assis, não só *Instinto de nacionalidade*, mas também vários outros publicados amiúde nos periódicos de seu tempo, revelam essa intensa prática em nossa existência literária. A irritação do autor de *Ressurreição* ficava, muitas vezes, latente nas suas críticas humorísticas, denominadas por Magalhães Jr. de críticas às avessas³⁸. A partir desse posicionamento metaficcional do narrador em “Aurora sem dia”, portanto, é possível estabelecer a ligação com o ensaio de 1873. O problema primordial da literatura não recai

³⁸ Recomenda-se a leitura de *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos* (2013), organizado por Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo.

sobre sua temática, mas sim sobre a maneira de concebê-la. É imprescindível ao escritor, assim como já diziam os antigos, engenho e arte. Dessa forma, Luís Tinoco é a representação do sujeito que, por ter alguma predisposição para o talento literário, acredita ser capaz de realizá-lo, sem que para isso não houvesse a necessidade de nenhum empenho. O título de seu livro, *Goivos e camélias*, expõe a sua mediocridade, pois, sem nenhuma complexidade e por meio de uma metáfora gasta, quer apenas dizer tristezas e alegrias.

Dr. Lemos, nesse sentido, buscou ser o discernimento do protagonista, na medida em que, por meio de suas opiniões, desejou trazê-lo de volta à realidade. Como estava embebido em seu orgulho, entretanto, o rapaz rejeitava essa voz da consciência, permitindo, então, que o narrador se tornasse uma espécie de juiz do caso, habilitado para julgar Tinoco, expondo-o ao ridículo. Com isso, conjectura-se que narrador e Dr. Lemos compartilham o mesmo chão cultural e, assim sendo, estão aptos para condená-lo. É importante ressaltar que “Aurora sem dia”, quando apareceu nas páginas do *Jornal das famílias*, tinha Dr. Lemos como narrador-personagem. Na edição em livro, contudo, embora o foco narrativo tenha sido modificado, o ponto de vista continua sendo o mesmo. O amigo do protagonista deixa, assim, de ser narrador para vir a ser apenas personagem e, desse modo, posicionar-se criticamente frente à postura de Tinoco, com o auxílio do narrador, de forma que essa crítica acabe ganhando tom de pensamento coletivo, no qual deseja que o leitor se insira.

Segundo as pesquisas de Sílvia Azevedo (1990, p. 83), era esse justamente o principal compromisso das colaborações que estampavam a revista de Garnier:

O texto, enquanto veiculador de uma história agradável deve ensinar algo. O narrador, espécie de professor, deve contar histórias cheias de verdade e entretenimento. O leitor como discípulo que precisa ser orientado, depende do narrador que lhe diz como ler o texto, como interpretá-lo e quais lições dele tirar.

Quando optou pela emenda na estrutura de sua trama, o narrador permitiu que esse caráter corretor fosse camuflado por um viés satírico, pois o narrador onisciente, enquanto autoridade máxima, zomba do espírito impetuoso e volúvel do protagonista, tendo como modelo de equilíbrio outra personagem: Dr. Lemos. A moral da narrativa permanece e o seu alcance é ampliado, no entanto, aparece de maneira mais sutil, ao esconder-se através do humor causado pela ironia machadiana.

Para contribuir com a superficialidade de Luís Tinoco, o narrador aludiu a vários escritores literários, também como forma de justificar o interesse do rapaz pelo ofício, já que invejava a fama alheia. É o que aconteceu, por exemplo, quando fez alusão a Shakespeare e

Dante, na tentativa de mostrar que o jovem escritor era, de igual modo, um mau leitor, pois não se detinha na leitura completa de nenhuma obra, somente buscava as frases de efeito. Como era perspicaz, tirava delas o sentido do conjunto e se acreditava, então, um verdadeiro conhecedor de literatura. Aqui, observa-se outro apontamento irônico por parte do narrador, ao denunciar de maneira bem-humorada a nossa cultura do bacharelado, permeada de frases feitas. É muito comum na obra machadiana, principalmente nas suas crônicas, essa crítica ao costume brasileiro de achar que conhece determinados autores através de alguns trechos de seus textos, posto que, raras vezes, vai-se até a fonte para compreendê-los na totalidade. Por isso, em muitos casos, as obras permanecem, ao longo do tempo, sendo lidas equivocadamente. Além do mais, Machado de Assis preocupa-se em demonstrar a nossa imaturidade literária ao incorporar essas frases feitas que pouco têm a ver com a nossa realidade.

Entre as alusões presentes em “Aurora sem dia”, dois nomes em especial são referidos: Gilbert e André Chénier. Ambos franceses, exercem papel essencial na compreensão da personagem central, bem como na de toda a narrativa, haja vista que foram os autores escolhidos por Tinoco como referência para seus escritos. Nota-se que até mesmo nessa seleção existe uma ironia: ao passo que os autores elencados pelo narrador pertencem ao cânone literário mundial, aqueles listados pelo protagonista, embora fossem citados com frequência ao longo do século XIX³⁹, são hoje esquecidos. Saberíamos Machado, já naquela época, que esses nomes franceses ficariam alheios ao conhecimento geral? Com certeza, ele tinha noção da importância de escritores como Shakespeare e Dante, por isso, utiliza-os em sua ficção, querendo inserir-se também na mesma tradição da qual participam. Como explicar, porém, a escolha desses autores franceses? O que podemos afirmar, no momento, é que eles auxiliam na construção de Luís Tinoco e no entendimento de sua história.

³⁹ Em uma pesquisa no acervo da Hemeroteca Digital, encontramos no período de 1850-1859, cerca de 133 ocorrências de Chénier e 259 de Gilbert, dentre os 80 títulos disponíveis do Rio de Janeiro. Quanto ao primeiro, quase todas as ocorrências eram, de fato, alusões a André Chénier, já em relação ao segundo, muitas vezes, referiam-se a diversas pessoas e somente algumas delas a Nicolas Gilbert, devido à grande recorrência desse sobrenome francês. Entre 1860-1869, achamos 25 ocorrências de Chénier e 166 de Gilbert, nos 178 títulos disponíveis do Rio de Janeiro, nas mesmas circunstâncias. De 1870-1879, por fim, verificamos 73 ocorrências de Chénier e 133 de Gilbert, dentre os 281 títulos disponíveis do Rio de Janeiro, seguindo, ainda, as mesmas circunstâncias. Esses números mostram a frequente alusão aos dois autores franceses e, por conseguinte, o seu conhecimento público. André Chénier, em muitos casos, era citado nos artigos de resenha literária, quase sempre na tentativa de apontá-lo como um gênio que foi precocemente retirado do mundo. É, então, colocado ao lado de outros mestres da literatura, como Shakespeare, Dante, Byron, entre outros. A sua morte e o diálogo com seu companheiro Roucher momentos antes de sua execução são as razões mais comuns da sua alusão. Nicolas Gilbert, por sua vez, é mencionado, em alguns casos, ao lado de Chénier, como exemplo de morte precoce e de vida miserável, tendo assim, seu talento posto ao lado de outros escritores desgraçados, como Camões, Cícero e Homero. Serviu também como inspiração para personagens de folhetins e seus versos foram usados como epígrafes de poemas.

Nicolas Gilbert (1750-1780) foi um poeta francês rejeitado pelo seu século e só conheceu sucesso postumamente devido à sua imagem de poeta desgraçado. Teve uma vida miserável em favor da literatura e morreu com apenas 29 anos, segundo o mito, engasgado com uma chave que engolira durante um delírio, provocado pelo ferimento na cabeça, oriundo de uma queda que levara dias antes. Gilbert escrevia sátiras e odes, onde condenava os vícios de sua época. Dedicou-se também à poesia lírica, que foi, durante muito tempo, ignorada. Nunca soube lidar com a rejeição, passando, assim, a atacar com violência qualquer autoridade literária, em especial se estivesse ligada à Academia Francesa, cujos concursos lhe recusaram a sua entrada, o que, talvez, tenha sido a causa principal de sua loucura. Ademais, não aceitava as críticas de La Harpe sobre seu trabalho, considerando-o, então, seu inimigo confesso, contribuindo, assim, ainda mais para a sua ausência de público, já que La Harpe era um crítico bem conceituado. Apesar de seu reconhecimento póstumo, hoje em dia é esquecido, inclusive, em meio aos franceses.

A alusão a Gilbert, portanto, parece servir para por em xeque a comum associação entre miséria e vida literária, fato que se reafirmou quando Luís Tinoco mostrou o jornal para o padrinho ver seus versos, o qual não escondeu o seu descontentamento, imaginando que o afilhado pudesse ter igualmente a vida desgraçada, assim como Camões e Bocage, os únicos nomes que conhecia. Dr. Lemos, no entanto, tentou tranquilizar o velho homem, elucidando exemplos que fogem a essa trágica associação e prometendo falar ao jovem. Embora Dr. Lemos reconhecesse certo talento em Luís Tinoco, aquele insistia que era necessário, também, reflexão e trabalho. O rapaz, contudo, não deu ouvidos ao amigo, pois pensava que a poesia era realizada unicamente por meio do dom que acreditava ter. O senso comum criou essa ideia, de que fazer literatura é uma virtude que não requer aperfeiçoamento, fazendo com que as pessoas acreditassem, desta forma, que qualquer um poderia se tornar um grande escritor, contanto que fosse invadido pela inspiração.

André Chénier, por sua vez, foi um importante poeta francês (1762-1794) do final do século XVIII, da chamada geração dos *Vingts ans en 1789*, que esteve atrelada aos acontecimentos da sangrenta Revolução Francesa (1789-1799). Embora o autor escrevesse com certo lirismo e fizesse parte da estética romântica, sua obra é espelhada nos modelos da Antiguidade Clássica, o que Jean Fabre (1955) considerou não como uma forma de fuga do mundo moderno, mas como uma maneira de melhor compreendê-lo. Desse modo, o poeta francês foi o precursor de uma nova doutrina literária, que considerava a ingenuidade como maneira de se atingir a perfeição poética. Essa ingenuidade, entretanto, nada tinha a ver com aquela inocência franca e infantil de retratar o mundo; era antes uma espécie de simplicidade

de estilo capaz de transformar a poesia em algo único. Sua originalidade, então, fez com que um de seus maiores críticos, Becq de Fouquières (1831-1887), afirmasse pertencer ao século XIX, apesar de ter vivido e morrido no XVIII, tendo em vista que seu talento se desenvolveu e se transfigurou em seu pensamento e em sua forma, até chegar ao lirismo.

Paul Dimoff (1970) chama a atenção para a dificuldade de separar a vida de Chénier de sua obra, uma vez que o próprio poeta cuidava de manter esses segmentos contíguos. É assim que os assuntos políticos estiveram sempre presentes e devido a isso, foi executado aos 31 anos, vítima de uma conspiração.

Segundo Catriona Seth (2005), ainda que Chénier tenha praticado a escrita com abundância, não conseguiu publicar com a mesma intensidade, justificando, desta forma, o fato de não ter sido tão conhecido como seu talento merecia. Mesmo assim, o sucesso de “*La Jeune Captive*”, uma de suas principais odes, é algo considerável. Muitos escritores franceses do século XIX acreditaram que a morte precoce de André Chénier, bem como a de Nicolas Gilbert, foi o verdadeiro motivo por terem ficado alheios ao reconhecimento público. Victor Hugo, por exemplo, afirmou em artigo para *Le Conservateur Littéraire*, em dezembro de 1819, que Chénier era um poeta de exceção, cujos versos não existiam para ser julgados, mas apenas sentidos. Sainte-Beuve também se ocupou de garantir a qualidade de sua poesia, sendo uma espécie de protetor póstumo. Chénier, portanto, foi um homem respeitado e comentado pela intelectualidade oitocentista, tanto francesa como brasileira.

Em “Aurora sem dia”, Luís Tinoco escolheu para o prólogo de seus *Goivos e Camélias*, uma citação de André Chénier. Na verdade, a frase citada, “*j’ai quelque chose là*”, não se encontra na obra do poeta francês, porque em vez de ter sido escrita, teria sido proferida por ele no momento em que era levado para a execução. De acordo com Catriona Seth, Chateaubriand, em uma anedota, conta que Chénier dialogava com Roucher, seu companheiro, enquanto ambos eram conduzidos à morte. Depois de ter citado versos de Racine, Chénier lamenta-se por não ter tido tempo de contribuir para a posteridade, batendo em sua cabeça e dizendo: “*j’avais quelque chose là*”. Esses últimos instantes de vida do poeta, bem como sua declaração final, construíram o mito de sua história. No cenário brasileiro, a frase é quase sempre citada quando os jornais oitocentistas aludem a Chénier.

A personagem machadiana, então, ao se referir à famosa sentença realizou, novamente, uma comparação entre a poesia e sua relação com a miséria. Dessa vez, não mais ocasionada pela ausência de bens materiais, mas sim oriunda da maldade humana, da ambição e dos acontecimentos atrozizados promovidos pelas guerras e revoluções. Luís Tinoco, assim sendo, desejava inserir-se na tradição literária à qual pertencia André Chénier, pois acreditava

possuir o mesmo talento e ao contrário deste último, estava vivo e poderia contribuir para o mundo com suas publicações.

A alusão, que deveria causar comoção graças à sua origem trágica, foi trazida pelo narrador em tom de zombaria, posto não condizer com as críticas feitas no que tange à superficialidade do protagonista machadiano. O título da narrativa, “Aurora sem dia”, tece uma metáfora que pode ser lida de diversas formas. Se pensarmos na trajetória de Chénier, sobretudo no momento de sua execução, o título parece resumir a sua condição existencial, haja vista que o último dia que se principiou em sua vida não chegou a ser concluído, assim como a sua expectativa de contribuir para a humanidade por meio da escrita não se concretizou. Se, de outro lado, analisarmos a carreira literária de Luís Tinoco, essa mesma expectativa foi frustrada, pois o rapaz não tinha o empenho necessário para a arte. A citação da declaração final de Chénier, portanto, além de colaborar com a construção da personagem central da trama, ajuda a compreender o título escolhido pelo narrador. A mesma frase que ficou conhecida por concluir a vida de Chénier, foi também usada para encerrar, metaforicamente, a fracassada carreira literária de Tinoco.

Antes, porém, para a encenação de poeta desgraçado estar completa, Luís Tinoco inventou uma paixão. A amada, apesar de se chamar Inocência, era apelidada pelo jovem de Laura, pois este nome possuía uma tonalidade mais poética do que aquele e, também, não permitiria que o leitor pudesse suspeitar de sua ingenuidade, o que, ao contrário, acaba sendo reafirmado com a troca de nomes. Desse modo, Laura-Inocência passou a ser a musa inspiradora do escritor, que a comparava com Beatriz e Julieta, célebres personagens femininas da literatura mundial. Laura, além do mais, advém do latim *laurus*, que significa “loureiro, louro” e que representava os ramos destinados aos vitoriosos. Ou seja, se o acaso lhe confiasse o amor de Laura, o protagonista, ao menos em algum aspecto de sua trajetória, sairia vencedor. Como a vitória não aconteceu, a personagem é mais uma vez ironizada.

Por intermédio de Dr. Lemos, o rapaz conseguiu um emprego de escrevente no escritório de advocacia de um conhecido. O amor forjado de Luís Tinoco e sua pretensão literária esvaíram-se na proporção em que se interessava por novos assuntos. E, assim, em uma manhã “levantou-se com a convicção de que os seus destinos eram políticos” (ASSIS, 1977, p. 171). Dr. Lemos, contudo, tentou apaziguar os ânimos fervorosos do protagonista, com receio de que tivesse o mesmo fim de quando imaginou-se poeta. A tentativa, como se pensa, foi inútil e o jovem entregou-se por inteiro à sua função de publicista político.

Mais uma vez, Tinoco acreditou que, mesmo sem dedicação, poderia tornar-se um grande conhecedor dos assuntos públicos e um verdadeiro homem político. Embora o

advogado tenha lhe emprestado livros para que tivesse maior embasamento, ignorou-os, atendo-se sempre às frases feitas: “demorava-se nelas, repeti-as, ruminava-as com verdadeira delícia. O que era reflexão, observação, análise parecia-lhe árido, e ele corria depressa por elas” (idem, p.174). Seus artigos políticos, então, continham a mesma superficialidade dos literários. Eram compostos com efervescência, por isso, faziam acender uma faísca de esperança com tamanho entusiasmo e, exatamente devido a esse motivo, ganhou alguns adversários que o criticavam em público.

Logo foi mandado para uma província, onde o advogado Z mantinha alguma influência. Utilizando-se do recurso sumário que o conto permite, ou mesmo exige, o narrador omitiu os motivos que levaram o protagonista ao interior, oferecendo lacunas ao leitor. Sabe-se apenas que, mais tarde, elegeu-se deputado, cuja primeira assembleia foi marcada com a leitura em voz alta de um de seus poemas, chamado “A Ela”. Sentindo extremo constrangimento, ocasionado por tal ridicularização, o rapaz decidiu abandonar a carreira oratória.

Aqui, é possível conjecturar que o narrador realizou uma sátira do próprio autor. Isto é, Machado de Assis, em 1855, publicou o seu primeiro poema, intitulado “A Ela”. A coincidência não é gratuita, uma vez que o tom de ironia e humor permite afirmar que Machado inseriu a sua primeira produção poética na mesma zombaria com que tratava aquela de Luís Tinoco. Talvez, o escritor fluminense quisesse apontar para a sua falta de maturidade, haja vista que tinha apenas 16 anos. Essa mesma imaturidade estava presente na escrita de Tinoco que, ao contrário, em vez de se aperfeiçoar na carreira literária, abandonou-a, com a mesma facilidade com que o fez em relação à política. Isso serve para mostrar, de uma vez por todas, que a única intenção do protagonista era ascender socialmente. Como era ambicioso, inteligente e possuía certa predisposição para a escrita, acreditou que aí estaria o seu grandioso destino.

A narrativa, então, encerrou-se com uma visita que Dr. Lemos fez a Tinoco. O amigo foi também nomeado para algum cargo na mesma província onde o protagonista residia. Abismado com tamanha reviravolta, Dr. Lemos encontrou Luís Tinoco casado, com dois filhos e humilde lavrador. O rapaz explicou-se (idem, p. 182):

[...] descobri que não era fadado para grandes destinos. Um dia leram-me na assembleia alguns versos meus. Reconheci então quanto eram pífios os tais versos; e podendo vir mais tarde a olhar com a mesma lástima e igual arrependimento para as minhas obras políticas, arreepei carreira e deixei a vida pública. Uma noite de reflexão e nada mais.

Essa revelação irônica do protagonista explicita que o seu espírito impulsivo permaneceu intacto, já que a decisão para o rumo de sua vida foi tomada a partir da reflexão de uma única noite. Do mesmo modo, assim sendo, em uma nova manhã poderia acordar, fortuitamente, com outras ambições. A ironia também ocorre pois o ofício escolhido por Luís Tinoco nada tinha a ver com suas antigas funções. Se antes era necessário um enorme esforço intelectual, agora, era preciso não outro senão que o braçal. É possível concluir, desta forma, que a personagem acabou optando por um tipo de trabalho que lhe permitisse agir mais e pensar menos. Coisa que ele já fazia na poesia e na oratória e motivo principal de seu fracasso. Ademais, o jovem desistiu das outras carreiras porque era vaidoso e não queria mais ser humilhado, o que lhe fez crer que não aconteceria em sua nova função.

No fundo, a ambição de ascender socialmente continuou pulsante, pois Luís Tinoco confessava: “Com poucos anos mais estou rico. Ande agora beber o café que nos espera e feche a boca, que as moscas andam no ar” (idem, p. 182). Engana-se, no entanto, aquele que acreditou que a personagem desistiu de seu “fadado grande destino”. Ela apenas se deu conta de que a literatura e a política, embora sejam campos almejados e frutíferos, são muito menos palpáveis que aquele da agricultura. Em se tratando desta, é visível quando há avanços ou não; diferente do que ocorre com aquelas, cujas consequências são mais subjetivas.

A mudança do protagonista é encarada por Dr. Lemos como algo positivo: “uma transformação, uma creatura muito outra e muito melhor” (idem, p. 181). Pela primeira vez na narrativa, portanto, Luís Tinoco, Dr. Lemos e o narrador estão completamente de acordo, de modo que a zombaria da personagem central dá lugar a uma moral que finaliza a história e cumpre o seu papel, tanto no *Jornal das Famílias*, quanto em *Histórias da meia-noite*. Naquele, porque sendo Dr. Lemos narrador-personagem, tece um caráter mais moralizante e que dialoga diretamente com o título, afirmando, assim, que não se deve desejar o que é impossível, que é preciso manter os pés no chão e que há dignidade nos pequenos sonhos. Nestas, por sua vez, porque ao ser detentor de sua própria avaliação final – apesar de ambígua –, Luís Tinoco reconhece as suas inconstâncias e opta por uma carreira em que acredita poder ter maior êxito, colaborando com muitas das ideais de *Instinto de nacionalidade* e fazendo, desta forma, com que “Aurora sem dia” continue o projeto literário iniciado em “A parasita azul”.

Essa tonalidade otimista lembra o desfecho irônico de *Candide*, de Voltaire, posto ser o conto filosófico uma das expressões maiores de sátira ao otimismo de Leibniz, o qual serviu de inspiração para muitas obras posteriores e foi, também, responsável por criar uma positiva

atmosfera intelectual durante séculos, na tentativa de encontrar uma saída para a humanidade, considerada fadada ao fracasso. Essa alusão, contudo, não permite ser classificada como um caso de intertextualidade, uma vez que Machado de Assis, apesar de irônico, não constrói uma sátira aos moldes de Voltaire. É certo que Luís Tinoco desistiu da literatura e da política para procurar o enriquecimento na agricultura, como se estivesse em busca de El Dorado, da mesma forma que Cândido. O que diferencia ambos os textos, porém, é que a narrativa do autor fluminense mantinha um compromisso moral de alertar para o perigo das ambições e das vaidades, ao mesmo tempo em que, igualmente, fortalecia a sua crítica à imaturidade literária do período. Ademais, o pensamento otimista de que as pessoas precisavam se dedicar ao trabalho braçal na construção de uma sociedade fortificada e produtiva fazia parte dos ideais nacionalistas, pelos quais o Brasil passava ao longo do século XIX, na intenção de se afirmar enquanto nação independente. É por esse motivo, então, que a alusão ao conto filosófico é de caráter ordinário, no sentido de que é uma prática comum no cenário oitocentista brasileiro. Todavia, auxilia na explicação do projeto literário de *Histórias da meia-noite*, ao estabelecer o elemento intertextual como maneira de construir uma memória coletiva da literatura. Ainda que o período histórico passasse por esse clima otimista, não se deve esquecer a sua raiz filósofo-literária e, por essa razão, o narrador machadiano se incumbe de que a sua importância permaneça viva. Simbolicamente, a frase final de Cândido, “Il faut cultiver notre jardin”, está implícita na última autoavaliação de Luís Tinoco, de sorte que, apesar de haver um caráter intertextual, o confronto entre os dois textos revela a fragilidade de uma comparação mais estreita, apontando, então, para um caso de intertextualidade fraca.

A frase final – “Ande agora beber o café que nos espera e feche a boca, que as moscas andam no ar” – revela que Luís Tinoco não queria pensar mais em sua decisão, ele apenas seguia o plano como havia arquitetado naquela noite de reflexão. Essa praticidade de sua fala, entretanto, também permite que se faça algumas conjecturas. Há um provérbio francês – “*En bouche close n’entre mouche*” – escrito pela primeira vez em 1610. Segundo Florence Lévi (1997), fazia parte de uma tradução de um tratado da Antiguidade de Plutarco, que se referia ao costume de falar muito e à exaltação do silêncio. Em português, a sua versão – “Em boca fechada não entra mosca” – traduz de modo literal o ditado francês e o seu significado é, ainda hoje, usado quando alguém sugere que se diga apenas o necessário ou quando acredita-se que se não há nada de importante para acrescentar, melhor manter-se calado. Usada com perspicácia pelo protagonista, tendo em vista que em ambientes rurais é ainda mais comum a presença de insetos, a sua pretensão era dar fim à explicação dos motivos que o levaram a

terminar como agricultor. O rapaz queria evitar pensamentos desagradáveis, que dariam voz às suas ambições, das quais fora vítima, ao crer em seu grandioso destino.

Por outro lado, é possível aproximar o pedido de Tinoco ao trágico incidente que levou à morte de Gilbert, de modo que, *fechar a boca* significaria, metaforicamente, que não correriam o risco de se engasgar, seja com as moscas, seja com suas palavras ou pensamentos. A alusão seria justificável, pois quando o protagonista escreveu seu poema ultrarromântico referia-se à morte do autor francês.

Aqui, a metáfora construída pelo título é, mais uma vez, chamada em cena, carregando consigo, deste modo, a moral e a ironia da narrativa. Ao passo que se explicita a projeção do dia por meio da palavra aurora, tão cara à poesia romântica, o próprio não se efetiva. Embora se planeje e deseje algo com fervor, ele não pode ser realizado porque, para isso, seriam necessários instrumentos que não se possui. Ainda que a personagem principal sonhe com um futuro imponente, ora na função de poeta, ora na de orador, o seu sonho não pode se concretizar, tendo em vista que não tinha o engenho e a arte para nenhuma das carreiras, restando-lhe a condição de lavrador.

O título da narrativa, nesse sentido, estabelece um contraponto com o do livro. Isto é, a aurora que surgia foi impossibilitada de se transformar em dia, de modo que continue presa à meia-noite, momento em que ocorre a transição da noite para um novo dia. Em *Histórias da meia-noite*, portanto, caberiam ocorrências passadas que dessem conta de apresentar um novo horizonte. “Aurora sem dia”, por seu turno, responsabilizou-se em manter vivas e reafirmar as ideias de “A parasita azul” através de suas alusões e citação francesas, que constroem uma memória da literatura, da qual Machado de Assis deseja que sua obra e seu público participem, segundo o que defende em *Instinto de nacionalidade*. Se a posição de abertura de “A parasita azul” é essencial para a explicação desse projeto literário machadiano, aquela intermediária de “Aurora sem dia” tem a importância de reforçá-lo. Cronologicamente, as duas narrativas são as únicas da coletânea que não foram publicadas no *Jornal das Famílias* em 1873, a primeira foi em 1872 e a segunda em 1870. Esse fato mostra que o autor refletia já havia algum tempo sobre o assunto e que selecionou com cuidado as histórias que comporiam sua antologia, cujo significado parece estar atrelado, de maneira direta, à presença francesa contida nessas narrativas.

Capítulo 3 Um flagrante na sociedade brasileira oitocentista: o casamento e a presença francesa em “Ernesto de tal”, “As bodas de Luís Duarte” e “O relógio de ouro”

A literatura não tem um compromisso fiel com a realidade e, ainda assim, é objeto de estudo de muitas áreas do conhecimento humano, como antropologia, sociologia, psicologia e história. Por essa razão, a literatura pode ser considerada um documento histórico, por exemplo, mesmo sem essa consciência. Enquanto Barthes (1988) chama a atenção para os pormenores narrativos que funcionam como ilusão do real, Chartier (2011) aponta para a possibilidade de representação histórica a partir de textos literários. É preciso ter em mente, no entanto, que essa aproximação entre literatura e história não é fruto de uma verdade absoluta, mesmo porque é possível que essa verdade nem mesmo exista⁴⁰.

Pensando nessas questões, as três narrativas que analisaremos neste capítulo, “Ernesto de tal”, “As bodas de Luís Duarte” e “O relógio de ouro”, permitem um flagrante na sociedade brasileira por meio da temática do casamento, abordando em seus enredos três etapas fundamentais para a manutenção do mesmo. No primeiro conto, encena-se o momento do namoro, em que é narrada uma série de peripécias jocosas de Ernesto e Rosina. No segundo, apresentam-se os preparativos e a cerimônia das bodas de Luís Duarte com Carlota. No terceiro, por fim, representa-se um episódio conturbado na vida de dois jovens já casados, Luís Negreiros e Clarinha.

O antes, o durante e o depois do matrimônio possibilitam conjecturar qual é a posição do narrador frente a um assunto tão importante para a sociedade brasileira burguesa do século XIX, uma vez que o casamento é visto de diversos ângulos. Além disso, as histórias também contêm semelhanças e diferenças no uso da presença francesa, colaborando para a discussão de sua função em *Histórias da meia-noite*, ao auxiliar na hipótese de um projeto literário.

3.1 “Ernesto de tal”: uma comédia brasileira

“Ernesto de tal” conta a história da personagem homônima, um jovem disposto a todos os riscos para se unir a Rosina, moça loureira que, por sua vez, deseja sobretudo casar-se. A

⁴⁰ Para o aprofundamento do assunto, recomenda-se a leitura de “Sobre verdade e mentira num sentido extramoral”, de Nietzsche, cuja indicação bibliográfica completa encontra-se nas Referências desta Dissertação.

narrativa é a terceira presente em *Histórias da meia-noite* e, embora na compilação apareça na sequência de “As bodas de Luís Duarte”, no *Jornal das Famílias*, ela foi publicada anteriormente, nos meses de março e abril, do mesmo ano de 1873. Tanto no livro quanto na revista, o conto é subdividido em seis partes ou capítulos, os quais não são nomeados, apenas indicados por algarismos romanos.

A história inicia-se *in medias res*, com certo ar de mistério, a partir da focalização no protagonista, cujo sobrenome o narrador afirma não estar “autorizado para dizer”. Em uma espécie de *tête-à-tête*, o narrador heterodiegético onisciente e intruso, aos poucos, vai contando ao seu público os pormenores dos acontecimentos, construindo, assim, uma relação íntima com o leitor. É preciso, entretanto, estar sempre atento, pois ao contrário do que alega, esse narrador não parece ser totalmente confiável.

Do mesmo modo que o primeiro capítulo do conto se incumbiu de apresentar Ernesto aos bocados, ao segundo capítulo coube a exposição de Rosina, também com igual focalização. A descrição da jovem chama a atenção para a sua condição de namorada: não à toa, o narrador já principia falando sobre os seus olhos. Apesar de ter um compromisso com Ernesto, a moça não dispensava o galanteio de outros rapazes; ao contrário, escolheu aquele ao qual concederia uma valsa. O eleito foi um elegante “rapaz de nariz comprido”, cujo charme particular, expresso nos seus gestos singulares, conquistou “o coração inconstante da graciosa” donzela. E também, porque além dos atributos físicos, o moço possuía um cargo melhor do que Ernesto.

Muitas vezes, Rosina encontrou-se com os dois pretendentes concomitantemente, despertando, assim, a desconfiança de ambos, desconfiança esta sempre desfeita pela moça, de maneira astuta. Como a sua intimidade com Ernesto era maior, mentia de modo mais atrevido. Com “o rapaz de nariz comprido”, por sua vez, limitou-se a mostrar a impossibilidade de tal interesse, motivando-o a pedir sua mão, que foi aceita prontamente. Por este motivo, as cartas para Ernesto eram cada vez mais escassas, fazendo com que ele procurasse o rival para se libertar de suas desconfianças. A princípio, o guarda-livros não quis dar ouvidos ao humilde empregado do arsenal de guerra; contudo, acabou cedendo e, assim, conversaram, chegando à conclusão de que a jovem os enganara. Para se vingarem, decidiram desprezá-la e, na sequência, enviaram-lhe cada um uma carta cujo conteúdo era idêntico.

Ao ler as duas epístolas, a moça desesperou-se em se ver sem nenhum de seus pretendentes, tendo em vista que “as intenções de Rosina, leitor curioso, eram perfeitamente conjugais. Queria casar, e casar o melhor que pudesse [...] e havia uma coisa pior que casar mal, que era não casar absolutamente” (ASSIS, 1977, p. 135). Algum tempo depois, Rosina

procurou Ernesto para se desculpar e, numa encenação melodramática, explicou os motivos que a levaram a escrever cartas ao “rapaz de nariz comprido”, fazendo com que Ernesto se sentisse, de igual modo, culpado. Ernesto e Rosina se perdoaram e se casaram três meses mais tarde.

A estrutura dinâmica da narrativa, composta por peripécias, somada ao seu tom irônico e humorístico, sobretudo concernente à visão que o narrador confere a suas personagens, permitem uma singularidade em *Histórias da meia-noite*, apontando para a aproximação com a comédia francesa, *Le barbier de Séville*, de Beaumarchais. Na verdade, o primeiro indício dado sobre essa possível presença ocorre graças ao nome da personagem, Rosina, visto ser um nome pouco comum em território brasileiro. Aos poucos, o enredo de ambos os textos ganha características similares, capazes de estreitar essa aproximação. A intertextualidade aqui, neste sentido, é feita por parte do leitor, responsável pelo seu reconhecimento, sem o qual a história, em contrapartida, poderia ser lida, embora não da mesma forma. Segundo Tiphaine Samoyault (2008), esse tipo de colagem é denominado de “integração-sugestão”, pois a presença se dá a partir da menção de um nome, de uma personagem, de um autor ou da alusão, que devem ser percebidas pelo leitor. Neste caso, portanto, o intertexto só é bem sucedido se revelado no seu processo de leitura, representando igualmente uma das ideais discutidas pela autora de *A intertextualidade*.

Encenada pela primeira vez em 1775, *Le barbier de Séville* conta a história da jovem Rosine. Órfã, é mantida trancafiada em casa pelo seu tutor, o doutor Bartholo, cuja idade já avançada não impede o seu desejo supremo de se casar com a sua protegida. Todavia, aparece um rival, o conde Almaviva, que, auxiliado por Figaro, fará de tudo para conquistar a moça e tomá-la de seu tutor.

Não só devido à enorme diferença de idade e de caráter, mas também e, principalmente, por ansiar pela sua independência, Rosine não queria se casar com Bartholo. Na cena em que ela apareceu pela primeira vez, estava perto de uma sacada e tinha em mãos os papéis de uma comédia denominada *La précaution inutile*⁴¹. O único entretenimento permitido pelo seu tutor era a música, pois confiava no professor, Bazile, a tarefa de auxiliá-lo na conquista da moça, durante as aulas de canto. Estando Rosine a conversar com o doutor, deixou cair de propósito os documentos de suas mãos, culpando-o injustamente pelo incidente e lhe pedindo para ir à sua busca.

⁴¹ É interessante observar a brincadeira irônica de Beaumarchais, pois *La précaution inutile* corresponde ao subtítulo de sua comédia, *Le barbier de Séville* e chama a atenção para as atitudes inúteis de Bartholo ao tentar distanciar sua amada do mundo.

Na realidade, tratava-se de um bilhete a Lindor cuja verdadeira identidade, desconhecida da donzela até aquele momento, era Almaviva. Na carta, a moça pedia que o enamorado fosse encontrá-la após a saída de seu tutor. Assistido por Figaro, o conde conseguiu alguns pequenos encontros às escondidas com sua amada. Entretanto, estando Bartholo desconfiado das intenções de Almaviva, decidiu antecipar o casamento com sua pupila para aquela mesma noite.

Em meio a várias peripécias jocosas, como é comum às comédias, Almaviva agiu com astúcia e conseguiu a documentação necessária com um notário para se unir matrimonialmente com Rosine antes de Bartholo, na mesma sacada na qual estivera presa por anos.

Diferentemente da Rosina criada por Machado, a personagem de Beaumarchais não tinha a liberdade para escolher o seu marido. Por isso, além do nome, o que une ambas as donzelas é a dissimulação, cada uma à sua maneira agiu de forma a obter o que desejava, valendo-se, muitas vezes, então, da ingenuidade dos seus enamorados.

Embora a personagem francesa não tenha tido plena autonomia para decidir com quem quer ficar, ela via no matrimônio uma saída, assim como a brasileira. Casar com outro homem que não Bartholo podia significar que não teria de viver presa para sempre. Rosina, por sua vez, “não era inteiramente avessa aos impulsos do coração e à filosofia do amor; mas tinha ambição de figurar alguma cousa, morria por vestidos novos e espetáculos freqüentes, gostava enfim de viver à luz pública” (idem, p. 131), sendo, portanto, para isso, necessário um consórcio que lhe possibilitasse a vida em sociedade permitida às mulheres casadas, assim como se passava no cenário oitocentista fluminense.

Outras aproximações entre os dois textos são perceptíveis. Analisaremos algumas semelhanças e diferenças que possibilitam apontar “Ernesto de tal” como uma paródia de *Le barbier de Séville*.

Ambas as obras principiam-se com o apaixonado ansioso à espera de notícias de sua amada:

Primeiro ato

O teatro representa uma rua de Sevilha, onde todas as janelas estão fechadas.

Cena I – O Conde, sozinho, com um longo casaco marrom escuro e um chapéu desabado. Ele pega o seu relógio enquanto caminha.

O dia está menos adiantado do que eu supunha. A hora em que ela habitualmente aparece atrás de sua sacada está ainda distante. Pouco importa; é melhor chegar bem cedo do que perder o instante de vê-la. (Tradução nossa)⁴².

⁴² No texto original lê-se: “**Acte Premier:** / *Le théâtre représente une rue de Séville, où toutes les fenêtres sont grillées. / Scène I – Le Comte, seul, en grand manteau brun et chapeau rabattu. Il tire sa montre en*

I

Aquele moço que ali está parado na rua Nova do Conde, esquina do Campo da Aclamação, às dez horas da noite, não é nenhum ladrão, não é sequer um filósofo. Tem um ar misterioso, é verdade; de quando em quando leva a mão ao peito, bate uma palmada na coxa, ou atira fora um charuto apenas encetado. Filósofo já se vê que não era. Ratoneiro também não era; se algum sujeito acerta de passar pelo mesmo lado, o vulto afasta-se cauteloso, como se tivesse medo de ser conhecido.

De dez em dez minutos, sobe a rua até o lugar em que ela faz ângulo com a rua do Areal, torna a descer dez minutos depois, para de novo subir e descer, descer e subir, sem outro resultado mais que aumentar cinco por cento da cólera que lhe murmura o coração.

Quem o visse fazer estas subidas e descidas, bater na perna, acender e apagar charutos, e não tivesse outra explicação, suporia plausivelmente que o homem estava doudo ou perto disso. Não senhor; Ernesto de tal (não estou autorizado para dizer o nome todo) anda simplesmente apaixonado por uma moça que mora naquela rua. (ASSIS, 1977 p. 123-124).

Percebe-se a ansiedade de Almaviva graças ao uso do advérbio de intensidade “trop”, que, em francês, é utilizado para indicar excesso, demasia. A impaciência de Ernesto, por seu turno, é reconhecida em seus gestos alvoroçados, descritos pelo narrador. Por se tratar de um conto, portanto, de uma narrativa, *a priori*, para ser apenas lida, é necessário que se descrevam as ações das personagens, também porque a ele cabe um papel primordial a executar. Neste sentido, para contribuir com a inquietação de Ernesto, destacou não só os seus modos de se portar, mas de igual forma a sua movimentação, que os verbos “descer” e “subir” usados seguidas vezes é capaz de proporcionar. O narrador faz questão de detalhar a cena, indicando os pormenores dos movimentos da personagem, bem como levantando hipóteses sobre a sua personalidade. É uma forma de se aproximar da comédia que, ao contrário, como foi criada para ser encenada, não depende da descrição, já que pela representação se nota o comportamento das personagens e, por conseguinte, o seu estado de espírito⁴³. Na apresentação do primeiro ato, no entanto, há uma breve descrição do conde, em que a expressão verbal no gerúndio “en se promenant” dá o mesmo sentido de deslocamento em ação contínua e, sendo assim, da agitação da personagem que chegou cedo demais para ver sua amada.

se promenant. / Le jour est moins avancé que je croyais. L’heure à laquelle elle a coutume de se montrer derrière sa jalousie est encore éloignée. N’importe ; il vaut mieux arriver trop tôt que de manquer l’instant de la voir.” (BEAUMARCHAIS, 1960, p. 13).

⁴³ Na obra de Beaumarchais isso é ainda mais evidente, pois suas exposições são, geralmente, breves e descontínuas, segundo Jacques Scherer (1994). Em *Le Barbier de Séville* elas acontecem em apenas dois momentos: na cena inicial do primeiro ato, quando Almaviva expõe seu amor por Rosine e na quarta cena do mesmo ato, onde se explica que Rosine está prometida a Bartholo e que Figaro ajudará o conde, portanto, a conquistar a donzela.

Outra semelhança é que tanto Ernesto quanto Almaguira não desejavam ser vistos por ninguém que passasse na rua. O que difere brutalmente são as razões pelas quais eles não gostariam que isso acontecesse: para o primeiro, o motivo estaria na humilhação; para o segundo, o receio residia em ser descoberto por Bartholo.

A maneira pela qual o narrador do conto vai aproximando e apresentando as personagens, ainda, dá a impressão de ser uma cena de teatro, gênero empregado na escrita de *Le barbier de Séville*. No trecho (ASSIS, 1977, p. 135): “Ernesto passeava de um para outro lado, gesticulando e monossilabando consigo mesmo, como se redigisse mentalmente um ato de contrição”, percebe-se, por meio da agitação da personagem, o caráter teatral da cena, que igualmente, ganha movimento e dramaticidade. Outro ponto que corrobora esta ideia é o fato de o narrador optar pelo uso do discurso direto livre, muito recorrente em “Ernesto de tal” e que estaria estritamente ligado às falas utilizadas no gênero dramático.

Ademais, outro recurso empregado no conto que transmite a impressão de teatro é o fato de cada parte da narrativa machadiana terminar em suspense, que caberá ao próximo capítulo desvendar, como se fossem finais de atos e cenas do drama. Essa prática era muito comum nos romances de folhetim, ou mesmo, em outras publicações em periódicos feitas também em “fatias”, pois era uma tática que funcionava muito bem, aumentando a curiosidade do público e, por conseguinte, a sua vontade de comprar o próximo número para dar continuidade à leitura.

Observa-se, também, que em alguns capítulos centra-se a exposição de determinadas personagens: no primeiro, apresenta-se Ernesto; no segundo, Rosina; e, no quarto, “o rapaz de nariz comprido”. Algumas cenas iniciais da comédia, do mesmo modo, ocupam-se de igual exibição: na primeira, apresenta-se o conde; na segunda, Figaro; na quarta, Bartholo e Rosine; e, na quinta, Bazile. Em cada novo capítulo da narrativa, o cenário modifica-se, de sorte que ou o espaço ou as personagens se alteram, assim como ocorre nas cenas da comédia. Além do mais, esses capítulos não são nomeados, apenas indicados por algarismos romanos, característica comum dos atos e cenas dramáticos.

É importante salientar que, embora tanto o conto quanto a comédia tenham complicações próximas, elas são arquitetadas e solucionadas de acordo com o gênero por meio do qual são escritas. Os recursos usados pelo narrador continuam sendo próprios do conto, como se viu, através das descrições e dos seus comentários acerca das personagens, explicitando a sua opinião sobre elas. Já em *Le barbier de Séville*, como não há a presença de um narrador, a apresentação da personagem, bem como da situação na qual ela está imersa, acontece por meio das suas falas, seja em forma de monólogos, seja a partir do diálogo com

outras personagens. Ainda assim, o narrador machadiano faz questão de expor os pensamentos de suas personagens com as mesmas marcas formais com que exhibe suas falas (idem, p. 137): “– Isto assim não pode continuar, pensava o rapaz de nariz comprido, coçando o queixo e caminhando uma noite para casa”. Essas reflexões explícitas, então, desempenham o mesmo papel dos monólogos.

Com respeito à aproximação entre as heroínas, destacamos os excertos abaixo, os quais denunciam sua perspicácia:

Rosine, (*o papel escapa de suas mãos e cai na rua*): Ah! minha canção! minha canção caiu enquanto eu o escutava: corra, corra, então, senhor! minha canção! eu a perderei!

Bartholo: Que inferno também, cuida-se daquilo que se possui. (*Ele deixa a sacada.*)

Rosine. *Olha para dentro e faz sinal na rua*: Psiu, psiu! (*o conde aparece*). Pegue rápido e fuja. (*o conde com apenas um salto, recolhe o papel e volta*).

[...]

Bartholo *aparecendo na sacada*: Entre, senhora: é minha culpa você ter perdido sua canção; mas essa infelicidade não lhe ocorrerá mais, eu lhe prometo. (*Ele tranca a sua janela à chave*). (Tradução nossa)⁴⁴.

- Confesse! dizia ele.

- Oh! meu Deus! exclamou a moça; você de tudo desconfia. Olhei para ele, sim, é verdade, mas olhei por sua causa.

- Por minha causa? perguntou Ernesto com um tom gelado de ironia.

- Sim, examinava-lhe a gravata, que é bem bonita, para dar uma a você no dia de Ano Bom. Agora que me obrigou a descobrir tudo, veja se me lembra outro mimo, porque esse já não serve.

Ernesto caiu em si; recordou que efetivamente havia no olhar da moça uma tal ou qual intenção dadival, se me permitem este adjetivo obsoleto; toda a sua cólera converteu-se num sorriso amável e contrito, e o arrufo não foi adiante. (ASSIS, 1977, p. 137).

Consideradas as suas devidas particularidades, sobretudo, referentes ao gênero, as duas cenas são muito próximas e marcam com clareza a esperteza das moças que conseguem, com satisfação, enganar seus parceiros. Enquanto o narrador machadiano sente a necessidade de explicar cada fala, mostrando ao leitor a reação das personagens, na comédia de Beaumarchais, não há essa obrigação, de modo que os diálogos são mais curtos e a ação se desenrola mais rapidamente. Esta, aliás, é uma marca da dramaturgia do autor de *Le mariage de Figaro*. Por exemplo, no teatro, as cenas representam as entradas e as saídas dos atores, *Le*

⁴⁴ No original lê-se: “Rosine, (*le papier lui échappe et tombe dans la rue*). / Ah ! ma chanson ! ma chanson est tombée en vous écoutant : courez, courez donc, monsieur ! Ma chanson ! elle sera perdue ! / Bartholo. / Que diable aussi, l’on tient ce qu’on tient. (*Il quitte le balcon.*) / Rosine. regarde en dedans et fait signe dans la rue. / St, st ! (*Le comte paraît.*) Ramassez vite et sauvez-vous (*Le comte ne fait qu’un saut, ramasse le papier et rentre*). / [...] Bartholo paraissant au balcon. / Rentrez, signora : c’est ma faute si vous avez perdu votre chanson ; mais ce malheur ne vous arrivera plus, je vous jure.” (BEAUMARCHAIS, 1960, p. 22-24).

barbier de Séville, contém ao total 4 atos e 44 cenas, provando que a estrutura interna da peça é intensa em movimentação.



Fig. 04: Desenho de Bayard, retirado da edição de 1960 de *Le barbier de Séville*.

Com a gravura é possível reconhecer no rosto da personagem a sua dissimulação, pois, de maneira insolente, ela deixa o bilhete cair de suas mãos, ao mesmo tempo em que seu olhar atento está em outra direção, provavelmente, à procura de conseguir se comunicar com seu amado. Esse desenho assemelha-se muito com a descrição de Rosina (ASSIS, 1977, p. 127):

Os olhos de Rosina não enganam ninguém... exceto os namorados. Os olhos dela são espertinhos e caçadores, e com um certo movimento que ela lhes dá, ficam ainda mais caçadores e espertinhos. É galante e graciosa [...]. Alta não era, mas baixinha, viva, travessa. Tinha bastante afetação nos modos e no falar [...].

A expressão do olhar, a agilidade das mãos, a pequena estatura, tudo se aproxima da descrição da personagem machadiana, fazendo com que a intertextualidade entre as duas obras seja fato plausível. Nota-se, contudo, a atitude sutilmente distinta das personagens, ao se

perceber certa ousadia maior na brasileira com relação à francesa⁴⁵. Ainda que a ideia de Rosine tenha sido arriscada, o comportamento de Rosina mostra que ela está no comando da situação. Enquanto Bartholo, apesar de afirmar que o papel da canção caiu por sua culpa, se questiona e se insulta, ao passo que Ernesto envergonha-se por ter desconfiado da moça.

A explicação para essa diversidade pode ser dada por causa da idade desigual dos enamorados, pois, sendo Bartholo um homem mais velho e maduro, gostaria que a sua amada se comportasse segundo aquilo que considerava digno de uma dama. Lembrando que se trata do século XVIII, tido como o século das luzes; o pensamento de Bartholo⁴⁶, contudo, ainda estava preso a crenças já ultrapassadas, haja vista que não lhe agradavam as inovações, chegando a chamar aquele período de “barbare”. Neste ponto, Rosine estaria representando a juventude e, com ela, defendendo os ideais iluministas. Dessa maneira, por sentir aversão por seu tutor, a moça não pode amá-lo, pois há uma oposição de ideais muito distante de uma para o outro, revelando que o abismo que os separa é muito mais do que só a diferença de idade e de personalidade, estaria também na essência.

Ernesto, por seu turno, é um jovem ingênuo, que busca a tranquilidade amorosa por meio da união com Rosina; esta, apesar de querer se casar, não o quer por amor, mas por convenção social. Neste sentido, ainda que se considere o espaço temporal divergente das narrativas, elas aproximam-se, visto que, assim como Bartholo, a personagem masculina machadiana continua presa a ideais passados, no segundo caso, ao pensamento romântico, enquanto as moças são produtos de seu tempo e procuram se enquadrar a ele. Ernesto, entretanto, não entra em conflito com Rosina, pois queria sobremaneira manter o relacionamento em um clima ameno.

Ademais, o narrador do conto, por meio de seus adjetivos contraditórios ao desenrolar das ações, faz comentários irônicos sobre Rosina, como, por exemplo, “a boa menina” possuía uma “varinha mágica”, capaz de trazer Ernesto para o “bom caminho”. Já quem ironiza o comportamento da amada na comédia é Figaro⁴⁷: “Ah, ah, ah! Oh! Essas mulheres! Quer

⁴⁵ Nesse ponto, o drama de Beaumarchais é verossímil, pois no século XVIII não era aceitável que uma mulher assumisse o comando da ação. Assim como lembra Jacques Scherer (1994, p. 229) “ni une jeune fille ni une femme mariée ne peuvent, au XVIII^e siècle, avoir des initiatives bien hardies sans risquer de choquer le public. [...] c’est à l’homme qui appartient, en fin de compte, l’action, et l’héroïne n’a guère qu’un rôle négatif ou accessoire”. Tradução: “nem uma jovem, nem uma mulher casada podiam, no século XVIII, ter iniciativas audaciosas sem correr o risco de chocar o público. [...] é ao homem que pertence, afinal de contas, a ação, e à heroína só cabe unicamente um papel negativo ou acessório” (tradução nossa).

⁴⁶ Bartholo representa a crítica a várias inovações do século XVIII, como a lei da atração de Newton, a eletricidade, os progressos da matemática, medicina, geografia e das ciências da natureza.

⁴⁷ Figaro se apresenta como uma personagem bastante complexa e fundamental para o desenrolar das ações no drama de Beaumarchais. Categorizado por Jacques Scherer como um agente duplo, na medida em que é familiar na casa de Bartholo, tem longas e íntimas conversas com Rosine e, ao mesmo tempo, compromete-se a auxiliar

desviar a mais ingênua? Aprisione-a” (tradução nossa)⁴⁸. Embora o barbeiro auxilie Almaviva a conseguir o matrimônio com Rosine, ele não acredita que esta ame aquele e nem que o seu amor durará para sempre, assim como promete. Se Figaro aceita participar desse jogo é apenas por interesse, imaginando que tirará proveito da situação, além de ser um modo de também se divertir, o que eram duas de suas maiores preocupações: o dinheiro e o prazer.

A personagem francesa também possuía a sua “varinha mágica”. O artifício do sucesso, em ambos os casos, é a dissimulação. A brasileira, como se viu, ousa inventar histórias para enganar Ernesto, faz-se de vítima das acusações, a seu ver, injustas do namorado e arquiteta durante um mês o plano de fingir estar convalescendo, somente para ter o perdão do jovem. Ela é, de modo igual, dissimulada com “o rapaz de nariz comprido”; no entanto, é mais cautelosa, pois sabe que o rapaz não tem a mesma personalidade ingênua e pacata de Ernesto.

Em muitos momentos, portanto, nota-se o fingimento de Rosine. Segundo Sylvie e Jacques Dauvin (1981), a heroína progride dentro da peça. No início, a personagem aparece sempre assustada e surpresa com os acontecimentos ao seu redor; porém, aos poucos, ela passa a lidar melhor com a situação, chegando a utilizar palavras de duplo sentido e a tirar conclusões com sua experiência.

Parece haver, nesse sentido, certa distância entre a personagem brasileira e a francesa, dado que, enquanto àquela não importava o sentimento amoroso, o fundamental era casar-se, para esta, no fundo, havia certa preocupação com o amor, que é abandonada ao perceber que a sua liberdade era mais urgente.

Nesses parâmetros, o matrimônio instala-se como possibilidade de solução para ambos os casos; não obstante as peripécias, ele chega a se efetivar no desfecho das duas narrativas. Antes do casamento se concretizar, porém, ambas as personagens usam e abusam da sua “varinha mágica”, de sorte que o êxito de Rosina seja parcial e, por isso, irônico. Apesar de se preocupar com o *status*, no final, torna-se esposa do pretendente mais pobre. Rosine, em contrapartida, que parecia não levar essa como a questão principal – já que Bartholo também possuía boas condições financeiras – acaba se casando com um nobre. É preciso, em todo caso, considerar a época e o meio em que cada texto foi escrito. O conto brasileiro, de um lado, pertence ao século XIX, foi publicado originalmente em uma revista destinada, sobretudo, às mulheres burguesas do Rio de Janeiro. A comédia francesa, por outro, faz parte

Almaviva na sua empreitada. É igualmente interessante observar que o século XVIII deu continuidade a um pensamento antigo de Sócrates, no que se refere que fazer o bem é antes um prazer do que um dever.

⁴⁸ Lê-se no original: “*Ah, ah, ah ! Oh ! ces femmes ! voulez-vous donner l’adresse à la plus ingénue ? enfermez-la*” (BEAUMARCHAIS, 1960, p. 24).

do arsenal do teatro clássico setecentista, composta para ser encenada, muitas vezes, para a corte, embora as peças de Beaumarchais também tenham sido compostas para a alta burguesia que nascia naquele momento. O dramaturgo francês teve maior sucesso com as comédias, nas quais sempre fazia críticas sociais. Segundo Pierre Voltz (1964, p. 125), o teatro tinha um compromisso com a moral e a filosofia de toda uma época, uma vez que mesmo as comédias permitiam (e com frequência) uma série de reflexões críticas acerca dos acontecimentos humanos.

Não se pode deixar de observar um importante veículo pelo qual transita a comunicação entre as personagens em ambos os textos. Trata-se das cartas, responsáveis pela descoberta de Ernesto e “o rapaz de nariz comprido” sobre a traição de sua namorada, bem como da reconciliação de Ernesto com a moça. Igualmente incumbidas de estabelecer o vínculo amoroso entre Rosine e Almadiva e, também, de principiar a desconfiança de Bartholo. Embora tenham a mesma utilidade, representam papéis diferentes em cada uma das histórias: na comédia, demarcam certa artificialidade, contribuindo com o seu humor; no conto, é uma das artimanhas empregadas pela heroína para manter a expectativa de seus pretendentes e do leitor. Os fragmentos abaixo dão conta de assinalar essa semelhança:

Rosine *esticando a mão*: Ah! eu sei o que é, senhor soldado. (*Ela pega a carta, que esconde no bolsinho da sua pochete*)

[...]

Bartholo: Mas, você não está nem um pouco curiosa para ler comigo o papel que lhe entregaram?

Rosine: Qual papel?

Bartholo: Aquele que ele fingiu recolher para que você aceitasse.

Rosine: Ah sim! é a carta do meu primo, o oficial, ela tinha caído da minha bolsa.

Bartholo: Eu achei que fosse da dele.

Rosine: Eu a reconheci muito bem.

Bartholo: O que custa olhá-la?

Rosine: Eu só não sei o que eu fiz com ela.

Bartholo, *mostrando a pochete*: Você colocou aí.

Rosine: Ah! ah! por distração. [...] Eu repito, senhor, este papel não é outro que a carta do meu primo, que a senhoria me entregou ontem toda aberta, e já que eu não questionei isso, eu lhe direi, com clareza, que essa liberdade me desagrade excessivamente.

Bartholo: Eu não estou te entendendo!

Rosine: Eu examino os papéis que lhe chegam? Por que vossa senhoria tem de tocar naquilo que me é endereçado? Se é ciúme, ele me insulta; se se trata de abuso de uma autoridade usurpada, eu fico ainda mais revoltada.

Bartholo: O quê?! Revoltada! Você nunca me falou assim.

Rosine: Se eu me controlei até hoje, não era para lhe dar o direito de me ofender impunemente.

Bartholo: De que ofensa você fala?

Rosine: É inadmissível que se permita abrir as cartas de outra pessoa. (Tradução nossa)⁴⁹.

Ernesto vira positivamente a moça receber uma cartinha, às furtadelas, da mão de uma espécie de primo que freqüentava a casa de Vieira. Seus olhos faiscaram de raiva quando viram alvejar a misteriosa epístola nas mãos da moça. Fez um gesto de ameaça ao rapaz, lançou um olhar de desprezo à moça, e saiu. Depois escreveu a carta de que temos notícia, e foi esperar a resposta na esquina da rua. Que resposta, se ele vira o gesto de Rosina? Leitor ingênuo, ele queria uma resposta que lhe demonstrasse não ter visto cousa alguma, uma resposta que o fizesse olhar para si mesmo com desprezo e nojo. Não achava possível semelhante explicação; mas no fundo d'alma era isso o que ele queria.

A resposta veio no dia seguinte.

[...]

Ernesto deu um salto na cama, assentou-se, abriu a epístola, e leu-a rapidamente. [...] abriu a carta outra vez, leu-a para si, tornou a fechá-la, olhou para o teto, para as chinelas, para o companheiro, e só depois desta série de gestos indicativos da profunda abstração do seu espírito, é que respondeu a Jorge, dizendo:

- Ela explica tudo; a carta que eu pensei ser de amores, era um bilhete do primo pedindo algum dinheiro ao tio. Diz que sou muito mau em obrigá-la a falar nestas fraquezas de família, e conclui jurando que me ama como nunca seria capaz de amar ninguém. (ASSIS, 1977, p. 134-135).

Mais uma vez, a dissimulação das donzelas permite despistar as desconfianças de seus enamorados. Dessa forma, ambas usam a mesma desculpa: receberam cartas de um primo, na tentativa de mostrar que o assunto seria de ordem familiar e não amoroso, como supunham. Fica-se sabendo, no conto de Machado de Assis, que o tal primo de Rosina era um de seus pretendentes, com o qual a moça mantinha correspondência caso seus planos conjugais com Ernesto ou com “o rapaz de nariz comprido” não se realizassem. Rosine, por outro lado, tinha mesmo recebido uma carta de seu primo, a qual não continha, de fato, nenhuma intenção amorosa; no entanto, ela troca as epístolas e convence Bartholo de que aquela que ele viu Almaviva – disfarçado de soldado – entregar à amada era a mesma que já estava em sua bolsa e que ela inventa haver deixado cair. Como Bartholo não se convencia desse engano, foi

⁴⁹ No original lê-se: “Rosine, *avance la main*. / Ah ! je sais ce que c’est, monsieur le soldat. (*Elle prend la lettre, qu’elle cache dans la petite poche de son tablier*.) / [...] Bartholo. / Mais n’es-tu pas un peu curieuse de lire avec moi le papier qu’il t’as remis? / Rosine. / Quel papier? / Bartholo. / Celui qu’il a feint de ramasser pour te le faire accepter. / Rosine. / Bon ! c’est la lettre de mon cousin l’officier, qui était tombée de ma poche. / Bartholo. / J’ai idée, moi, qu’il l’a tirée de la sienne. / Rosine. / Je l’ai très bien reconnue. / Bartholo. / Qu’est-ce qu’il coûte d’y regarder? / Rosine. / Je ne sais pas seulement ce que j’en fait. / Bartholo, *montrant la pochette*. / Tu l’as mise là. / Rosine. / Ah ! ah ! par distraction. [...] Je vous répète, monsieur, que ce papier n’est autre que la lettre de mon cousin, que vous m’avez rendue hier toute décachée ; et puisqu’il en est question, je vous dirai tout net que cette liberté me déplaît excessivement. / Bartholo. / Je ne vous entends pas ! / Rosine. / Vais-je examiner les papiers qui vous arrivent ? Pourquoi vous donnez-vous les airs de toucher à ceux qui me sont adressés ? Si c’est jalousie, elle m’insulte ; s’il s’agit de l’abus d’une autorité usurpée, j’en suis plus revoltée encore. / Bartholo. / Comment, revoltée ! Vou ne m’avez jamais parlé ainsi. / Rosine. / Si je me suis modérée jusqu’à ce jour, ce n’était pas pour vous donner le droit de m’offenser impunément. / Bartholo. / De quelle offense me parlez-vous ? / Rosine. / C’est qu’il est inouï qu’on se permette d’ouvrir les lettres de quelqu’un.” (BEAUMARCHAIS, 1960, p. 59-61).

preciso que a moça inventasse desculpas, fornecendo argumentos que lhe impossibilitariam de lhe mostrar o conteúdo da carta e assim ela o faz até conseguir trocar as correspondências e apresentar a seu tutor aquela de seu primo, a qual, aliás, ele já havia lido. Logo, o boticário é obrigado a reconhecer a sua “injustiça”, culpando o seu ciúme.

É indispensável observar que o narrador de “Ernesto de tal” se ocupa em descrever o comportamento de seu protagonista, na medida em que denota a movimentação e a dramaticidade dos gestos de Ernesto, colaborando, novamente, para a teatralidade do texto.

Ademais, em ambas as ficções encontram-se críticas sociais. Por motivos de contenção, abordaremos somente as considerações em torno de certos costumes burgueses, por exemplo, a preocupação com o *status* e a vida pública, motivos que levam Rosina a desejar sobremaneira o matrimônio, no qual vê a possibilidade de concretização desses hábitos.

O casamento é, destarte, ironizado e não se trata de uma generalização; ao contrário, o narrador do conto chama a atenção para a união conjugal por amor, que parece não existir nessa sociedade. Sendo assim, a personagem feminina, que parece ter consciência desse fato, procura uma forma de casar o melhor que pode, respeitando os contratos sociais e, mais do que isso, querendo neles se inserir.

A intertextualidade com *Le barbier de Séville*, desse modo, contribui para o humor da narrativa machadiana, além de confirmar essa inadequação do matrimônio idealizado. Por isso, trazer à tona uma comédia do século XVIII é relevante ao se contrapor com o século seguinte, isto é, o antes e o depois da escola romântica, a responsável por cultivar o ideal de casamento por amor, sendo que, até então, o consórcio servia para a manutenção dos privilégios de determinada classe social.

Pode-se conjecturar, igualmente, que Machado de Assis tenha escolhido evocar *Le barbier de Séville* como uma espécie de provocação ao seu público, pois em 1866 ele próprio traduziu a peça e, conforme estudos de Jean-Michel Massa (2008), conseguiu convencer Furtado Coelho a trazê-la em cena. Entretanto, embora os jornais da época apontem o sucesso da sua estreia em 7 de setembro do mesmo ano, bem como elogiem a tradução do autor de *Ressurreição*, na realidade, em 15 de setembro a peça já estava fora de cartaz, revelando-se um verdadeiro fracasso comercial.

Ainda que a representação de *O barbeiro de Sevilha* não atendessem ao gosto do público, inseri-lo em uma narrativa que, a princípio, circulou no *Jornal das Famílias* e, mais tarde, na coletânea *Histórias da meia-noite*, por meio do intertexto com a comédia francesa, seria uma forma de perpetuá-la. A intertextualidade, assim sendo, apresenta-se apenas

sugerida, podendo também funcionar como uma resposta de Machado ao fracasso de sua tradução que, inclusive, atualmente encontra-se perdida.

Tendo em perspectiva o gênero segundo Linda Hutcheon, “Ernesto de tal” só poderia ser qualificado de paródia se as suas marcas fossem identificadas e compreendidas pelo leitor, haja vista que o conto pode ser lido sem este reconhecimento, devido à sua originalidade. Talvez, o intertexto, conforme a definição de Tiphaine Samouyault, dê à narrativa maior complexidade e riqueza, apresentando-a como um texto que carrega em si certa tradição literária. Não se quer dizer com isso que se não for considerado paródia o conto machadiano é desfavorecido. É por isso que, ao contrário, procurou-se apontar as características singulares do narrador machadiano que, ao mesmo tempo em que caminhavam na direção dos intuitos do *Jornal das Famílias*, também podiam ser lidas na sua contramão.

Pode-se considerar a paródia na tentativa de eternizar a comédia clássica de Beaumarchais, como se o autor fluminense quisesse que *Le babier de Séville* fizesse parte da memória cultural coletiva de seu público leitor. A explicação é cabível graças à tradução da peça feita por Machado de Assis.

Ademais, é preciso reconhecer que a comédia foi um verdadeiro sucesso, não só no século XVIII como também no XIX. Embora tenha sido alvo de severas críticas na sua primeira representação, em fevereiro de 1775, seu autor, de um dia para o outro, fez uma série de alterações no texto, de forma a compor praticamente uma nova peça, que foi encenada mais vinte e seis vezes ainda no mesmo ano. Fato notado por Louis de Loménie (1858, p. 473) como extraordinário.

Pensando na sua posteridade, o dramaturgo francês compõe uma nova comédia, dando, em certa medida, continuação à história de *Le barbier de Séville*. Trata-se de *Mariage de Figaro*, escrita em 1778 e só representada em 1784, tida como a obra mais bem acabada e complexa de Beaumarchais. Sylvie e Jacques Dauvin defendem a ideia de que a segunda comédia seria uma sequência natural da primeira, ao passo que a ópera-bufa do italiano Gioachino Rossini, composta em 1816, permite melhor compreender o aspecto musical de *Le barbier de Séville*, nesse sentido, “as duas obras, sem nenhuma dúvida, dão suporte uma à outra para resistirem ao tempo. Seria, portanto, em 1816, e não em 1775, que foi concluída a verdadeira criação de *Barbier*” (tradução nossa)⁵⁰.

Acrescentaríamos, então, que a continuação da comédia não se findou em 1816, mas sim em 1873, com “Ernesto de tal”. Nota-se, assim sendo, certa aproximação na estrutura do

⁵⁰ Lê-se no original : “les deux oeuvres se sont, sans aucun doute, soutenues l’une l’autre pour résister au temps. Ce serait donc en 1816 et non en 1775 que s’acheva la véritable création du *Barbier*” (DAUVIN, 1981, p. 77).

conto de Machado com respeito à ópera de Rossini. A conversa final de Rosina e Ernesto assemelha-se ao estilo melodramático proposto pelas canções operísticas, ainda que pertencentes ao gênero cômico, uma vez que este procura certo apelo dramático para trazer tensão à representação. O nome das personagens segue a mesma grafia, visto que Rosina é de origem italiana, diminutivo de Rosa. Além do mais, os capítulos que dão conta de apresentar as personagens se parecem com as árias da ópera. A semelhança maior, entretanto, destina-se entre o conto e a comédia.

O que permite, todavia, o elemento paródico de *Le barbier de Séville* em “Ernesto de tal” são as diferenças entre ambas as obras, sobretudo concernentes às características singulares das personagens. No caso da peça francesa, apesar de Bartholo ser o enganado e Rosine, a enganadora, o público sente aversão por aquele e compaixão por esta, dado que os modos rudes do tutor são vistos com repugnância, enquanto a pupila é tida como a verdadeira vítima da história. O conde, por seu turno, é um homem elegante e conquistador, tipo que frequentemente é bem aceito, assemelhando-se a uma espécie de Don Juan. Já o professor de música e o barbeiro são personagens criadas para fazer oscilar a tensão dramática, ao mesmo tempo em que divertem o público, pois são, em muitos casos, os responsáveis pelas peripécias jocosas. Na narrativa brasileira, então, há uma concentração de papéis, posto que aqueles desempenhados por Bazile e Figaro na comédia são alternados entre as personagens e o narrador do conto, de modo a conferir maior ironia à trama, sem deixar que se diminua o seu humor. O narrador parece o tempo todo se compadecer de Ernesto, chamando a atenção para a sua condição de amante enganado ao adjetivá-lo de “desgraçado”, “pobre” e “mísero”, por exemplo. Por isso, ainda que brevemente, é preciso comentar a ironia já presente no título do conto. “Tal” é um pronome adjetivo que pode ser usado para indicar a peculiaridade daquilo que substitui quando acompanhado de um artigo definido. Por exemplo, na expressão coloquial “aquele cara é o tal”, o pronome é referido com a intenção de mostrar que nenhum homem é melhor que ele. No entanto, pode ser encarado, também, com uma função irônica, chamando a atenção para o oposto, ao significar falta de especificidade, como em “fulano de tal”. Com relação a Rosina, o narrador é igualmente ambíguo, pois embora se refira a ela com qualidades positivas, narra pensamentos e ações contraditórias. Se, de um lado, a leitora é capaz de sentir piedade de Ernesto, de outro, ela irrita-se com seu caráter de “palerma”, assim como Rosina, haja vista que nenhuma mulher desejaria ter como esposo um sujeito tolo. É dessa maneira, portanto, que as considerações sobre a heroína machadiana podem ser indecifráveis, bem como aquelas com respeito ao protagonista, pois na medida em que a leitora sabe que uma verdadeira donzela não deva se comportar como Rosina, gostaria de,

assim como ela, ter o total controle sobre o seu amado e, por conseguinte, sobre a relação amorosa.

Machado de Assis, portanto, parodia a comédia francesa na tentativa de expor alguns costumes comuns da sua época no que tange a esse momento pré-matrimonial, o namoro. Não como uma forma de ridicularizar os hábitos da pequena burguesia fluminense, mas sim como maneira de abordar o assunto, propondo reflexões a seu leitor. Do mesmo modo que acontece com o teatro, idealizado por Victor Hugo, o escritor brasileiro acredita na possibilidade civilizatória de suas narrativas.

Do ponto de vista estético, o projeto literário machadiano ganha força a partir da inserção sutil da intertextualidade, uma vez que ela é sugerida, a princípio, pelo nome da personagem. As particularidades da trama e de suas personagens afunilam a cor local da história, pois é possível reconhecer a brasilidade em cada detalhe narrado. O tom pitoresco do conto, apesar de se assemelhar com aquele da comédia, é permeado de características ímpares, capazes de fazer perceber o tempo e o espaço retratados. Assim, os dois textos permitem o reconhecimento de sua nacionalidade e época, mesmo tratando de temas universais.

3.2 “As bodas de Luís Duarte”: a presença francesa como marca de erudição

“As bodas de Luís Duarte” apareceram pela primeira vez nos volumes de junho e julho de 1873, com o título levemente alterado, “As bodas do Dr. Duarte”, trazendo como enredo os preparativos e a festa de casamento de Carlota e Luís Duarte. Assinadas pelo pseudônimo *Lara*, essas páginas foram inseridas em *Histórias da meia-noite* no final do mesmo ano, como o segundo conto que integra a coletânea. Apesar de, então, vir antes de “Ernesto de tal”, “As bodas de Luís Duarte” dão continuação ao momento do namoro iniciado por aquela narrativa, ao flagrar a celebração do matrimônio em uma família da pequena burguesia fluminense.

A história também começa *in media res*, a partir da introdução do narrador, que coloca em foco José Lemos no seu cargo de decorador da sala, quando já aparecem duas alusões: a representação dos quadros da *Morte de Sardanapalo* e da *Execução de Maria Stuart*. A primeira pintura foi originalmente criada por Eugène Delacroix, em 1827 e é baseada na obra de Lord Byron que, por sua vez, conta a história do antigo rei da Babilônia, Sardanapalo, cuja ameaça de queda levou a ordenar o assassinato de suas mulheres. A tela, por meio de suas

cores vibrantes, com a proliferação do vermelho e do dourado, bem como de seus contornos que dão movimento ao quadro, foi considerada uma afronta aos modelos neoclássicos, pois rompia com essa estética. Embora D. Beatriz aponte para a incoerência das pinturas com respeito às bodas, há a preocupação de José Lemos em se mostrar um erudito, um conhecedor da História e, igualmente, um admirador das belas artes, de modo que pouca relevância tinha o conteúdo dos quadros em relação à festa. O que importava, de fato, era a aparência de conhecedor da alta cultura.

Ainda que atualmente a tela de Delacroix seja considerada uma obra-prima⁵¹, não contou com a mesma recepção desde o seu surgimento. Como estava habituada com as tendências neoclássicas, tendo como principal objetivo reagir às extravagâncias do barroco, a sociedade daquela época não soube apreciar *La mort de Sardanapale*. Nem mesmo os amigos do pintor o defenderam em público, apesar de no ambiente privado ter havido algumas manifestações a seu favor, assim como Victor Hugo, que escreveu uma carta a Victor Pavie, manifestando a sua admiração com relação à beleza e vivacidade da pintura.



Fig. 01: *La Mort de Sardanapale* (1827), 392 x 496 cm, Eugène Delacroix, Musée du Louvre.

⁵¹ Segundo Pierre Rosenberg, membro da Academia Francesa e presidente-diretor do Museu do Louvre, *La mort de Sardanapale* é hoje considerada uma obra-prima do Louvre e sua data de criação tornou-se realmente importante para a doutrina romântica na França.

Como se pode perceber, há no quadro um jogo intenso de cores, de modo que os tons escuros e vermelhos trazem violência, ao passo que o contraste do branco e do dourado dá movimentação à tela. Sardanapalo contempla, com aspecto sereno em sua cama, como se estivesse diante de um belo espetáculo, enquanto as mulheres, em expressão de desespero, parecem gritar. Segundo Maurice Cury (1996, p. 50):

É mais do que uma intensa mistura de corpos, de estofas, de joias, de armas, um corpo-a-corpo incoerente, um imbróglie tenebroso, uma chacina de cavalos e mulheres, um acúmulo infernal, uma orgia assassina, um bacanal fúnebre nas fumaças e luzes crepusculares, no incêndio e na demolição, na ruína, é mais do que um mundo que explode, que morre matando aquilo que ele ama. É um estrondo, uma loucura luminosa, uma deflagração de terror e de cor, uma suprema iluminação antes das cinzas e das trevas, uma alucinação ardente antes da cegueira eterna, uma extrema-unção pagã e vaidosa, um carnaval frenético com máscara mortuária. (Tradução nossa)⁵².

Não à toa a sua exposição foi motivo de um total escândalo. Demorou dez anos para que *La mort de Sardanapale* passasse a ganhar a sua notoriedade merecida enquanto representação artística do século XIX.

A *Execução de Maria Stuart*, por seu turno, poderia estar representada em várias telas, dentre as quais *La mort de Marie Stuart*, do francês Abel Pujol e *Execution of Mary, Queen of Scots*, do escocês Robert Inerarity Herdman. Apesar dessa indefinição, o tema do quadro seria o mesmo, trazendo em cena o dia da execução de Maria Stuart, que fora rainha da França e depois da Escócia e, tendo sido retirada de seu trono por conspiração, pediu ajuda à sua prima, rainha Elizabeth da Inglaterra, que se sentindo ameaçada, ordenou a prisão e, anos mais tarde, a morte de Mary Stuart.

A história trágica de Mary Stuart tornou-se fonte de inspiração para vários artistas, transformando-a em um mito, assim como mostram os estudos de Michel Duchein (2009-2010).

A tela de Abel Pujol, concebida em grandes proporções (259,2 x 331,6 cm) e numa época em que os pintores também tinham como preocupação o ofício de historiador, exhibe técnicas que lembram as clássicas, devido à exatidão dos contornos e da composição da cena.

⁵² Lê-se no original : “Ce n’est plus qu’un enchevêtrement de corps, d’étoffes, de bijoux, d’armes, un fouillis, un incohérent corps-à-corps, un imbroglio ténébreux, une tuerie de chevaux et de femmes, un entassement démentiel, une orgie meurtrière, une partouze funèbre dans les fumées et les lumières crépusculaires, dans l’incendie et l’écroulement, dans la ruine, ce n’est plus qu’un monde qui éclate, qui meurt en tuant ce qu’il aime. C’est un vacarme, une lumineuse folie, un éclatement de terreur et de couleur, une suprême illumination avant la cendre et les ténèbres, un éblouissement ardent avant l’aveuglement éternel, un requiem païen et superbe, un carnaval frénétique au masque mortuaire.” (CURY, 1996, p. 50).

No primeiro plano, tem-se Mary Stuart que, apesar de ser executada, conserva uma expressão cândida – sua pele branca, roseada em determinadas partes, sobretudo na face e no colo, dando igualmente ideia de maciez, contribui para esse efeito – como as virgens representadas no Classicismo. De cada um de seus lados está uma mulher, com expressões sérias: uma leva a mão à testa, parecendo chegar ao desespero; a outra apenas se concentra em confortar Mary Stuart. No segundo plano, encontram-se os homens: os executores, o religioso, o porta-voz da sentença. Cada um apresenta um aspecto distinto, há aqueles que olham com neutralidade, outros exprimem mais claramente angústia, alguns apenas se mostram curiosos, e aquele que puxa as mangas da sua roupa para cima parece indiferente. Há um jogo complexo de emoções evocadas pela pintura, ora aparece suave, basta olhar a posição de Mary Stuart na lateral com as mãos sobre o vestido e sua expressão cândida, ora se mostra brutal, com a presença das foices que não deixam dúvidas de se tratar de uma execução.



Fig. 02 : *La Mort de Marie Stuart* (s.d.), 259,2 x 331,6 cm, Abel Pujol, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes.

Mais escuro que o quadro de Abel Pujol, o de Robert Herdman até poderia representar uma mulher no momento de suas bodas, graças à sua postura e ao véu branco que desce da sua cabeça ao longo do seu corpo chegando a seus pés. No entanto, o seu vestido negro, a

presença de várias armas de execução e a imagem de uma mulher chorando, enquanto outras duas pessoas parecem fazer uma prece, trazem claramente a ideia de morte.



Fig. 03 : *Execution of Mary, Queen of Scots* (1867), 74,9 x 95,3 cm, Robert Inerarity Herdman, Glasgow Museums

Existem várias interpretações acerca do episódio. Seja culpada ou vítima, mártir ou vilã, o que se pode assegurar é a importância da história de Mary Stuart para a arte ocidental, notadamente acentuada após o século XVIII. De acordo com Patrick Berthier (2009-2010), no Oitocentos, sobretudo francês, há uma lista infundável de obras que tem como objeto a vida daquela que fora rainha da França e da Escócia. O estudioso cita algumas delas: *Marie Stuart*, ópera de Louis Niedermeyer; *Mary Stuart*, romance de Schiller; *Marie Stuart*, teatro de Michel Balisson de Rougemont e Jean-Toussaint Merle; *Marie Stuart*, de Pierre Lebrun; *Marie Stuart*, do italiano Enrico Crisafulli; *Trois journées dans la vie de Marie Stuart*, de Marie d'Agoult e afirma também que ela foi citada em textos de Scott, Balzac e Alexandre Dumas.

Com tantas referências, portanto, parece impossível determinar qual teria sido a escolha de Machado de Assis. O escritor fluminense, contudo, utiliza o provável título da tela em itálico, *Execução de Maria Stuart*, o que nos leva diretamente, ao menos, a essas duas pinturas abordadas.

Sendo assim, logo no início da história, já é possível reconhecer certa ironia por parte do narrador, que apresenta uma personagem pedante, na medida em que deseja passar para os seus convidados conhecimentos e qualidades que, na realidade, não possui. É o que se vê ao optar por enfeitar a casa com gravuras que demarcam crueldade, conspiração, corrupção dos costumes e lugubridade justamente na comemoração matrimonial de sua filha. Apesar dos quadros indicarem incoerência temática com respeito à festa nupcial, o que foi notado por D. Beatriz, eles apontam para o jogo de poder, também encenado no ambiente dessa narrativa, onde cada personagem desempenha um papel que lhe é próprio dentro da sociedade burguesa do século XIX brasileiro. Dessa forma, então, percebemos que a escolha do narrador não é gratuita, uma vez que os quadros impõem à história esse alerta.

Ao longo do enredo há outros momentos em que José Lemos está mais preocupado com a aparência dos efeitos causados pelos seus atos do que com a essência dos acontecimentos em si. Por exemplo, quando D. Beatriz quis ter uma conversa franca com sua filha, dando-lhe conselhos sobre a vida de casada, foi obrigada por seu marido a decorar um discurso, do qual acabou se esquecendo. Com humor e ironia, o narrador heterodiegético onisciente e intruso⁵³ brincou com o fato de que, embora o amor fosse uma maneira mais efetiva da mãe ser compreendida pela filha, o pai acreditava que, em uma situação tão importante, não havia espaço para equívocos gramaticais. Ainda que o discurso fosse vazio, ao menos teria rebuscamento e, destarte, algum valor estético, possivelmente correndo o risco, até mesmo no que concerne ao conteúdo, de não ser interpretado pela filha. Mais uma vez, a forma torna-se mais relevante do que o conteúdo, o próprio modo do narrador se dirigir à personagem, com o pronome de tratamento “senhor” – posto que, em outros momentos, a ela se refere apenas com seu nome próprio – já indicia a superficialidade da tentativa de dar solenidade a momentos que requerem certa sinceridade e sensibilidade, por serem mais íntimos. Isso comprova que a função social de cada um é muito bem definida e deve ser respeitada.

Esse jogo do *parecer* em oposição ao *ser* pode ser posto em evidência já a partir do nome da personagem José Lemos, cujo sobrenome abre portas para um duplo sentido: José, o sujeito que lê ou o objeto direto que é lido pela primeira pessoa do plural, nós. Enquanto sujeito da leitura, a personagem anseia mais para a aparência de um erudito do que de fato o é, o que pode ser facilmente reconhecido pelos leitores do conto e, portanto, da própria

⁵³ O conceito e a explicação de narrador heterodiegético do qual trata o texto está presente no capítulo *Mode*, de Gérard Genette, inserido em *Discours du récit*, cuja referência completa se encontra na Bibliografia desta Dissertação. A concepção de narrador onisciente intruso, por sua vez, faz parte da definição de Norman Friedman, em *Ponto de vista na ficção* (2002).

personagem enquanto objeto da leitura. Exemplo disso é que apesar de se declarar um literato, o marido de D. Beatriz desconhecia o significado da palavra anfitrião. Nesse sentido, a escolha do nome da personagem parece chamar a atenção para essa cultura de falsos leitores, tão comum em território local⁵⁴. É possível, também, estabelecer um paralelo entre José Lemos de “As bodas de Luís Duarte” e Dr. Lemos de “Aurora sem dia”. Além do nome, ambas as personagens possuem o mesmo passado literário.

Essa crítica à sociedade de aparências está implícita, de igual forma, quando os convidados estão à espera da chegada dos noivos. Todos os aguardam ansiosamente, não porque querem com eles compartilhar a felicidade das bodas, mas sim porque estão famintos. O leitor só toma contato com essa inquietação das personagens graças à onisciência do narrador, pois elas agem de forma a camuflar sua impaciência por meio de “boas maneiras”, como deveria ser próprio àquela sociedade, cabendo ao *Jornal das Famílias* reafirmá-las.

Ademais, o narrador chega ao ápice da sua crítica por meio da figura de Calisto Valadares, haja vista que estando este a contemplar as duas gravuras supracitadas, comenta: “– Que magnífico é isto! exclamou ele diante do *Sardanapalo*, quadro que ele achava detestável” (ASSIS, 1977, p. 112). No entanto, isso não poderia ser de conhecimento de todos, pois o achariam um homem rude, sem sensibilidade artística e cultural. Calisto “era inimigo de tudo o que cheirava a literatura” (idem, p. 110), todavia, o meio em que vivia o obrigava a manter isso em segredo e a fingir admiração pela arte.

Juntamente com a questão da sociedade de aparências, aparece a tópica do medalhonismo, já discutida outras vezes na obra machadiana, levada ao cume em “A teoria do medalhão”, ao ter como enredo a conversa de um pai com seu filho, no dia do aniversário deste, trazendo à luz conselhos daquele de como se bem adequar à sociedade contemporânea. Embora a figura do medalhão também esteja impressa em outras personagens de “As bodas de Luís Duarte”, por exemplo, José Lemos, é no tenente Porfírio que ela se faz mais enfaticamente. Primeiro, a personagem é colocada como “orador de sobremesa”, já antecipando o papel deste homem naquela sociedade. Em segundo lugar, pois, ao discursar no final do jantar sobre a união dos noivos, acaba utilizando a tão recorrente estratégica retórica da falsa modéstia, de maneira que fala mais de si próprio do que do assunto a que se propôs tratar.

Com a mesma focalização que foram exibidos os integrantes da família de José Lemos, as outras personagens são, igualmente, apresentadas pelo narrador, de sorte que,

⁵⁴ Sobre a cultura do bacharelado ou de falsos leitores, há um outro conto presente em *Histórias da meia-noite*, “Aurora sem dia”, cuja temática permeia toda a narrativa por meio da personagem principal, Luís Tinoco.

conforme a aparição de cada convidado para a cerimônia, alguns de seus aspectos físicos e psicológicos são abordados de maneira bem humorada. Destacamos, como exemplo, o caso da descrição de Justiniano Vilela em oposição àquela de sua mulher, D. Margarida (idem, p. 107):

A cabeça de Justiniano Vilela, - se se pode chamar cabeça a uma jaca metida numa gravata de cinco voltas, - era um exemplo da prodigalidade da natureza quando quer fazer cabeças grandes. Afirmavam, porém, algumas pessoas que o talento não correspondia ao tamanho; posto que tivesse corrido algum tempo o boato contrário. Não sei de que talento falavam essas pessoas; e a palavra pode ter várias aplicações. O certo é que um talento teve Justiniano Vilela, foi a escolha da mulher, senhora que, apesar de seus quarenta e seis anos bem puxados, ainda merecia, no entender de José Lemos, dez minutos de atenção.

O tom jocoso e dissimulado do narrador contribui para o humor do conto, presente em toda a narrativa. Nota-se que, apesar de desenhar uma caricatura da personagem, ele se faz de desentendido ao explicar o significado dos traços físicos que apontou (“afirmavam [...] algumas pessoas”; “não sei de que talento falavam essas pessoas”; “o boato”), bem como ao exaltar a beleza de D. Margarida (“no entender de José Lemos”). Isto é, o narrador quer dar a falsa impressão de que as características das personagens são definidas por outras personagens ou, ainda, por terceiros, de modo que, embora compactue com esses pensamentos, não é ele o autor de maliciosos comentários, sendo apenas o responsável por torná-los de conhecimento do leitor.

As apresentações caricaturais, todavia, continuam e é difícil segurar o riso. Salvo D. Virgínia e, em certa medida, D. Beatriz, o narrador reserva às personagens femininas alguma sutileza, mostrando-as com determinada graciosidade e, até mesmo, generosidade. D. Margarida é uma bela mulher, apesar da idade avançada. Carlota, estava “efetivamente deslumbrante” vestida de noiva. Luísa é “interessante” e “alegre por natureza”. “D. Mariquinhas fazia maravilhas ao piano” (idem, p. 113), ao passo que D. Virgínia não merece nenhuma descrição por “ser uma das figuras insignificantes que jamais produziu a raça de Eva” (idem, p. 109). Embora o narrador mostre alguma simpatia por D. Beatriz, a mesma, em alguns momentos, é vista também de maneira ligeiramente cômica. Por exemplo, ao chamar oito vezes as filhas para que viessem almoçar, estava “já disposta a subir ao quarto das pequenas, o que era verdadeiro sacrifício da parte de uma senhora tão gorda” (idem, p. 103).

Ressalta-se que, ao mencionar as mulheres – com a exceção das moças – o narrador utiliza o pronome de tratamento “Dona”, sendo que os homens são apenas chamados pelos seus nomes próprios, exceto Dr. Valença que era advogado e, em alguns momentos, quando

opta por chamar José Lemos de Sr., quase sempre na tentativa de ironizar este tratamento mais formal dado à personagem, como mostramos acima. Com isso, o narrador aponta para a questão social da mulher, ou seja, qual seria o seu papel representado naquela sociedade. Se à mulher cabia a submissão ao marido, pelo menos se vista de fora, no ambiente interno pode ser que essa mulher tivesse um pouco mais de “autonomia”, por falta de melhor expressão. D. Beatriz, por exemplo, foi a responsável em dar as ordens aos escravos da família, enquanto o marido se incumbia de decorar, ele próprio, a casa. Também, o narrador deixa claro era D. Beatriz quem decidia muitos assuntos dentro de casa (idem, p. 106):

O pai da noiva inclinava-se a que o casamento fosse celebrado depois do jantar, e nisto era apoiado pelo jovem Rodrigo, que com uma sagacidade digna de estadista, percebeu que, no caso contrário, o jantar sairia muito tarde. Prevaleceu entretanto a opinião de D. Beatriz.

A possibilidade da mulher mandar e desmandar no ambiente familiar, sendo a dona da(e) casa, explica o pronome de tratamento empregado para indicá-la. Essa “autonomia”, no entanto, é restringida ao espaço doméstico, uma vez que os assuntos externos, como a política e a economia, eram responsabilidades exclusivas do marido. Pela primeira vez em *Histórias da meia-noite*, o narrador traz em cena o núcleo familiar burguês do século XIX completo, com o homem, a mulher e sua prole, sem deixar de aludir, em raros momentos, à extensão da família, ocupada pelos criados, que assim como na narrativa, ficavam à margem da estrutura familiar do período.

As alusões à cultura francesa continuam e, a partir de agora, elas direcionam-se para a literatura. Rodrigo Lemos, assim sendo, é comparado com a personagem homônima de Corneille, em *Le Cid*. A comparação acontece porque, ao contrário do herói francês, o brasileiro não se interessava em ajudar o pai com os preparativos do casamento da irmã, evidenciando, então, o tipo de educação, fundamental para a manutenção do sistema patriarcal, que os rapazes recebiam em oposição às moças. Esse legado de pai para filho é um tema caro ao teatro de Corneille, na medida em que reflete os valores clássicos do Seiscentos europeu a partir do ideal do “*honnête homme*”. Igualmente, parece haver certa hereditariedade no Oitocentos brasileiro, embora o contraste primordial resida na diferença dos valores herdados – podendo encontrar como justificativa a distância temporal das duas histórias. A alusão, portanto, é irônica e confere humor à ficção machadiana, posto que a única semelhança evidente entre ambas as personagens é o nome.

Rodrigue é considerado um modelo de herói na obra corneliana que, além de exibir força e bravura militares, a sua honra e o seu dever são em igual proporção colocados em primeiro plano, ainda que para defendê-los fosse necessária a renúncia de seu amor. Rodrigo, em contrapartida, representa a figura do *bon-vivant*, preocupado somente em divertir-se e bem alimentar-se. Ademais, o momento em que o narrador realiza a comparação não poderia ser melhor, tendo em vista que na peça de Corneille, Rodrigue e Don Diègue, muitas vezes, compartilham o mesmo verso a partir de um distico uníssono, na tentativa de explicitar que os ideais nos quais estão envolvidos são os mesmos. Por isso, Rodrigue foi convidado por seu pai para vingá-lo em seu lugar. Já José Lemos nem mesmo ousou chamar o filho para auxiliá-lo, pois sabia que este só se ocupava de comer e de descansar.

D. Diogo:
Tens ânimo, Rodrigo?
... enfias?... Tens... mas pára!
D. Rodrigo:
Quem não fosse meu pai, não mo reperguntara.
D. Diogo:
Digno ressentimento tão caro à minha dor:
Meu sangue reconheço, nesse nobre rancor.
A minha mocidade em ti renasce; vai,
Vai, meu sangue; vai, filho, desafrontar teu pai.
Vai vingá-lo.
D. Rodrigo:
De quê?
D. Diogo:
Da injúria fatal. (Tradução de António Feliciano de Castilho, 1950, p. 21)⁵⁵.

O excerto acima ilustra a maneira pela qual a ideologia aristocrática, a partir dos valores de honra, memória, glória, vitória, tradição etc, é passada de pai para filho. Isso acontece pois Don Diègue e Don Rodrigue dividem um mesmo alexandrino, como se um terminasse a fala iniciada pelo outro, em uma única voz que alude ao mesmo ideal. Esse efeito de linguagem é chamado por Bakhtin de monologismo e funciona como o inverso do dialogismo.

José e Rodrigo Lemos, em contrapartida, são exemplos clássicos da pequena burguesia brasileira do século XIX, que não necessitando batalhar contra os mouros para assegurar a

⁵⁵ “Acte I, Scène V / Don Diègue. / Rodrigue, as-tu du coeur? / Don Rodrigue. / Tout autre que mon père / L’éprouverait sur l’heure. / Don Diègue. / Agréable colère ! / Digne ressentiment à ma douleur bien doux ! / Je reconnais mon sang à ce noble courroux ; / Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompt. / Viens, mon fils, viens, mon sang, viens réparer ma honte ; / Viens me venger. / Don Rodrigue. / De quoi ? / Don Diègue. / D’un affront si cruel.” (CORNEILLE, s.d., p. 31).

pátria espanhola, apenas se ocupam dos seus hábitos banais do cotidiano. Embora a narrativa gire em torno de um casamento, este não é visto como um acontecimento extraordinário, como se imaginaria, na vida de uma donzela. O evento parecia, antes, mais importante para o pai do que para a filha, devido ao seu entusiasmo com os preparativos. No entanto, a agitação de José Lemos não era de ordem sentimental, assim como já expusemos, mas sim com a preocupação das aparências dentro da convivência social.

Desse modo, enquanto Rodrigo inquietava-se com o horário do jantar, Rodrigue desespera-se com a sua obrigação, conforme ilustra o trecho a seguir:

D. Rodrigo:
 Pai, esposa, amor, honra, como me atormentais,
 Pois quanto me sois caros, tanto me sois fatais!
 Todo o meu prazer morre, ou toda a minha glória:
 Morrerei desgraçado, se digno de memória.
 E tu, nobre inimigo de meu fatal amor,
 Subornador tirano da honra, e do valor
 Dado me foste só para aumentar-me a pena;
 Para perder a minha... minha cara Ximena (tradução de António Feliciano de
 Castilho, 1950, p. 23)⁵⁶.

O ritmo dos versos colabora com a construção do tom angustiado e vacilante do monólogo de D. Rodrigue. O seu assunto é extremamente grave e determinante para a sua vida: decidir entre vingar a honra do pai ou buscar a felicidade amorosa com Chimène. Mesmo que tenha de abrir mão de todos os seus prazeres e interesses, opta por manter viva a honra de sua família, pois acredita nela, acima de tudo. Rodrigo, por sua vez, lida com problemas ordinários do dia-a-dia, sem deixar de ser notado pelo narrador, ironicamente, como detentor de certa astúcia, na medida em que busca defender interesses próprios e não os do coletivo. Embora fosse a preferência geral se alimentar o quanto antes, a personagem machadiana não escolhe o mesmo com um pensamento solidário, mas sim porque, bem como todos os outros convidados, luta pela obtenção de vantagens particulares. É indispensável que se considere a distância temporal entre ambas as obras; entretanto, a tragédia de Corneille vem para acentuar o abismo entre os ideais passados e os contemporâneos a Machado de

⁵⁶ No original, lê-se: “*Don Rodrigue. / [...] Père, maîtresse, honneur, amour, / Noble et dure contrainte, aimable tyrannie, / Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie / L’un me rend malheureux, l’autre indigne du jour / Cher et cruel espoir d’une âme généreuse, / Mais semble amoureuse, / Digne ennemi de mon plus grand bonheur, / Fer qui causes ma peine, / M’est-tu donné pour venger mon honneur ? / M’est-tu donné pour perdre ma Chimène ?*” (CORNEILLE, s.d., p. 33).

Assis, ao mesmo tempo em que é marca da ironia e do humor do narrador de “As bodas de Luís Duarte”.

Outra alusão francesa do conto é em relação à máxima de número 257⁵⁷ de La Rochefoucauld, usada para auxiliar na descrição de Dr. Valença. Segundo a quinta e última edição do livro *Réflexions ou Sentences Morales* publicada em 1678 ainda em vida do autor, a máxima diz: “A gravidade é um mistério do corpo inventado para esconder os defeitos do espírito.” (Tradução nossa)⁵⁸.

Sobre ela, há uma anedota do abade Brotier afirmando que foi tomada à parte por Arnauld e encomendada por Ninon de Lenclos, duas personalidades irrequietas de Paris do século XVII. Entretanto, Sainte-Beuve (1853) suspeita da veracidade desse fato, pois não é possível encontrar as fontes que o comprovem. Para o crítico, a intenção de La Rochefoucauld era mostrar que “A gravidade que algumas pessoas simulam não é senão um meio de disfarçar a inferioridade do seu espírito” (tradução nossa)⁵⁹.

Embora o próprio escritor tenha denominado suas frases de morais, Aimé-Martin defende a ideia de que, na verdade, trata-se de uma obra que se preocupa em fazer uma crítica a todo o século e não em compor um retrato ético do homem. A moralidade, neste caso, aparece com função didática, pois, a partir da observação da sociedade que rodeava La Rochefoucauld, é que ele vai apontar os seus vícios, não com o intuito de ensinar uma maneira de corrigi-los, mas de possibilitar a reflexão sobre eles. Com relação a isso, segue a máxima: “Essa clemência, que se mantém como virtude, pratica-se ora por vaidade, algumas vezes por displicência, frequentemente por temor e quase sempre pelos três juntos” (tradução nossa)⁶⁰. Justifica Aimé-Martin que essa sentença sintetiza o pensamento do moralista francês, podendo, então, concluir a falácia de todo o sistema, na medida em que culpa o vício como responsável da infelicidade humana e a virtude, em contrapartida, a protagonista de sua felicidade. Assim sendo, o moralista francês chama a atenção para a clemência, que serve como expressão da política de Ana de Áustria; no entanto, trata-se de uma clemência ligada à vaidade, à displicência e ao temor, isto é, a ação de perdoar só é tomada a fim de manter salvos os próprios interesses.

⁵⁷ A máxima de número 257 aparece desde a primeira edição de *Réflexions ou Sentences Morales*, de 1665, permanecendo inalterada na última versão publicada pelo autor ainda em vida, em 1678.

⁵⁸ Lê-se no original: “La gravité est un mystère du corps inventé pour cacher les défauts de l’esprit.” (LA ROCHEFOUCAULD, 1868, p. 136)

⁵⁹ Lê-se no original: “la gravité qu’affectent certaines gens n’est qu’un moyen de masquer l’infériorité de leur esprit” (SAINTE-BEUVE, 1853, p. 182).

⁶⁰ Lê-se no original: “Cette clémence, dont on fait une vertu, se pratique, tantôt par vanité, quelquefois par paresse, souvent par crainte, et presque toujours par tous les trois ensemble” (LA ROCHEFOUCAULD, 1868, p. 142)

Outro exemplo disso se concentra na ideia de que “A fortuna e o humor governam o mundo” (tradução nossa)⁶¹, abreviando, dessa forma, os defeitos daquela sociedade. Percebe-se nessas máximas, portanto, a tentativa de elaborar uma sátira do mundo em que viveu e no qual o vício é o governante. Dessa maneira, Aimé-Martin (1854, p. 180) propõe que os escritos de La Rochefoucauld sejam resumidos pela seguinte frase: “Todos os homens são hipócritas; somente o vício é verdadeiro” (tradução nossa)⁶².

As palavras empregadas por La Rochefoucauld e às quais Machado faz alusão formam uma metáfora que possibilita a abertura para dois tipos de interpretação: a primeira delas conta com uma leitura mais denotativa e a segunda, por sua vez, com uma relação mais conotativa. No primeiro caso, gravidade é entendida segundo a sua acepção concebida no século XIV, que tomou maiores proporções com as descobertas do físico inglês Isaac Newton, no século XVII. Conforme o dicionário francês *Le Robert micro* (2006), *gravité* é um “phénomène par lequel un corps est attiré vers le centre de la Terre”⁶³, tendo como sinônimos “pesanteur, attraction, gravitation”. Nesse sentido, “*mystère du corps*” estaria aludindo à ausência ou à desconfiança com relação às comprovações da lei da gravidade. É assim que entra em cena a sua segunda definição, que de acordo com o *Trésor de la langue française* (1988), *gravité*, do latim *gravitas*, em seu sentido abstrato é “caractère d’une personne grave, d’apparence très sérieuse; air, maintien grave”⁶⁴. O moralista francês, portanto, faz uma perspicaz escolha de palavras, aproveitando-se de sua ampla significação, em que *corps* se empregaria com oposição ao *esprit*, de forma que *gravité*, como sendo uma qualidade, é usada astutamente pelo homem para disfarçar seus defeitos intelectuais e/ou mentais.

Machado de Assis, por seu turno, apropria-se, de modo ainda mais amplo, desse duplo sentido. É por isso que utiliza termos como “peso da reflexão” e “sériação do espírito”. Ademais, reconhece que essa “gravidade” do Dr. Valença foi pensada e incorporada por ele com a intenção de ser um sujeito respeitável. Não se pode esquecer, todavia, de que a descrição dessa personagem, assim como a da maioria nesse conto, é de fundo humorístico. Nesse aspecto, até pode ser que a alusão à máxima de La Rochefoucauld seja um recurso que traga ao texto maior credibilidade e, sendo assim, à própria personagem, mesmo que seja inegável a sua função de humor dentro da narrativa.

⁶¹ No original, lê-se: “La fortune et l’humeur gouvernent le monde” (LA ROCHEFOUCAULD, 1964, p. 200)

⁶² No original, lê-se: “Tous les hommes sont des hypocrites; rien n’est vrai que le vice” (AIMÉ-MARTIN, 1854, p. 180).

⁶³ “fenômeno pelo qual um corpo é atraído em direção ao centro da Terra” (tradução nossa).

⁶⁴ “característica de uma pessoa grave, de aparência muito séria; ar, feição grave” (tradução nossa).

Ainda em relação à focalização das personagens, quando estão todas sentadas à mesa, há a procura do narrador em fornecer ao leitor um panorama geral da cena, como se fosse uma câmara cinematográfica dando pequenos flashes sobre cada personagem, intercalados com os diálogos dos convidados. Nesse sentido, o narrador se utiliza quase sempre do discurso direto livre, dando voz às suas personagens, de modo que elas se apresentem por si só e quase sem nenhuma focalização interna, esta ocorre somente quando um ou dois aspectos psicológicos são trazidos à tona.

Destacou-se, no início desta análise, que a temática central da história girava em torno do casamento; entretanto, em meio a tantas personagens, diálogos e descrições, onde estariam os noivos Carlota e Luís Duarte? Ao que parece, a intenção do texto está direcionada na representação de uma festa de casamento, bem como dos preparativos da mesma, de forma que o ponto de vista do narrador seja de cima, isto é, de alguém que observa esse evento social, dando atenção igual a todos os presentes, sejam eles os noivos, os pais, os padrinhos ou os outros convidados. Como em uma narrativa de costumes, o importante é trazer em cena o passo-a-passo de uma cerimônia essencial para a manutenção daquela sociedade. Para tanto, o narrador opta por oscilar entre as cenas e os sumários, na medida em que ora assume a sua posição de contador da história, ora permite que as personagens sejam mostradas por si; porém, sem nunca abandonar o seu posto de editor do texto. Convidados e noivos são, destarte, igualmente importantes: “Passava o tempo, e nem o noivo, nem o tenente Porfírio davam sinais de si” (ASSIS, 1977, p. 110), posto que, aos olhos de José Lemos, ambos eram, da mesma forma, imprescindíveis para a cerimônia.

Poder-se-ia supor que há o objetivo de criticar o casamento, enquanto contrato social e, por conseguinte, a instituição familiar. Acreditamos, no entanto, que o texto não ironiza o matrimônio de maneira ampla; ao contrário, apresentando um enredo em que o casamento, já expresso no título, não aparece senão como pano de fundo, o narrador tem como intuito criticar a união conjugal excessivamente idealizada pela escola romântica. Embora ironizada, e até levada ao ridículo, em muitos aspectos, a família não é de todo satirizada. A censura aos costumes familiares só existe ao passo que há a prevalência do *parecer* em oposição ao *ser*. O que pode ser explicado a partir da atuação vazia e superficial de José Lemos com sua filha, em contrapartida, a relação terna e sincera de D. Beatriz com a moça.

A celebração, assim sendo, que parece ter começado com impaciência e tédio por parte dos convidados, termina com um “animadíssimo” baile, “que durou até às três da manhã”, regado a *champagne* e a vinho. Para o narrador, todavia, a história se encerra com a mesma ironia que se principia: “Mas o verdadeiro brinde dessa festa memorável, foi um pequerrucho

que viu a luz em janeiro do ano seguinte, o qual perpetuará a dinastia dos Lemos, se não morrer na crise da dentição” (idem, p. 122). Dessa forma, parece estar claro que a ideia não é abominar o matrimônio, mas sim a idealização do mesmo que não se efetiva na prática. Além disso, ao sugerir uma possível “crise de dentição”, o narrador elucida um aspecto realista presente em seu texto. O mesmo tom de realismo, aliás, encontra-se nos pormenores descritivos, tanto os dos preparativos da festa quanto os das personagens e suas ações, permitindo, assim, afirmar que a narrativa é uma espécie de flagra na sociedade burguesa do Oitocentos brasileiro.

O flagrante também ocorre no que concerne à presença francesa, dado a sua importância no contexto fluminense daquele tempo. Tanto a personagem como o narrador dão, desse modo, mostras de sua erudição por meio de objetos oriundos da cultura francesa. Machado de Assis, com isso, desenvolve o seu projeto literário, ao observar a dificuldade em se descolar das tendências estrangeiras ao mesmo tempo em que reage sobre elas de maneira irônica, pois o faz com distanciamento crítico.

3.3 “O relógio de ouro”: adultério e sociabilidade burguesa

Após a festa das bodas é que o casamento se inicia, de fato. “O relógio de ouro”, neste sentido, responsabiliza-se por trazer ao livro um fato ocorrido na rotina de um casal que, até então, desfrutava a mais perfeita e invejável vida conjugal, ao menos se vista de fora. A história, aparecendo pela primeira vez no *Jornal das Famílias* nos números de abril e maio de 1873, sob o pseudônimo de *Job*, é a penúltima narrativa de *Histórias da meia-noite* e a última que apresenta, em seu enredo, alusão explícita à cultura francesa, por meio de uma citação.

O tom de mistério, já existente nas outras narrativas da coletânea, é praticado de modo mais enfático em “O relógio de ouro”, dado que o enigma move toda a trama e apenas se desfaz nas linhas finais da história. É, também, o conto com maior contenção e tensão em sua estrutura, aproximando-se das definições clássicas desse gênero literário, das quais tratamos no primeiro capítulo desta Dissertação. Ao lado de “Aurora sem dia”, é o enredo que contém emendas narrativas mais significativas, na medida em que buscam camuflar o caráter moral a partir de uma construção mais ambígua e irônica, sobretudo, concernente ao desfecho de ambos os contos.

O narrador onisciente começa a história dando pistas da sua autoridade enquanto organizador da narração, ao mesmo tempo em que parece querer estabelecer uma ligação com os textos anteriores, dando ideia de sequência. Mais uma vez, assim sendo, o leitor acredita que pode confiar nesse narrador quando ele não sabe dar todas as informações sobre as personagens. É preciso, contudo, estar sempre atento, já que este é o responsável pelo andamento da narrativa e, por conseguinte, pelas conjecturas que aquele pode realizar durante a sua leitura. O narrador, portanto, tem o domínio sobre os dados que escolhe tornar conhecidos do leitor. Luís Negreiros, dessa forma, ao chegar em sua casa e se deparar com um relógio masculino que não era seu, interroga a sua mulher diversas vezes e, não obtendo respostas, faz uma série de considerações, que podem ser as mesmas realizadas pelo narratário. Leitor e personagem, então, têm o conhecimento das mesmas coisas e desvendam juntos o mistério.

Luís Negreiros é o típico marido burguês oitocentista brasileiro. É o provedor da casa e, por esse motivo, o chefe da família. Passa parte do dia fora de casa, trabalhando em seu escritório. Clarinha, por seu turno, é a esposa-modelo dessa sociedade; obediente e portadora de cândidos traços e trejeitos, responsável pelo cuidado com o lar. Notamos o furor de Luís Negreiros aumentar ao passo que Clarinha recusava-se a colaborar com o interrogatório proposto por ele. Mergulhada em uma aparente indiferença, levou o marido a gestos brutos com ela. Foi durante a discussão que se deu o aparecimento de Meireles, pai da moça, que habitualmente ia jantar na casa da filha.

A presença de Meireles é muito importante para a estrutura e o desenvolvimento narrativo, pois lhe dá movimento e faz com que o leitor, pela primeira vez, desvie sua desconfiança de Clarinha para Luís Negreiros. Em primeiro lugar, o sogro lembrou ao genro de que no dia seguinte seria o seu aniversário, de modo que este encontrasse aí a explicação para o tal enigma. Em segundo, após a entrada de Meireles, o narrador faz uma breve digressão para apresentar a vida de solteiro de Luís Negreiros, mostrando-o um galanteador, amante das noitadas e da vida mundana. É então, a partir da inserção desses detalhes, que o narrador chama a atenção do leitor sobre um passado que poderia comprometer a resolução dos acontecimentos presentes.

Essa digressão permite, de igual forma, que se conheça um pouco mais dessa sociedade fluminense. Observa-se que Meireles tinha receio da infelicidade da filha ao aceitar o seu casamento com Luís Negreiros, uma vez que conhecia os “costumes pouco austeros” do rapaz. Por insistência da moça, porém, o pai acabou cedendo e consentindo no matrimônio, também com a promessa de que o “leão impetuoso” se tornaria um “pacato cordeiro”. Ademais, o próprio Meireles havia sido um “marido pouco exemplar”, de sorte que essa

revelação possibilita um panorama da sociabilidade exercida no período. Ainda que os homens pareçam não apresentar um perfil para a monogamia, assim como estava prescrita na Constituição do país, eles precisavam da união conjugal com uma mulher para dar continuidade aos interesses e à própria manutenção da burguesia. O casamento, dessa maneira, era a peça chave para os jogos de poder da época e, por isso, na maioria dos casos, sobretudo dentre a classe mais alta da sociedade, ele não se realizava por amor, mas sim por convenção social. Para a satisfação do prazer carnal, no entanto, era comum que os homens tivessem amantes. Algumas vezes, esses relacionamentos adúlteros tinham como fruto filhos bastardos.

Como vimos em outras narrativas, as mulheres, muitas vezes, tinham o conhecimento dessa prática e, ainda assim, desejavam o matrimônio, tendo em vista que gostariam, também, de desempenhar o seu papel nessa sociedade. Se continuassem solteiras não teriam nenhum tipo de autonomia, nem mesmo a doméstica, tal como representa D. Beatriz, em “As bodas de Luís Duarte”. Além do mais, elas foram criadas para o casamento, daí a importância de revistas como *O Jornal das Famílias*, fundamentais para a reafirmação desses hábitos.

Em “O relógio de ouro”, portanto, encena-se mais um exemplo do consórcio enquanto manutenção dos interesses daquela sociedade. O amor, se existisse, seria um item acessório e não teria nenhuma relação com a paz conjugal. Clarinha e Luís Negreiros, sendo assim, viviam um casamento, aparentemente, perfeito, cuja tranquilidade foi interrompida devido ao aparecimento de um objeto que denunciava o adultério. Este, por sua vez, pode até ser consentido, desde que escondido, pois quando trazido às claras fica mais difícil de ignorá-lo.

Após a saída de Meireles, o casal retomou a discussão. Como o marido não conseguia tirar nenhuma informação de sua esposa, achou necessário tomar uma atitude decisiva. Luís Negreiros, assim, realizou uma série de conjecturas, de modo a resumir o comportamento de sua mulher, que ora a mostrava vítima, ora culpada. O recurso narrativo é interessante pois convida o leitor a fazer as mesmas suposições. A carga dramática da história, dessa forma, chega ao seu ápice no momento em que o homem está prestes a ameaçar Clarinha de morte, caso ela não resolvesse o mistério. A mulher, por fim, entregou ao marido uma carta que viera acompanhada do relógio, na qual revelava ser este um presente de aniversário para Luís Negreiros de sua amante.

Cabe ressaltar o tom irônico e ambíguo empregado pelo narrador na construção de seu enredo. Algumas vezes, contou também com certo humor, por exemplo, ao descrever a reação do marido ao descobrir o objeto desconhecido: “Luís Negreiros gostava de charadas, e passa por ser decifrador intrépido; mas gostava de charadas nas folhinhas ou nos jornais. Charadas

palpáveis ou cronométricas, e sobretudo sem conceito, não as apreciava Luís Negreiros” (ASSIS, 1977, p. 184).

Brincando com os trocadilhos que as palavras permitem, o trecho ilustra não um caso isolado da dificuldade em lidar com a traição, mas sim como essa questão era problemática para aquela sociedade, desde que a desconfiança do adultério recaísse sobre a mulher. A ambiguidade do narrador, assim sendo, foi necessária para manter a expectativa do leitor, sendo a ironia capaz de ampliá-la e de possibilitar um desfecho surpreendente, ao mesmo tempo em que catártico.

O narrador, entretanto, já revelava a posição de cada personagem diante da infidelidade conjugal a partir da escolha de seus nomes. Clarinha, de um lado, é o diminutivo de Clara, cuja origem latina remete ao significado de brilhante, ilustre. O nome adjetivo é também usado com a intenção de mostrar algo transparente, sereno e sem ambiguidade, bem acentuado. É nesse sentido, então, que o nome Clarinha prefigurava a sua condição de vítima. Luís Negreiros, por outro lado, possui um sobrenome relativo à cor negra, ao que é obscuro e escondido, indicando, assim, o oposto daquilo que é claro, tendo em vista que a ausência de luz impossibilita de se enxergar com clareza. O nome Luís Negreiros, portanto, pressupunha a sua responsabilidade no ato adúltero. Não obstante as designações transparentes das personagens, o narrador lança mão de estratégias narrativas na tentativa de confundir o leitor, indiciando em diversas vezes o comportamento suspeito de Clarinha, ao mesmo tempo em que absolvía Luís Negreiros em sua empreitada angustiante na solução do mistério.

É interessante notar que a principal alteração do conto publicado no periódico para aquele do livro incide no final da narrativa:

“Meu bebê. Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança. – *Tua Zepherina.*”

Imagine o leitor o pasmo, a vergonha, o remorso de Luiz Negreiros, admire a constância de Clarinha e a vingança que tomara, e de modo nenhum lastime a boa Zepherina, que foi totalmente esquecida, sendo perdoado Luiz Negreiros, e tendo Meireles o gosto de jantar com a filha e o genro no dia seguinte. (*Jornal das Famílias*, maio 1873, p. 132).

Com o propósito de “educar” as moças e as senhoras daquela época, o enredo publicado no *Jornal das Famílias* tem o seu desenlace com um parágrafo adicional, numa espécie de resumo moral, muito comum nesse tipo de história. Já no desfecho do livro, tem-se somente a leitura do bilhete, com ligeiras modificações: “Meu nhonhô. Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança. – *Tua Iaiá.* / Assim acabou a história do relógio de ouro.” (ASSIS, 1977, p. 193).

O *Jornal das Famílias*, segundo o seu programa, era uma revista séria que devia atender a um principal objetivo: tratar dos interesses das famílias brasileiras, sobretudo os que dessem conta de instruir as mulheres a serem esposas e mães exemplares. Isso justifica a presença constante da temática do casamento em suas páginas. Machado de Assis, sendo seu principal colaborador, executou de modo eficiente o papel que lhe cabia; entretanto, embora seus textos tivessem o tom moralizante obrigatório, eles aconteciam de forma menos contundente, pois, a partir do humor e da ironia, algumas vezes também da ambiguidade, permitia às leitoras uma prática “desautomatizadora” de leitura, bem diferente das que eram comumente realizadas. Havia a possibilidade, portanto, da formação de um público específico, à qual o escritor fluminense dedicou-se durante toda a sua carreira.

A partir desses dados, parece decorosa a opção machadiana em deixar para sugerir que tanto marido quanto mulher fossem suspeitos de um possível adultério, somente na versão em livro, tendo em vista que, na medida em que escandalizava as leitoras ao deixar recair somente sobre a mulher dúvidas da provável traição, aconselhava-as a não repetirem o mesmo. Isto é, inserida em uma sociedade patriarcal, uma história de adultério só seria capaz de chocar se ocorresse por parte da mulher, pois com os homens era totalmente aceitável, ainda que com o fortalecimento da burguesia e a busca de novos princípios morais para reger essa sociedade ascendente, o quadro começasse a ser refeito⁶⁵.

A traição realizada pelo ser do sexo masculino, destarte, era tão aceitável que a esposa não tomou nenhuma atitude drástica; ao contrário, venceu toda a pressão que o esposo lhe fizera, de modo a só revelar o acontecido quando sua vida estava em perigo, trazendo em cena uma espécie de vingança, por tentar fazer o marido sentir a mesma angústia que possivelmente sentira ao ler a carta da amante. Ademais, coube ao homem a decisão trágica de dar cabo da vida da mulher, caso a mesma tivesse cometido o adultério. Mostra contundente desse pacífico consentimento, referido acima e, inclusive, do ensinamento do narrador deixado para as leitoras escandalizadas e apreensivas, ao mesmo tempo em que se sentiam aliviadas, evidenciando um momento catártico.

A escolha da alteração na forma de tratamento dos amantes parece trazer ao texto certo humor, pois ocultando o nome Zepherina, que significa dedicada a Deus, traz à luz termos ligeiramente mais graciosos, como nhonhô e iaiá, que parecem se completar. Nhonhô era a

⁶⁵ Com a República e a Lei da Abolição dos Escravos ainda não proclamadas, a alta sociedade brasileira se detinha aos costumes aristocrata-escravistas, no qual os responsáveis pela educação dos filhos eram os próprios escravos. Com a ascensão da burguesia, um novo modelo de família foi se constituindo, agora cabia às mães a educação dos filhos e o cuidado com o lar, por isso, era muito comum os jornais da época darem dicas de como ensiná-las esse novo papel.

maneira pela qual os escravos tratavam os seus senhores, tendo como uma variante possível ioió, forma masculina perfeita de iaiá, ao menos na escrita. Sendo assim, tanto dizer Zepherina quanto referir-se a nhonhô permite a ideia de subserviência da amante em relação ao homem, pois denota a elevação dele ao posto de senhor, aquele que tem a posse. O sobrenome Negreiros relaciona-se à escravatura, mais especificamente ao navio que transportava os escravos africanos.

Observa-se, então, um apontamento mais irônico por parte do narrador e uma escolha consciente de Machado de Assis, ao possibilitar um desenlace ambíguo e não reduzi-lo a um resumo de atitudes posteriores. Além disso, há outras emendas que buscam um caminho menos trágico e moral, pretendendo, ao contrário, o humor. Nesses parâmetros, o autor brasileiro preocupou-se desde cedo com o seu público, procurando adequar as suas narrativas ao gosto do leitor ideal. Embora o traço moralizante não tenha desaparecido completamente do conto, com essas mudanças ele tornou-se mais sutil, dando vazão às inúmeras interpretações, sem deixar de apontar uma trilha segura, onde os acontecimentos do texto comprovam essas possíveis conjecturas.

No que se refere à presença francesa, há uma citação de *Le Lutrin*, de Boileau, cujo intertexto, apesar de não estabelecer uma relação estreita com a cultura francesa, auxilia na ironia e no humor da narrativa e, também, na construção do projeto literário idealizado por Machado em *Histórias da meia-noite*.

*Le Lutrin*⁶⁶ recebeu o subtítulo de *poème héroï-comique* e é hoje lido como uma paródia épica. Embora os quatro primeiros cantos tenham sido publicados em 1674, desde 1672 era possível ler alguns de seus excertos. A obra foi finalizada em 1683, com a inserção de mais dois cantos. O assunto do poema é baseado em uma história real, ocorrida em 1667, remetendo a uma discussão entre o tesoureiro e o eclesiástico da Sainte-Chapelle de Paris. Sem autorização, o eclesiástico mudou de lugar a estante do coro da capela, dando, assim, início à discórdia, que é logo apresentada no começo do poema, onde também ocorre uma paródia da *Eneida*, a partir dos versos “Eu canto os combates e esse extraordinário prelado / Sim, por seus longos trabalhos e sua força invencível, / Na sua ilustre igreja, exercendo seu grande coração, / Deslocou, ao fim, uma estante no coro.” (Tradução nossa)⁶⁷.

⁶⁶ Foi traduzido em língua portuguesa como *A estante do côro, poema herói-cômico*, pelo português António José de Lima Leitão e publicado pela Imprensa Nacional de Lisboa, em 1834.

⁶⁷ Lê-se no original: “*Je chante les combats et ce prélat terrible / Qui, par ses longs travaux et sa force invincible, / Dans une illustre église exerçant son grand coeur, / Fit placer à la fin un lutrin dans le chœur*” (BOILEAU, [s.d.], p. 17).

Por meio de um tom irônico e humorístico, constrói-se o texto crítico de Boileau, chamando a atenção para as preocupações mesquinhas e mundanas dos componentes do clero. A citação do narrador machadiano foi retirada do primeiro canto de *Le Lutrin*, no momento em que o ministro Gilotin tentava convencer o tesoureiro a jantar antes de ir para o altar da capela, pois sabia que ele se exaltaria ao ver a estante fora de seu lugar habitual. Gilotin insistia que o zelo do tesoureiro era inútil e que à hora do jantar não devia preocupar-se com o ofício porque “[...] *un dîner réchauffé ne vallut jamais rien*” (idem, p. 19). Esta citação foi parcialmente empregada por Meireles (“[...] um jantar requeentado, - *qui ne vallut jamais rien*” (ASSIS, 1977, p. 188)), quando procurava persuadir a filha e o genro a desfazerem a briga, pois o jantar os esperava. Mais à frente, a mesma personagem alude à citação:

Pouco depois saía o pai de Clarinha protestando de novo que, se no dia seguinte os achasse do mesmo modo, nunca mais voltaria a casa deles, e que se havia coisa pior que um jantar frio ou requeentado, era um jantar mal digerido. Este axioma valia o de Boileau, mas ninguém lhe prestou atenção. (Idem, p. 190).

Com humor e ironia, o narrador transforma o verso de *Le Lutrin* em uma máxima, que, apesar de ter em foco a comida requeentada do jantar, na verdade, direciona-se a um conteúdo moralizante, como é próprio das máximas, axiomas e provérbios. Embora Boileau seja reconhecido pela escrita de sua *Art poétique*, publicada em 1674, suas sátiras foram fundamentais para que se tomasse conhecimento dos vícios da sociedade de sua época, sobretudo concernentes às camadas mais altas, como a nobreza e o clero. Foi, dessa forma, precursor dos escritos de Racine e Molière, na medida em que buscava abordar os valores morais da sua contemporaneidade. É devido a isso, todavia, que suas sátiras são lidas hoje com dificuldade, por haver certa demarcação temporal, o que já não ocorre com Molière, por exemplo, fazendo com que, ao contrário, seja um escritor sempre atual.

A citação, portanto, permite um ensinamento de Meireles não só destinado à sua filha, mas também às jovens casadas. As brigas entre os cônjuges serviam apenas para esfriar a tranquilidade doméstica, que jamais voltaria a ser como antes, ainda que houvesse reconciliações. Tendo em vista que as mulheres eram, na maioria das vezes, conscientes da traição do marido, era prudente que não buscassem provas do desvio e nem motivos para os arrufos. Os homens, por seu turno, deveriam ser excessivamente discretos, para, assim, manter suas esposas contidas. O episódio de “O relógio de ouro”, contudo, escapou a essas sutilezas, pois contou com um caráter um tanto autêntico de Clarinha.

A mesma autenticidade, desse modo, é percebida no uso da citação francesa pelo narrador machadiano dentro de *Histórias da meia-noite*, na medida em que parece não estreitar as relações com a literatura estrangeira, mas somente apropriar-se dela para exercer alguma função em sua narrativa. Neste caso, serviu para trazer à ficção humor e ironia, que juntos se ocuparam da ambiguidade moral da citação. O fato do narrador colocar em equivalência o verso de Boileau e a conclusão de Meireles permite a existência desse tom moralizante.

Apesar da gravidade da discussão, o motivo da sua existência, em contrapartida, era comum, bem como deveriam ser as rixas entre os membros da Igreja. O título do conto, nesse sentido, já aponta para essa banalidade. Chamando a atenção para o objeto, “O relógio de ouro”, o título é claro e simples; porém, esconde o mistério em torno do qual gira a história, da mesma maneira que são camufladas as posições de vítima e de culpa das personagens por meio da ambiguidade de seu comportamento, evidenciado pelo narrador em posição a seus nomes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura de *Histórias da meia-noite* nos permite realizar inúmeras interrogações, cujas respostas, variáveis, formam uma série de conjecturas que podem ser sustentadas segundo tal ou tal ponto de vista. Resolvemos, nesse sentido, partir da presença francesa, aspecto instigante da coletânea, visto ser uma marca comum em cinco de suas seis narrativas constituintes. A princípio, o fato de a última ficção, “Ponto de vista”, não conter nenhuma relação direta com a cultura francesa – exceto por ser escrita por meio de cartas trocadas entre duas amigas, fazendo lembrar certa tradição epistolar francesa, sobretudo aquela de Mme de Sevigné, Montesquieu e Laclos – parecia desmontar a sua importância uniforme para a compilação. Essa ausência reveladora, no entanto, possibilitou a hipótese da existência de um projeto literário, unindo, dessa forma, as produções machadianas de um mesmo período. Isto é, *Instinto de nacionalidade* e *Histórias da meia-noite*, ambos de 1873 e *Americanas*, de 1875 parecem convergir para um mesmo propósito: o alcance da maturidade da literatura brasileira a partir da construção de uma memória literária. Se nas narrativas iniciais de *Histórias da meia-noite* o contato com a cultura francesa está mais presente, o fato dele estar dissimulado em “Ponto de vista” indica uma mudança de postura do narrador machadiano, a mesma prevista pelo escritor do ensaio crítico de 1873, mostrando que esse diálogo intertextual nem sempre estará explícito, no entanto, não deixará de existir, contando com a participação do público para o seu reconhecimento.

Americanas é a terceira antologia poética de Machado de Assis, classificada, muitas vezes, como um conjunto de poesia indianista. Não são todos os seus poemas, porém, que possuem essa temática. Por exemplo, “Sabina” remete à sedução de uma mucama mestiça, investida por Otávio, moço branco, estudante e filho do patrão da fazenda. A conquista é marcada por uma mistura de violência e de romantismo. De um lado, Sabina ansiava por se deitar com Otávio; de outro, estava assustada com a perda de sua virgindade. Os versos a seguir ilustram o fato:

[...] Rompe Otávio o espaço
Que os divide; e de pé, a fina areia,
Que o mole rio lambe, erecto e firme,
Todo se lhe descobre. Um grito apenas
Um só grito, mas único, lhe rompe
Do coração; terror e vergonha... e acaso
Prazer, prazer misterioso e vivo

De cativa que amou silenciosa,
 E que ama e vê o objeto de seus sonhos,
 Ali com ela, a suspirar por ela. (ASSIS, 2008, v. III, p. 139)

Apesar de haver amor por parte de Sabina, Otávio não correspondia a esse sentimento, pois, assim como o eu-lírico, o jovem conquistador parecia indiferente aos sentimentos românticos, somente seguindo o seu prazer carnal. Após o ato amoroso, Otávio retornou à cidade para terminar os estudos e quando voltou para a fazenda, casou-se com outra mulher, para o desespero da mucama, que, grávida, tentou cometer o suicídio, mas acabou desistindo.

Ainda que “Sabina” não retrate a questão do índio, ela diz respeito a outras problemáticas enfrentadas pela realidade brasileira do Oitocentos, as quais, na verdade, prefiguravam o cenário nacional desde a época do descobrimento. Em “A Cristã Nova”, por exemplo, volta-se para os tempos da Inquisição, travando um intenso conflito religioso entre negros e brancos. Outros poemas, como “José Bonifácio” e “A Gonçalves Dias”, não centralizam a temática indianista, mas abordam a importância desses sujeitos que levam o título das obras para o contexto sócio-cultural brasileiro. “Potira”, primeiro poema de *Americanas*, ilustrou o indianismo à moda de Basílio da Gama, em *Uruguai*, na medida em que não buscava sobremaneira o enaltecimento da alma indígena. Em alguns casos, em contrapartida, o índio ganhou caracteres heroicos, assemelhando-se àqueles desenhados por Gonçalves Dias e José de Alencar. Por fim, a conclusão da antologia acontece com “A última jornada”, contando a história de amor entre um casal indígena. Assim, Machado de Assis percorreu toda a tradição romântico-indianista brasileira para configurar a sua, ao contrapô-la, inclusive, com outras questões existentes não só no território nacional, mas naquele de toda a América. Justifica-se, então, o título *Americanas*.

A ideia de que a poesia e toda a literatura de uma nação não se faz somente a partir de elementos nativos já estava inserida em *Instinto de nacionalidade*, sendo aprofundada em *Histórias da meia-noite* e *Americanas*. Do mesmo modo, o ensaio crítico prezava pelo cuidado ao trazer marcas estrangeiras para a literatura nacional, de sorte a não transformá-las em mero modismo ou erudição. A presença francesa em *Histórias da meia-noite*, portanto, seria capaz de explicitar essa condição, ao desempenhar funções diferentes de uma narrativa para a outra, ao mesmo tempo em que, se vista no conjunto da obra, rege uma mesma função: o projeto literário que visa a construção de uma tradição da literatura brasileira a partir da intertextualidade com outras literaturas.

A França e sua cultura eram aspectos rotineiros no *Jornal das Famílias*. Além de ser impresso em Paris e trazer estampada a moda francesa em quase todos os seus volumes, a marca francesa era espaço comum nos artigos de viagem, nas sugestões de economia doméstica e de medicina familiar, nos textos de literatura e outras artes.

Logo no primeiro volume da revista, em janeiro de 1863, na seção *Cartas*, Helena, então residente em Paris, escreveu uma carta à prima Eulalia, contando-lhe o convite que recebera para colaborar no periódico e a sua decisão em publicar a sua correspondência com a prima, onde relatava sua tristeza decorrente das saudades que sentia do Brasil e de seus familiares, ainda que exaltasse a cultura francesa em determinados momentos. Já nesse princípio do jornal, então, temos uma mostra da relação cultural entre França x Brasil e da sua importância para a constituição da revista de Garnier. As cartas de Helena para Eulalia continuaram e com elas, a jovem tecia algumas comparações entre o solo brasileiro e o francês, ao apontar para a fertilidade de nossa agricultura e a possibilidade do país enriquecer por meio dela. Essa colaboração de Helena traz à luz a tradição epistolar francesa ao aproximar-se da correspondência de Mme de Sevigné, sobretudo com relação à sua filha, uma vez que suas cartas sempre misturavam os assuntos pessoais aos de ordem estético-literários.

Nas dicas de beleza, as mulheres parisienses eram modelos a ser seguidos. Por exemplo, em fevereiro ainda de 1863, no artigo “A arte da beleza”, assinado por Pauchita Montez, relatava-se que as senhoras de Paris colocavam pedaços de carne crua sobre a pele para evitar as rugas, dizendo com isso que as leitoras deveriam copiá-las a fim de obter o mesmo resultado.

Na seção *Mosaicos*, que reunia uma gama variada de assuntos, a França e sua cultura eram também temas recorrentes. No volume de abril de 1864, por exemplo, o artigo “Observações sobre o suicídio”, colocava o mapa de Paris e Londres em confronto, ao especificar as características do suicídio e do suicida. Já em agosto do mesmo ano, *Sebastianopolino* discorria sobre a chegada do *cache-nez* ao Brasil, criticando a naturalidade com que os brasileiros recebiam as novidades estrangeiras e as incorporavam sem, ao menos, adequá-las a sua realidade. O autor, sendo assim, dava vários exemplos de palavras francesas que substituíram termos portugueses, como *enveloppe* no lugar de *sobrecarta*. Concluiu o seu texto com ironia e humor, dizendo que “os Franceses são na verdade o povo que mais abusam do nariz; metem-no em tudo” (*Jornal das Famílias*, abr. 1864, p. 240).

Percebemos com esses artigos que, embora a maioria deles confira à cultura francesa um modelo de civilização e erudição, alguns tentavam enxergar a situação através de um olhar distanciado. Nos textos literários, porém, quase sempre os autores franceses eram tidos como

autoridades, lidos como os verdadeiros mestres da literatura. A maior parte dos escritores citados por Machado de Assis em *Histórias da meia-noite*, então, são poucas vezes indicados por outros colaboradores do periódico de Garnier, os quais preferiam citar nomes mais contemporâneos, como Victor Hugo, Alexandre Dumas, Eugène Sue e Balzac. A alusão, portanto, acontecia de maneira diferente, uma vez que os colaboradores não tinham a intenção de remontar uma tradição da literatura; ao contrário, os escritores franceses eram chamados à cena para contribuir com sua exibição intelectual e, também, para mostrá-los em compasso com o modismo difundido na época. Machado não estava isento dessas práticas literárias ocorridas em seu tempo; entretanto, observamos nesse caso específico uma outra função, a que se destina a criação de um projeto literário.

Quando analisamos a coletânea, reorganizamos os seus contos seguindo uma linha temática. Se olharmos para a sua composição primeira, acompanhamos certa gradação da presença francesa, que se inicia de modo mais acentuado em “A parasita azul” e ocorre de forma mais sutil em “O relógio de ouro”, sendo explicitamente inexistente em “Ponto de vista” – mas, nem por isso, deixa de existir implicitamente – e oscilando a sua frequência nos textos intermediários.

Na verdade, a relação estreita com a cultura francesa em “A parasita azul” só ocorre até metade da narrativa, pois desde o momento em que Camilo Seabra, afrancesado, começou a se apaixonar por Isabel, sua estadia parisiense foi quase esquecida, cedendo o lugar às suas novas ambições, na proporção em que se abasileirava. O texto se principia com o total enaltecimento de Paris, cujos habitantes e costumes são modelos de civilização, e se conclui com um posicionamento irônico frente à capital francesa, capaz de ludibriar o sujeito devido à sua efervescente e irresistível vida mundana, presente ainda nas lembranças do protagonista, porém, de um modo ambíguo. Esse movimento gradual da história acompanha todo o livro e é defendido também em *Instinto de nacionalidade* como o ponto de alcance da maturidade literária brasileira. Os intertextos com outras literaturas, sejam elas estrangeiras ou não, eram necessários para a constituição de uma literatura nacional, pois possibilitavam uma memória literária, que seria reconhecida pelo público. A intertextualidade, contudo, não deveria ficar somente no plano superficial, como item de decoração, ela precisaria, da mesma forma, ter uma função capaz de se auto-justificar. A presença de outra literatura em determinado texto, então, teria de se adequar às exigências de seu novo contexto. “A parasita azul” ao lado do ensaio crítico, desse modo, serviram como ponto de partida para a análise das marcas francesas em todos os enredos de *Histórias da meia-noite*.

Em “As bodas de Luís Duarte, não são mais os lugares e os costumes parisienses que são trazidos à tona, mas sim elementos artísticos: os quadros *La mort de Sardanapale* e, provavelmente, *La mort de Marie Stuart*; a comparação de Rodrigo com a personagem homônima de Corneille, em *Le Cid* e a alusão à máxima de La Rochefoucauld. A presença francesa, como se percebe, continua intensa, funcionando como exemplo de erudição, tanto do narrador quanto da personagem José Lemos, e confere à ficção, de igual modo, mais humor e ironia. Aqui, a intertextualidade com a literatura francesa permite a discussão acerca da sua ocorrência em nosso meio cultural, de maneira ampla, ao possibilitar o questionamento de como se dava essa relação no século XIX, graças ao flagrante nessa sociedade que o conto permite.

Na sequência, “Ernesto de tal” parodia a comédia francesa *Le barbier de Séville*, de Beaumarchais, ao teatralizar o conto, que oscila entre o riso da comédia e a dramaticidade do melodrama. Como Machado de Assis havia traduzido a peça francesa, é possível conjecturar que essa intertextualidade é uma forma de enfrentar o público que não soube apreciar a encenação da tradução brasileira. Ao possibilitar essa aproximação tão estreita com a obra de Beaumarchais e, em alguma medida, com a ópera de Rossini, que também realizou uma releitura da comédia, o escritor brasileiro tece em seu livro uma memória coletiva da literatura, na qual deseja se inserir.

Há em “Aurora sem dia” a alusão direta a três autores franceses, dois literários: Gilbert e Chénier; e um político: Guizot. Aparecem também outros nomes de escritores de outras nacionalidades, tais como Dante, Bocage, Shakespeare e Camões. O final otimista da narrativa também faz lembrar aquele de *Candide*, de Voltaire. Os autores indicados colaboram para a construção da personagem principal, Luís Tinoco, bem como da história como um todo. Essas características intertextuais do conto, então, permitem a continuação dessa tradição literária, que se inicia com a ficção estrangeira e tem a sua continuidade na produção brasileira.

Além das intertextualidades com a literatura francesa, aparecem, até aqui, vários vocábulos e expressões em língua francesa, acentuando a sua constante presença no século XIX brasileiro. Alguns desses termos empregados pelo narrador machadiano continuam sendo usados com frequência hoje em dia, tais como *croquette*, *champagne* e *toilette*.

“O relógio de ouro”, por sua vez, contém apenas uma citação de um verso satírico de Boileau, permitindo ao texto machadiano uma moralidade, que causa ironia, humor e, também, ambiguidade. Nessa altura do livro, portanto, Machado de Assis encontra-se mais

distante da literatura estrangeira, mostrando ser possível construir uma obra notável sem exageros de citações e alusões.

Já em “Ponto de vista” não há nenhum indício explícito que ligue a literatura brasileira com a francesa, salvo o fato de ser um conto epistolar, como já destacamos. A narrativa é composta apenas de correspondências, a princípio entre as amigas Raquel e Luísa; mais tarde, entre Dr. Alberto e Raquel. O leitor, desse modo, tem o conhecimento dos acontecimentos da história por meio do conteúdo das cartas, cuja organização fica a cargo do narrador machadiano, que foi responsável, aliás, por várias alterações textuais do conto publicado no livro em relação àquele do jornal. A começar pelo título, que era originalmente “Quem desdenha”, passando a ser denominado por “Ponto de vista”.

O trabalho de editor de texto é reconhecível quando, inicialmente, as epístolas de Luísa são suprimidas, de sorte que entramos em contato apenas com aquelas de Raquel, que, embora comentem algumas novidades contadas pela amiga, são todas vistas a partir de sua ótica. O recurso estilístico é usado com segundas intenções, pois fazia parte dos planos de Raquel camuflar o seu real sentimento a respeito de Dr. Alberto. Luísa até aceita participar do jogo proposto pela confidente de infância, entretanto, no momento em que o leitor entra em contato com suas cartas, percebe-se a sua desconfiança. Assim, ambas passam o tempo todo brincando de adivinhações, porém, dissimulando-se: Raquel, de um lado, em toda a sua correspondência arruma uma desculpa para falar de Dr. Alberto, fingindo despreensão; já Luísa, de outro, faz insinuações de valores, ora moral, ora sentimental, na tentativa de convencer a amiga, que se fazia de desentendida, a contar a verdade.

Quando, contudo, aparece a carta de Dr. Alberto a Raquel, o leitor atento pode ir juntando as peças, uma vez que o amor da moça só é revelado por meio das palavras do rapaz. Luísa, portanto, é a última a ter a confirmação desse sentimento, que, em resposta, envia à amiga um bilhete com apenas três exclamações, talvez de estupefação, de encantamento ou de ressentimento. De qualquer maneira, Raquel para se isentar da culpa, apela para a amizade de ambas: “[...] a felicidade explica ou desculpa tudo” (ASSIS, 1977, p. 225). Raquel, nesse sentido, desempenha um papel muito próximo do narrador literário, podendo ser interpretada a partir de um prisma metatextual, dado que permite a reflexão sobre a sua função de editora da narrativa. A moça escolhe aquilo que relata à amiga, de modo a manter a sua expectativa, assim como o narrador, que seleciona as cartas que quer mostrar ao leitor, sendo, portanto, o ponto de vista da história. Reconhecemos nas declarações de Raquel a sua perspicácia em deixar pistas para Luísa, mesmo quando parece se arrepender de o ter feito. É possível, sendo assim, que o trecho a seguir ilustre o seu processo de organização de ideais: “Acabo de reler o

que escrevi, e riscaria tudo se tivesse mais papel para escrever. Infelizmente não tenho, é meia noite, e esta carta há de seguir amanhã cedo. Risque pois o que aí fica escrito; não vale a pena guardar tolices” (idem, p. 204).

Com a desculpa de não ter mais papel e de a carta dever seguir o seu destino logo na manhã, a personagem usa a já gasta estratégia da dissimulação: pede ao receptor que ignore aquilo que está lendo, colocando a culpa no horário em que escreve e na necessidade de fazê-lo. É comum, em literatura, pensarmos que a meia-noite era destinada aos acontecimentos turvos e equívocos, quando não sobrenaturais. Por isso, esse momento pré-sono, no qual Raquel pode refletir sobre o seu dia e seus sentimentos, é renegado com o receio do julgamento por parte de Luísa, que estava casada e feliz, não compartilhando dos pensamentos românticos de uma donzela orgulhosa, que não gostaria de ser considerada como ingênua ou inferior. Também por esse motivo, Raquel omite o seu amor por Dr. Alberto, pois antes queria saber se era correspondida, para que não fosse humilhada perante a amiga. Mais uma vez, a tradição epistolar francesa é chamada à cena, fazendo muito lembrar aquela praticada por Mme de Sevigné, ao mesclar interesses pessoais com uma preocupação estético-literária.

O fragmento da carta de Raquel permite que se reflita sobre a construção de *Histórias da meia-noite*, além do título estabelecer a mesma associação literária com a meia-noite, é como se a personagem falasse em nome do narrador, posto que nesse conto era também esse o seu papel. Aparece na “Advertência” da coletânea o mesmo tom dissimulado, a partir do recurso da falsa modéstia. As histórias que não foram escritas “ao correr da pena”, uma vez que se trata de reedições, com significativas alterações, também não são despretensiosas como se diz ser, pois contaram com uma seleção consciente, formando um conjunto que almejava obter um determinado resultado. As narrativas, sendo assim, são compostas à meia-noite, momento em que é possível representar a transição, marcado, muitas vezes, como zero hora; isto é, quando a noite passa a ser um novo dia.

Horário preferido dos românticos, a meia-noite abre portas para o incerto, para as possibilidades, para os sonhos e devaneios. Machado de Assis, então, buscou, mais uma vez, usar do conhecimento prévio do leitor para desautomatizá-lo na sequência, tendo em vista que ele não encontraria no interior do livro características únicas do Romantismo. Aliás, em qualquer escola que se tente enquadrar esses contos, descobre-se a impossibilidade de obter tal êxito. Utilizando-se da tradição literária reafirmada por seu público, o autor fluminense compõe um livro em que pode discutir o amadurecimento da literatura nacional a partir da intertextualidade com outras culturas, sobretudo com a francesa, como forma de constituir

uma memória literária, ao mesmo tempo em que formava o público ideal para essa nova literatura.

Esse excerto do conto, portanto, pode ser interpretado como o ponto de vista de *Histórias da meia-noite*, o que já estaria explícito no título da narrativa, explicando, assim, a sua mudança quando foi republicado em livro. É possível que Machado tenha realizado um jogo de ironias, pois se todo o conto for levado como um reflexo da coletânea, a presença francesa encontraria dificuldades para ser lida como aspecto essencial de sua compreensão, devido à sua construção dissimulada no interior do conto. Acreditamos, então, que o fragmento selecionado fornece, de maneira mais enfática, esse ponto de vista, sendo a posição dentro da compilação o que permite a reafirmação do projeto literário que tentamos defender. É como se o autor emprestasse a voz de Raquel para exprimir a sua hesitação frente ao leitor, uma vez que as emendas narrativas de todos os textos da coletânea mostram o cuidado de Machado de Assis em adequar suas histórias segundo o público pretendido.

Notamos nas escolhas intertextuais do escritor fluminense que, embora a sua preferência se concentre na presença francesa, parte dela é projetada em outras culturas, quando não em todo o Ocidente. A origem do quadro *La mort de Sardanapale*, do francês Delacroix, por exemplo, remonta à história de um rei de uma antiga civilização da Assíria, que já havia sido usada para a construção de uma obra de Lord Byron. Da mesma maneira ocorre com Mary Stuart, cuja vida e morte foram amplamente difundidas em trabalhos artísticos dos séculos XVII e XIX ocidentais, sendo impossível determinar qual quadro é citado pelo narrador machadiano. Outro exemplo é *Le barbier de Séville*, comédia escrita por um francês, Beaumarchais, e musicada, em grande parte, pelo italiano Rossini, na sua ópera homônima. Esses detalhes, então, ajudam a corroborar a preocupação de Machado de Assis com a sua posteridade.

Paralela à presença francesa, observamos uma mudança na posição do narrador machadiano ao longo da coletânea, oscilando o seu nível de onisciência em cada uma das narrativas. Aos poucos, o narrador tenta se ausentar da narração, como se o texto falasse por si só. É necessário, todavia, que o leitor desconfie, uma vez que não passa de artifício para enganá-lo. A onisciência que tenta se mostrar parcial em “A parasita azul” cede lugar a um narrador intruso que detém uma espécie de câmera cinematográfica em “As bodas de Luís Duarte”, na tentativa de apresentar todas as personagens de um mesmo plano. Já em “Ernesto de tal”, o narrador permite uma série de discursos diretos, como se as personagens estivessem agindo com plena autonomia, ao passo que em “Aurora sem dia”, tem-se a impressão de que Dr. Lemos é o responsável pela imagem que se cria de Luís Tinoco. Em “O relógio de ouro”

parece que a leitura acompanha a ordem dos acontecimentos tal e qual; entretanto, não se pode ignorar o fato de ser o narrador responsável pela escolha daquilo que é contado. De igual forma, ainda que “Ponto de vista” seja composto por cartas, o narrador ausente, nesse caso, trabalha como editor da correspondência, selecionando aquilo que pode ser lido e aquilo que deve ser ocultado.

Além do foco narrativo, contempla-se um aprimoramento do gênero conto dentro de *Histórias da meia-noite*, o que já foi bem fundamentado pela Tese de Sílvia Azevedo (1990). Conforme publicava seus enredos no *Jornal das Famílias*, o jovem escritor fluminense ia apreendendo e executando características próprias do gênero, sobre as quais já discutimos neste trabalho.

A partir de todas essas particularidades elencadas, é possível conferir o intenso trabalho da escritura machadiana. Encontra-se, assim, a preocupação do autor fluminense em compor um livro cujo conteúdo pudesse ser coerente em diversos aspectos entre si, de modo que a linha temática do casamento, por meio da qual eram, comumente, analisados esses contos, apresenta apenas uma (e, talvez, nem a mais importante) possível perspectiva para compreendê-los.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Maria Celeste de Moura. O século XIX: o mundo burguês / o casamento / a nova mulher / o contexto histórico dos romances *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro*. Disponível em:

<<<http://www.uniaraxa.edu.br/ojs/index.php/evidencia/article/viewFile/412/391>>>

A Reforma. Disponível em: << <http://hemerotecadigital.bn.br/reforma-orgao-democratico/226440> >>.

ARISTOTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho; Introdução e notas: Jean Voilquin e Jean Capelle. 17.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, abr.2005.

ARNOULD, E. J. *La genèse du Barbier de Séville*. Paris: Minard, 1965.

ASSIS, J. M. Machado de. *Obra Completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, vol. I, II, III e IV.

_____. *Histórias da meia-noite*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Crônicas de Lélío*. Org. Magalhães Jr. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. *Comentários da semana*. Org. Lúcia Granja e Jefferson Cano. Campinas: UNICAMP, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

A Vida Fluminense. Disponível em: << <http://hemerotecadigital.bn.br/vida-fluminense-folha-joco-seria-illustrada/709662> >>.

AZEVEDO, Silvia Maria de. *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: USP, 1990.

AZEVEDO, Silvia M. de; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela M. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: UNESP, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Seuil: Paris, 1970.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB 1987.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: Idem. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 158-65.

_____. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: EdUNICAMP, 2003.

BEAUMARCHAIS. *Le barbier de Séville*. Paris: Didier, 1960.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de. *Théâtre*. Paris: Garnier, 1980.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BERTAUD, Madeleine. *Le XVII^e siècle: littérature française*. Nouv. ed. augmentée. Collection Phares. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1998.

BLANDIN, Claire. *Le Figaro: deux siècles d'histoire*. Préface de Alain-Gérard Slama. Paris: Armand Colin, 2007.

BLANDIN, Claire (direction) et al. *Le Figaro: histoire d'un journal*. Paris: Nouveau Monde, 2010.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. e apres. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOILEAU. *Le lutrin et l'art poétique*. Paris: Larousse, [s.d.]. (Classiques Larousse).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

_____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982.

BRUNEL, P.; PICHOS, C. e ROUSSEAU, A.M. *Que é literatura comparada?* Trad. Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fabio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê, 2008.

CALLIPO, Daniela M. *Rimas de ouro e sândalo: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis*. São Paulo: UNESP, 2010.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. São Paulo: Itatiaia, 1975.

_____. O francês instrumento de desenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio; CARONI, Italo e LAUNAY, Michel. *O francês instrumental: a experiência da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Hermus, 1977.

_____. Dialética da malandragem. In: Idem. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. *Esquema de Machado de Assis*. In: Idem. *Vários Escritos*. 4. ed. reorganizada pelo autor. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

Carlos Ceia: s.v. “Alusão”, *E-dicionário de termos literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=625&Itemid=2, acesso em 10 set. 2014

CARVALHAL, Tania F.. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

_____. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via Atlântica*, n. 9, jun. 2006. pp. 125-136.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary Del Priore. 2.ed. Brasília: EdUnB, 1998.

CHÉNIER, André. *Oeuvres complètes*. Edition établie et commentée par Gérard Wlatter. Paris: Gallimard, 1958.

_____. *Oeuvres poétiques d'André Chénier*: précédées de la vie d'André Chénier, annotées par M. Louis Moland, avec les études de Sainte-Beuve, les mélanges littéraires, la correspondance et une notice bibliographique. Tome I et II. Paris: Ganier Frères, 1884.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

COOPER-RICHET, D. Transferts culturels et passeurs de culture dans le monde du livre (France – Brésil, XIX siècle). *Patrimônio e Memória*. São Paulo: UNESP, v.9, n. 1, p. 128-143, jan./jun. 2013.

CORNEILLE, Pierre. *Le Cid*. Paris: Larousse, [s.d.]. (Classiques Larousse).

Correio Mercantil. Disponível em: << <http://hemerotecadigital.bn.br/correio-mercantil/709530>>>.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUPRIE, Alain. *Pierre Corneille: Le Cid*. Études Littéraires. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

CRESTANI, Jaison L. As marcas dos periódicos nos contos de Machado de Assis. *Revista Patrimônio e Memória*, Assis, v. 1, n. 1, 2005.

_____. A colaboração de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*: subordinações e subversões. *Revista Patrimônio e Memória*, v.2, n.1, 2006.

_____. *Machado de Assis colaborador do Jornal das Famílias*: da periferia do Romantismo para o centro da literatura brasileira. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis: UNESP, 2007.

_____. *Machado de Assis e o processo de criação literária*: um estudo comparativo das narrativas publicadas n’*A Estação* (1879-1884), na *Gazeta de Notícias* (1881-1884) e nas

coletâneas *Papeis avulsos* (1882) e *Histórias sem data* (1884). Tese (Doutorado em Letras). Assis: UNESP, 2011.

CURY, Maurice. *La mort de Sardanapale*: tentative de description d'un tableau. Paris: E.C. Éditions, 1996.

DAUVIN, Jacques; DAUVIN, Sylvie. *Le Barbier de Séville*, Beaumarchais: résumé, personnages, thèmes. Série Profil d'une oeuvre. Collection Profil littérature. Paris: Hatier, 1981.

Diário do Rio de Janeiro. Disponível em: <<<http://hemerotecadigital.bn.br/di%C3%A1rio-do-rio-de-janeiro/094170>>>.

DELON, Michel et al. *Dictionnaire européen des lumières*. Paris: Presse Universitaire de France, 1997.

DIMOFF, Paul. *La vie et l'oeuvre d'André Chénier*: jusqu'à la révolution française 1762-1790. Tome I. Genève: Slatkine Reprints, 1970.

ECO, Umberto. A poética da obra aberta. In: Idem. *Obra aberta*: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Giovani Cutolo. Rev. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ESPAGNE, Michel. Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle. *Genèses*, v. 17, septembre 1994.

_____. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF, 1999.

Exposition. La Rochelle. Marie Stuart: une figure romantique?: la destinée artistique de la reine de l'Écosse au XIX^e siècle. La Rochelle : Musée des Beaux-Arts, 2009-2010.

FABRE, Jean. *André Chénier*: l'homme et l'oeuvre. Paris: Hatier-Boivin, 1955.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. São Paulo: Ateliê, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio século XXI*: o minidicionário da língua portuguesa. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FRANÇA, Eduardo Melo. *Ruptura ou amadurecimento?* Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis. Dissertação (Mestrado em Letras). Recife: UFPE, 2008.

FREITAS, Deise J. T. *A composição do estilo do contista Machado de Assis*. (Tese de Doutorado). Florianópolis: UFSC, 2007.

FRIEDMAN, Norman. Ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./mai., 2002.

FRIEDMAN, Norman. O que faz um conto ser curto? Trad. Marta Cavalcante de Barros. *Revista USP*. São Paulo, n. 63, p. 219-230, set./nov., 2004.

GALVÃO, Alfredo. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro. *Revista SPHAN*, n. 14, 1959.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

_____. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007.

GILBERT, Nicolas. *Oeuvres de Gilbert: précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages*. Paris: Hiard, 1831.

GIMENEZ, José Carlos. *A rainha Isabel nas estratégias políticas da Península Ibérica: 1280-1336*. (Tese de Doutorado). Curitiba: UFPR, 2005.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad.: Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. 1872: “A parasita azul”, ficção, nacionalismo e paródia. In: *Cadernos de literatura brasileira*. n. 23 e 24. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2008, p. 163-214.

GOMES, Eugênio. “O microrrealismo de Machado de Assis”. In: Idem. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José. p. 52-62.

_____. *Espelho contra espelho*. São Paulo: IPE, 1949.

GOTLIB, Nádia B.. *Teoria do conto*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis em formação (à roda dos jornais)*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GUICHEMERRE, Roger. *La comédie classique en France: de Jodelle à Beaumarchais*. Vendôme: PUF, 1978.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; EdUSP, 2004.

GUIZOT, François. *Méditations et études morales*. 5^e éd. Paris: Didier, 1861.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz; EdUSP, 1985.

HAMON, Philippe. *Imageries: littérature et image au XIX^e siècle*. Paris: José Corti, 2001.

HODGART, Matthew. *La satire*. Trad. Pierre Frédéric. Paris : Hachette, 1969.

HOFFMANN, Ernest T. A. *Contos sinistros: no olho do outro*. Trad. Oscar Cesarotto. São Paulo: Max Limonad, 1987.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

JAUSS, Hans R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed.. Coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. In: Idem. *Poétique*. Paris: Seuil, 1976, p. 258-81.

Jornal das Famílias. Disponível em: <<<http://hemerotecadigital.bn.br/jornal-das-familias/339776>>>.

JOYEUX, Béatrice. Les transferts culturels, un discours de la méthode (bilan historiographique, perspectives d'application). *Hypothèses*. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne, 2002.

KAISER, Gerhard. R. *Introdução à literatura comparada*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2001.

LA ROCHEFOUCAULD, François de. *Oeuvres de La Rochefoucauld*: nouvelle édition, revue et augmentée de morceaux inédits, des variantes, de notices par M. D.-L. Gilbert et J. Gourdault. Paris: Hachette, 1868.

_____. *Réflexions, sentences et maximes morales de La Rochefoucauld*: nouvelle édition conforme à celle de 1678, et à laquelle on joint les annotations d'un contemporain, les variantes, et des notes. Paris: P. Jannet, 1853.

_____. *Réflexions, ou Sentences et maximes morales de La Rochefoucauld* : suivies d'un examen critique par M. L. Aimé-Martin, et des *Oeuvres choisies* de Vauvenargues. Paris: Firmin Didot Frères, 1855

_____. *Oeuvres complètes*. Introd. Robert Kanters. Cronologia e Index Jean Marchand. Edição L. Martin-Chauffier. Revisto e Ampliado Jean Marchand. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Maximes*. Paris: Garnier, 1967.

LÉVI, Florence. O simbolismo da boca através de alguns provérbios portugueses. *Revista Paremia*, n.6, 1997.

LOMÉNIE, Louis de. *Beaumarchais et son temps*: études sur la société en France au XVIII^e siècle d'après des documents inédits. Tome I et II. Genève: Slatkine Reprints, 1858.

MASSA, Jean Michel. *Machado de Assis tradutor*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

_____. *A juventude de Machado de Assis*: 1839-1819. Prólogo de Antonio Candido; tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. 2^a ed. rev. São Paulo: UNESP, 2009.

MAGALHÃES JR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. vol.I e II.

MELLO, Katia R., *Jornal das Famílias* e Machado de Assis: um perfil do periódico de Garnier e seu principal colaborador. VII Jornada Multidisciplinar: Humanidades em Comunicação. Bauru: UNESP, 2005.

_____. *Machado de Assis leitor de si mesmo: um estudo a respeito da reescrita de alguns contos de Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis: UNESP, 2007.

MINCHILLO, Carlos Alberto C. Salto triplo para queda em falso: uma leitura de “Aurora sem dia”, de Machado de Assis. *Revista Machado de Assis em linha*, ano 3, n. 5, 2010.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 5. ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 1977.

MOLLIER, Jean-Yves. *Le commerce de la librairie en France au XIX siècle: 1789-1914*. Paris: Maison des Sciences de l’Homme, 1997.

MORAIS Filho, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Prefácio de Silvio Romero. Desenho de Flumen Junius. Brasília: Senado Federal, 2002. (Biblioteca Básica Brasileira).

MORINEAU, Dominique. *Le Barbier de Séville: 40 questions / 40 réponses / 4 études*. Paris: Ellipses, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Disponível em: <http://ensaius.files.wordpress.com/2008/03/sobre-a-verdade-e-a-mentira-no-sentido-extramoral.pdf>. Acesso em 10 jun. 2013.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2.ed. São Paulo: EdUSP, 2000.

OMIL, Alba; PIEROLA, Raul A. *El cuento y sus claves*. Buenos Aires: Nova, 1955.

O Novo Mundo. Disponível em: << <http://hemerotecadigital.bn.br/o-novo-mundo-periodico-illustrado-do-progresso-da-idade/122815>>>.

PASSOS, Gilberto P. *A poética do legado*. São Paulo: Annablume, 1996 a.

_____. *As Sugestões do Conselheiro: a França em Machado de Assis*. Esaú e Jacó e Memorial de Aires. São Paulo: Ática, 1996 b.

_____. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba* de Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2000.

_____. *Cintilações francesas: Revista da Sociedade Filomática*, Machado de Assis e José de Alencar. São Paulo: Nankin, 2006.

PEREIRA, Cleide M. Em busca do “narrador machadiano”: a experiência dos primeiros contos. *Darandina revisteletrônica*, v. 2, n. 2, [s/ d].

PEREIRA, Lúcia M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

PEREIRA, Mariella A. *Machado de Assis: uma poética de contrastes*. Contos do trágico e do riso. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: USP, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertextualidade e antropofagia. In: _____. *Flores da escrivania*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. pp. 91-99.

_____. Por amor à arte. *Estudos Avançados*, v. 19, n. 55, 2005. pp. 335-348.

PIETRARÓIA, Cristina C. A importância da língua francesa no Brasil: marcas e marcos dos primeiros períodos de ensino. *Estudos linguísticos*, São Paulo, v. 37, n. 2, maio-ago. 2008. pp. 7-16.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINEAU, Joseph. *L'univers satirique de Boileau: l'ardeur, la grâce et la loi*. Genève: Droz, 1990.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Martins, 1970.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

POE, Edgar A. A filosofia da composição. In: Idem. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. rev. São Paulo: Globo, 1999.

Revista Popular. Disponível em: << [<http://hemerotecadigital.bn.br/revista-popular-noticiosa-scientifica-industrial-historica-litteraria-artistica-biographica/181773>>](http://hemerotecadigital.bn.br/revista-popular-noticiosa-scientifica-industrial-historica-litteraria-artistica-biographica/181773)>>.

Revue d'histoire littéraire de la France. Paris: Armand Colin, 84^e année, n.5, sept./oct., 1984.

_____. Paris: Armand Colin, 85^e année, n.5, setp./oct., 1985.

RIBEIRO, Luis F.. Machado um contista desconhecido. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, jun. 2008.

RIFFATERRE, Michael. *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.

RIVAS, Pierre. *Encontro entre literaturas: França – Brasil – Portugal*. São Paulo: Hucitec, 1995.

ROBERT, Paul (dir.). *Le Robert micro*. Paris: le Robert, 2006.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

ROSANVALLON, Pierre. *Le moment Guizot*. Paris: Gallimard, 1985.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANGSUE, Daniel. *La parodie*. Paris: Hachette, 1994. (collection Contours Littéraires)

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: Idem. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982. pp. 13-24.

SCHERER, Jacques. *La dramaturgie de Beaumarchais*. 4. éd. Paris: Nizet, 1994.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

SEIDEL, Vizette P. *Dentro e fora da valise: Histórias da meia-noite*, de Machado de Assis. Dissertação (Mestrado em Letras). São José do Rio Preto: UNESP, 2014.

SENNA, Marta de. Alusão e zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis. *Papéis Avulsos*, 44. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.

SILVA, Jaqueline Padovani da. “*Desta para a melhor*”: a presença da viúva machadiana no *Jornal das Famílias*. Dissertação (Mestrado em Letras). São José do Rio Preto: UNESP, 2014.

SILVA, Márlio B. P. da. *Procedimentos paródicos e distanciamento irônico em Papéis avulsos*, de Machado de Assis. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: USP, 2009.

SILVEIRA, Daniela M. da. *Contos de Machado de Assis*: leituras e leitores do *Jornal das Famílias*. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: UNICAMP, 2005.

SOUZA, Gilda de Melo e. *O espírito das roupas*: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUSA, José Galante de. *Fontes para estudo de Machado de Assis*. Brasília: INL, 1969.

THIBAUDET, Albert. *Histoire de la littérature française*: de 1789 à nos jours. Paris: Librairie Stock, 1936.

TODOROV, Tzvetan. *Poética*. Trad. Carlos da Veiga Ferreira. São Paulo: Teorema, 1985.

Trésor de la langue française. Paris : Gallimard, 1988.

ULBACH, Louis. *Paris-Guide*: par les principaux écrivains et artistes de la France. Introd. de Victor Hugo. Tome I et II. Paris: Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867.

VOLTZ, Pierre. *La Comédie*, Paris, Armand Colin, 1964.

ZILBERMAN, Regina: “Helena, um caso de leitura”. In: Idem. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2004.