

VIZETTE PRISCILA SEIDEL

**DENTRO E FORA DA VALISE: *HISTÓRIAS DA MEIA*
NOITE, DE MACHADO DE ASSIS.**

São José do Rio Preto

2013

VIZETTE PRISCILA SEIDEL

**DENTRO E FORA DA VALISE: *HISTÓRIAS DA MEIA*
NOITE, DE MACHADO DE ASSIS.**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Granja

São José do Rio Preto

2013

Seidel, Vizette Priscila.

Dentro e fora da valise: "Histórias da meia noite", de Machado de Assis / Vizette Priscila Seidel. -- São José do Rio Preto, 2013
147 f. : il.,

Orientador: Lúcia Granja

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira– História e crítica . 2. Contos brasileiros. 3. Assis, Machado de. 4. Louis-Baptiste Garnier. I. Granja, Lúcia. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869-31.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Campus de São José do Rio Preto

VIZETTE PRISCILA SEIDEL

**DENTRO E FORA DA VALISE: *HISTÓRIAS DA MEIA*
NOITE, DE MACHADO DE ASSIS.**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto.

BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientadora: Prof.^a. Dr.^a Lúcia Granja

Segundo examinador: Prof.^o Dr.^o Hélio de Seixas Guimarães

Terceira examinadora: Prof.^a Dr. Sérgio Motta

São José do Rio Preto

2013

AGRADEÇO

Aos meus pais, Antonio e Ethel, pela minha formação, educação e por sempre me apoiaram sem medir esforços;

Ao Guilherme Silveira, pela imensa paciência, companheirismo, dedicação, leituras e discussões relevantes a respeito de meu trabalho;

À Lúcia Granja, pela confiança, dedicação, conselhos a respeito desse trabalho e, principalmente, pela amizade;

À Marcia Otoubó, pela revisão deste trabalho, pelo abstract e pela amizade verdadeira que me conforta;

Aos meus amigos e irmãos que sempre me apoiaram nessa caminhada: Karina, Cida, Marco, Lucas Vinicius, Rock, Henrique, Gleibe, Janaina, Juliana, Luciane, Eliane, Anna Helena, Fernanda Paulino, Murilo, Helder e a todos que mesmo de longe sempre estiveram presentes;

À Daniela Mantarro Callipo, por ter aceitado a participar da arguição deste trabalho, cuja crítica tenho como exemplo de profissão e pela amizade desde os tempos da graduação;

Ao professor Hélio de Seixas Guimarães, por ter aceitado a participar da arguição deste trabalho, pela atenção dedicada em suas críticas e correções;

Ao professor Sérgio Motta, por ter aceitado a participar da arguição deste trabalho, pela dedicação de suas críticas e correções;

Ao professor Márcio Scheel, pela valiosa contribuição e simpatia.

Plena Pausa

Lugar onde se faz
o que já foi feito,
branco da página,
soma de todos os textos,
foi-se o tempo
quando, escrevendo,
era preciso
uma folha isenta.

Nenhuma página
jamais foi limpa.
Mesmo a mais Saara,
ártica, significa.
Nunca houve isso,
uma página em branco.
No fundo, todas gritam,
pálidas de tanto.

(Paulo Leminski)

RESUMO

Este trabalho reflete sobre a seleção dos contos que Machado de Assis fez para compor suas *Histórias da meia-noite*. Na montagem, escolheu certos textos que havia publicado entre 1870 e 1873, no *Jornal das Famílias*, desconsiderando um número significativo deles. Investigamos as possíveis razões para a seleção que o escritor montou, tentando observar, ainda, se tal escolha obedece a algum projeto literário machadiano. Para tanto, recorreu-se a leituras da crítica machadiana, aos contos em seu suporte de publicação primária e ao referencial teórico da História Cultural. Almeja-se contribuir para o avanço das pesquisas a respeito dos primeiros contos machadianos, no que concerne à construção desses textos e configuração, pela escolha, do projeto literário machadiano, assim como de uma possível relação entre a formação dessa coletânea e o ideal de “literatura brasileira” que o escritor e crítico Machado de Assis parecia ter em mente naquele momento. Também se analisou fatos relativos à história da publicação da coletânea, a fim de verificar se o editor Baptiste-Louis Garnier, que publicou tanto o *Jornal das Famílias* quanto a coletânea *Histórias da meia noite*, de 1873, teria tido alguma participação – direta ou indireta – na seleção feita pelo autor fluminense.

Palavras-chave: Literatura brasileira, contos, Machado de Assis, Louis-Baptiste Garnier.

ABSTRACT

This work reflects on the selection made by Machado de Assis to compose his *Histórias da meia-noite*. During this process, he chose certain texts that were published between 1870 and 1873, in the *Jornal das Famílias*, excluding a significant number of them. We researched the possible reasons for the writer's selection, trying to observe if these choices follow any literary project of the author. In order to do so, we have examined critical readings of Machado's works, the short stories in their medium of primary publication and theoretical references of Cultural History. We aim to contribute to the advancement of researches on Machado de Assis' short stories, regarding the construction of these texts and configuration, by his own choice, of his literary project, as well as the possible relation between the formation of this collection and the ideal of "Brazilian literature" that the writer and critic Machado de Assis seemed to have in mind at that moment. Facts related to the history of the collection's publication were also analyzed, in order to verify if the editor Baptiste-Louis Garnier, also the publisher of *Jornal das Famílias* and the collection *Histórias da meia noite*, of 1873, would have participated – directly or indirectly – in the selection made by the author from Rio de Janeiro.

Keywords: Brazilian literature, short stories, Machado de Assis, Louis-Baptiste Garnier.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO – 1: Machado de Assis e seu tempo.....	13
CAPÍTULO – 2: Dentro da valise.....	28
2.1. Introdução	28
2.2. “A parasita azul”	34
2.3. “As bodas de Luiz Duarte”	38
2.4. “Ernesto de tal”	48
2.5. “Aurora sem dia”	54
2.6. “Relógio de ouro”	60
2.7. “Ponto de vista”	63
CAPÍTULO – 3: Fora da valise.....	68
3.1. Introdução	68
3.2. Contos de natureza fantástica e o cientificismo	69
3.3. Moral da história... ..	74
3.4 Gêmeos bivitelinos	81
3.5. Dois estranhos sem ninho	82
CONCLUSÃO	85
REFERÊNCIAS	87
ANEXOS	93

INTRODUÇÃO

Este trabalho começou a se desenhar na fase final de desenvolvimento do projeto de iniciação científica: “Marcas francesas nos *Contos fluminenses*, de Machado de Assis”, sob a orientação da Dr.^a Daniela Mantarro Callipo, na Unesp/Assis. Continuando a estudar os contos, após o aperfeiçoamento do tema e a escolha do corpus, decidimos discutir qual seria o projeto literário do autor fluminense para sua segunda coletânea de contos, *Histórias da meia noite*, composta por seis textos. Em consequência, foi preciso que nos perguntássemos sobre os possíveis motivos da exclusão de quinze contos que, como os selecionados, haviam sido publicados no *Jornal das famílias*, no mesmo período.

Além disso, buscamos apreender a partir da leitura da obra, a existência e natureza de uma possível participação do editor francês Baptiste-Louis Garnier na seleção dos contos. Destarte, almejamos contribuir para o avanço das pesquisas a respeito dos primeiros contos machadianos, no que concerne à construção desses textos e configuração, pela escolha, do projeto literário machadiano, assim como de uma possível relação entre a formação dessa coletânea e o ideal de “literatura brasileira” que o escritor e crítico Machado de Assis parecia ter em mente naquele momento.

Nesse trabalho, analisamos os contos “A parasita Azul”, “As bodas de Luís Duarte”, “Ernesto de Tal”, “Aurora sem dia”, “O relógio de ouro” e “Ponto de vista”, agrupados no livro *Histórias da meia noite*, assim como aqueles que não foram tratados pelo autor em vida, – alguns dos quais Raimundo Magalhães Jr havia reunido e foram inseridos na nova edição Aguilar –, tais como “Capitão Mendonça”, “Aires e Vergueiros”, “Mariana”, “Almas Agradecidas”, “Caminho de Damasco”, “Rui de Leão”, “Quem não quer ser lobo”, “Uma Loureira”, “Uma águia sem asas”, “Qual dos dois?”, “Quem conta um conto”, “Tempo de crise”, “Decadência de dois grandes homens”, “Um homem superior” e “Nem uma nem outra”.

Para desenvolvermos uma reflexão, partimos das críticas de Massa (1971) e de Azevedo (1990), os quais abordam a existência de um possível projeto estético literário antirromântico em Machado de Assis. Todos os contos, principalmente os seis que foram inseridos na coletânea, foram lidos dentro de seu conhecimento do periódico, o *Jornal das Famílias*, com o objetivo de recuperar informações que o diálogo entre o

texto machadiano e seu entorno nos jornais nos poderia fornecer, utilizando a metodologia e instrumentos que Granja (2009) propõe para a análise da relação entre o escrito machadiano e os outros textos do veículo. Segundo a pesquisadora “Fica claro (...) que a circulação das formas textuais se fazia constantemente no ‘hipertexto’ do periódico cotidiano. Pelo menos, há no jornal uma literariedade ambígua, por meio do qual as transferências entre escrita literária (aí compreendida a ficcional) e jornalística são grandes evidências.” (GRANJA, 2009, p.112). Esse trabalho contou, portanto, com a leitura do jornal editado por Garnier, em sua forma original microfilmada, disponível para pesquisa na Biblioteca Nacional, mas à qual tivemos acesso por meio das imagens adquiridas pelo Projeto Temático FAPESP (11/07342-9) “A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura”, as quais, mais recentemente, também passaram a poder ser consultadas no site da Hemeroteca Digital Brasileira, (<http://hemerotecadigital.bn.br/diário-do-rio-de-janeiro/094170>). Além disso, consultamos os contratos e recibos do editor francês, que fizeram parte do corpus projeto FAPESP (02/08710-2) “Caminhos do Romance”.

Consideramos também como fundamental a leitura da fortuna crítica machadiana e dos métodos da história literária. Assim, seguimos a reflexão presente em *A juventude de Machado de Assis*, de Jean Michel Massa, *Machado de Assis: ficção e história*, de John Gledson, “A máscara e a fenda”, de Alfredo Bosi, *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz, *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro*, de Sílvia Maria Azevedo, *Leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e público de literatura no século 19*, de Hélio Seixas Guimarães, *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*, de Lúcia Granja, entre outros trabalhos sobre o autor fluminense.

Tentamos relacionar os estudos machadianos àqueles sobre o editor Garnier, a fim de averiguarmos a possível participação do editor na composição da obra. Paralelamente, realizamos leituras sobre a história do livro e do livro no Brasil, durante o séc. XIX. Para tanto, utilizamos: *O Livro no Brasil*, de Laurence Hallewell; o livro *Leitura, história, história da leitura*, de Marcia Abreu, juntamente com outras obras que a autora organizou, e os artigos: *Rio-Paris: primórdios da publicação da Literatura Brasileira chez Garnier*, de Lúcia Granja, *Batispte-Louis Garnier: o homem e o empresário*, de Alexandra Santos Pinheiro, e *Machado de Assis e Garnier: o escritor e*

o editor no processo de consolidação do mercado editorial, de Rutzkaya Queiroz dos Reis.

Para uma melhor exemplificação e desenvolvimento dos objetivos propostos, dividimos nosso trabalho em três capítulos. No primeiro, comentamos o surgimento do projeto literário romântico no Brasil, e, a partir disso, o que seria o projeto literário machadiano, principalmente com a leitura de, Rosenfeld (1978), Gilberto Pinheiro Passos (1996), Hélio Seixas Guimarães (2004), Daniela Mantarro Callipo (2004) e Márcio Scheel (2010). No segundo capítulo, apresentamos a análise do livro *Histórias da meia noite*, de Machado de Assis, para entendermos melhor a seleção dos seis contos que o integram. Utilizamos, também, o artigo de Cilaine Alves Cunha para explicar a ironia romântica em Machado de Assis e o livro *Ironia em perspectiva polifônica*, de Beth Brait, para melhor entendermos a ironia presente nos contos, característica tão cara ao escritor. No último capítulo, efetuamos as análises dos quinze contos que não foram publicados no livro, tentando perceber se o editor Louis-Baptiste Garnier participou dessa seleção, conforme aponta Machado de Assis na “Advertência” da coletânea de 1873.

Para a pesquisa, utilizamos também: a *Obra completa de Machado de Assis*, da editora Aguilar, publicada no ano do centenário de sua morte; a edição, publicada em 2007, de *Histórias da meia noite*, organizada por Hélio Seixas Guimarães; a primeira edição de *Histórias da meia noite* disponível no site brasileira (<http://www.brasiliana.usp.br/>); todas as coletâneas de contos recuperados por Magalhães Jr.

CAPÍTULO – 1: Machado de Assis e seu tempo.

Neste capítulo, apresentaremos o que seria o possível projeto literário machadiano nos anos de 1870 a 1873, buscando entender como Machado de Assis releu os conceitos românticos e, possivelmente, os subverteu em sua época. Pensamos que, se existe um projeto estético antirromântico machadiano, este está mais visível em *Histórias da meia noite* do que em *Contos Fluminenses* e, por isso, não analisamos a primeira coletânea de contos, embora façamos um diálogo com a mesma.

Tentaremos também compreender um pouco o surgimento do Romantismo na Europa, assim como a maneira pela qual os preceitos românticos se desenvolveram na colônia. Segundo Scheel:

(...) o Romantismo surge, paradoxalmente, como crítica a essa visão burguesa de mundo e, ao mesmo tempo, como elemento capaz de criar o entretenimento que a nova classe dominante buscava nas artes de um modo geral e sobremaneira na literatura, para tanto, basta pensarmos que o romance burguês só se consolidará, verdadeiramente, a partir do Romantismo. (2010, p.40)

Percebemos que o Romantismo surge para se opor as ideias e formas estéticas clássicas, que apontavam para um mundo que não mais existia. Dessa forma, colocou-se contra a racionalidade, voltou-se para o interior do sujeito, posicionou-se pessimistamente em relação à sociedade (sendo essa uma das características inspiradas em Rousseau), e buscou a simplicidade de criação. Segundo Rosenfeld:

Tal concepção rousseauniana irá gerar, como se sabe, o interesse romântico pelo exotismo e pelo indianismo. Pois, estando no encalço do homem em estado "natural", o Romantismo se põe a procurá-lo na América e em outras regiões que se distinguiam ainda pela presença do assim chamado "selvagem" ou "indígena" pela diferença acentuada de seu modo de "bárbaro" e "bizarro" em relação aos padrões europeus e ocidentais. (1978, p.266)

Constatamos, porém, que, ao abordarem apenas o exotismo brasileiro, como a fauna e a flora, e o sentimentalismo exagerado, isso desencadeou a crítica machadiana a seus contemporâneos, pois, como se sabe, nas crônicas o autor fluminense dialogou com

autores como Gonçalves Dias, Victor Hugo e Byron, o que também podemos notar em alguns contos, como veremos adiante. De acordo com Callipo (2006):

A leitura das crônicas em que aparecem citações tiradas dos textos de Victor Hugo indica que a obra do escritor francês foi lida de forma constante e interessada. Merece destaque a poesia, principalmente as *Orientales*, cujos versos são lembrados durante toda a longa carreira jornalística de Machado de Assis. (p.24)

Assim, para compreendermos melhor essa crítica, faz-se importante mencionar, em linhas gerais, como se desenvolveu o projeto romântico no Brasil. Sabemos que a independência brasileira tornou urgente a afirmação da nacionalidade do novo país e que a ex-colônia passou a nutrir uma espécie de desprezo por todo e qualquer vínculo que pudesse colocar a literatura brasileira em situação de submissão à portuguesa.

Ao longo do século XIX, enquanto se buscava a identidade brasileira, constatou-se a necessidade de desvinculá-la da portuguesa, ou seja, percebeu-se que se deveria estabelecer a independência intelectual, criando algo novo e próprio. No entanto, o que se discute até hoje é que, ao invés disso, o que ocorreu foi uma apropriação de modelos franceses e ingleses (principalmente), dentro da qual funcionou como diferencial a cor local, a incorporação da natureza brasileira, da fauna e da flora. A maior prova dessa apropriação talvez seja o fato de o índio brasileiro, na literatura brasileira, parecer-se tanto com o cavaleiro medieval, muito embora os críticos mais recentes apontem essa universalidade nas características do índio, sabemos que essa não é uma generalização totalmente universal. David Treece (2008) aborda que a literatura do período produziu diferentes figurações do índio, em concordância não só com o papel que lhe foi conferido no processo da colonização, como também em harmonia com o jogo político e social do próprio século XIX.

Os escritores europeus tinham o cavaleiro medieval como um símbolo, também se tentou criar um herói que representasse bem a nação brasileira: o índio. De acordo com Alfredo Bosi (2006, p. 92), “O romance colonial de Alencar e a poesia indianista de Gonçalves Dias nascem da aspiração de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país”. Tendo este fato em vista, é importante lembrarmos que a identidade é uma criação cultural e social, ou seja, que é a própria sociedade que produz as classificações existentes, e que, graças a esse condicionamento social, escolheram o índio como representante. Porém, é conveniente ressaltarmos que, antes de se realizar uma escolha pela figura do herói indígena, já podiam encontrar sua imagem na literatura

francesa, especificamente no livro *Atala* (1801), de François-René de Chateaubriand. Segundo Maria Cecília Moraes Pinto,

Projeta-se, para além do real, um sentimento poético da paisagem que Chateaubriand soube orquestrar com maestria e foi uma das causas de seu fascínio para nossos românticos. O Alencar das *Cartas sobre 'A Confederação dos Tamoios'* nele reconhecia o modelo da poesia americana não só para a representação dos selvagens como para a descrição de cenas da natureza. (p.85)

Podemos compreender melhor esta situação ao lembrarmos que Ferdinand Denis recomendava aos nossos escritores apresentarem, em suas obras, a flora e a fauna brasileiras, demonstrando o exotismo do país, para haver um diferencial na literatura nacional. De acordo com Antonio Cândido:

O primeiro a dar forma a esta aspiração latente foi Ferdinand Denis (1798-1890), francês que viveu aqui alguns anos e depois se ocupou das nossas coisas pela vida afora. No *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826), ele fundou a teoria e a história da nossa literatura, baseado no princípio, então moderno, que um país com fisionomia geográfica, étnica, social e histórica definida deveria necessariamente ter a sua literatura peculiar, porque esta se relaciona com a natureza e a sociedade de cada lugar. (2004, p.18)

Desse modo, quanto mais abordassem a natureza exótica nos textos, mais conseguiriam relacioná-la à sociedade em que viviam, já que a literatura encontra-se diretamente ligada ao meio em que é produzida. Segundo Faria:

Observação cuidadosa da natureza, o estudo e a descrição dos costumes e das tradições selvagens, eis o rumo que a literatura brasileira deveria perseguir se quisesse afigurar-se original. Seguindo esse critério, na ligeira apresentação que faz dos poetas do século XVIII, valoriza, por exemplo, Santa Rita Durão e Basílio da Gama: suas poesias sugeririam novos rumos, uma vez que se nutriam de assuntos retirados de uma natureza que lhes seria bastante familiar. (2000, p.62)

Portanto, para estes franceses, os escritores teriam que falar dos selvagens e da natureza, a fim de serem inovadores dentro da literatura. Devido a isso, os literatos brasileiros escolheram o índio como representante de nossa nacionalidade, sempre seguindo as propostas europeias. Cândido nos informa que:

A exploração da natureza brasileira como fonte de novas emoções, e o desejo de abordar os temas brasileiros como matéria literária, convergem na obra de Ferdinand Denis, *Cenas da Natureza nos Trópicos*, que Paul Hazard e Georges Le Gentil consideram muito justamente um marco na formação do nosso Romantismo. (1997, p.263)

Então, um dos marcos do Romantismo brasileiro é a obra de um escritor francês, possuidor de um “exaltado deslumbramento” pela nossa terra, que abordou muito esse tema em alguns de seus textos. Considerando-se esse fato, é importante mencionar ainda que Machado de Assis, percebendo o viés que se instaurava na literatura, denunciou-o, ao manifestar, por exemplo, sua opinião sobre essa, tanto no artigo *Instinto de Nacionalidade*, de 1873, quanto em seus textos literários. Machado de Assis pretendia ressaltar o fato de que, nas obras brasileiras, não precisavam abordar apenas a natureza exótica que aqui existia, pois, dessa forma, restringiam-se demasiado à cor local, ou seja, podiam fazer uma literatura brasileira indo muito além deste exotismo. Devemos observar também que Machado de Assis não era contra o Romantismo ou qualquer outra escola literária, mas esse autor retoma o fio e vai além do Romantismo, dialogando com a tradição. Outro ponto importante na literatura desse período é que todos os escritores deveriam escrever de maneira “abrasileirada”. Aqueles que não seguiam essas recomendações recebiam fortes críticas. Portanto, a partir desses pontos, percebemos que, no Brasil, se havia priorizado até então esses conceitos de representação da nação. Machado de Assis, em contrapartida, afirmava que tal enfoque limitava a literatura, já que a restringia a assuntos relacionados à cor local, desconsiderando outros aspectos da cultura e sociedade brasileiras. Segundo Roger Bastide, em seu artigo *Machado de Assis paisagista*, o escritor fluminense não pertenceu à primeira fase romântica e sim à naturalista,

Machado de Assis não pertence a esse primeiro período da urbanização, a esse instante romântico, em que o amor, em vez de ser

diálogo, se torna logo, para corações que trazem ainda em si a herança da solidão, poesia pessoal, canto lírico. Pertence à fase naturalista, à nova geração que conseguiu adaptar-se ao novo *habitat*; e sabe que o que distingue a passagem de uma escola literária para outra é a crítica severa da primeira pela segunda. (BASTIDE, 2002-3, p. 194)

Mesmo que não possamos ir tão longe no reconhecimento da filiação estética machadiana à outra escola, podemos imaginar como a crítica da época analisava a obra machadiana, inclusive considerando-o um escritor “não nacional”. Conforme Bastide também aborda em seu artigo, Machado de Assis, em diversos contos, utilizou descrições das paisagens de forma irônica. Segundo o crítico, o autor faz uso desta ironia, pois “Há nisso ainda o desejo de mostrar que a descrição romântica é um processo fácil, de um sentimentalismo banal, ao alcance de qualquer um” (idem, p. 194). Sem irmos tão longe, entendemos, como Machado em 1873, que uma literatura sobre o Brasil poderia ir além do exotismo. Parece, então, que, o sentimentalismo contrariado por Machado de Assis vai à contramão do amor idealizado, o que não significa uma negação total e desvalorização do Romantismo brasileiro.

Tudo isso vai de acordo com o que Hélio Guimarães aborda no prefácio à edição que ele preparou para *Histórias da meia noite*:

Seu anti-romantismo constrói-se, portanto, não por algum tipo de desprezo pela convenção romântica, mas a partir de uma ironização constante do romantismo, principalmente do modo como ele era entendido e praticado no Brasil. (2007, p. 31)

Tais características, que Guimarães aborda, podem ser vistas no conto *A parasita azul*, que abre a coletânea:

De quando em quando chegam aos seus ouvidos urros longínquos, de alguma fera que vagueava na solidão. Outras vezes eram aves noturnas, que soltavam ao perto os seus pios tristonhos. Os grilos e também as rãs e os sapos formavam o coro daquela ópera do sertão, que o nosso herói admirava decerto, mas à qual preferia indubitavelmente a ópera cômica. (ASSIS, 2007, p. 22)

Este é o único conto em que, no livro, Machado utiliza elementos da cor local junto aos da segunda fase romântica. Nesse trecho, vemos a descrição da natureza e notamos que há uma paródia em relação aos elementos associados à nossa cor local, pois, ao invés de a onça que Peri ofereceu de prenda à Ceci, ou dos sabiás nas palmeiras, Camilo ouve as “feras”, “aves noturnas”, “grilos”, “rãs” e “sapos”. Esses e outros termos de campos semânticos aproximados remetem também ao ultrarromântico, de maneira irônica: “solidão”, “aves noturnas”, “pios tristonhos”. Isso nos mostra a adaptação da personagem aos hábitos culturais urbanos parisienses, como a “ópera cômica” (Paris) versus a “ópera do sertão” (Brasil) e, generalizando, a inadaptação dos próprios valores culturais europeus a essas outras terras. Existe também na personagem um olhar equivocado, que lê a nossa realidade com o “esprit” que lançava à realidade parisiense. Sendo assim, sujeito e vida social e cultural entram na pena da ironia machadiana.

Ao ler “O discurso sobre a história da literatura do Brasil”, no prefácio da revista *Nitheroy*, de 1836, de Gonçalves de Magalhães, este nos explica o porquê de se submeterem aos conselhos franceses para nossa literatura, pois, como sabemos, procuravam se desvincular dos colonizadores e, dessa forma, olhavam para outro lado. Magalhães explicou essa presença estrangeira como algo comum às literaturas europeias, sendo assim, não haveria problema em se fazer o mesmo:

Em outras circunstâncias, como as águas de dois rios, que em um confluente se anexam, as duas literaturas de tal jeito se aliam que impossível é o separá-las. A Grécia, por exemplo, tinha uma literatura que lhe era própria, que lhe explica suas crenças, sua moral, seus costumes, uma literatura toda filha de suas ideias, uma literatura, enfim, toda grega.

A Europa de hoje, ou tomemos a França, ou a Inglaterra, ou a Itália, ou a Espanha, ou Portugal, apresenta o exemplo da segunda proposição. Além da literatura que lhe é própria, dessa literatura filha de sua civilização, originária do cristianismo, nós aí vemos outra literatura, que chamamos enxertada, e que não é mais do que uma lembrança da mitologia antiga e uma recordação de costumes que não são seus. E não só as duas literaturas marcham a par, como muitas vezes o mesmo poeta se vota à cultura de ambas (...). (MAGALHÃES, 1836)

Tal “fusão”, por ser comum para a literatura do velho mundo, seria o mais apropriado à nossa também, já que consideravam mais “correto” segui-los. Percebemos

assim que, em pleno século XIX, havia a consciência de que utilizavam a arte alheia. Assim, de acordo com Maria Cecília Queiroz Pinto, José de Alencar já tinha o cuidado de não copiar os europeus, “Em resumo, em Alencar e em Chateaubriand, um ponto de partida comum – a comparação épica ou bíblica – não garante o uso de procedimentos idênticos, nem muito menos a conquista dos mesmos resultados”. (MORAES PINTO, 1995, p. 263)

Então mesmo utilizando características ou conselhos europeus, também havia características brasileiras em nossos textos. Para Daniela M. Callipo (2004), Machado de Assis cita o poema francês, “Djins”, em uma crônica de 1865, com a certeza de que será compreendido, pois ele afirma: "Apostamos que os leitores, não só se estão recordando do assunto da poesia, como até da forma métrica". Dessa forma, percebemos que o autor fluminense tinha consciência da presença francesa existente em nosso país neste período, e também utilizou da literatura europeia para complementar o sentido de seus textos. Callipo (2007) ainda nos explica que os leitores de Machado podiam facilmente compreender alguma alusão francesa feita em seus textos, tal como à célebre peça *Marion Delorme*:

é possível verificar serem os versos de Victor Hugo conhecidos não somente dos escritores brasileiros, mas também da sociedade que frequentava os teatros. Citá-los equivalia a ser compreendido pelos leitores, mesmo quarenta anos após a sua publicação. O tema da redenção da cortesã por amor continuava a ser, na segunda metade do século dezenove, debatido e lembrado. (p. 143)

Na mesma linha, o pesquisador Gilberto Passos tem mostrado, em sua crítica da obra machadiana, que todas as escolhas que o escritor fluminense faz em relação às citações de obras francesas, é crítica e lógica. Ele teria tido o objetivo de se apropriar do discurso alheio, inserindo-o em novo contexto, dando-lhe função diversa da anterior.

Mais uma vez, a produção de Machado de Assis se molda na simbiose construtiva da vida brasileira da época, pois à realidade local – indisfarçável e evidente – se vem juntar a forte sugestão da fatalidade feminina, preparada por figuras como Manon Lescaut e Carmen e expressa com constância e variedade, na arte francesa da *belle époque*. (PASSOS, 2003, p. 99 – 100)

Como indicamos brevemente acima, no artigo *Instinto de Nacionalidade*, publicado em 1873, há um fato importante sobre o pensamento machadiano, uma revelação de como a literatura brasileira se limitava a tratar apenas da cor local: “Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea: é a de que só se reconhece o espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (p.31). Assim, percebemos que o autor discordava da ideia de que, para uma literatura ser brasileira, deveria tratar apenas da natureza local. Isso fica claro quando Machado de Assis aborda os problemas sociais e a diversidade cultural, e considera que, talvez, essas fossem características mais relevantes para representar a nacionalidade brasileira do que as que os ideais vigentes em sua época selecionaram. Sem utilizar a cor local, a literatura machadiana deixaria de ser brasileira? Parece que não. Constatamos, portanto, que, paralelamente a essa expressão de ideias, Machado desenvolveu, em suas obras, um projeto literário que consiste na crítica a alguns momentos do movimento romântico, que estava vigente em sua época, tais como: a natureza local, a idealização do amor e do casamento, tal como veremos no conto “Ponto de vista”. D’Incao (1989) nos explica que:

Assim, o que se observa na literatura brasileira romântica desse período são propostas de sentimentos novos, onde a escolha do cônjuge passa a ser vista como condições de felicidade. A escolha, todavia, é feita dentro do quadro das proibições da época, à distância e sem beliscões. Ama-se, porque todo o período romântico ama. Ama-se o amor e não propriamente as pessoas. (p.66)

Assim, por meio do desenvolvimento de temas ligados ao “sentimentalismo burguês” (Guinsburg, 1978), o autor de *Histórias da meia noite* dialogava com tais conceitos, sem ser contra tal escola literária, pois também encontramos a crítica ao casamento por interesse, o que nos aproxima deste movimento. De acordo com a estudiosa: “Machado de Assis vai desenvolver outros temas como casamento por amor versus casamento por aliança política e econômica; o amor filial, maternal, paternal; e também o adultério.” (D’INCAO, 1989, p.67)

Dentro deste enfoque, há um trecho, que faz parte de *As aquarelas*, publicado em *O Espelho*, em 1859, e pertence à quarta parte, intitulada “O folhetinista”, em que Machado de Assis fez referência ao nacionalismo e ao ato de escrever folhetim:

Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil. Entretanto, como todas as dificuldades se aplanam, ele podia bem tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência de espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa. (ASSIS, 2011, p.72-3)

Neste trecho, fica evidente como o suporte pode limitar ou moldar o escritor. Massa (1971) aborda a crítica machadiana em relação aos folhetinistas de sua época:

A série termina com uma espécie de exame de consciência, já que ele pinta o folhetinista, um colibri obrigado a aflorar sobre todos os assuntos. Pretendia adaptar à realidade nacional o que comparava também a uma planta importada da Europa. Mas seu ataque é menos mordente, por ser juiz e parte ao mesmo tempo. (p.269)

Acreditamos que essa crítica vai de acordo com a subversão que Machado de Assis utilizou em seus textos, pois, mesmo que abusassem da cor local, ainda assim não seriam totalmente originais. Para Machado de Assis, utilizar somente nossa natureza não seria sinônimo de originalidade, já que poderiam abordar outros temas de nossa cultura sem deixarem de ser brasileiros e de ter características próprias.

Continuando essa análise, podemos interpretar a questão da identidade a partir deste trecho de Fiorin (2009), seguindo as ideias de Thiesse, em *La création des identités nationales. Europe XVIIIe – XXe siècle*, nas quais:

O primeiro trabalho era estabelecer um patrimônio comum às diversas regiões de um país: quais seriam, por exemplo, os ancestrais comuns de fluminenses, pernambucanos, baianos, paulistas e gaúchos? Para criar, de fato, um mundo de nações não bastava fazer o inventário de sua herança; nem sempre ela existia, era preciso, pois, antes de tudo, inventá-la. (p.116)

Assim, inventavam um símbolo e buscavam um precedente, “heróis, modelos das virtudes nacionais” e “lugares importantes e uma paisagem típica.” (p.116).

Percebemos, no entanto, que é difícil, no mínimo artificial, definir a identidade de um país. Afinal, se é complicado definir identidades individuais, ainda mais complicado será estabelecer uma identidade que sirva a toda uma nação, principalmente

se tratando de um país com culturas tão divergentes. Na busca por essa construção, devemos lembrar que a formação da identidade é tanto simbólica quanto social, e que sempre existem outras identidades que lhe servem de base. (HOBSBAWM, 2004)

Graças a essa análise, percebemos que a construção social e simbólica da identidade brasileira ocorreu, ao longo do século XIX, devido a um desejo de criar uma caracterização própria do que seria a nação, ou, em outras palavras, criar algo que os distinguisse dos colonizadores. Os intelectuais da época analisaram símbolos que se imaginavam caros à cultura nacional, e que acreditavam serem positivos. Vale, no entanto, lembrar que, conforme o abordado por Silva (2000), quando existe uma identidade positiva, existe também uma negativa, a qual no caso brasileiro parece decorrer de preconceitos sócio-histórico-culturais. Como os símbolos do negro e da miscigenação eram negativos, utilizaram somente a figura do índio, mas de um índio europeizado e, portanto, mais fácil de ser aceito como herói nacional, visto que este já tinha sido utilizado pela literatura europeia. Ao mesmo tempo, de acordo com Hall (2000), podemos pensar que a identidade criada no século XIX era um ponto de apego momentâneo, ou seja, que, naquele momento, tratava-se da melhor identidade que poderiam gerar. Segundo Hobsbawm (2004), “a versão final da definição de ‘nação’ não foi encontrada até 1925, quando foi descrita como ‘a coletividade de pessoas que têm a mesma origem étnica e, em geral, falam a mesma língua e possuem uma tradição comum.’” (p.28). Dessa forma percebemos que se apegaram ao que, na época, era mais provável e palpável com a sua realidade. De acordo com o historiador: “O significado fundamental de ‘nação’, e também o mais frequentemente ventilado na literatura, era político. Equalizava ‘o povo’ e o Estado à maneira das revoluções francesa e americana”. (p.31). Assim seguiam o que era proposto na época para a construção da individualidade enquanto nação.

Machado de Assis questionava também a identidade nacional criada pelos escritores que o precederam, tentando mostrar que a maneira como essas ideias se desenvolveram no país não eram as mais adequadas, pois valorizava aspectos que não abrangiam toda a cultura nacional. Por meio da ironia e da subversão dos conceitos de sua época, já ditos acima, o autor mostrava a necessidade de apresentar outros aspectos de nossa sociedade.

Assim, a presença francesa e inglesa no Brasil do século XIX se encontrava em todos os setores: literatura, moda, política, culinária, entre outros, conforme se constata

a partir da imprensa da época. A forte irradiação das culturas da França e da Inglaterra na sociedade fluminense foi representada pela literatura romântica e se encontra explicitada, por exemplo, por Joaquim Manuel de Macedo, em seu romance *Rosa*, pela famosa frase: “/.../ este Rio de Janeiro é o Paris da América” (1945, p. 42).

Dando continuidade, segundo Azevedo (1990), com os *Contos Fluminenses*, o autor iniciou um projeto estético-literário de desmistificação do Romantismo. Portanto, Machado de Assis, no que se considera sua primeira fase, optou pela desmistificação do Romantismo como uma maneira de criticar a visão parcial da realidade que esse movimento transmitia. Assim, pensamos que, se há uma reflexão que desmistifica o romântico em Machado, isso se dá em relação a alguns temas e formas do romantismo, ao mesmo tempo em que, em outros casos, os paradigmas românticos ainda há resquícios no escritor, ou seja, é matéria. Como diz Bosi, “(...) Machado nunca foi, a rigor, um romântico (o Romantismo está às suas costas)” (2007, p.79).

Por outro lado, analisando a personagem Camilo Seabra, temos que: na França, ele era boêmio e apaixonado pela “princesa russa”, o que mostra um fundo romântico. Logo que chega ao Brasil, apaixona-se imediatamente por Isabel e faz tudo para conseguir o amor da moça. Esse desenvolvimento da trama pode mostrar que Camilo Seabra é, no fundo, um romântico, ou fazer parte de uma estratégia do narrador para se contrapor ao romantismo que estaria às suas costas, à medida em que a ambígua personagem, aparentemente romântica, foge, enquanto herói, a alguns paradigmas dessa estética, pois engana, mente, trai, entre outros, para alcançar o que deseja. Assim sendo, o contraponto do narrador ao romantismo pesaria ainda mais.

Hélio Seixas Guimarães, em seu livro *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*, observa que:

A medida da discrepância entre o projeto de representação da nação pelo romance e sua eficácia como veículo de projeção da nacionalidade é dada pelo caso emblemático d’ *O guarani*. Frequente e generalizadamente referido como o grande romance popular brasileiro do século 19, esse talvez seja o melhor exemplo do modo como a crítica, empenhada em definir a especificidade da produção brasileira e construir os mitos literários nacionais – e os mitos da nacionalidade por meio da literatura –, encampou e endossou o projeto formulado pelos românticos de literatura extensiva, no sentido de uma literatura que abarcasse e desse conta de representar o máximo possível da paisagem e da “realidade” brasileira. (2004, p.96)

Gledson também revela, em seu artigo “1872: A parasita azul uma paródia”, que os escritores da época sofriam fortes pressões para escrever de “forma brasileira”. O próprio Guimarães deixou isso claro ao dizer que a crítica considerou *O Guarani* como o melhor exemplo de identidade do país, mas que, nesse ponto, deveriam perguntar em que medida essa obra representaria realmente a identidade de toda a nação.

Dessa cobrança por uma “escrita brasileira”, Machado de Assis não pôde escapar, conforme mostra John Gledson: “Havia, é claro, uma pressão considerável para que os escritores contribuíssem à construção de uma literatura nacional. No começo da década de 1870, a pressão sobre Machado de Assis, com sua crescente reputação, era para escrever de uma maneira ‘brasileira’.” (GLEDSON, 2008).

Guimarães (2004) revela também que o projeto romântico brasileiro foi muito restrito, pois excluía as bases da cultura local. Além disso, por ter se restringido ao âmbito literário, excluía de sua discussão grande parte da população do país, a qual, por ser iletrada, era incapaz de entrar em contato com esses textos:

O projeto literário de representação nacional constituía-se, portanto, com uma boa dose de miopia e mistificação e uma compreensão bastante restritiva do país: no nível da representação, excluía o escravo, segmento da população que constituía a força produtiva local; no nível da comunicação, a exclusão era ainda maior, uma vez que a atividade literária, extremamente concentrada, atingia na melhor das hipóteses poucos milhares de leitores e auditores, reduzindo o público do romance nacional a uma pequena multidão. A crítica, por sua vez, ao considerar que os hábitos e interesses de grupos restritos possam ser generalizados para toda a sociedade, encampa os mecanismos de exclusão implícitos no projeto romântico, com o qual compartilha a crença na construção nacional pela literatura. (p.101)

Como vimos, essa exclusão acontecia porque o projeto romântico brasileiro, o qual buscava a construção da nacionalidade, além de utilizar os periódicos literários para difundir a ideia de nacionalidade, também generalizou os interesses de alguns grupos restritos da sociedade brasileira. De acordo com Braga e Reis (2006), havia um grupo de escritores, engajados nesse projeto de difusão, que fundou a revista literária *Guanabara*, a qual tinha fortes características românticas, contribuindo para a afirmação da nossa nacionalidade por meio da literatura. Ao mesmo tempo, em Paris, existia a

revista *Nitheroy*, produzida por brasileiros, em língua portuguesa, para que pudessem afirmar para a sociedade brasileira oitocentista a identidade e a literatura.

Machado de Assis publicou vários de seus contos no *Jornal das Famílias*. Por isso, o autor fluminense teve que se adequar ao jornal e deveria escrever textos que agradassem as leitoras. Em 1873, Machado lançou uma segunda seleção de contos, sob o título *Histórias da meia noite*, que já haviam sido publicados anteriormente no *Jornal das Famílias*, o periódico de Garnier dirigido à família, como o título indica. Como dissemos, para a coletânea em questão, foram selecionados seis contos dos vinte e um publicados no *Jornal das Famílias*, no período de 1870 a 1873: “A parasita azul”, “As bodas de Luís Soares”, “Ernesto de Tal”, “Aurora sem dia”, “Relógio de ouro” e “Ponto de vista”. Dessa forma, pretendemos mostrar que *Histórias da meia noite* não foi composta apenas por encomenda, pois, com as análises dos contos, percebemos que se tratam de textos com fortes críticas e diálogos ao pensamento de sua época. Podemos até pensar que, muitas vezes, podem ser respostas a algumas questões relevantes.

Vejamos o que diz a crítica sobre o processo que inclui a composição dessa coletânea, assim como daquela que a antecedeu. Para Jean-Michel Massa (1971), o jornal, “submetido à constante vigilância dos maridos e dos pais, que fiscalizavam as leituras de suas esposas e de suas filhas” (p, 541), tornou-se um “documento de inestimável valor” para se conhecer a sociedade brasileira. Segundo Crestani (2007), o autor fluminense usou todo este sistema de forma intrigante, já que havia uma atuação subversiva de Machado de Assis no jornal mencionado, ao agir com uma desconstrução irônica das “mistificações e dos excessos das manifestações idealistas do Romantismo.” Anteriormente, Lúcia Miguel Pereira, vira neles o resultado de trabalhos “inconsistentes e falsos”, ou uma

literatura amena de pura fantasia, sem nenhum fundamento na realidade. Anedotas passadas no mundo convencional onde os desgostos amorosos são os únicos sofrimentos, onde tudo gira em torno de olhos bonitos, de suspiros, de confidências trocadas entre damas elegantes. (PEREIRA, 1955, p.135)

A pesquisadora chega a afirmar que tudo, no livro *Contos Fluminenses*, “é artifício, tudo jogo de palavras”, os personagens são “bonecos”, figuras estereotipadas, e as intrigas eram fabricadas sob encomenda para agradar.

Como procuramos evidenciar, a crítica se divide em relação a este período machadiano. No entanto, apesar de uma diferença de apenas três anos, alguns pesquisadores apontam para a modificação na qualidade dos textos de *Histórias da meia noite* (1873) em relação aos de *Contos Fluminenses* (1870). Para Lúcia Miguel Pereira (1955), há um progresso na obra machadiana, pois, enquanto o livro *Contos Fluminenses* não possuía “nenhuma imaginação”, sendo tudo ali um “artifício, tudo jogo de palavras”, o livro *Histórias da meia noite* conteria “páginas apreciáveis”, nas quais já se desenhava o “verdadeiro Machado”, aquele que se revelaria com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Agripino Grieco (1960) concorda que o contista de 1873 já estava em “sensível avanço” sobre o de 1870. Para Azevedo (1990), o projeto estético se inicia no primeiro livro de contos, enquanto no segundo há a decadência do Romantismo brasileiro. Os contos do livro de 1873 já “mostram a fria observação, a lucidez quase cínica, a paixão machadiana de dissecar sensações” (p. 137). De acordo com Bosi (2007), por exemplo, podemos ver que em *Histórias da meia noite*, os enganadores “se dão bem”, o que exemplifica ao dizer que, em “A parasita azul”, não haveria o triunfo do herói, caso este não mentisse. Bosi ainda reflete que “a consciência da máscara e do jogo instituído” (p.81), em Machado de Assis, evoluiu de *Contos fluminenses* a *Histórias da meia noite*.

Entretanto, Alfredo Pujol não vê da mesma forma a questão. Para ele, o segundo livro de contos de Machado de Assis “não difere, quer no processo de composição, quer no estilo, ainda indeciso, do que o precedeu.” (2007, p. 66). Mas admite: “A feição humorística é talvez um pouco mais acentuada, como também a ação parece mais viva, mais vibrante, mais colorida” (idem).

Acreditamos, entretanto, que o autor se decidiu pela publicação do livro, *Histórias da meia noite*, devido a seu projeto literário, que inclui, sob certos aspectos, uma leitura desmistificadora do Romantismo, o qual pensamos que seria um diálogo e a subversão com os conceitos vigentes de sua época, tais como o romance romântico e o histórico, mais especificamente as duas primeiras fases do romantismo no Brasil, e que poderia ficar despercebido caso se restringisse apenas ao *Jornal das Famílias*, periódico feminino, adaptado à sociedade de sua época, de circulação efêmera quando comparado à permanência presente no conceito de livro. Pensamos ainda que, na década de 1870, Machado de Assis deveria estar disposto a questionar tais ideologias, já que podemos encontrar a mesma crítica em seu romance *Ressureição* (1872), de acordo com

Guimarães, e em seu segundo livro de contos, mesmo percebendo que este questionamento se inicia em sua primeira coletânea *Contos Fluminenses* (1870).

CAPÍTULO – 2: Dentro da valise.

2.1. Introdução

Neste capítulo apresentaremos as análises dos contos publicados na coletânea de 1873, para entendermos como ocorreu o projeto estético machadiano.

Sabemos que Machado de Assis publicou vários de seus contos no *Jornal das Famílias*. O primeiro a ser publicado no periódico foi “Frei Simão”, em junho de 1864. A partir de então, o escritor colaborou com essa revista até o seu término em 1878. O autor fluminense precisou se adequar ao periódico, devendo escrever, portanto, contos que correspondessem às expectativas das leitoras, pois, conforme nos informa Roger Chartier, o suporte impõe limites ao escritor e este desabrocha a partir de tal imposição, fato perceptível nos textos machadianos.

[...] o escritor cria, apesar de tudo, na dependência. Dependência em face das regras (do patronato, do mecenato, do mercado) que definem a sua condição. Dependência, mais fundamental ainda, diante das determinações não conhecidas que impregnam a obra e que fazem com que ela seja concebível, comunicável, decifrável. (CHARTIER, 1998, p.9)

Notamos haver uma imposição do suporte a Machado de Assis, sendo que esse precisou desabrochar a partir das restrições impostas a ele, já que, segundo John Gledson (2003, p. 19), tratava-se de um jornal “conservador, apresentando, por exemplo, ensinamentos religiosos e crônicas culinárias”. Destas condições impostas ao escritor, de acordo com Lúcia Miguel Pereira, resultaram trabalhos “inconsistentes e falsos”, como mostramos anteriormente.

Em contrapartida, Crestani analisa de forma diferente essa produção machadiana, conseguindo vislumbrar, nesses contos menos valorizados pela crítica, elementos que fariam parte do maduro Machado de Assis, aquele que escreveria uma obra-prima como “D. Benedita”. O criador das *Histórias da meia noite*, de acordo com o crítico, já estava assumindo uma “postura subversiva” em relação aos padrões de produção estabelecidos pelo jornal, sobretudo no que dizia respeito “a questões

relacionadas à moralidade, às formas de relacionamento com o leitor, à tendência romântica, ao modo de caracterização das personagens e à extensão das histórias.” (CRESTANI, 2006, p. 28)

Machado de Assis, em 1870, teve sete contos publicados no *Jornal das Famílias* e foram reunidos em livro, pelo autor, sob o título de *Contos Fluminenses*: “Frei Simão”, “Confissões de uma Viúva Moça”, “Miss Dollar”, “Luís Soares”, “A mulher de preto”, “O Segredo de Augusta” e “Linha Reta e Linha Curva”. Nesses textos, segundo Bosi (2007, p.76), a maior angústia das personagens decorria do vislumbre do “horizonte de status”, o qual ora se aproximava, ora se furtava à mira do sujeito imerso em uma condição fundamental de carência. Encontramos, também, essas características, como o próprio Bosi aponta, nos contos de *Histórias da meia noite*. Nesse contexto, um modo de suprir essa carência seria a obtenção de um patrimônio de bens materiais, o que seria facilitado pelo casamento ou pela herança (Schwarz, 2012; Bosi, 2007). Segundo Alfredo Bosi, em seu ensaio “A máscara e a fenda”, os *Contos Fluminenses* “parecem escritos sob a obsessão da mentira. A qual, porém, ou é castigada, ou se prova uma suspeita falsa” (2007, p.79).

Há uma grande discussão entre os críticos para se saber o porquê da escolha desses sete contos. Wilson Martins apresenta uma hipótese:

Os críticos têm tentado descobrir o critério que o [a Machado] orientou na seleção: enquanto alguns procuram encontrar, a todo custo, um plano oculto ou, pelo menos, uma unidade de conteúdo que seria, p. ex., a natureza moralizante das histórias, outros acreditam que a escolha se fez ao acaso dada a qualidade relativamente mediana dos contos escolhidos. Ora, pode-se ter por assente o postulado, *de que em literatura, Machado de Assis nada fazia por acaso*. (MARTINS, 1977, grifo nosso)

Por concordarmos com Martins, pretendemos demonstrar que os contos de *Histórias da meia noite* não foram reunidos ao acaso. Já que o perfil e o público do *Jornal das Famílias* dava um sentido de unidade a esses contos que Machado reforçou ainda mais criando a reunião de alguns deles. Essa unidade precisa ser melhor compreendida para adivinharmos um projeto de edição por detrás do livro. Para isso, faremos as análises dos contos, observando as fortes críticas ao pensamento de sua

época presentes nos mesmos, críticas que podem, inclusive, ser respostas a questões relevantes.

Segundo Sílvia Maria Azevedo (1990), os textos em *Contos Fluminenses* foram reunidos em uma cronologia invertida, que se inicia com “Miss Dollar”, uma produção mais recente – não se tem a data exata –, e termina com “Frei Simão”, que foi o primeiro conto publicado, como já dito acima.

Essa disposição cronologicamente invertida que o escritor escolheu pode ser explicada por um projeto estético-literário de desmistificação do Romantismo. Sílvia M. Azevedo afirma que:

Nesse sentido, a colaboração de Machado de Assis entre 1864 – 1869 para o *Jornal das Famílias*, no que diz respeito à desmistificação do Romantismo, pode ser interpretada como um trabalho em que práxis e projeto estético – literário são interdependentes, o que significa dizer que Machado vai tomando consciência do próprio projeto através dos textos rapidamente escritos para o *Jornal das Famílias*. Se procede essa interpretação, “Miss Dollar”, que abre *Contos Fluminenses*, e que, com toda a certeza, foi o último texto escrito, corresponde à criação que talvez mais se aproxima do programa de colaboração de Machado para o periódico de Garnier ao longo dos anos 64 -69. (AZEVEDO, 1990, p.207)

Com essa inversão, o escritor almejava que a leitura de “Miss Dollar” repercutisse nas dos contos seguintes, até “Frei Simão”, e que todos os textos repercutissem uns sobre os outros.

Já a disposição dos contos em *Histórias da meia noite*, segundo Azevedo, acontece desta forma:

“A parasita azul” (1872) - “As bodas de Luís Duarte” (1873)
- “Ernesto de tal” (1873)
“Aurora sem dia” (1870) - “O relógio de ouro” (1873)
- “Ponto de vista” (1873)
(idem, p.506)

Para a autora, não é à toa que Machado de Assis colocou dois textos mais antigos antecipando dois textos de 1873: “a impressão que se tem é que ‘A parasita azul’ e ‘Aurora sem dia’ têm uma função dentro da coletânea.” (idem, p.506). Pensamos

que estes dois contos realmente possuem uma função, pois, no primeiro, o autor faz críticas tanto à idealização romântica do amor perfeito quanto à identidade nacional, quando se refere à cor local de forma irônica, como veremos adiante; no segundo, temos um rapaz idealizador, em busca de seus sonhos, que termina frustrado. Azevedo nos diz que:

Ainda em relação a esse primeiro bloco de textos, é possível perceber que quanto mais as histórias vão se afastando das idealizações românticas, também os conteúdos vão se tornando mais realísticos. Isso implica em dizer que, subrepticiamente, a ironia vai tomando conta dos textos, de forma a explodir em “Aurora sem dia”. (idem, p.508)

Assim, continuando o argumento de Silvia Azevedo, a disposição dos contos em *Histórias da meia noite* acontece de modo a fortalecer o projeto estético antirromântico machadiano, já que a maneira como os contos foram dispostos no livro evidencia o casamento, o amor romântico, como uma instituição desgastada. No segundo conto da coletânea, “As bodas de Luís Duarte”, percebe-se a questão do casamento como uma instituição falida, tanto que este serve apenas como pano de fundo para a história. No terceiro conto, “Ernesto de tal”, destaca-se a existência da traição nos relacionamentos. “A parasita azul”, além de tratar do tema da traição, aborda também o da identidade nacional, projeto caro ao Romantismo. “Aurora sem dia”, por sua vez, rompe esta temática, sem deixar de lado questionamentos sobre o Romantismo. O penúltimo conto, “O relógio de ouro”, volta ao tema do casamento, dando maior relevância à questão da traição. Já o último conto da coletânea, “Ponto de vista”, retorna ao tema do amor idealizado, da busca pelo amor perfeito, sendo que, ao final da história, a personagem noiva com o moço a quem sempre desdenhou.

Em relação ao título da obra, Sílvia Azevedo explica por qual razão o escritor teria colocado o nome *Contos Fluminenses* na coletânea de 1870:

Dando prosseguimento ao trabalho de deciframento da charada/título *Contos Fluminenses*, cumpre acrescentar o seguinte: uma vez que os textos selecionados contam histórias, essas histórias seriam contadas/narradas por um narrador-contador de histórias. Independentemente das atualizações que esse narrador-contador de histórias assumirá nos textos selecionados, há um narrador responsável pela seleção dos textos; é esse narrador responsável pela seleção dos textos; é esse narrador o contador das histórias dos textos.

Por analogia, os textos que contam histórias relacionadas com o contexto fluminense, passariam a ser chamados de *Contos Fluminenses*. Nesse sentido, ‘fluminenses’ nos remete a um dos significados que, como se viu, o romance tem para Machado: “história verdadeira”.

Não é de supor-se que “história verdadeira” significasse histórias que, de fato, aconteceram, mas de que há intenção de registrar a realidade (fluminense) através da ficção, ou antes, através do modelo literário-ficcional do qual Machado de Assis largamente se serviu para escrever os textos de *Contos Fluminenses*: o romance romântico. (idem, p.201-202)

Dessa forma, vemos que as histórias contidas em *Contos Fluminenses* são voltadas para o contexto fluminense no qual Machado de Assis vivia. Nesse contexto, sabemos o quão importante é a explicação sobre o título da coletânea, pois este nos fornece muitas dicas. Por outro lado, *Histórias da meia noite* é um título intrigante, já que pode nos remeter a vários contextos. Em primeiro lugar, podemos pensar na associação imediata à temática romântica, representada pela noite, pela escuridão, assuntos caros a uma vertente do Romantismo. Pensamos também que este título pode se referir a histórias as quais, talvez, não pudessem ser lidas em um jornal de “histórias amenas”, pois há acontecimentos que não podem ser vistos na hora que o título faz referência, conforme o era o periódico em questão, cujo intuito geral é revelado pelo trecho abaixo, publicado no mesmo em janeiro de 1864:

Envidámos (sic) todos os esforços, não nos poupamos a despesas e sacrifícios, afim de dar aos leitores, e sobretudo às gentis leitoras que se dignam dispensar conosco algumas horas e lançar os olhos às páginas que escrevemos, um volume nítido, variado, elegante, digno de ornar, pela amenidade de seus artigos, pela perfeição de seus desenhos, pelo fino de suas gravuras, pela delicadeza de sua impressão, as estantes dos literatos, os gabinetes dos artistas, e o perfumado camarim de nossas amáveis leitoras. (Jornal das famílias, janeiro de 1864, ortografia atualizada)

Como veremos, as críticas contidas nos contos que integram a segunda coletânea se opõem ao ideário romântico praticado no Brasil: os contos desta coletânea, ainda que tratem de assuntos caros aos românticos, fazem-no de modo insólito, inquietante, paródico, galhofeiro, subversivo, portanto, fugindo ao gosto e às expectativas literárias do público carioca.

A seguir, para uma melhor visualização das escolhas machadianas, fornecemos uma tabela dos contos que integram o livro de 1873 e de todos os que não participam do mesmo.

Nome do conto	Mês e Ano de publicação
“O capitão Mendonça”	Maio de 1870
“Aurora sem dia”	Novembro e dezembro de 1870
“Ayres e Vergueiros”	Janeiro de 1871
“Mariana”	Janeiro de 1871
“Almas Agradecidas”	Março e outubro de 1871
“Caminho de Damasco”	Novembro e dezembro de 1871
“Rui de Leão”	Janeiro/Fevereiro/Março de 1872
“Quem não quer ser lobo...”	Abril e maio de 1872
“Uma loureira”	Maio e junho de 1872
“A parasita azul”	Jun./Jul./Ago. de 1872
“Uma águia sem asas”	Setembro e outubro de 1872
“Qual dos dois?”	Set./out./nov./dez. de 1872 e jan. de 1873
“Quem conta um conto...”	Fevereiro e março de 1873
“Ernesto de tal”	Março e abril de 1873
“Tempo de crise”	Abril de 1873
“O relógio de ouro”	Abril e maio de 1873
“Decadência de dois grandes homens”	Maio de 1873
“As bodas de Luís Duarte”	Junho e Julho de 1873
“Um homem superior”	Agosto e setembro de 1873

“Nem uma nem outra”	Ago./set./out. de 1873
“Ponto de Vista”	Outubro e novembro de 1873

Para melhor compreender o título *Histórias da meia noite*, faremos as análises dos contos que compõem a coletânea, objetivando discutir a forma como se desenvolveu o possível projeto estético antirromântico machadiano.

2.2. “A parasita azul”

Este é o conto inicial da coletânea de 1873, tendo sido publicado primeiramente em 1872, nos meses de junho, julho e agosto, no *Jornal das Famílias*.

A Parasita Azul é um conto longo, dividido em sete capítulos, que difere de outros textos machadianos pelo fato de a história não se passar no Rio de Janeiro, um dos poucos em que isso acontece. Este conto se desenvolve parte em Paris, parte em Goiás. Inicia-se com o retorno de Camilo Seabra ao Brasil, após oito anos morando na capital francesa, com seu padrinho, para estudar: “(...) fora estudar medicina e voltava agora com o diploma na algibeira e umas saudades no coração.”(ASSIS, 2007, p.3). O personagem regressa à sua pátria a pedido do pai, que ameaçava não lhe enviar mais dinheiro caso não retornasse. Como não havia, para o jovem Camilo, outro modo de manter a vida boemia que tinha em Paris, principalmente após a morte do padrinho, esse concorda em regressar, embora contrariado, ao Brasil. Quando chega à capital brasileira, na época o Rio de Janeiro, encontra um velho conhecido, Leandro Soares, que também está a caminho de Goiás. Durante a viagem, passam por várias paisagens típicas do interior brasileiro. O autor as descreve, enquanto Soares fala sobre suas três paixões, a caça, a política e Isabel. Soares fala sobre seu amor por esta última e Camilo se recorda da moça, ainda criança. Soares lhe conta, também, a rejeição que sofrera por parte dessa. Enquanto o trem caminha para o destino final, Camilo sente saudades do velho mundo e realiza uma comparação entre os dois lugares, privilegiando o primeiro.

A sua chegada à casa de seu pai ocorre de modo festivo e, nos primeiros quinze dias após seu regresso, tudo se passa tranquilamente. Porém, findado esse período, o protagonista deseja voltar à Europa, sentindo-se triste ao pensar que não se adaptaria

novamente à terra natal. É nesse estado de espírito que resolve conhecer Isabel, interessado pelo “...tal ou qual mistério com que se falava de Isabel...” (idem, p.20). Quando a conhece, fica impressionado com sua beleza, a qual, ao contrário do que acreditava, era superior a da “princesa russa” por quem era apaixonado, em Paris. Logo após se conhecerem, acontece a “festa anual de Espírito Santo”, onde Camilo tem um encontro com um senhor misterioso, que lhe revela que Isabel guarda um segredo. Camilo está apaixonado pela moça, mas não compreende o motivo pelo qual é rejeitado, como foram os outros pretendentes, já que se sente superior a eles.

Desconhece que essa rejeição decorre de que Isabel, quando criança, pedira-lhe que pegasse para ela uma parasita azul a qual se encontrava nos galhos de uma árvore. Ao ter seu pedido atendido, Isabel passa a amar o jovem rapaz, mas, ao reencontrá-lo, anos depois, não lhe dá atenção por crer que, diferentemente do sentimento que nutria pelo mesmo, o amor do jovem mancebo era recente demais, o que, aos olhos da moça, revelava-se insuficiente: “o seu amor é de ontem; o meu é de nove anos.”. Quando Camilo descobre o amor da moça por ele, decide fazer com que ela o aceitasse, fingindo que iria se suicidar. Isabel, ao saber da tentativa de suicídio, desespera-se e aceita o amor de Camilo, casando-se com ele. Diante desse acontecimento, Soares se sente desrespeitado e segue para a vida política, graças a ajuda de Camilo, que lhe oferece a candidatura. Assim, o filho do comendador Seabra encontra a felicidade em terras brasileiras e não mais no velho mundo. Por este final, percebemos que o conto mostra que podemos ter nossa autonomia, conhecendo e dialogando com o outro.

A partir dessa introdução do conto, tentaremos demonstrar como se apresenta o projeto estético machadiano. Percebemos, no conto, a presença de fortes características românticas, embora, algumas apareçam de forma irônica. Utilizando as palavras de Gledson: “o conto parodia – ou, seria melhor dizer, parodia e reutiliza ou recicla – dois dos precursores brasileiros de Machado: José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida” (p.169), entretanto, para o crítico, a paródia mais importante presente no conto é a de certa literatura de Joaquim Manuel de Macedo, pois essa “envolve a estrutura do conto”. Assim, antes da crítica ou do acordo, percebemos que Machado de Assis dialogava com as tendências artísticas de sua época, pensando, talvez, que a literatura brasileira deveria antes dialogar com sua tradição que forçar a nota de sua nacionalidade por meio da “diferença” em relação ao outro.

Podemos começar a análise do texto pelo próprio título: sabemos que a flor azul é um dos símbolos românticos e, segundo Scheel, “a flor representa a busca do poeta

pela poesia, pela arte original.” (2010, p.28). Temos, portanto, uma flor azul, porém se trata de uma planta parasita. Assim, se, de acordo com o estudioso, a flor azul representa a busca pela arte original, podemos suspeitar se essa referência já não seria um questionamento machadiano sobre a identidade e a literatura nacionais, ou seja, se essas não seriam, como a flor, parasitas, não originais. A parasita é apresentada quando se confirma o amor de Isabel por Camilo,

Um dia viu Isabel uma linda parasita azul, entre os galhos de uma árvore.

- Que bonita flor! Disse ela.

- Aposto que você a quer?

- Queria, sim... disse a menina que, sem aprender, conhecia já esse falar oblíquo e disfarçado.

O moço despiu o paletó com a sem-cerimônia de quem trata com uma criança e trepou pela árvore acima. Isabel ficou embaixo ofegante e ansiosa pelo resultado. Não tardou que o complacente moço deitasse a mão à flor e delicadamente a colhesse.

- Apanhe! Disse ele de cima. (ASSIS, 2007, p.36)

Sabemos que a moça ainda guarda a parasita azul, que se encontra como “um cadáver de flor, seco, mirrado” (p.36), a espera de Camilo, pois, Isabel: “Ama... uma parasita. Uma parasita? É verdade, uma parasita.” (p.36). Este trecho, com a alusão à figura do parasita, remete a uma possível alusão ao nosso herói, conforme John Gledson afirma. Segundo o crítico, “Por um lado, o enredo é inteiramente romântico – rapaz encontra a moça e supera todos os obstáculos do caminho para conquistar sua mão.” (2008, p.172)

Destarte, podemos questionar se Machado de Assis desejou questionar o Romantismo pelo paralelo com a flor, símbolo da arte original, que outrora fora bela e que agora era “um cadáver (...)”. Podemos, também, indagar se escolher uma parasita ao invés de uma flor formosa não denotaria uma possível visão machadiana de que a literatura nacional, assim como a flor, não seria mais do que um reflexo de algo, do que uma imagem pálida de um objeto original, forte e belo, no caso, das literaturas europeias, em especial da francesa, pois, como sabemos, o contato entre as literaturas do Brasil e da França foi intenso durante o século XIX: no século anterior, os textos europeus foram escritos por meio de um diálogo com a natureza e com a vida dos habitantes dos trópicos e fizeram muito sucesso na época. Essas temáticas e estéticas foram apropriadas por autores da colônia para a construção do Romantismo no Novo Mundo. Diante disso, surge a seguinte interrogação: a identidade brasileira seria,

portanto, parasitária? Sabemos que se considera a primeira fase romântica como contribuidora para a formação da identidade nacional na medida em que exaltou a cor local e o índio. Porém a identidade brasileira seria apenas essa? Ao que tudo indica, o autor fluminense utilizou o símbolo da flor, que representa a arte original, de forma subversiva; podemos, até mesmo, acreditar que essa seria a intenção de Machado ao escrever o conto, na época. Conforme ele mesmo revelou em um artigo publicado também em 1873: “Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional.” (ASSIS, 1959, p. 29).

Sob esse viés, o uso da cor local, como o feito pelo autor fluminense no segundo capítulo do conto, como já dissemos, pode ser uma forma de o Machado de Assis realizar essa desmistificação:

Acabada a refeição, acendeu Camilo um charuto e Soares um cigarro de palha. Era já noite. A fogueira do jantar alumia um pequeno espaço em roda; mas nem era precisa, porque a lua começava a surgir de trás de um morro, pálida e luminosa, brincando nas folhas do arvoredor e nas águas tranquilas do rio que serpenteava ali ao pé. (ASSIS, 2007, p.21)

Nesse trecho, conseguimos apreender a ironia existente em relação às características da natureza local e da segunda fase romântica, percebemos os hábitos europeus do protagonista: “acendeu Camilo um charuto” em contrapartida aos hábitos da colônia, já que Soares acendera “um cigarro de palha”. A paródia às características do romantismo é forte nesse trecho. Como podemos ver, a lua iluminava mais que a própria fogueira; “pálida e luminosa”, ela brincava com as folhas das árvores e o rio que estava próximo se arrastava como uma serpente. A personificação dos elementos inanimados, como a lua, ambienta a paisagem e demonstraria o estado de espírito da personagem. Porém nosso herói não condiz com a cena, o que fica claro no próximo parágrafo: “Um dos tropeiros sacou a viola e começou a gargantear uma cantiga, que a qualquer outro encantaria pela rude singeleza dos versos e da toada, mas que ao filho do comendador apenas fez *lembrar* com tristeza as volatas da Ópera.” (idem, p.21). Dessa forma, existe uma disjunção irônica entre o espaço e a personagem, que preferiria estar em uma cordial Ópera com sua princesa russa, e, assim, fica evidente a paródia existente no conto, de acordo com Gledson.

Conforme foi dito, pela leitura do artigo de John Gledson (2008), sabemos que, na época, existiu uma forte pressão sobre os escritores para escreverem de forma mais brasileira, ou seja, exaltando a cor local. Porém, Machado de Assis não parecia concordar muito com essa diretriz, de acordo com o apresentado. Assim, diante disso, podemos crer que o conto *A parasita azul* almejava ser uma resposta irônica a essa cobrança. Confirmamos isso ao notarmos que no conto não há uma moral, como Bosi (2007) e Gledson (2008) afirmam, não há nenhum tipo de arrependimento por parte do herói, ele triunfa mesmo tendo mentido, “o final feliz se justifica pela história da parasita.” (p.172).

2.3. “As bodas de Luís Duarte”

“As bodas de Luís Duarte” foi publicado, primeiramente, no *Jornal das Famílias* em 1873, em duas partes, nos meses de junho e julho, com o título “As bodas do Dr. Duarte”. Não houve outras mudanças entre o jornal e o livro. Nessa mesma edição, publicou-se um poema de T. de Macedo, porém não conseguimos identificar tal escritor. De acordo com Silveira (2005):

A seção que concentrou maior número de colaboradores foi a de “Poesias”. São inúmeros os nomes que apareceram, com poesias bastante românticas. Além de Machado de Assis, destacam-se, mais uma vez, as participações de Caetano Filgueiras, Augusto Emílio Zaluar e Honorata Minelvina Carneiro. A identificação da maioria das assinaturas não é tarefa fácil, por trazer apenas iniciais e, provavelmente, devido à contribuição de leitores desconhecidos. (p.11)

Tal texto foi intitulado *À família*. Nele, o eu-lírico contrapõe a tristeza e a solidão de sua vida atual com a felicidade passada no seio familiar:

À FAMÍLIA.
(no Corcovado)
Do cume da cordilheira
Contemplando, a cachoeira
Que irrompe dos matagaes,
Eu sinto essa tristeza
Que ressumbra a natureza
Quando forma os vendavaes.
Ali fico solitário
Qual o triste campanário

Que levanta a grimpá ao céo
 Remontando a bella infância
 Que respiros de fragrancia
 Me recorda quanto é meu !
 Diviso além a campina
 Onde viceja a bonina ,
 Com todo o brilho e fulgor;
 Mais ao longe o tecto amigo,
 — Esse caro e doce abrigo
 Onde tive tanto amor! —
 Além vislumbro — á lareira —
 Minha mana feiticeira
 Com seu riso de encantar :
 Outros mais lhe fazem roda
 — Lá está a família toda
 No doce abrigo do lar! —
 Volvo depois ao presente
 E qual o pobre indigente
 Eu me sinto triste e só!
 Não tenho mais doce abrigo
 E só me resta o jazigo
 Que meu ser converta em pó !
 É feliz a creatura
 Que goza sempre a ventura
 De possuir o seu lar :
 A família é bem querido,
 Affecto não fementido,
 Coração que sabe amar !
 Mas eu que vivo proscripto,
 N'esta massa de granito
 Meus prantos venho verter;
 A tristeza quer tristeza
 E por isso a natureza
 Não rirá do meu soffrer.
 T. DE MACEDO. (*Jornal das Famílias*, junho de 1873)

Ao lado do conto machadiano, o poema soa de uma ingenuidade irônica. Segundo Cilaine Alves Cunha (2008), “o exercício crítico do conhecimento e do contexto histórico de produção de sua obra [de Machado de Assis] resulta da apropriação da ironia romântica” (p.35), pois apresenta a importância da família, ao mesmo tempo em que o conto machadiano, dialogando com o poema e com o próprio jornal, conforme fizera desde o princípio, desconstrói a ideia preponderante do casamento feliz. Cunha (2008) ainda explica no que consiste a ironia romântica: “O tropo irônico diz o contrário do que o pensamento afirma, como na antífrase, na preterição e na litotes. Como ele, a ironia romântica pretende subverter o sistema lógico da gramaticalidade, elegendo o princípio de contradição como a sua norma.” (p35). De acordo com a estudiosa, esta figura de linguagem era muito utilizada “Para exteriorizar

uma oposição aos dogmas e às ideias estabelecidas na cultura”. Percebemos, portanto, que o autor fluminense faz uso deste conceito para subvertê-lo, ou seja, utiliza-o contra ele mesmo.

O conto “As bodas de Luís Duarte” se passa na casa dos pais da noiva, onde os preparativos para a festa de casamento estão intensos. José Lemos, o pai, faz os arranjos para a sala, na qual pretende pendurar duas gravuras que comprara na véspera: a *Morte de Sardanapalo* (1827), do pintor romântico Delacroix, e a *Execução de Maria Stuart*. Sobre a primeira pintura, Fernando e Flávia Botton mencionam que: “A obra só foi exibida no Salão de Artes de 1828 e as críticas causaram grandes decepções ao pintor. A dramaticidade e a violência do quadro foram demais mesmo para os entusiastas de Delacroix e do romantismo.” (BOTTON & BOTTON, p.91, 2012). Percebemos a violência contida no quadro por intermédio das cores utilizadas, como o vermelho que parece escorrer da cama ao chão, remetendo a todo o sangue que esta cena retrata. De acordo com Botton & Botton (2012), temos o rei no lado esquerdo do quadro, próximas a ele, estão uma mulher com os braços amarrados, já sacrificada, e outra a espera de o soldado desembainhar sua espada. Abaixo, na parte inferior direita, encontra-se um escravo, aparentando desespero, cobrindo sua cabeça com as mãos. No lado esquerdo, há cenas que se repetem. Ao pé do rei, há uma escrava nua, morta. O copeiro depõe, ao lado de Sardanapalo, uma bandeja ornada, uma taça, “talvez a taça dourada coberta de gemas, que carrega o nome de cálice de Nimrod, descrita por Byron” (p.92). Na porção inferior direita, há, ainda, duas execuções, retratadas com grande plasticidade, revelando enorme brutalidade e violência. O cavalo branco, no canto inferior esquerdo, por sua vez, representa a força domada pela razão, mas esta não triunfa “e toda a cena nos remete ao lado negro da bestialidade humana.” (p.92). À direita, há uma mulher que olha em direção a Sardanapalo e se oferece ao seu assassino, o qual parece estar mais aterrorizado do que ela.



(Figura 1 – A morte de Sardanapalo, Èugene Delacroix, 1827)

Além da popularidade de Delacroix no século XIX, pode ser que a referência a esse tema apareça no conto machadiano também devido à literatura, pois Byron (1788 – 1824), escritor romântico inglês, publicou a peça teatral *Sardanapalus*, em 1821.

Já em relação aos quadros envolvendo a rainha da Escócia, segundo Marta Senna, “na época em que se passa o conto, eram muito populares a pintura de Robert Herdman *The Execution of Mary, Queen of Scots* (1867) e o quadro *Mary Queen of Scots Being Led to Execution* (1871), de Laslett John Pott.” (SENNA). Seguindo essa indicação, comentaremos as duas obras. Analisaremos, portanto, as duas imagens que podem se referir ao quadro citado pelo narrador machadiano. Na obra de Robert Herdman, vemos Mary Stuart em pé, prestes a ser decapitada a mando de sua prima Elizabeth, rainha da Inglaterra. Como sabemos, Mary Stuart foi rainha da Escócia, desde um mês de vida, devido à morte de seu pai Jaime V, e sempre ambicionou unir as coroas inglesa e escocesa. Mary Stuart casou-se primeiramente com um rei francês, o qual faleceu um ano após o matrimônio. Voltando à Escócia, casou-se novamente, dessa vez com um nobre inglês, e, mais uma vez, o casamento não angariou a popularidade de

seus súditos. Após o falecimento de seu segundo esposo, vítima de uma explosão, Mary Stuart casou-se, pela terceira vez, com o provável responsável pela morte do mesmo, havendo suspeitas de ela ter sido mandante do assassinato. Enquanto isso, interessada na expansão de seu reino e do Protestantismo, Elizabeth da Inglaterra ordenou a prisão de sua prima católica devido à suspeita de que esta ordenara a morte do segundo esposo. Mary Stuart permaneceu presa por 20 anos, sendo julgada e executada após essas duas décadas. Inspirado pela história de Mary Stuart, Robert Herdman pintou a cena de sua execução, quadro que reproduzimos abaixo:



(Figura 2 – Robert Herdman, Execution of Mary, Queen of Scots, 1867)

No segundo quadro, vemos a rainha da Escócia no momento em que era levada ao suplício:



(Figura 3 - Mary Queen of Scots Being Led to Execution (1871), de Laslett John Pott.)

A menção a essas gravuras logo no início do texto deixa nítido o tom irônico do mesmo, visto que, casamentos, em princípio, são festejos alegres, ao contrário do que revelam as histórias por trás dos quadros, nas quais se sobressaem eventos relacionados à traição e à morte. Utilizamos aqui o conceito de ironia de Beth Brait (2008), em *Ironia em perspectiva polifônica*, no qual a autora explicita que:

(...) a ironia pode ser enfrentada como um discurso que, por meio de mecanismos dialógicos, se oferece basicamente como argumentação direta e indiretamente estruturada, como paradoxo argumentativo, como afrontamento de idéias e de normas institucionais, como instauração da polêmica ou mesmo como estratégia defensiva. (p.73)

A ironia existente no conto insere-se tanto no diálogo entre as gravuras e a trama, quanto na estrutura textual, conforme perceptível pela análise.

É, portanto, notória a crítica ao casamento idealizado. Guimarães faz esclarecimentos a respeito dessa crítica:

A primeira delas sugere que o casamento seja a morte do prazer, indiciada pela citação do episódio histórico da morte de Sardanapalo, cuja representação em gravura o pai da noiva adquire nas vésperas das bodas de sua filha. (...) A associação entre casamento, sacrifício e traição fica reafirmada com a outra gravura que o pai da noiva adquire para enfeitar a casa no dia das bodas. (2007, p.34)

A ironia é feroz também em relação ao personagem do pai da noiva quanto às escolhas dos quadros. Em ambos os quadros que tratam sobre a execução de Mary Stuart, é possível que os trajes de época, os vestidos luxuosos e de material nobre, e a cabeça encoberta pelo véu conveniente a uma rainha piedosa, tenham induzido José Lemos ao equívoco. Fiando-se nas aparências e em sua ignara interpretação das figuras, ele as elege para decoração devido ao colorido e à vivacidade da primeira e ao luxo e ar cerimonial de uma das segundas, sem se atentar, nesse último caso, ao luto do vestido, às armas empunhadas, etc. Quer seja para Sardanapalo, quer para Stuart, ele sequer considerou a possibilidade de os temas fazerem referência a tragédias. A mãe da noiva, D. Beatriz, não difere das limitações do marido, prova disso é sua reprovação ao quadro “indecente”, exibindo “um grupo de homens abraçados com tantas mulheres”, ou, ainda, ao falar com a filha sobre a vida de casada, esquecendo-se das palavras que iria proferir: “Entretanto, se a noiva de Luís Duarte tivesse espiado três dias antes pela fechadura do gabinete de seu pai, adivinharia que D. Beatriz recitava o discurso composto por José Lemos, e que o silêncio era simplesmente um eclipse de memória.” (p. 80).

Vemos que o texto já se inicia com uma forte crítica ao assunto proposto pelo conto – o casamento idealizado –, a qual estará presente do início ao fim. Fato mais relevante ainda é o de o tema ser apenas pano de fundo para outros acontecimentos da narrativa. Também é importante a referência ao soneto de Tolentino (1740-1811), que segundo Guimarães (2007), “Ficou particularmente conhecido por sua sátira, dirigida à mesquinhez dos costumes e ao culto das aparências, que também dão o tom a este conto.” (p. 76), o que nos remete à teoria das máscaras sociais de Alfredo Bosi.

D. Beatriz, a mãe da noiva, esforça-se para que tudo esteja perfeito, já que anseia oferecer uma festa memorável. Após o almoço, José Lemos, a mando de sua esposa, sai para comprar o que falta à festa e aproveita para procurar o Tenente Porfírio, um excelente orador que não poderia faltar ao casamento de sua filha. Segundo Azevedo (1990, p.563), “Festa de casamento sem discurso não é festa de casamento. Para abrilhantar com os seus talentos oratórios o ‘himeneu’ de Carlota e Luís Duarte é que o tenente Porfírio comparecia entre os convidados”.

Os convidados, por volta das 16 horas, começam a chegar à festa. A noiva é apresentada a todos os presentes, embora o noivo ainda estivesse ausente, “Passava o tempo, e nem o noivo, nem o Tenente Porfírio davam sinais de si. O noivo era essencial para o casamento, e o tenente para o jantar.” (p.60). Quando Luís Duarte chega, todos se

tranquilizam. Vão para a igreja apenas os noivos, os pais dos mesmos e os padrinhos, os demais convidados ficam na casa da noiva, onde o jantar será servido. Embora irritados com a demora da cerimônia, incomodados pela fome e desgostosos com certos acontecimentos que haviam ocorrido no local, os convidados assumem uma postura impecável, sempre atentos à manutenção das máscaras sociais.

À medida que cresce em Machado a suspeita de que o engano é necessidade, de que a aparência funciona universalmente como essência, não só na vida pública, mas no segredo da alma, a sua narrativa é impelida a assumir uma perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo, mais problemática, mais amante do contraste. (BOSI, 2007, p.84)

São nesses momentos que o narrador apresenta, ao leitor, o pensamento de cada convidado, interferindo na história ao guiar a atenção de quem lê a determinadas situações e reações embaraçosas. Segue um trecho exemplificador dessa atitude do narrador:

Calisto Valadares suspeitava que houvesse uma omissão nas Escrituras, e vinha a ser que entre as pragas do Egito devia ter figurado o piano. Imagine o leitor com que cara viu ele sair uma das moças do seu lugar e dirigir-se ao fatal instrumento. Soltou um longo suspiro e começou a contemplar as duas gravuras compradas na véspera. (p.61)

Percebemos neste momento como a espera estava desagradável a alguns dos convidados, pois, enquanto Calisto Valadares não queria ouvir o piano, outros estavam com fome e todos disfarçavam seus incômodos para não estragarem a reunião.

Quando retornam da cerimônia, José Lemos percebe que o tenente ainda não chegara e deseja esperá-lo para iniciar o jantar, porém sua esposa não consente com a ideia, assim como, silenciosamente, também os demais convidados.

O Sr. José Lemos estava contentíssimo, mas caiu-lhe água na fervura quando soube que o Tenente Porfírio não tinha chegado.

- É preciso mandá-lo chamar.
- A esta hora! Murmurou Calisto Valadares.
- Sem o Porfírio não há festa completa. Disse o Sr. José Lemos confidencialmente ao Dr. Valença.
- Papai, disse Rodrigo, eu creio que ele não vem.
- É impossível!
- São quase sete horas.
- E o jantar nos espera, acrescentou D. Beatriz.

O voto de D. Beatriz pesava muito no ânimo de José Lemos; por isso não insistiu. Não houve remédio senão sacrificar o tenente. (p.63)

Após concordar com a esposa, embora contrariado, ouve a voz do tenente, para sua alegria, ficando feliz por ter um bom orador em sua festa. Porfírio entra e cumprimenta a todos. O jantar começa, alguns conversam sobre como os noivos se conheceram, os noivos permanecem “embebidos com a troca de palavras amorosas”, as moças conversam entre si, D. Margarida envergonha-se por seu marido comer demais: “- A gelatina é excelente! - disse pela terceira vez o marido de D. Margarida, e tão envergonhada ficou a mulher com estas palavras do homem que não pôde reter um gesto de desgosto.” (p.). Vemos que o mais importante é manter as aparências, não revelando a verdadeira personalidade.

D. Beatriz, por sua vez, também controla seus nervos em relação ao seu filho menor, já que, se chamasse a atenção do pequeno, todos poderiam perceber. José Lemos realiza, então, um pequeno discurso e, logo após ele, é a vez do tenente que, ao finalizar sua fala, é aplaudido por todos. A festa continua animada “até as três horas da manhã”. Esse conto também possui um final aberto, com o narrador dizendo, ao leitor, que o casal tivera uma criança: “Mas o verdadeiro brinde desta 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.” (p.70). Constatamos que o conto termina como começa, em tom tão corrosivo como o “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”, de Brás Cubas, se pensarmos que bebê continuará a “dinastia” da mediocridade e que a restrição quase cruel que o narrador faz à sobrevivência da criaturinha (resistir à crise da dentição) nos joga diante do problema apontado. A ironia está presente também na escolha do título que anuncia o casamento, muito embora este assuma apenas a relevância de pano de fundo.

No conto, notamos a crítica social existente em relação à sociedade em geral, a partir do ambiente familiar, onde ocorre um casamento. A sociedade é representada pelos convidados da festa, já que cada um é um tipo social. Como, por exemplo, o tenente Porfírio:

Entrou com a graça que lhe era peculiar. Para cumprimentar os noivos arredondou o braço direito, pôs a mão atrás das costas segurando o chapéu, e curvou profundamente o busto, ficando em posição que fazia lembrar (de longe!) os antigos lampiões das nossas ruas. (ASSIS, 2007, p.93)

Embora o conjunto pintado por essas bodas desconstrua a ideia de amor romântico ligado ao casamento – uma vez que os próprios noivos pouco aparecem na

cena e na festa em si e as aparências sejam o verdadeiro assunto da história –, vale ressaltarmos que o casamento é centro de ação de muitas personagens machadianas, mas o interesse parece ser móvel principal, quer seja o financeiro (Schwarz, 2000), quer seja pela ostentação do reconhecimento social que ele traz.

Mas pensando que há também amor e casamentos idealizados em Machado, de acordo com Pereira:

Este importante pressuposto da literatura romântica e sentimental foi quase sempre respeitado pelas figuras machadianas, que afirmavam a necessidade do amor para o casamento. Mais do que isso, muitas delas foram construídas a partir da intervenção dos modelos ficcionais, concebendo suas idéias sobre o amor, o casamento e a vida através de imagens veiculadas pela literatura da época, que eram apresentadas de maneira idealizada. (2008, p.385)

Apesar disso, parece-nos, como vimos argumentando, que o narrador machadiano constantemente desfaz a idealização romântica a respeito do casamento, mostrando que esta instituição social não é perfeita. O final do conto analisado mostra esse desconcerto, como vimos acima, ao mencionarmos o nascimento do pequerrucho do casal.

Em as “Bodas de Luís Duarte”, um dos maiores incômodos consiste em as personagens sempre deverem ficar atentas às atitudes para não revelarem a verdadeira face. Observamos o conflito entre ser e estar, na medida em que se esconde o ser e se apresenta apenas o estar. O foco narrativo ajuda o leitor a perceber essa movimentação. Nos dois primeiros contos, quando há a apresentação das personagens, esta é realizada ironicamente, algumas vezes ridicularizando a personagem apresentada, como vemos no trecho:

A cabeça de Justiniano Vilela, - se se pode chamar cabeça a uma jaca metida numa gravata de cinco voltas, - era um exemplo de 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. (H.M.N. p.57)

A maneira pela qual o narrador descreve Vilela é totalmente irônica, ridicularizando-o ao salientar não só seus defeitos físicos, mas também questionar suas capacidades mentais.

Outro ponto importante do conto é o de que D. Beatriz é quem coordena as ações dentro de sua casa, uma vez que seu marido não gosta de contrariá-la. Mesmo no

século XIX, é possível perceber o papel da mulher: embora, na maioria das vezes, submissa ao marido, ela comanda as situações a partir de sua casa e no seio de seu lar.

Em Machado, o foco narrativo encontra-se sempre fora, mostrando traços internos muito reveladores de cada personagem. É pelo narrador que o leitor toma conhecimento do que pensam as personagens, pois, embora o narrador se atenha às características físicas dos presentes no casamento, acaba revelando como cada um se comporta ao longo do evento, ao “entrar” na cabeça dos mesmos e, dessa forma, apresentar os tipos existentes no Brasil do século XIX. Assim, o leitor é capaz de decifrar o interior das personagens.

Desse modo, concluímos que, mesmo em épocas diferentes, a literatura nos auxilia a conhecer a sociedade, a ver a evolução da mesma, ou mesmo a sua estagnação, na medida em que realiza denúncias sociais.

Assim, embora em um ambiente mais reservado como é o da família, podemos entrar em contato com a realidade social de uma época, conhecendo vários mundos. Pela literatura, percebemos que a sociedade parece sempre ter se importado muito com as aparências, a ponto de manter as máscaras mesmo dentro dos lares.

2.4. “Ernesto de tal”

“Ernesto de tal” é o terceiro conto da coletânea de 1873 e foi publicado em duas partes, nos meses de março e abril do mesmo ano, no *Jornal das Famílias*.

Ao lermos o título deste conto, vemos que o sobrenome da personagem é substituído por uma expressão que indica, em termos muito genéricos, um nome de família, tornando o indivíduo menos específico: “Ernesto de tal (não estou autorizado para dizer o nome todo)” (p.73). Embora esse Ernesto possa até ser alguém em particular, no momento em que o narrador se recusa a falar seu nome inteiro, generaliza, de certa forma, a história do rapaz. Dessa maneira, dissolve sua identidade, sua individualidade, seu eu. Percebemos que pode haver nessa postura contrária ao “eu” individualizado, uma subversão da arte romântica, que transfere o valor do subjetivo para o sujeito. Segundo Löwy e Sayre (1995):

Segue-se, portanto, que o “individualismo” dos românticos é essencialmente diferente do individualismo do liberalismo moderno. Essa diferença foi analisada com bastante sutileza por Georg Simmel: ele qualifica o primeiro como “individualismo qualitativo” para

distingui-lo do “individualismo numérico” do século XVIII e do liberalismo inglês e francês. O individualismo romântico coloca a ênfase no caráter único e incomparável de cada personalidade – segundo Simmel, tal postura conduz logicamente à complementaridade dos indivíduos em um todo orgânico. (p.45-46)

Constatamos que o narrador não permite ao seu personagem se fechar em si próprio, tornando-o universal.

O conto inicia-se mostrando um moço inquieto, próximo à casa de sua amada. Trata-se do nosso protagonista, Ernesto de tal, e o motivo de sua inquietação decorre do fato de não ter recebido a resposta da carta que enviara à sua namorada, com quem havia tido um desentendimento havia dois dias.

Nervoso, Ernesto sobe e desce a rua, enquanto sua namorada participa de uma festa em sua casa. O herói do conto, por sua vez, não pode participar da referida festa, na qual era obrigatório trajar uma casaca, vestimenta que ele não possuía. Já no primeiro capítulo, sabemos como é nosso protagonista. De acordo com Azevedo:

Quando passa para o capítulo seguinte, o leitor tem mais ou menos delineado o perfil desse “Ernesto de tal”: um rapaz pobre, que, por não ter casaca, não pode comparecer a certas festas; e um rapaz fraco, que se humilha em ir à noite, sondar a namorada, da rua, na esperança de que ela lhe atirasse alguma resposta pela janela. (1990, p.577)

Conforme podemos observar na citação acima, Ernesto tinha uma situação financeira não muito favorável, o que fazia nossa heroína não se importar com a ausência do mesmo em certas ocasiões.

Após longa espera, Ernesto volta desolado à sua casa, sem ter recebido resposta alguma. Em contrapartida à figura de Ernesto, Rosina, a namorada, é graciosa e esperta, “os olhos de Rosina não enganavam ninguém... exceto os namorados.” A moça não se preocupa em responder a carta do namorado, pois está distraída, na festa, com o “moço de bigode loiro e nariz comprido”, o qual corresponde aos olhares de nossa donzela. Podemos ver que o rapaz não é nomeado no conto, o que o torna mais universal que o próprio protagonista. Após dançarem uma valsa, o que lhe vale a crítica de suas amigas, o casal vai “para o vão de uma janela.”, onde combinam um novo encontro. Além de o rapaz de nariz comprido – o narrador, ao também não nomear o outro personagem que corteja nossa heroína, generaliza-o, conforme fizera com Ernesto, o qual sofre o agravo de ser protagonista, trazendo à tona novamente a perda do eu subjetivo – ser mais

elegante que nosso herói, uma das características que conquista Rosina é que financeiramente também possui melhores condições:

Rosina não era inteiramente avessa aos impulsos de coração e à filosofia do amor; mas tinha ambição de figurar alguma coisa, morria por vestidos novos e espetáculos frequentes, gostava enfim de viver à luz pública. (ASSIS, 2007, p.79)

Neste trecho, percebemos a preferência pelo status social: Rosina prefere um casamento no qual tenha estabilidade financeira. Ao contrário das heroínas românticas, ela é movida principalmente por impulsos alheios aos do coração, já que ambiciona possuir roupas da moda, ir sempre ao teatro e aos acontecimentos sociais importantes. Portanto, um casamento apenas por amor, como o proposto por Ernesto, formato caro ao Romantismo, não a interessava. De acordo com Schwarz (2012), em *Ao vencedor as batatas*:

Ressurreição (1872) é a história de um casamento bom para todos, que não se realiza devido aos ciúmes infundados do noivo. Nos três romances seguintes, trata-se da desigualdade social. As heroínas são moças nascidas abaixo do seu merecimento, e tocará às famílias abastadas elevá-las, reparando o “equivoco” da natureza. A questão é tratada aprovativamente, no limite da grosseria, em *A mão e a luva* (1874); na perspectiva da suscetibilidade em *Helena* (1876), e com muito desencanto de *Iaiá Garcia* (1878). A despeito desta evolução o denominador comum dos quatro livros é a afirmação enfática da conformidade social, moral e familiar, que orienta a reflexão sobre os destinos individuais. (p.88)

Vemos que Rosina pertence ao mesmo tipo de heroína que encontramos nos outros três romances da mesma época, porém se diferencia de Aurélia de *Senhora*, de José de Alencar, já que esta com sua frieza conseguira alcançar seus desejos, o que nossa heroína não conseguira alcançar do jeito que almejou.

Em apenas três meses de namoro entre Ernesto e Rosina, este já descobrira “cinco ou seis mouros nas costas”, mas a garota sabia reverter a situação e, no final, era ele quem acabava por pedir-lhe desculpas, o que o tornava um palerma aos olhos da moça. Jorge, amigo de Ernesto, avisara-o sobre a conduta de Rosina, porém nosso protagonista não acreditava nas informações do amigo. “Confiava nela antes de tudo, mesmo quando via cartas de outros”. (p.82). Ernesto se sacrificava totalmente para poder estar com a moça, humilhava-se a todo o momento; o herói romântico mostra-se,

pois, ridículo e parvo, características que nos levam a depreender a desconstrução deste herói. Assim, mesmo quando descobre algum flerte da amada com outro rapaz e conversa com ela sobre o acontecimento, é nosso protagonista que acaba por se desculpar pelo ocorrido.

Nessas ocasiões fervia-lhe a cólera, e era capaz de deitar tudo abaixo. Mas a boa menina, com a sua varinha mágica, trazia o rapaz a bom caminho, escrevendo-lhe duas linhas ou dizendo-lhe quatro palavras de fogo. Ernesto confessava que tinha visto mal, e que ela era excessivamente misericordiosa para com ele. (p.80)

Inicialmente, parece-nos que o narrador deixa o leitor chegar a uma conclusão sobre as atitudes da moça:

Agora tem a palavra o leitor para interpelar-me a respeito das intenções desta moça, que preferindo a posição do rapaz de nariz comprido, ainda se carteava com Ernesto, e lhe dava todas as demonstrações de uma preferência que não existia. (p.83)

Porém, logo em seguida, esclarece tudo:

As intenções de Rosina, leitor curioso, eram perfeitamente conjugais. Queria casar, e casar o melhor que pudesse. Para este fim aceitava a homenagem de todos os seus pretendentes escolhendo lá consigo o melhor que correspondesse aos seus desejos, mas ainda assim sem desanimar os outros, porque o melhor deles podia falhar, e havia para ela uma cousa pior que casar mal, que era não casar absolutamente. (p.83)

Vemos os indícios da subversão das propostas vigentes na época, já que nossa mocinha não quer um casamento apenas por amor e muito menos sofre por causa disso. Rosina, calculista, quer se casar para ficar bem perante a sociedade de sua época, e, se possível, quer sobretudo se casar, preferencialmente se o casamento for com alguém que possa lhe dar uma vida boa. Esse seu desejo justifica-lhe os atos. Vale ressaltar que o narrador machadiano ainda não está no ponto em que se colocaria mais tarde, ou seja, ele não deixa as conclusões para o leitor, apenas lhe propõe uma reflexão e, logo em seguida, dispõe o que foi por si mesmo proposto.

Por outro lado, o moço de nariz comprido tem intenções sinceras e possui desejo conjugal. Assim, quando conhece a moça, deixa que, pela primeira vez, a paixão séria lhe venha. Ernesto desconfia do rival, porém Rosina, uma vez mais, tira-lhe as

desconfianças. Uma tarde, estando Rosina e Ernesto juntos, chega o moço de nariz comprido. Perante tal situação, a moça os trata da mesma forma.

Pouco depois entrou na sala o rapaz de nariz comprido, que, ao ver Ernesto, pareceu sorrir maliciosamente. Ernesto encordoou-o. Seus olhares, se fossem punhais, teriam cometido dois assassinatos naquele instante. Conteve-se, porém, para melhor observar os dois. Rosina não parecia prestar ao outro atenção de caráter especial; tratava-o com polidez apenas. Isto aquietou um pouco o ânimo revoltado do Ernesto, que ao cabo de uma hora estava restituído à sua usual bem-aventurança. (p.85)

Nossa heroína sabe lidar bem com a situação. Assim que surge uma oportunidade, o moço de nariz comprido tem uma conversa com ela, desfazendo todas as suas suspeitas. Depois de desfeito o “mal entendido”, o moço a pede em casamento, para a felicidade da mesma. Com o pedido, as cartas a Ernesto diminuem e, quando chegam, são frias. Perante esse novo fato, nosso protagonista passa a ficar preocupado, mas, quando a questiona sobre a mudança na forma de tratá-lo, a moça responde vivamente que está tudo bem. Ele resolve, então, confiar suas aflições ao companheiro de casa, o qual lhe diz para esquecê-la e ir trabalhar. Infelizmente, porém, nosso herói não está disposto a perdê-la:

Por esse motivo, depois de muito e longo cogitar, confiou todos os seus pesares e suspeitas ao companheiro de casa e pediu-lhe um conselho; Jorge deu-lhe dous.

- Minha opinião - disse Jorge - é que não te importes com ela e vás trabalhar, que é cousa mais séria.

- Nunca!

- Nunca trabalhar?

- Não; nunca esquecê-la.

- Bem - disse Jorge descalçando a bota do pé esquerdo -, nesse caso vai ter com esse sujeito de quem desconfias e entende-te com ele.

- Aceito! - exclamou Ernesto -; é o melhor. Mas - continuou ele depois de refletir um instante -, e se ele não for meu rival, que hei de fazer? Como descobrir se há outro?

- Nesse caso - disse Jorge, estendendo-se filosoficamente na marquesa -, nesse caso o meu conselho é que tu, ele e ela vão todos para o diabo que os carregue.

Ernesto cerrou os ouvidos à blasfêmia, vestiu-se e saiu.

Percebemos o humor que há no conto, pois durante todo o texto há trechos muito engraçados, que causam o riso do leitor, já que o narrador chega ao cômico por meio da ironia. Brait (2008), quando apresenta a análise de *Madame Pommery*, utiliza um conceito de ironia que pensamos coincidir com nossa análise:

(...) o autor escolhe a ironia humorada como elemento capaz de expor as contradições que, sendo sociais, históricas, culturais estão fortemente dimensionadas na e pela linguagem literária. A escritura desenha um movimento pendular que, posicionando-se entre o velho e o novo, entre a história e a estória, entre a máscara e o seu avesso, oferece um sofisticado esboço crítico da sociedade e de suas instituições, o que inclui o estado das letras nacionais. (p.153)

Conseguimos perceber tais críticas no texto machadiano, exemplificando a visão da estudiosa, pois, como já mencionado, há crítica às máscaras sociais e ao casamento por interesse. Como em *Le père Goriot*, de Balzac, por exemplo, no qual Eugène de Rastignac pretende fazer um bom casamento para ter ascensão financeira e social, o que o conto machadiano pode aproximar-se dessa postura crítica.

Diante de tantos acontecimentos estranhos, Ernesto resolve conversar com seu rival. Logo após um contar ao outro o que ocorria, resolvem desprezar Rosina, mas primeiro enviam-lhe, cada um, uma carta de igual teor nas quais rompem os relacionamentos. Rosina recebe as cartas ao mesmo tempo, lê a de Ernesto, mas não se incomoda, entretanto, ao ler a carta de seu pretendente ao casamento, chora de raiva, pois, após o pedido de casamento, deixara de lado os outros rapazes. Assim, no momento em que percebe ter perdido os dois pretendentes, fica desolada.

A partir do acontecimento, Ernesto e o moço tornam-se amigos, saem juntos e frequentam a casa um do outro. Depois de um mês, Ernesto recebe uma carta de Rosina, a qual dizia que precisava vê-lo. Apesar de alguns minutos de reflexão, resolve atender ao pedido da moça. Chegando à casa dela, percebe que a mesma havia chorado. Conversam sobre o ocorrido, e, como sempre, a moça o acusa de abandoná-la. Ele lhe conta tudo o que soube sobre ela e o moço do nariz comprido. Rosina confirma alguns fatos e desmente outros, dizendo que só trocara cartas com o outro moço por culpa do próprio Ernesto, pois resolvera provocá-lo após a briga. Dessa maneira, a moça consegue contornar a situação novamente.

Ernesto pede desculpas à Rosina e diz que ambos devem se perdoar “e amaram-se com mais força do que nunca.”. Neste trecho, percebemos a ironia existente no conto em relação ao amor romântico idealizado, pois sabemos que a volúvel rapariga nunca amara nosso protagonista.

Passados três meses, Rosina e Ernesto se casam, o tio da noiva faz um sarau em que todos os amigos do noivo comparecem, menos o moço do nariz comprido. Os dois, Ernesto e o moço do nariz comprido, ficam sócios em um armarinho e o rapaz torna-se

padrinho do filho do casal. O que incomoda Ernesto é o fato de o amigo continuar solteiro, mas este lhe responde: “(...) eu já agora morro solteiro.”. Para Azevedo, esta resposta é essencial para se compreender a existência de um triângulo amoroso, pois:

Para que o leitor compreenda o sentido oculto da resposta do “rapaz de nariz comprido” não deve perder de vista as pistas que, durante toda a primeira parte de “Ernesto de tal”, estavam sendo dirigidas a ele para que percebesse o sentido irônico do conto que estava lendo. (AZEVEDO, 1990, p.587)

Durante todo o conto, segundo a estudiosa, o narrador nos dá a entender um possível caso entre Rosina e o moço de nariz comprido, sendo que o final do conto apenas nos confirma isto. Segundo Azevedo:

Portanto, Rosina e o “rapaz de nariz comprido” chegaram à conclusão que a melhor forma de despistar uma relação que precisava ficar escondida, não é o afastamento, mas, ao contrário, a aproximação. Quanto mais próximo o “rapaz de nariz comprido” estivesse do casal, menos Ernesto perceberia que o amigo era amante de sua mulher. (idem, p.588)

Com este final irônico, Machado de Assis quebra o mito do amor romântico no momento em que fica clara a preferência de Rosina por um noivo rico, e não pelo amor. Vemos o mote machadiano, sendo que, em várias ocasiões, há insinuações sobre o triângulo amoroso, como mais tarde encontraremos em *Dom Casmurro*. No momento em que não encontra o pretendente certo, Rosina casa-se com Ernesto mesmo (“de Tal”), já que “para ela uma cousa pior que casar mal, (...) era não casar absolutamente.”. Porém, pensamos que, talvez, tenha havido apenas um reconhecimento, por parte do moço de nariz comprido, do que seria a mulher, aquela que também tem vontades e escolhas e tenta fazer de tudo para alcançar o que pretendia, ao invés de triângulo amoroso. O único que parece preferir não perceber as atitudes suspeitas é o tipo, que está aqui representando muitos tolos, ou seja, Ernesto de tal.

2.5. “Aurora sem dia”

“Aurora sem dia” foi publicado no *Jornal das famílias* em novembro e dezembro de 1870, de acordo com a Bibliografia da edição crítica de *Histórias da meia noite*, organizada pela Comissão Machado de Assis, de 1977.

Uma informação relevante a respeito do conto é a de ser o único que não retrata diretamente o casamento, embora termine com um.

Logo em seu início, temos a apresentação do protagonista, Luís Tinoco, tanto financeira quanto fisicamente:

Era um rapaz de estatura meã, olhos vivos, cabelos em desordem, língua inesgotável e paixões impetuosas. Exercia um modesto emprego no foro, donde tirava seu parco sustento. E morava com o padrinho cujos meios de subsistência consistiam no ordenado da sua aposentadoria. (p.101)

Essas “paixões impetuosas” são de grande importância para entendermos nosso herói, já que, com base nisso, o protagonista tomará suas decisões. Luís Tinoco acreditava “que estava fadado a grandes destinos”. Um dia acorda escritor e poeta, em pouco tempo pensa ter feito um soneto, o qual, no entanto, não possui nenhuma característica do mesmo: o “principal defeito era ter cinco versos com sílabas demais e outros cinco com sílabas de menos.”. Nessa fala, notamos uma crítica a alguns escritores da época. A todo o momento, veremos o narrador ironizar nosso protagonista em relação aos seus escritos. Segundo Azevedo (1990), o autor fluminense estaria se distanciando do estrangeiro em busca de novos caminhos para nossa literatura:

(...) o sentido simbólico de “A parasita azul” tem relação com a própria volta de Camilo para o Brasil: dando as costas à civilização, a personagem se enfronta no interior de Goiás onde vai finalmente encontrar a felicidade. A exemplo de sua personagem, também Machado de Assis vira as costas às influências literárias estrangeiras, não no sentido de abandoná-las, mas de procurar, a partir delas, novos rumos para a literatura brasileira. A busca de novos rumos para a ficção nacional implicava no afastamento do romance romântico em direção ao conto. (p.590)

Pensamos que Machado de Assis, ao invés de virar as costas para as influências literárias estrangeiras, ele as incorpora em seu texto e dialoga com todas as estruturas literárias vigentes em sua época.

Mas, mesmo com os erros de estrutura em seus textos, nosso protagonista consegue publicar os poemas no *Correio Mercantil*, na seção “entre a pedidos”. É importante analisarmos esse trecho cuidadosamente, visto que Machado de Assis iniciou suas publicações neste periódico. Segundo Massa (1970), o autor fluminense, “a partir de 1858 publicou poesias no *Correio Mercantil*, pode ser com alguma probabilidade que tenha trabalhado neste jornal, no qual M. A. de Almeida colaborou

durante tantos anos e do qual Francisco Otaviano era o diretor.” (p.205). O crítico francês ainda nos informa que o primeiro poema de Machado intitula-se *Ela*, enquanto o poema de Luís Tinoco, nosso protagonista, intitula-se *A Ela*, o que pode ser considerado ou uma autoparódia ou um ataque a algum imitador.

ELA

Seus olhos que brilham tanto,
Que prendem tão doce encanto,
Que prendem um casto amor
Onde com rara beleza,
Se esmerou a natureza
Com meiguice e com primor

Suas faces purpurinas
De rubras cores divinas
De mago brilho e condão;
Meigas faces que harmonia
Inspira em doce poesia
Ao meu terno coração!

Sua boca meiga e breve,
Onde um sorriso de leve
Com doçura se desliza,
Ornando purpúrea cor,
Celestes lábios de amor
Que com neve se harmoniza.

Com sua boca mimosa
Solta voz harmoniosa
Que inspira ardente paixão,
Dos lábios de Querubim
Eu quisera ouvir um – sim –
P’ra alívio do coração!
Vem, ó anjo de candura,
Fazer a dita, a ventura
De minh’alma, sem vigor;
Donzela, vem dar-lhe alento,
“Dá-lhe um suspiro de amor!” (ASSIS, 2008, p.)

A Ela.

Quem és tu que me atormentas
Com teus prazenteiros sorrisos?
Quem és tu que me apontas
As portas dos paraísos?

Imagem do céu és tu?
És filha da divindade?
Ou vens prender em teus cabelos
A minha liberdade? (H.M.N.)

Lendo os dois poemas, constatamos o teor romântico de ambos, porém percebemos que o segundo é bem menos elaborado.

Sabendo que o escritor de *Histórias da meia noite* conhecia o funcionamento do periódico, tentamos compreender melhor a crítica realizada à publicação com uma política seletiva ambígua. Por um lado, o jornal tinha um perfil claro, um público bastante determinado, o que nos leva a ver que havia uma política seletiva quase natural; por outro lado, de acordo com Massa, parecia haver uma relação política para as escolhas dos colaboradores do jornal. Podemos, portanto, pensar que seria esse o ponto que Machado de Assis desejava atingir, demonstrando que, talvez, não houvesse constantemente uma seleção qualitativa das publicações, mas uma escolha das mesmas, pautada em interesses, ou em compra de favores.

Após a publicação de seu “soneto” no periódico mencionado, nosso protagonista começa a escrever constantemente, porém, por falta de dinheiro, pede aos editores que seus poemas sejam impressos gratuitamente, o que lhe causa certa demora e incômodo e chega a considerar a possibilidade de que os redatores estejam com inveja de seus trabalhos.

Assim que os versos são publicados, leva-os para que o padrinho os leia, entretanto este os acha desinteressantes, para decepção de Luís. Anastácio fica descontente ao saber que o afilhado dera a ser poeta, uma vez que associava ser poeta a ser mendigo: “- Não me importa se saiu mau ou bom. O que sei é que é a maior desgraça que lhe podia acontecer, porque isto de poesia não dá nada em si. Tenho medo que deixe o emprego, e fique aí pelas esquinas a falar à lua, cercado de moleques.” (p.103).

Nesta parte, ressalta-se a crítica à ideia do que era literatura, tanto pelo desgaste, quanto por ser considerada, pelo senso comum, um dom, ou seja, aparentemente, qualquer pessoa poderia ser escritora, desde que *acreditasse* possuir tal dom. Dr. Lemos, porém, tranquiliza o padrinho ao lhe falar que ser escritor é o mesmo que ser deputado.

Podemos, portanto, ver o contraponto entre conhecer/estudar literatura e possuir o “dom” literário. O próprio Dr. Lemos, ao ler os poemas de Luís Tinoco, admite serem ruins e o aconselha a estudar mais para escrever melhor. Infelizmente, nosso herói não aceita as críticas, já que acredita que o fazer literário se traz do berço:

O Dr. Lemos disse-lhe com franqueza, que a poesia era uma arte difícil e que pedia longo estudo; mas que, a querer cultivá-la a todo o transe, devia ouvir alguns conselhos necessários.

- Sim, respondeu ele, pode lembrar alguma cousa; eu não me nego a aceitar-lhe o que me parecer bom, tanto mais que eu fiz estes versos muito à pressa e não tive ocasião de os emendar.

- Não me parecem bons estes versos, disse o Dr. Lemos; poderia rasgá-los e estudar antes algum tempo.

Não é possível descrever o gesto de soberbo desdém, com que Luís Tinoco arrancou os versos ao doutor e lhe disse:

- Os seus conselhos valem tanto como a opinião de meu padrinho. Poesia não se aprende; traz-se do berço. Eu não dou atenção aos invejosos. Se os versos não fossem bons, o *Mercantil* não os publicava. (p. 146)

Acreditamos tratar-se de uma crítica aos periódicos que publicavam qualquer texto, tendo ou não qualidade: aqueles que pagassem ou que tivessem conhecidos influentes teriam suas obras publicadas. Além disso, há também críticas aos escritores que desconhecem a literatura, que falam sobre obras sem ao menos as terem lido, já que “(...) não lhe era preciso, por exemplo, ter lido Shakespeare para falar do *to be or not to be*, do balcão de Julieta e das torturas de Otelo.” (p.105). Logo, julgamos que deveria ser comum a falta de conhecimento, assim como a pouca leitura das obras, mesmo por parte de pretensos escritores.

Passados cinco meses, Luís Tinoco possui uma quantidade razoável de escritos, o que o faz considerar a ideia de publicar um livro. Uma vez publicada, a obra é ignorada pela maior parte das pessoas, apenas um folhetinista escreve sobre ela, a qual se torna motivo de risadas. Apesar disso, o escritor está satisfeito.

Dado “com ardor as lides literárias”, Luís acaba sendo despedido, por esquecer seus compromissos. Mas Dr. Lemos convence o poeta a voltar a trabalhar, dizendo ter um amigo que precisava de um escrevente e o indicando ao cargo. Passado um tempo, o amigo do padrinho encontra Luís Tinoco, o qual menciona ter deixado as letras de lado por falta de tempo. Neste período, nosso herói se apaixona, o que é ótimo para sua obra, porém a paixão logo passa, visto que a moça prefere outro. Esta rejeição rende “uma extensa e chorosa elegia.”. Constatamos a crítica ao romantismo exagerado: amar alguém inalcançável rende mais páginas literárias do que o sofrimento em si.

Luís abandona a literatura, pois contrai interesses políticos após ouvir algumas conversas que o levam a descobrir este outro dom. Sabendo dessa nova pretensão de nosso protagonista, Dr. Lemos conversa com um advogado para indicar o ex-poeta à política e, assim, no dia seguinte, o advogado, querendo mais militantes, pede a Luís

Tinoco que escreva algo e leve para ele. Apesar de várias observações, o texto é publicado, fazendo nosso herói crer possuir uma nova missão: a de endireitar os políticos tortos.

O advogado empresta alguns livros ao ex-poeta que procura apenas as frases de efeito, já que não é afeito às leituras. Aparentemente, trata-se de uma crítica à política da época, à falta de conhecimento sobre as atividades realizadas.

Assim, Luís Tinoco integra-se à luta política. O padrinho de nosso protagonista morre, deixando-o sem família. Ao mesmo tempo, sua candidatura é aceita. Findadas semanas de muito trabalho, vê-se vitorioso, passando pelos mesmos sentimentos que tivera na véspera da publicação de seu primeiro soneto. Tinoco escreve ao Dr. Lemos para falar sobre suas esperanças em relação à entrada na vida pública.

Infelizmente para nosso herói, contrariando suas expectativas de seguir carreira política, logo ao iniciar a vida pública, é ridicularizado durante uma assembleia, devido aos seus textos literários de outrora: “Todo o resto do discurso foi assim. A minoria protestou, Luís Tinoco fez-se de todas as cores, e a sessão acabou em risada.” (p.170).

Tempos após, Dr. Lemos é nomeado a um cargo na província e procura Luís Tinoco que lhe enviara um convite para ir a um estabelecimento rural. Ao encontrá-lo, espanta-se ao notar o quão diferente, para melhor, estava de outrora.

Nosso protagonista abandonara a carreira política. Percebera, quando leram seus textos na assembleia, que os mesmos não eram bons e, temeroso de ser ruim também na carreira política, preferiu abdicar da mesma. Havia se casado, tivera dois filhos e se tornara lavrador. Segundo Azevedo (1990), este tom realístico do conto contribui para o projeto estético antirromântico machadiano:

Fica claro, portanto, que o sentido simbólico de “Aurora sem dia”, tanto quanto de “A parasita azul”, se traduz pelo abandono das mistificações e idealizações românticas ao mesmo tempo em que são acentuados os conteúdos realísticos das histórias. (p.591)

O título deste conto representa bem a crítica feita por Machado de Assis, já que não existe uma “Aurora sem dia”. Podemos entender que o protagonista não conseguira realizar seus desejos mais caros, porém alcançara a aurora no momento em que passara a viver no campo, onde podia ser ele mesmo, visto que nunca procurara os conhecimentos necessários às funções que se dispôs a exercer. Observamos a subversão de alguns conceitos da época em toda a história na medida em que o protagonista não é

capaz de se realizar em nenhuma das atividades ambicionadas, ao buscar sempre o inalcançável, de modo egoísta, sem se importar com as dificuldades ou as consequências de suas escolhas e apenas lembrando-se da opinião alheia quando ridicularizado em público.

2.6. “Relógio de Ouro”

“Relógio de Ouro” foi publicado no *Jornal das famílias* em duas partes, entre abril e maio de 1873, junto com mais dois contos machadianos: “Ernesto de tal” e “Tempo de crise”.

O conto se inicia descrevendo um relógio de ouro, - “era um grande cronômetro, inteiramente novo, preso a uma elegante cadeia” –, e o espanto de Luís Negreiros: “tinha muita razão em ficar boquiaberto quando viu o relógio em casa, um relógio que não era dele, nem podia ser de sua mulher.”. O narrador a todo o momento nos demonstra a indignação do protagonista em relação ao relógio, ajudando-nos a perceber o ciúme de Luís por sua esposa. De acordo com Guimarães (2007):

As sugestões contidas nesse conto resultariam no procedimento de base para a narração equívoca de Bento Santiago em *Dom Casmurro*. Ali, o narrador em primeira pessoa também conta com os preconceitos do leitor para naturalizar sua versão de que Capitu e Escobar de fato o traíram. (p.43)

Percebemos que Luís Negreiros sente-se enciumado ao não ver a reação esperada por parte de sua esposa. Da mesma maneira, no último capítulo de *Dom Casmurro*, Bentinho diz: “Jesus, filho de Sirac, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: ‘Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti’.” (ASSIS, 2008, p.1072). Podemos considerar, a partir desse trecho, que Luís Negreiros, ao sentir ciúmes de sua esposa, pode levá-la a dar causas reais para tal sentimento, porém vemos, também, que pode acontecer o contrário, e ele ser o agente de uma traição. Segundo Silviano Santiago, em *Jano, Janeiro*: “O universo do amor machadiano é asséptico, formal, e rígido. Masculina e burguesa a sua concepção do casamento. Amar é casar, é comprar título de propriedade.” (2004/5, p.438). Notamos que Luís Negreiros se encaixa nesta concepção de casamento, já que, aos seus olhos, a esposa é sua posse, e que é a partir

dessa concepção que surge o nervoso do protagonista ao imaginar uma possível traição da mulher.

A seguir, o narrador nos apresenta Clarinha, a esposa de Luís Negreiros, narrando a indiferença com que esta recebe o marido em casa naquele dia: “Deixou-se ficar na sala, a folhear um romance, sem corresponder muito nem pouco ao ósculo com que o marido a cumprimentou logo à entrada.” (p.175).

É necessário mencionarmos que Luís se interessa por charadas, pois tal traço da personalidade da personagem pode levar o leitor ao engano ao lhe desviar o olhar daquilo que realmente importa: não supomos que o protagonista desconfie da mulher, já que ele próprio a trai. Então, acreditamos que todas as perguntas que ele faz ao longo do conto decorrem do seu gosto por charadas e do fato de ser uma pessoa muito imaginativa.

Quando chega à sua casa e encontra um relógio desconhecido, fica incomodado, e após refletir, pergunta a Clarinha sobre o mesmo. Ela, no entanto, não lhe responde. Diante desse comportamento, nosso herói se descontrola, segura-a com força nos pulsos, e diz: “- Não me responderás, demônio? Não me explicarás esse enigma?” (p.178). Segundo Guimarães (2007): “A violência está intrinsecamente associada ao mundo escravocrata: o marido suspeito, que trabalha sempre com dois pesos e duas medidas, leva o irônico e sugestivo nome de Luís Negreiros, numa referência inequívoca aos comerciantes de escravos.” (p.42). A partir desse comentário, compreendemos alguns dos atos violentos que o marido comete contra a esposa, ao não ter sua curiosidade satisfeita.

Após a cena, o jantar é servido. Não encontrando a esposa à mesa, Luís Negreiros sai a procurá-la, e a encontra chorando. Por não conseguir vê-la chorar, senta-se ao seu lado e, mais tranquilo, pergunta-lhe novamente sobre o relógio. Clarinha responde não saber nada a respeito do objeto e lhe pede para deixá-la em paz. O protagonista mostra-se ainda mais irritado e violento, jogando uma cadeira para longe. Ficam alguns minutos em silêncio, quando ele escuta o sogro subir as escadas.

Luís Negreiros o convida a jantar, convite ao qual o Sr. Meireles responde: “janto hoje e amanhã também.” (180). O sogro aceita o convite e se dispõe a jantar também no dia seguinte, data do aniversário de seu genro. Nosso herói, ao se lembrar da data, sente uma grande alegria. Sai para chamar a esposa e a encontra arrumando o cabelo, considerando ser o relógio um presente dela a ele, agradece-lhe, ao que é ignorado.

O jantar é servido, mas a sopa está fria. Neste momento, quando Sr. Meireles iria começar um discurso a respeito da irresponsabilidade dos criados, Luís Negreiros diz-lhe que a culpa é sua, pois o jantar já estava à mesa há muito tempo.

É notório que Luís Negreiros gosta muito de seu sogro: “Luís Negreiros gostava muito dele, e via correspondida essa afeição de parente e de amigo, tanto mais sincera quanto que Meireles só tarde e de má vontade lhe dera a filha.” (182). Por ter sido um marido pouco exemplar, gostaria de “dar à filha um esposo melhor que ele.” (182). O genro se mostrara bom moço e assim surgira uma amizade entre ambos, porém Luís também tinha um passado que o condenava. Durante o namoro, um velho amigo o chamara para relembrar os velhos tempos, mas nosso herói recusa o convite dizendo “que se recolhera a bom posto e não queria arriscar-se outra vez às tormentas do alto mar.” (p.182). Perante tal comportamento, acreditamos que Luís Negreiros se transformara em um bom marido.

Por sua vez, Clarinha era uma moça dócil e realmente amava o esposo. Até aquele momento, eles nunca haviam tido um arrufo. Por causa disso, durante o jantar, a moça mal conversou, o que fez Luís Negreiros desejar que o sr. Meireles se retirasse logo para que, então, pudesse se esclarecer com Clarinha.

Ao terminar o jantar, o pai de Clarinha os convida a ir ao teatro. Luís Negreiros aceita com entusiasmo, enquanto Clarinha recusa secamente. O sr. Meireles pergunta à filha o que acontecera, mas não obtém resposta. Frente a esse comportamento, diz ao casal que, caso no dia seguinte estivessem da mesma forma, ele não iria visitá-los. Diante de tal ameaça, Luís afirma que, até lá, estaria tudo resolvido. Logo em seguida, Clarinha começa a chorar e seu pai pede uma explicação ao genro sobre o que está acontecendo. Nosso herói, porém, diz-lhe que explicará em outro momento, o que faz o sogro ir embora desejando que tudo estivesse normal no dia seguinte.

Clarinha dirige-se ao quarto, seu marido segue-a logo após e lhe pede desculpas, dizendo ter entendido que o relógio era um presente dela para ele. Neste momento, a moça sai do quarto, deixando-o sem nada entender. Ele vai, então, ao seu escritório e começa a refletir sobre o que acontecera, pensa sobre o comportamento da esposa, analisando aquilo com que concordava e aquilo com que não concordava, e acha que existe um outro homem na vida dela. Nesse momento, percebemos que nosso protagonista não mudara nada.

Começa, inclusive, a construir um mau pensamento sobre o comportamento da moça. Vai, pois, ao quarto novamente e, extremamente irritado, a ameaça: “- Reflete

bem, Clarinha, continuou o marido. Podes arriscar tua vida.” (p.186). Clarinha então lhe entrega uma carta, a qual condena nosso herói: “Meu nhônhô. Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança. Tua *Iaiá*.” (p.187). Dessa forma, vemos que a história, não muito diferentemente do que será a de Bentinho, gira em torno dos ciúmes e falta de confiança de Luís Negreiros, o qual, a todo o momento, acusa a esposa. No final do conto, deparamo-nos com a verdade de que era ele quem a traia e pensamos na máxima do *Evangelho* citada por *Dom Casmurro*, como já comentamos. Neste conto, percebemos o caminho traiçoeiro das insinuações em relação à esposa do protagonista, pela violência com a qual o marido a trata e pela traição por parte do mesmo.

2.7. “Ponto de Vista”

“Ponto de Vista” apresenta uma estrutura diferente dos demais contos do livro, pois segue os parâmetros da narrativa epistolar. Tal estrutura nos remete ao tipo de romance do qual é um exemplo *Os sofrimento do jovem Werther* (1774), de Johann Wolfgang von Goethe, um mencionado texto da literatura romântica ou pré-romântica, mas, no conto machadiano, após a décima carta de Raquel à Luísa, passamos a ter a resposta de Luísa a Raquel, com a quem, por sua vez, Alberto se corresponde, sendo ele mesmo o tema das conversas entre as duas amigas. Ou seja, a particularidade é que, no início, não lemos as cartas da interlocutora da heroína, apenas depreendemos o que D. Luíza, dissera a partir da resposta de Raquel à carta que enviara à amiga de Juiz de Fora. Já avançada a narrativa, o leitor também terá acesso direto à correspondência entre Raquel e Alberto. Por fim, Luísa saberá que Raquel e Alberto irão se casar e que seus conselhos a amiga equivaleram à carta sem texto, preenchida apenas por três pontos de exclamação, que ela envia à Raquel.

Outra obra que nos vem à tona é *Les Liaisons dangereuses* (*As ligações perigosas*) (1782), de Choderlos Laclos. Nesse livro, tem-se nobres que se dedicam a destruir a reputação de seus pares, a partir de intrigas e jogos de sedução. O romance também é uma narrativa epistolar e nos remete à estrutura de “Ponto de Vista”, pois enquanto nossa heroína Raquel não aceita seus sentimentos por Alberto, ela o criticara duramente, assim como a Mariquinhas, a amiga que se casara com o pai de Alberto. As cartas servem então de instrumento de convencimento do outro e continuam, na escrita, a vida social e amorosa de pessoas unidas por laços de laços.

Percebemos, então, que logo de início nos remetemos a duas obras que estão em oposição, pois a primeira romântica, na qual o protagonista, ao não se ver correspondido, encontra seu alívio na morte; já a segunda, a partir de uma paixão não correspondida, evoca o mundo vil dos protagonistas, em um tipo de efeito de realidade que não encontraremos mais tarde na vertente de idealização amorosa do Romantismo.

Raquel é nossa protagonista. Corresponde-se com Luísa, sua fiel amiga, sobre assuntos amorosos, sobre os motivos de estar solteira, sobre algumas fofocas a respeito de relacionamentos alheios e sobre seu desdém pelo Dr. Alberto. Este entra na história para tentar conquistá-la. Segundo Guimarães (2007):

“Ponto de vista” pode ser lido como uma primeira incursão de Machado nas relativizações implicadas no uso da primeira pessoa e dos gêneros autobiográficos. Nesse caso, a relativização é ainda maior pela multiplicação dos “eus” que assinam as cartas, cada um com sua visão parcial da história que, no limite, terá de ser montada e recomposta pelo leitor. (p.44)

Percebemos que este conto difere dos demais presentes na coletânea e mesmo dos que foram publicados no período de 1870 a 1873.

Um detalhe importante no conto é ser o único da coletânea que teve grandes modificações em sua passagem do jornal ao livro, tais como o título e a retirada da introdução. O título do conto publicado no jornal era “Quem desdenha...”, e pensamos que houve a troca do nome para “Ponto de vista”, pois o título anterior evidenciava o que iria ocorrer no desfecho da história. Por outro lado, o título final não possui essa obviedade, fazendo-nos inclusive considerar que se trata de uma alusão ao ponto de vista de nossa heroína sobre amor e casamento idealizados. Já em relação à introdução, presente na versão publicada no *Jornal das famílias*, acreditamos que a mesma cumpria a finalidade de dar uma aparência de veracidade às correspondências, causando maior curiosidade e instigando a leitora a continuar a leitura. Na introdução, o narrador afirma serem cartas verdadeiras, o que, a princípio, seria um chamariz para a atenção das leitoras. Comprovamos isso a partir do trecho abaixo, extraído do jornal, do qual atualizamos a ortografia:

Não lhes posso dizer como vieram estas cartas parar em minhas mãos; afianço, porém, que são autênticas. Minha primeira ideia foi tirar do conteúdo delas o enredo de uma narrativa e fazer obra minha; assentei, porém que era melhor transcrever as cartas sem lhes cortar uma vírgula, salvo o final da carta V, por tratar exclusivamente de modas. Dou a palavra às epístolas. (*Jornal das famílias*, 1873)

Sabemos que, para o periódico, era importante prender a atenção de seu público, e, para tanto, nada melhor do que falar sobre a vida real.

O conto em questão foi publicado no *Jornal das Famílias* em duas partes, entre os meses de outubro e novembro de 1873.

Não há apresentação das personagens, como ocorre nos anteriores. Vamos conhecendo-as durante o desenvolvimento da narrativa, a partir das trocas de cartas. Em uma das epístolas, vemos a alusão ao casamento por amor de forma bem ironizada:

A Mariquinhas Rocha vai casar. Que pena! Tão bonitinha, tão boa, tão criança, vai se casar... com um sujeito velho! E não é só isto: casa-se por amor. Eu duvidei de semelhante cousa; mas todos dizem que tanto o pai como os mais parentes procuraram dissuadi-la de semelhante projeto; ela porém insistiu de maneira que ninguém mais se lhe opôs.” (p.138)

Neste trecho, Raquel revela-se incapaz de crer que Mariquinhas realmente pudesse estar se casando por amor e ninguém consegue fazê-la pensar o contrário. A seguir, Raquel continua a duvidar que possa existir amor entre os dois: “Que consórcio pode haver entre uma rosa e uma carapuça?”, já que a mesma pensa que Mariquinhas deveria se casar com o filho e não com o pai. Vemos aqui o diálogo que o autor fluminense faz com as características literárias vigentes em sua época, ao constatarmos que nossa personagem principal sabe maquinar a respeito do que é melhor ou pior em uma situação de casamento, mesmo que ele seja um castelo assentado sobre as ilusões.

A protagonista vê a contração de matrimônio com uma pessoa mais velha a partir da óptica de que isso é algo ruim. Em 1875, o *Jornal das famílias* aborda este tema. Victoria Colonna, que contribuiu para o periódico, por exemplo, dá conselhos às leitoras por meio de contos que escreve para a revista. De acordo com Silveira (2005), “Diversas seções compuseram números esparsos e depois não voltaram mais àquelas páginas. Algumas delas não chegaram a ultrapassar uma única revista, como “Conselhos”, assinados por Victoria Colonna.” (p.10). Essa colaboradora diz que se deve casar com pessoas da mesma idade para que se possa ter uma união duradoura:

Uma das condições indispensáveis no casamento é a harmonia das idades. Tão clara é essa asserção que não precisa de provas; por quanto uma moça e um velho, ou uma velha e um moço, são incompatíveis para formarem bons casamentos, visto como são duas quantidades heterogêneas que produzem – *uniões sem união* –. As vontades e os

gostos, estando sempre em oposição, fazem do matrimônio uma pesada cadeia, e os filhos desse discordante consórcio são as vítimas inocentes imoladas à inqualificável ambição das famílias; *porque nascidas de uma mãe, ainda não completamente formada, ou de um pai já gasto, trazem uma constituição caquética e doentia que os condena a arrastarem uma vida de incessante sofrimento*; e depois, vivendo nesse lar sem amor, nem harmonia, desconhecem a doçura desse néctar chamado – *amor de família* – criam-se rixosos, egoístas, intempestivamente independentes e não sentem a menor afeição nem respeito pelos autores de seus dias que lhes não souberam dar a mais proveitosa das lições – *o exemplo*. (*Jornal das Famílias*, junho de 1875, grifo nosso.)

No conto, Machado elabora esse tema moralmente na fala da personagem, anos depois, aparece a mesma temática no texto de uma das articulistas, que tenta imprimir um sentido “científico” ao seu discurso. De toda forma, fica claro o alinhamento das ideias contra um casamento de aparências, tratado entre os mais velhos, sem amor, próprio de uma sociedade de trocas e favores, paternalista, no limite, atrasada, como Schwarz apresenta em *Ao vencedor as batatas*.

Em uma das cartas, Luísa percebe que Raquel, na verdade, gosta do filho do noivo de Mariquinhas, já que sempre o usa em comparação ao relacionamento do pai. Raquel idealiza o par perfeito: “Se eu não achar um marido como eu imagino, fico solteira toda minha vida. Antes isso, que ficar presa a um cepo, ainda que esbelto.” (p.140). Porém, a todo o momento, ela desdenha o moço, sempre se lembrando de sua posição social: “é que eu sou rica.”.

Em várias cartas, a personagem justifica não estar casada ou namorando por ser muito idealista no que concerne ao amor: “Sei que não veio porque não senti dentro de mim aquele estremecimento simpático que indica a harmonia de duas almas.” (p.141). A narradora também se considera superior às outras pessoas e por isso diz que deve se relacionar com alguém à sua altura. Podemos pensar nisso como uma subversão das considerações literárias da década de 1870, na medida em que nossa heroína não se permite amar qualquer um, apenas aqueles que lhe são iguais ou superiores.

Apesar de toda a crítica que nossa protagonista tece ao casamento de Mariquinhas, confessa haver suspirado: “quando vi a nossa formosa Mariquinhas com o seu véu e sua grinalda de flores de laranja, derramar um olhar tão celeste em torno de si, feliz por se despedir deste mundo de futilidades como é a vida de uma moça solteira.” (p.144).

Após o casamento desta, Raquel não quer mostrar algum indício de seu interesse por Dr. Alberto, mas Luísa percebe o fato e o torna claro em suas cartas. O próprio Dr. Alberto começa a se corresponder com Raquel de modo a demonstrar seu interesse por ela e Raquel acaba confessando à amiga seus sentimentos:

Amor?

Ah! Luísa, o mais puro e ardente que pode imaginar, e o mais inesperado também. Aquela devaneadora que você conhece, a que vive nas nuvens, viu lá mesmo das nuvens o esperado do seu coração, tal qual o sonhara um dia e desesperara de achar jamais. (p.151)

Porém não revela quem é o pretendente. A partir de então, obtemos informações sobre o relacionamento do casal pelas correspondências entre as amigas e entre os amantes. Mas, apenas no final, Raquel revela à amiga quem é seu noivo, surpreendendo-a, já que sempre o rejeitara, porém, ironicamente, acaba ficando com ele. Um ponto interessante neste conto é que a última carta de Luísa a Raquel está em branco, ou seja, não há resposta da amiga quando se torna ciente da concretização do relacionamento, podemos pensar que o silêncio da última carta denuncia o jogo de cena social.

CAPÍTULO – 3: Fora da valise.

3.1. Introdução

Neste capítulo, analisamos os contos que não participaram da coletânea *Histórias da meia noite*, buscando compreender os possíveis motivos pelos quais Machado de Assis, ou seu editor, resolveram deixá-los de fora da publicação.

Para tanto, agrupamos os seguintes contos que saíram apenas no *Jornal das Famílias*, a fim de melhor explorar as razões pelas quais eles não passaram, à época, à forma livro. Abaixo há uma tabela com a data de publicação e os contos que não foram selecionados.

Nome do conto	Mês e Ano de publicação
“O capitão Mendonça”	Maio de 1870
“Ayres e Vergueiros”	Janeiro de 1871
“Mariana”	Janeiro de 1871
“Almas Agradecidas”	Março e outubro de 1871
“Caminho de Damasco”	Novembro e dezembro de 1871
“Rui de Leão”	Janeiro/Fevereiro/Março de 1872
“Quem não quer ser lobo...”	Abril e maio de 1872
“Uma loureira”	Maio e junho de 1872
“Uma águia sem asas”	Setembro e outubro de 1872
“Qual dos dois?”	Set./out./nov./dez. de 1872 e jan. de 1873
“Quem conta um conto...”	Fevereiro e março de 1873
“Tempo de crise”	Abril de 1873
“Decadência de dois grandes homens”	Maio de 1873

“Um homem superior”	Agosto e setembro de 1873
“Nem uma nem outra”	Ago./set./out. de 1873

Iniciaremos nossa análise pelos que se aproximam do gênero fantástico. Logo a seguir, passaremos àqueles cuja “moral da história” é demasiado explícita e, por último, refletiremos sobre alguns que não se encaixam em nenhum destes dois agrupamentos, embora também fujam à temática que há em *Histórias da meia noite*.

3.2. Contos de natureza fantástica e o cientificismo

Segundo Roxana G. Herrera Álvarez (2011), Machado utiliza o fantástico em seus contos para alcançar um objetivo que diverge de tal gênero, que não tem como foco os dramas humanos e a moral. Segundo ela, o fantástico “aponta a importância da presença de um fenômeno sobrenatural, que seria compreendido como aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real e que não pode ser explicado.” (p.247). Álvarez nos explica este conceito a partir de Todorov e Roas, mostrando que há vários questionamentos sobre o fantástico no autor de *Histórias da meia noite*: “As indagações talvez levem a entender que a relação de Machado de Assis com o fantástico estabelece uma nova perspectiva do gênero, na que [sic] há espaço para o humor, a Moral ou algo semelhante.” (p.253).

Tais características – humor e moral – como vimos, são encontradas em boa parcela da produção machadiana do período e continuará a ser o motivador dos contos que tangenciam o gênero fantástico, como veremos neste capítulo. Ainda é importante destacar que, ao se aventurar por esse gênero, Machado não destoa das práticas românticas, mesmo porque este gênero surge a partir desse movimento literário.

Para Álvarez, “seria impossível criar um subgênero do fantástico só para os contos machadianos”, uma vez que o autor não se enquadra, apenas dialoga com o gênero. Percebemos, igualmente, que o autor carioca se utiliza de vários gêneros dentro de seus textos para transmitir sua mensagem.

Por se aproximarem da literatura fantástica, analisamos sequencialmente três contos que não foram incluídos na coletânea de 1873: “O Capitão Mendonça”, “Rui de

Leão” e a “Decadência de dois grandes homens”. O primeiro a não entrar na seleção feita por Machado de Assis é “O Capitão Mendonça”, cuja publicação teve fim em maio de 1870. Segundo Galante de Sousa, não se encontraram algumas edições em que foram publicadas outras partes do mesmo. Nesse conto, temos a história de Amaral, o qual um dia vai ao teatro e encontra o Capitão Mendonça, velho amigo de seu pai, que o convida a ir à sua casa. O protagonista aceita o convite e, chegando ao local, conhece Augusta, de cuja beleza admira-se. Logo descobre, porém, que a moça não é como as outras: trata-se de uma criação científica, e não de um ser humano. Nosso herói passa a frequentar a casa do Capitão, percebendo estar apaixonado por Augusta. Entretanto, para que pudesse ficar com a moça, precisaria se transformar em um gênio, a partir de um procedimento científico. Quando tal processo irá começar, Amaral é acordado pelo porteiro que lhe entrega um bilhete, no qual o Capitão Mendonça o convida a ir à sua casa, porém o convite é recusado.

Outro conto com temática fantástica e científica é “Rui de Leão”, publicado em janeiro, fevereiro e março de 1872. Sabemos que Rui de Leão é português e que se casara com Nanavi, a filha do pajé. O líder espiritual da tribo, detentor do licor da imortalidade, entrega-o ao genro pouco antes de sua morte. Um dia, nosso protagonista e sua esposa adoecem: ele resolve tomar o elixir, obtendo mais vigor a partir de então, mas sua esposa, em contrapartida, falece. Após a morte dela, nosso protagonista decide retornar a Portugal, mas, antes, realiza uma viagem pelo mundo, conhecendo vários locais e se tornando muito sábio por ter estudado diversos assuntos. Após séculos buscando a morte, conversa com um médico homeopata e inicia um estudo aprofundado da homeopatia. O conto termina com a personagem bebendo o restante do elixir, o que a levará à morte.

O último conto seguindo a linha fantástica é a “Decadência de dois grandes homens”, publicado em maio de 1873. O narrador, Miranda, conta-nos que, ao conhecer Jaime, a quem observa todos os dias no “Café Carceller”, acredita tratar-se de um homem diferente dos demais. Um dia, resolve conversar com ele, e recebe um convite do mesmo para ir até a casa deste. Miranda aceita o convite. Ao chegar à residência de Jaime, este lhe relata a história de sua vida, dizendo ser a reencarnação de Brutus, enquanto que seu gato seria Júlio César. Após o jantar, Jaime pede a seu novo amigo para ficar, pois está amedrontado. Decidido a fazer-lhe companhia, Miranda aceita um charuto e continua a conversar. Próximo à meia-noite, Jaime se transforma em um rato e

seu gato o persegue, tentando se vingar de seu assassino. Nosso narrador, espantado com o acontecimento, vai embora pensativo. No dia seguinte, chegando ao café, espanta-se ao ver Jaime. Resolve ir conversar com o colega e lhe diz tê-lo visto morrer, ao que recebe a resposta, por parte de Jaime, de que este se salvara e que o sonho que Miranda tivera deve ter sido alucinação devido ao charuto que fumara na noite anterior. Miranda chateia-se com a conversa, pois percebe que, ao contrário do que acreditava, Jaime não era diferente, era apenas louco.

Segundo os críticos de Machado, provavelmente a decisão de não incluir certos contos na coletânea de 1873 partiu do próprio autor. Comprovação disso, de acordo com Jean-Michel Massa, é que “O Imortal”, publicado e assinado em *A estação*, julho-agosto-setembro de 1882, é a repetição de ‘Rui de Leão’” (p.534). Este fato pode nos indicar que o autor carioca pretendia usar o primeiro conto de forma mais elaborada, posteriormente. Na bela análise que João Adolfo Hansen fez recentemente do conto “O imortal”, publicada na *Revista Teresa*, o crítico nos diz que esta história já divertia o povo em 1872, como o faz até hoje. Mesmo assim, ela foi reescrita:

Ao republicar o conto em 1882, provavelmente para ganhar uns cobres, já poderia supor que seus leitores fossem como aqueles cinco do prólogo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880/81). Não eram, evidentemente, porque o “imortal” foi publicado entre anquinhas atiradas para cima, toucados de *ondulations et chutes* e o escocês e o xadrez vitorianos que então, pasmo!, influenciavam até a moda de Paris, segundo *A Estação*. (2008, p.61)

Percebemos que a ideia de reestruturar o conto para publicá-lo posteriormente aparece com certa insistência nas palavras da recente crítica machadiana, confirmando-se por fatos como: “A história republicada em 1882 já tinha sido contada ‘por outras palavras’, em 1872”, de acordo com João Adolfo Hansen (idem, p.61).

Aliás, segundo John Gledson (2008), em sua análise de “A parasita azul”, conto de 1872, integrante das *Histórias da meia noite*, por essa época Machado reescrevia textos da literatura brasileira e da literatura em geral, dialogando com eles e, muitas vezes, parodiando-os.

Ambas possíveis explicações para as exclusões de certos contos, levantadas aqui, – o gênero fantástico e a possibilidade de reescrita de algumas narrativas –, asseguram a existência de um projeto estético-literário para a coletânea de contos publicada em 1873, contrariamente ao que nos quer fazer crer o autor na “advertência” da edição.

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 e 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.

10 de novembro de 1873.

M. de A.

Da recepção ao livro *Ressurreição*, pela qual o autor agradece, já tratou Hélio Guimarães (2004), mostrando-nos haver pelo menos oito resenhas do livro, o que se repete com *Quincas Borba*, para o qual existiram críticas às “dissonâncias em relação aos padrões dominantes, sobretudo porque a apresentação de senões não motivados por querelas pessoais constituía também algo raro para a crítica da época” (p.137).

Ficamos aqui com o primeiro parágrafo, no qual Machado, retomando a formulação das crônicas de José de Alencar – publicadas em jornais em meados da década de 1850 e, em livro, em 1872, também pelo editor Garnier, com a aprovação do próprio escritor –, dá-nos a entender que o projeto de seu livro relaciona-se a algo maior, ao projeto editorial do próprio editor Baptiste-Louis Garnier. Conforme aponta Lucia Granja em seus estudos, na verdade, editor e escritores publicados “chez Garnier” estão “delimitando juntos a divulgação de uma política editorial para a Literatura Brasileira” (GRANJA, 2013). Torna-se então evidente que afirmar a despreensão na reunião destes contos nada mais é do que um meandro retórico, pois, como sabemos, Machado de Assis fazia grande sucesso no *Jornal das famílias*. Esses fatos contrariam a ideia do “editor benévolo” e nos lançam frente a um exercício praticado por ambas as partes – editor e escritor. Analisando o assunto a partir, também, da reflexão que

Machado de Assis efetua sobre a Literatura Brasileira, em 1873 (MACHADO DE ASSIS; 2008, p.105), Granja conclui recentemente que “A ideia da literatura mais independente, associada ao fato de o escritor ser exigido a se sentir homem de seu tempo e de seu país, permite-nos afirmar que esse debate estético e ideológico dialoga diretamente (...) com a situação material da edição dos textos” (2013), ou seja, com a escrita da literatura e com a expansão e o aperfeiçoamento dos meios que a faziam circular.

Percebemos igualmente que os contos tratam do cientificismo em voga na época. Segundo Silveira (2010), o cientificismo vai ser tema de outra coletânea, *Papeis avulsos* (1882),

O segundo ponto é temático. Todas fazem alguma referência a questões relacionadas ao cientificismo, então na moda, bem como à sua recepção. Em alguns desses contos, a discussão de pontos que interessavam aos cientistas da época serviu para questionar seus contemporâneos. (p.96)

Nos três contos aqui tratados, vemos o início de uma discussão, sobre a ciência, que não caberia na coletânea de 1873. Não podemos nos esquecer, tampouco, da estrutura do fantástico dentro do sonho, como em “O Capitão Mendonça” ou “A decadência de dois grandes homens”, a qual será retomada em diversos outros contos atualmente mais conhecidos de Machado, como “A chinela turca” e “Uma visita de Alcebiades”, ambos publicados na coletânea de 1882. Pensamos que estes textos foram excluídos da coletânea pelo distanciamento temático, o que pode representar os primeiros passos rumo a outras inquietações do escritor, que serão melhor desenvolvidas posteriormente, como a concernente à crítica à ciência. Assim, esses três textos parecem possuir uma temática à frente do que se propunha em 1873, quando se ironizava a sociedade da época, por meio do humor, mostrando as máscaras sociais, como apresenta Bosi (2007),

Subjetivamente, o narrador acentua a composição necessária da máscara na pessoa pretendente; e, como correlato mais provável, os sentimentos de decepção que o beneficiador acabará experimentando quando a máscara já não for tão necessária ao

beneficiado e, por trás dela, se divisar a ingratidão ou mesmo a traição. (p.77)

Outro conto que foge à temática de *Histórias da meia noite* é “Tempo de crise”, publicado em abril de 1873. Escrito em 1º pessoa, a história se passa em dois dias. Um moço vem do interior para se informar sobre a crise ministerial no Rio de Janeiro. Assim, apresenta-se à Rua do Ouvidor, a qual, segundo o narrador, resume o Rio de Janeiro. Durante a narrativa, o narrador afirma fazer um retrato infiel da crise, pois não possui todos os diálogos em mãos, do que conclui seu relato não corresponder ao real quadro da situação carioca.

3.3. Moral da história...

Dando continuidade ao agrupamento, analisaremos agora os contos dotados de uma moral demasiado explícita, estranha às dos de 1873. Podemos conjecturar que esses textos carregam em si uma temática que antecede àquela dos de *Histórias da meia noite*. Destarte, quanto aos assuntos abordados, os contos desse livro situam-se intermediariamente em relação aos publicados apenas no periódico ou aos publicados em *Contos Fluminenses*, reunião na qual enxergamos uma moral mais abertamente declarada que a presente em *Histórias da meia noite*, segundo Bosi.

Sobre tal questão, Bosi nos diz que

O narrador das *Histórias da meia noite* já está em trânsito para um “tempo” moral em que o que julgaria cálculo frio ou cinismo (segundo a concepção de Alencar, por exemplo) começa a eleger-se como prática do cotidiano até mesmo no coração das relações primárias. (2007, p.80)

Vemos que as personagens trapaceadoras da coletânea de 1873, ou as que não agem de acordo com a moral, sempre terminam bem, alcançando, de alguma maneira, o que desejam. Nos contos não inclusos na coletânea, por outro lado, temos: ou a punição muito imediata do sujeito, ou a traição demasiada explícita, tais como: “Ayres e Vergueiro”, “O caminho de damasco”, “Almas agradecidas”, “Qual dos dois”, “Quem

não quer ser lobo”, “Quem conta um conto...”. Assim, pelo fato de os vilões serem punidos, esses contos não merecem destaque na coletânea de 1873, confirmando um distanciamento do Romantismo, pois, na estética romântica, há o maniqueísmo, a oposição entre o bem e o mal, a presença de sentimentos opostos, tal como Benedito Nunes (1978) nos informa,

Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo “amor da irresolução e da ambivalência”, que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero –, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. (p.52)

Em Machado, os sentimentos opostos são demonstrados, quase sempre, de maneira irônica dentro dos textos que participam da coletânea.

Retomando as análises, temos o conto “Ayres e Vergueiro”, publicado em janeiro de 1871, juntamente com “Mariana”. Neste primeiro conto, somos informados sobre a beleza da esposa de Vergueiros e, logo após, tomamos ciência de como se desenvolveu a amizade entre Ayres e Vergueiros. O primeiro se apaixonara pela irmã do segundo, porém o casamento não se concretiza devido à morte da noiva. Ayres fica desolado. O casal Vergueiros, então, convida o amigo a morar com eles, dando-lhe toda assistência necessária a uma rápida recuperação do desgaste sofrido devido à fatalidade. Ayres e Vergueiros tornam-se sócios em uma loja que o segundo já possuía. Tudo corre muito bem, porém acabam perdendo dinheiro devido a negócios arriscados e, em razão disso, resolvem liquidar tudo e se mudar do Rio de Janeiro. Para que não haja suspeita, Vergueiros vai para Buenos Aires, onde fica a espera do amigo e da esposa Carlota, mas os dois fogem para a Europa com o dinheiro que têm em mãos.

Na sequência, temos o conto “Almas agradecidas”, publicado em março e abril de 1871. O conto, narrado em 3º pessoa, possui, como o anterior, a temática do interesse. Nele, vemos o reencontro de Oliveira e Magalhães durante a saída do teatro. A partir desse reencontro, os dois amigos começam a se encontrar com frequência. Oliveira, advogado, inclusive ajuda Magalhães a arrumar emprego. Após algum tempo,

o advogado diz ao companheiro que está apaixonado por uma menina, Cecília, muito bonita, e de família rica. Magalhães começa a frequentar a casa da moça para ajudar o amigo, porém, um dia, declara-se a Cecília. Eles se casam, com o consentimento de Oliveira. Segundo o narrador “Foram amigos até a morte”. Isso será desenvolvido posteriormente de maneira pessimista, já que o bom rapaz termina sozinho. Esta temática aparece reelaborada em “O anel de Policrates” e “O empréstimo”, o que torna vários textos de *Papeis Avulsos* reescrituras de ideias ou situações que Machado começara a desenvolver nos contos que ficaram de fora da coletânea de 1873¹, motivo pelo qual ele nunca os republicou em vida. De acordo com Silveira (2010):

A confecção de “Chinela turca” serviu para dar continuidade à crítica ao modelo romântico de narrativa, seja a partir da construção de alguns personagens e suas preferências literárias, ou então por meio da própria forma de narrar escolhida. Os senões encontrados nesse tipo de escrita já compunham a pauta de assuntos acionados por Machado havia algum tempo. Por isso o recurso de buscar em seu próprio repertório das histórias as bases para o novo conto. (p.97)

Dando continuidade, temos “O caminho de Damasco”, publicado em novembro de 1871. O título se refere à regeneração de São Paulo, quando encontra o caminho da igreja. O narrador nos conta a história de Jorge Aguiar. Ficamos sabendo que o pai de Jorge não dera limites ao filho, e que apenas a mãe do garoto lhe chamava a atenção. O jovem, além de não trabalhar, acaba contraindo algumas dívidas, o que faz seu pai forçar-lhe a procurar um emprego. Clarinha, prima de Aguiar, é apaixonada por ele, sem ser correspondida. Marques, o médico, em contrapartida, é apaixonado por Clarinha, acabando por pedi-la em casamento. Um dia, a moça conversa com um padre ao qual diz amar seu primo, fato que não lhe permite ser inteiramente feliz em seu casamento. Após um incidente no teatro, o pai de Jorge pede ao padre para conversar com seu filho, aconselhando-o a ter boa conduta. Durante a conversa, o protagonista descobre que sua prima o ama. Almeja, então, conquistá-la de qualquer maneira, porém esta o ignora por saber que ele não se importa com seus sentimentos. Após um tempo, o marido de

¹ Essa é a ideia que pretendemos desenvolver em nosso projeto de doutorado, no qual iremos verificar toda a coletânea de 1882 como reescritura e reestruturação de textos publicados e de temas abordados anteriormente.

Clarinha adoece e morre. A moça fica muito abalada aproxima-se de Jorge, o qual se regenera, e ambos acabam se casando. Machado utilizará o mesmo trecho bíblico no capítulo XXXV, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no qual o narrador diz estar no caminho de damasco quando ouve uma voz, com as mesmas palavras que São Paulo escuta pouco antes de se converter ao cristianismo, revelando que, mesmo sentindo pena de Eugênia, tem terror ao pensar em se casar com a moça:

Essa voz saía de mim mesmo, e tinha duas origens: a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar deveras, e desposá-la. Uma mulher coxa! Quanto a este motivo da minha descida, não há duvida que ela o achou e mo disse. Foi na varanda, na tarde de uma segunda-feira, ao anunciar-lhe que na seguinte manhã viria para baixo. (ASSIS, 2008)

A diferença entre este conto e o capítulo mencionado reside em que, no primeiro, há a regeneração do protagonista e um final feliz, enquanto que, no segundo, não há esta regeneração e Eugênia é impelida a interromper o relacionamento, afim de manter sua dignidade. Podemos pensar que Machado não usou este conto, apesar da forte moral contida nele, pois considerava a possibilidade de reutilizá-lo posteriormente, como acaba ocorrendo na obra de 1881. De toda forma, utiliza-o para aplicar a moral de São Paulo em relação à conduta de suas personagens.

Em seguida, temos o conto “Qual dos dois?”, publicado em setembro, outubro, novembro e dezembro de 1872 e em janeiro de 1873. O narrador nos apresenta Dr. Daniel, formado em direito, o qual, devido à preguiça, está sem trabalhar. Conversando com seu amigo Valadares, toma conhecimento de que este se casará com sua prima, Adelaide. Nessa época, Daniel vê, pela primeira vez, Augusta, uma moça muito bonita. Logo ficamos sabendo que Augusta é cortejada por vários rapazes, inclusive por um, de nome Luiz, o qual é apaixonado por ela. No casamento de Valadares e Adelaide, Augusta e Daniel conversam um pouco. Luiz, neste mesmo dia, pede Augusta em casamento, porém a moça o recusa. Após vários acontecimentos, Daniel constata-se apaixonado pela moça e decide falar com ela, a qual também o rejeita. Após a rejeição, para espairer, nosso herói faz uma viagem a Minas Gerais. Neste meio tempo, Valadares volta aos velhos costumes, apaixonando-se por outra moça. Adelaide, que se casara apenas para ter liberdade, decide se divorciar de Valadares, com a anuência do

mesmo. Quando Daniel retorna à corte, tempos depois, encontra Augusta inconformada, com sua atitude em relação a ela, e decidida a pedi-lo em casamento. Porém, este, após a viagem, deixara de amá-la e recusa o pedido. Para não ficar só, ela aceita se casar com Luiz, o qual, no entanto, ouve uma conversa entre ela e Adelaide, na qual Augusta afirma só se casar com Luiz por ter sido rejeitada por Daniel. Diante desta informação, Luiz resolve não mais se casar com Augusta, que, devido às suas ações, afasta todos que a amavam e, dessa forma, termina sozinha.

Seguindo a mesma ideia do anterior, o conto “Nem uma nem outra” foi publicado nos meses de agosto, setembro e outubro de 1873. Nele, conhecemos a história de Vicente, o qual é procurado por seu tio a pedido da filha deste, que é apaixonada pelo primo. O tio de Vicente lhe propõe casamento com sua filha e sua fortuna, mas o sobrinho recusa, visto que já mora com Clara e é feliz. Após rejeitar um convite do tio para ir à fazenda, Vicente resolve visitá-los e os encontra em um hotel, onde revê sua prima, cuja beleza o encanta. O Capitão, tio de Vicente, decide, então, mudar-se para o Rio, onde seu sobrinho passa a visitá-los todas as noites. Como Clara não se importa com suas visitas à prima, Vicente torna-se desconfiado e acaba se aproximando de Delfina. Esta, por sua vez, torna-se amiga de Julia, noiva do Dr. Castrioto, a qual, embora noiva, trata mal o pretendente. Nosso protagonista resolve, por fim, pedir Delfina em casamento, mas, antes, planeja contar à Clara sobre o namoro. Nesse momento, porém, nota que a moça recebera uma declaração de amor, e fica enciumado, desistindo de lhe dizer as novidades. Como Vicente não efetiva o pedido, Delfina começa a namorar Correia e se casa com ele. Clara abandona Vicente, por não aguentar mais seu temperamento ciumento. Este começa a culpar os outros por sua desgraça, enquanto todos vivem felizes. Vemos que a punição se dá pelo fato de Vicente desejar duas mulheres e no fim acabar sem nenhuma. Neste conto, há ideias que são distintas das que são predominantes em seu tempo, como, por exemplo, a do concubinato, da liberdade sexual e matrimonial do casal Vicente e Clara. Há várias passagens que nos remetem a tais ideias, como no trecho:

Vicente tinha um bom coração; achou que naquele estado não devia fazer à moça um discurso inútil sobre seu ato; cumpria-lhe socorrê-la. Tirou, portanto, um conto de réis do pecúlio que tinha e deu a Clara os primeiros auxílios necessários; alugou-lhe casa e uma criada; preparou-lhe uma mobília e despediu-se.

Clara recebeu agradecida e envergonhada os auxílios de Vicente; mas ao mesmo tempo não via nos atos do rapaz mais do que um sentimento de interesse.

No fim de quinze dias, Vicente foi à casa de Clara e disse-lhe que, não podendo adiantar-lhe tudo quanto ela precisasse e não devendo ela ficar exposta aos perigos da sua situação, era conveniente que procurasse trabalhar, e para isso escolhesse o que mais lhe conviesse.

[...]

No dia seguinte Clara despedia-se da modista, e os dois ficaram morando na casa da Rua do Passeio, onde já o vimos. (ASSIS, 2008)

Nesta passagem, constatamos que o conto ultrapassa os costumes que são comuns à época, pois a moça foge com um rapaz que a abandona e depois ela decide morar com Vicente, o protagonista da história, pelo qual acaba se apaixonando após receber ajuda do mesmo. Esta temática diverge da dos contos da coletânea de 1873.

Percebemos que, nos três últimos contos comentados, houve a regeneração ou punição do herói, para ser aceito por quem amava. No caso de Augusta e Vicente, o final não é feliz, mas há a transformação da protagonista. Essa moral explícita e positiva, mais uma vez, deve ser um dos motivos pelos quais tais contos não foram selecionados para a coletânea de 1873.

Por sua vez, “Quem não quer ser lobo” foi publicado em abril e maio de 1872. Neste conto, conhecemos a história de Coelho, o protagonista, o qual está em uma situação financeira difícil. Ele encontra uma carteira e descobre que esta pertence ao Sr. Ypsilanti. Pensando em dar o golpe no dono do objeto, vai até a casa deste. Vendo a sobrinha do mesmo à janela, resolve cortejá-la; neste momento, o Sr. Ypsilanti aparece e o leva até sala. Coelho, planejando o golpe, pede Lúcia, a sobrinha, em casamento. Quando se casam, o protagonista descobre que o tio de Lúcia nada tinha e que a moça o aceitara por esposo, sem lhe mencionar nada a respeito de seu outro namorado, por achar nosso protagonista mais bonito, e, assim, vivem felizes.

Outro conto dotado de uma moralidade evidente, baseada na lição geral de um provérbio, como “Quem quer ser lobo”, é “Quem conta um conto...”, publicado em fevereiro de 1873. Nele, temos a história do Major Gouveia, o qual, certo dia, conversando com um amigo, diz que, se sua sobrinha olhasse para algum alferes, seria castigada, já que a moça está noiva. Ironicamente, tempos depois, na loja de Paula

Brito, o Major ouve que sua sobrinha fugira justamente com um alferes. Gouveia deseja saber de onde surgira tal comentário e, para tanto, vai atrás de todos que repassaram a informação até descobrir que a fonte da mesma havia sido ele próprio.

Pela análise desses contos, percebemos que se tratam de textos com temáticas muito repetitivas, semelhante ao teatro de provérbios. De acordo com Sílvia Cristina Martins de Souza (2009):

(...) Machado de Assis, que se especializou no chamado teatro de provérbios ou comédias de salão, isto é, pequenas comédias de caráter literário, que tinham por assunto e por título um provérbio, evitando, porém, a comicidade farsesca, vista como recurso de uma dramaturgia “menor”, e que estabeleciam com o público uma relação bastante lúdica, pois os espectadores tinham que adivinhar qual o provérbio oculto na ação desenvolvida pelo autor. Além disto, as comédias de salão eram peças escritas para serem representadas para grupos restritos de espectadores “seletos”, que se reuniam em saraus literários. (p. 570)

Notamos estas características nos dois últimos contos comentados acima. No início da década de 1860, esse modelo de peça teatral funcionara para Machado, conforme afirma Lúcia Granja, ao estudá-lo enquanto crítico teatral e dramaturgo:

Em suas próprias peças de teatro, escritas, a maioria, na década de 60, ele próprio tentará representar alguns aspectos da sociedade brasileira, imitá-los, para que o público talvez ali se pudesse reconhecer. Nesse sentido, Machado parece misturar às "comédias modeladas ao gosto dos provérbios franceses", a intenção realista das peças que se representavam no Teatro Ginásio Dramático. (1997, p.207)

Sobre o Teatro Ginásio Dramático, João Roberto Faria (1993) nos explica que:

A 12 de abril de 1855, no pequeno teatro de 256 lugares, rebatizado com o nome de Teatro Ginásio Dramático – inspirado certamente no *Gymnase Dramatique* de Paris –, a nova empresa inaugurou seus trabalhos, sem saber que dava o primeiro passo de uma importante renovação teatral, que logo se cristalizaria. (p.78)

Constatamos, dessa forma, que o autor fluminense retoma a experiência do teatro de provérbio em alguns de seus contos, como os acima mencionados. Podemos concluir, então, que Machado deixa de fora esses contos, pois os mesmos possuem um procedimento muito abordado, e, em 1873, já um pouco fora de moda, do teatro de provérbio.

3.4. Gêmeos bivitelinos

Alguns dos contos que não integram *Histórias da meia noite* têm intrigas demasiado parecidas, tais como: “Uma loureira” e “Um homem superior”. O primeiro foi publicado em maio e junho de 1872. Logo de início, conhecemos o Sr. Nunes e sua família. Sr. Nicolau Nunes tem três filhos, dentre eles uma menina, Luísa, para a qual arranjara casamento com o filho de um amigo. Quando a moça conhece o rapaz não se interessa por ele, no entanto, no dia seguinte, acha-o amável. Enquanto isso, Luísa corresponde-se com Alferes Coutinho, que, ao saber do noivado, vai conversar com a moça, a qual mantém o namoro com os dois rapazes. Como já dito acima, segundo Schwarz, Machado de Assis, uma vez mais, está testando procedimentos: “Nos três romances seguintes, trata-se da desigualdade social. As heroínas são moças nascidas abaixo do seu merecimento, e tocará às famílias abastadas elevá-las, reparando o ‘equivoco’ da natureza.” (SCHWARZ, p.88, 2012). Os romances em questão são *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878); no conto, por sua vez, é o rapaz quem fica a mercê da moça rica. Ele tenta se elevar socialmente por meio da família da pretendida, ao contrário do que ocorre no romance. Há, portanto, uma contraversão de ética: aqui vemos a discussão invertida em relação ao gênero. Alberto e Coutinho conversam para tentar arrumar a situação, combinando que, após quinze dias, pediriam uma resposta definitiva à moça, respeitando a vontade dela. No dia combinado, o Sr. Nunes chega à casa de Alberto, onde também está Coutinho, e diz que sua filha fugira com um primo que havia chegado de Minas há pouco tempo. Este conto, possivelmente, ficou fora da coletânea por se assemelhar a “Ernesto de Tal”. A moça namoradeira se diferencia entre as heroínas: Rosina mantém vários relacionamentos para garantir pelo menos um, assim como Luísa, mas esta, quando se vê pressionada pelos dois apaixonados, escolhe um terceiro.

“Um homem superior”, publicado em agosto e setembro de 1873, diferencia-se um pouco dos demais porque o protagonista engana a todos, mas, no final, termina bem. Conhecemos a história de Clemente, nosso protagonista, o qual anda com maus pensamentos, pois está sem dinheiro. Para ajudá-lo, um amigo, Castrioto, arruma-lhe emprego de guarda livros. Clemente se sai bem no emprego e obtém um aumento, conhece pessoas importantes e começa a frequentar a sociedade. Medeiros, seu chefe, inclusive o apresenta como sócio. Falta-lhe, porém, uma noiva. Percebemos que a ética, neste caso, compactua mais com os cinismos da sociedade, ainda que, no término, as personagens tenham um final maniqueísta, já que há punição. Nesse conto, a castigada é Carlota. Tentando resolver essa pendência, Clemente reencontra Carlota, uma namorada de outrora, e resolve reconquistá-la por achar mais fácil do que cativar um novo sentimento. No entanto, a moça não lhe dá atenção, casando-se com outra pessoa. Clemente aproxima-se do esposo desta e conquista-lhe a afeição, tornando-se amigo do mesmo. O Comendador, marido de Carlota, acaba adoecendo. Durante a doença deste, tanto Clemente quanto Carlota se mostram dedicados ao enfermo. Tal dedicação por parte do rapaz faz ressurgir, no coração da moça, o interesse por ele. Antes de falecer, o Comendador lhes pede que se casem. Cumprindo a promessa e satisfazendo a própria vontade, Clemente e Carlotinha casam-se. Após casados, Clemente passa a ter várias amantes, e, muito embora sua esposa acabe descobrindo essas traições, ele não se importa. Após quatro anos vivendo dessa forma, a moça morre de desgosto, enquanto Clemente continua sua vida, festejando. Nos contos da coletânea não há traições explícitas como essa, as demais são mais sutis, mesmo em “O relógio de ouro”, no qual há a concretização da traição. Em “Um homem superior”, o narrador procura enganar o leitor a todo o momento, no intuito de que este não desconfie do protagonista. Assim, torna a infidelidade menos evidente, a não ser no final. A deslealdade com os parceiros, neste caso, dá-se de modo mais grave.

3.5. Dois estranhos sem ninho

Outro conto não incluído no livro de 1873 é “Mariana”, cujo tema, explicitamente, refere-se à escravidão, misturando essa situação sócio-histórica à moral. Publicado em 1871, o conto nos traz o reencontro de alguns amigos. Macedo acabara de voltar ao Brasil e resolve reencontrar seus velhos companheiros para contar sobre sua

viagem à Europa. Durante o encontro, todos falam de suas situações atuais. Coutinho resolve explicar a todos porque não se casara com sua prima. Segundo ele, em sua casa, havia uma escrava que fora tratada como suas irmãs e que, ao saber do casamento deste, foge deixando todos inconformados com tal atitude, pois sempre a tinham tratado bem. Ao ser pressionada por Coutinho para que explicasse o motivo da fuga, ela lhe conta que fugira devido ao amor que sentia por ele e por saber que, na condição dela, nunca poderia concretizar tal sentimento. Chegando próximo ao casamento e à festa de natal, Mariana foge novamente. Quando Coutinho a encontra e a ameaça, ela toma veneno para acabar com seu sofrimento. Adelaide, a noiva, fica enciumada por achar que ele dera muita atenção a uma escrava e resolve desmanchar o noivado. O interessante é que Machado de Assis publicou, em *Várias histórias*, um conto com o mesmo título, porém Mariana, na coletânea de 1891, é uma mulher branca a qual tem uma relação fora de seu casamento e que tenta se suicidar ao ser abandonada por seu amante, mas sua mãe a salva. Percebemos que Machado, em 1870, poderia estar evidenciando as questões sobre a escravidão no período. Com isso, Chalhoub (2003) nos explica que a “escravidão e paternalismo, cativo e dependência pessoal, pareciam duas faces da mesma moeda”. Segundo o historiador, o conto de 1871 pode ser um documento sobre acontecimentos históricos ao apresentar uma visão da crise que acometia a sociedade brasileira na época. Prova disso é que, em 28 de setembro de 1871, aprovou-se a Lei do Ventre Livre. Assim, podemos pensar que Machado estava criticando a situação existente ao seu redor na época da publicação do conto e que este procedimento de leitura direta dos fatos históricos não condizia com a temática tratada pela coletânea de 1873. De acordo com Gledson (2003), o autor realiza uma alegoria da história, objetivando “refletir realidades sociais, e também políticas, mais amplas – na verdade, (...), os acontecimentos políticos em si parecem ser produzidos pelas necessidades e limitações de um certo tipo de sociedade.” (p.55-6). Corroborando com tal visão, Chalhoub nos diz que os textos representam os acontecimentos sociais da época. Roberto Schwarz (2012), por sua vez, refere que Machado, nessa época, está testando procedimentos de como abordar a situação contraditória que vivia a sociedade brasileira.

O último conto a ser apresentado é “Uma águia sem asas”, publicado em setembro e outubro de 1872. No início do conto, conhecemos a família Hope e somos informados sobre Sara Hope, filha do inglês Sr. Hope, cuja beleza encanta a todos. Tomamos conhecimento também que três rapazes que a cortejavam conversam entre si

e resolvem falar com a moça a respeito de casamento. O combinado seria que, se algum deles se declarasse e fosse vitorioso, os outros dois sairiam de cena. A moça, muito ambiciosa, deseja ter ao seu lado alguém parecido com ela, e, portanto, nega o pedido dos dois primeiros rapazes. O terceiro, Andrade, percebendo este detalhe, finge ambição e acaba por conquistá-la. Porém, após o casamento, Sara descobre que o marido quer uma vida de paz, sem maiores ambições. A moça chora por haver sido enganada, e por ver findadas suas ambições, mas aceita a situação. Este conto, talvez, não tenha sido selecionado, pois as mulheres do livro não aceitam tão facilmente certas situações, como podemos ver em “Ernesto de Tal” e em “O relógio de ouro”.

CONCLUSÃO

Concluindo, parece-nos que a principal seleção dos contos, de fato, foi realizada por Machado de Assis, e não por seu editor. Tal seleção preza pelos projetos literários do escritor, tanto para sua literatura, quanto para a literatura brasileira. Podemos retomar Schwarz (2012), quando este nos diz que a literatura do autor fluminense “estará consagrada como universal e moderna”, pois as ambiguidades e desconstruções que foram realizados em seus textos são atuais até hoje.

Dessa forma, notamos nesse trabalho de seleção, sutilezas de uma busca por inscrever o local no universal e vice e versa, já que, como pudemos observar, os contos não lançados pelo escritor foram reescritos, ou, ainda, utilizados para aperfeiçoar algumas qualidades de seus futuros protagonistas, como é o caso de “O caminho de Damasco” e o capítulo de mesmo nome em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Além desse aspecto presente nas obras que foram reescritas, encontramos ainda aqueles que foram excluídos da coletânea por, aparentemente, retomarem temas repisados do teatro de provérbios, e, em outros casos ainda, os que desenvolveram uma moral demasiado explícita em suas histórias. Percebemos, dessa maneira, que as escolhas parecem ter partido do autor, embora Garnier possa ter participado de forma indireta, como, por exemplo, no que tange ao tamanho dos contos e ao diálogo com outros textos de sua editora. Como sabemos, Baptiste-Louis Garnier foi um dos maiores editores de sua época.

Ubiratan Machado (2001) nos informa que “a prosa de ficção não contava com nenhum editor interessado em lançar originais brasileiros”, com isso, o editor ajudou muito na difusão desse gênero, levando-o a desfrutar de um maior *status*. Sabemos, igualmente, da importância deste editor para a divulgação de nossa literatura. Ele realmente se interessou, ainda que comercialmente, em participar da emancipação literária que acontecia em nossas terras. Para isso, manteve grandes colaboradores ao seu lado, sendo que o principal foi Machado de Assis. A partir da leitura de Hallewell (1985), conseguimos perceber que o autor fluminense e o editor francês eram próximos, já que Machado de Assis acompanhou de perto as reimpressões de *Histórias da meia noite*.

Também por essa razão acreditamos ser possível haver algum envolvimento do editor em relação à editoração da obra, porém a pequena quantidade de documentos sobre as atividades de Baptiste-Louis Garnier não nos permite ainda saber até onde iria esse projeto editorial. Mesmo com o contrato que Machado de Assis assinou (em anexo), segundo o qual deveria entregar três obras até o final de 1869, o que não ocorreu. De acordo com o contrato e com as datas das publicações de tais obras, a primeira foi publicada em 1872, a segunda nunca foi entregue e a terceira foi entregue apenas no final de 1873, deixando visível certa maleabilidade entre eles, a qual pode ter, de fato, repercutido numa intervenção do editor sobre a obra de Machado de Assis.

Dessa maneira, podemos concluir que o autor fluminense, a partir da leitura que fez de seu tempo e do diálogo permanente com a literatura universal, reuniu seis contos que contêm sua visão sobre a natureza do assunto literário e da relação entre local e universal. Todos esses textos dialogam com a literatura contemporânea a Machado, mas vão além do Romantismo, sem deixar de navegar por ele. Em alguns momentos, podem ser respostas às formas existentes até então de se enquadrar a narrativa de ficção no ideal de literatura brasileira difundida no período, revendo esse processo sob a ótica da ironia, por meio da qual sua pena subversiva ia escrevendo um projeto literário que Machado de Assis refinaria ao longo da década de 1870.

REFERÊNCIAS

ABREU, A. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

_____. (org.). *Leitura, história, história da leitura*. Campinas: Mercado das letras, 2000.

ABREU, A.; BRAGANÇA, A. (org.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

ASSIS, M. de. *Obra Completa, em quatro volumes*. Organização Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio, Heloisa Jahn. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *Histórias da meia noite*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

_____. *Obra completa*. 2ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962, v., p. 806, apud BRAYNER, Sônia (org.). *O conto de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 8.

_____. *Contos: uma antologia*. Vol. 1/Machado de Assis; seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

AGUIAR, F. *Murmúrios no espelho*. In: ASSIS, Machado. *Contos*. São Paulo: Ática, 1976, p. 6.

AZEVEDO FILHO, L. A. de; MENDONÇA, A. S.; FERREIRA, N.; OLIVEIRA, I. L.B. de. *Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1973, p. 208.

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

AZEVEDO, S. M.; MIRANDA, K. R. M. *Revista popular (1859-1862) e Jornal das Famílias (1863-1878): um perfil dos periódicos de Garnier*. In: TriceVersa: Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais. Assis, v.3, n.2, nov. 2009 - jun. 2010. Disponível em: www.assis.unesp.br/cilbelc. Acesso em: 07/05/2011.

BAHIA, J. *Jornal, história e técnica: História da imprensa brasileira*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1990.

BAPTISTA, A. B. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003.

BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedito Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BESSONE, T. *As leitoras no Rio de Janeiro do século XIX: a difusão da literatura*. In: Revista Gênero. Niterói, v. 5, n. 2, p. 81-93, 1. sem. 2005. Disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/01112009-112540bessone.pdf>. Acesso em: 07/05/2011.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. 10 tir. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 203.

_____. “A máscara e a fenda”, em BOSI, Alfredo e outros. *Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 2007, p.73-125.

_____. *O Enigma do Olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BRAGA, C.; REIS, A. L. S. R. de. A. *O ROMANCE DE FOLHETIM NO BRASIL DO SÉCULO XIX – MODELOS E INOVAÇÕES*. ABRALIC, 2006. ACESSO EM 14/09/2012. <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/>

CALLIPO, Daniela M. Marion e Marocas: a redenção da cortesã por amor em Victor Hugo e Machado de Assis. *Revista Fragmentos*, n. 33, Florianópolis, UFSC, 2007, p. 139-146.

_____. *Viagem ao passado romântico: presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2004.

CANDIDO, A. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964, p. 15-16.

_____. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM Ed., 1997.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unizinos, 2003.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade (1500- 1960)*. vol. I, São Paulo: EDUSP, 1999.

CHARTIER, R. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Editora UNB, 1998.

CRESTANI, J. L. “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 de Mestrado. FCL, UNESP, Assis, 2007.

D'INCAO, M. A. ; PRIORY, M. ; FONSECA, C. ; RIBEIRO, I. ; OUTROS. *Amor e Família no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 1989. v. 1.

- DIXON, P. Modelos em movimentos: os contos de Machado de Assis. In: *Teresa: revista de literatura brasileira*. nº 6/7. Programa de Pós Graduação da Área de Lit. Brasileira. USP, SP: Ed. 34, 2006, pp. 185-206
- DUTRA, Eliana de Freitas. *Rebeldes literários da República: história e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- EDUMUNDO, L. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.
- FARIA, J. R. *Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1993.
- FARIA, R. L. *Nacionalização da literatura brasileira e configuração*. In: *Diálogos Americanos*, n 001, Universidad de Aarhus: 2000. P. 59-87.
- GANCHO, C.V. *Como Analisar Narrativa*. São Paulo: Ática, 1991, p. 70.
- GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. Introdução. In: *Contos: uma antologia – Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. “1872: ‘A parasita azul’ Ficção, nacionalismo e paródia.” In: *Cadernos de literatura brasileira*. Números 23 e 24. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- GOMES, E. *Espelho contra espelho*. São Paulo: IPE, 1949.
- GOTLIB, N. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- GRANJA, L. *Machado de Assis, escritor em formação: a vida dos jornais*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras/ FAPESP, 2001.
- _____. *Antes do livro, o jornal: “Conto Alexandrino”*. In: *Luso-Brazilian Review* 46:1. The Board of Regents of the University of Wisconsin System. 2009. p. 106-114.
- _____. *Rio-Paris: primórdios da publicação da Literatura Brasileira chez Garnier*. In: *Revista de letras, UF. Santa Maria*, nº 47. Santa Maria – RS. (No prelo)
- GRIECO, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.
- GUIMARÃES, H. de S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial/Edusp, 2004.
- GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HALL, S. Quem precisa de identidade? IN: SILVA, T. T. (org.), HALL, S. WOODWARD, K. *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Edusp, 1985.

HOBBSBAWM, Eric. J. A nação como novidade: da revolução ao liberalismo. In: *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

JENNY, L. "A estratégia e a forma." in *Poétique*. Paris: Seuil, (27), 1976, p.258-281.

JOBIM, J. L. *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da Obra Literária*. 2 ed. Coimbra, 1958, p. 345. Tradutor: Paulo Quintela.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. 3. Ed. São Paulo: Ática, 2003.

LÖWY, M. E SAYRE, R. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Trad. Guilherme João de Freitas Texeira. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1995.

MACEDO, J. M. *A Rosa*. 1945.

MACHADO, A. e PAGEAUX, D.H. *Literatura Portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*. Lisboa, ed 70,1981.

MAGALHÃES JUNIOR, R. *Vida e Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 377. Volume 1: Aprendizado.

_____. *Vida e Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 290. Volume 2 : Ascensão.

_____. *Vida e Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p.294. Volume 3: Maturidade.

_____. *Machado de Assis Desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

_____. *Ao redor de Machado de Assis (Pesquisas e Interpretações)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

_____. Prefácio. In: ASSIS, J. M. M. de. *Contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956, p. 08.

MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix e EDUSP, 1977.

MASSA, J. M. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Conselho Nacional de Cultura, 1971.

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

MOISÉS, L. P. *Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. . *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.

PAZ, R. G. *Serenidade e fúria: o sublime assismachadiano*. São Paulo: Nankim: EDUSP, 2009.

PEREIRA, A. *Machado de Assis: Ensaio e Apontamentos Avulsos*. Rio de Janeiro: 1959, p.237.

PEREIRA, L. M. *Machado de Assis. Estudo Crítico e Biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

PINHEIRO, A. S. *Louis Batispte Garnier: O homem e o empresário*. In: I Seminário Brasileiro sobre o livro e história editorial. Rio de Janeiro: UFF, 2004. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/homem.pdf>. Acesso em: 07/05/2011

PINTO, M. C. M. *A sedução das américas*. FFLCH-USP.

PUJOL, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL/ Imprensa Oficial, 2007.

REIS, R. Q. *Machado de Assis e Garnier: o escritor e o editor no processo de consolidação do mercado editorial*. In: I Seminário Brasileiro sobre o livro e história editorial. Rio de Janeiro: UFF, 2004. Disponível em: <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/rutzkayaqueiroz.pdf>. Acesso em: 07/05/2011.

RIBEIRO, J. A. *Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e A narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Edunesp, 1996. – (Prismas).

SCHEEL. M. *poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In:____. (org.), HALL, S., WOODWARD, K. *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

SILVEIRA, D. M. *Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do Jornal das Famílias*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2005.

_____. *Fábrica de Contos: Ciência e literatura em Machado de Assis*. Campinas: UNICAMP, 2010.

SOUSA, F. G. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro. 1955.

TERESA: Revista de Literatura Brasileira, n. 6/7. Programa de Pós-graduação da Área de literatura brasileira – USP. São Paulo: Editora 34; Imprensa Oficial, 2006.

TREECE, David. *Exilados, aliados, rebeldes – O movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação imperial*. São Paulo, Nankin/Edusp, 2008.

TRIGO, L. *O viajante imóvel. Machado de Assis e o Rio de Janeiro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ANEXO

Contrato entre Machado de Assis e Louis-Baptiste Garnier, em 1969. Esse contrato também esteve na edição de 50 anos da morte de Machado de Assis, que a Biblioteca Nacional publicou.

13

Entre as cláusulas assinadas: Joaquim Maria Machado de Assis, autor, e B. P. Garnier, editor, foi conveniada e contratado o seguinte:

1.º

Joaquim Maria Machado de Assis vende a B. P. Garnier a propriedade plena e inteira não só da primeira edição como de todas as seguintes das suas três obras: "Resurreição", "O Manuscrito do Licenciado Gaspar" e "Histórias de minha noite" pela quantia de quatrocentos mil reis (R\$ 1100/000) por cada edição que fizer destas três obras.

2.º

Se alguma ou algumas destas obras esgotar-se antes das outras o editor terá o direito de a mandar reimprimir, pagando ao autor a terceira parte da quantia acima mencionada, no artigo 1.º

3.º

"Resurreição" e O pagamento da primeira edição das outras duas obras será pago no acto de assinar o presente contrato e os outros das outras no dia em que cada uma for exposta à venda

4.º

O autor entregará ao editor, manuscrito da "Resurreição" até o fim de 1879, o de "O Manuscrito do Licenciado Gaspar" até o fim de 1879, e o de "Histórias de minha noite" até o fim de 1879.

que o editor mandará imprimir e se pagará quando for impresso nas folhas das Famílias

Transcrição:

Entre os recibos abaixo assinados Joaquim Maria Machado de Assis, autor, e B. L. Garnier, editor, foi convencionado e contratado o seguinte:

1º

Joaquim Maria Machado de Assis vende a B. L. Garnier a propriedade plena e inteira não só da primeira edição como de todas as seguintes das três obras: “Ressurreição”, o “Manuscrito do Licenciado Gaspar” e “Histórias da Meia Noite”, pela quantia de quatrocentos mil reis (\$400\$000) por cada edição que fizer destas três obras.

2º

Se firma _____ edição destas obras esgotar-se antes das outras edições terá o direito de as mandar reemprimir, pagando ao autor, a terceira parte da quantia acima _____ no artigo 1º.

3º

“Ressurreição” é o pagamento da primeira edição das três obras será paga no ato de assinado o presente contrato e os outros das outras no dia em que cada _____ exposta à venda.

4º

O autor entregará ao editor o manuscrito da “Ressurreição” até, meados de novembro do corrente ano, e do “O Manuscrito do Licenciado Gaspar” até o meio de março de 1870, e o de “Histórias de Meia Noite” até o fim de 1870. (Fonte: Material recolhido pelo projeto tematico FAPESP, Caminhos do romance) (Transcrição nossa)