

CILENE MARGARETE PEREIRA

**JOGOS E CENAS DO CASAMENTO**

**CONSTRUÇÃO E ELABORAÇÃO DAS PERSONAGENS E DO  
NARRADOR MACHADIANOS EM *CONTOS FLUMINENSES* E  
*HISTÓRIAS DA MEIA NOITE***

Tese apresentada ao Curso de Pós Graduação do  
Instituto de Estudo da Linguagem, da Unicamp,  
como requisito parcial à obtenção do título de  
Doutora em Teoria e História Literária.

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Campinas, 14 de março de 2008.

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp**

**P414j** Pereira, Cilene Margarete.  
 Jogos e Cenas do Casamento: construção e elaboração das personagens e do narrador machadianos em *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite* / Cilene Margarete Pereira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Carlos Eduardo Ornelas Berriel.  
 Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Personagens literários. 3. Narrativas. 4. Casamento. 5. Romantismo. I. Berriel, Carlos Eduardo Ornelas. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Games and Scenes of the Marriage: construction and elaboration of the “machadianos” characters and the narrator in *Contos Fluminenses* and *Histórias da meia noite*.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Assis, Machado de, 1839-1908; Literary characters; Narratives; Marriage; Romanticism.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel (orientador), Prof. Dr. Gilberto Pinheiro Passos, Prof. Dr. Sidney Chalhoub, Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso e Prof. Dr. Jefferson Cano.

Data da defesa: 14/03/2008.

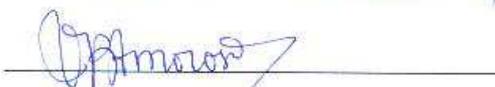
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

**BANCA EXAMINADORA:**

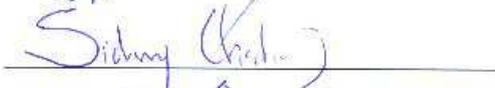
Carlos Eduardo Ornelas Berriel



Maria Betânia Amoroso



Sidney Chalhoub



Gilberto Pinheiro Passos



Jefferson Cano



Luiz Dagobert de Aguirra Roncari



Alcides Celso Oliveira Villaça



Mário Luiz Frungillo



## AGRADECIMENTOS

A minha mais sincera gratidão aos professores Sidney Chalhoub e Jefferson Cano pelas leituras atentas a que submeteram este texto na qualificação e na defesa. Suas considerações foram fundamentais para o amadurecimento dos argumentos da tese e para uma melhor organização de seus capítulos. Ambos os professores foram responsáveis, entre outras coisas, pela concentração de temas e pela “solução” de alguns pontos mais problemáticos para mim. Agradeço a gentileza de suas arguições e de seus incentivos, sempre mediados pelo respeito ao texto alheio.

Ao professor Gilberto Pinheiro Passos devo inúmeras informações e sugestões, que serão de máxima importância para uma revisão mais detalhada do texto. Sua arguição possibilitou um momento de enorme prazer a todos os presentes, sobretudo pela sensibilidade, paixão e bom humor. Acredito que o texto machadiano dá vazão a todos esses sentimentos e foi importantíssimo fazer parte disso.

A professora Maria Betânia Amoroso agradeço, mais uma vez, a leitura eficaz e gentil, baseada em seu olhar observador e “descobridor” de novas direções.

Ao professor Carlos Eduardo Berriel devo não só as sugestões de leituras e o encaminhamento de algumas idéias, mas, sobretudo, a gentileza de sua orientação e de suas conversas, sempre recheadas de histórias divertidas e, às vezes, um pouco assustadoras. Dessa relação fica a certeza de que vale a pena partilhar o “milagre rosiano” da convivência humana. Obrigada, sinceramente, por todos esses anos.

No âmbito particular, algumas pessoas foram fundamentais em minha trajetória, pois fazem parte do “outro lado da tese”. Agradeço, sempre, aos meus pais, que mesmo distantes nunca deixaram de se “envolver” com os conflitos da filha; à minha tia, uma segunda mãe; às minhas irmãs, incentivadoras dos meus esforços, sobretudo a Cinara, que ouviu muitas histórias machadianas nestes últimos anos; e em especial ao Luciano, a outra parte de mim, que com seu olhar melhora, sempre, o meu.

Por fim, ao CNPq, pelo apoio financeiro indispensável.

*Quanto aos quadros naturais raro achará nos meus livros. Não é, relativamente a estes, que eu não receba a impressão estética que eles dão, é a minha preocupação exclusiva do homem que toma o papel nos meus escritos.*

(Machado de Assis).

*... não creio ter aberto um único livro em minha vida que não falasse da inconstância feminina. Canções e provérbios sempre falam da volubilidade feminina. Mas talvez me dirá que foram escritos por homens.*

(Jane Austen)

*O amor deixará de ser esta coisa corrupta e supersticiosa; reduzido à função pública e obrigatória, ficará com todas as vantagens, sem nenhum dos ônus (...). Mas eu creio em poucas coisas, leitor amigo.*

(Machado de Assis)

*Entra a leitora numa sala cheia;  
Vai isenta, vai livre de cuidado:  
Na cabeça gentil nenhuma idéia,  
Nenhum amor no coração fechado.  
Livre como a andorinha que volteia  
E corre loucamente o ar azulado.  
Venham dois olhos, dois, que a alma buscava.  
Eras senhora? ficarás escrava!*

(Machado de Assis)

## ÍNDICE

	INTRODUÇÃO	13
	1) CENAS DE UM CASAMENTO FALHADO	29
	1.1) “Miss Dollar”	29
	1.1.1) Os vestígios do narrador enganoso	29
1.1.2)	O conflito entre razão e sentimento e a desglamourização do matrimônio	34
	1.1.3) Imagem feminina, “domesticação” dos sentimentos e romances	41
	1.1.4) A personagem masculina e a experiência da leitura	56
	1.1.5) A idealização romântica do homem	62
	1.2) “Confissões de uma viúva moça”	70
	1.2.1) O narrador feminino de Machado de Assis	70
	1.2.2) As implicações do prefácio	80
	1.2.3) O outro lado das “confissões”	83
	1.2.4) O processo vicário e a dupla moral	91
	1.2.5) A mediação literária	97
	1.3) “O relógio de ouro”	110
	1.3.1) O “contador de histórias” embusteiro	110
	1.3.2) Resignação feminina ou dissimulação?	115
	1.3.3) A imagem encenada do casamento	127
	2) PAPÉIS E ACORDOS MATRIMONIAIS EM “O SEGREDO DE AUGUSTA”	135
	2.1) A personagem feminina e a experiência da maternidade	135
	2.2) Mulheres da corte, mulheres da roça	151
2.3)	Intromissão paterna e questionamento da vontade senhorial	157
	2.4) “Casamento não é poesia”	170
	2.5) De romances, vestidos e boêmia	174
	2.6) O (quase) desaparecimento do narrador	181

3) ESTRATÉGIAS DE CASAMENTO	187
3.1) “Ernesto de tal”	187
3.1.1) O “programa” feminino	187
3.1.2) Embate verbal e estratégias amorosas	197
3.1.3) As suspeitas do narrador e a outra versão da “história” do casamento	203
3.2) “A parasita azul”	217
3.2.1) Parasitismo masculino e casamento	217
3.2.2) A experiência política do homem machadiano	226
3.2.3) Estratégias romanescas e idealização amorosa	229
3.2.4) Outra encenação masculina	236
3.2.5) Um narrador (aparentemente) desinteressado	242
CONSIDERAÇÕES FINAIS	253
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	261
ANEXOS	281

## RESUMO

Em “Jogos e Cenas do Casamento”, nosso objetivo principal é apresentar um estudo detalhado da construção e do modo como Machado de Assis elabora suas personagens e seus narradores em *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia Noite* (1873). Se considerarmos a imagem principal que une as treze narrativas desses livros, veremos que todas – a exceção aparente é “Aurora sem dia” – são histórias de amor que têm como imagem/tema central o casamento, seja nos preparos que antecedem o contrato ou em seus aspectos cerimoniais, seja na intimidade conjugal dos lares já concebidos. Mais do que isso, há um elo maior entre as histórias, e uma imagem que se afirma como preponderante: o fracasso do casamento. As mocinhas e os heróis machadianos são construídos mediante as dificuldades e os problemas matrimoniais, decorrentes muitas vezes de imposições paternas ou das expectativas (mediadas, sobretudo, pela literatura) e experiências amorosas dos envolvidos. São essas personagens, em última hipótese, que veiculam essas imagens de fracasso e as apresentam ao leitor. Mas nesse processo de captação do amor e do casamento aparece quase sempre um narrador a sussurrar no ouvido do leitor algo acerca da personagem e da imagem amorosa construída por ela. Dessa forma, as imagens e cenas matrimoniais são filtradas (e desestabilizadas) pelas exposições de personagens e narradores, uns a intervirem na concepção amorosa de outros. Por isso, este estudo prioriza não só a caracterização dessas primeiras personagens machadianas, mas também dos narradores desses contos como forma de examinar melhor o modo como ambos constroem essas imagens amorosas e a partir de que outras associações elas nascem e se definem, já que se tratam, na maior parte das vezes, de homens e mulheres inexperientes em relação ao amor e à própria realidade do casamento.

## ABSTRAT

In “Jogos e Cenas do Casamento”, our main objective is to introduce a detailed study of the construction and the way Machado de Assis elaborates his characters and narrators in *Contos Fluminenses* (1870) and *Histórias da Meia Noite* (1873). If we consider the mainstream image that joins the thirteen narratives of this collectanea, we will see that all of them – the apparent exception is “Aurora sem dia” – are love stories that bears as a mainstream image/theme the marriage, either in the preparations that happen before the contract or its ceremonials aspects, either in conjugal intimacy of conceived homes. Moreover, there is a bigger link between the stories and an image that is itself preponderant: the failure of marriage. The “machadianos” ladies and heroes are constructed the difficulties and matrimonial problems, generated most of the time by father impositions or expectancy (mediated for literature) and love experiences of the involved ones. These characters are in last hypothesis, the ones that take the images of failure and introduce them to reader. But in this process of catching love and marriage,

almost always there is a narrator whispering something on the ear's reader about the characters and the loving image constructed by the character. In this way, the matrimonial images and scenes are filtered for expositions of the characters and narrators, intervening in the loving conception of each other. Thus, this study prioritizes not only the characterization of the first "machadianos" characters, but also the tale's narrators as a way of examining better how they both construct these loving images and from where other possible associations are born and defined, once they deal, most of the times, with inexperienced men and women in relation to love and the reality of marriage.

## RESUMEN

En "Jogos e Cenas do Casamento", nuestro objetivo principal es presente un estudio detallado de la construcción y de la manera como Machado de Assis elabora sus personajes y sus narradores em *Contos Fluminenses* (1870) e *Historias da Meia Noite* (1873). Si consideramos la imagen principal que une las trece narrativas de estos libros, veremos que todas - la excepción aparente es "Aurora sem dia" - son historias del amor que tienen como imagen/tema central lo casamiento, sea en los preparos que preceden el contrato o en sus aspectos ceremoniales, sea en la intimidad conyugal de los hogares concebidos ya. Más que esto, tiene un vínculo más grande entre las historias, y una imagen que si afirma como preponderante: lo fracaso de lo casamiento. Las mujeres y los héroes jóvenes "machadianos" son construidos por medio de las dificultades y de los problemas de lo casamiento, decurrent muchas veces de las imposiciones paternas o de las expectativas (mediadas sobretudo por la literatura) y experiencias amorosas de los implicados. Son estos personajes, en la hipótesis pasada, que propagan estas imágenes de lo fracaso y las presentan a lector. Pero en este proceso del captation del amor y de lo casamiento aparece casi siempre un narrador susurrando en el oído del lector algo referente al personage y a la imagen amorosa construida por él. De esta forma, las imágenes y las escenas de lo casamiento son filtradas (y desestabilizadas) por las exposiciones de los personajes y de los narradores, unos al intervine en el concepto amoroso de otros. Por lo tanto, este estudio no sólo da la prioridad a la caracterización de estos primeros personajes "machadianos", pero también de los narradores de estas historias como forma de examinar mejor la manera como si constróem estas imágenes amorosas y como ellas si definen, puesto que si tratan, en gran parte, de hombres y de mujeres inexpertos en lo referente al amor y a la realidad apropiada de lo casamiento.

## INTRODUÇÃO

A obra produzida por Machado de Assis sempre fascinou a crítica, empenhada desde cedo em esmiuçar detalhes da construção de suas inúmeras facetas: poeta, dramaturgo, jornalista, crítico, contista e romancista. Os estudos feitos a respeito dessa imensa e importante obra privilegiam perspectivas das mais diversas, pondo em cena a mesma pluralidade criativa que caracterizara o escritor. No entanto, o que prevaleceu, na crítica, foi uma preocupação ostensiva quanto aos seus personagens e narradores, voltada principalmente para a fase madura de sua escrita e seus consagrados romances. Essa tarefa crítica ajudou a consolidar como obra-prima machadiana os romances, dos quais *Memórias póstumas de Brás Cubas* não só inaugurava a afirmação do nome de Machado de Assis como um grande escritor, como evidenciava sua disposição para o gênero, ensaiado de modo modesto ao longo da década de 1870.<sup>1</sup>

A novidade trazida pelo romance do “defunto-autor” Brás Cubas punha em relevo a trajetória de um “narrador voluntariamente importuno e sem credibilidade” (SCHWARZ, 1990: 19), apto por estratégias narrativas que iam do desmascaramento ao discurso justificatório das ações suspeitas da classe dominante brasileira, da qual fazia parte o intrépido moço. Se fizermos um levantamento rápido da bibliografia crítica destinada à obra do escritor fluminense, veremos que vários e importantes ensaios giram em torno de seus romances, especialmente *Memórias póstumas* e *Dom Casmurro*, e sobre aspectos referentes à construção dos narradores e das personagens machadianas, sobretudo as mulheres.<sup>2</sup> Capitais, nesse sentido, são os estudos de CALDWELL (1960), SCHWARZ (1977, 1990 e 1997), GLEDSON (1986 e 1991), PASSOS (1996 e 2003), FACIOLI (2002), CHALHOUB (1991 e 2003), RIBEIRO (1996) e STEIN (1984), estes

---

<sup>1</sup> “Quantos estudos sobre a célebre trilogia *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*! A vida literária de Machado de Assis ficou artificialmente cortada em duas metades. Só há interesse pela segunda.” (MASSA, 1971:7).

<sup>2</sup> As considerações de Augusto Meyer revelam o entusiasmo dos críticos em relação a uma das mais importantes mulheres machadianas: “Porque não tenho dúvida quanto a isso, *Dom Casmurro* é o livro de Capitu, embora o seu perfil apareça aos olhos do leitor indiretamente, coado e transfigurado pelo ângulo visual retrospectivo de Bentinho. (...) a presença de Capitu, esteja em cena ou nos bastidores, absorve o

dois últimos centrados unicamente na análise das personagens femininas dos principais romances machadianos.

Elegendo como ponto principal as personagens e os narradores de seus romances maduros, escritos pós 1880, a crítica machadiana deixava, assim, uma considerável lacuna em relação a estas mesmas entidades ficcionais presentes nas primeiras narrativas do escritor, sobretudo nos contos.<sup>3</sup> A justificativa mais utilizada para explicar a pouca atenção com essa produção inicial de Machado dizia respeito ao fato de serem as primeiras narrativas, produzidas nas décadas de 1860-70, “longas, fracas, convencionais e imaturas”; estudá-las “havia se transformado, dessa forma, num ato de desobediência ao autor, em primeiro lugar, e à crítica, em última instância.” (SILVA, 2003: 24). Em relação às personagens descritas nestes primeiros ensaios ficcionais, a crítica afirmava, de um modo geral, que eram homens e mulheres caricaturais<sup>4</sup> e, quando muito, esboços advindos dos modelos românticos.

Se essas primeiras figuras machadianas de romances e contos devem muito aos exemplares românticos<sup>5</sup> e nascem da pena de um autor bem pouco experiente no campo ficcional; elas já apresentam também, em suas lacunas e/ou detalhes, aspectos importantes que Machado delineará melhor em sua produção futura. Muitos dos homens e mulheres que surgem nessa prosa inicial são compostos a partir de aspectos ditados pela tópica romântica, mas que se afirmam também como questionadores dessa

---

interesse do leitor de tal modo, que toma conta de toda a nossa atenção mesmo, devia dizer – principalmente quando a perdemos de vista.” (MEYER, 1958: 141/2).

<sup>3</sup> A respeito da negligência da crítica em relação aos contos de Machado, Gledson observa que estes “foram, em relação aos seus romances, relegados a um segundo plano. Ninguém nega a qualidade de Machado como contista, um dos melhores da história da literatura brasileira (...). Mas a verdade é que, a despeito de sua popularidade, os contos de Machado não são levados tão a sério quanto mereceriam.” (GLEDSON, 1998: 15). É claro que o elogio do crítico inglês (e os lamentos decorrentes deste) tem em mira os contos escritos a partir de 1880.

<sup>4</sup> “... os *Contos Fluminenses* apresentam certo número de personagens estereotipadas, como as máscaras da *commedia dell’arte* e que reagem de maneira esperada e dentro da situação em que se encontram. Cabe ao autor tecer a sua intriga como entender, guiar a ação e apressar o desfecho.” (MASSA, 1971: 614).

<sup>5</sup> O modelo do romance romântico impõe-se como base estrutural desses primeiros contos, devido especialmente a duas questões: em primeiro lugar, este é o gênero que dá forma ao folhetim; em segundo, está no repertório do público leitor do século XIX, da mesma forma que nas próprias leituras de Machado, que ensaiava seus primeiros passos como contista: “Até o momento Machado de Assis vem, pouco a pouco, e por ordem, aparecendo como poeta, dramaturgo, jornalista, crítico e, excepcionalmente, contista.

normatização, compondo uma outra versão dos modelos consagrados pelo Romantismo. Em alguns casos, suas figuras ficcionais apenas “encenam” papéis tributados ao gosto romântico, revelando cálculos e ambigüidades. Essa “desestabilização” proposta pela escrita machadiana ocorre quando surge a necessidade de ultrapassar certos limites definidores dos caracteres gerais das personagens e do narrador românticos.<sup>6</sup>

O prefácio de *Ressurreição* (1872), denominado de “advertência” pelo escritor, é um texto capital para entendermos alguns aspectos fundamentais da ficção machadiana, dentre os quais está o método de construção de suas personagens, concebidas a partir da oposição de caracteres. Mais do que isso, o método de Machado evidencia a própria importância desse elemento ficcional (a personagem) dentro de sua narrativa, à medida que tenta se afastar do modelo romântico do “romance de costumes”: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres...” (OC, I, 116, grifos nossos). Em muitas de suas histórias o interesse recai essencialmente sobre os caracteres de suas figuras e no modo como elas se constroem ao longo de suas próprias trajetórias. Não por acaso, várias narrativas se assemelham, guardadas as devidas proporções, à estrutura do “romance de formação”, já que exploram o processo de amadurecimento emocional/intelectual da personagem.<sup>7</sup>

Essa ênfase na personagem literária está também marcada nos textos críticos de Machado, dos quais o relativo ao romance de Eça de Queiroz, *O Primo Basílio*, ocupa posição de destaque. Na avaliação que o escritor faz do texto, ele centra suas negativas

---

Seu verdadeiro interesse por esse gênero literário só se tornou perceptível a partir de 1864, quando começou a publicar seus contos no *Jornal das Famílias*.” (MASSA, 1971: 531).

<sup>6</sup> Essa postura crítica de Machado seria bem conhecida ainda na década de 1870, com o ensaio “Instinto de Nacionalidade” (1873), em que o autor aborda com lucidez a produção literária brasileira, equacionando a dialética do localismo e da universalidade: “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (OC, III, 804).

<sup>7</sup> Karin Volobuef explica que o “romance de formação” foi uma das formas mais correntes do romance romântico, já que em seu cerne “está uma das preocupações-chave do romantismo alemão: a formação do indivíduo e o pleno desenvolvimento de suas faculdades”, sendo, pois, o motivo da viagem fundamental, na qualidade de promover “o encontro com pessoas diferentes, que lidam com a vida e encaram a arte de perspectivas diversas.” (VOLOBUEF, 1999: 43-47). Por esta simples e rápida conceituação, já fica claro que a narrativa machadiana refere-se, de certo modo, à essa estrutura, sem ceder integralmente a ela.

em torno da concepção da principal personagem feminina do romance, mostrando-a ausente de qualquer “força moral”. Para o crítico, “... Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. (...) não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.” (OC, III, 905).<sup>8</sup> Está posto aí um dos elementos de julgamento da obra de Eça de Queiroz, da mesma forma que este será efetivamente um dos principais pontos da preocupação ficcional machadiana, seja em obra alheia, seja em suas próprias narrativas.

Não há dúvida, entretanto, que a prosa inicial machadiana apresenta-se num nível de sofisticação acima de algumas poucas produções românticas da época, especialmente daquelas que figuravam no *Jornal das Famílias*, periódico onde o escritor publicou 86 narrativas entre os anos de 1864 e 1878.<sup>9</sup> A própria COMISSÃO MACHADO DE ASSIS, responsável pela edição crítica de sua obra, assevera a distinção dos “textos românticos” do autor em face da produção da época.

É verdade, e isto deve ser dito, que excetuando José de Alencar, a ficção brasileira da época não produziu algo muito melhor do que *Contos Fluminenses* ou *Ressurreição*, *Histórias da Meia-Noite* ou *Helena*. Poderíamos excluir também Manuel Antônio de Almeida, mas este, àquela época, era menos lido ainda que Machado de Assis. Bernardo Guimarães, Macedo e Franklin Távora não terão na sua obra nada que se coloque muito acima do que Machado de Assis produziu naquele período. Macedo teve, sim, maior público, mas teve também a vantagem de haver chegado primeiro e conquistado a praça.” (COMISSÃO MACHADO DE ASSIS, 1977: 13).

<sup>8</sup> O texto crítico de Machado é de 1878, momento em que o autor já publicara seus dois primeiros volumes de contos e seus quatro romances, *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, este último nas páginas de *O Cruzeiro*. Parece-nos, no entanto, que essa preocupação com a construção coerente da personagem data de tempo bem anterior.

<sup>9</sup> Alexandra Pinheiro interessada em estudar as narrativas do periódico de B. L. Garnier, exceto as de Machado, observa: “Embora encontremos falhas na estrutura de algumas narrativas, percebemos que havia uma sintonia entre os autores em relação a um padrão a ser seguido: necessidade de provar a veracidade da história; o diálogo com o leitor; o suspense; principalmente no fim, para instigar a continuação da leitura da história (...) no número seguinte do periódico; a descrição do ambiente.” (PINHEIRO, 2007: 8). Se algumas dessas características estão presentes nas narrativas machadianas, outras como a descrição do ambiente e o excessivo diálogo entre narrador e leitor são arrefecidas em prol de uma maior dinamização das personagens e do próprio leitor, obrigado, muitas vezes, a preencher ele mesmo as lacunas da história. As afirmações de Pinheiro nos chamam a atenção também para o aspecto falhado de muitas narrativas, das quais a pesquisadora destaca “Adelaide de Sargans”, romance histórico do Dr. C. Figueiras, publicado de março a maio de 1869: “Ambientado na Rússia, no ano de 1308, o enredo foi marcado por um número excessivo de peripécias; o que fez com que o narrador se perdesse, a ponto de pedir desculpas às leitoras, tentar rever informações contraditórias e introduzir personagens que não existiam para tentar salvar o romance.” (PINHEIRO, 2007: 5). Para informações sobre a produção dos outros colaboradores do *Jornal das Famílias*, ver também AZEVEDO (1990) e SILVEIRA (2005).

Um dos atrativos da prosa machadiana decorria, justamente, da nova expressão dada a seu narrador, afastando-o, muitas vezes, do excessivo descritivismo da natureza e do ambiente e da postura paternalista com a qual era tratado o público, características marcantes do Romantismo Brasileiro. Ao mesmo tempo, a narrativa de Machado concentrava-se na composição da personagem e exigia uma participação mais ativa do leitor.

A partir desta pequena exposição acima, podemos identificar outra lacuna crítica, que diz respeito a um exame mais rigoroso dos dois volumes de contos organizados pelo próprio Machado, *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia Noite* (1873), retirados todos (com exceção de “Miss Dollar”, inédito até então) das páginas do *Jornal das famílias*, entre os anos de 1864 e 1873.<sup>10</sup> Assim, o interesse desse estudo se desloca dos romances e contos maduros – preferência inequívoca da crítica machadiana –, para a análise dos “esboços” iniciais (personagens e narradores) presentes nesses dois volumes, vendo-os como um meio de elaboração da própria escrita de Machado, já que podemos identificar, em uma primeira leitura, o reaproveitamento de temas, estruturas e traços das personagens e dos narradores que compõem estes primeiros esforços narrativos. O autor constata, posteriormente, nos idos de 1873, a dificuldade de sua empreitada, apontando a “aparente facilidade” do conto: “... creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.” (OC, III, 806). Se parte desse julgamento crítico deve-se ao fato de haver poucos contistas a se destacar – Machado cita apenas o folhetinista Luís Guimarães Júnior –; outra parte revela a desatenção de leitores e críticos em relação ao gênero.

---

<sup>10</sup> Ambos os volumes apresentam contos já publicados pelo escritor no *Jornal das Famílias*, periódico voltado, como já sugere seu nome, à família brasileira da época imperial. Era, portanto, um jornal destinado e composto de elementos atrativos para homens e mulheres, pais e mães, filhos e filhas, e como não podia deixar de ser trazia uma seção destinada à literatura, que tinha como principal e mais corrente colaborador Machado de Assis. “A revista trazia em cada mês um ou dois contos, cujo o prosseguimento ou fim eram publicados no mês ou nos meses seguintes. Frequentemente, a edição era completada por algumas poesias de caráter sentimental ou de inspiração religiosa. Páginas de modas, ilustradas a côres, enriqueciam cada número. Uma crônica culinária, acompanhada de receitas assinadas por Paulina Filadélfia, instruía as donas de casa e as jovens donzelas candidatas a casamento. Às vezes uma página da Bíblia, narrada por um dos cônegos da relação, dava uma nota religiosa.” (MASSA, 1971: 541).

O objetivo principal de nossa tese é, assim, apresentar um estudo detalhado da construção e do modo como Machado de Assis elabora suas personagens e seus narradores em *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*. A nossa escolha por este *corpus* se justifica, desse modo, a partir de duas razões básicas. A primeira refere-se – como já sugerido nesta introdução – à reduzida atenção que os estudos acerca da obra machadiana têm voltado a este conjunto de textos, especialmente em relação aos objetivos traçados acima. Neste aspecto é justo observar que tem havido, nos últimos anos, uma valorização dos contos iniciais de Machado a partir do estudo do *Jornal das Famílias*. O segundo aspecto diz respeito ao parecer, a nosso ver, severo demais com o qual alguns críticos aludem a estas primeiras narrativas, julgando-as mal realizadas literariamente por serem, sobretudo, “românticas”. Nesse caso, uma questão logo se interpõe: que mal há em ser romântico em uma época em que era esta a corrente literária predominante, tanto nos textos dos escritores quanto no gosto do público? É preciso considerar este fato para se entender (e pontuar) melhor a obra machadiana inicial. Para isso, devemos lê-la a partir da perspectiva do que se produzia no Brasil na época de sua feitura, de onde se publicava, destinado a que público, pois

conhecer algo sobre essas publicações pode explicar até mesmo características aparentemente desimportantes, como a extensão das histórias, feitas até certo ponto sob medida, ou nos informar acerca do público a que Machado se dirigia. Compreender suas expectativas pode nos ajudar a situar e a entender melhor as histórias. (GLEDSO, 1998: 17).<sup>11</sup>

Dessa forma, os estudos recentes sobre o periódico de Garnier são importantes por discutir também as condições de produção (e leitura) dos textos de Machado e dos demais colaboradores do jornal, revelando questões de ordem mercadológica, contratual e até mesmo ideológica e moral fundamentais para a composição (seriada) das histórias.

A caracterização “romântica” dada à produção inicial de Machado de Assis carece ainda de estudos. Apesar desta questão não fazer parte dos objetivos aqui

---

<sup>11</sup> Antonio Candido observa esse ajuste dos escritores ao seu público: “Como traço importante, devido ao desenvolvimento social do Segundo Reinado, mencionemos o papel das revistas e jornais familiares, que habituaram os autores a escrever para um público de mulheres, ou para os serões onde se lia em voz alta. Daí um amaneiramento bastante acentuado que pegou em muito estilo; um tom de crônica, de fácil humorismo, de pieguice, que está em Macedo, Alencar e até Machado de Assis. Poucas literaturas terão sofrido, tanto quanto a nossa, em seus melhores níveis, esta influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e a ele se ajustar.” (CANDIDO, 2000: 77).

propostos, em vários momentos as análises dos contos deixam evidente o questionamento da adesão do escritor à estética Romântica Brasileira, sobretudo no que ela tem de conformista. Karin Volobuef detecta, nos romances românticos no Brasil, “o empenho em reforçar a ordem social existente. A família sempre é representada como uma instituição nobre, sagrada, benfazeja. Seu arrimo está na virtuosa abnegação e auto-sacrifício da mulher, em cuja vida só há espaço para os desvelos de esposa e mãe.” (VOLOBUEF, 1999: 278). Dessa forma, o romance romântico brasileiro capta a ótica moral da família, sendo esta evocada de modo similar aos discursos médicos da época, “como agente ordenador do social.” (MURICY, 1988: 18). Esse aspecto, quando comparece nos textos de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*, é muitas vezes para ser decomposto pelas interferências do narrador machadiano, seja a propósito da visão positiva da família e do casamento, seja a respeito da mitificação do papel materno, conforme veremos.

É interessante notar, entretanto, que essa associação depreciativa feita entre a produção inicial de Machado e o Romantismo Brasileiro tornou-se lugar comum na crítica, já que alguns poucos estudiosos que se esmeram na análise destes textos iniciais mostram-se tributários de apreciações como as de Lúcia Miguel-Pereira, que não se cansou de afirmar a quase nulidade dos primeiros trabalhos.

Em prosa, não fez, de início, o que fizera em poesia; não rejeitou deliberadamente as escolas literárias. Ao contrário, procurou enquadrar-se dentro do romantismo. E com isso conseguiu fazer três livros quase inteiramente maus. [*Contos Fluminenses*, *Ressurreição* e *Histórias da Meia Noite*]. (...) Os dois livros de contos pouco valem e talvez sempre valham mais do que o romance. (MIGUEL-PEREIRA, 1949: 101/2).<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Vejamos outros comentários que caminham nessa mesma linha: “São situações em que domina o sentimentalismo mais exasperado, narrativas lineares somente aqui e ali quebradas, certa condescendência para com os poderes da imaginação, o gosto das figuras femininas românticas, e não raro o estilo romântico.” (COUTINHO, 1990: 41); “Nos *Contos Fluminenses* as histórias são de fundo inteiramente romântico, a língua carece de flexibilidade, os enredos são frouxos e os caracteres convencionais.” (PACHECO, s/d: 63); “Os contos publicados até 1880 (...) acham-se dominados por um sentimentalismo romântico e por uma concepção ficcional ainda diversa da concisão, destreza comunicativa, variedade formal e *humour* (...). São contos longos, (...) fortemente elaborados em torno do diálogo de personagens, é através dessa dramatização que eles se resolvem como tipos sociais e contorno caracterológico.” (BRAYNER, 1979: 66); “Ainda se pratica, em muitos casos, a repartição das almas em cínicas e puras. Ainda pune-se romanticamente o rapaz que finge sentimentos de amor (...) ou procura-se cancelar qualquer suspeita de interesse na conduta do futuro beneficiado (...). A ênfase nos bons sentimentos torna difícil medir o grau de desconfiança do ponto de vista em relação às molas reais da intriga.” (BOSI, 1999: 77).

Lúcia Miguel-Pereira é responsável ainda por validar a crença de que não houvera nenhum critério na seleção dos contos publicados nos respectivos volumes.<sup>13</sup> Tudo leva a crer que, especialmente porque organizados por Machado, haveria sim um elemento que os uniria e que os identificaria como “pessoas de uma só família”, para utilizar a expressão de *Papéis Avulsos* (1882), mesmo que este dissesse respeito a possível apreciação do público, conforme sugere John Gledson: “Os contos eram selecionados entre aqueles publicados em anos anteriores e que Machado julgava terem sido apreciados por seu público e que, desse modo, venderiam” (GLEDSON, 1998: 20).

Todas as narrativas que formam *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite* - com exceção de “Aurora em dia” – são “histórias de amor” que têm como imagem central o casamento, seja nos preparos que antecedem o contrato ou em seus aspectos cerimoniais, seja na intimidade conjugal dos lares já concebidos. Há certamente um elo que conduz e liga todas as histórias: a falência (ou crise) do casamento.<sup>14</sup> As imagens matrimoniais, ou o jogo amoroso que as denuncia, são muitas e nascem das mais variadas experiências das personagens e de seus modos de constituição. São essas mesmas personagens, em última hipótese, que veiculam essas imagens e as apresentam ao leitor. Mas nesse processo de captação do amor e do casamento aparece quase sempre um narrador a sussurrar no ouvido do leitor algo acerca da personagem e da imagem amorosa construída por ela. Dessa forma, as imagens e cenas matrimoniais são filtradas

<sup>13</sup> “No grande número de novelas que escreveu para o *Jornal das famílias* escolheu ao acaso algumas, e as enfeixou em volume. O critério de escolha deve ter sido absolutamente arbitrário; os contos conservados nos livros não se avantajam em nada aos que ficaram em justo esquecimento na colaboração do periódico.” (MIGUEL-PEREIRA, 1949: 102). Jean-Michel Massa discorda, em parte, de Miguel-Pereira, pelo menos em relação a *Contos Fluminenses*, observando que “os contos selecionados não são sem dúvida de qualidade diferente dos que ele deixou de publicar, mas a escolha indica justamente uma preferência que nos esclarece sobre sua biografia intelectual.” (MASSA, 1971: 613).

<sup>14</sup> Talvez, por isso, alguns contos significativos e de interesse literário mais óbvio dentro da trajetória narrativa de Machado tenham ficado de fora de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*: “O capitão Mendonça” e “Rui de Leão” são bons exemplos, já que sugerem a verve fantástica do escritor. John Gledson ao organizar uma antologia de contos machadianos dá destaque, no entanto, a algumas narrativas destes dois volumes: “Frei Simão”, “Confissões de uma viúva moça”, “A parasita azul” e “Miss Dollar”, esta última considerada pelo crítico “uma história ambiciosa e importante, que tem ligações com *Ressurreição*, primeiro romance de Machado...” (GLEDSON, 1998: 17). Ele ainda nos informa na introdução do volume que a escolha por nove narrativas anteriores a 1880 deu-se “tanto devido à importância e interesse (creio que ainda possam ser lidas com prazer), outro tanto porque mostram algo das tensões que posteriormente produzem resultados mais radicais”. (GLEDSON, 1998: 21).

(e desestabilizadas) pelas exposições de personagens e narradores, uns a intervirem na concepção amorosa de outros. O estudo dos narradores<sup>15</sup> possibilita examinar melhor o modo como ambos (personagens e narradores) constroem essas imagens amorosas e a partir de que outras associações elas nascem e se definem, já que se trata, na maior parte das vezes, de homens e mulheres inexperientes em relação ao amor e à própria realidade do casamento.

De onde viriam, então, as imagens conjugais que essas personagens reproduzem e reconhecem como ilusórias quando entram efetivamente no casamento? Talvez esteja aí um dos pontos centrais na composição das personagens machadianas destes primeiros textos: a mediação literária. Em grande parte dos contos há referências ao mundo da literatura intervindo de modo bem pontual na construção das personagens e na forma como elas apreendem certas noções sobre a vida, o casamento e especialmente o amor.

Por tratar-se de um estudo sobre personagens e narradores machadianos, é certo que nos valeremos muito das descrições feitas pelo autor – não tão raras assim –, sobretudo porque são elas que captam, assim como o discurso narrativo que emoldura as personagens, a essência dos próprios narradores, muitos deles valendo-se de comentários jocosos e embusteiros em relação aos fatos narrados. As descrições machadianas nestes primeiros contos não são gratuitas e muito menos servem de adaptação às regras do romance romântico; elas são essencialmente funcionais, pois estabelecem meios de levar o leitor a apreender os aspectos mais relevantes da escrita machadiana quanto à caracterização de suas personagens e de seus narradores.

Um dos pontos importantes desse estudo está no fato de que a análise dos contos sugere, a despeito das várias faces do narrador machadiano, uma espécie de síntese, na qual os caracteres mais evidentes são a volubilidade e o embuste. A volubilidade está disposta no modo como Machado modifica (ou afirma) a cada conto uma estratégia narrativa própria, fazendo com que seus narradores passem de uma característica a outra, todas quase sempre entremeadas pelo humor das encenações e das máscaras das

---

<sup>15</sup> “Qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente.” (BRAIT, 1993: 52/3).

personagens. Essa volubilidade estaria, assim, no âmago da insatisfação do próprio autor com sua entidade narrativa ou com seu público. A questão do embuste se faz presente nestes primeiros textos no modo pelo qual os narradores desvelam outras imagens sobre as personagens que apresentam e sobre o próprio casamento. Vários destes contos podem ser lidos, assim, em duas vertentes complementares e opostas: uma que persegue a “encenação” das personagens (superfície do texto); outra que revela sua imagem contrária (uma espécie de subtexto), esta última sob a responsabilidade de um narrador que, muitas vezes, se diverte com o jogo armado pelas próprias personagens.

Um dos modos de tratamento do texto machadiano ensaiado aqui neste estudo será, portanto, o cruzamento entre os treze contos dos dois volumes, considerando, quando necessário à análise, data de publicação, ordem de leitura nos respectivos livros e elementos apenas sugeridos pelo autor (semelhantes ou lacunares), que só se tornam evidentes a partir do confronto entre os textos. Essa lição é tirada do método eficaz de José Aderaldo Castello, que percebeu já há algum tempo que “o escritor pode explicar o escritor.” (CASTELLO, 1969: 18). Esse procedimento mostrará que um conto esclarece melhor aspectos pouco definidos de outro ou apresenta formas diversas de entendimento das ações das personagens. Nesse sentido, as lacunas são ressaltadas e também preenchidas pela própria (e a partir da) elaboração do discurso machadiano que, às vezes, se estende não só à sua obra, mas também a textos alheios.<sup>16</sup>

Em relação ainda aos objetivos de nossa tese faz-se necessário afirmar o desejo de que ela contribua para a discussão de alguns aspectos que a crítica machadiana pontuou sobre estes primeiros contos, especialmente aquela que sempre caracterizou seu pouco ou quase nenhum valor literário. Veremos, pois, que muitos textos aparentemente desinteressantes ou, para citar apenas um momento, que parecem apontar imagens de mulheres submissas ou resignadas expressam, na verdade, índices de uma personagem feminina “modernizada” e consciente de sua condição, que questiona os papéis

---

<sup>16</sup> Em alguns momentos o confronto explicativo se dá a partir de textos de Macedo e Alencar, expoentes do Romantismo Brasileiro; em outros, utilizamos trechos de romances importantes na formação intelectual de Machado (e de seu público) para discutir questões levantadas pela caracterização de suas próprias personagens. A maioria dessas citações referentes aos romances estrangeiros encontra-se em nota.

conjugais e o próprio casamento. Tal situação está no cerne de “O relógio de ouro”, um dos mais importantes contos escritos por Machado na década de 1870. Este ponto é, acreditamos, apenas um dos aspectos inovadores que este estudo pretende fundar em relação à imagem estigmatizada de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*, inscrevendo-os numa nova e mais condizente lógica dentro dos esforços narrativos de Machado de Assis. Nesse sentido, o que mais nos chama a atenção são seus retratos femininos, responsáveis por afirmar outras imagens da mulher que, se por um lado, observa algumas posturas tradicionais impostas por uma sociedade que a limita; por outro, mostra certa insubordinação a essas mesmas regras, questionando de modo bem sugestivo (e feminino) os valores que consagram o antagonismo entre os sexos. Desse modo, afirmações como as de Lúcia Miguel-Pereira de que os personagens de Machado são “inconsistentes e falsos” e de que sua literatura era “amena, de pura fantasia, sem nenhum fundamento na realidade” (MIGUEL-PEREIRA, 1949: 102/3) não podem mais direcionar a leitura destes contos, pois como veremos as figuras machadianas se assentam na realidade histórica brasileira, inscrevendo até mesmo a prática de leitura das mulheres oitocentistas e toda a discussão em torno dos romances de apelo sentimental.

Essas primeiras observações são justificativas suficientes para afirmar a importância desses contos iniciais de Machado, já que o grande escritor da segunda fase nasce efetivamente dos esforços narrativos dos anos precedentes. Parece-nos mais interessante e perspicaz entender essa divisão da obra machadiana em duas fases não como uma ruptura – como boa parte da crítica tem feito, valendo-se inclusive de biografismos<sup>17</sup> –, mas como continuidade. O termo “amadurecimento”, enfatizado por Afrânio Coutinho, valeria aqui mais do que nunca. Nas palavras lúcidas do crítico: “É justo afirmar que uma [fase] pressupõe a outra, e por ela foi preparada. Há, antes, continuidade. E, se existe diferença, não há oposição, mas sim desabrochamento, amadurecimento (...), maturação.” (COUTINHO, 1990: 29).

---

<sup>17</sup> Alguns estudos relacionam, assim, a doença que exilou Machado da corte, no fim da década de 1870, como ponto de partida para a revolução narrativa desencadeada por *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ver, por exemplo, MIGUEL-PEREIRA (1949: 125-133) e MEYER (1958: 87-91).

As afirmações de Coutinho – o ensaio data de 1960 – são aprofundadas por Silviano Santiago na análise que o crítico faz de *Dom Casmurro* em “Retórica da verossimilhança” (1978). Nos termos de Santiago, já seria tempo de se compreender a obra do escritor fluminense “como um todo organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente.” (SANTIAGO, 1978: 29). O crítico persiste na idéia afirmando que essa talvez seja a própria essência de Machado de Assis: “a busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista.” (SANTIAGO, 1978: 30). Percebe-se que as constatações do crítico são reafirmações do prefácio de *Ressurreição*, de 1872, em que o escritor postulava o amadurecimento da escrita a partir do estudo, da reflexão e de uma crítica eficaz e responsável.

Aplausos, quando os não fundamenta o mérito, afagam certamente o espírito e dão algum verniz de celebridade; mas quem tem vontade de aprender e quer fazer alguma coisa, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia.<sup>18</sup> (...) Com o tempo, adquire a reflexão o seu império, e eu incluo no tempo a condição do estudo, sem o qual o espírito fica em perpétua infância. (OC, I, 116, grifos nossos).

Mas aquilo que tanto Machado quanto a releitura de Santiago evidenciavam em relação ao romance, pode ser estendido a toda sua produção ficcional, visto que vários de seus contos iniciais são reelaborados pelo escritor mais tarde, transformando-se em partes preciosas de sua plural obra-prima.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Questões relativas à forma “correta” de julgamento de uma obra estão expostas no artigo “O ideal do crítico” (1865), em que Machado postula com bastante lucidez sobre os quesitos necessários à boa crítica. Entre eles se destaca o papel da crítica na fecundação da literatura brasileira: “Estabelecei a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, - será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreates, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença, - essas três chagas da crítica de hoje, - ponde em lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça, - é só assim que teremos uma grande literatura.” (OC, III, 798).

<sup>19</sup> Os contos “O segredo de Augusta” (CF) e “O relógio de ouro” (HMN) indicam “Uma senhora” (HSD) e “A senhora do Galvão” (HSD), respectivamente. Outros contos publicados na década de 60 e 70 dão origem a uma rescrita machadiana: “O país das quimeras” (1862) se transforma em “Uma excursão milagrosa” (1866); “Rui de Leão” (1872) em “O imortal” (1882) e “Uma visita de Alcibíades” (1876) é refeito com o mesmo nome, estes dois últimos publicados em *Papéis Avulsos* (1882).

Dadas as explicações e diretrizes iniciais deste estudo, voltamo-nos propriamente à estruturação de nosso texto. Divido em três grandes capítulos, ele procura abordar *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite* a partir das principais “imagens” do casamento apresentadas nestes contos, observando, para isso, as experiências das próprias personagens envolvidas na situação. Dessa forma, os títulos dados a cada um dos capítulos que formam esta tese já sugerem a visão matrimonial aí contida e, sobretudo, o modo como as personagens machadianas lidam com a experiência amorosa, associada sempre ao casamento. Alguns contos merecem exposições mais detalhadas e servem como fio condutor de nossas análises, pois concentram vários aspectos de interesse ao estudo; ao passo que outros servirão para preencher as lacunas e/ou evidenciar alguns procedimentos de construção de personagens e narradores, sempre a partir das imagens matrimoniais e da experiência amorosa. Essa disposição textual, acreditamos, dará ao leitor uma maior compreensão de nossos objetivos (e de seus resultados), ao mesmo tempo em que dinamizará a exposição, sem deixar de priorizar, é claro, o estudo detalhado dos contos escolhidos para centrarem as análises.

O primeiro capítulo da tese é destinado aos contos “Miss Dollar”, (CF) “Confissões de uma viúva moça” (CF) e “O relógio de ouro” (HMN)<sup>20</sup> que apresentam imagens de casamentos falhados, especialmente quanto à insatisfação das mulheres descritas aí. Todas questionam, a seu modo, a eficácia da instituição e se mostram distantes das concepções conjugais dos homens com as quais se casam, mesmo que haja uma disposição inicial da mulher de ceder ao domínio contratual masculino. O caso mais exemplar é o de Eugênia, a única narradora (e escritora) construída por Machado que, se utilizando do método epistolar e da experiência literária, devassa seu casamento, expõe seu fracasso e encena a primeira adúltera machadiana, tornando-se uma mulher consciente de sua sexualidade. Não por acaso este é o maior capítulo da tese, já que

---

<sup>20</sup> Adotamos as siglas CF para *Contos Fluminenses*, HMN para *Histórias da Meia Noite* e OC, acompanhado do respectivo volume em algarismo romano, quando nos referirmos à *Obra Completa de Machado de Assis*, organizada por Afrânio Coutinho. As edições de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite* utilizadas são as compostas pela COMISSÃO MACHADO DE ASSIS. Quando nos referirmos a outras obras de Machado, como as organizadas por Magalhães Júnior, utilizaremos as iniciais das respectivas.

fundamenta a imagem matrimonial recorrente nestes primeiros contos; condensa uma figura feminina predisposta à subversão; e ainda discute a intervenção literária – sobretudo dos romances – nas concepções amorosas de muitas personagens.

Nessa perspectiva, assomam-se a estes textos outros contos, como “A mulher de preto” (CF), em que o protagonista demonstra acreditar de maneira idealizada no casamento, tendo como pontos de partida a imagem matrimonial de seus pais e a experiência da leitura, sobretudo de romances que idealizam a figura feminina. Leitor dividido entre as práticas românticas e a razão, Estevão Soares encena a duplicidade da personagem machadiana e uma importante cisão entre os ideais preconizados pelo Romantismo e sua inadequação aos modelos matrimoniais vigentes no século XIX. Outro conto, “As bodas de Luís Duarte” (HMN), oferece, de forma particularmente interessante, a visão cerimonial do casamento, conduzido estrategicamente por um narrador comedido e irônico, que deforma os papéis desempenhados por D. Beatriz e José Lemos, decompondo a imagem do casamento perfeito e feliz.

No segundo capítulo, tratamos da visão negociista do matrimônio, quase sempre associada ao olhar masculino. Casar significa, para os homens machadianos descritos em “O segredo de Augusta”, mas também em “Luís Soares” e “Frei Simão” (todos de *Contos Fluminenses*) um simples e eficaz negócio a ser feito sem a participação efetiva do sentimento amoroso e da mulher. Nesse sentido, até mesmo os (pais) mortos adquirem direitos de intervir na escolha feminina, que não deixa de questionar, no entanto, apelando para outras vozes mais potentes, essas práticas de domínio tipicamente patriarcais. “O segredo de Augusta” conduz a análise por apresentar aspectos importantes na caracterização (e elaboração) da mulher machadiana, especialmente por evidenciar a experiência da maternidade distante da idealização feminina. Em oposição ao modelo dado por Augusta temos D. Beatriz (“As bodas de Luís Duarte”), a correspondente quase ideal dos pressupostos sociais e morais dos oitocentos associados à figura materna.

No terceiro capítulo procuramos nos deter nas estratégias de homens e mulheres para chegarem ao casamento, examinando os contos “Ernesto de tal” e “A parasita azul”,

ambos de *Histórias da Meia Noite*. Neste primeiro conto, a mocinha casadoira Rosina apresenta uma imagem feminina ambígua e fingida, postulando a existência de interesse social e econômico no casamento. Os modos de encenação de algumas mulheres para alcançarem o *status* importante e singular do papel de esposa são examinados por Machado e, em certo sentido, justificados pela pouca participação feminina no cenário público social. É dentro do lar que a mulher adquire, às vezes, certa autonomia e poder de decisão. A propósito de “A parasita azul”, nossa abordagem recai sobre a personagem masculina e suas estratégias casamenteiras, ensaiadas já em “Linha reta e linha curva” (CF) pelo falso celibatário Tito. Ambas as narrativas, espécie de releitura de Machado da própria obra, são entremeadas de disfarces e encenações masculinas, que revelam a necessidade de táticas amorosas, às vezes mediadas pela literatura, para a conquista do esperado e pouco trabalhoso papel de marido. Se os homens machadianos se esforçam um bocado para ascenderem ao cargo marital, não precisam empenhar o mesmo esforço para exercê-lo. Eis a lição empreendida em “Luís Soares”.

O percurso imposto por nosso texto ao paciente leitor vai, então, da imagem do casamento fracassado e insatisfatório – imagem que se afirma como majoritária nestes contos – à possibilidade de realização matrimonial, sugerida em “Aurora sem dia” (HMN), passando por discussões a respeito dos modos de constituição do contrato conjugal e dos papéis daí decorrentes; das estratégias femininas e masculinas de adesão amorosa; dos aspectos idealizados contidos nas imagens de amor veiculadas pela literatura da época: tudo isso enquanto assistimos aos festejos nupciais de mais um aparentemente feliz casal machadiano.

## 1) CENAS DE UM CASAMENTO FALHADO.

*... as mulheres são sempre sinceras, mesmo no meio de suas maiores falsidades, porque cedem a algum sentimento natural.*

(Honoré de Balzac)

*Já lhe aconteceu, algumas vezes (...), encontrar num livro uma idéia vaga que se teve, alguma imagem embaciada que volta de longe e que parece a completa exposição de seu mais sutil sentimento?*

(Gustave Flaubert)

### 1.1) “Miss Dollar”.

#### 1.1.1) Os vestígios do narrador enganoso.

“Miss Dollar”, a primeira história de *Contos Fluminenses*, deixa evidente em seus preâmbulos as possibilidades do discurso narrativo de Machado a partir da instrução e condução que ele parece fazer do seu leitor. O narrador do conto, centrado na terceira pessoa, se assemelha muito ao comportamento de um narrador intruso e não confiável, que se delicia com os enganos de seu leitor. O logro parece ser seu principal objetivo, mas se perde, ao longo do conto, nas encenações um tanto convencionais de suas personagens. A conversa explícita com o leitor nas páginas iniciais do conto possibilita a esse narrador, no entanto, tentar uma caracterização (meio estereotipada) de seu público, sublinhando suas imagens possíveis. Tudo isso está associado ao descobrimento da identidade de Miss Dollar, um nome referencial utilizado propositalmente para ludibriar ou deslocar a certeza do leitor, que é posto em posição de espectador e à mercê dos melindres e achaques do narrador machadiano.

Para instaurar melhor o jogo advinhatório com seu público, o narrador de “Miss Dollar” caracteriza quatro tipos de leitores possíveis (sempre imagens masculinas): o

excessivamente romântico<sup>1</sup> (“Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico”); o tipo contrário (“... o leitor não é dado a estes devaneios e melancolias...”); o mais velho e imaginativo (... o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso.”); e aquele denominado como “mais esperto que os outros”, que atribui significados apenas econômicos e sociais ao nome daquela que parece ser a principal personagem da narrativa.<sup>2</sup>

Persistindo na idéia do logro, a configuração que todos os leitores fazem de Miss Dollar são equivocadas, pois se trata, na verdade, de uma cadelinha fugida, pertencente a uma viúva abastada e bem brasileira: “Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores...” (CF, 54). Dessa forma, o narrador machadiano sugere a necessidade de um leitor de “natureza diversa”, distante dos caracterizados acima. O fio condutor da ação no conto é a fuga da cadela de estimação de Margarida e sua descoberta pelo Dr. Mendonça, amante dos animais e pouco dado à convivência humana. Machado se preocupa com a figura de Miss Dollar apenas como estratégia de aproximação de seus protagonistas e meio de relacioná-los. É já o desejo de análise dos caracteres que se faz presente, aspecto que é indispensável na composição geral de suas primeiras histórias e o método de construção também dos seus dois primeiros romances, *Ressurreição* (1872) e *A mão e a luva* (1874).<sup>3</sup>

Esse recurso narrativo de conversa com o leitor e a tentativa de descobrir a identidade de Miss Dollar retardam a revelação sobre a personagem e apontam para um erro proposital na condução da história (e de sua leitura), já que essa não é a protagonista

<sup>1</sup> Espécie de modelo que transparecerá em algumas personagens de sua prosa inicial, das quais Estevão Soares (“A mulher de preto”) e seu homônimo, de *A mão e a luva*, são bons exemplos. Para uma análise mais detalhada deste último, ver as considerações de LAJOLO; ZILBERMAN (1998: 25-27).

<sup>2</sup> Hélio Guimarães observa, a respeito da caracterização do leitor nos romances machadianos, que Machado “... chama a atenção para a complexidade e o caráter escorregadio de uma figura que, sob a identidade nominal de leitor, pode referir-se a seres de naturezas e funções diversas. (...) Essa procura de um status para a figura do leitor constitui um dos esportes favoritos do narrador machadiano, que se dedica a ele com assiduidade e afinco não só na crônica, mas também na crítica, no conto e no romance.” (GUIMARÃES, 2004: 26). Essa concepção já parece se esboçar em “Miss Dollar”.

<sup>3</sup> Essa questão é posta nos prefácios dos respectivos romances: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro.” (OC, I, 116); “Convém dizer que o desenho de tais caracteres, - o de Guiomar, sobretudo, - foi o meu objeto principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis.” (OC, I, 198).

do conto. A primeira parte da narrativa (primeiro capítulo) é gasta nessas observações quanto à configuração dos (possíveis) leitores e no jogo adivinatório em relação à figura de Miss Dollar. Isso garante ao relato do narrador machadiano sua singularidade inicial, ao mesmo tempo em que aponta seu propósito embusteiro e brincalhão:

Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar. Mas por outro lado, sem a apresentação de Miss Dollar, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentar-lhes Miss Dollar. (CF, 53, grifos nossos).

Não passa ileso ao leitor que, mesmo confessando que deve apresentar logo Miss Dollar, o narrador não cumpre sua palavra, estendendo-se por divagações a respeito de seu público, retardando o máximo possível a revelação esperada. Sendo Miss Dollar apenas uma cadela, que interesse pode ela ter para o andamento da história, da qual, diga-se de passagem, nada sabemos? “Para algumas pessoas a qualidade da heroína fará perder o interesse do romance. Erro manifesto.” (CF, 54). Enfim, outra manifestação pública que condiciona ao erro, mas que é levada a cabo pelo narrador, introduzindo as experiências do leitor (e sua visão de mundo) na construção do relato. Ora, o procedimento faz com que o próprio leitor seja também responsável pelo atraso do início da narrativa, já que formula idéias e respostas erradas às indagações do narrador. Obviamente, nosso interesse, como leitores, se desloca de Miss Dollar para o Dr. Mendonça e seu afeto exagerado por cães, assim que o vemos em cena.

A introdução da fuga da cadela e seu descobrimento pelo médico são referidos pelo narrador ainda na primeira parte do conto, evidenciando mais uma vez o logro do leitor, já que ficara sugerido que a não apresentação de Miss Dollar logo no começo da narrativa obrigaria o narrador “... a longas digressões que encheriam o papel sem adiantar a ação.” (CF, 53). Na verdade, as conjecturas a respeito de como começar a história e a falsa hesitação servem justamente para adiar a ação. Os fatos aludidos pelo narrador a respeito de Miss Dollar poderiam bem servir de introdução ao conto: o médico acha a cadela e vê o anúncio no jornal dando parte de seu desaparecimento. Não se teria, dessa forma, necessidade de “longas digressões” e seríamos rapidamente introduzidos a respeito de Mendonça.

Mas por que o narrador não vai logo ao assunto? Primeiramente, fica claro que ele quer travar um diálogo com seu público, evidenciando sua autoridade como narrador: afinal, ele detém o poder da palavra e é o único conhecedor dos fatos – esse aspecto fundamenta, muitas vezes, uma espécie de superioridade do narrador machadiano. Essa superioridade é assumida indiretamente na narrativa por meio do distanciamento entre narrador e público a partir das imagens construídas pelas diversas espécies de leitores no início do conto. Em segundo lugar, com a utilização desse expediente o narrador consegue dar um ar singular à sua história, convergindo em um chamariz para a atenção do leitor. Imediatamente, somos convidados a refletir sobre a identidade de Miss Dollar e suas implicações na narrativa. Além disso, o procedimento adotado pelo narrador aponta outros códigos de leitura possíveis, a partir dos modos de apresentação do relato: direto (apresentação imediata de Miss Dollar) ou indireto (suspense em torno da identidade da personagem). Se a segunda forma é mais conveniente ao relato; é à primeira, no entanto, que o narrador cede parcialmente, desconstruindo as expectativas do leitor ávido por narrativas de suspense.

O terceiro aspecto dessa demora narrativa aponta a importância da cadelinha como mediadora das emoções e ações humanas, visto que ela funciona como uma espécie de metáfora do desejo das personagens masculina e feminina no conto. Ela é quem, de certo modo, apresenta os protagonistas: “– Conhece-nos sem nos conhecer, respondeu sorrindo a velha tia; por ora quem o apresentou foi Miss Dollar.” (CF, 62). A cachorrinha não só leva Mendonça à casa de Margarida, como “escolhe” (de maneira simbólica) o homem capaz de tirar sua dona da reclusão amorosa. Miss Dollar será responsável também pela ação suspeita do moço ao final da história (a invasão da casa da viúva), que terá como consequência direta a aceitação do casamento por Margarida.

Os momentos iniciais do conto sugerem uma espécie de narrador comentarista, que não se atém apenas em “narrar” ou “mostrar” os fatos, mas busca discuti-los com seu leitor, observando as minúcias de caráter e aspectos que pontuam certa complexidade de suas personagens: “Não queira o leitor abrir uma exceção só para encaixar nela o nosso doutor. Aceitemo-lo com seus ridículos; quem não os tem?” (CF,

60). O diálogo com o leitor é arrefecido ao longo do conto em prol do andamento da ação, preservando, entretanto, o realce dos equívocos e das posturas ingênuas de seu público – e de algumas personagens. A esse respeito prevalece no conto um narrador que teima em caracterizar seu leitor e fazê-lo caminhar para seus próprios erros de leitura, sobretudo aquele desatento e “superficial” ou excessivamente “grave”, desqualificando-os, ambos, como modelos ideais do autor.

O leitor superficial conclui daqui que o nosso Mendonça era um homem excêntrico. Não era. (CF, 55, grifos nossos).

Alguns leitores graves achará pueril esta circunstância dos olhos verdes e esta controvérsia sobre a qualidade provável deles. Provará com isso que tem pouca prática do mundo. (CF, 60, grifos nossos).

Será mesmo que esses tipos de leitores estão ausentes nas preocupações do narrador machadiano? Mas se não fossem as “interferências” e respostas equivocadas dessa parcela do público, o que seria do relato de “Miss Dollar”? Ainda que de modo disfarçado, há uma intenção de Machado de investigar as várias faces do leitor, que se comporta de diferentes formas diante das possibilidades narrativas construídas pelo narrador: seja a propósito de Miss Dollar, seja diante das excentricidades das personagens. Caso raro será, entretanto, a coincidência entre a atitude da personagem e o pensamento do leitor, objetivando destacar aspectos importantes quanto ao caráter de ambos: “Alguns leitores conspícuos desejaria antes que Mendonça não fosse tão assíduo na casa de uma senhora exposta às calúnias do mundo. Pensou nisso o médico ...” (CF, 65/6, grifos nossos). Se a identificação ocorre, ela existe apenas para caracterizar melhor Mendonça e inocentá-lo no final da narrativa.

Essa experiência inicial do diálogo entre narrador e leitor<sup>4</sup> (e a tentativa de sua configuração) oferece algumas possibilidades interessantes à escrita machadiana, já que concorre para a intervenção e para o redirecionamento narrativo. Esse procedimento inaugural de “Miss Dollar” se transforma, segundo observa Roberto Schwarz, em “princípio formal” em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance que afirma a

---

<sup>4</sup> É interessante notar que ainda que o leitor seja parte fundamental desse diálogo, sua voz não é inserida no conto, como ocorre em “Linha reta e linha curva”, por exemplo.

imagem da volubilidade do narrador machadiano. (SCHWARZ, 1990: 31).<sup>5</sup> Ainda que o diálogo entre narrador e público se perca no andamento do conto (e na necessidade da ação romanesca), Machado começa já a construir uma visão mais sólida do narrador comentarista e enganoso, que investe contra as expectativas do leitor e de suas próprias personagens. Esse aspecto estará presente, de maneira suavizada, ao longo desses primeiros textos, dos quais “O relógio de ouro” dá uma continuidade bastante positiva a propósito do embuste.<sup>6</sup>

### **1.1.2) O conflito entre razão e sentimento e a desglamourização do matrimônio.**

“Miss Dollar” é a narrativa de uma história de amor com contornos românticos, em que se esboça a situação de uma jovem e rica viúva diante da possibilidade de um novo casamento. Esses aspectos básicos da personagem feminina encerram uma caracterização bastante interessante para Machado e adensam ainda mais os conflitos ligados à razão e ao sentimento.<sup>7</sup> A recusa da moça em se casar novamente vem da experiência frustrada do primeiro matrimônio, já que descobrira que seu finado marido casara-se apenas por interesse. Essa situação amorosa inicial ressalta aspectos possíveis de serem adivinhados na análise geral da qualidade e do modo de eleição dos casamentos nestes primeiros textos machadianos. Boa parte dos matrimônios ocorridos aí se realiza devido a arranjos determinados por questões econômicas e sociais ou pela simples manutenção do *status* dos envolvidos no acordo. Casamentos que são tramados

<sup>5</sup> “... o narrador não permanece igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de assunto, opinião ou estilo quase que a cada frase. Com ritmo variável, a mobilidade vai da primeira à última linha do romance” (SCHWARZ, 1990: 29/30). Esse princípio formal, na qual a volubilidade se converge, ocorre mesmo porque Brás se caracteriza a partir de seu “capricho despótico”.

<sup>6</sup> Apesar da postura “avançada” do narrador de “Miss Dollar”, ainda há uma entonação prescritiva e moral nos momentos finais do conto: “Menos cepticismo da parte de Margarida, mais cavalheirismo da parte do rapaz, teriam poupado o desenlace sombrio da comédia do coração.” (CF, 77).

<sup>7</sup> Essa será uma das bases de construção das personagens machadianas destes primeiros textos e é mais bem esboçada por Machado a partir do conflito amoroso em que cada sexo representa um dos pólos da questão. É preciso lembrar, no entanto, que ao contrário do comumente aceito quanto à naturalização dos sexos, o pólo do sentimento nem sempre é exclusivo da mulher, do mesmo modo que a razão pode não estar relacionada ao campo masculino.

quase que unicamente pelos interessados diretos na questão, pais e futuros maridos, isto é, um “negócio” referente ao mundo masculino.

O interesse econômico pressuposto na realização do consórcio é um dos motivos da frustração amorosa das mulheres machadianas, e será retomado pelo autor em outros textos de *Contos Fluminenses*.<sup>8</sup> A constante associação entre casamento arranjado e frustração conjugal faz com que alguns críticos discorram sobre a impossibilidade de se encontrar casais felizes na ficção machadiana: “não seria exagero afirmar que nos romances de Machado de Assis predominam casamentos infelizes, impostos ou realizados por manipulação.” (STEIN, 1984: 56). Certamente, esses entraves influíam na resolução amorosa da mulher da época e eram questões de considerável preocupação às leitoras de Machado que, possivelmente, viam nestes textos reflexos das situações cotidianas vividas por elas.<sup>9</sup> E se isso era um problema real enfrentado pelas moças brasileiras, era maior ainda para certas mulheres machadianas, que viviam o drama de modo bem consciente, agindo no pouco espaço destinado ao questionamento da autoridade masculina. Margarida é, assim, apenas uma das possibilidades femininas exploradas pelo autor diante da “farsa” do casamento de conveniência.

Muito embora a configuração da personagem feminina em “Miss Dollar” sugira a predisposição social da viúva a um novo casamento; ela, entretanto, parece determinada a não ceder aos pedidos masculinos (já recusara cinco), mesmo quando encontra em Mendonça a possibilidade da realização amorosa. Margarida age de maneira racional ao tentar interromper ou domesticar o sentimento amoroso, natural à sua mocidade. Mas, ao contrário do que a decisão da moça possa sugerir, não é sem certo conflito que ela polariza a razão, evitando o apelo do mundo sentimental por meio de alguns métodos bem eficientes, dos quais faz parte a adesão ao mundo literário. A atitude resoluta da

---

<sup>8</sup> Outras três narrativas aludem à questão: “Luís Soares”, “O segredo de Augusta” e “Frei Simão”.

<sup>9</sup> “... Machado estava muito ciente de que escrevia para um público majoritariamente feminino. A maioria das mulheres dos contos são como as leitoras do *Jornal das famílias* (...): ricas ou pelo menos de classe média, casadas ou no mercado matrimonial.” (GLEDSON, 1998: 45). Assim, é importante notar que esta “literatura amena” produzida por Machado poderia servir de tomada de consciência da jovem solteira diante dos desafios do mercado matrimonial, da constituição da família e de seus papéis na esfera doméstica. Desse modo, as personagens machadianas poderiam se converter em “modelos” a ser imitados ou negados pelas mulheres reais do século XIX.

viúva não é um ato gratuito - fruto de um capricho feminino - ou uma espécie de tática dissimulada de conquista, mas uma forma de apreensão da experiência passada, levada a conseqüências bem negativas. É da experiência conjugal frustrada que nasce seu parco conhecimento sobre o amor e sobre o comportamento masculino.

Essa fundamentação, baseada na experiência pessoal, mostra a personagem coerente em sua decisão, mas não a faz realmente verdadeira, tornando-a uma espécie de estereótipo romântico da mulher que precisa ser conquistada e até mesmo perseguida pelo homem.<sup>10</sup> Esse aspecto parece mesmo tipificar a personagem, colocando-a em uma posição estática, de não crescimento perante o próprio drama vivido. Trata-se, é claro, de um drama moral, revelado pela luta entre a razão e o sentimento, prerrogativa vinda do desejo e da paixão de Mendonça. Do lado feminino, portanto, está a razão (decorrente da desilusão amorosa da mulher); do masculino, o sentimento (fruto da inexperiência amorosa do homem).

Essa polarização contrária entre os sexos, que define basicamente os aspectos essenciais do caráter das duas personagens do conto, confunde a lógica comum na construção das personagens “românticas”, opondo-as em relação às instâncias do sentimento e da razão e, sobretudo, dos valores assimilados quanto à experiência masculina e feminina na sociedade do século XIX. Já é bem difundido entre nós certo discurso oitocentista, erudito e também popular (PERROT, 2005: 268), que afirmava a diferença entre os sexos, tratando-os como “duas espécies” dotadas de qualidades distintas e de aptidões específicas: “Os homens estão do lado da razão e da inteligência que fundam a cultura; a eles cabe a decisão, a ação e, conseqüentemente, a esfera pública. As mulheres se enraízam na Natureza; elas têm o coração, a sensibilidade, a fraqueza também.” (PERROT, 2005: 268/9). Dentro dessa perspectiva “segregadora”

---

<sup>10</sup> “A juvenzinha infeliz e perseguida! O tema é tão velho quanto o mundo, mas no século XVIII foi refrescado por Richardson com a celeberrima Clarissa Harlowe, a donzela de grande virtude e beleza, que assediada e seduzida pelo libertino Lovelace, perseguida por implacáveis parentes, adoecida pela dor, fenece lentissimamente entre os aparatos fúnebres de uma morte exemplar.” (PRAZ, 1996: 102). De certo modo, é possível afirmar que, aqui, Machado desloca este *topos* da literatura universal, pois Mendonça não está lidando com uma virgem indefesa e sem proteção. Se atentarmos para o final simbólico do conto, é exatamente o seu inverso que se dá, pois Margarida é quem “persegue” o homem, “consequindo” um motivo externo que torne o casamento necessário.

impõe-se, portanto, uma nítida divisão entre as atividades destinadas à mulher (ligadas todas ao território doméstico) e as de funções estritamente masculinas (associadas ao espaço público). Mais do que isso, essa oposição fez com se acreditasse na naturalização da imagem feminina como mais adequada às práticas conjugais e maternas.

Essa “lógica natural” – fruto de um evidente referencial biológico –, resguardada de modo bem particular na prosa inicial de Machado, confere, em “Miss Dollar”, um deslocamento importante na construção da imagem feminina que a leva, com a negação do sentimento amoroso, a negar sua própria destinação materna. Ou seja, Margarida recusa com a possibilidade de um novo casamento não só o apelo do mundo sentimental (associado à mulher), mas também a “naturalização” de seu papel de mãe, de um percurso feminino inequívoco no século XIX.<sup>11</sup> Ao insistir em sua viuvez, a personagem está se pondo ao lado da improdutividade feminina, abstendo-se de desempenhar uma função de nítida importância à configuração social da mulher oitocentista. Ao contrário do esperado agente formador da família, espécie de guardião moral, a mulher é, aqui, a responsável por anulá-la. Desse modo, antes mesmo de apresentar a figura materna em sua obra, Machado já esboça a desnaturalização dessa função feminina, revelando um descaso proposital com a imagem ideal (e natural) da mãe.

Espécie de deslocamento semelhante relativo a funções típicas do homem ocorrerá com Mendonça que, apesar de ocupar o pólo do sentimento em “Miss Dollar”, se comporta de modo padronizado em relação às expectativas masculinas, até mesmo na maneira ativa e agressiva de sua conquista. É por meio da ação “suspeita” do homem, associada aos pressupostos morais da época (limitadores dos atos femininos), que a viúva rompe com sua posição celibatária: “- Compreendo, senhor, disse Margarida; quer obrigar-me pela força do descrédito quando me não pode obrigar pelo coração. Não é um cavalheiro.” (CF, 73). Os expedientes de conquista utilizados por Mendonça revelam uma progressiva agressividade: das cartas anunciadoras do amor, ele salta para a invasão

---

<sup>11</sup> “O percurso feminino, tal como é detectável tanto no âmbito romanesco convencional quanto na maior parte do romance da burguesia oitocentista, admite para a mulher uma única possibilidade viável de realização pessoal: o casamento, identificado ao Amor, e, seguindo-se a ele, a maternidade.” (HOSSNE, 2000: 24).

da casa da moça, com a singular ajuda de Miss Dollar, pautando suas ações por certo predomínio do instinto. Há, nessa perspectiva, uma espécie de aliança entre o mundo animal e instintivo (esfera do desejo/inconsciente) e o humano, racional (plano da consciência), transformando a cadelinha guia em metáfora da junção desses dois níveis. É no plano racional (e feminino), entretanto, que há a condenação do ato de Mendonça, colocando-o em posição suspeita e desonra. A ação abusiva do médico<sup>12</sup> põe fim provisório a possível felicidade do casal, e a realização do casamento entre as personagens é tida apenas como obrigação moral de correção de um erro de conduta: “- Depois do que se deu há três dias, disse-lhe Margarida, compreende o senhor que eu não posso ficar debaixo da ação de maledicência... Diz que me ama; pois bem, o nosso casamento é inevitável.” (CF, 76). O casamento social e civil se realiza, mas ele é o entravamento da união íntima entre marido e mulher, pois “... a formalidade do casamento foi simplesmente o prelúdio do mais completo divórcio”. (CF, 77).

Perversamente, Machado de Assis abre sua coletânea de contos amorosos e “românticos” com a possibilidade de que o casamento, seja como for, equivale quase sempre à frustração de homens e mulheres, e pior, à “violação” feminina (e de seus desejos). E mediados por esta visão desromantizada e nada ideal somos levados a crer que a sorte das outras personagens não deve divergir muito. Em “Miss Dollar”, temos uma completa desglamourização dos ideais amorosos e românticos do rapaz por meio de uma irônica troca de papéis entre homem e mulher diante da obrigação do casamento. Aquilo que numa história romântica seria o ápice condizente com os esforços sentimentais masculino e feminino (o casamento), aqui é diminuído e sugestivamente posto como real problema a ser enfrentado pelo casal.

... Mendonça disse consigo que nas mãos de Margarida estava talvez a chave do seu futuro. Ideou nesse sentido um plano de felicidade; uma casa num ermo, olhando para o mar do lado do ocidente, a fim de poder assistir ao espetáculo do pôr do sol. Margarida e ele, unidos pelo amor e pela Igreja, beberiam ali, gota a gota, a taça inteira da celeste felicidade. (CF, 60).

---

<sup>12</sup> Mas até que ponto não é o ato “involuntário” do moço, visto como “alucinação do espírito” ou investida do demônio, a única forma de convencer Margarida da possibilidade de realização amorosa? É provável que Machado quisesse fazer uma associação direta com *Fausto*, de Goethe, a partir tanto do ato demoníaco de Mendonça, que avança sobre o quarto da moça (desejo de posse sexual), quanto pela nomeação da mulher, a mais célebre perseguida da literatura universal, segundo Mario Praz (1996: 103).

É certo que a imagem conjugal acima, ideada por Mendonça no começo da história (e narrada em tom obviamente estigmatizado), em nada se assemelha à “cerimônia modesta” do casamento, celebrada com ares de enterro e, mais uma vez, por conveniência. É interessante observar como, apesar de ter certo controle sobre suas decisões, a viúva tem que ceder ao homem, desautorizando seus desejos expressos. Sua última e eficaz resistência está condicionada à autoridade marital, que propõe a separação de corpos. O romântico Mendonça, agora frustrado em seus sonhos de amor, entende bem o que o casamento imposto significa: “- Casei-me para salvar-lhe a reputação; não quero obrigar pela fatalidade das cousas um coração que me não pertence. Ter-me-á por seu amigo...” (CF, 76).

Apesar de desglamourizada, a cena é também uma concessão romântica, a despeito do entravamento sexual entre as personagens. Luiz Filipe Ribeiro observa que, para os românticos,

a mulher tem na pureza um atributo indispensável e definidor da própria feminilidade. O casamento, mesmo consagrado pela religião, destrói a virgindade e, em conseqüência, a pureza da mulher. Assim, não é ocasional o fato de que os romances românticos terminarem sempre no dia do casamento. A heroína só o é enquanto pura. Sua existência é símbolo de uma trajetória de castidade e pureza que só termina pelo contato com o lado impuro do mundo, os homens. (RIBEIRO, 1996: 157).

Se em “Miss Dollar” não estamos lidando com uma heroína virginal; Machado apresenta ao leitor, no entanto, a imagem de um casamento não consumado, ou seja, uma espécie de prolongamento do celibato feminino (e masculino), em que a ausência significativa do sexo esbarra muito no ideal romântico de preservar a pureza da mulher. Algo semelhante à “proposta virginal” de José de Alencar em *Senhora* (1875), no que se refere à necessidade do autor de afastar fisicamente Aurélia e Fernando Seixas até as páginas finais do romance. Muitas são as semelhanças temáticas entre o romance de Alencar e o conto machadiano, escrito cerca de cinco anos antes de *Senhora*. Ambas as histórias mostram os desajustes emocionais entre homens e mulheres; o questionamento do casamento; as implicações financeiras no acordo; as desconfianças femininas em relação às atitudes amorosas dos homens; e sobretudo mulheres aparentemente frágeis, mas determinadas e racionais, que se deixam contaminar pela ótica (masculina) do

capital. Nesse sentido, há também em *Senhora* uma espécie de deslocamento das personagens masculina e feminina a partir da oposição entre sentimento e razão, mediado pelo interesse econômico do homem no casamento. Uma importante diferença entre as obras está no fato de que em “Miss Dollar” o questionamento do casamento é feito por Machado antes de se adentrar nele, a partir da junção das imagens do primeiro casamento de Margarida e das ações que a levam ao segundo consórcio; aspecto contrário ao que ocorre em *Senhora*, quando só podemos vislumbrar melhor as fissuras do acordo matrimonial diante da encenação proposta por Aurélia. Em certo sentido, podemos entender o romance de Alencar como uma espécie de continuidade e detalhamento do conto machadiano. *Senhora* é um dos mais importantes “documentos ficcionais” sobre as questões matrimoniais da época e dos possíveis traumas que o casamento impõe a homens e mulheres, do mesmo modo que “Miss Dollar” é a porta de entrada do tema (e da imagem conjugal frustrada) na obra machadiana.

Assim como ocorre com Aurélia, a convivência mais íntima entre Margarida e o marido (e suas ações) põe fim à experiência amorosa negativa da moça: “O tempo convenceu Margarida de que a sua suspeita era gratuita; e, coincidindo com ele o coração, veio a tornar-se efetivo o casamento apenas celebrado. (...) Os dous esposos são ainda noivos e prometem sê-lo até a morte.” (CF, 77). Enfim, um casamento feito à custa de muitos desencontros e de maneira ritual contrária aos pressupostos românticos, que talvez seja (ironicamente) a imagem conjugal mais positiva nestes primeiros contos.

Esses deslocamentos e acomodações das personagens em “Miss Dollar”, a respeito da oposição “natural” entre os sexos, sugerem que Machado tinha intenções de conceber seus seres ficcionais de modo mais complexo, denotando uma complicação a mais em suas estruturas, ao mesmo tempo em que tentava negar os princípios estáveis e maniqueístas de caracterização das personagens românticas, mediado principalmente pelo conflito entre razão e sentimento. Margarida e Mendonça não são, apesar de alguns aspectos aparentes, seres absolutamente imutáveis e caricaturais;<sup>13</sup> o desenrolar do conto

---

<sup>13</sup> Lúcia Miguel-Pereira ressalta que Machado “dispunha apenas de três ou quatro tipos femininos, todos copiados da galeria dos manequins românticos: a mundana faceira, a virgem sentimental, a beleza tentadora e fria, que desperta paixões sem as compartilhar, todas caprichosas, orgulhosas, misteriosas. Os

e suas implicações na psicologia das personagens evidenciam justamente uma feição mais profunda, em que aspectos contraditórios se fazem presentes e são (parcialmente) resolvidos com a intromissão “figurativa” do inconsciente, a revelar os desejos dos protagonistas. Ademais, os empecilhos que travam o casamento e momentaneamente a felicidade final dos noivos não nascem de aspectos externos à narrativa, “relacionados a fatores sociais e econômicos”, tais como a existência de rivais ou adversários, a oposição da própria família ou mesmo da sociedade, tão comuns ao romance romântico brasileiro. (VOLOBUEF, 1999: 338/340). Em “Miss Dollar”, o entravamento é muito mais interno, de nítida marcação psicológica, e está associado à imaturidade da personagem feminina, incapaz de discernir os tipos masculinos com os quais lida e de relativizar a experiência amorosa.

“Miss Dollar” põe em evidência o método machadiano de construção das personagens, que se vale da oposição e aprofundamento dos caracteres essenciais de cada uma, considerando especialmente os pólos do sentimento e da razão. O desequilíbrio proposto pelo contraste entre essas partes em Mendonça e Margarida, respectivamente, é o mote do conto e o elemento de ligação entre ambos. O equilíbrio só é possível através de um “acordo espontâneo” entre sentimento e razão, representado, na história, pelo “casamento efetivo” das personagens.

### **1.1.3) Imagem feminina, “domesticação” dos sentimentos e romances.**

A descrição que o narrador de “Miss Dollar” faz da composição física de Margarida evidencia inicialmente a enorme distância que ela guarda do mundo amoroso:

Era uma moça que representava vinte e oito anos no pleno desenvolvimento da sua beleza, uma dessas mulheres que anunciam velhice tardia e imponente. O vestido de seda escura dava singular realce à cor imensamente branca de sua pele. Era roçagante o vestido, o que lhe aumentava a majestade do porte e da estatura. O corpinho do vestido cobria-lhe todo o colo; mas adivinhava-se por baixo da seda um belo tronco de mármore modelado por escultor divino. Os cabelos

---

homens ainda são mais estereotipados: o bilontra cínico, o céptico afinal convertido ao amor, o apaixonado infeliz.” (MIGUEL-PEREIRA, 1949: 103). Apesar disso, não é possível concordar com a ensaísta quanto à construção de Margarida e Mendonça, sobretudo porque se as personagens esbarram em suas considerações, também as negam, pois não são deformadas pelo vazio significativo que a estereotipia conserva.

castanhos e naturalmente ondeados estavam penteados com essa simplicidade caseira, que é a melhor de todas as modas conhecidas; ornavam-lhe graciosamente a fronte como uma coroa doada pela natureza. A extrema brancura da pele não tinha o menor tom de cor-de-rosa que lhe fizesse harmonia e contraste. A boca era pequena, e tinha uma certa expressão imperiosa. Mas a grande distinção daquele rosto, aquilo que mais prendia os olhos, eram os olhos; imaginem duas esmeraldas nadando em leite. (CF, 58).

A personagem é descrita como plácida e virginal, de pele extremamente alva e porte majestoso, sublinhada, sobretudo, pelo detalhe elegante da toalete e por seu tom escuro. Há uma considerável insistência em buscar nessa composição social da mulher a ressonância da simplicidade e da natureza, o que tende a marcar uma visão distorcida de sua beleza. A descrição sugere mesmo o “apagamento” da personagem se retirados os adereços da elegância.<sup>14</sup> Não há, aqui, um único elemento que expresse vivacidade, até mesmo o “tom cor-de-rosa” é subtraído da composição da mulher. Talvez o “olhar romântico” de Mendonça conduza a imagem feminina para esse tom caricatural e frígido, como se ele estivesse a “descrever” a perfeição singela de uma deusa recatada e virginal, idealizando-a desde já.

A atenção dada pelo narrador à sobriedade do vestido realça a alvura da pele da moça e serve para caracterizá-la como uma personagem romântica por excelência – espécie de símbolo da morte.<sup>15</sup> Em nada Margarida se distancia da imagem inatingível de uma estátua bela e perfeita, mas ausente de vida. O olhar do narrador, associado ao de Mendonça, revela a imagem feminina como um simples objeto estético, “estatualizando-a”.<sup>16</sup> Se a viúva não chega a ser de fato uma figura absolutamente frágil e delicada, está também longe da altivez de outras viúvas machadianas, por mais de que sua resolução amorosa a faça uma mulher determinada. Sua imagem está ainda muito presa a uma construção romântica e circunscrita a padrões morais bem limitadores, tanto que se

<sup>14</sup> Esse aspecto pontua o elogio da beleza composta socialmente como traço de elegância de uma burguesia em ascensão: “essa beleza feita de busca, de meditação e de preparo constituiria para Baudelaire a ‘beleza moderna que pode surgir por intermédio do encanto convencional do artifício e da moda’. Ela seria mesmo uma característica central da modernidade...”, explica Georges Vigarello (2006: 106).

<sup>15</sup> Em *A Moreninha* (1844), Augusto ironiza o esquema descritivo da mulher na literatura: “... que coleção de belos tipos!... uma jovem com dezessete anos, pálida... romântica e, portanto, sublime; uma outra, loira... de olhos azuis... faces cor-de-rosa... e ... não sei que mais; enfim, clássica e por isso bela...” (MACEDO, 1989: 13).

<sup>16</sup> A descrição se assemelha muito à de Livia, em *Ressurreição*, feita também pelos “olhos narradores” da personagem masculina, que a trata tal qual uma estátua, compondo idéias bem diversas. (OC, I, 130).

ausentam, apesar da sugestiva nudez estatuária, quaisquer elementos de eroticidade. Dada a configuração imperial da personagem, não seria nada estranho que algo nela resultasse em sedução, o que efetivamente não ocorre no conto. Seus atributos físicos são esquecidos propositadamente pelo narrador no decorrer da narrativa, que se ocupa apenas do realce de seus estados (e conflitos) psicológicos, fundamentais para o aprofundamento (e novo deslocamento) dos caracteres iniciais das personagens feminina e masculina.

De modo geral, a imagem das heroínas românticas corrobora certas características de Margarida, já que elas são sempre “... graciosas, delicadas. O (...) rosto, espelho da alma, exprime tempestades interiores. Os sofrimentos do eu romântico traduzem-se nele por meio de uma palidez lânguida, que se apresenta, se possível, com cabelos negros, olheiras e uma nuvem de pó de arroz.” (KNIBIEHLER, s/d: 352). De fato, Margarida é sugerida como uma mulher em crise, que se reflete tanto na palidez acentuada e nos gestos contraditórios quanto no isolamento e nas conseqüências físicas da tensão interior: dores de cabeça e moléstias passageiras.<sup>17</sup> Luiz Filipe Ribeiro examina as heroínas de José de Alencar mostrando o quanto elas são idealizadas e puras, conforme as regras da escola romântica, a partir da dissociação ao casamento (e da perda da virgindade) e de sua distância dos seres humanos normais.

Em Alencar o que há não são mulheres, são imagens de mulheres – como em qualquer ficção –, mas imagens idealizadas e distantes da chã e comezinha humanidade cotidiana. Suas heroínas, mesmo quando contraditórias, pairam num plano de idealização que as distancia dos seres humanos normais. Elas são convocadas a desempenhar um papel: serem exemplos de comportamento social aceitável e inatacável. Mesmo quando pecadoras, como nossa Lúcia, têm uma essência ética incorruptível que as fazem superiores à média cotidiana da vida real. (RIBEIRO, 1996: 102).

É possível, a partir das palavras de Ribeiro e de suas considerações a respeito do casamento nos romances românticos, observar que Machado enquadra e desloca ao mesmo tempo sua heroína das concepções românticas, fazendo com que esta lhe sirva (simultaneamente) de meio de adesão e crítica à escola. Isso ocorre porque da mesma forma que ele confere características tidas como românticas à sua personagem

---

<sup>17</sup> As moléstias da moça podem ser vistas como resultado do conflito entre sentimento e razão, intensificando a luta, e não como o enquadramento da personagem nos pressupostos da estética romântica.

(idealização física e moral), a faz também viúva, com experiência amorosa (e sexual), distante, portanto, da imagem de pureza inacessível representada pela mulher no Romantismo. É certo que se Machado quisesse realmente enquadrar sua personagem nos estereótipos da mulher romântica, não a faria viúva e sim uma mocinha virginal, desconhecadora do mundo masculino e do casamento (e de suas obrigações práticas).

Um ano antes da publicação de “Miss Dollar”, Machado trazia a público sua “Pálida Elvira” (1869), apresentando uma outra versão da figura feminina romantizada. Ao longo do poema, o escritor ironiza alguns tópicos da Literatura Romântica, dos quais destacamos a costumeira palidez das heroínas, atormentadas pelo amor.

Não me censure o crítico exigente  
O ser pálida a moça; é meu costume  
Obedecer à lei de toda a gente  
Que uma obra compõe de algum volume.  
Ora, no nosso caso, é lei vigente  
Que um descorado rosto o amor resume.  
Não tinha *Miss Smolen* outras cores;  
Não as possui quem sonha com amores.  
(OC, III, 70/1)

Para Marisa Lajolo e Regina Zilberman, as ironias do poema não se dirigem nem à leitora comum, nem ao crítico especializado, mas àqueles que, “conhecendo as regras do gênero ultra-romântico sentimental e de aventuras, não mais acredita nelas, podendo então se distanciar o suficiente para se divertir com os efeitos obtidos por quem as critica e desconstrói.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1998: 33). Esse procedimento de adesão crítica ao Romantismo aparece pontualmente nas primeiras narrativas escritas por Machado nas décadas de 1860-70 e será um dos pontos examinados neste estudo, sobretudo quando relacionado à caracterização das personagens e de aspectos do casamento.

Ainda que “carregada” de alguns traços românticos, como os expressos na composição física de Margarida e de outras moças, a viúva é o tipo feminino mais comum na prosa de ficção machadiana.<sup>18</sup> A frequência dessa personagem acarreta, ao

---

<sup>18</sup> Essa “fórmula” será tão usual na ficção machadiana que seus primeiro e último romances exploram a temática: Lúvia (*Ressurreição*) – personagem irmanada a Margarida – é uma espécie de esboço da situação amorosa de Fidélia (*Memorial de Aires*), sendo invertidos de uma narrativa para a outra os elementos que caracterizam o final irônico de cada uma das viúvas.

menos, duas conseqüências importantes para o texto: em primeiro lugar, rompe com o ideal de pureza inacessível da mulher, o que possibilita esmiuçar os detalhes íntimos da personagem e do casamento. Esse fator é um dos pontos fundamentais em “Confissões de uma viúva moça”. Lúcia Miguel-Pereira concorda que essa predileção do autor aponta para uma “desvalorização da virgindade, da inocência, da pureza intocada, e, por extensão, da criança.” (MIGUEL-PEREIRA, 1958: 20/1). Isso parece realmente corresponder à verdade quando percebemos a freqüente “esterilidade” (biológica ou simbólica) da viúva na obra machadiana, como no caso em que as “mães viúvas” anulam a existência dos filhos, ora mandando-o à guerra (*Iaiá Garcia*), ora destinando-o ao sacerdócio (*Dom Casmurro*). Seja como for, das três viúvas que circulam como personagens principais nas narrativas de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*, todas não têm filhos.

A segunda conseqüência da utilização da viúva – talvez mais importante – refere-se a uma maior dinamização da mulher na trama. Silviano Santiago observa, a esse respeito, que esta é a personagem feminina mais carregada de dramaticidade, pois

tendo experimentado a razão e o sentimento, só ela é que pode, diante de um novo pretendente, viver o dilema em toda sua extensão. Tem a possibilidade de escolha: ou a fidelidade ao defunto (crença no casamento, razão, é superior ao sentimento, amor) ou a aceitação de novo marido (a crença no amor, sentimento, é superior ao casamento, razão). (SANTIAGO, 1978: 34).

A dramatização do dilema matrimonial torna mais complexa a personagem feminina, dando-lhe o direito de escolha de sua inserção (ou não) no mundo masculino do casamento e da família. Essa liberdade teórica potencializa o poder de ação feminino, possibilitando além da anulação do jugo social (do pai e do marido), a capacidade de gestão e influência sobre a vida de outros, como é o caso da “viúva patriarcal”.<sup>19</sup>

Mas é preciso observar que as considerações acima feitas por Silviano Santiago não se encaixam perfeitamente na configuração inicial da viúva em “Miss Dollar”, justamente porque a recusa a um novo casamento não equivale em crença na instituição,

---

<sup>19</sup> Chamamos aqui de “viúva patriarcal” aquela que depois da morte do marido assume o papel de “chefe de família”, velando pelos seus interesses e tendo autoridade sobre seus membros. São os casos de Valéria, de *Iaiá Garcia* (1878), D. Antônia, de “Casa Velha” (1885/6) e D. Glória, de *Dom Casmurro* (1899). Para maiores informações ver os respectivos ensaios de GLEDSON, 1986 e 1991; SCHWARZ, 1977 e STEIN, 1982.

mas o contrário. Por não acreditar no casamento (e nos acordos que levam a ele) é que Margarida nega seu possível papel conjugal. De certo modo, a negativa da viúva a um novo casamento é deslocada dos pólos crença e descrença na instituição, servindo como forma de revelar os dissabores femininos quanto aos modos de constituição do casamento na sociedade brasileira oitocentista.

A imagem distanciada e inacessível da moça vai se arrefecendo ao longo do conto, sem que o narrador deixe de realçar sua contenção gestual e emocional:

Margarida parecia indiferente às interpretações do mundo como à assiduidade do rapaz? Seria ela tão indiferente a tudo mais neste mundo? Não; amava a mãe, tinha um capricho por Miss Dollar, gostava da boa música, e lia romances. Vestia-se bem, sem ser rigorosa em matéria de moda; não valsava; quando muito dançava alguma quadrilha nos saraus a que era convidada. Não falava muito, mas exprimia-se bem. Tinha o gesto gracioso e animado, mas sem pretensão nem faceirice. (CF, 66).

Sua descrição é mediada pelo equilíbrio e pelo bom senso. A pouca adesão aos hábitos sociais e mundanos marcam definitivamente a imagem da viuvez perpetuada e se harmonizam bem com a recusa a um novo casamento, realçando (no plano das aparências) a fidelidade feminina. O narrador parece estar limitado pela imagem silenciosa e contida que criara da própria moça, não podendo revelar mais do que suas poucas e vagas disposições afetivas para a figura materna e para Miss Dollar e para alguns prazeres artísticos. O mundo dos sentimentos centra-se nesses caracteres que, não por acaso, estão ausentes na narrativa: não sabemos nada a respeito da mãe da personagem ou sobre seus dotes musicais. Margarida figura na história cercada pelos limites da mansão em que mora e apenas por um breve momento a vemos na Rua do Ouvidor fazendo compras com a tia. A cena nos chama a atenção pelo silêncio da personagem, que é destacado pelo narrador para enaltecer a veracidade de seu relato e a indiferença da mulher em relação a Mendonça e Andrade: “Não citei nenhuma palavra de Margarida no diálogo acima transcrito, porque, a falar a verdade, a moça só proferiu duas palavras a cada um dos rapazes.” (CF, 62). Essa ênfase dada pelo narrador ao silêncio feminino não é gratuita e deve ser considerada na leitura do conto, da mesma forma que nos valeremos da fala da mulher em outros momentos (e textos) neste estudo.

Se os outros elementos de afetividade de Margarida estão ausentes na trama ou são dissipados pelo capricho feminino; o romance, no entanto, será responsável por concentrar seus sentimentos. Evidentemente a leitura é o meio encontrado pela moça de se isentar das emoções reais, partilhando com personagens fictícias as sensações amorosas que nega a si mesma. À medida que seu amor por Mendonça se intensifica (e a corte masculina se torna mais “agressiva”), ela se agarrará ao mundo dos livros:

- É verdade que a prima também lá anda com livros, e não creio que pretende ir à câmara.

- Ah! sua prima?

- Não imagina; não faz outra coisa. Fecha-se no quarto, e passa os dias inteiros a ler.

Informado por Jorge, Mendonça supôs que Margarida era nada menos que uma mulher de letras, alguma poetisa, que esquecia o amor dos homens nos braços das musas. A suposição era gratuita e filha mesmo de um espírito cego pelo amor como o de Mendonça. Há várias razões para ler muito sem ter comércio com as musas.

- Note que a prima nunca leu tanto; agora é que lhe deu para isso, disse Jorge ... (CF, 70/1, grifos nossos).

Conquanto o narrador tente nos convencer de que a leitura excessiva de Margarida nada tem a ver com o assédio firme de Mendonça; fica claro, nas palavras de Jorge, que o ato feminino é o deslocamento de suas emoções para a vivência vicária das impressas pelos romances, justificada exatamente pela introdução da figura masculina em seu mundo. Não se trata aqui de “comércio com as musas”, mas de uma maneira encontrada pela viúva de “domesticar” o sentimento amoroso despertado por Mendonça.<sup>20</sup> É digno de nota o modo como o narrador ironiza a conclusão do médico, mesmo sabendo-a, em parte, verdadeira, pois o comércio de Margarida é com a prática romântica dos diários íntimos – uma forma também de se adequar à experiência poética e literária. A atitude da moça é arriscada, já que o clima romântico das histórias de amor poderia levá-la a romper de vez com a lógica celibatária imposta pela razão.

Mas se a viúva permanece resoluta em seu propósito até o final do conto, é que certamente a leitura cumprira suas funções, servindo como uma estratégia de

---

<sup>20</sup> As palavras finais de Jorge enaltecem a distinção do amor da moça, revelando-o mais forte que o atribuído aos outros pretendentes. A mesma distinção marca o amor da personagem masculina: “A ausência diminui as paixões medíocres e aumenta as grandes como o vento apaga as velas e atíça as fogueiras” (CF, 65). O empréstimo de La Rochefoucauld revela a intensidade do amor do moço e marca também sua predileção pela “prevenção literária”.

domesticação dos sentimentos amorosos, seja por meio da experiência vicária, seja pela imitação de artifícios das personagens literárias como a escrita do diário.

Se Margarida é uma leitora voraz por que, ao longo do conto, não são citados os livros lidos por ela? E como podemos afirmar que se tratam, de fato, de romances? O narrador, numa estratégia de generalização, nos aponta a existência do mundo romanesco<sup>21</sup> na vivência da moça por meio de algumas informações difusas (e complementares): sua predileção por romances; isolamento no quarto quando lê; a escrita de um diário – imitação das heroínas romanescas –; aspectos que sugerem uma leitura intensiva e que derivam uma série de atitudes associadas ao romance. Mas como se comporta uma leitora de romances e quais são os efeitos que estes produzem nela? Se em “Miss Dollar” Machado ensaia sutilmente a pergunta, ele mesmo nos dá a resposta em outro conto, escrita provavelmente anos antes das práticas de leitura de Margarida. O interessantíssimo fenômeno é caracterizado em “O anjo das donzelas” (1864):

Cecília lê um romance. É o centésimo que lê depois que saiu do colégio, e não saiu há muito tempo. Tem quinze anos (...).

Que ela lê neste momento? Não sei. Todavia deve ser interessante o enredo, vivas as paixões, porque a fisionomia traduz de minuto a minuto as impressões aflitivas ou alegres que a leitura lhe vai produzindo.

Cecília corre as páginas com verdadeira ânsia, os olhos voam de uma ponta da linha à outra; não lê; devora; faltam só duas folhas, falta uma, falta uma lauda, faltam dez linhas, cinco, uma... acabou.

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

Passou em revista na memória todos os sucessos contidos no livro, reproduziu episódio por episódio, cena por cena, lance por lance. Deu forma, vida, alma, aos heróis do romance, viveu com eles, conversou com eles, sentiu com eles. (CA, 11).

O comportamento da menina sugere não só sua completa deserção da realidade, mas também uma estranha identificação com o mundo do romance, como se personagens e cenários fizessem parte de sua própria vivência. Não é difícil perceber que a cena, minuciosamente descrita aqui, é um reflexo do que pode ocorrer com Margarida em sua própria leitura. Aquilo que no quarto da viúva estava vetado ao leitor, é desvelado por Machado em “O anjo das donzelas”. Nesse sentido, um conto serve de

---

<sup>21</sup> Em muitos momentos desse estudo, a referência ao “mundo romanesco” equivale à expressão “mundo dos romances”, observando, no entanto, que o termo “romanesco” também significa um conjunto de elementos advindos das práticas literárias anteriores à formação do gênero romance.

complemento ao outro, revelando detalhes aos quais temporariamente não temos acesso. Os sentimentos de evasão e compensação encenados por Cecília, são, certamente, os mais evidentes quando se trata dos possíveis efeitos da leitura de romances, considerados por muitos críticos e detratores do gênero como nocivos, sobretudo às mulheres, “ordinariamente governadas pela imaginação, inclinadas ao prazer, e sem ocupações sólidas que as afastassem das desordens do coração.” (ABREU, 2003: 79).

A adolescente que se entrega à leitura de romances – mas a poesia pode ser igualmente perniciosa – renega a sua inocência original e fabrica para si mesma um paraíso artificial. Todavia, esta antecipação da vida através dos romances não é em nada comparável, aos olhos de alguns, à nocividade, ou mesmo à perversidade, que pode levar uma mulher (mal) casada a abusar da leitura romanesca. Madame Bovary pertence a todas as províncias e todos os países. O livro, simples instrumento de evasão, torna-se então *ersatz*, fuga face ao cotidiano e fim da tranqüilidade doméstica. A sociedade está em perigo, porque a leitora não cumpre nem o seu ofício de esposa e de mãe, nem a sua missão de mulher, portanto evadir-se, portanto escapar às contingências, às normas e às convenções; é fazer exactamente o contrário do que é permitido a uma mulher na (boa) sociedade do século XIX. (HOOKE-DEMARLE, s/d: 181).

O efeito de evasão é justamente o que fica sugerido no comportamento de Margarida, que se utiliza da leitura como meio de alcançar outras vivências, não possíveis, segundo crê, de se realizar com os homens de carne e osso e por meio do casamento. Aliás, as palavras acima parecem descrever a própria experiência da viúva, ressaltando as negativas da moça quanto aos papéis femininos conjugal e materno. Ironicamente, os críticos do gênero teriam razão: o romance é mesmo um perigo social!

A descrição do efeito evasivo e o comportamento de Cecília ajudam a evidenciar melhor o material lido por Margarida,<sup>22</sup> especialmente se insistirmos na idéia de tentativa de domesticação dos sentimentos femininos. Por outro lado, é possível pensar que o narrador ausentando os livros lidos pela personagem<sup>23</sup> dispõe seu leitor ao uso da imaginação e afirma a crença de que este sabe bem de que material se trata: apela, nesse

---

<sup>22</sup> “Lê, como disse, um livro, um romance, e apesar da hora adiantada, onze e meia, ela parece estar disposta a não dormir sem saber quem casou e quem morreu.” (CA, 10).

<sup>23</sup> Apenas um dos autores é citado: George Sand (escritora do século XIX que adotou o pseudônimo masculino), que serve a Mendonça como espécie de pombo correio. “... Mendonça meteu a carta dentro de um volume de George Sand, mandou-o pelo moleque a Margarida.” (CF, 67). Poderia ser *Lélia* (1833)? Nesse romance, a escritora “cria um personagem feminino que se assemelha aos heróis românticos masculinos. Sua aparente insensibilidade corresponde a uma vontade de defender-se da emotividade para não ser fraca, mas, destinada à incapacidade de sentir e de amar, a forte *Lélia* sofre tragicamente por ser diferente das outras mulheres.” (VICENT-BUFFAULT, 1988: 181).

sentido, para o arsenal de leitura do próprio leitor.<sup>24</sup> Não é à toa que Machado, via seu narrador, introduz seu conto buscando alcançar um perfil de seu público e da experiência de leitura deste na identificação de Miss Dollar. Se o jogo de adivinhação serve para encenar uma atitude narrativa exclusiva, sugere também a ligação entre autor e leitores e seus gostos literários, mesmo que para criticá-los implicitamente, a propósito dos padrões femininos que suscitam. Aliás, essa crítica não reporta somente aos hábitos de leitura de seu público, mas estende-se também às suas próprias “personagens-leitoras” e a seus equívocos de interpretação – como na falsa conclusão de Mendonça a respeito do isolamento e das leituras de Margarida. Para Silvia Azevedo, essa atitude crítica do narrador de “Miss Dollar” tenciona

fazer com que o leitor tome consciência da forma como se relaciona com a literatura, ou seja, através de clichês. Daí que a função do narrador (...) é a de desautomatizar sua relação com a literatura. Por isso mesmo, Miss Dollar é concebida na perspectiva de frustrar as expectativas do leitor. (AZEVEDO, 1990: 230/1).

Não deixa de ser estranho, no entanto, observar que ao mesmo tempo em que a imagem de Miss Dollar depõe contra a expectativa do público machadiano, a verdadeira heroína da história seja a junção de alguns dos principais elementos das expectativas dos leitores figurados no texto: Margarida tem contornos românticos, é rica e se relaciona de maneira intensa com a literatura, inclusive copiando-lhe os clichês. O único elemento que está ausente na configuração da moça diz respeito justamente às expectativas do leitor que não se associa à literatura romântica (a imagem da heroína como uma americana robusta e comilona), perfazendo a exata inversão dos conceitos de beleza e feminilidade ideais do Romantismo.<sup>25</sup> Esse fato parece corroborar para a introdução de uma outra imagem feminina que não se ajusta aos ideais da mulher romântica, espécie de descompasso que reforça a crítica empreendida aos hábitos de leitura dos leitores e

<sup>24</sup> Vale aqui acrescentar as já conhecidas experiências do menino Alencar, como espécie de símbolo do público leitor do século XIX: “Nosso repertório romântico era pequeno; acompanha-se de uma dúzia de obras, entre as quais primavam a *Armanda* (sic) e *Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestina* e outros de que já não me recordo. Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor.” (ALENCAR, 1959: 134).

<sup>25</sup> “... Perdão leitores,/ Eu bem sei que é preceito dominante/ Não misturar comidas com amores;/ Mas eu não vi, nem sei se algum amante/ Vive de orvalho ou pétalas de flores;” (“Pálida Elvira”, OC, III, 72).

das personagens, inclusive dos protagonistas do conto, pois tanto Margarida quanto as possíveis (imagens) das heroínas do texto estão muito distantes da imagem sugerida pelo “leitor crítico”, inadequado aos moldes do gênero romântico.

Parte do processo de adensamento sentimental se fará, portanto, mediado pela leitura de romances e dos exemplos advindos de suas personagens femininas a propósito da prática da escrita: “D. Antônia contou a Mendonça que, curiosa por sabe a causa das vigílias de Margarida, descobrira no quarto dela um diário de impressões, escrito por ela, à imitação de não sei quantas heroínas de romances...” (CF, 75). Com a estratégia de imitação a viúva pode revelar seu drama, deslocando suas forças amorosas tanto para a leitura de romances quanto para o exercício da escrita. O diário, mas do que qualquer meio de expressão, tem a função de servir de depositário de suas emoções, selando seu limite com o mundo exterior e, não por acaso, foi prática corrente das mulheres do século XIX.

O diário íntimo é outra afirmação de si mesma. (...) ... a diarista se exercita na meditação, na descoberta de si mesma, na introspecção (...). As jovens exprimem a sua angústia face ao futuro, ou a sua revolta, o seu desejo de independência (...). Quando mulheres adultas se mantêm fiéis ao seu diário é frequentemente para preencher uma espécie de vazio interior, para recuperar dias que se escoam sem deixar rasto... (KNIBIEHLER, s/d: 383/4).<sup>26</sup>

Margarida transforma, assim, o ato da escrita (confissão amorosa) e da leitura de romances em instrumentos de catarse, satisfazendo provisoriamente seu desejo a partir da simulação amorosa. A personagem leitora na ficção inicial de Machado parece antever este propósito em relação à literatura, sublinhando uma espécie particular de leitura que se irmana à vivência existencial. Os livros (e a escrita decorrente dos hábitos de leitura) são alçados a substituir ou oferecer uma outra vida às personagens, sendo em muitos momentos a única forma de aprendizagem possível.

É revelador o fato de que, em “Miss Dollar”, Machado construa sua personagem feminina silenciosa e que apenas no acesso à leitura e à escrita ela “fale” ao leitor. Mesmo assim, suas atitudes comunicativas não são apontadas pelo narrador, mas por outras personagens: a leitura é tarefa do primo, a escrita, da tia. Margarida é, apesar dos

---

<sup>26</sup> M. Perrot lembra que a escrita dos diários íntimos era uma prática “recomendada para as moças por seus confessores, e mais tarde pelos pedagogos, como meio de controle de si mesmas...”. (PERROT, 2005: 35).

inúmeros esforços do escritor de “modernização” da mulher, uma personagem tradicional, em que a postura normal “é a escuta, a espera”; e o silêncio, “imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária.” (PERROT, 2005: 10). Esse silêncio feminino no conto revela, no entanto, outras formas de expressão, das quais o diário é evidentemente a mais importante, apesar de inexistir textualmente na história. É um meio velado de dar voz à mulher sem que seja necessário transformá-la em narradora de sua própria história. Parece mesmo que Machado está dramatizando a experiência do silêncio feminino, e o fato do diário existir como objeto, mas não ser “lido” diretamente pelo leitor, expõe de maneira clara o apagamento social da mulher no século XIX. Assim, se “a narrativa histórica tradicional lhes dá pouco espaço, justamente na medida em que privilegia a cena pública (...) onde elas aparecem pouco” (PERROT, 2005: 33), é a literatura (e a prática imitadora de suas leitoras), em contrapartida, que abre as portas para os dramas pessoais e para a memória privada da mulher.

Os segredos desvelados pela leitura parcial do diário da viúva referem-se tanto à existência do desejo feminino quanto à razão particular de sua recusa ao amor. O diário lido furtivamente por D. Antônia abstém os detalhes da união frustrada, mas evidencia o interesse econômico do homem. Se essa associação entre matrimônio e patrimônio é um dos motivos da frustração amorosa da mulher, a tensão levará Machado a compor uma imagem feminina duplicada entre a realidade do casamento (conveniência e interesse) e sua idealização através das imagens amorosas vindas da literatura.

Diante das perguntas de Mendonça sobre o primeiro casamento, a viúva mente e anula a possibilidade de um passado negativo. Mas por quê? Trata-se, em primeiro lugar, de um assunto íntimo, só possível de ser abordado no diário. Ademais, a confissão da viúva revelaria ao homem estratégias capazes de dissuadi-la de sua resolução, dando-lhe meios de evidenciar seu amor e negar os estímulos financeiros que a moça associa aos pretendentes. A estagnação emocional da mulher em “Miss Dollar” deve-se à sua própria incapacidade de lidar com a experiência passada, transformando-a, de maneira radical, em combate ao amor. O valor da experiência realça aí a imaturidade emocional

da personagem,<sup>27</sup> que se aprisiona na razão (e na atribuição financeira do casamento) e reproduz a mesma visão negativa que associa ao mundo masculino que tanto condena: “... Margarida adquiriu a certeza de que nunca será amada por si, mas pelos cabedais que possui...” (CF, 75).

Se por um lado, Machado se preocupa, em “Miss Dollar”, com os limites tênues entre casamento e interesse e escolhe uma viúva rica e bonita para movimentar a trama e a ambição masculina; por outro, utiliza a experiência frustrada dessa mulher para romper com a lógica da acomodação feminina no casamento, isto é, com a idéia de que a realização integral da mulher se dá através do desempenho dos papéis conjugal e materno. A decisão de Margarida revela essencialmente sua insatisfação emocional em relação ao marido e, logo, sua negativa à acomodação aos valores vigentes do contrato matrimonial. Em certo sentido, a figura “romantizada” e “silenciosa” da heroína machadiana abre caminho para a construção de uma nova imagem feminina, distante dos padrões sociais da época e da própria literatura. Se o casamento arranjado é uma regra que quase sempre rege os contratos matrimoniais; Margarida revela com sua resistência amorosa todo o seu incorformismo e inadequação a essas condições. As lacunas femininas existentes em relação a este tipo de casamento modelar são preenchidas pela recusa da moça ao amor comprado, distante dos ideais amorosos propostos pelos “romances sentimentais e românticos”, onde o “verdadeiro” amor ocorre por meio de afetos recíprocos e passa longe de acordos econômicos e sociais, isto é, não cede a eles.

São duas as principais idéias de amor veiculadas pela literatura da época: a impossibilidade amorosa – normalmente mediada pela intervenção da morte e do trágico – ou seu inverso, o amor que vence tudo e todos, “vence sobretudo o interesse econômico no casamento.” (D’INCAO, 2002: 234). Se observarmos, por exemplo, o enredo excessivamente romanesco de uma das leituras clássicas do século XIX, *Amanda e Oscar* (1796) – livro que emocionou a família do menino Alencar –, vamos encontrar a

---

<sup>27</sup> Machado se aproveitará desse tema para compor uma outra personagem, agora masculina, em “A segunda vida”, de *Histórias sem data*/1884, elaborando a idéia da experiência como não aprendizagem.

idéia de que apenas o sentimento verdadeiro é capaz de triunfar sempre, até mesmo sobre os preconceitos sociais e econômicos mais ferrenhos.<sup>28</sup>

É possível pensar que a leitura desses romances poderia ajudar Margarida a insistir na negação do amor, já que “as histórias de heroínas românticas, langorosas e sofredoras (...) [acabariam] por incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento” (D’INCAO, 2002: 229), já conhecidas pela viúva. Lidando com expectativas muito superiores às existentes no mundo real, a mulher inexperiente no amor se deixaria levar, assim, pelas ambições amorosas veiculadas pelos romances, transformando ideais romanescos em frustração, diante da realidade do casamento, ou convertendo-os, através de um processo vicário da leitura, em negação dessa própria realidade insatisfatória. Essa equação desequilibrada só parece apontar para a insatisfação feminina, pois é possível se perguntar até quanto

a mulher (...) conseguiu realizar os sonhos prometidos pelo amor romântico tendo de conviver com a realidade de casamentos de interesse ou com a perspectiva de ascensão social? Depois de tantas leituras sobre heroínas edulcoradas, depois de tantos suspiros à janela, talvez lhe restasse a rotina da casa, dos filhos, da insensibilidade e do tédio conjugal... (D’INCAO, 2002: 236).

Já conhecedora da realidade matrimonial, Margarida não quer reproduzir a existência frustrada de seu primeiro casamento, muito distante da afetividade espontânea desejada pela mulher e idealizada pelos romances. É preferível não ceder a essa ilusão romanesca, negando a vivência conjugal, mas vivenciando o amor de modo menos perigoso e traumático através da leitura. É o mesmo procedimento adotado por Cecília, a mocinha devoradora de romances que vimos páginas atrás.

Cecília só conhecia o amor pelos livros. Nunca amara. (...) O pressentimento natural e as cores sedutoras com que via pintado o amor nos livros, diziam-lhe que devia ser uma coisa divina, mas ao mesmo tempo diziam-lhe também os livros que dos mais auspiciosos amores pode-se chegar aos mais lamentáveis desastres. Não sei que terror se apoderou da moça; apoderou-se dela um

---

<sup>28</sup> O romance é resumido por Marlyse Meyer assim: “... o romance narra, sob emocionante fundo de fantasmas, abadias, ruínas, noites escuras, raptos, perseguições, a dupla corrida da sensível e perseguida heroína, que foge do vil sedutor Belgrave e procura seu desaparecido irmão, Oscar, destituídos ambos de seus legítimos bens; criados por pai plebeu e bom, órfãos de mãe, a *young lady*, quando finalmente refugiada no humilde e bucólico *cottage* da ama, situado nas terras do belo e rico *lord* Mortimer, tem a virtude de recusar o amor do dito *lord*, já que ‘só trazia a vulgar honradez dos plebeus’ e era, provisoriamente, pobre. Final feliz quando recobra a fortuna e pode revelar que também é nobre, por parte de mãe: a *lady* Malvina que morrera infeliz, justo castigo para quem desobedecera os pais, tivera o mau gosto de se apaixonar e casar escondida com um homem bom, mas plebeu de nascença.” (MEYER, 2001: 55).

terror invencível. O amor, que para as outras mulheres apresenta-se com aspecto risonho e sedutor, afigurou-se a Cecília que era perigo e uma condenação. A cada novela que lia mais lhe cresciam os sustos, e a pobre menina chegou a determinar em seu espírito que nunca exporia o coração a tais catástrofes. (CA, 11/2).

Se Cecília sela um contrato consigo mesma de não ceder às paixões veiculadas pelos romances; não se dispõe, no entanto, a deixar de lê-los, consumindo diariamente uma boa dose de idealização romântica e, também, seu antídoto (a realidade). A literatura, aqui, tem uma dupla e contraditória função, pois ao mesmo tempo em que funda imagens amorosas ideais, também as combate. Cecília evidencia, assim, o procedimento (secreto) adotado por Margarida, já que em momento algum de “Miss Dollar” o narrador nos põe em contato direto com os pensamentos reais da moça em relação a Mendonça: são apenas os aspectos objetivos (a leitura de romances e o diário) e o exílio voluntário para a roça que nos sugerem a correspondência amorosa entre as personagens. O diário, nesse sentido, é a única forma de penetração mais direta no universo íntimo da mulher e se dá de maneira velada e às escondidas pela própria tia da moça. Como vemos, os desejos e aspirações amorosas da viúva têm que ser arrancados à força dela, sugerindo, via o ato violento da tia, a agressividade moral da conquista e “violação” masculina finais. As duas personagens, cada uma a seu modo, violam os direitos femininos, abstendo Margarida, ela mesma, de ceder ao mundo sentimental.

Não é por acaso que as duas personagens invasoras se comportam de modo semelhante em relação à moça, invadindo-lhe o quarto, lugar de intimidade e de vazão particular dos sentimentos. A própria divisão dos espaços da casa, no conto, sugere uma necessária duplicidade feminina, já que os externos e públicos (sala de jantar e de visitas) dão margem a um receituário comportamental básico, onde a mulher não pode revelar seus sentimentos e deve, em nome da boa educação, aprisioná-los. Já a alcova, espaço feminino por excelência, funciona como local adequado às “manifestações mais íntimas das personagens. (...) Enquanto nas salas desenvolviam-se as cortesias e usava-se a máscara, na alcova desenvolvia-se a imaginação e eram feitas as revelações”. (LEITE; MASSAINI, 1989: 75/6). É isolada no conforto íntimo do quarto que a viúva se refugia na leitura dos romances e na escrita do diário. A leitura para a moça serve não

apenas para o preenchimento do ócio,<sup>29</sup> mas funciona, sobretudo, como espécie de válvula de escape, deslocadora de seus sentimentos reais em relação à figura masculina.

#### **1.1.4) A personagem masculina e a experiência da leitura.**

A primeira descrição que o narrador de “Miss Dollar” faz de Mendonça revela principalmente seus aspectos sociais e econômicos:

Era o Dr. Mendonça homem de seus trinta e quatro anos, bem apessoado, maneiras francas e distintas. Tinha-se formado em medicina e tratou algum tempo de doentes; a clínica estava já adiantada quando sobreveio uma epidemia na capital; o Dr. Mendonça inventou um elixir contra a doença; e tão excelente era o elixir, que o autor ganhou um bom par de contos de réis. Agora exercia a medicina como amador. Tinha quanto bastava para si e a família. A família compunha-se dos animais citados acima. (CF, 56).

O que se evidencia é a ociosidade, revelando que, apesar de não ser um homem muito rico, Mendonça dispõe do necessário para negar o trabalho como médico. A medicina é apenas um contorno social que assegura sua respeitabilidade e educação, diferenciando-o “aparentemente” do mundo feminino. Se as mulheres são ociosas, no conto, devido a configuração social da época, Mendonça não o é menos, pois trabalhara apenas pela necessidade de sobrevivência, que a invenção do elixir milagroso desobrigara. É importante notar que a invenção do remédio equivale aqui à inesperada herança presente em outros textos, ou seja, funciona como uma solução romanesca que põe fim a existência anterior da personagem, associada ou ao mundo do trabalho ou aos favores. O fato é que nem por amadorismo vemos o Dr. Mendonça praticando a medicina.<sup>30</sup> Nessa perspectiva, há aqui uma igualdade entre personagens femininas e masculina, apesar da restrição espacial e funcional daquelas, já que ambas são “improdutivas”: D. Antônia, já velha, deixa de herança ao mundo um filho

<sup>29</sup> “O público leitor, por excelência, era o feminino. Primeiro porque o romance – como a literatura, de modo geral – encontra seu espaço, em nossa sociedade aristocrática e iletrada, no lazer das mulheres das classes altas. Os homens estão voltados para seus negócios; as mulheres, ociosas, precisam encontrar formas de preencher seu tempo, já que o trabalho doméstico está a cargo das escravas, que não entram na história...”. (RIBEIRO, 1996: 57).

<sup>30</sup> A única referência à medicina está aliada ao amor: “Penso às vezes que alguma grande dor a atormenta, e quisera ser o médico do seu coração...” (CF, 68). A idéia é transformada em forma em “Última receita”,

absolutamente inútil: “... até aqui não nomeado por motivo de sua nulidade...” (CF, 66) – reforçando a idéia de viuvez estéril – e Margarida se recusa a dar continuidade à família e a desempenhar o papel materno.

O caso de Mendonça é mais sério, pois sua associação ao mundo masculino e à atividade pública o qualificam prontamente para esses esforços.<sup>31</sup> Em *Ressurreição*, caso semelhante de parasitismo se dá com o Dr. Félix, que é descrito em detalhes e com certa ironia pelo narrador de Machado:

Félix entrava então nos seus trinta e seis anos, idade em que muitos já são pais de família, e, alguns, homens de Estado. Aquele era apenas um rapaz vadio e desambicioso. A vida tinha sido uma singular mistura de elegia e melodrama; passara os primeiros anos da mocidade a suspirar por coisas fugitivas, e na ocasião em que parecia esquecido de Deus e dos homens, caiu-lhe nas mãos uma inesperada herança, que o levantou da pobreza. Só a Providência possui o segredo de não aborrecer com esses lances tão estafados no teatro.

Félix conheceu o trabalho no tempo em que precisava dele para viver; mas desde que alcançou os meios de não pensar no dia seguinte, entregou-se de corpo e alma à serenidade do recurso. Mas entenda-se que não era esse repouso aquela existência apática e vegetativa dos ânimos indolentes; era, se assim me posso exprimir, um repouso ativo, composto de toda a espécie de ocupações elegantes e intelectuais que um homem na posição dele podia ter. (OC, I, 117).

Apesar de a profissão liberal colocar homens como Mendonça e Félix distantes do mundo iletrado e escravo, é evidente que essa associação provisória ao mundo do trabalho, mesmo que “assalariado” e condicionado pelo estudo e pela intelectualidade, traz certo desconforto, tanto que este é deixado de lado tão logo se tenha em mãos capital suficiente para a sobrevivência passiva.<sup>32</sup> Isso porque também os profissionais liberais (como todo homem livre) estão submetidos ao mundo das práticas do favor. Como nos recorda Roberto Schwarz,

com mil formas e nomes, o favor (...) esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte, etc. Mesmo profissionais liberais, como a medicina, ou qualificações

---

em que um médico “receita” à viúva o casamento (com ele próprio) como solução final às suas enfermidades. (*Jornal das famílias*, setembro de 1875).

<sup>31</sup> Apesar disso, na ficção machadiana os homens são ociosos e distantes do mundo do trabalho e das preocupações públicas. Esse aspecto marca a caracterização de muitas personagens masculinas de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*.

<sup>32</sup> Roberto Schwarz observa que a associação do trabalho às personagens livres as desqualificam, equiparando-as simbolicamente a escravos; por isso, em *Iaiá Garcia*, quando Estela assume a direção de um estabelecimento de ensino em São Paulo o trabalho pago não é mencionado, há um “sentimento legítimo de que o trabalho assalariado é uma instituição inaceitável” (SCHWARZ, 1977: 160).

operárias, como a tipografia, que, na acepção européia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele. (SCHWARZ, 1977: 16).

Essa questão fica bem posta em *Diva* (1864), apesar das idealizações de Alencar em torno de sua personagem masculina e de toda a “situação trabalhista”. Depois de enfrentar as resistências de Emília no tratamento de uma “grave moléstia” e curá-la, o Dr. Augusto rejeita a “generosa” compensação financeira oferecida pelo pai da moça, negando-se a corromper, pelo “interesse pecuniário”, o ato sagrado que praticara no exercício de sua “nova religião”. Na insistência do negociante, o jovem médico cede às práticas do favor: “- Eu conheço, Sr. Duarte, que faço uma violência à generosidade. Mas, em compensação lhe prometo... Começo a minha vida; é possível que alguma vez me veja em embarços. Nesse caso recorrerei ao senhor!” (ALENCAR, 2005: 35/6).

A cena deixa evidente a “relação de favor” que é incentivada pelo próprio médico a partir da insistência do capitalista Duarte em pagar os serviços prestados. A idealização do acordo mercantil passa pelo princípio de que a recusa pecuniária é um ato de sacralização da medicina, do amor futuro entre os dois jovens (médico e paciente) e das relações sociais em família. Considerando as palavras de Roberto Schwarz e o trecho de Alencar acima, fica revelada a indisposição da personagem masculina de “Miss Dollar” de ceder ao mundo do trabalho e do favor, posicionando-se “fora” da prática vigente no Brasil oitocentista. Por isso a invenção do elixir é uma solução narrativa carregada de intenções, pois é fruto de um (único) trabalho definitivo.

Mesmo assim, é possível depreender por detrás do discurso machadiano uma crítica à ociosidade de homens como Mendonça e Félix, já que riqueza não significa de maneira alguma ócio completo: “O homem abastado não devia aumentar seus bens, devia dedicar-se à coisa pública, para se poupar do pecado da ociosidade. (...) Não fazer nada é um pecado, pecado contra o Estado, para quem, fixado no estamento, deixa de empregar suas energias e sua mocidade.” (FAORO, 1976: 111). No entanto, Mendonça, médico formado e rico inventor, se abstém de qualquer ação pública, inscrevendo-se, como tantas outras personagens machadianas, na terrível prática do nada.

São esses traços iniciais de Mendonça (ociosidade, medicina decorativa e práticas de salão), aliados à sua disposição afetiva para os cães (vista como

excentricidades de um novo rico) que interessam ao narrador destacar. Os nomes escolhidos pelo médico para seus cachorros (Diógenes, Néelson, Cornélia, César e Calígula) revelam o quanto a visão distanciada dos homens pode não ser verdadeira ou natural, mas uma estratégia de “sobrevivência emocional”: “Quando se achava entre toda essa gente, ilustre por diferentes títulos, dizia Mendonça que entrava na história; era assim que se esquecia do resto do mundo.” (CF, 61, grifos nossos). Enquanto está com seus cães, Mendonça se alheia do mundo ao qual pertence e especialmente dos problemas advindos da convivência humana. É assim que, à medida que a aproximação com Margarida se intensifica, os cães vão perdendo a importância, sendo reduzidos à qualidade natural de animais, dando uma nova inversão à sentença proferida pelo narrador no início do conto: “... tirai do mundo o cão, e o mundo será um ermo.” (CF, 55). Da mesma forma que há um distanciamento físico entre Mendonça e seus cães, Miss Dollar é também “apagada” do conto, reaparecendo apenas no momento decisivo da aproximação entre o médico e a viúva na cena da invasão da casa – evidência de sua importante função narrativa.

Dado o aspecto “romântico” e até certo ponto flexível de Mendonça e suas aspirações pelo amor da viúva, parece-nos que ele está bem distante do caráter do finado marido de Margarida. A singularidade de suas feições emocionais (valorização literária, exasperação do sentimento, conceituação do amor) o coloca em pé de igualdade com os desejos da moça, que afinal quer apenas ser amada sem vestígios de interesse. O médico tem a seu favor a restituição de Miss Dollar e a negação da recompensa anunciada. Se aos olhos de Margarida a ação de Mendonça, em momento anterior ao conhecimento maior entre ambos, pouco faz para baixar sua resistência amorosa, o narrador esclarece a intenção do médico desde já: o que Mendonça deseja é tão somente o amor da viúva, e a riqueza desta em nada parece aprofundar seu desejo; ao contrário do amigo Andrade, um dos pretendentes rejeitados pela moça:<sup>33</sup> “... casar-te-ias e entrarias na mansa posse dos bens que lhe couberam em partilha e que sobem a muito mais de cem contos. Meu rico, se falo em pretendentes não é por te ofender, porque um dos quatro pretendentes

---

<sup>33</sup> A certeza do desinteresse de Mendonça vem justamente das palavras finais do narrador em tom moral.

despedidos fui eu.” (CF, 68). Como se vê, as considerações da viúva não são de todo erradas, ela é mesmo alvo de inúmeros interesseiros.

A leitura de romances e a escrita do diário feitas por Margarida apontam o tipo de amor que ela deseja: algo próximo, talvez, do que pode lhe oferecer Mendonça, já que ele é, em certo sentido, talhado aos moldes dos efeitos literários. Sua instrução amorosa parece vir em parte do imenso e diverso mundo da literatura, em que se incluem romances, poesia romântica brasileira e os moralistas franceses:

... Mendonça era homem inteligente, instruído e dotado de bom senso; tinha, além disso, grande tendência para afeições românticas; mas apesar disso lá tinha calcanhar o nosso Aquiles. Era homem como os outros, outros Aquiles andam por aí que são da cabeça aos pés um imenso calcanhar. O ponto vulnerável de Mendonça era esse; o amor de uma frase era capaz de violentar-lhe afetos, sacrificava uma situação a um período arredondado. (CF, 59/60).

A frase aludida pelo narrador diz respeito ao único defeito de Margarida na visão do médico: os olhos verdes que lembravam à cor das tormentas do mar.

Mendonça nunca vira olhos verdes em toda a sua vida; disseram-lhe que existiam olhos verdes, e ele sabia de cor uns versos célebres de Gonçalves Dias; mas até então os tais olhos eram para ele a mesma cousa que a fênix dos antigos. Um dia, conversando com uns amigos a propósito disto, afirmava que se alguma vez encontrasse um par de olhos verdes fugiria deles com terror.

(...) A cor verde é a cor do mar (...) evito as tempestades de um; evitarei as tempestades de outro. (CF, 58, grifos nossos).<sup>34</sup>

A cor dos olhos da viúva, ressaltada pelo narrador por meio de uma expressão singular e sugestiva (“imaginem duas esmeraldas nadando em leite”), é metáfora do amor em Mendonça que, apesar de saber da existência de homens apaixonados, não tinha ainda pertencido a tal grupo. A paixão, aqui, é evitada pelo médico tal qual o mar e seus perigos, comportando acréscimos à metáfora.<sup>35</sup> Esse aspecto caracteriza a personagem como não disposta aos rompantes da paixão, embora ela seja dotada de “grande tendência para afeições românticas”. O amor é perigoso e perigosos são os olhos verdes da viúva que arrastam o homem para longe dos cães e para perto das

<sup>34</sup> Recorde-se o leitor que o poema de Gonçalves Dias associa o amor (metaforizado pelos olhos verdes da amada) à loucura e à própria morte.

<sup>35</sup> Vemos já a obsessão de Machado com os olhos de suas personagens, das quais se destaca Capitu e seus “olhos de ressaca” de “de cigana oblíqua e dissimulada”. A metáfora nesta surge para evidenciar sua capacidade de envolvimento e de manipulação. Pinheiro Passos observa que há em *Senhora e Diva* (Alencar) referências que lembram a expressão “olhos de ressaca”, esboçada já em “Miss Dollar”. (PASSOS, 2003: 42).

complicações emocionais. Essa prevenção literária equivale, em parte, à posição de Margarida diante da vivência amorosa; no caso do moço, entretanto, o amor tem sentido negativo (num primeiro momento) antes mesmo de sua experiência, intensificando seu significado depois da frustração sentimental. Ambos os momentos são mediados pelos versos românticos (e premonitórios) de Gonçalves Dias, através de “leituras” contrárias.

A flexibilidade do médico o permite mudar de opinião tão logo é convencido pelo amigo de que o valor dos olhos não está na cor, mas em sua expressão. A mudança de idéia não denota uma volubilidade negativa na caracterização da personagem; ao contrário, a mostra (ainda que de forma meio ridícula) amadurecida e, por conseqüência, capaz da vivência amorosa. Do mesmo modo que sua aprendizagem acerca do amor vem da alusão literária, é ela também que o faz ponderar a aversão à cor dos olhos da viúva, através da observação “poética” do amigo. Assim, o ensinamento amoroso se faz através da leitura e da literatura e de modo inverso àquele de Cecília em “O anjo das donzelas”.

A repercussão do mundo livresco tem funções distintas para as personagens no conto: para a viúva, a leitura de romances converte-se em um modo de acomodar seus sentimentos; para o médico, o procedimento (ao que parece estendido por toda sua vida) adquire função “educativa” mais geral, servindo para apreender uma existência que ele ainda não conhece, e os modos de transformá-la em realidade amadurecida. Os ensinamentos do mundo dos livros são meios legítimos de crescimento interior da personagem masculina, que se é volúvel em relação aos “conteúdos” livrescos, o é apenas para relativizar e discernir melhor suas próprias opiniões.

O expediente de que se vale Mendonça para neutralizar a frustração amorosa é o mesmo adotado pela viúva, porém os livros do médico são compêndios e estudos que se distanciam muito do tema amoroso, mas que o levam incondicionalmente a ele.

Debalde lia ou buscava distrair-se na vida agitada do Rio de Janeiro; entrou a escrever um estudo sobre a teoria do ouvido, mas a pena escapava-se-lhe para o coração, e saiu o escrito com uma mistura de nervos e sentimentos. Estava então na sua maior nomeada o romance de Renan sobre a vida de Jesus; Mendonça encheu o gabinete com todos os folhetos publicados parte a parte, e entrou a estudar profundamente o misterioso drama da Judéa. Fez quanto pôde para absorver o espírito e esquecer a esquiva Margarida; era-lhe impossível. (CF, 70).

Enquanto Margarida se refugia nos romances e no diário; Mendonça procura esquecer a recusa amorosa introduzindo-se no mundo público da corte, com a “vida agitada” dos salões e espetáculos. A introspeção feminina equivale, assim, ao extravasamento do homem. As direções distintas que ambas as personagens tomam reportam, respectivamente, às suas posições na esfera social, ao mesmo tempo em que desvelam certas práticas pessoais de lidar com a frustração amorosa. É também por meio do arsenal literário que o contraste entre as personagens de “Miss Dollar” torna-se mais nítido, pois se as referências literárias do mundo de Margarida estão ausentes, as relativas à leitura de Mendonça são explícitas, marcando uma generalização das histórias lidas pela mulher e o teor mais prático e erudito da leitura masculina. Para a mulher, a leitura dos romances serve de maneira subjetiva em seus propósitos de apaziguamento; enquanto que para o homem adquire um sentido mais geral e valioso, já que confere a experiência necessária a seu amadurecimento emocional e intelectual.

#### **1.1.5) A idealização romântica do homem.**

As indisposições amorosas iniciais de Mendonça e seu procedimento em relação à leitura são semelhantes aos de Estevão Soares, de “A mulher de preto”. Ambos os homens compartilham o ceticismo em relação ao amor, apesar de não terem ainda vivido a experiência amorosa. No caso de Estevão, sua descrença nasce da própria idealização que ele faz do sentimento, sobretudo a partir das lembranças positivas do casamento dos pais. Tratando a imagem matrimonial paterna como rara, o protagonista afirma sua crença no amor como algo distinto e único, ao mesmo tempo em que revela, por consequência opositora a essa imagem dos pais, a qualidade dos casamentos da época.

Contribuíam para esta rigidez de ânimo o espetáculo da própria família de Estevão. Até os vinte anos foi ele testemunha do que era a santidade do amor mantido pela virtude doméstica. Sua mãe, que morrera com trinta e oito anos, amou o marido até os últimos dias, e poucos meses lhe sobreviveu. Estevão soube que fora ardente a manhã conjugal: conheceu-o assim por tradição; mas a tarde conjugal a que ele assistiu viu o amor calmo, solícito e confiante, cheio de dedicação e respeito, praticado como um culto; sem recriminações nem pesares, e tão profundo como no primeiro dia. Os pais de Estevão morreram ambos amados e felizes na tranqüila serenidade do dever.

No ânimo de Estevão, o amor que funda a família devia ser aquilo ou não seria nada. (CF, 107/8).

O amor está, para Estevão, associado ao casamento, já que o tipo de amor referido pela imagem dos pais é o que “funda a família”, ou seja, um sentimento domesticado pelas convenções e deveres matrimoniais, através dos papéis familiares. Distante, portanto, das imagens de paixões tempestivas e intensas sugeridas pelos “romances sentimentais e românticos”. A visão do homem, aqui, revela o amor “calmo e solícito” como condição necessária à formação da família, onde há uma clara atribuição de funções, papéis e espaços bem determinados para homem e mulher. Notam-se aí ecos da “naturalização” dos papéis femininos de esposa e mãe, pois para falar do casamento dos pais (e de sua imagem perfeita) Estevão destaca a figura materna, reveladora da “santidade do amor mantido pela virtude doméstica”. Em outros termos, falar do casamento e do amor que o funda é, na perspectiva do moço, assomar os deveres dos cônjuges, sobretudo os atribuídos à mulher, responsável, segundo os valores morais cristãos, por santificar o lar e a família.

Ronaldo Vainfas observa que duas imagens femininas figuraram com certa demasia no imaginário cristão: uma que, vinda de Paulo, concebia a mulher como um ser submisso ao marido, considerado este a “cabeça da mulher”; outra que a tratava como pérfida e demoníaca, pronta para o pecado e o adultério.

Tal concepção da mulher, oscilante entre o ser inferior/passivo e o ser diabólico/maligno, cedeu lugar, aparentemente, a uma imagem da mulher igual, porém inibida, a quem se devia dar o “privilégio” de pedir, em silêncio, o ato carnal. A mudança de imagens é, contudo, superficial: o que aí prevalece é a concepção grega da mulher passiva, inferior ao homem e, também, a idéia apostólica/patristica, segundo a qual a mulher casada deveria conduzir-se como uma virgem de segunda categoria. (VAINFAS, 1986: 39).

Essa é a concepção feminina que perdura no modelo de casamento cristão. A mulher casada (e virtuosa) deveria se comportar como uma “virgem de segunda categoria”, centrada em seus deveres domésticos para com o marido e os filhos, frutos da sexualidade controlada do casamento. A visão conjugal dos pais do moço nasce, assim, do modelo de comportamento padrão de homens e mulheres regidos pelo pensamento cristão. Não é de maneira alguma um retrato exclusivo, mas a apreensão de um modelo já cristalizado e indiscutível, segundo estes mesmos padrões. Mais do que

isso, a imagem da felicidade conjugal dos pais é responsabilidade da figura materna santa, virtuosa e adoradora do marido, elementos que resumem a idéia do moço sobre o casamento e o amor e apontam as práticas femininas “corretas” associadas a eles. Daí o apagamento do pai nas lembranças do rapaz.<sup>36</sup>

A figura feminina projetada pelas lembranças de Estevão ao mesmo tempo em que reafirma valores sociais correntes (devoção e abnegação), aponta certas distorções relativas ao comportamento socialmente promovido em meados do século XIX brasileiro.<sup>37</sup>

- Padre Luís, uma menina que deixa as bonecas para ir decorar mecanicamente alguns livros mal escolhidos; que interrompe uma lição para ouvir contar uma cena de namoro; que em matéria de arte só conhece os figurinos parisienses; que deixa as calças para entrar no baile, e que antes de suspirar por um homem, examina-lhe a correção da gravata, e o apertado do botim; padre Luís, esta menina pode vir a ser um esplêndido ornamento de salão e até uma fecunda mãe de família, mas nunca será uma mulher. (CF, 107, grifos nossos).

O modo como Estevão modela sua “mulher ideal” é pelo avesso da imagem da “mulher de salão”, preparada e concebida pelas convenções sociais a ser assim, especialmente num mundo restrito à ação feminina e cercado por valores econômicos. Para os homens de um modo geral, as moças casadoiras “produzidas” socialmente funcionam como adereços indispensáveis à imagem masculina, e é contra isso que o rapaz parece se erigir.<sup>38</sup> A crítica de Estevão se aplica mais especificadamente às mocinhas solteiras que se limitam ao exercício do flerte e da ornamentação,

<sup>36</sup> A visão de Estevão sobre a mãe reafirma a função da mulher como elemento de harmonização familiar, responsabilizando-a pela qualidade do casamento e pela manutenção da paz doméstica. Esse aspecto será um dos pontos centrais na concepção da personagem feminina em *Ressurreição* e no modo de oposição entre a domesticada Clara e a questionadora Lívia.

<sup>37</sup> É interessante notar que essa “contradição social” no pensamento da personagem masculina seria explicitada por Machado, anos depois, em “Uma senhora”: “Dir-me-á o leitor que a beleza vive de si mesma, e que a preocupação do calendário mostra que esta senhora vivia principalmente com os olhos na opinião. É verdade; mas como quer que vivam as mulheres do nosso tempo?” (OC, II, 424). Segundo John Gledson, “de forma um tanto inesperada” o narrador machadiano transforma aquilo que seria um “ataque convencional à vaidade feminina” em legitimação da mulher vaidosa, “produto natural e inevitável de uma sociedade vã e superficial.” (GLEDSON, 2006: 106).

<sup>38</sup> Mary Del Priore observa esta mesma crítica de Estevão aos hábitos ornamentais da mulher na realidade histórica da época: “Não faltavam, contudo, espíritos conservadores, como o do funcionário português Joaquim dos Santos Marrocos que, ao escrever ao pai sobre a mulher escolhida para casar, a descreve como uma esposa modesta e simples, sem hábitos mundanos que eram o atributo das elegantes: ‘(...) não é rigorista de modas; não sabe dançar nem tocar; não serve de ornato à janela como o leque e o lenço, não sabe tomar visitas à sala, nem discorrer sobre guerras.’” (DEL PRIORE, 2006: 153).

preservando, assim, a imagem da mulher casada, responsável pela representação social da família nestes mesmos salões. Mas como evitar a “contaminação” desta por aquela?

A nova imagem da mulher na sociedade do século XIX nasce da abertura da família brasileira a uma outra sociabilidade, em que a recepção e seus adornos terão um importante papel.

Com a importância do salão no jogo do poder, a mulher passou a ter uma função capital na nova sociedade. Se o sucesso de uma recepção dependia da habilidade feminina, o prestígio da família estava em suas mãos. De seu comportamento social, de seus vestidos e jóias, de sua maneira de receber e de insinuar junto a personagens de prestígio dependia o bom encaminhamento da carreira política ou econômica do marido. (...) A Corte pedia, [assim], a “mulher de salão”, a “mulher da rua”. Os grandes negócios do marido a requeriam, o pequeno comércio da rua a chamava. A mulher de posses devia expor-se ao mundo: nos salões das residências, nos teatros, nas recepções oficiais, nos restaurantes que começavam a surgir. (...) Compenetradas de sua nova situação social, [elas] (...) abandonavam seus antigos hábitos e tratavam de europeizar seus corpos, seus vestidos e seus sentimentos. (MURICY, 1988: 56/7).<sup>39</sup>

São evidenciadas, assim, duas imagens possíveis da mulher como esposa: uma que encarna o modelo santificado da matrona dependente e abnegada (modelo mais representativo da mulher colonial e do início do Brasil-Império, circunscrita apenas nos limites espaciais da casa);<sup>40</sup> outra, que mostra a necessária utilidade da jovem casadoira (versão rascunhada da altiva “mulher de salão”) como representante do prestígio social e da vaidade masculina. Nos dois casos, é possível entender que aspectos relacionados a pouca educação feminina e ao movimento social que transforma o casamento em única saída para a ascensão ou manutenção do *status* da mulher conjugam as duas imagens, sugerindo a mãe abnegada e submissa como resultado final da entrada dessa “bonequinha de luxo” no casamento e nas práticas dos deveres conjugais. Em certo

<sup>39</sup> Maria Angela D’Incao observa com quase as mesmas palavras o processo de sociabilização da mulher no século XIX. Com a emergência da ordem burguesa e de seus ideais, a mulher ganha uma nova função, passando a “contribuir para o projeto familiar da mobilidade social através de sua postura nos salões e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães. (...) Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio.” (D’INCAO, 2002: 229).

<sup>40</sup> A descrição da mulher casada nos recantos do Brasil oitocentista é assustadora: “... a mulher casada passava a se vestir de preto, não se perfumava mais, não mais amarrava seus cabelos com laços ou fitas, não comprava vestidos novos. Sua função era ser ‘mulher casada’ para ser vista só por seu marido. Como esposa, seu valor perante a sociedade estava diretamente ligado à ‘honestidade’ expressa em seu recato, pelo exercício de suas funções no lar e pelos numerosos filhos que daria ao marido. Muitas mulheres de 30 anos, presas ao ambiente doméstico, sem mais poderem passear – ‘porque lugar de mulher honesta é em

sentido, as três imagens femininas se mesclam, ainda que haja um destaque inequívoco da “mulher de salão”, a partir do desenvolvimento urbano e da maior sociabilidade da elite brasileira, mas que ainda sim continua desprovida de voz e autoridade pública e que se projeta a partir da imagem do marido.

As considerações de Estevão a respeito das mulheres de salão visam, é claro, dissociá-lo dos homens que se afirmam superiores desfilando seus “bibelôs”, mas também revelam que o protagonista se acha em perfeita sintonia com a superioridade destes, pois não acredita na existência de outra imagem feminina: “- Se encontrar uma mulher tão completa como eu exijo, afirmo-lhe que me casarei. Dirá que as obras humanas são imperfeitas, e eu não contestarei, padre Luís; mas nesse caso deixe-me caminhar só com as minhas imperfeições.” (CF, 107). As palavras de Estevão apontam, nesse sentido, a dimensão utópica de seu desejo, ao reconhecer a inexistência dessa “mulher completa” na sociedade em que vive. De onde vem, então, este ideal feminino?

Se parte dessa construção feminina idealizada pela personagem pode estar relacionada à figura materna;<sup>41</sup> outra parte fica sugerida pelas “imagens femininas” veiculadas no mundo livresco: “Tais eram os sentimentos de Estevão em relação ao amor e à mulher. A natureza dera-lhe em parte esses sentimentos; mas em parte adquiriu-os ele nos livros. Exigia a perfeição intelectual e moral de uma Heloísa; e partia da exceção para estabelecer a regra.” (CF, 107, grifos nossos). Credo na imagem livresca da mulher moral e intelectualmente perfeita, Estevão está longe de alcançar a verdade dos fatos, ao mesmo tempo em que a usa para se distanciar do casamento. Buscar a perfeição feminina é uma forma discreta de reafirmar, portanto, sua crença no amor com algo único e raro e, por conseqüência, sua opção pelo celibato.

Há, em “A mulher de preto”, alguns índices da idealização romântica masculina nessa crença no amor impossível, em um amor visto e entendido “como um sentimento

---

casa’ –, perdiam rapidamente os traços da beleza, deixando-se ficar obesas e descuidadas, como vários viajantes assinalaram.” (DEL PRIORE, 2006: 145).

<sup>41</sup> Rocha-Coutinho resume as principais características da mulher, segundo o modelo do século XIX: “beleza, elegância, adaptabilidade às circunstâncias, submissão, resignação e uma gama de prendas domésticas.” (ROCHA-COUTINHO, 1994: 81). Como vemos, uma mistura da postura da mãe de Estevão e da mulher “esplêndido ornamento de salão”, reafirmando a idéia de que uma resulta na outra.

maior, transcendente, (...) que não compactua com a racionalidade e a praticidade de uma sociedade burguesa”. (LEITE, MASSAINI, 1989: 78). É Macedo quem nos serve de guia para explicar melhor essa teorização romântica da personagem machadiana, a respeito do ideal feminino construído por Augusto em *A moreninha* (1844): “... À custa dos belos olhos de uma, das lindas madeixas de outra, do colo de alabastro desta, do talhe elegante daquela, eu formei o meu belo ideal, a quem tributo o amor mais constante. Reuno o que de melhor está repartido e faço mais ainda: aperfeiço a minha obra todos os dias.” (MACEDO, 1989: 37). Essa tão conhecida fórmula romântica de idealização da mulher surge ironicamente no texto de Macedo para justificar a inconstância de Augusto e elucidar seu caráter celibatário, através de sua crença no amor predestinado. Contrapostas as duas citações e entendendo-as dentro de seus respectivos contextos, são nada mais nada menos que a afirmação do valor literário (no caso a estética romântica) na concepção amorosa das duas personagens masculinas, valendo-se inclusive dela para oporem-se à prática casamenteira. A diferença reside no fato de que no texto machadiano essa ironização à fórmula romântica converte o idealizador Estevão em mais uma personagem frustrada no campo amoroso.

Estevão Soares se utiliza da leitura para conceber idéias sobre o amor, revelando uma forma de aprendizagem que distorce sua realidade, crendo na imagem da perfeição feminina vinda de uma espécie de “criação ficcional”. Essa má aprendizagem, associada a uma leitura distorcida da imagem representada pelo casamento dos pais,<sup>42</sup> o faz acreditar na existência de um amor duplamente idealizado: em primeiro lugar, porque o amor não existe como ele crê (e está praticamente ausente nos casamentos da época); em segundo, porque não há mulher perfeita, nem moral nem intelectualmente – haja visto o fato de que as escolas femininas ensinavam apenas as prendas necessárias à composição social e ornamental da mulher.

Persistindo na participação do mundo livresco na aprendizagem da personagem masculina, é possível observar que Estevão o utiliza também como meio de acomodação

---

<sup>42</sup> A interferência sutil do narrador machadiano comporá uma outra imagem do casamento dos pais de Estevão, postulando melhor o grau de idealização do moço. Este aspecto será tratado no capítulo 3.1.3 deste estudo.

dos sentimentos, pois enquanto acredita na imagem feminina ideal ele não se compromete com o amor, isentando-se do mundo sentimental. Em outras palavras, ele domestica seus sentimentos a partir da leitura de romances como *A nova Heloísa* (1761), de Rousseau, e mesmo das cartas da Heloísa real<sup>43</sup> ou de estudos mais práticos como a matemática e a medicina, distantes do mundo dos devaneios. A solução, como se vê, é a mesma encontrada por Mendonça, e seus resultados bem parecidos.

O estudo serviu-lhe de refúgio e bordão. Não sabia nada do que era o amor. Ocupara-se tanto com a cabeça que esquecer-se de que tinha um coração dentro do peito. Não se infira daqui que Estevão fosse puramente um positivista. Pelo contrário, a alma dele possuía ainda em toda a plenitude da graça e da força as duas asas que a natureza lhe dera. Não raras vezes rompia ela do cárcere da carne para ir correr os espaços do céu, em busca de não sei que ideal mal definido, obscuro, incerto. Quando voltava desses êxtases, Estevão curava-se deles enterrando-se nos volumes à cata de uma verdade científica. Newton era-lhe o antídoto de Goethe. (CF, 106).

Não só a aprendizagem do amor vem dos livros, como estes funcionam também como forma de aprisionamento das emoções e estratégia de evasão, dando ao moço uma duplicidade opositora entre sentimento e razão, através das leituras de Goethe e Newton. Há algo que precisa ser domado pelo estudo constante, pela leitura científica e pela junção da medicina (formação profissional) à matemática (vocação). Quando se apaixonou pela viúva Madalena, o amor é combatido arduamente (e sem sucesso) pelo jovem através do estudo matemático (e suas dissociações ao mundo sentimental):

Como verdadeiro médico que era, sentia em si os sintomas dessa hipertrofia do coração que se chama amor e procurou combater a enfermidade nascente. Leu algumas páginas de matemática, isto é, percorreu-as com os olhos; porque apenas começava ler o espírito alheava do livro onde apenas ficavam os olhos: o espírito ia ter com a viúva. (CF, 113, grifos nossos).<sup>44</sup>

<sup>43</sup> O segundo prefácio de *A nova Heloísa* sugere a dificuldade de se crer na imagem de Júlia: “Esta Júlia, tal como é, deve ser uma criatura fascinante, tudo o que dela se aproximar deve a ela assemelhar-se, tudo deve tornar-se Júlia ao seu redor, todos os seus amigos devem ter apenas um tom, mas tais coisas se sentem e não se imaginam.” (ROUSSEAU, 1994: 40). Fulvia Moretto esclarece que “os personagens da *Nova Heloísa* são seres de exceção, de alta generosidade e muito longe estão do homem comum e de suas intrigas. Têm eles uma grandeza e uma elevação que, mesmo na sua simplicidade (ou talvez por isso mesmo), nos lembram os personagens cornelianos.” (MORETTO, 1994: 13). Ainda que o texto machadiano possa referir-se a Heloísa real, o romance de Rousseau é uma espécie de transposição moral daquela em Júlia. O nome do romance já deixa isso claro. Considerando que na biblioteca de Machado constam alguns dos importantes títulos de Rousseau – a exceção é *A nova Heloísa*, o que não quer dizer que Machado não o tenha lido (MASSA, 2001: 34-90) –, e o sucesso literário deste romance (DEL PRIORE, 2006: 122), torna-se fácil pensar que a mulher exposta aí é o modelo de Estevão.

<sup>44</sup> Essa mesma fórmula se apresenta em *Ressurreição*, na qualificação que Félix faz de Meneses, acometido pela mesma infeliz doença. Nas observações do médico, é sintomática a associação entre amor, enfermidade e mundo romanesco: “- Vítima de uma inconstância, moléstia vulgar. Está no período agudo. É um pobre rapaz, inocente e singelo, que vai buscar as regras da vida nos compêndios da imaginação.

Estevão começa a descobrir que nada pode vencer as forças humanas e surpreendentes de Goethe. Assim como o território da matemática e da ciência denota um lugar seguro para o rapaz; o mundo associado ao amor ganha ares de “ideal mal definido, obscuro, incerto”, estendendo numa série de antíteses a oposição representada por Newton e Goethe: cabeça, carne, matemática *versus* coração, alma, literatura, respectivamente. É sintomático o modo como o narrador do conto se associa à linguagem médica para expressar melhor (e de maneira mais cômica) a tensão existente entre razão e sentimento no interior da personagem machadiana.

A leitura de um dos maiores clássicos da literatura (pré) romântica alemã ressalta o quanto Estevão tem do próprio herói romântico,<sup>45</sup> começando por sua descrição física:

Para estudar tanto, foi-lhe preciso sacrificar uma parte da saúde. Estevão aos vinte e quatro anos adquirira uma magreza, que não era a dos dezesseis; tinha a tez pálida e a cabeça pendia-lhe um pouco para frente pelo longo hábito da leitura. Mas esses vestígios de uma longa aplicação intelectual não lhe alteraram a regularidade e harmonia das feições, nem os olhos perderam nos livros o brilho e a expressão. Era além disso naturalmente elegante, não digo enfeitado, que é cousa diferente: era elegante nas maneiras, na atitude, no sorriso, no traje, tudo mesclado de uma certa severidade que era o cunho do seu caráter. Podia-se notar-lhe muitas infrações ao código da moda; ninguém poderia fazer dizer que ele faltasse nunca às boas regras do *gentleman*. (CF, 106, grifos nossos).

Magreza excessiva, palidez e curvatura da cabeça são alguns elementos que configuram a fragilidade de Estevão e ao mesmo tempo contribuem para afastá-lo dos comportamentos mundanos. Essa palidez acentuada, fruto do refúgio e da dedicação ao estudo, associada a alguns elementos que denotam a fragilidade de Estevão, dão a ele uma entonação mais delicada, que condiz muito com a severidade de seu caráter. Sua descrição aponta uma espécie de “moralidade excepcional” que se refere tanto à imagem angelical (e romântica) como a seus gestos na resolução final do “problema amoroso” proposto pela falsa viúva no conto. Talvez seja correto afirmar que existe muito da

---

Maus livros, não lhe parece?” (OC, I, 136). Esse aspecto marca a oposição entre os dois homens e a existente entre Félix e Lívia, também tributária da imagem amorosa vinda da mediação literária.

<sup>45</sup> Tal qual ocorre com Margarida não podemos determinar todas as leituras de Estevão, mas uma das poucas reveladas é fundamental, sobretudo na configuração do herói romântico: “Sob influência da crítica francesa, costuma-se, no Brasil, incluir Goethe entre os românticos. Na Alemanha, porém, sua obra é dividida em fases diferentes: os versos anacreônticos da adolescência; as obras pré-românticas como *Werther* (...), imbuídas do espírito do movimento *Sturm und Drang* (“Tempestade e ímpeto”); a fase classicista da maturidade (*Fausto I*); e, por fim, suas últimas produções que denunciam algo como uma aproximação ante o romantismo (*Fausto II* ...).” (VOLOBUEF, 1999: 11).

excepcionalidade das personagens de Rousseau em Estevão, já que estas parecem lhe servir de “orientação” em questões relativas ao amor e à própria moral.<sup>46</sup> Há mesmo uma intenção do narrador de “A mulher de preto” em rotular a singularidade do moço a partir de suas dissociações ao mundo social das aparências e de suas práticas, revelando-o mais e mais como um ser anacrônico e inadaptado. Talvez esteja aí um índice sugestivo de sua frustração, e um modo já meio irônico de mostrar as inadequações desse “herói romântico machadiano” na realidade social e amorosa da época.<sup>47</sup>

## **1.2) “Confissões de uma viúva moça”.**

### **1.2.1) O narrador feminino de Machado de Assis.**

“Confissões de uma viúva moça” é um conto singular na obra machadiana, pois revela um dos poucos momentos em que o escritor utilizou-se de um narrador feminino.<sup>48</sup> Eugênia, a jovem viúva do conto, escreve a uma amiga “confessando” seus deslizes amorosos quando casada. Os termos das cartas são escritos à moda do romance epistolar e a fórmula é a mais simples do gênero: o narrador, redator das cartas, exprime a um outro (ausente no diálogo, pois não temos suas respostas) seus sentimentos mais íntimos, permitindo com que o autor faça “um devassamento minucioso da personagem (...) e um desnudamento da subjetividade comparável ao confessionalismo de um diário

---

<sup>46</sup> É tentador pensar que alguns argumentos de Darnton sobre a leitura que um homem comum faz da obra de Rousseau podem ser talvez estendidos a Estevão, que se assemelha a Jean Ranson quanto ao seu modo de condução deste diante de algumas práticas da vida, sobretudo à maneira como interpreta o mundo. É a partir de Rousseau que ele sugere ter feito, por exemplo, sua escolha matrimonial. (DARNTON, 1996).

<sup>47</sup> Karin Volobuef observa a configuração geral do herói romântico, segundo o modelo alemão: “Esse típico herói romântico é alguém destinado a falhar toda vez que tentar adaptar-se às normas da sociedade, pois sua cosmovisão é diametralmente oposta à do burguês. Ele sempre deseja o espaço aberto, o horizonte amplo. Seu paraíso não é um mundo de trabalho regular, conforto doméstico e vida familiar, mas o universo da arte, da liberdade e da realização pessoal. Nesse sentido, é bastante usual o típico herói romântico ser um artista. Contudo, mesmo que alguns dos heróis românticos não sejam necessariamente artistas [a autora cita um cientista, um caçador e um estudante], o protagonista romântico invariavelmente é sonhador, desajeitado no convívio social, ‘infantil’. Fantasia e poder de imaginação, impulso criativo, despreendimento quanto a vantagens econômicas ou imposições de etiqueta são alguns de seus traços mais característicos.” (VOLOBUEF, 1999: 101).

íntimo.” (SILVA, 1968: 294/5).<sup>49</sup> Essa característica missivista, centrada em uma única voz, confunde-se com o diário íntimo ou as memórias. Oscar Tacca observa, no entanto, que “as memórias implicam uma distância temporal em relação àquilo que é narrado; o diário, pelo contrário, uma coetaneidade. As cartas podem saltar livremente de um caso para o outro.” (TACCA, 1983: 41). Ao mesmo tempo em que as cartas da viúva podem ser comparadas a um “diário íntimo”, dado seu aspecto confessional, elas se enquadram na perspectiva da memória, conferindo um outro formato ao texto, distante da simultaneidade entre fato e escrita. Dessa forma, o recurso ao gênero epistolar, no conto, apesar de garantir uma maior penetração no universo íntimo da mulher, apela para certo racionalismo, responsável pelo depuramento das emoções femininas.

Se a distância temporal entre o relato (“eu narrado”) e os fatos (“eu vivido”), cerca de dois anos, revela o assentamento dos episódios no espírito da narradora e a possibilidade da escrita a partir de uma “pena pensada”; por outro lado, pode apontar também a dificuldade da moça em lidar com as repercussões emocionais do caso. O certo é que, se o discurso da narradora se origina de suas insatisfações e rancores, ele vem acompanhado de um rigor de composição que o assemelha, em muitos momentos, à feitura de um romance. A própria organização do material narrado em um formato já predispõe ao uso da racionalidade, evidente em alguns trechos do conto: “Não cuides que eu fazia então esta dupla evocação bíblica e pagã. Naquele momento, não refletia, desvairava; só muito depois pude ligar duas idéias.” (CF, 176).

Visto isso, não devemos nos esquecer que o “relato confessional” de Eugênia é ainda resultado de sua memória afetiva. Nesse caso, por mais que a narradora queira dar a dimensão total do acontecido, sua memória não captura tudo com precisão, pois seleciona elementos e aspectos que, mesmo domados pela força da razão e da análise, não pode descrever com plena veracidade o estado psicológico passado.

---

<sup>48</sup> Outros contos apresentam narradoras, mas à semelhança de “Confissões de uma viúva moça” em todos a voz é mediada por cartas e/ou diálogos, reservando à mulher apenas um espaço doméstico: “Ponto de Vista” (HMN) e “O melhor remédio” (RCV).

<sup>49</sup> Se em “Miss Dollar” o conteúdo do “diário” da viúva era omitido do leitor; aqui, é como se ele emergisse e se transformasse no próprio texto, e sua diarista em narrador único. Machado experimenta, assim, duas opções femininas contrárias: a mulher silenciada e a “escritora”, ambas praticantes da escrita.

... porque se retorna sobre o passado, se não para o reviver hoje, melhor ou diferentemente? Ao invés, contar-se hoje, é muitas vezes deixar-se arrastar, pelo apelo da memória, para o outrora. Em ambos os casos, os acontecimentos rememorados são deformados – ou, antes, recriados – por uma consciência imersa no presente. (BOURNEUF; OUELLET, 1976: 249).

Mas o que Eugênia pode, sim, fazer é contornar seu relato por um clima passional bem próximo do que fora há dois anos, o que se torna mais visível à medida que a moça rememora todo o processo de sedução. As interrupções de seu relato são, assim, resultantes da combinação entre emoção e cálculo, e devem ser encaradas como estratégias de cooptação da leitora, visada, desde o início, pela técnica folhetinesca do corte narrativo e da propagação do suspense. É interessante notar que a própria forma escolhida para a representação da história indica a intenção persuasiva de Eugênia, pois “diferentemente do diário íntimo, a carta quer atingir um destinatário, sensibilizá-lo, comovê-lo” (BOURNEUF; OUELLET, 1976: 247).

Sandra Vasconcelos observa, a respeito das narradoras epistolares de Samuel Richardson, que, “ganhando o poder de narrar suas próprias histórias, suas personagens encenam o sujeito feminino que, segundo Freud, converte sua própria narrativa de passividade diante da sedução num ato de sedução em si mesmo, na medida em que narram a história a fim de seduzir seu ouvinte ou leitor.” (VASCONCELOS, 2002: 78). A questão acima pode bem se estender à narradora de Machado, já que o modo narrativo de Eugênia nasce, sem dúvida, de sua experiência como personagem seduzida.<sup>50</sup> Nada mais legítimo, então, do que aliar conteúdo (história das cartas) à forma folhetinesca: “As minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te o efeito de um folhetim de periódico semanal.” (CF, 170).

Com o objetivo de relatar o processo de sedução a que foi submetida e rememorar os caracteres da paixão, a narradora busca “romancear” seu discurso, transformando o caso amoroso em episódio quase livesco, num misto de entretenimento e ensino: “Dou-te minha palavra de que hás de gostar e aprender.” (CF, 170).<sup>51</sup> A

<sup>50</sup> Nesse sentido, é possível ver que a personagem feminina de Machado se faz sujeito de seu próprio discurso e desejo através da escrita, assim como o diário de Margarida antevia de maneira bem sutil.

<sup>51</sup> Essa dupla função é corrente nos prefácios dos romances “que abrange a ficção pós-renascentista em prosa até 1740, data de publicação de *Pamela*, de Richardson, que os críticos de língua inglesa consideram uma espécie de ponto inicial do romance psicológico e de costumes (*novel*) e, portanto, do romance

estratégia está, portanto, armada e o processo de sedução agora não se utiliza de um cerimonial prático e convencional (mediado por gestos e declarações amorosas), mas de artifícios romanescos em que se incluem repetições, interrupções bem marcadas, apresentação e motivação das personagens e uma série de aspectos que ajudam a vislumbrar a construção das cartas da narradora como forma de sedução do outro.

Machado de Assis volta, aqui, a alicerçar a vazão dos sentimentos femininos em uma espécie de “diário íntimo”, forma que em “Miss Dollar” garantia a acomodação emocional (momentânea) de Margarida. Agora, no entanto, essa constituição do relato visível da mulher (temos suas cartas e revelações explícitas) surge como meio encontrado pela moça de vivenciar o processo amoroso, seja através do papel de vítima, seja por meio da confortável tarefa de sedutora. Pondo-se na posição de narradora do “romance”, Eugênia desdobra-se também na função de personagem e pode, por meio da escrita e leitura de suas próprias cartas, reviver (vicariamente) sua história.<sup>52</sup> O processo se assemelha ao de Margarida, à medida que a narradora de “Confissões de uma viúva moça” é também produtora e leitora de seu próprio discurso, o que confere às suas cartas valor similar ao diário e à leitura de romances da viúva em “Miss Dollar”. Conquanto o procedimento das moças seja o mesmo, seus objetivos finais são diversos, já que Eugênia tenciona, com a escrita e leitura do relato, uma rememoração positiva.<sup>53</sup> Esse desdobramento feminino, em “Confissões de uma viúva moça”, sugere o valor da experiência (como personagem) na composição da narradora machadiana, e ressalta a construção da aprendizagem feminina que nasce do próprio processo de sedução, via

---

contemporâneo.” (CANDIDO, 1989: 83). A respeito dessa dupla função dos romances, observemos as palavras de Paula Brito: “Mas o que importa ao público quem é o autor da obra? O que ele quer, quando lê um romance, é que o deleitem, e se de mistura puder beber alguma instrução, ele estimará em mais a obra do que se soubesse que tinha saído da mais preciosa pena, mas que apesar disso nem deleitava nem o instruí.” (APUD: SÜSSEKIND, 1990: 92/3).

<sup>52</sup> O processo vicário pode ser entendido melhor a partir do conto “D. Paula”, em que a personagem homônima se “realiza” ao ouvir a história extraconjugal narrada pela sobrinha. (*Várias Histórias!* 1896). Este conto é uma espécie de elaboração das idéias de “Confissões de uma viúva moça”, relativas à narração e à leitura. Para uma leitura deste conto, ver Maria Helena Werneck (1985: 117-122). Essa relação ocorre também em *Memorial de Aires*. Ver: PAES, 1989 e PEREIRA, 2007.

<sup>53</sup> A saída da moça de seu isolamento social e físico (a confissão e a volta à corte) parece corroborar o fato de que ela está disposta a viver novamente o amor, tendo deste uma visão mais amadurecida. Nesse sentido, vivenciar o passado por meio da escrita pode ajudá-la a se instrumentalizar melhor para o futuro.

frustração amorosa. O valor da experiência aqui é inteiramente diverso do de Margarida, já que Eugênia amadurece sua concepção de amor e sua visão sobre o mundo masculino.

Se num primeiro momento e numa leitura superficial o conto sugere a expurgação de um erro moral da mulher, caracterizado pelo aspecto confessional da narrativa; em seus detalhes, revela um desdobramento do processo de sedução da mulher, em que Carlota assume, agora, o papel de vítima (Eugênia torna-se um espelho de Emílio). Esse aspecto fundamental do relato da viúva reforça a estrutura vicária do texto, alertando para sua função de mediadora dos desejos da mulher e de sua realização. As cartas, nesse sentido, não servem para “confessar” o deslize e a frustração amorosa apenas, mas principalmente para compor todo o processo de sedução e seu entendimento, revelando-lhe sua própria capacidade de seduzir o outro. Isto é, o processo da escrita é a etapa final do entendimento dos artifícios da sedução e, logo, do amadurecimento feminino.

É tempo de contar-te este episódio da minha vida.

Quero fazê-lo por cartas e não por boca. Talvez corasse de ti. Desse modo o coração abre-se melhor e a vergonha não vem tolher a palavra nos lábios. Repara que eu não falo em lágrimas, o que é um sintoma de que a paz voltou ao meu espírito. (CF, 170, grifos nossos).

Até mesmo a forma de seu “romance” garante o efeito de conquista, pois a viúva mantém a linearidade de sua narrativa, dando ao relato progressão semelhante à de sua experiência. Cada carta, assim, revela um pouco mais da história de sedução e, por conseqüência, os desejos da mulher. O artifício da narradora, apesar de convencional, serve bem a seus propósitos, pois insere a leitora, pouco a pouco, na situação a que fora submetida pela aparição de Emílio; momentaneamente (durante a leitura das cartas ao menos) Eugênia coloca sua amiga também em posição de vítima do moço, alertando-a, porém, para os seus perigos: “As maneiras enganam muitas vezes” (CF, 183).

Veza ou outra, as cartas de Eugênia são interrompidas de maneira brusca, responsáveis que são pelo acendimento amoroso da moça por meio da memória: “Paro aqui desta vez. Sinto uma opressão no peito. É a recordação de todos estes

acontecimentos. Até domingo.” (CF, 192, grifos nossos).<sup>54</sup> Ou, ainda, pela presença trágica da morte próxima do marido, momento de tensão entre a personagem e o amante:

No dia seguinte estava exausta. Tantas comoções diversas e uma vigília tão longa deixaram-me prostrada: cedía a força maior. Mandei chamar a prima Elvira e fui deitar-me.  
Fecho esta carta neste ponto. Pouco falta para chegar ao termo da minha triste narração.  
Até domingo. (CF, 195/6).

Há nessa atitude da moça parcela considerável de emoção, mas isso não quer dizer que ela não calcule bem as interrupções de seu relato; afinal, está escrevendo ao modo de um folhetim. Prova disso é que os “capítulos” não obedecem a um critério único de tamanho e são cortados no momento de maior tensão, sendo interrompidos muitas vezes sem que se acabasse de se referir à idéia principal da carta, como espécie de prolongamento da narrativa. O primeiro capítulo de seu “romance” (a segunda carta), por exemplo, termina no exato momento em que Eugênia acabara de queimar o bilhete do admirador e da chegada do marido que, apesar da vela acesa e dos restos de papéis queimados, não questiona a mulher sobre nada: “Nem por curiosidade o fez!” (CF, 177). Como se não fora emoção demais para a leitora, a narradora termina seu capítulo com a sugestiva indagação: “Senti uma lágrima rolar-me pela face. Não era a primeira lágrima de amargura. Seria a primeira advertência do pecado?” (CF, 177). Dois aspectos são já trazidos à reflexão do (a) leitor (a): quais as razões da indiferença do marido de Eugênia e por que a amargura da mulher? Índices de que algo não está bem no casamento da moça e que o marido é em parte responsável por isso.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Essa citação contraposta à anterior causa certo desconforto no leitor, que nota a contradição da personagem. Sé é verdade que a paz voltara ao espírito da moça, por que a perturbação ao se recordar de Emílio? Talvez essas “incoerências” sejam frutos do próprio processo vicário, que se faz mais presente à medida que o relato evolui. Por outro lado, a “paz de espírito” da moça – diferente de “paz no coração/no peito” – pode estar associada ao remorso em relação à figura do marido, ou seja, no momento da introdução do relato ela não tem mais remorso de seu ato, o que sugere a falsa “confissão”.

<sup>55</sup> Nestes “capítulos” iniciais não temos as costumeiras despedidas que aparecerão em algumas das cartas posteriores: esquecimento da narradora ou simples estratégia de escrita, adequando-a melhor ao estilo romanesco? Como parte do artifício literário, Eugênia insere também em suas cartas trechos das cartas de Emílio e diálogos entre as demais personagens de seu drama, revelando a dificuldade de tal processo em face da veracidade do relato: “Isto que te escrevo é feio. A maneira por que ele falava é que era apaixonada, dolorosa, comovente.” (CF, 191). Em outro momento, para elucidar melhor a passagem de tempo e referir-se a episódios vivenciados pela própria amiga, a narradora introduz uma linha pontilhada, suprimindo os fatos e as emoções atreladas a eles. É estranho, entretanto, que as cartas trocadas entre ela e o amante sejam omitidas, já que serviriam para ressaltar o caráter fingido do moço. Mesmo que a moça não as tenha, ela não saberia alguns trechos de cor, como sabe de outras?

Considerando a temática do conto, a opção narrativa de Machado revela a audácia do autor de, em uma época absolutamente restritiva à mulher, limitada por papéis secundários e precisos, dar-lhe voz. A configuração dessa narradora adquire uma força excepcional na obra machadiana, pois a mulher ao invés de silenciada – como serão outras versões da adúltera<sup>56</sup> e de certas mulheres em sua ficção – se torna portavoza das expectativas e frustrações femininas. Não se trata, aqui, apenas de experimentar o uso do narrador feminino, já que a história de adultério acaba por revelar outras disposições do mundo íntimo da mulher.<sup>57</sup>

O certo é que Machado queria, com essa opção narrativa e este tema provocativo, algo mais do que servir apenas de simples receituário básico para o comportamento “decente” de suas leitoras. Ainda que o conto seja narrado por Eugênia como espécie de aconselhamento a outras mulheres (“... a lição há de servir-me, como a ti, como às nossas amigas inexperientes”), é interessante a forma como ela revela, a partir da história de sedução, suas insatisfações conjugais. Por outro lado, seus conselhos podem também se destinar aos homens, precavendo-os de outros deveres maiores no casamento. Se o conto machadiano tem valor de instrução, é certo que vale tanto às mulheres quanto aos homens, sobretudo no que diz respeito às expectativas de cada uma das partes relativas ao casamento. Nessa perspectiva, o conto assume um outro formato: o de questionador dos papéis (e das expectativas) conjugais de homens e mulheres e, mais ainda, dos próprios modos de concepção do matrimônio, posição que já vimos ensaiada em “Miss Dollar”.

---

<sup>56</sup> A maior “adúltera” silenciada na obra machadiana é Capitu, já que é a ausência de sua voz em *Dom Casmurro* que confere ambigüidade ao texto. Esse procedimento de construção da personagem feminina deve ser considerado em outras narrativas do autor que evidenciem esse mesmo silêncio da mulher quando relativo à questão do adultério.

<sup>57</sup> Se Machado quisesse, com a construção de Eugênia, apenas experimentar o narrador feminino, por que não fazer a mulher contar uma história em que não houvesse alusões ao adultério? Seria mais aceitável para os padrões morais da época, pois não teríamos uma “adúltera” confessando seus pecados amorosos. Para maiores informações quanto à polêmica gerada pelo conto, ver MASSA (1965: 210-217) e BROCA (1983). A esse respeito é possível pensar que o uso da rubrica *by a lady* no conto machadiano – freqüente ao longo de todo século XVIII em textos que nem sempre eram de autoria feminina –, possa ter sido uma estratégia machadiana de “despertar a curiosidade e ser garantia da necessária sensibilidade, evidentemente feminina.” (MEYER, 2001: 53).

“Confissões de uma viúva moça”, apesar de caracterizado como uma espécie de “romance moral”, guarda a particularidade de não ser narrado de maneira didática. Não há nenhuma explicitação de conselhos à amiga ou de direcionamento de seus atos conjugais, mas apenas o relato da experiência frustrada da realização do amor no casamento e fora dele: “Mostra-lhes estas cartas; são folhas de um roteiro que se eu tivera antes, talvez, não houvesse perdido a ilusão e dous anos de vida.” (CF, 171, grifos nossos). É óbvio que Eugênia quer informar mais sobre os modos de sedução de certos rapazes do que ensinar suas leitoras a se acomodarem aos princípios morais e sagrados de um casamento fracassado. Não passa ileso ao leitor o advérbio sutilmente introduzido pela moça em sua fala, pois ele quer marcar, acima de tudo, o caráter provisório e não doutrinário de seu discurso, inscrevendo-o em um outro campo de leitura (bem mais subjetivo), em que a mulher se deixa apreender intimamente, revelando seus desejos e sua não integração ao casamento de conveniência.

É partindo dessa perspectiva que vemos o quanto a mulher retratada em “Confissões de uma viúva moça” é uma narradora nata, nos termos propostos por Walter Benjamin, pois, segundo ele, a verdadeira narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos.” (BENJAMIN, 1987: 200). Eugênia se destaca como narradora tradicional não só pela “dimensão utilitária” que seu relato possa ter, mas, sobretudo, por sua capacidade de intercambiar as próprias experiências, transformando-as em narrativas. Concordando que o “romance” de Eugênia possa servir aos propósitos de educação moral/social das mulheres que o lerem, e sendo o texto, em última instância, pertencente à pena de Machado, há sem dúvida um valor educacional mais profundo (sobretudo porque não disciplinador), que não pode ser efetivamente assumido como tal:<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Por isso o conto se apresenta, em sua aparência, com função moralizante. Acreditamos, no entanto, que há uma perda ou substituição do tom didático moral em prol da afirmação do desejo feminino (ausente de modo geral na concepção das personagens femininas românticas), que faz prevalecer a imagem de Eugênia como um ser sexualmente ativo em oposição aos conceitos ditados pela moral social.

Diante do reduzido acesso feminino à educação formal, são os romances e periódicos que vão preencher a lacuna e cumprir o papel de importante fonte de educação para a maioria das mulheres. O romance passa a funcionar, graças ao zelo didático dos romancistas e aos propósitos morais que alegam ter, como um poderoso instrumento pedagógico que visa à reforma dos costumes e maneiras. (VASCONCELOS, 2002: 141/2, grifos nossos).

A constatação de Sandra Vasconcelos refere-se a outras penas, mas faz sentido se aplicada ao conto de Machado, pois o relato de Eugênia pode ser visto como um discurso, ainda que sutil, a favor do desejo feminino e de sua tentativa de realização. Essa questão educacional mais profunda e reformista faz com que o conto machadiano dialogue com uma temática presente e necessária à literatura, sobretudo ao romance – gênero aberto à contemporaneidade –, e à prática feminina da escrita, mesmo que simulada pelo autor masculino. Ainda que tenhamos em mente as diferenças entre romance e conto, é preciso observar que, na segunda metade do século XIX brasileiro, não parecia haver ainda uma clara definição dos dois gêneros, especialmente do conto,<sup>59</sup> possibilitando assim que tomemos um pelo outro, para efeito didático. Aliás, o próprio Machado deixa essa confusão entre as diversas formas narrativas bem evidente no prefácio de *Ressurreição*, ao relatar a recepção crítica de *Contos Fluminenses*: “A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dois anos publiquei, me animou a escrevê-lo [*Ressurreição*]. É um ensaio.” (OC, I, 116, grifos nossos). Realce de que Machado não fazia distinção entre conto e novela, visto o aspecto semelhante de todos os textos do volume: longos, divididos em pequenos capítulos, duração temporal estendida, etc. Junta-se a isso, o fato de que a narrativa é caracterizada por Eugênia, de maneira meio disforme, como “romance”, “conto” ou “estudo”.

Desse modo, essa diferenciação formal mais específica não nos parece necessária para constatar que o gênero narrativo se associava bem ao universo feminino, no que diz

---

<sup>59</sup> Sílvia Azevedo observa a confusão entre a denominação dos gêneros presentes nos primeiros textos publicados por Machado no *Jornal das famílias* – e de outros colaboradores: “Os escritores são os primeiros a dar mostras de que o gênero não estava ainda definido. Na classificação dos próprios textos, ora chamam-nos de conto, ora de novela, ora de romance, ora de crônica.” (AZEVEDO, 1990: 20). Para ela, as narrativas que compõem *Contos Fluminenses* têm como matriz o romance, e somente a partir de *Histórias da Meia Noite*, Machado consegue caracterizar seus textos mais aos moldes do conto, observando a brevidade e a menor intromissão dos narradores nos relatos. Lembremos ainda que a seção (no *Jornal das Famílias*) em que Machado escreveu doze dos treze contos examinados neste estudo era

respeito às suas práticas de leitura e escrita. É nesse sentido que podemos relativizar as palavras abaixo de Vasconcelos, ao tratar da escrita feminina, estendendo-as ao conto e à novela, formas narrativas irmanadas, em seus aspectos mais gerais, ao romance:<sup>60</sup>

A escolha do romance como gênero literário parecia um caminho óbvio e inescapável [à mulher]. Era uma forma literária ainda em formação, sem convenções ou regras formais rígidas, sem tradição ou raízes e, depois de Richardson, tratava do mundo da casa, da família e dos sentimentos. Um gênero feito sob medida para elas, justamente por centrar-se sobre a vida privada e os assuntos domésticos, experiências centrais para as mulheres... (VASCONCELOS, 2002: 108).

Se considerarmos os temas tratados pelo romance inaugurado por Richardson – o romance sentimental e epistolar –, torna-se fácil compreender a escolha da personagem feminina como narrador em “Confissões de uma viúva moça”, texto que dimensiona a vivência da mulher e suas inadequações às normas sociais masculinas.

De modo geral, o romance feminino foi sempre uma história da jornada de sua protagonista em busca de identidade, na maior parte das vezes através do casamento. Foi uma história de aprendizagem, em que a heroína é lançada para fora do espaço protegido da casa e da família e obrigada a enfrentar as agruras e atribulações do mundo exterior. (VASCONCELOS, 2002: 113).

Percebemos, então, que a opção narrativa de Machado acarreta uma série de conseqüências que tornam o texto bem mais interessante do que a crítica o tem considerado.<sup>61</sup> Seu ponto de vista serve, de uma maneira geral, para revelar com maior veracidade o mundo interior da mulher. A utilização das cartas é a solução técnica encontrada pelo autor para representar os conflitos internos de sua personagem, sem conceder-lhe diretamente a voz; o método epistolar filtra, em certo sentido, as emoções femininas, gerando análises mais racionais da experiência vivida, a ponto de ser encarada pela narradora como um romance-folhetim. A temática do adultério, tratada pela própria adúltera, evidencia melhor o processo de sedução e o envolvimento da mulher, ancorada no papel de vítima, mas também de algoz. Quase sempre a ficção machadiana mostrará a imagem feminina fadada ao insucesso amoroso, já que a vivência

---

denominada de “Romances e Novelas”. Para outras informações quanto às tentativas de denominação de cada gênero, ver os manuais de retórica utilizados no Colégio Pedro II. (AUGUSTI, 2006: 64-82).

<sup>60</sup> Referimo-nos aos elementos personagem, tempo, espaço, enredo e narrador.

<sup>61</sup> José Aderaldo Castello é, talvez, o crítico que melhor valorize estes contos, reconhecendo-os como ensaios: “A experiência humana utilizada nos contos da fase experimental é, conseqüentemente, quanto aos aspectos mais objetivos, idêntica à que ele utiliza em realizações posteriores.” (CASTELLO, 1969: 77).

do amor, socialmente aceita, está condicionada à relação matrimonial, que não se baseia na eleição pessoal desinteressada. Uma das possíveis saídas femininas da frustração amorosa no casamento é a extrapolação dos limites do lar e do papel de esposa, estendendo-se para as aventuras extraconjugais na tentativa de realização de seus desejos. Saída vislumbrada, sem grande sucesso, pela primeira narradora machadiana.

### **1.2.2) As implicações do prefácio.**

Ao modo da tradição romanesca, a narradora de “Confissões de uma viúva moça” introduz sua história enaltecendo a amizade de sua leitora, aspecto fundamental ao processo de sedução que a escrita de Eugênia quer alcançar. Sua primeira carta pode ser comparada à estrutura de um prefácio, pois aspectos comuns destes textos introdutórios são visíveis (explicações acerca da história, propósitos e objetivos aparentes do texto, a adulação do leitor), formando uma espécie de cumplicidade fundamental entre estes dois agentes, autor e leitor. O prefácio da viúva sugere, por meio de explicações relativas ao processo de similaridade ao folhetim, algumas importantes reflexões a propósito do gênero narrativo e de elementos referentes à forma de ressaltar sua veracidade (aspecto obsessivo na afirmação do gênero romance), que mostram a figura feminina capacitada para o exercício literário. Nessa perspectiva, essa primeira carta da narradora funciona, ao mesmo tempo, como território de confissão do autor – de certos processos de composição de seu relato – e tentativa de apreensão de sua leitora.

Considerando que o autor real do conto é Machado, e a moça sua criação ficcional, é possível nos valermos de alguns aspectos desse “prefácio” como parte de um processo maior que se refere à própria “construção” da narradora, já que o autor estaria se adequando (e sua personagem também) aos modelos de introdução dos romances. Ao longo da tradição do gênero, os autores se utilizaram de muitos processos para inserir suas histórias no campo da verdade, buscando garantir a confiança dos leitores. O expediente das cartas era, pois, um desses recursos. A figura do editor, o “autor” que

assinava o romance ou organizava o material, tornou-se, assim, fundamental a todo o processo de composição narrativa baseado em manuscritos.

... chama-se editor de uma narrativa à entidade que esporadicamente aparece no preâmbulo, facultando uma qualquer explicação para o aparecimento do relato que depois se insere e de certo modo responsabilizando-se pela sua divulgação; trata-se, pois, de um intermediário entre o autor e o narrador, intermediário que mantém com qualquer dos dois relações muito estreitas. (REIS; LOPES, 1996: 117).

A narrativa epistolar se estrutura sempre na figura do editor: “nos primeiros capítulos, o romancista prepara as condições (a moldura) para que uma personagem relate a sua história (que é a ‘história do romance’).” (TACCA, 1983: 43). Dessa forma, o editor funciona como uma espécie de coletor das cartas ou dos originais, que confere a publicação como sendo de propriedade de um ser real. Em *Lucíola* (1862), por exemplo, o nome de Alencar não é sequer citado no prefácio, sendo que também o autor das cartas (Paulo) é omitido pela editora G.M, que lhe dedica o romance.

Ao autor  
 Reuni as suas cartas e fiz um livro.  
 Eis o destino que lhes dou; quanto ao título, não me foi difícil achar.  
 O nome da moça, cujo perfil o senhor me desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um inseto.  
 Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d'alma?  
 Deixem que raivem os moralistas.  
 A sua história não tem pretensões a vestal. É musa cristã: vai trilhando o pó com os olhos no céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: veste-a a virtude.  
 Demais, se o livro cair nas mãos de algumas das poucas mulheres que lêem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre.

Novembro de 1861.  
 G. M.  
 (ALENCAR, 1994: 11).

Com este procedimento Alencar se apaga como o verdadeiro autor da obra, enquanto joga com uma série de seres ficcionais (editor, autor, narrador) que assumem provisoriamente *status* de pessoas reais. A confusão garante em parte a credibilidade do leitor e a motivação de sua leitura, imersa no clima misterioso da moça, protagonista das cartas de Paulo transformadas em romance. O prefácio de *Lucíola* aponta alguns dos aspectos elencados aqui relativos à feitura dos textos introdutórios, pois explicações acerca da obra (seu método de composição) e dos objetivos do autor estão presentes

como forma de envolver o leitor no discurso ficcional. Para isso, é necessária a aparência de realidade dos fatos que é garantida, em parte, pela falsa editora ao relatar a veracidade dos originais, nos quais o romance se estrutura, pois, na verdade, não se trata de uma narrativa epistolar.

No conto machadiano, no entanto, não há referência à figura do editor, justamente porque Eugênia assume, ela mesma, a identidade de uma pessoa real, relatando sua história por meio de uma correspondência estritamente particular. De certo modo, esse é o meio encontrado por Machado de também afirmar a autenticidade de seu relato e conferir verossimilhança à sua narradora. Mais do que isso, a ausência do editor é uma estratégia que rompe com uma norma do romance e do gênero epistolar, dando nova feição à narradora (e a seu relato) ao lhe conferir maior liberdade de ação/reflexão, que poderia ser facilmente censurada pela interferência do editor e pela moldura narrativa.<sup>62</sup> Desse modo, a viúva não precisa se esconder por detrás de outra imagem (possivelmente masculina) para se afirmar como narradora e porta voz dos desejos femininos: ela é, como se vê, duplamente livre (social e literariamente). Seja como for, parece-nos claro que mais do que um simples narrador, Machado de Assis cria uma personagem feminina escritora, que para todos os efeitos é a responsável única pelo texto de “Confissões de uma viúva moça” e por suas estratégias narrativas. O prefácio do conto explica a própria adoção do método narrativo utilizado por Eugênia, apresentando a ausência das cartas de sua interlocutora como parte de sua intenção de ser apenas “ouvida” pela amiga. Esse aspecto exime o autor da tarefa de se apresentar como editor das cartas, revelando, via sua narradora, a construção e a origem do próprio relato.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Não por acaso o editor de *Lucíola* é uma senhora de idade, que manda alguns recados ao leitor excessivamente moral, alertando-o para a virtude d’alma de sua protagonista, apesar de prostituta. Ver: RIBEIRO, 1996: 83-92. É interessante pensar que o prefácio de *Lucíola* guarda algumas relações importantes com o de Eugênia, que também postula (sutilmente) a adesão de sua leitora sem nenhum julgamento moral.

<sup>63</sup> Quando publicado no *Jornal das famílias*, o conto era assinado por Job, quem assumia o papel de editor das cartas. Ainda assim, não havia nenhum tipo de “moldura narrativa” explicando a origem e a publicação das cartas. Naquele momento, Machado já evidencia que não era necessária a figura do editor.

### 1.2.3) O outro lado das “confissões”.

A segunda carta destinada à amiga já deixa transparecer a insatisfação de Eugênia com a vida de casada. A agitação constante da casa, ponto de reunião de vários amigos, o teatro e outros divertimentos são meios encontrados pela moça para preencher com “certas alegrias exteriores” a “falta das íntimas, que são as únicas verdadeiras e fecundas.” (CF, 171). Além dos aspectos exteriores, ela consagra sua alegria desafiando o marido e laureando “certa superioridade sobre seu espírito”: seus caprichos são satisfeitos pelo homem como parte de seu dever matrimonial. É assim que vão ao Teatro Lírico na noite em que Eugênia vê pela primeira vez Emílio. A aparição do moço é narrada de maneira enigmática, impressa no texto da narradora por meio de quebras de parágrafos que agrupam, quase sempre, apenas uma oração.

Trocamos algumas palavras.  
 (...)
 O homem estava lá.  
 Disse a meu marido que fechasse a porta.  
 Começou o segundo ato.  
 (...)
 Lancei um olhar para o corredor.  
 (...)
 Chegamos à porta da rua dos Ciganos.  
 Aí esperei o carro por alguns minutos.  
 Quem me havia de aparecer ali, encostado ao portal fronteiro?  
 O misterioso.  
 Enraiveci. (CF, 173/4).

Se a narrativa de Eugênia denota suspense devido à aparição do homem misterioso, evidencia também certo ar de enfado decorrente do “espetáculo deplorável” a que ela e o marido assistem, espelhando o clima tedioso existente entre o casal. Não é sem razão que o misterioso ganha tantas atenções da moça, especialmente pelo modo provocador e persistente com que a olha. O fato é que a aparição do homem já começa a mostrar-se interessante para a mulher, que demora oito dias para esquecê-la. Mas por que um fato isolado desse, de um homem que sequer ousou se aproximar dela e de seu marido, passa a ser uma grande preocupação para Eugênia, fazendo-a reproduzir mentalmente a cena? É claro que a imaginação e, sobretudo, a vaidade da moça, presa a

um casamento sem paixão, agem em favor de Emílio. Até que ponto não era possível para o rapaz inferir, dada as preocupações e atenções da moça, suas expectativas em relação a ele?

Apesar da narradora não se ater ao fato, sua narração revela a perspicácia do rapaz na apreensão dos desejos femininos e das lacunas impostas pelo casamento de conveniência: “Parece que aquele homem lia na minha alma e sabia apresentar-se no momento mais próprio a ocupar-me a imaginação como uma figura poética e imponente.” (CF, 181, grifos nossos).<sup>64</sup> Considerando a encenação sedutora de Emílio é fácil apreendê-lo como um homem dotado de grande poder de observação e análise no que diz respeito ao objeto feminino. O modo assustador e ao mesmo tempo interessado com que o olhar de Eugênia procura o de Emílio, certamente abre espaço para a atuação masculina, sugerindo a idéia de que a moça é uma vítima ocasional do rapaz. Não parece ser em busca de Eugênia que Emílio está, mas de uma “aventura romanesca” qualquer.

Persistindo na estrutura folhetinesca de sua escrita, Eugênia narra o descobrimento de uma misteriosa carta em seus pertences de costura. Os termos da missiva, reproduzida em sua totalidade para a amiga, mesmo tendo sido queimada pela narradora, avançam de maneira tempestiva sobre a fantasia e os desejos da mulher, apesar de seus receios. É interessante como ainda hoje, distante dois anos dos fatos, ela saiba de cor as cartas enviadas por Emílio. A primeira sobretudo, pois é repleta de devaneios amorosos e de uma linguagem clichê fácil de ser confundida.

“Não se surpreenda, Eugênia; este meio é o do desespero, este desespero é o do amor. Amo-a e muito. Até certo tempo procurei fugir-lhe e abafar este sentimento; não posso mais. Não me viu no teatro Lírico? Era uma força oculta e interior que me levava ali. Desde então não a vi mais. Quando a verei? Não a veja embora, paciência; mas que o seu coração palpíte por mim um minuto a cada dia, é quanto basta a um amor que não busca nem as venturas do gozo, nem as galas da publicidade. Se a ofendo, perdoe um pecador; se pode amar-me, faça-me um deus.” (CF, 175).

A reprodução da carta, no entanto, é fundamental para que também sua “leitora” absorva o clima que a contaminara. Aliado a isso está a exposição que o texto faz da falsidade e dos artifícios sedutores do homem, que em tudo imita o comportamento

---

<sup>64</sup> Algumas considerações sobre a imagem literária de Emílio revelam a atuação em seu comportamento, ao mesmo tempo em que ressalta o poder imaginativo da mulher, associado ao mundo literário.

amoroso sincero e tempestivo dos apaixonados. É Rousseau, sábio nessa arte, quem nos esclarece o modo de composição dos missivistas enamorados. Para ele, uma carta que

o amor realmente ditou, uma carta de um Amante realmente apaixonado, será frouxa, difusa, arrastada, sem ordem, cheia de repetições. Seu coração, cheio de um sentimento que transborda, repete sempre a mesma coisa e nunca acaba de ter o que dizer, como uma fonte viva, que corre sem cessar e nunca se esgota. Nada de brilhante, nada de notável, não se retêm nem palavras, nem giros, nem frases, não se admira nada, não se é impressionado por nada. Contudo, sentimos a alma enternecida, sentimo-nos comovidos sem saber por quê. (ROUSSEAU, 1994: 28).

De acordo com esta orientação, podemos analisar melhor a carta de Emílio e ver o quanto há de cálculo no sentimento anunciado pelo rapaz. De modo geral, o tom adotado é o do desespero, fruto do amor que, segundo o jovem, o leva à carta. Esse estado psicológico condiz bem à desordem de que falava Rousseau, mas a análise detida da carta revela justamente o contrário, um discurso bem articulado, que se estrutura a partir de um argumento básico: fazer com que Eugênia ceda à proposta amorosa. Soa estranho que a carta seja bastante concisa, especialmente porque é a primeira. Se observarmos bem, além de uma enorme concisão para expressar o desespero de seu amor, Emílio introduz, ainda, outras informações, deslocando-se da condição ilógica sugerida por Rousseau. É nessa perspectiva que podemos ver uma série de “argumentos” funcionando, numa escalada rítmica e intensa, como encaixes da proposta real da carta, assumida por meio de figurações poéticas e entusiastas apenas na última frase do texto: “... se pode amar-me, faça-me um deus.”.

A progressão (e organização) da carta funciona da seguinte forma: 1º) a revelação do amor; 2º) tentativa de abafar o amor; 3º) “força oculta” que atrai o jovem para perto da amada; 4º) desejo de vê-la novamente; 5º) o amor vassalo que não espera nada em troca – sugestões de um amor cortês?; 6º) o convite “poético” à vivência do amor. Nota-se que, além da progressão crescente do relato objetivar um maior envolvimento da leitora com o texto, há também uma contradição marcante entre os 5º e 6º argumentos, imprimindo, apenas na aparência, um tom de desespero ao amante, mas que é a essência da carta. Essa contradição será marcante em todo o envolvimento entre Eugênia e Emílio, que ao mesmo tempo em que expressa certa discrição (amor que não busca as “galas da publicidade”), necessita tornar público o caso (desejo de que a moça

fuja com ele). Estão aí as marcas do sedutor, que conquista com discrição a mulher casada, mas que precisa da expressão pública para tornar valiosa a empreitada. Como notamos, a desordem emocional própria do amante, descrita por Rousseau, não está presente na carta de Emílio, que, analisada de maneira atenta, revela uma crescente e articulada persuasão com o objetivo de envolver Eugênia no jogo amoroso. Mas talvez um dos aspectos mais interessante na carta do jovem seja mesmo o fato de que ela revela uma imagem amorosa idealizada e bastante romântica, seja na sugestão do amor à primeira vista, espécie de comunicação entre almas, seja decorrente da postura vassala do moço, em face da dama casada eleita para a inspiração amorosa. Estão aí já enunciados alguns atributos literários da composição do amor tratado no texto.

Mas a carta não é o primeiro expediente amoroso do rapaz; sua aparição no teatro já deixara algumas marcas. Assim, percebemos que a declaração nasce justamente do desconforto que Emílio causa a Eugênia no teatro (percebido por ele), servindo-lhe como um meio de adensar a curiosidade e o sentimento femininos. E se isso é mesmo verdade, a carta (mentirosa em sua essência) funciona apenas como uma estratégia para que a reflexão e as lacunas amorosas do casamento da moça a levem a experimentar uma torrente de sentimentos contraditórios: raiva, medo, curiosidade... desejo.

Apesar de Carlota conhecer Emílio, Eugênia omite, durante parte do relato, seu nome, mantendo um suspense estratégico em torno da figura do sedutor. Dessa forma, se o rapaz estiver distante da perfeição que a narradora associa a ele, a amiga já estará imbuída pelo clima de paixão instaurado pelo amante, compreendendo melhor o processo de sedução.<sup>65</sup>

Tu, que o conhecestes depois, dize-me se, dadas as circunstâncias anteriores, não era para produzir esta impressão no espírito de uma mulher como eu!

Como eu, repito. Minhas circunstâncias eram especiais, se não o soubesse nunca, suspeite-o ao menos.

Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa. Mas não era assim. Entramos no nosso lar nupcial como dois viajantes estranhos em uma hospedaria, e aos quais a calamidade do tempo e a hora avançada da noite obrigam a aceitar pousada sob o teto do mesmo aposento.

---

<sup>65</sup> Carlota metamorfoseia-se, assim, em Margarida (“Miss Dollar”), através do modo de leitura dos romances. É impossível não sentir, aqui, a presença (quase explícita) de Goethe, pois estamos falando de homônimos femininos, narrativa epistolar e de um “apaixonado”, disposto ao suicídio.

Meu casamento foi resultado de um cálculo e de uma conveniência. Não inculpo meus pais. Eles cuidavam fazer-me feliz e morreram na convicção de que o era. (CF, 181).<sup>66</sup>

Os agravantes do caso de Eugênia referem-se à sua insatisfação amorosa e ao descaso do marido diante da ameaça inconsciente ao casal. Esses aspectos, destacados pela narradora, tornam mais fácil a identificação da “leitora” com sua conduta. A atitude da moça abre espaço para um melhor entendimento dos processos pelos quais se deixou enredar por Emílio. O relato de Eugênia faz de maneira velada um convite à amiga a refletir sobre sua vida conjugal e sobre os riscos (e também gozos) de buscar a satisfação de seus desejos fora da intimidade do lar. Nessa perspectiva, a narrativa da viúva serviria certamente como um “roteiro” que “talvez” ajudasse a amiga e tantas outras mulheres à fugir das armadilhas de sedutores vis. Se isso sugere que é dentro do casamento que deve estar a satisfação da mulher, a melhor forma de realizá-la é “questionar” de uma maneira ou de outra as posições dos cônjuges na relação, deslocando os papéis de marido e mulher dos modos sociais e morais vigentes de sua representação.<sup>67</sup>

A metáfora hospedeira utilizada pela narradora revela a distância e o desconhecimento existentes entre ela e o marido e abre conjecturas maiores a respeito do grau de infelicidade de ambos em relação ao casamento arranjado. Tanto Eugênia quanto seu esposo dividem o teto sob a condição de um contrato que ambos não podem deixar de reconhecer como legítimo, mas que está distante de ser um casamento no sentido mais subjetivo do termo. O conto marca de maneira explícita as dificuldades de realização emocional de mulheres e homens diante um casamento de conveniência.

---

<sup>66</sup> Ao frisar o termo “como eu” a viúva parece querer marcar uma distância entre sua realidade e a de sua amiga, apontando que Carlota talvez é mais feliz em sua união. A ausência das cartas da amiga insere no texto uma considerável lacuna que deixa em aberto a possibilidade de afirmação das palavras de Eugênia. Essas questões nascem tanto do conteúdo textual da narradora quanto decorrem da forma de seu relato, pois a estrutura epistolar “obriga o leitor a recriar, ele próprio, o romance, a reconstituir, a partir de elementos (...) lacunares ou contraditórios (...) a coerência de uma história ou de uma vida.” (BOURNEUF; OUELLET, 1976: 121). Ou alguém tem dúvida de que o leitor real machadiano não se preocupa com as possíveis “respostas” de Carlota à história da amiga? Desse modo, a própria finalização do conto fica mesmo a cargo do leitor que deve considerar com bastante atenção os aspectos relatados por Eugênia e as alusões feitas a Carlota para conseguir “preencher” o resultado final do encontro das amigas.

<sup>67</sup> Essa é a postura, por exemplo, de Livia em *Ressurreição*, que ao encontrar na figura do marido um homem distante e frio, o questiona, revelando a necessidade da mulher de ter como cônjuge um companheiro amoroso e atento, consciente de seus desejos.

É estranho que Eugênia não nomeie o marido nem uma única vez em seu relato. Parece que a moça cria inconscientemente uma espécie de “apagamento” da identidade pessoal do homem, aludindo a ele em todos os momentos apenas como “meu marido”, atitude que, conseqüentemente, a lembra sempre de sua posição (e dever) de esposa. Seria talvez uma forma de enfatizar seu “erro moral”? Sim, se essa estratégia de “apagamento” não se referisse tanto mais ao “dever masculino” e ao papel morno desempenhado pelo marido no casamento:

Entristeceu-me ver aquele homem, que podia e devia salvar-me, não compreender, por instinto ao menos, que se eu o abraçava tão estreitamente era como se agarrasse à idéia do dever. (CF, 177, grifos nossos).

Ora, no meio destas oscilações, eu não via a mão de meu marido estender-se para salvar-me. Pelo contrário, quando na ocasião de queimar a carta, atirava-me a ele, lembras-te que ele me repeliu com uma palavra de enfado. (CF, 182, grifos nossos).

O relato de Eugênia vai tomando, assim, outra forma dentro do objetivo inicial proposto, pois abre espaço para uma outra revelação (mais séria dentro da construção da personagem feminina de Machado) que confere ao marido alguma responsabilidade em seu envolvimento com Emílio, já que sua visão absolutamente burocrática e cristã do casamento é responsável, em grande parte, pelas decepções da moça.

Eu podia, apesar de tudo, encontrar no marido que me davam um objeto de felicidade para todos os meus dias. Bastava para isso que meu marido visse em mim uma alma companheira da sua alma, um coração sócio do seu coração. Não se dava isto; meu marido entendia o casamento ao modo da maior parte da gente; viu nele a obediência às palavras do Senhor no Gênesis.

Fora disso, fazia-me cercar de certa consideração e dormia tranqüilo na convicção de que havia cumprido o dever. (CF, 181, grifos nossos).

Há nas palavras da narradora uma severa crítica à postura masculina associada ao dever matrimonial, e Machado já observa aqui o resultado final dos casamentos do século XIX, feitos por conveniência ou por arranjos dos pais: a insatisfação feminina.<sup>68</sup> O texto de Eugênia não deixa evidente nenhum descompasso do marido em relação a

---

<sup>68</sup> Este conto, apesar de escrito anteriormente a “Miss Dollar”, revela alguns detalhes que ajudam a compreender a frustração da mulher machadiana com o casamento de conveniência. Aquele inconformismo presente em Margarida é aqui explicitado, rompendo, ainda que provisoriamente, com a moral social que rege as ações sexuais femininas. O conformismo de Eugênia ao casamento é dissimulado, pois ela finge ser uma esposa adequada às regras do jogo matrimonial, já que revela seus desejos (e os assume).

seu papel conjugal, sugerindo sua perfeita adequação às normas vigentes na manutenção do contrato. Nada mais parece esperar do casamento do que o conforto material da casa e a companhia social da esposa e dos amigos. Não é por outra razão que as cenas em que a personagem aparece são quase sempre de convívio social, referentes à exterioridade do casamento; os poucos momentos íntimos do casal são negligenciados pelo homem, seja na omissão do abraço à esposa, seja na preocupação exagerada com Emílio.

Se pensarmos que as leis que regem o casamento, segundo o marido de Eugênia, são centradas nas convenções cristãs,<sup>69</sup> fica evidente um grau maior de insatisfação feminina, pois o homem é quem “administra” a união, submetendo a mulher a seu domínio, inclusive sexual. Considerando que os dogmas da Igreja pregam a relação sexual entre marido e mulher com o objetivo apenas de constituição familiar (e não estamos sequer discutindo a qualidades dessa relação), é revelador o fato de que o casal não possua nenhum filho. Essa ausência sugere a inexistência de uma aproximação regular entre o casal ou ainda de problemas de ordem médica relativos a um dos cônjuges – a observar a rotineira e significativa ausência de filhos em grande parte das famílias machadianas, fica difícil acreditar em qualquer problema clínico.<sup>70</sup> O sexo, ao que tudo indica, nem ao menos como meio legítimo de formação familiar parece ocupar a mente masculina, no conto, única responsável, dada a “naturalização” entre os sexos – e as inspiradoras palavras bíblicas que condicionam a mulher à subordinação –, pela libido e pela manifestação sexual entre o casal. Este é, aliás, um dos preceitos básicos do

---

<sup>69</sup> “Deus criou o ser humano à sua imagem, à imagem de Deus o criou, macho e fêmea ele os criou. E Deus os abençoou e lhes disse: ‘Sede fecundos e multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a!...’” (Gênesis, 1: 28-28, grifos nossos); “Para a mulher ele disse: ‘Multiplicai os sofrimentos de tua gravidez. Entre dores darás à luz os filhos. A paixão te arrastará para o teu marido, e ele te dominará.’” (Gênesis, 3: 16, grifos nossos). Em “Questão de vaidade” (1864/5), conto escrito pouco antes de “Confissões”, a idéia do amor contido pelo sacramento matrimonial, devido ao desempenho “suficientemente prosaico” do papel do marido, já aparece: “Adivinhava-se que o primeiro marido não conhecera nunca o tesouro que possuía e tomara aquela mulher pela razão que fez Abraão ao tomar a escrava Agar.” (HR, 20/1).

<sup>70</sup> Esse aspecto poderia explicar a falta ou os poucos filhos nos casais machadianos. Nos contos tratados até aqui, vemos que as jovens viúvas não só não possuem filhos, como foram insatisfeitas com o casamento, insatisfações que recaem, também, no campo sexual. Se considerarmos a realidade social da época, onde os casamentos ocorriam cedo e as mulheres tinham muitos filhos – sem contar os “produzidos” fora do casamento pelos maridos –, a questão da ausência de intimidade sexual se torna mais nítida.

modelo de casamento cristão: o “débito conjugal” é de responsabilidade quase exclusiva do marido.

Ao darem norma à “cobrança” do *debitum*, os teólogos instituíram o que julgavam ser um “privilégio feminino”: o homem poderia manifestar-se claramente quando desejasse a sua mulher; esta, porém, deveria eximir-se de tal solicitação, ficando o marido obrigado a decifrar no semblante ou na sutileza gestual de sua esposa, a vontade do ato carnal. (VAINFAS, 1986: 39).

Vista por outro ângulo a questão do débito conjugal aponta para a idéia do “amor contido”, pondo em prática a moral cristã regularizadora do contato sexual entre os cônjuges. Ao homem cabe não só a responsabilidade pelo ato sexual, mas sobretudo por velar por seus excessos e posições. Do contrário, o sexo seria uma forma de adultério dentro do próprio casamento: “Nada é mais impuro do que amar sua mulher como a uma amante. Que eles se apresentem às suas mulheres como maridos e não, amantes”, observa São Jerônimo. (APUD: DEL PRIORE, 2006: 75). A fórmula sexual (pois se trata disso) é simples: obrigação sexual para fins procriativos; responsabilidade marital sob o ato; subordinação feminina; exclusão do erotismo e do prazer. Aspectos ditados pela moral cristã e executados fielmente pelo marido de Eugênia, segundo a narradora.

Ainda que a insatisfação sexual feminina não esteja explícita no texto machadiano, ela é parte indissociável das queixas de Eugênia em relação ao marido, pois não há como negar que o sexo é um fator de evidente importância para a concepção bíblica do casamento. De onde se conclui que, se o marido da moça regula sua vida sexual pelos preceitos morais da Igreja; Eugênia, se comporta, mediante a verbalização das críticas relativas ao matrimônio,<sup>71</sup> como um elemento desarticulador dessa mesma moral que rege a vida dos casados, sendo, pois, uma figura tipicamente adúltera.

“Confissões de uma viúva moça” evidencia o antagonismo entre homens e mulheres em relação aos ideais do casamento, já que a mulher parece esperar da união aspectos mais subjetivos como amor, desejo e cumplicidade.<sup>72</sup> O texto machadiano

<sup>71</sup> De acordo com o padrão feminino no século XIX, “uma mulher conveniente não se queixa, não faz confidências, exceto, para as católicas, a seu confessor, não se entrega. O pudor é sua virtude, o silêncio sua honra, a ponto de se tornar uma segunda natureza.” (PERROT, 2005: 10).

<sup>72</sup> Não estaria nessa concepção do amor matrimonial algo do amor-paixão de Rousseau, onde o ser amado condensa em si o qualificativo de melhor amigo do amante? Um dos aspectos mais importantes de *A nova Heloísa* talvez seja exatamente essa estrutura dupla do amante, onde se concentram não só o amor como eleição de almas, mas também a amizade, o companheirismo, enaltecendo um tipo diverso de amor, mais

marca, por meio da narração feminina, esse desconforto da mulher e sua inadequação aos princípios postulados neste tipo de consórcio. Se na aparência Eugênia cumpre com seu dever matrimonial; na essência, é uma mulher lacunar, em que desejos e sentimentos são deslocados para objetos e aspectos exteriores, até o momento em que encontra algo capaz de concentrá-lo em si. Esse índice é revelador da identidade feminina na ficção de Machado, que será responsável por construir imagens de mulheres repletas de desejos (advindos, muitas vezes, da insatisfação sexual e amorosa) e conscientes, em certo sentido, do perigo de realizá-los. É por isso que em muitos casos há uma sublimação ou deslocamento dos desejos femininos para outros aspectos da vida exterior, como os adornos, a literatura, os flertes e seduções inocentes, e, às vezes, a própria maternidade.

#### **1.2.4) O processo vicário e a dupla moral.**

O jogo de sedução armado por Emílio se torna mais atraente na medida em que envolve também o marido de Eugênia. A viúva, ao final de seu relato, qualificará Emílio como apenas “um sedutor vulgar”, que “só se diferenciava dos outros em ter um pouco mais de habilidade que eles.” (CF, 197/8). Sua habilidade consistia na capacidade de encenação e de envolvimento afetivo de marido e mulher em sua conquista. Todos, sem exceção, gostam do jovem. Não por acaso o marido da moça é o mais entusiasta: “Não sei por que que simpatizo extraordinariamente com este rapaz. Sinto que é uma bela pessoa, e eu não posso dissimular o entusiasmo de que me possuo quando estou perto dele.” (CF, 183, grifos nossos). A novidade do moço, seus modos elegantes e experiência de viajante fazem-no, a princípio, alvo da admiração geral e isso poderia explicar a grande estima do marido de Eugênia. Mas será essa a única explicação plausível para o entusiasmo do homem com o novo amigo? É evidente que esse aspecto

---

condizente com a proposta matrimonial de Eugênia. Ou mesmo aqueles elementos tão caros a Emma Bovary na composição do amor conjugal, vindas da mediação literária: “Antes de se casar, ela julgara ter amor; mas como a felicidade que deveria ter resultado daquele amor não viera, ela deveria ter-se enganado, pensava. E Emma procurava saber o que se entendia exatamente, na vida, pelas palavras felicidade, paixão, embriaguez que lhe haviam parecido tão belas nos livros.” (FLAUBERT, 2001: 51, grifos nossos).

da figura geral do marido de Eugênia marca sua ingenuidade (ou indiferença) diante da ameaça latente ao seu casamento, mas sugere também a necessidade de atrativos externos ao casal: “No fim da noite tinha cativado a todos. Meu marido, sobretudo, estava radiante. Via-se que ele se considerava feliz por ter feito a descoberta de mais um amigo para si e um companheiro para as nossas reuniões de família” (CF, 180).

Considerando a queixa feminina relativa ao marido e o entusiasmo ingênuo deste quanto a Emílio, é possível pensar que Machado estava aqui esboçando uma situação que se tornaria corrente em sua obra, visto que o adultério feminino seria uma forma de resposta à nulidade do papel matrimonial do homem ou à distância que este ocupa em relação ao ideal da mulher. Se parte deste “apagamento” do marido de Eugênia se deve à própria narração da moça, não é difícil perceber que ele é, de fato, um homem desinteressante e indiferente.<sup>73</sup> Caracteres muito aquém para preencher os desejos de uma mulher fantasiosa e carente e que se opõem ao modelo de homem representado por Emílio, que com suas demonstrações amorosas afirma a idéia de um amor incontrollável – intensificação das imagens amorosas das leituras de Eugênia. Talvez, seja exatamente a figura cativante do jovem a responsável por entusiasmar o marido da moça (assim como a dela), preenchendo, dessa forma, suas próprias lacunas emocionais dentro do casamento. Essa aproximação estreita entre o marido da narradora e o rapaz pode realçar um estado de carência do próprio homem, que se vê “realizado” na figura sedutora e comunicativa de outro. Se os aspectos referentes à vida exterior são fundamentais à vida matrimonial do casal é porque eles são formas adequadas de preencher o vazio de ambos em relação ao tedioso casamento. Nesse sentido, a inserção de Emílio (e todas as suas qualidades) é uma maneira diferente e nova de movimentar a enfadonha intimidade do casal.

Se insistirmos no processo vicário que há no conto, é possível estendê-lo ao marido de Eugênia. Até que ponto a “paixão” do rapaz pela moça, ou o entusiasmo desta, não são percebidos pelo homem? A sugestão vem do próprio relato de Eugênia

---

<sup>73</sup> “Na noite de quinta-feira, achavam-se algumas pessoas em minha casa, e muitas das minhas amigas, menos tu. Meu marido não tinha voltado, e a ausência dele não era notada nem sentida, visto que, apesar de franco cavaleiro como era, não tinha o dom particular de um conviva para tais reuniões.” (CF, 178).

que insiste em questionar para si mesma a aproximação do marido a Emílio: “Não sei por que meu marido revelava-se cada vez mais amigo de Emílio. Este conseguiria despertar nele um entusiasmo novo para mim e para todos. Que capricho era esse da natureza?” (CF, 183, grifos nossos). O trecho sublinhado evidencia bem a experiência vicária. O próprio marido da moça não consegue explicar a lógica de seu entusiasmo pelo rapaz, e os termos de sua fala são fundamentais para notarmos o processo vicário: “... e eu não posso dissimular o entusiasmo de que me possuo quando estou perto dele.” (CF, 185, grifos nossos). A relação é mesmo de posse, como se os dois homens se confundissem. Talvez, por isso, haja uma espécie de aproximação maior do marido à esposa, tornando-o mais preocupado e atencioso: “Meu marido sobretudo parecia sofrer com as minhas tristezas. A sua solicitude, confesso, incomodava-me.” (CF, 192).

Persistindo na idéia de que o marido da moça capta a “relação” entre ela e Emílio, podemos conceber que a novidade representada pela paixão do jovem seria, assim, uma espécie de válvula de escape segura (e confortadora), porque controlada pelo marido e pelas normas morais da sociedade, às insatisfações femininas. A introdução “direcionada” de um terceiro elemento traria uma dinamização, ou antes, uma “acomodação emocional” de ambas as personagens ao casamento: ou Eugênia satisfaz-se emocionalmente ao inspirar amores destemperados no jovem; ou se acomoda, diante da possibilidade da desonra, aos hábitos moderados e desapaixonados do marido, que pode, ainda, aumentar seu entusiasmo pela esposa, via Emílio. Dessa forma, a introdução da figura entusiasta do rapaz serviria como um “flerte apaziguador”, inofensivo às formalidades morais do casamento.<sup>74</sup>

Parece-nos claro que Machado estava, com a exaltação exagerada do marido de Eugênia por Emílio, esboçando as possibilidades de controle emocional da mulher, que poderiam derivar em uma terceira saída: a realização amorosa através do adultério. Se há uma moral disciplinadora das ações possíveis à mulher casada do século XIX, é porque a traição feminina desarticula a ordem familiar e põe em dúvida a paternidade. Se a

---

<sup>74</sup> Guardadas as devidas diferenças e proporções, essa fórmula está também presente nas imagens matrimoniais de outros contos, dos quais se destacam “O segredo de Augusta”, “Ernesto de tal” e “O relógio de ouro”.

mulher é o elemento incumbido de preservar o mundo íntimo do lar, inscrevê-la no papel de adúltera significaria uma ameaça a essa estrutura que ela deveria, segundo os padrões morais e sociais, defender. A situação do adultério feminino como resposta ao casamento falhado surge dessa mesma configuração que prevê formas de sua contenção emocional, limitando-a a exercer papéis necessários à manutenção da ordem familiar ou, em caso contrário, a arcar com o alto preço do desvio moral.

Mas é preciso observar que há, no caso do adultério masculino, uma outra ordem moral que propõe não só sua “aceitação social”, mas que colabora para que ele seja encarado objetivamente como uma espécie de controle matrimonial (bem diverso do exercido em relação à mulher).

Com a monogamia e a impossibilidade do divórcio, talvez se reconhecesse implicitamente que a o adultério funcionava como válvula de escape. Os que estavam insatisfeitos no casamento tinham a possibilidade de encontrar satisfação em outra parte, e pode ter havido um certo reconhecimento de que isso era tanto inevitável quanto tolerável. (MACFARLANE, 1990: 251).

As palavras do historiador, referentes à situação do casamento na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, se adaptam bem ao tipo de pensamento moral brasileiro, onde a prerrogativa estaria explicitamente relacionada apenas aos homens, que ganhariam direito a extrapolação dos limites da união conjugal como forma de defesa do próprio casamento; ao passo que, em relação às mulheres, pode-se admitir somente o flerte inofensivo, espécie de mola propulsora de sua acomodação à realidade estática dos papéis de esposa e mãe.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> “Este duplo padrão de moralidade é característico da estrutura familiar patriarcal e manifesta-se através do que Emílio Willems chama de complexo de virgindade e virilidade. A mulher tinha que incondicionalmente manter-se fiel ao marido – e, em caso de desobediência a estas regras, contar com drásticas punições. Já do homem não se exigia nem abstinência sexual antes, nem fidelidade após o matrimônio contraído, sendo inclusive estas ‘infrações’ questão de prestígio.” (STEIN, 1984: 33). A esse respeito é interessante destacar as palavras de Marlyse Meyer, referindo-se ao romance folhetim: “Nota-se que o adultério é sempre do gênero feminino. O homem comete suas leviandades, mas adúltera é a mulher. E é só de mulheres que se trata a série dos *Dramas do adultério* [de Xavier de Montépin]... É um crime que a sociedade não perdoa.” (MEYER, 1996: 253). O termo adultério parece ser considerado apenas quando associado à mulher.

O texto machadiano que evidencia melhor essa exposição é *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), em que pela primeira vez o tema do adultério aparece em primeiro plano nos romances de Machado:<sup>76</sup>

Em pontos de aventura amorosa, achei homens que sorriam, ou negavam a custo, de um modo frio, monossilábico, etc., ao passo que as parceiras não davam por si, e jurariam aos Santos Evangelhos que era tudo uma calúnia. A razão desta diferença é que a mulher (...) entrega-se por amor, ou seja o amor-paixão de Stendhal, ou o puramente físico de algumas damas (...); mas o homem, - falo do homem de uma sociedade culta e elegante – o homem conjuga a sua vaidade ao outro sentimento. Além disso (...), a mulher, quando ama outro homem, parece-lhe que mente a um dever, e portanto tem de dissimular com arte maior, tem de refinar aleivosia; ao passo que o homem, sentindo-se causa da infração e vencedor de outro homem, fica legitimamente orgulhoso, e logo passa a outro sentimento menos ríspido e menos secreto, - essa boa fatuidade, que é a transpiração luminosa do mérito. (OC, I, 623/4, grifos nossos).

Se a postura do homem implica em negar ou sorrir – formas de afirmativa masculina –, à mulher resta apenas a teatralização, já que não pode assumir o desejo por outro que não seja o marido. É dessa necessidade de amar um outro que nasce parte da dissimulação feminina e tantas outras estratégias de afirmação do amor extraconjugal. A mulher se desdobra, assim, em dois papéis amorosos de aspecto contrário: é, sob a lei da convenção do casamento, esposa; e, de modo espontâneo, amante adúltera. A arte da dissimulação feminina surge, nesse caso, da infeliz não correspondência entre a figura do marido e a do amado, revelando que a junção entre amor e casamento é uma somatória complicada demais para se realizar satisfatoriamente no século XIX, a despeito da crença social (e conveniente) no casamento arranjado.

A duplicidade de Eugênia se faz presente não só na representação simultânea dos papéis de esposa e amante, mas evidencia-se melhor à medida que seu drama se encaminha para a finalização, pois a moça representa, ao mesmo tempo, a perda da pureza com sua postura adúltera e a preservação desses *status* de inocência (sexual) ao negar a traição efetiva. A personagem feminina rompe, de certo modo, com o apelo emocional, considerando seus deveres matrimoniais e o decoro social ao se negar a fugir

---

<sup>76</sup> Este é um dos pontos de fundamental importância não observado devidamente pela crítica machadiana, pois se apenas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance que “inaugura” a chamada segunda fase, o tema do adultério feminino ganha destaque, ele já está presente nestes textos iniciais, inclusive atentando para a tal dupla moral existente em relação à sua prática por homens e mulheres. É só contrapormos textos como “Confissões de uma viúva moça” (CF, 1870), “O relógio de Ouro” (HMN, 1873) e *Ressurreição* (1872) e teremos o retrato daquilo que Brás cinicamente admite ser uma espécie de norma social.

com o amante: “- Oh! meu deus, como respondê-lo? Amo, sim; mas desejo ficar a seus olhos a mesma mulher, amorosa é verdade, mas até certo ponto... pura.”. (CF, 194).<sup>77</sup> Se o contato mais íntimo entre Eugênia e Emílio se dá apenas a partir da morte do marido, no intervalo de quatro meses entre a morte de um e a viagem do outro,<sup>78</sup> significa que ela receia a censura social e moral de um novo casamento, sobretudo com aquele que se afirmara, nos últimos tempos, como amigo do cônjuge.

Mais do que se preservar “pura” aos olhos de Emílio, Eugênia almeja não alterar sua imagem social e o *status* dado pelo casamento. A entrega definitiva ao amante está associada, para ela, ao matrimônio, forma ideal (porque em dia com as convenções morais) de acomodar seus impulsos sexuais. Em certo sentido, não existe para a mulher amor respeitável fora do casamento, pois este significa uma maneira de exercer a prática sexual de acordo com os preceitos cristãos. Isso não quer dizer, é claro, que Eugênia reproduziria a concepção conjugal do finado marido, mas que ela vê no amante a possibilidade de realização amorosa dentro do próprio casamento, sobretudo porque o acordo se daria mediante o desejo dos envolvidos. Esse é um dos pressupostos veiculados pela literatura romântica: a escolha dos cônjuges como condição à felicidade matrimonial. É assim que muitas personagens machadianas encararão a dupla amor e casamento, postulando a existência deste a partir do primeiro.

Se não fosse a morte repentina do marido (índice de caráter folhetinesco importante para a conclusão do drama),<sup>79</sup> Eugênia se entregaria realmente a Emílio? A

---

<sup>77</sup> Essa postura dúplice é semelhante à de Virgília, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao se recusar também a fugir com Brás: “Vi que era impossível separar duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública. Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma.” (OC, I, 581).

<sup>78</sup> “... Bem sabes que eu te amo. Não é tempo de coroar os nossos votos; mas não faltará muito para que o mundo nos revele uma união que o amor nos impõe”. (CF, 197). Assim, prevalece a convenção social que diz que deve haver um espaço de pelo menos um ano entre a viuvez feminina e o novo casamento, pois de outro modo uma possível gravidez deixaria em dúvida a paternidade. (MACFARLANE, 1990: 243).

<sup>79</sup> Será que houve aqui uma intromissão moral do público machadiano? Se for verdade que a figura que irrompe contra o conto (*O Caturra*) é mesmo a de um leitor empírico, poderia Machado ter mudado o rumo de sua história para adequar-se à norma moral? A morte do marido da narradora é, sem dúvida, uma solução moral para o conto, pois evidencia melhor o desejo da mulher e a distância de seu amante quanto à sua realização, tornando mais relevante e intensa a punição feminina – caso isso seja realmente importante. A considerar os trechos iniciais da narrativa, em que a mulher revela o desejo de “confissão” do adultério à amiga e suas conseqüências, torna-se claro que Machado já previa o “castigo moral” da

resposta encenada por “Confissões de uma viúva moça” sugere que a possibilidade de realização amorosa da mulher fora do casamento a leva à encenação e ao caminho das ambigüidades, transformando-a em um ser duplo. Eugênia ao mesmo tempo em que rompe com os valores morais da sociedade, assumindo um papel proibido à mulher; se vê presa a certas imposições sociais que a impedem de dar um passo à frente, o que significaria certamente o repúdio e a condenação pública por meio do rótulo de adúltera. Esses aspectos, no entanto, não diminuem a imagem feminina construída por Machado, que apenas a inscreve na lógica social da época, limitadora de suas ações. Parece-nos claro que a intenção do autor ao conferir à mulher a narração do conto era de realçar não o tom didático moral de seu discurso, mas de manifestar melhor as insatisfações emocionais da mulher em relação ao casamento de conveniência e as complicações decorrentes da assunção de seu desejo sexual.

### 1.2.5) A mediação literária.

Sutilmente o texto de Eugênia nos apresenta Emílio disposto à encenação de vários papéis, que vão desde o de amigo do marido da moça ao de apaixonado, capaz de, a exemplo dos heróis passionais do Romantismo, suicidar-se em nome do amor não correspondido. Não é por acaso que a narradora identifica o jovem com o amor anunciado nos romances.

Até então eu não tinha visto o amor senão nos livros. Aquele homem parecia-me realizar o amor que eu sonhara e vira descrito. A idéia de que o coração de Emílio sangrava naquele momento, despertou em mim um sentimento vivo de piedade. A piedade foi o primeiro passo. (CF, 187, grifos nossos).<sup>80</sup>

---

protagonista. Desse modo, não há realmente intromissão do “caturra”. Mas esse aspecto do conto e a polêmica em torno dele parece ter influenciado Machado no uso do narrador feminino, sobretudo associado à intimidade do universo da mulher. “Ponto de vista”, nesse sentido, não avança nas questões propostas em “Confissões de uma viúva moça”.

<sup>80</sup> Deslocando o papel de encenador para si própria, a narradora mascara os sintomas da paixão (e dos desejos), ao mesmo tempo em que a lê sob a metáfora da ilusão/mentira (romanesco): “É certo que muitas vezes me perguntaram por que é que eu me distraía tanto e andava tão melancólica; isto chamava-me à vida real e eu mudava logo de parecer.” (CF, 192, grifos nossos).

Essa visão amorosa vinda dos livros – certamente os mesmos tipos de romances lidos por Margarida – será apresentada por Machado inúmeras vezes em sua prosa inicial. Destacam-se, no entanto, os contos “Onda” (1867) e “O anjo das donzelas” (1864) – já tratado aqui –, ambos publicados no *Jornal das famílias*. Em “Onda”, a personagem Aurora, apelidada nos salões sociais de Onda, confessa à amiga a influência dos romances em sua concepção do amor, transformando as idéias sentimentais dos livros em justificativa para suas práticas loureiras.

- Mas deveras ninguém te inspirou ainda amor?

- Não. Que queres? Fui educada com o recato maior deste mundo; entrando na convivência das outras, e nas distrações nos bailes, não pude logo ao princípio tomar afeição alguma. Foi tempo esse que gastei em duas coisas: em ler e observar. Ora, da leitura adquiri idéias talvez um pouco absurdas, mas enfim adquiri, e fora das quais não compreendo o amor. Gosto de amar e ser amada por inspiração, e com verdadeira paixão. (CA, 76/7).<sup>81</sup>

O conto deixa evidente o quanto a leitura descuidada de romances sentimentais e românticos deturpa a visão amorosa da mulher. O amadurecimento da personagem se dá através de uma concepção equivocada e distante do amor, fruto mais de uma abstração romântica do que de sua experiência pessoal, centrada na prática social dos modelos matrimoniais “desromantizados” do século XIX. Aurora não conhece efetivamente o amor, mas o imagina como prescrevem os romances, de maneira idealizada e excessivamente inspiradora, longe, portanto, das vicissitudes e das deformações que ele adquire na vida real. O procedimento da moça é, em certo sentido, inverso ao de Eugênia, que a partir da experiência real (e frustrada) do amor no casamento passa a crer, pela introdução da figura romântica de Emílio, na imagem amorosa anunciado pelos romances. De outro modo, a moça parecia estar resignada ao “amor contido” ditado pelo casamento, que só pôde ser rompido por meio do reconhecimento da literatura como mediadora entre seus desejos e a imagem do amante. Antes disso, a experiência de leitura de Eugênia é, possivelmente, apenas de evasão, conforme era para

---

<sup>81</sup> Valéria Augusti examinando o romance “Os dois amores” (1848), de Macedo, observa a mesma associação entre romance e visão amorosa no diálogo entre tia e sobrinha: “- Mas com dezesseis anos, tão bonita e tão viva que és, tu já dever ter pensado nesse sentimento de fogo, que mais cedo ou mais tarde sempre experimentamos; fazes já idéia do que seja amar um homem?... / - Não sei... talvez... tenha lido.” (APUD: AUGUSTI, 1998: 142, grifos nossos).

muitas mulheres da época.<sup>82</sup> Ociosas, distantes de funções públicas e imensamente insatisfeitas com a realidade do casamento, às mulheres restavam pouquíssimas opções, das quais a leitura (e o sentimento de fuga) ocupavam certamente boa parte do tempo. Nessa perspectiva, parece haver uma romantização da mulher casada em “Confissões de uma viúva moça”, ao mesmo tempo em que ela sugere sua infantilização – decorrente também da insatisfação da personagem no casamento.

No caso de “O anjo das donzelas”, a personagem feminina influenciada pela leitura de romances é inicialmente posta em situação anormal, pois não só o narrador já sugere seu desvio moral em relação à concepção do amor, como materializa os equívocos de leitura da moça a partir da introdução da imagem onírica do anjo protetor das donzelas. O conto reporta, conforme já discutimos, aos “perigos” da leitura excessiva dos romances, especialmente por mocinhas pouco experientes do amor. Se tanto Aurora quanto Cecília negligenciam o que seja o amor, é certo que ambas têm concepções diversas ao modo de aplicação das idéias amorosas presentes nos romances. Enquanto Aurora se diverte flertando com uma gama variada de rapazes por longos e longos anos; Cecília adquire um medo terrível do amor, transformando as inesquecíveis e clássicas cenas passionais dos livros lidos em empecilho real ao conhecimento e à prática afetiva. Ao invés de incitar o desejo amoroso em Cecília, os romances cumprem um outro papel, o de deslocar a mocinha casadoira de seu certo (e quase único) destino social: o casamento. A imagem feminina surge, aqui, como uma espécie de contrário absoluto da experiência amorosa da narradora Eugênia.

Machado de Assis se utiliza, em “Confissões de uma viúva moça”, “Onda” e “O anjo das donzelas”, de um dos maiores argumentos dos detratores do gênero romance para conceber suas personagens femininas: os perigos do “colorismo” e da invenção de uma vida superior e sublime conforme descrita nestes textos.

---

<sup>82</sup> “Os viajantes observavam que (...) era grande o interesse das mulheres pela leitura de romances. E essa era uma das atividades das mulheres de classe média e alta considerada forma de fuga socialmente desaprovada.” (LEITE; MASSAINI, 1989: 80/1). Comprova-se isso as anotações de dois viajantes estrangeiros em meados dos oitocentos, ressaltando, em tom crítico, o papel “educacional” dos romances na preparação das moças para os papéis conjugais: “Suas reservas literárias consistem principalmente de

Um pai deve, sobretudo, proibir às suas filhas a leitura de romances. Os melhores de todos, apenas dão idéias confusas e muito falsas do mundo e da vida positiva.

A jovem acostumada a semelhante leitura, se chega a casar, fica desconsolada se não acha, com é natural, no seu marido o heróe do romance em que tantas vezes sonhou. Distó pode resultar sua infelicidade, e algumas vezes sua vergonha. (APUD: AUGUSTI, 1998: 74/5).

Acima de tudo, não o deixe nunca por as mãos numa novela ou num romance: pintam a beleza com tintas mais sugestivas do que a natureza e descrevem uma felicidade que o homem não encontra nunca. Que enganosos, que destrutivos são estas pinturas de um dita perfeita! Ensina os jovens a suspirar por uma beleza e uma felicidade que nunca existiram, a desprezar o humilde bem que a fortuna colocou na nossa copa, com a pretensão de outro maior que ela nunca concederá... (APUD: SILVA, 1968: 260).<sup>83</sup>

Os dois trechos acima, referentes a um manual de conduta (publicado na Corte em 1872) e um discurso de Olivier Goldsmith do final do século XVIII, respectivamente, afirmam a natureza “colorista” ou inventiva das vidas retratadas nos romances, e o modo sugestivo como ensinam aos jovens a crer em uma beleza e uma felicidade que não existem, sobretudo relacionadas ao casamento. Se a existência desses manuais e conselhos relativos à precaução dos romances se faz necessária, é porque certamente o imaginário romanesco interfere de alguma forma na concepção amorosa de seus leitores, apresentando-lhes outras idéias e imagens tradutoras do mundo sentimental. A literatura se faz presente, assim, no imaginário de todos a respeito de quase tudo, já que ela oferece uma outra “versão” da realidade. Nada mais natural, então, do que Machado se valer dos próprios pressupostos proibitivos destes manuais para compor aspectos definidores do caráter de suas personagens. Isso não quer dizer que o escritor condene os romances; pelo contrário, ele percebe a importância destes para a formação intelectual e moral de seu próprio público, convergindo em um elemento fundamental na concepção amorosa de suas próprias figuras ficcionais. Mais do que isso, Machado está valorizando a dimensão problematizadora (e utópica) da

---

novelas de Balzac, Eugênio Sue, Dumas pai e filho, George Sand, em intrigas de pacotilha e folhetins dos jornais. Assim elas se preparam para esposas e mães”. (APUD: LEITE, 1984: 72).

<sup>83</sup> É interessante observar os comentários de Anne Vicent-Buffault sobre a “literatura das lágrimas” e seu tratamento no século XIX: “O menosprezo por este imaginário repleto de lágrimas sentimentais, sobretudo nas mulheres, aparece de forma particularmente nítida no fim do século XIX. Ele é desenvolvido por escritores, que consideram esses enternecimentos não só ridículos, mas também perigosos para os bons costumes e para a ordem das famílias. Enquanto no século XVIII as lágrimas derramadas ao se ler um romance testemunhavam uma conversão moral, aqui o efeito é inverso: os enternecimentos romanescos conduzem as mulheres à imoralidade e até mesmo à perdição.” (VICENT-BUFFAULT, 1988: 243).

própria literatura, pondo seu leitor em contato com outras vivências, discutindo-as e questionando os modos de lidar com essas experiências alheias.

Esse aspecto literário, observado na configuração de Eugênia e tantas outras personagens machadianas, coloca em cena um elemento freqüente na tradição romanesca, da qual *Madame Bovary* é o maior emblema. Andrea Hossne observa que há uma vasta profusão de obras que giram em torno desse mesmo núcleo: “a representação da leitora de romances como um ser propenso a confundir imaginação e realidade, conjugado a uma crítica embutida a determinados gêneros de ficção, e o lastro social, econômico e político que se revela por meio dessa atividade e dessa condição.” (HOSSNE, 2000: 194). Nesse sentido, a composição dessas personagens machadianas revela também uma espécie de adequação do autor aos pressupostos temáticos da tradição do romance, universalizando sua obra, do mesmo modo que “dialoga” com o próprio leitor, visualizado no texto ficcional. Essa disposição machadiana confere o aspecto metalingüístico de sua obra, já que apresenta ao público componentes teóricos importantes na formação e consolidação do gênero, discutidos, em exaustão, pela crítica especializada no século XVIII e em parte do XIX.<sup>84</sup>

Essa mesma idealização de Eugênia perpassa a concepção amorosa de Raquel em “Ponto de vista”, conto que guarda semelhanças a “Confissões de uma viúva moça” por tratar-se também de uma narrativa epistolar.<sup>85</sup> A mocinha inexperiente em coisas do

---

<sup>84</sup> “Ao mesmo tempo em que muita tinta se gastava em escritos contra os romances e contra seus leitores, textos tão apaixonados quanto os produzidos pelos detratores do gênero são postos em circulação com o objetivo de defendê-lo. A defesa consistiu em responder às duas objeções centrais levantadas pelos críticos: o atentado ao gosto e o atentado à moral.” (ABREU, 2003: 289). Outros defensores do romance apostavam em sua capacidade de influir na construção moral e social dos leitores, sobretudo por sua dupla função (instruir e divertir). Para mais informações sobre as “vantagens da leitura de romances”, ver ABREU, 2003: 289-298.

<sup>85</sup> Em “Ponto de vista”, a estrutura epistolar é um pouco mais complexa, já que se origina das perspectivas de duas personagens femininas. Considerando que há em meio as cartas da moças a inserção da voz de uma terceira personagem (masculina), o conto se desdobra ainda mais. Este aspecto polifônico cria uma maior densidade narrativa, em que podem aflorar perspectivas diversas vindas da própria caracterização das personagens-escritoras. Nesse sentido, o escritor pode buscar contrastar “os mundos totalmente distintos das correspondências masculina e feminina e dentro deles os contrastes de caráter e temperamento”, segundo faz Richardson em seus romances. (WATT, 1990: 183). Machado, apesar disso, deixa que seu conto seja o resultado mais da somatória das vozes femininas contrastantes do que da possibilidade empregada pela inserção da voz masculina, que surge no conto apenas para pontuar melhor o modo pelo qual se caracteriza o discurso disfarçado de Raquel. “Ponto de vista” está, ademais, distante da

coração disserta sobre o amor (e o casamento) apresentando um rico documento a favor de sua idealização, mediada, é claro, pela literatura. Mais do que isso, Raquel trata de informar sua interlocutora Luísa a respeito de suas observações sobre o casamento, tendo como ponto de partida a experiência recente de uma amiga comum. É desse modo que orienta e acalma Luísa em relação ao terrível e quase inconciliável binômio amor e política; discute as vantagens sociais de ser esposa de um ministro; ridiculariza as ambições masculinas em face do casamento e sugere a independência de sua escolha matrimonial. É importante notar que Raquel traz uma carga de experiência significativa quando se trata de analisar a instituição familiar e seus acordos matrimoniais. Mas de onde vem toda essa sabedoria? Se parte dela pode vir da observação que a menina faz de sua realidade social – seus comentários dão bem conta disso –; outra talvez tenha inspiração nos enredos dos romances, que exploram as mais variadas situações afetivas, muitas delas afirmando o modo como se dão os acordos matrimoniais e suas conseqüências na vida de mulheres e homens.<sup>86</sup>

Até agora examinamos a mediação literária servindo a três funções: sentimento de evasão, acomodação amorosa e forma de aprendizagem. Esses fatores apontam a importância dos romances na construção dos conceitos de amor e casamento das personagens machadianas, que obtinham, assim, imagens idealizadas, construindo idéias bem particulares a respeito da vivência amorosa. Os romances de apelo sentimental e românticos, sucesso incontestável no século XIX, utilizavam, em seus enredos, de complicações sociais e econômicas como formas de garantir a instabilidade provisória (ou definitiva) do casal enamorado, dispondo o leitor a uma série de preâmbulos

---

elaboração literária de “Confissões”, pois não há nenhuma intenção das “narradoras” de “romancear” os episódios, e menos ainda a emergência do trabalho seletivo da memória numa tentativa de ordenar a experiência, já que as cartas das meninas são escritas à medida que ocorre a ação. Ainda assim, o conto se assemelha à narração de Eugênia por dar vazão aos sentimentos femininos, que se constroem a partir do diálogo aparentemente banal entre as duas moças a respeito, sobretudo, do amor e do casamento.

<sup>86</sup> Se examinarmos, por exemplo, o enredo de dois dos maiores sucessos literários da época, comumente lidos pelas personagens machadianas, *Paulo e Virgínia* e *Fanny*, veremos que ambos versam sobre as dificuldades impostas a homens e mulheres pelos casamentos de conveniência e o peso enorme que aspectos exteriores como condições sociais e econômicas têm na contratação matrimonial.

intermináveis antes do desfecho nem sempre feliz.<sup>87</sup> Em meio a tudo isso propagavam idéias de elevação moral e da importância da escolha amorosa para a felicidade conjugal, tornando o amor uma espécie de epidemia secular. Alguns críticos chegam a afirmar que, no Romantismo, o que se ama não são as pessoas, mas o próprio amor, isto é, “um conjunto de idéias sobre o amor”. (D’INCAO, 2002: 234).

Raquel, assim com Eugênia e Estevão Soares, não é indiferente a essas imagens amorosas vindas dos romances românticos e sentimentais. Em carta do dia 30 de outubro, ela começa a esboçar a imagem ideal do esposo, contrapondo-a, no entanto, a de Alberto, personagem masculina posta em discussão entre as amigas:

Nem imagine que o Dr. Alberto (é o nome dele) vale muito; é bonito e elegante, mas tem ar pretensioso e parece-me um espírito curto. Você sabe como eu sou exigente nesses assuntos. Se eu não achar marido como imagino, fico solteira toda a minha vida. Antes disso, que ficar presa a um cepo, ainda que esbelto. (HMN, 198).

Diante as afirmações da moça, torna-se claro que beleza e elegância são dois pressupostos importantes na construção imaginária do amado, mas não suficientes para transformá-lo no ser ideal. Necessita-se ainda de outros qualificativos, em que a distinção intelectual é um ponto relevante. A carta de Raquel serve para marcar também sua distância em relação às outras moças, revelando que ela espera mais de um homem justamente por se acreditar especial. Em vários momentos o que nos chama a atenção é seu apurado gosto e exigência em relação aos jovens mocinhos. Dessa forma, a idealização amorosa e do ser de eleição anda passo a passo com sua própria idealização.

Já lhe disse as boas qualidades dele, mas os seus defeitos são para mim superiores às qualidades. Você bem sabe como eu sou: para mim a menor nódoa destrói a maior alvura. Uma estátua... estátua é o termo próprio, porque o tal Alberto tem certa rigidez escultural.

Ah! Luísa, o homem que o céu me destina ainda não veio. Sei que não veio porque ainda não senti dentro de mim aquele estremeamento simpático que indica a harmonia de duas almas. Quando ele vier, fique certa de que será a primeira a quem eu confiarei tudo.

Dir-me-á que, se eu sou assim fatalista, devo admitir a possibilidade de um marido sem todas as condições que exijo.

Engano.

Deus que me fez assim, e me deu esta percepção íntima para conhecer e amar a superioridade, Deus me há de deparar uma creatura digna de mim. (HMN, 200/1, grifos nossos).

---

<sup>87</sup> Já vimos em outro momento o enredo intrincado e quase interminável de um dos maiores sucessos literários do XIX, *Amanda e Oscar*. No entanto, nem todos eram beneficiados ao final de tanta intriga e complicação com a felicidade; *Paulo e Virgínia* (1778) e *Fanny* (1858), são exemplos contrários, mas que mesmo assim postulam imagens idealizadas do amor e do ser amado.

Idealizações de toda espécie afloram no texto de Raquel: ela idealiza o amor, chamando-o de “harmonia de almas”; a respeito do futuro marido e especialmente sobre si mesma, considerando-se destinada a tudo que é superior. Mas como afirmar sem equívocos que parte dessa idealização vem de fato da leitura de romances?<sup>88</sup> Basta prestarmos atenção em sua linguagem e nas referências implícitas contidas em suas cartas para percebemos a influência livresca em suas concepções amorosas.

Se naquela mesma noite eu pudesse escrever o que senti, acredite você que teria uma página de literatura digna de figura nos jornais.

Hoje tudo passou.

O que não passou, entretanto, porque existia antes e existirá sempre, porque nasceu comigo e comigo morrerá, é este sonho de uns amores que eu nunca vi na terra, uns amores que eu não posso exprimir, mas que devem existir visto que eu tenho a imagem deles no espírito e no coração.

Mamãe, quando me vê aborrecida e devaneadora, costuma perguntar-me se estou respirando nuvens. Ela ignora talvez que exprime com essa palavra o estado do meu espírito. Pensar nestas cousas não é ir respirar as nuvens lá tão longe da terra? (HMN, 204, grifos nossos).<sup>89</sup>

Servindo de complemento a esses devaneios da mocinha, Luísa resume em tom maternal de onde vem as idéias inspiradoras de tanta comoção, e o conselho equivale em parte aos argumentos dos opositores dos romances:

Está-me parecendo mais poeta do que era, mais romanesca, mais cheia de caraminholas. Bem sei que a idade explica muita coisa; mas há um limite, Raquel; não confunda o romance com a vida, ou viverá desgraçada... (HMN, 209, grifos nossos).<sup>90</sup>

As palavras de Raquel são uma variação das de Eugênia a respeito do amor nos romances, sendo que por meio da verbalização de uma narradora temos o entendimento das palavras cifradas de outra, como se Machado estivesse ocultando em “Ponto de vista” o que fora revelado em detalhes em “Confissões de uma viúva moça”. Se Raquel não é capaz de presenciar a existência desse tipo de amor singular na terra, de onde mais

<sup>88</sup> Somente um romance é textualmente citado: “Tenho aqui uns figurinos recebidos ontem, mas não há portador. Se puder arranjar algum por estes dias irá também um romance que me trouxeram esta semana. Chama-se *Ruth*. Conhece?” (HMN, 195). O texto deixa sugerido que Raquel lera o romance rapidamente. Nesse caso, a literatura tem também função cenográfica de marcar a realidade da personagem leitora.

<sup>89</sup> A carta de 28 de janeiro revela: “Faz um calor insuportável; mas como eu abri a janela que dá para o jardim, estou a ver o céu ‘todo recamado de estrelas’ com dizem os poetas, e o espetáculo compensa o calor. Que noite, minha Luísa! Gosto imensamente destes grandes silêncios, por que então ouço-me a mim mesma, e vivo mais cinco minutos de solidão do que em vinte horas de bulício.” (HMN, 207).

<sup>90</sup> As divergências entre Luísa e Raquel decorrem, em parte, de seus estados civis, sugerindo, mais uma vez, que a entrada da moça na instituição do casamento leva a uma posição mais madura relativa ao amor.

poderiam vir as “imagens” impressas em seu “espírito” e “coração”? Do mesmo lugar de onde vieram os conceitos e as imagens de amor de Eugênia, Margarida, Onda, Estevão e de tantas outras figuras: da literatura sentimental e romântica. Nota-se que o ser superior composto nas idealizações romantizadas da moça é semelhante à perfeição moral buscada por Estevão.

Se em “A mulher de preto” o narrador nos evidencia que parte dessa imagem idealizada do amor e da mulher vem de fato dos livros; algo semelhante falta em “Ponto de vista”, justamente por ser a narrativa centrada na voz feminina que se assume, momentaneamente, como cética em relação à felicidade conjugal. A questão aqui revela uma outra camada sobreposta à idéia do casamento por eleição, visualizada por Estevão: Raquel sabe que casamentos fazem-se também mediados por interesses e por ambição de alguns homens. Nessa perspectiva, a mocinha associa-se à experiência de Margarida, sem deixar-se contaminar, no entanto, pelo valor negativo daquela. Provavelmente porque ela não tenha lidado ainda com a decepção amorosa. Mas se para inúmeras personagens machadianas essa idealização do amor, resultado da mentira romanesca, leva ao sentimento de derrota, como entender então a carta de 30 de março de Raquel?

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.

Não lhe posso dizer mais nada, não sei. Tudo o que eu poderia escrever aqui estaria abaixo da realidade. Mas venha, venha e talvez leia no meu rosto a felicidade que experimento, e no dele o sinal característico daquela superioridade que eu ambicionei sempre e tão rara é na terra.

Enfim, sou feliz! (HMN, 219, grifos nossos).

Outras personagens também sentiram, momentaneamente, essa mesma realização amorosa, para somente depois descobrirem o equívoco da ligação entre a imagem do amor nos romances e a da vida real. Isso não quer dizer que os anseios da moça vão se frustrar, mas apenas que essa distinção entre romance e vida, ressaltada por Luísa, está no cerne das insatisfações de muitos homens e mulheres criados por Machado de Assis. Tanto Raquel quanto Alberto não são seres perfeitos e superiores, e como figuras enraizadas no solo estático da sociedade fluminense dos oitocentos é que terão de viver, circunscritos a regras comportamentais rígidas em relação à mulher e um tanto vazadas

no que diz respeito à ação masculina. O certo é que se a mediação romanesca surge em “Ponto de vista” na concepção do amor e do casamento, insinuam-se também os mesmos sentimentos de insatisfação e fracasso característicos de outras personagens de *Contos Fluminenses* e *História da Meia Noite*. Isto é, figuras como Eugênia, Margarida e Estevão Soares estão certamente imersos na construção da principal figura feminina do conto. Parece-nos claro que Machado se aproveita de certas situações amorosas e aspectos das personagens anteriores para ir “experimentando” e “compondo” suas figuras ficcionais, em busca de um perfil feminino e masculino mais consciente e maduro em relação aos contratos matrimoniais.

Em “Confissões de uma viúva moça”, as experiências de leitura da personagem feminina a levam, antes de associar Emílio ao herói romântico, a identificá-lo aos leitores de “romances realistas”, a propósito da obsessão temática do adultério: “Este homem, se é o mesmo, não passa de um mau leitor de romances realistas.” (CF, 182, grifos nossos). A argúcia narrativa da moça se revela nos detalhes aparentemente desimportantes de suas sentenças. A expressão sublinhada ajusta as duas imagens opostas de Emílio: leitor de romances românticos (papel do apaixonado derramado) e realistas (sedutor adúltero), na ilusão montada pela narradora de que se trata (e não) de uma mesma pessoa. Dessa forma, Emílio deixa de ser o “mau leitor de romances realistas” para se tornar amante passionnal quando Eugênia descobre ser ele o autor da carta e da cena perturbadora no Teatro Lírico. Imagens condizentes, conforme assinalamos, com o comportamento do herói romântico apaixonado.

Por mais que Eugênia pontue a existência de “maus leitores de romances”, sua narração mostra que ela mesma embarca na visão ilusória que o gênero atesta sobre o amor, crendo menos na imagem representada por Emílio que na própria verdade descoberta nos livros lidos. A personagem é uma “leitora” ávida que, se por um lado, parece eficiente na categorização que faz do gênero (com a evidência do que são os romances realistas); mostra-se, por outro, inexperiente em captar a essência romanesca na figura masculina do sedutor, personagem de destaque na literatura sentimental que a

moça associa à sua visão amorosa.<sup>91</sup> Anne Vicent-Buffault observa que, no romance sentimental, o libertino<sup>92</sup> encarna a figura inversa do apaixonado, saciando-se com as lágrimas de suas vítimas, tal qual um vampiro. Para ela, esta “categoria de parasitismo masculino torna-se ainda mais perigosa quando o sedutor serve-se de lágrimas para chegar a seus fins. O homem oportunista sabe seduzir as mulheres através de falsas lágrimas lançadas aos pés de suas vítimas, que são abandonadas após terem cedido.” (VICENT-BUFFAULT, 1988: 47). Se parte da estratégia amorosa do sedutor está associada à representação do apaixonado sensível, e esta compõe o enredo de vários romances, por que Eugênia não é capaz de reconhecer Emílio como vilão? Entretanto, Machado nos alerta para a experiência de leitura da moça que se estende até os temíveis (e escandalosos) romances realistas. Se Eugênia associa o Realismo ao adultério, é quase certo afirmar que ela lera o famoso romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), e que aciona seu conhecimento sobre o assunto, vindo de sua experiência como leitora, na possível interpretação do comportamento de Emílio, ligando-o momentaneamente à imagem do sedutor adúltero.

Apesar da capacidade de apreender os rótulos dos romances e seus temas principais, Eugênia faz uma inadequada “leitura” dos atos e da aproximação perigosa de Emílio, mostrando-se distante ainda de ser uma leitora competente quanto a interpretações corretas das intenções de seu amante. Parece mesmo que, a despeito de uma possível identificação de Emílio ao sedutor vulgar, a moça quer correr os riscos de uma relação proibida, que pode trazer alguma realização amorosa. Nesse sentido, Emma Bovary, também leitora de romances que idealizam o amor (mesmo fracassada em seus intentos), se converte em inspiração para a personagem machadiana, sobretudo porque

---

<sup>91</sup> É Macedo, mais uma vez, quem nos apresenta o homem encenador de papéis em “Os dois amores”: “- Porque já sabes o que é amar um homem, porque muitos cavalheiros sem dúvida já se prostraram diante de ti, já te juraram um amor imenso... desesperado... eterno... que há de passar além da morte; já te declararam muito positivamente que tua indiferença é capaz de matá-lo... (...) Escuta: quando um homem se chegar a ti e começar a fazer o elogio de tua beleza, como se fosse um poeta que recitasse um cântico, e depois a jurar amor, constância, paixão e ardor por toda a eternidade, desconfia dele; os homens que mais falam são os que mais mentem.” (APUD: AUGUSTI, 1998: 149/150).

<sup>92</sup> A figura do sedutor mais dinâmico e explorado pela literatura é a de *Don Juan* que, a propósito de ser um mito, ganhou inúmeras “adaptações”: mais de 380 referências literárias, 68 versões musicais (óperas, cantata, drama, bailado) e dezenas de ilustrações e montagens cinematográficas. Ver: ROUSSET, J., s/d.

Flaubert põe em cena as delícias e os estremecimentos físicos do amor adúltero; tratado nos termos acusatórios do ministério público francês como “poesia do adultério”. (FLAUBERT, 2001: 375).<sup>93</sup> Como ignorar todas essas sensações inexistentes e até mesmo impróprias no lar conjugal?

De fato, o amor que Emílio simula vem dos romances: aprendiz de sedutor, o moço embute, na mulher, a imagem desejada (e conhecida apenas nos livros) do que ela acredita ser o amor; uma paixão forte e alucinada, que rompe as normas e o equilíbrio humano – o “sentimento de fogo” de que falava Macedo. O papel que Emílio encena com a sugestão do suicídio é emprestado certamente de *Werther* (1774), ícone romântico do amor não correspondido.<sup>94</sup> A encenação do rapaz torna-se mais óbvia ao passo que não conseguimos apreender em sua imagem os ardores sinceros, passionais e trágicos com os quais Goethe herdou seu herói. A figura de Emílio, apesar de se associar à de *Werther*, é esvaziada de seu pendor apaixonado, propositadamente por Machado, para realçar a teatralidade capenga de seu sedutor. Não por acaso a primeira aparição da personagem se dá em um teatro, quando se encena uma apresentação “deplorável”. De possível tragédia romântica, o conto assume um tom mais melodramático e frouxo, pois

---

<sup>93</sup> Eis uma pequena amostra da tal “poesia adúltera”: “Repetia a si mesma: ‘Tenho um amante! Um amante!’, deleitando-se com essa idéia como a de uma outra puberdade que a tivesse atingido. Portanto ia possuir enfim aquelas alegrias do amor, aquela febre de felicidade da qual desesperava. Entrava em algo maravilhoso onde tudo seria paixão, êxtase, delírio; uma imensidão azulada a rodeava, os cumes do sentimento cintilavam sob seu pensamento, a existência comum só aparecia ao longe, lá embaixo, na sombra, entre os intervalos daquelas alturas. / Lembrou então as heroínas dos livros que lera e a legião lírica daquelas mulheres adúlteras pôs-se a cantar em sua memória com as vozes das irmãs que a encantavam. Ela mesma tornava-se como uma parte real daquelas imagens e realizava o longo devaneio de sua juventude vendo-se como aquele tipo de amante que tanto desejara ser. (...) Não sofrera suficientemente? Porém triunfava agora e o amor, por tanto tempo contido, jorrava inteiro com alegre agitação. Ela o saboreava sem remorsos, sem inquietação, sem perturbação.” (FLAUBERT, 2001: 178/9).

<sup>94</sup> Para Barthes, “*Werther* se identifica com o louco, com o empregado. Eu, leitor, posso me identificar com *Werther*. Historicamente, mil sujeitos o fizeram, sofrendo, se suicidando, se vestindo, se perfumando, escrevendo como se fossem *Werther*...” (BARTHES, 1984: 122). A identificação entre Emílio e a personagem de Goethe realça que o jovem se aproveita dessa espécie de “imaginário coletivo” para encenar sua paixão por Eugênia. Em outros textos de 1870, Machado recorrerá à imagem desse herói romântico para reforçar a idéia da encenação (“A parasita azul”) ou a identificação (*A mão e a luva*): em ambos os casos o resultado final caminha para o cômico, sobretudo porque o suicídio não se realiza.

a figura de Emílio, destroçada de seu vigor apaixonado, torna-se patética aos olhos da narradora e dessa outra Carlota (machadiana).<sup>95</sup>

“Confissões de uma viúva moça” evidencia o processo de transformação da leitora Eugênia em narradora, mostrando-a mais gabaritada em suas especulações literárias, não só quanto ao modo de distinção entre os vários gêneros literários, mas sobretudo quanto à sua escrita e à forma romanesca que lhe dá, valendo-se de um tipo de narrativa muito utilizada pela literatura do século XVIII, o romance epistolar.<sup>96</sup> Machado introduz o amadurecimento feminino mediado, em parte, pelo mundo do romance, já que Eugênia aprende a manipular melhor e a seu favor a expressão literária, convertendo-a em estratégia de cooptação de sua “leitora” no processo de sedução romanesca.

Trata-se de um amadurecimento feito por meio de um processo duplo: num primeiro momento, a mediação literária comporta a aproximação entre Eugênia e Emílio (ela, idealizando o amor; ele no papel de “herói romântico idealizado”); no segundo momento, Eugênia, transformada em narradora, assume as estratégias literárias, utilizando-as como meio de alcançar a “leitora” e compreender-se melhor. Em outras palavras, é fundamental o papel que a literatura exerce no conto para a construção e amadurecimento da personagem feminina e para a legitimação do narrador machadiano – e de sua primeira personagem escritora. A concessão que Machado faz ao gênero epistolar, além de nos introduzir no universo feminino, permite que acompanhem o amadurecimento de Eugênia, que de conhecedora limitada do mundo do romance (e seduzida por sua visão de amor), se desloca para o papel de narrador hábil e adaptado à retórica ficcional, capaz de utilizar-se do gênero para envolver sua “leitora”. É justamente nesse papel de narradora exclusiva dos fatos que Eugênia ganha cada vez mais autonomia como mulher, rompendo com os estereótipos de submissão e

---

<sup>95</sup> O nome da amiga da narradora evidencia a relação entre os autores e as obras, sobretudo quanto ao processo vicário que Carlota é submetida pela leitura do “romance” de Eugênia. Há uma associação entre as mulheres dos dois textos, pois Eugênia é casada e leitora de romances, da mesma forma que a Carlota de Goethe: “- Quando eu era mais jovem (...) nada me fascinava tanto como os romances. Só Deus sabe quanto eu me sentia feliz, aos domingos, recolhendo-me a um cantinho para participar, de todo o coração, da felicidade ou do infortúnio de qualquer Srta. Jenny.” (GOETHE, 1995: 305).

<sup>96</sup> A figura referencial é a de Richardson e de suas heroínas Pamela e Clarissa, também perseguidas por sedutores, M.B. e Lovelace, este último, “fundador do estereótipo do vil sedutor”. (MEYER, 2001: 54).

passividade femininas. Ao ganhar voz, ela deixa de ser apenas mais um elemento do domínio masculino para se afirmar como sujeito de sua história e de seus desejos.

### **1.3) “O relógio de ouro”.**

#### **1.3.1) O “contador de histórias” embusteiro.**

Em “O relógio de ouro”, a postura do narrador enganoso – ensaiada em “Miss Dollar” – é revigorada a partir de uma nítida elaboração do discurso machadiano e de seus efeitos sobre o leitor. O modo inusitado e repentino do começo da narrativa coloca, inicialmente, este narrador em posição de destaque, ainda mais por que ele parece se apresentar como único narrador dos contos que compõem *Histórias da Meia Noite* – esta é a última narrativa em terceira pessoa da coletânea. De maneira diversa à introdução de “Miss Dollar”, o narrador aqui não se distingue por tentar precisar possíveis perfis de seu público, mas por assumir-se como “contador de histórias”, inscrevendo-se na tradição oral e na encenação virtual de sua platéia: “Agora contarei a história do relógio de ouro” (HMN, 183); “Assim acabou a história do relógio de ouro.” (HMN, 193). O processo circular do relato (começa e termina na focalização do relógio) e sua associação ao típico “Era uma vez” dos contos de fadas deixam mais do que evidente a relação do narrador machadiano à prática narrativa arcaica, ligada essencialmente à tradição oral.

Walter Benjamin observa que a configuração do narrador tradicional o aponta como “um homem que sabe dar conselhos”, dotado de senso prático e de uma grande dimensão utilitária; a narrativa, pois, surge do valor da experiência que passa de uma pessoa a outra. O narrador de Machado ao se valer de aspectos da constituição desse narrador tradicional, especialmente pelo contorno de oralidade que dá a seu relato, se modula na linhagem do narrador transmissor de conhecimento, adquirido pela

experiência e observação de sua própria vida e da de outros.<sup>97</sup> A forma brusca de iniciar seu relato, que evidencia uma espécie de continuidade narrativa, cria a ilusão de que estamos lidando, de fato, com uma pessoa sábia, que nos ensina, a cada nova história, modos de absorção da experiência alheia.

A associação do narrador machadiano de “O relógio de ouro” ao narrador oral é deixada de lado ao longo do conto, importando-lhe mais a apreensão da vivência de suas personagens do que sua inscrição na tradição narrativa, até mesmo porque ele quer se inserir em uma outra perspectiva de apresentação do relato, que não pode deixar, visto seus objetivos embusteiros, de se associar à imposta pelo narrador tradicional. Essa outra vertente narrativa está relacionada ao narrador enganoso e a seu exclusivo saber. Para converter-se na imagem do narrador embusteiro, Machado precisa dar à sua entidade ficcional o estatuto esperado da figura de um narrador; e associá-lo à tradição do “contador de histórias” é um modo bastante eficaz de lhe garantir legitimidade. De certo modo, essa prática machadiana convence o leitor do papel crédulo e sábio de seu narrador, assegurando-lhe a função de agente único e fundamental na transmissão da experiência de suas personagens. Esse artifício narrativo coloca o leitor em posição passiva diante da introdução e continuidade do relato.

A novidade do modo de narrar machadiano vem tanto da introdução brusca do relato quanto da escolha do tema/objeto do próprio discurso. De modo similar ao narrador de “Miss Dollar” e sua focalização narrativa inicial centrada na cadelinha desaparecida, o narrador de “O relógio de ouro” põe em mira algo também não humano, invertendo, momentaneamente, as expectativas de seu leitor. Ainda no primeiro parágrafo, ele desloca seu olhar do objeto (relógio) para a figura humana (Luís Negreiros). O processo é bem semelhante ao adotado em “Miss Dollar” que, no entanto,

---

<sup>97</sup> Não por acaso Benjamin identifica esse narrador em dois grupos principais: “A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito o que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante.” (BENJAMIN, 1987: 198/9). Se persistirmos no argumento de Benjamin podemos associar a figura de

demora muito em atingir o foco central do relato. Já vimos como essa experiência narrativa tem funções óbvias dentro da concepção machadiana do narrador. Aqui, Machado parece estar agregando outros índices na imagem esperada de seu narrador, associando-o, provisoria e estrategicamente, à figura do narrador tradicional e à credibilidade de seu relato como espécie de intercâmbio de experiências e conselhos. Por ora, basta que associemos o narrador do conto à tradição oral e ao seu valor indiscutível de veracidade narrativa.<sup>98</sup>

Como modo de ressaltar a verdade do relato, o narrador machadiano se abstém de algumas descrições referentes aos atos das personagens principais. Ao invés de descrevê-los, ele apenas os sugere ao leitor a partir da expressão negativa em dois momentos específicos: um relativo ao homem, outro à postura feminina.

Luís Negreiros lançou mão do relógio com uma expressão que eu não me atrevo a descrever. (HMN, 184, grifos nossos).

Não me atrevo a descrever o soberbo gesto de indignação com que a moça se pôs de pé quando ouviu estas palavras do marido. (HMN, 191, grifos nossos).

A abstenção que o narrador faz de seu próprio *status* de contador da história evidencia uma outra técnica narrativa de grande efeito: a introdução do leitor na decodificação dos atos das personagens e no desnudamento de seus aspectos psicológicos e morais mais importantes. O narrador afirma com sua atitude não descritiva o conhecimento do significado da “expressão” e do “gesto” das personagens, mas não dispõe o leitor à sua imagem, isolando, em parte, a narração (os fatos) de sua explicação. Esse procedimento é, na visão de Benjamin, o que distingue informação e narração.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. (...)

---

Machado como narrador ao “camponês sedentário”, já que ele fora sempre uma espécie de “viajante imóvel” – expressão de Luciano Trigo (2001).

<sup>98</sup> Essa “veracidade narrativa” é vista aqui como crença no relato do narrador tradicional que, ainda que transmita uma história ficcional (contos de fadas, fábulas, lenda.), não tem intenção de enganar ou ludibriar seu leitor/ouvinte. Bourneuf e Ouellet esclarecem que “a tradição oral (...) implica, do mesmo modo que a literatura narrativa de carácter sagrado, a existência de um narrador cuja autoridade nunca é posta em dúvida. Na tradição oral, o narrador apoia-se na tradição; na literatura sagrada, ele é o *inspirado*, aquele a quem Deus ou seres superiores insuflam o conhecimento.” (BOURNEUF; OUELLET, 1976: 108).

Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) [O leitor] (...) é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1987: 203, grifos nossos).

Dessa forma, o narrador de Machado sugestiona uma maior participação do leitor no drama amoroso do casal e o coloca à disposição do embuste da própria história que, se por um lado, postula sempre a culpa feminina (fruto da visão privilegiada que o narrador nos dá da personagem masculina); por outro, evidencia a traição de Luís e, por conseqüência, o desarranjo do casamento na aparência perfeito.

O que garante em parte o embuste do leitor é o método narrativo linear, progressivo e circular, onde a única concessão do narrador ao corte de seu relato se dá na introdução dos detalhes do casamento de Clara e Luís. Nos mais, o andamento do conflito ocorre em um curtíssimo espaço temporal e apenas nos limites da casa dos protagonistas, reduzindo drasticamente o drama ao âmbito familiar, aumentando por isso a tensão existente entre marido e mulher. Mesmo a cena do jantar transcorre na intimidade da família, e a introdução da figura paterna não desestabiliza o desarranjo do jovem casal, que é visto de maneira diversa pelo olhar do Sr. Meireles: “- Estão de arrufo, não há dúvida, pensou Meireles ao ver a pertinaz mudez da filha. Ou a arrufada é só ela, porque ele parece-me lépido.” (HMN, 189). A imagem representada pelo genro confunde a conclusão do pai de Clara, vendo a filha como talvez a única culpada na persistência da briga entre ela e o marido. De maneira bem sutil, o pensamento do pai revela (e aumenta) a sugestão da culpa feminina, já prolongada pelos questionamentos tempestivos de Luís e pelo direcionamento narrativo dado ao conto: “- Não te entendo hoje, Clarinha, disse o pai com um modo impaciente. Teu marido está alegre e tu pareces-me abatida e preocupada. Que tens?” (HMN, 190, grifos nossos). O questionamento do pai de Clara só colabora para enaltecer o quanto ele acredita na encenação masculina e na imagem da mulher como extensão do marido. Observar preocupação na personagem feminina em um momento em que é posta em dúvida sua sinceridade, é apelar para o crescimento de sua imagem de culpada. Em contrapartida, o narrador frisa a sinceridade de Clara em não dissimular para o pai seu aborrecimento, não mascarando os problemas de sua relação conjugal como faz Luís.

A introdução de Meireles no drama aponta duas perspectivas contrárias à continuidade do relato: a solução do conflito com a possível explicação do relógio ou o seu aprofundamento. Esses movimentos de conversação do pai da moça evidenciam o quanto a perspectiva de Luís em relação ao relógio está distante da verdade, pois o abatimento e a preocupação da moça e sua resistência à figura marital reforçam a idéia de que essa é uma solução falsa ao conflito do conto. O narrador processa sua história firme no propósito do embuste a partir de uma série de enganos e falsas soluções que pontuam três momentos diversos do relato: num primeiro movimento, o narrador sugere, via sua focalização na personagem masculina, que Luís é enganado pela esposa e os atos da mulher são entendidos como confirmação da suspeita. No segundo momento do conto, com a introdução da figura paterna – espécie de proteção (inconsciente) da moça –, o conflito ganha uma falsa solução, pois o sogro de Luís evidencia, mesmo sem saber do objeto, o relógio como presente de aniversário, pondo fim a suspeita masculina.

Não me atrevo a descrever o soberbo gesto de indignação com que a moça se pôs de pé quando ouviu estas palavras do marido. Luís Negreiros olhou para ela sem compreender nada. A moça não disse uma nem duas palavras; saiu do quarto e deixou o infeliz consorte mais admirado que nunca.

- Mas que enigma é este? perguntava a si mesmo Luís Negreiros. Se não era um mimo de anos, que explicação pode ter o tal relógio? (HMN, 191).

Novamente, os gestos da moça prevalecem e expõem a explicação frágil do aparecimento do relógio, instaurando mais uma vez a suspeita diante de si. Nos momentos mais decisivos do conto vemos sempre o privilégio do silêncio feminino, e que apenas por meio dos gestos Clara expressa sua revolta (e negação) diante das acusações do marido. Sua resignação é, em parte, aliviada pela posição gestual que adquire valor maior que a própria voz feminina. Há aqui uma particularidade que se assemelha à construção da mulher em “Miss Dollar”: tanto Margarida quanto Clara são moças sutilmente silenciadas pelos respectivos narradores, que parecem inscrever no nível do texto apenas a voz dos homens. Se em “Miss Dollar” essa postura silenciosa da mulher sugere uma concepção machadiana mais realista (e é resultado dos esforços de ocultamento emocional da moça); aqui, esse aspecto se ressalta e traz outros

desdobramentos interessantes quanto ao modo de composição da história e da própria personagem feminina, como veremos adiante.

Num terceiro e último momento do conto, dá-se a solução final (mas não definitiva) do drama do casal, deslocando a suspeita da mulher para a traição masculina. Há uma troca pungente de papéis, pois de culpada Clara passa a posição de vítima; enquanto Luís se afirma duplamente culpado, não só pela evidência de seu comportamento enganoso, mas especialmente pela forma agressiva e crescente com que associa a traição à esposa.

O processo narrativo adotado por Machado em “O relógio de ouro”, focalizado nas expectativas masculinas em relação aos atos da mulher, visa o desmascaramento de Luís Negreiros, pontuando sua distância do marido modelar e das próprias aspirações femininas. A forma convencional do relato (linear e progressiva), mas também bem dramática serve exatamente aos propósitos embusteiros e denunciante do narrador machadiano que é equiparado, pelo valor significativo, ao objeto que inicialmente seu relato focaliza: o narrador é, pois, o próprio relógio de ouro, o “objeto denunciante” da postura dissimulada do homem. Considerados os aspectos fundamentais desse narrador (engano e logro), podemos entendê-lo como uma espécie de continuidade do narrador de “Miss Dollar”, sobretudo no modo de condução do relato, que objetiva, mais do que tudo, a inserção do leitor na história e seu embuste proposital. Algumas das técnicas narrativas daquele surgem, aqui, melhor configuradas, justamente porque não expostas de modo direto ao leitor, que fica, mais uma vez, à mercê dos caprichos do narrador de Machado.

### **1.3.2) Resignação feminina ou dissimulação?**

A postura gestual e silenciosa de Clara parece sugerir sua resignação diante das escapulidas do marido. A recusa em falar do relógio e as respostas monossilábicas que dá a Luís permitem apontá-la, inicialmente, como uma personagem acomodada, que tenta preservar a paz doméstica anulando a existência de um “outro” no seio do

casamento.<sup>99</sup> Parte dessa postura resignada pode estar associada à leitura de romances. Já vimos em “Miss Dollar” e “Confissões de uma viúva moça” o quanto a experiência da leitura servia como depositária das emoções e sentimentos das mulheres, que a transformavam (cada uma à sua maneira) em um tipo de prática fundamental em suas concepções como personagens. Clarinha não é diferente. Nos momentos iniciais do conto a moça nos é apresentada como uma leitora “distraída”.

Clarinha não estava na alcova quando Luís Negreiros ali entrou. 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. (...) Estava molemente reclinada no sofá, com o livro aberto, e os olhos no livro, os olhos apenas, porque o pensamento, não tenho certeza se estava no livro, se em outra parte. Em todo o caso parecia alheia ao marido e ao relógio. (HMN, 183/4).

Sua postura inicial, aparentemente à vontade e tranqüila no sofá, a distingue da personagem masculina, já que Luís está incomodado com o descobrimento do relógio. A serenidade de Clara pode estar mesmo associada ao romance, pois o livro não só produz conforto físico à mulher, como lhe garante boa dose de alheamento. A situação é bem óbvia: a leitura, apesar da sugerida desatenção da moça – aspecto muito importante –, é justamente o que a faz se distanciar dos problemas representados pelo marido e pelo relógio. O sentimento de evasão está, pois, bem configurado.

Tudo isso poderia representar a situação real de Clara se o narrador não deixasse exposta outra possibilidade de entendimento da imagem leitora da moça, pois a falta de interesse no livro pode apontar um falso alheamento. Nesse caso, a personagem estaria apenas encenando a leitura do romance quando, na verdade, “lê outra história”. O que reforça o grau de fingimento da mulher é a própria posição do narrador, que não consegue captar completamente as intenções da moça diante do livro aberto: “não tenho certeza”, “parecia”. Essas expressões revelam, em parte, a dificuldade do narrador em estender sua onisciência à personagem feminina. Seu foco é sempre (ou quase sempre) centrado em Luís e seus questionamentos diante da mulher. Não temos as reações reais

---

<sup>99</sup> Nesse momento (“O relógio de ouro” é de abril/maio de 1873), Machado já havia trazido à público outra Clara (*Ressurreição*), esta sim acomodada aos modos levianos do marido e tratada pelo narrador como uma coitada. Parece-nos óbvio que a imagem da moça de *Ressurreição* ajuda a compor o engano do leitor quanto a esta outra Clara aqui.

de Clarinha, que nos é apresentada apenas através de seus gestos e ações, dotados freqüentemente de alguma de ambigüidade.

As insinuações do narrador, em outra perspectiva, podem sugerir sua intenção de não revelar tudo em relação à personagem, deixando a cargo do leitor interpretar a postura aparentemente alheia da moça diante do livro: será que ela não está prestando atenção no marido ou apenas fingindo? Cada uma das opções revela uma face (contrária) da figura feminina: a primeira expressa a resignação e, nesse sentido, a leitura, possivelmente de algum romance da moda, sugere a postura vicária da mulher, que pretende suprir suas lacunas emocionais (deixadas pela evidência da traição do marido) a partir da vivência de outros. A segunda interpretação revela o cálculo feminino, marcando uma falsa resignação, pois aponta um modo discreto de observar (e questionar) as reações do homem diante do objeto comprometedor. Seu alheamento é, nessa perspectiva, um disfarce. O certo é que a postura de Clara sugere muito mais do que diz: são suas atitudes, gestos e olhares (sinais exteriores), ressaltados por meio de seu silêncio, que conferem significados tão distintos e tão coerentes à personagem.

Dessa forma, apesar da imagem de acomodação feminina ser evidente no conto, há um pequeno (e importante) detalhe que dá vazão a uma perspectiva contrária em relação às atitudes da moça, pois se ela queria realmente fechar os olhos à traição do marido por que deixa o relógio na mesinha da alcova?

Era um grande cronômetro, inteiramente novo, preso a uma elegante cadeia. 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. Seria ilusão dos seus olhos? Não era; o relógio ali estava sobre uma mesa da alcova, a olhar para ele, talvez tão espantado, como ele, do lugar e da situação. (HMN, 183, grifos nossos).<sup>100</sup>

Aquilo que Luís encara objetivamente como um esquecimento da esposa e rastro deixado pelo adultério, pode ser visto, numa outra ótica que encerra o silêncio feminino, como intencional e parte de uma estratégia velada de questionamento do marido; afinal, o objeto é destinado a ele por outra mulher. O local em que o relógio é achado pelo homem é sugestivo tanto para a sua suspeita quanto para a evidência da traição

---

<sup>100</sup> Observemos que o narrador dá razão ao espanto de Luís Negreiros, objetivando com isso uma maior identificação do leitor com a personagem e com o significado “inequívoco” da descoberta do objeto.

masculina desnudada pelo “ato falho” da esposa. Se considerarmos que a atitude de Clara ao deixar o relógio exposto é proposital, podemos pensar que o narrador, ao dar humanidade ao objeto, está criando uma identificação entre o relógio e a personagem feminina, com se ela questionasse gestualmente o marido, tão espantada quanto o próprio relógio do lugar e da situação em que o objeto vem à baila. Convenhamos que essa é provavelmente a atitude da esposa de Luís ao receber o relógio e o bilhete que o acompanha. Nessa perspectiva, a cenografia armada pela moça é apenas a reprodução da cena ocorrida momentos antes com ela própria.

A posição de Clara aponta, acreditamos, para a tentativa sutil de revelar ao marido o descobrimento de sua traição, e o modo que o narrador tem de evidenciar melhor o estratagema feminino é situá-la na sala, enquanto Luís, na alcova, divaga sobre o relógio: “Clarinha não estava na alcova quando Luís Negreiros ali entrou. Deixou-se ficar na sala...” (HMN, 183, grifos nossos). De modo sutil, reforça-se a idéia de que Clara encena cenograficamente toda a situação e, para isso, ela deve se portar de determinado modo, esperando a própria “atuação” do marido. Parece que a moça objetiva que com a descoberta do relógio Luís lhe explique, enfim, suas implicações ou, ao menos, que ele saiba que ela conhece a verdade sobre a amante. Nesse caso, é considerável o fato de que ela omite a carta vinda com o presente, deixando-a apenas para o momento em que precisa barrar a agressividade do esposo, momento que provavelmente ela não esperava. De qualquer modo, revelar a carta junto com o objeto é expor demais as fissuras do casamento, e a moça sabe muito bem os limites do seu papel. Por isso, a personagem questiona o marido de maneira sutil, evitando cenas ou insurreições que desestabilizem ainda mais a união, justificando, assim, que o marido busque outras formas de satisfação fora do lar. Isso não quer dizer que a mulher concorde com essa posição moral dupla, mas que é consciente de sua existência e de sua aceitação social.

A mudança de planos de Clara se dá quando o marido aponta para ela a suspeita do ato de traição praticado por ele, invertendo o cálculo da mulher. A indignação e repulsa da moça são, assim, formas de ressaltar sua recusa diante da tentativa masculina

(as atitudes do marido podem ser lidas dessa forma por ela) de deslocar, de maneira estratégica, sua traição para a esposa. Nesse caso, os atos de Luís em relação ao objeto deixam de ser simples questionamentos masculinos diante da mulher para serem entendidos como uma espécie de “acanalhamento” do homem. Por mais que o conto deixe expressa a ignorância de Luís a respeito do relógio, não se pode afirmar que Clara não tenha pensado que a atitude dele seja uma estratégia para se livrar da desconfiança da esposa. Isso porque, como vemos, ela mesma está armando uma situação de desmascaramento. E se ela calcula, por que ele não poderia também calcular? Aliás, é ele, em última hipótese, que precisa “encenar”.

Está aí a lógica da narrativa e seu modo de construção, que evidencia a imagem de marido perfeito representado por Luís até os momentos finais do conto, apostando suas fichas na duplicidade da postura feminina para enganar e/ou despistar o leitor:

Pesou friamente todas as razões, todos os incidentes, e buscou reproduzir na memória a expressão do rosto da moça, em toda aquela tarde. O gesto de indignação e a repulsa quando ele a foi abraçar na sala de costura, eram a favor dela; mas o movimento com que mordera os lábios no momento em que ele lhe apresentou o relógio, as lágrimas que lhe rebentaram à mesa, e mais que tudo o silêncio que ela conservava a respeito da procedência do fatal objeto, tudo isso falava contra a moça. (HMN, 191).

A ambigüidade da postura de Clara, realçada pelo marido, a faz ser vítima e culpada ao mesmo tempo, já que tantos os elementos que a fazem assumir uma e outra posição podem ser relativizados e dependem do ponto de vista de quem analisa as cenas. As lágrimas, a mordida dos lábios e, sobretudo, a recusa em falar podem evidenciar somente que a moça não tem como explicar o objeto. Por outro lado, a repulsa e o gesto de indignação serviriam, caso houvesse necessidade, como um subterfúgio às acusações do marido, simulando a ofensa feminina. Essa é, talvez, a aposta do leitor, levado a crer nela pela personagem masculina e pelo próprio narrador.<sup>101</sup>

Todos os momentos em que temos as pouquíssimas palavras de Clara são de negação quanto à origem e aos motivos do objeto. O silêncio feminino não só caracteriza a personagem como é absolutamente funcional no texto, pois equivale, guardadas as

---

<sup>101</sup> Este procedimento é semelhante ao adotado por Machado no romance *Quincas Borba*, nas desconfianças de Rubião em relação a Sofia, fomentadas em grande parte pelo discurso do narrador (OC, I, cap. CVI).

devidas proporções, aos berros, urros e atitudes agressivas da personagem masculina como forma de questionar os atos do cônjuge. Até mesmo quando a moça tem chance de mentir e disfarçar o erro do marido (o seu, na visão do homem), ela se recusa a fazê-lo, insistindo em sua imagem silenciosa de inocente e de desconhecimento do relógio. Cada vez que Clara foge ao questionamento do marido e sua culpa se torna mais evidente para ele, mais cresce o erro de Luís e o peso de sua traição aos olhos finais do leitor; do mesmo modo que o embuste do narrador machadiano torna-se mais eficaz.

O silêncio da moça é a principal estratégia de defesa do casamento e, em certo sentido, caminha para sua defesa final diante da ameaça de morte feita pelo marido. Se o objeto visualiza a traição da mulher, na perspectiva masculina; o bilhete entregue por Clara desloca os papéis e a exime da culpa, reafirmando a de Luís. É interessante pensar que o silêncio feminino aqui funciona de maneira bem próxima à narração de Eugênia, pois ambas as personagens estão, cada uma a seu modo, descortinando as verdades sobre seus maridos e conseqüentemente revelando suas frustrações diante de um casamento insatisfatório. Parece-nos que a mudez feminina em “O relógio de ouro” pode ser entendida também como uma espécie de adequação da personagem à situação real da mulher no século XIX – tal como era em “Miss Dollar” –, já que uma sociedade que admite na prática o adultério masculino, prevê como contraparte a resignação feminina. No entanto, essa não é a única imagem de Clara, que a despeito de seu silêncio nos é apresentada de maneira dupla e ambígua, mas sempre resoluto.

O narrador de “O relógio de ouro” sugere por meio da descrição que faz das personagens masculina e feminina e pelo modo de concretização de seu casamento os índices que pontuam melhor a distinção entre elas. Clara é descrita sucintamente como uma figura ambígua, conforme o será durante todo o conto por meio de suas ações:

Era uma moça bonita esta Clarinha, ainda que um tanto pálida, ou por isso mesmo. Era pequena e delgada; de longe parecia uma criança; de perto, quem lhe examinasse os olhos, veria bem que era mulher como poucas. (HMN, 183).

A imagem feminina dupla (criança/mulher) aponta uma espécie de limite entre duas perspectivas contrárias, pontuando, por um lado, a ingenuidade e a falta de experiência próprias da infância (e da condição social da mulher) e, por outro, o mistério

e a sedução da fêmea madura, relativizando a idéia “virginal” da moça. Por isso o narrador chama a atenção para os olhos da personagem (e para o exame aproximado deles), afirmando, de maneira sutil e concisa, a prevalência da imagem da mulher, que apenas na aparência é infantil. Um índice que pontua bem a fragilidade feminina é sua palidez, algo, no entanto, que assegura também sua beleza e, por conseguinte, sua capacidade de sedução, invertendo, mais uma vez na ficção machadiana, os estereótipos associados à palidez da mulher romântica. Esses aspectos físicos da moça revelam já de algum modo as posturas ambíguas de suas ações (ou a falta delas) inscritas sempre na ótica masculina privilegiada pelo texto. A postura do narrador expõe dois aspectos marcantes no conto: o primeiro, refere-se às posições dúbias de Clara que se comporta, ao mesmo tempo, como inocente e culpada; o segundo, destaca o modo crescente de acusação do homem, que se faz cada vez mais agressivo e destemperado diante da aparente tranqüilidade feminina:

Clarinha acabava justamente de ler uma página e voltava a folha com a ar indiferente e tranqüilo de quem não pensava em decifrar charadas de cronômetro. Luís Negreiros encarou-a; seus olhos pareciam dous reluzentes punhais.

- Que tens? Perguntou a moça com a voz doce e meiga que toda a gente concordava em lhe achar. (HMN, 184, grifos nossos).

Até certo ponto, o narrador nos revela a comodidade da mulher diante da revelação do adultério masculino e sua pouca disposição de questioná-lo. Mas é justamente a oposição entre a aparência e a essência da personagem feminina, ditada pelo próprio narrador, que mostra a dissimulação de sua postura. Se insistirmos na idéia de que ela quer sutilmente confrontar o marido, sua atitude deve ser mesmo esta, a de passível indiferença diante de um objeto que apenas compromete o homem. Limitada em suas ações perante a legítima posição de autoridade de Luís como chefe da família, Clara pode ter desenvolvido outras estratégias de confrontação.

Em *Tecendo por detrás dos panos*, Maria Lúcia Rocha-Coutinho examina as estratégias de controle que as mulheres desenvolveram, ao longo de sua experiência histórica, para fazerem valer sua voz em sociedades patriarcais. Ela esclarece que foi dentro do “mundo sentimentalizado da casa” que as mulheres exerceram sua autoridade, buscando utilizar “como armas, muitas vezes, exatamente aquelas virtudes que se

esperava de seu sexo: a fraqueza, quase sempre aparente, a doçura, a indulgência, a abnegação.” (ROCHA-COUTINHO, 1994: 74). Neste processo de socialização, as mulheres foram treinadas a utilizar seus aspectos emocionais, visíveis na própria fala e nos modos de interação com o outro, para convertê-los em vantagens diante da “autoridade” do sexo masculino.

Entendemos que a postura feminina, em “O relógio de ouro”, pode ser lida dentro dessa lógica socializadora da mulher. Nesse sentido, não é difícil perceber que a atitude aparentemente tranqüila e acomodada de Clara seja, talvez, o meio adequado que a moça tem de questionar os próprios atos do marido relativos ao casamento. A doçura e meiguice na fala da moça se adaptam bem não só a imagem esperada da esposa por toda sociedade, mas servem como meio velado de confrontar o marido diante do impasse representado pelo surgimento do relógio. A resignação, aqui, caminha para a afirmação de uma estratégia feminina em que está imbuída a necessidade da dissimulação: fazer-se frágil é, nessa perspectiva, algo essencial ao papel matrimonial da mulher e forma legítima de garantir-lhe certa autonomia.<sup>102</sup>

Não passa ileso ao leitor que a primeira pessoa a pronunciar alguma palavra que tenha relação com o “objeto denunciante” é a moça e em tom interrogativo, quase de ironia se pensarmos que a postura masculina é que está sob a suspeita nesse momento. O modo doce e meigo imposto na fala de Clara, lido na ótica das estratégias de controle, assume um tom de verdadeiro desafio, ainda que tudo isso não esteja posto de modo óbvio diante do marido. Isto é, ele não é capaz de perceber que está sendo confrontado pela esposa e essa é a maior qualidade da estratégia feminina.

---

<sup>102</sup> Rocha-Coutinho esclarece que a prática das estratégias de controle não deve ser entendida sempre como algo consciente. Para ela, “nem sempre quem faz uso delas tem plena consciência de que está tentando controlar o outro. Do mesmo modo, uma vez que estas estratégias são construídas com base em normas de interação social, a maior parte das vezes elas não são percebidas por quem está sendo controlado, a menos que suas expectativas acerca de quem o esteja controlando sejam violadas.” (ROCHA-COUTINHO, 1994: 142). Insistimos no fato de que Clara pode estar agindo de maneira estratégica, ainda que não tenha consciência exata disso, já que ela está pondo em prática um cerimonial feminino instituído ao longo dos tempos como forma velada de confrontação do mundo masculino. Nesse sentido, é claro que o silêncio feminino pode ser visto como uma espécie de adequação machadiana à realidade social da mulher na época, o que não tira o mérito estratégico de suas mulheres ficcionais.

A experiência feminina do silêncio diante a acusação de adultério já havia sido exposta por Machado em “A mulher de preto”. No conto, a negativa de Madalena em explicar ao marido o surgimento de objetos comprometedores (carta e foto) a leva a ser exilada da convivência familiar. A explicação do narrador sobre o silêncio da personagem revela o posicionamento moral da mulher, que se mostra devota de um código de conduta bem severo, que não permite a confissão de segredos alheios mesmo em nome da própria honra.

Todavia Madalena não era criminosa; seu crime era uma aparência; estava condenada por fidelidade de honra. A carta e o retrato não lhe pertenciam; eram apenas um depósito imprudente e fatal. Madalena podia dizer tudo, mas era trair uma promessa; não quis; preferiu que a tempestade doméstica caísse unicamente sobre ela. (CF, 130).

Se a prática do silêncio feminino está associada, em “A mulher de preto”, a uma espécie de código moral, ela revela também aspectos dos papéis conjugais no século XIX ao mostrar o comportamento masculino diante da suspeita de adultério da esposa. Meneses põe em cena os atributos de uma prática social corrente, que pune com severidade qualquer indício de “ação desviante” no comportamento da mulher. O conto expõe-se com clareza a postura moral dupla da sociedade em assuntos de adultério:

... Meneses que a amava doidamente, e que era amado com igual delírio, acusava-a de infidelidade; uma carta e um retrato eram os indícios: ela negou, mas explicou-se mal; o marido separou-se e mandou-a para o Rio de Janeiro.

Madalena aceitou a situação com resignação e coragem: não murmurou nem pediu; cumpriu a ordem do marido. (CF, 129/130, grifos nossos).

A imagem vista aqui serve como preenchimento das lacunas de outra, a dos pais de Estevão Soares, dando a impressão de um retrato pronto e acabado do funcionamento da instituição matrimonial no século XIX brasileiro: das mulheres espera-se subordinação e resignação diante das resoluções inquestionáveis da autoridade masculina. Essa autoridade foi assegurada pelo modelo de organização familiar patriarcal, onde o homem (chefe de família) exercia seu poder regularizador e disciplinador sobre todos os subordinados.

De acordo com o estereótipo comum da família patriarcal brasileira, o *pater familias* autoritário (...) dominava tudo: a economia, a sociedade, a política, seus parentes e agregados, seus filhos e sua esposa submissa. Esta teria se transformado em uma criatura gorda, indolente, passiva, mantida em casa, gerando seus filhos e maltratando os escravos. (ROCHA-COUTINHO, 1994: 67).

Se a imagem nos parece um tanto distante e truculenta do modelo de casais da corte brasileira – ela reflete bem as condições da família de tipo patriarcal do Norte do país, de onde vem Madalena e Meneses –; a descrição espelha, no entanto, a idéia mais precisa em relação aos papéis masculino e feminino no casamento: a autoridade de um e a obediência resignada de outro. A tarefa do homem dentro da organização familiar é dar ordens e vê-las cumpridas em nome da moral e do bom direcionamento de seus membros, enquanto da mulher se espera obediência muda, sem indícios de insubordinação. Parece que a imagem da submissão e resignação femininas nunca esteve tão presente na ficção de Machado do que em “A mulher de preto”, o que reforça a posição rebelde de Clara em “O relógio de ouro” e a eficácia de sua estratégia de controle. Talvez a origem da família de Meneses e Madalena revele melhor os processos de sua constituição e o porquê do silêncio feminino no conto.

Mas ainda assim, é possível retirar dessa expressão quase nula da mulher algo que se esboça como um questionamento das atitudes do marido, que pode ser feito, no entanto, apenas por meio da introdução da voz masculina (Estevão Soares), pautada sobretudo na crença na inocência da mulher. A maneira encontrada por Madalena de romper com a subordinação a que está sujeita é fingir-se acomodada à situação, aceitando provisoriamente a posição do marido, enquanto aguarda o momento de emergir contra sua autoridade, utilizando-se de meios mais velados e sutis (a defesa moral feita por um amigo do marido). Há, portanto, algo que irmana as personagens Clarinha e Madalena, pois ambas dissimulam uma maior fragilidade/resignação (que certamente também há nelas) como formas de alcançar ou deslocar a autoridade dos maridos, questionando-a de certo modo. As estratégias femininas são, assim, repercussões e conseqüências das práticas sociais impostas pela própria autoridade do homem e devem ser entendidas dentro dessa mesma lógica que aprisiona a mulher.

Se em “A mulher de preto” o problema conjugal girava em torno do falso adultério feminino; em “O relógio de ouro”, a prática adúlterina de fato existe, mas está associada à personagem masculina. No conto, é o próprio narrador que nos oferece, na figuração discreta de Clara, as saídas femininas para a questão do adultério do homem,

sem evidenciá-las ao leitor, que deve, numa atitude de identificação com Luís, submeter a moça à suspeita. Só assim o engodo final pode ser concretizado a contento.

Por este motivo, e outros que são óbvios, compreenderá o leitor que o esposo de Clara se atirasse sobre uma cadeira, puxasse raivosamente os cabelos, batesse o pé no chão, e lançasse o relógio e a corrente para cima da mesa. (HMN, 184, grifos nossos).

Ao deixar claro ao leitor que Luís acredita na traição da mulher (antes mesmo de interrogá-la), o narrador requer a identificação entre leitor e personagem, levando esse a se comprometer cada vez mais nessa associação leviana. O processo é novamente contraditório, pois ao mesmo tempo em que deve criar uma identificação entre seu leitor e Luís; o narrador se distancia, ele mesmo, da personagem por meio de sua ironização. O nome do moço entrega, de maneira sutil, a solução final do conflito, enquanto apela para sua duplicidade como personagem. Se por um lado, Luís sugere luz, claridade; por outro, seu sobrenome (Negreiros) lhe confere outro *status* de valor significativo intensamente maior e soberano em sua constituição moral e psicológica. O que nos garante isso? A forma de nomeação do narrador que se utiliza propositadamente do nome e sobrenome da personagem masculina durante todo o conto,<sup>103</sup> enquanto nomeia a moça apenas por Clarinha. A ironia aqui entrega tanto a imagem do homem (e de sua mácula) quanto a da mulher, fazendo crer e não crer ao mesmo tempo na imagem fragilizada da moça, se considerarmos também sua duplicidade. Na aparência, Clara é o que é – diminuída (infantilizada) pelo narrador –; na essência, o que o leitor deve descobrir “de perto”, como se lhe examinasse os olhos... Detalhes que fazem toda a diferença na leitura da personagem feminina e que a faz saltar do pólo da resignação para o da dissimulação.

---

<sup>103</sup> É absolutamente importante perceber como o narrador leva o nome da personagem masculina à exaustão, nomeando-o cerca de quarenta e cinco vezes durante as dez páginas do conto. A partir de algumas relações históricas, podemos pensar que o nome da personagem está associado às conseqüências morais das práticas escravistas da elite brasileira dos oitocentos. A oposição existente entre nome e sobrenome do moço diria respeito, assim, à impossibilidade de traficantes de escravos e do próprio escravocrata (Negreiros) em reconhecer sua culpa no comércio (e a violência de suas ações), e sentirem-se traídos pelo governo, sobretudo entre os anos de 1831-1850, quando o tráfico passa a ser proibido. Esses sentimentos de traição e negação da culpa são bem expressos por Machado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a partir das cínicas observações do narrador a respeito de seu cunhado Cotrim. Visto por essa chave histórica, torna-se mais do que evidente o motivo da implicância do pai de Clara com Luís Negreiros.

Ao contrário de Clara que é descrita fisicamente e com breve alcance psicológico; Luís Negreiros será apresentado ao leitor apenas por meio de seus atos, quase todos de grande agressividade. Em reduzido espaço temporal (da tarde até às vinte e uma horas do mesmo dia) o vemos arrancando os cabelos, esbravejando, jogando cadeiras no chão, apertando os pulsos da esposa e até ameaçando-a de morte. Num crescente embalo emocional, seus atos vão tomando proporções sérias e quase definitivas para a dissolução trágica do casamento e a martirização da mulher.

Ingrid Stein constata que é freqüente na prosa machadiana “a presença de mulheres envolvidas numa aura de quase martírio, concebidas pelo escritor silenciosas, conformadas, dotadas de ‘virtude’, ‘pudor’, ‘recato’, e imbuídas do dever de manter os conceitos de ‘decoro’ e ‘paz doméstica’.” (STEIN, 1984: 72). Se essa concepção alcança verdade normativa nos romances de Machado, segundo Stein, e em outra Clara (a de *Ressurreição*), vemos que esta, de “O relógio de Ouro”, se mostra, em certo sentido, distanciada da imagem de mulher conformada com sua realidade, no esboço de seu confronto velado ao marido, pois até mesmo seu silêncio é funcional e questionador. Considerando o resumo crítico quase sempre bem negativo em relação às personagens femininas concebidas por Machado ao longo das décadas de 1860/70, fica claro em “O relógio de ouro” que o escritor já estava preocupado com a expressão de uma imagem feminina mais consciente de si, que ainda que limitada pelas condições sociais da época, se esmera por encenar atitudes que fogem a este cerceamento. Clara está, nesse sentido, inscrita em uma outra ótica que se distancia muito da mulher resignada e submetida à autoridade marital. A própria martirização da mulher não chega a ocorrer porque ela opta por manter seu silêncio (em respeito à sua inocência) deslocando sua voz para a de outra mulher. A introdução do bilhete da amante do marido a isenta da postura moral do silêncio apaziguador da ordem doméstica, pois Luís é, enfim, desmascarado pela esposa e pela realidade incontestável dos fatos. Dessa forma, Clara não age como um agente estabilizador da ordem familiar (muito menos como mártir); ao contrário, sua postura definitiva instaura a desordem e a desarticulação do lar e do casamento.

Parece nítido que a motivação e matriz machadiana de “O relógio de ouro” é *Otelo*,<sup>104</sup> já que alguns dos elementos fundamentais da tragédia de Shakespeare estão também presentes aqui: o objeto denunciante; o marido equivocado sobre a traição da esposa; a mulher inocente; a sugestão da morte; a referência “negra” (moura) no nome da personagem masculina e o comportamento do narrador “meio Iago”. No entanto, esses elementos são destituídos, ao final do conto, de seu pendor trágico, operando por meio da ironia a troca de papéis entre as personagens feminina e masculina. É como se Machado optasse por rever a tragédia shakespeariana no momento exato da morte de Desdêmona (com a introdução da carta), revelando a este aprendiz de Otelo a barbárie de seu crime e sua própria culpa.

De um modo ou de outro, nota-se que a referência ao mundo literário se faz presente no texto machadiano e na composição de suas personagens, revelada aqui pela inserção temática do falso adultério e por sua remodelação narrativa. “O relógio de ouro” assume, assim, um importante papel na trajetória narrativa de Machado por esboçar, via a influência de *Otelo*, também a situação de conflito do casal Bento Santiago e Capitu em *Dom Casmurro*. Ambos os textos constataam, por estratégias próprias, o enorme problema de acreditarmos no valor da imagem e da aparência dos objetos em detrimento da realidade (e da análise) dos fatos, sobretudo quando mediados pela moral punitiva da autoridade masculina patriarcal. Talvez seja esse o principal ensinamento do narrador em “O relógio de ouro”, e a considerar o engano do leitor – espécie de simulacro mouro – a lição deve ser aprendida rapidamente, antes que ele cruze com outros narradores machadianos.

### **1.3.3) A imagem encenada do casamento.**

Até agora os contos examinados apontaram imagens femininas insatisfeitas com os respectivos casamentos, todos tramados a partir de acordos financeiros e/ou pessoais.

---

<sup>104</sup> Helen Caldwell observa que a peça *Otelo* “aparece no argumento de vinte e oito narrativas, peças e artigos” (CALDWELL, 2002: 18). Na relação que a estudiosa apresenta não é citado o conto “O relógio de ouro”, certamente porque a alusão aí se faz em nível estrutural e não textual.

De certo modo, vimos que as experiências dessas mulheres com o pouco sugestivo mundo matrimonial estavam longe de corresponder a seus desejos, revelando que a relação entre os casais se dava a partir de uma adequação ao decoro moral e às normas de conveniências sociais. Isso fazia com que as mulheres, emocionalmente lacunares, deslocassem seu foco amoroso para outros objetos, numa clara tentativa de acomodação do sentimento. O que Machado evidenciava nestes contos é que essa insatisfação feminina vinha da junção de dois fatores: um que se refere à forma de concretização dos matrimônios; outro que mostrava o alto grau de idealização amorosa da mulher, passível de se realizar, formal e socialmente aceita, apenas na união conjugal.

Em “O relógio de ouro”, o casamento entre Clara e Luís é feito, no entanto, com base na escolha pessoal, não revelando nenhum tipo de interesse paterno ou masculino. O casamento se realiza mais por vontade e imposição emocional feminina do que propriamente por disposição do pai da moça.

Durou o namoro cerca de quatro anos, gastando o pai de Clarinha mais de dous em meditar e resolver o assunto do casamento. Afinal deu a sua decisão, levado antes das lágrimas da filha que dos predicados do genro, dizia ele.

A causa da longa hesitação eram os costumes poucos austeros de Luís Negreiros, não os que ele tinha durante o namoro, mas os que tivera antes e os que poderia vir a ter depois. Meireles confessava ingenuamente que fora marido pouco exemplar, e achava que por isso mesmo devia dar à filha melhor esposo que ele. (HMN, 188/9).

A imagem feminina fragilizada se transforma, já aqui, em estratégia de controle da decisão paterna, ressaltando a consciência da personagem sobre seus limites e o quanto pode se utilizar deles para alcançar seus objetivos. No caso de Clara, não só sua posição diante da recusa paterna em relação à escolha amorosa é ressaltada, como esta prevalece no final. A “frágil e domesticada” mocinha vai assumindo, assim, com suas pouquíssimas ações, uma outra face que se sobressai diante da passividade masculina, pois nem o pai consegue dissuadi-la do casamento, nem Luís convence o sogro a aceitá-lo. É ela (e suas lágrimas) que postula a favor da escolha feminina e que acaba por vencer a longa resistência paterna.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> “É muito possível que as mulheres tenham aprendido a atormentar os homens com o objetivo de conseguir o que almejam, de mudar o comportamento daqueles que têm maior poder. (...) chorar pode ser uma maneira eficaz de despertar piedade e levar o outro a fazer o que se deseja...” (ROCHA-COUTINHO, 1994: 138).

A postura de Meireles relativa à aceitação final do casamento da filha se difere muito da de outras figuras paternas no texto machadiano, sobretudo se consideramos os motivos alegados pelo pai para a recusa de Luís como genro: a imagem de farrista do jovem. Tendo sido mau esposo, Meireles não deseja que Clara tenha sorte igual a da mãe, sugerindo, com isso, a existência da insatisfação feminina em seu próprio casamento. A partir da possível imagem do casamento de Clara e Luís, o narrador nos anuncia outro, também este falhado e preso a circunstâncias e obrigações sociais. É verdade que não temos a figura materna para revelar o quanto havia de frustração em sua vida íntima, mas a visão masculina sugere que a mulher não fora feliz. Pelo menos Meireles tem consciência de que não correspondera aos anseios de sua esposa. Se por lado, isso ajuda a compor as lacunas em relação à mãe de Clara; por outro, ressalta que o homem sabe dos desejos femininos e do quão distante está de realizá-los. Esse aspecto pode realçar a idealização amorosa da personagem feminina e, ao mesmo tempo, mostrar que esta imagem ideal do amor (e do matrimônio), vista nos papéis de marido e mulher, está também do lado masculino, pois Meireles parece querer encontrar uma espécie de “marido ideal” para a filha.

O modo como se realiza o casamento de Clara pode estar por detrás da imagem de aparente resignação que a moça representa ao longo do conto. O fato de ela ser a única personagem feminina – das analisadas até aqui – a ter como marido um homem que ama, e que deve amá-la também, pode fazê-la aceitar provisoriamente, e de maneira estratégica, a traição. Dessa forma, o cálculo da moça, aqui, pode ter como resultado o fim do caso extraconjugal (visto o fato de que a confusão, criada pelo suposto adultério feminino, quase acaba em crime passionai) ou, na pior das hipóteses, uma maior discricão masculina. Se esse é o objetivo final da estratégia feminina no conto, é certo que ela pode levar a duas possibilidades: ou Luís se acomoda de vez ao casamento ou é Clara quem terá de se acostumar à traição.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Se observarmos a modificação imposta por Machado na publicação do conto em livro, a sugestão faz sentido: “Imagine o leitor o pasmo, a vergonha, o remorso de Luiz Negreiros, admire a constância de Clarinha e a vingança que tomara, e de nenhum modo lastime a boa Zepherina, que foi totalmente esquecida, sendo perdoado Luiz Negreiros, e tendo Meirelles o gosto de jantar com a filha e o genro no dia seguinte”. (HMN, 193). A conclusão revela que a estratégia da moça dera certo, pois o casamento

De acordo com nossa leitura das personagens Margarida e, sobretudo, Eugênia, podemos afirmar que a visão de amor feminina sugere como “marido ideal” um homem companheiro, carinhoso e que seja capaz de entendê-las e amá-las, independente das vantagens materiais que o casamento possa trazer. Não há em “O relógio de ouro” muita diferença entre as visões masculina, representada por Meireles, e feminina, já que ambas postulam que a traição do homem e seu descaso são formas acentuadas de infringir os desejos da mulher no casamento. Não sabemos se, ao contrário do que ocorre com Clara, os maridos de Eugênia e Margarida as traíam, mas é certo que ambos são descuidados e indiferentes em relação às esposas. No caso específico de Eugênia, a sugestão adúltera do marido tem mais sentido, pois talvez venha daí o comportamento passivo e acomodado do homem no casamento. Lembremos da legitimação do adultério dada pelo historiador inglês: a válvula de escape adaptadora dos cônjuges aos limites impostos pela instituição matrimonial monogâmica e indissolúvel. Essa é, evidentemente, a postura final de Luís Negreiros em relação ao casamento. Por que não poderia ser também a do marido de Eugênia?

No entanto, talvez Negreiros difira de todas as imagens masculinas observadas até o momento em relação ao seu papel matrimonial, convertendo-se em um homem mais condizente aos desejos amorosos de Clara. Ao que tudo indica a imagem agressiva do moço só se faz presente a respeito da possibilidade da traição feminina; no mais, seu modo de agir aponta um grau considerável de afeição e carinho com a esposa, a começar pelo fato de que nunca tiveram desentendimentos. O lar do casal está em perfeita harmonia, segundo nos informa o narrador, até a entrada desastrosa em cena do relógio de ouro. É aí que começa a desfazer-se a imagem ideal de Luís como marido, expondo a fragilidade emocional do casamento, evidenciada pela insatisfação do moço.

Luís desmentiu as apreensões do sogro; o leão impetuoso dos outros dias, tornou-se um pacato cordeiro. (...)

E era tanto maior o mérito de Luís Negreiros quanto que não lhe faltavam tentações. O diabo metia-se às vezes na pele de um amigo e ia convidá-lo a uma recordação dos antigos

---

volta aos trilhos com a punição masculina. Este final moralizante evidencia, sobretudo, que Machado amadureça durante alguns meses sua visão da própria obra, rompendo com o fechamento da história e postulando uma maior participação de seu leitor quanto às possibilidades das personagens.

tempos. Mas Luís Negreiros dizia que se recolhera a bom porto e não queria arriscar-se outra vez às tormentas do alto mar. (HMN, 189, grifos nossos).<sup>107</sup>

O casamento é visto pela personagem masculina como uma acomodação dos ânimos da paixão, revelando que talvez o amor de Luís por Clara não seja exatamente igual ao da moça. O certo é que a metáfora marinha, antes vista em “Miss Dollar” a propósito da paixão (e dos olhos de Margarida), volta aqui para afirmar a diferença entre amor/paixão e casamento, como se as duas coisas não pudessem estar presentes de maneira sólida e equilibrada – e realmente quase nunca estão: se Clara (e o casamento) significam “bom porto” e este está em contraposição “às tormentas do alto mar”, fica mais do que óbvio que a experiência conjugal, segundo a perspectiva masculina, não “casa” com a paixão, ou que ambos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço, reafirmando, ao seu modo, as leis da física. Se na aparência das coisas podemos afirmar que a escolha conjugal de Luís por Clara se dá por amor; em sua essência, no exame dos detalhes e das lacunas do texto, há apenas certa afeição pela moça – questão de temperamentos confluentes talvez –, já que a própria traição do marido mostra que seu desejo (sexual) está deslocado para outro “objeto feminino”, caracterizado aqui como uma simples (e necessária) “válvula de escape”.

Essa composição social do casamento, aparentemente realizado e feliz, volta a aparecer em “As bodas de Luís Duarte” (HMN), a respeito da encenação de um outro marido. De maneira sutil a história do casamento de Duarte e Carlota, com sua pompa, rigor e cerimônia, dá lugar a uma outra história que compromete não só a eficácia do ritual, mas especialmente os componentes regulares dos noivos. Ou seja, por meio da visualização do casal Lemos, pais da noiva, e de suas encenações ridículas e disformes somos capazes de perceber o prenúncio do futuro casal Duarte. Efeito natural da ironia machadiana, pois falando de um casamento fala-se não só de outro, mas de quase todos.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que se narra uma imagem da “família perfeita” (representada pelos Lemos), emerge do texto, via os comentários comedidos e

---

<sup>107</sup> Mais uma vez, é evidente a marcação histórica do conto, revelando a associação de Negreiros ao contrabando e ao tráfico de escravos. Talvez seja esse, de fato, o motivo da recusa do pai de Clara ao casamento por muito tempo.

aparentemente desimportantes do narrador, uma outra imagem da família, a ser sutilmente ilustrada pela inserção dos quadros decorativos da festa, *A morte de Sardanapalo* e *A execução de Maria Stuart*.

José Lemos que tinha sido membro de uma sociedade literária, quando era rapaz, respondeu triunfantemente que os dous quadros eram históricos, e que a história está bem em todas as famílias. Podia acrescentar que nem todas as famílias estão bem na história; mas este trocadilho era mais lúgubre que os quadros. (HMN, 102/3).

A inserção ridícula dos quadros (comprados para a ocasião) dá lugar a uma oposição entre as opiniões paterna e literária de José Lemos e as de D. Beatriz, mãe e esposa moralmente corretíssima. Em meio ao ensaio de uma pequena discussão, a opinião de Lemos prevalece diante da constatação irônica do narrador que se mistura, nesse momento, à voz da personagem masculina para desconstruir o discurso vencedor: se é verdade que a história casa bem com as famílias, não deixa de ser também verdadeiro que nem todas as famílias saem bem no retrato. O comentário do narrador intruso ao da personagem aponta uma outra face da família, aquela que é escamoteada pelo senso moral e social. É o comentário banal do narrador que compõe uma outra imagem de José Lemos, já que o trocadilho sugere a disposição do pai de família a pequenas e inofensivas escapulidas.

O certo é que um talento teve Justiniano Vilela, foi a escolha da mulher, senhora que, apesar dos seus quarenta e seis anos bem puxados, ainda merecia, no entender de José Lemos, dez minutos de atenção. (HMN, 107, grifos nossos).

Essas referências ao modo de Lemos expressar sua admiração pela esposa do amigo são feitas ao menos três vezes no texto pelo narrador, que decompõe não só a imagem de marido perfeito (e de um casamento satisfatório), mas sugere sobretudo a face adúltera da personagem. Se a admiração por D. Margarida não causa estranheza ao leitor, o narrador trata de introduzir, sorrateiramente, outras possibilidades.

A irmã do Dr. Valença de quem não falei detidamente por ser uma das figuras insignificantes que jamais produziu a raça de Eva, apenas manifestou logo o desejo de ir ver a noiva, e D. Beatriz saiu com ela da sala, deixando plena liberdade ao marido que encetava uma conversação com a interessante esposa do Sr. Vilela. (HMN, 109, grifos nossos).

Vemos que a referência à irmã do Dr. Valença não passa de uma estratégia do narrador machadiano para mostrar as artimanhas de conquista de Lemos diante de uma

senhora casada e revelar algumas pequenas e insistentes brechas na solidez (aparente) do casamento dos pais de Carlota. O que nos aponta essa outra leitura da personagem masculina é justamente a insistência do narrador em informar sobre as ações de Lemos diante da esposa do amigo. Não é por acaso que o “incidente” mais grave do casamento seja obra exatamente do chefe de família e se trate, é claro, dessa relação estranha e despropositada entre ele e a esposa do Senhor Vilela.

Nenhum incidente perturbou esta festa. Quando muito podia citar-se um ato de mau gosto da parte de José Lemos que, dançando com D. Margarida, ousou lamentar a sorte dessa pobre senhora cujo marido se entretinha a fazer saúdes em vez de ter a inapreciável ventura de estar ao lado dela. D. Margarida sorriu; mas o incidente não foi adiante. (HMN, 122, grifos nossos).<sup>108</sup>

O narrador de “As bodas de Luís Duarte” ao mesmo tempo em que se esforça para narrar o casamento perfeito de uma família perfeita, revela em seus comentários aparentemente banais e corriqueiros as fissuras dessa construção, começando pelo papel desempenhado por José Lemos e a imagem de solidez de sua união. O comportamento duplo do narrador, observador e comentarista aparentemente neutro, serve para orientar o leitor diante da exposição (visual) dos fatos, deixando a cargo deste a análise das personagens por meio de suas ações ou imagens exteriores. Por isso são poucos os momentos em que o narrador adquire completa onisciência;<sup>109</sup> seu compromisso é principalmente apreender o “por fora” das personagens e “plantar” alguns elementos que revelem a composição artificial das atitudes e encenações diante do (e no) casamento.

---

<sup>108</sup> A insistência do narrador em pontuar determinadas ações exteriores das personagens é seu modo de revelar a disposição de cada uma a certos papéis. O sorriso de D. Margarida não é só a evidência de que ela concorda com os elogios de Lemos, mas, talvez, a afirmação de sua insatisfação no casamento e indícios de que a corte pode ter resultados. Para isso, é preciso considerar o aspecto ridículo de Vilela.

<sup>109</sup> Muito dessa onisciência vem da observação das personagens, o que coloca no mesmo plano leitor e narrador, já que ambos podem se utilizar do mesmo princípio de apreensão. Por mais que o narrador nos revele a admiração de Lemos por D. Margarida, por exemplo, não é difícil que o leitor perceba isso em seus atos. Esse processo ocorre com os demais convidados.

## 2) PAPÉIS E ACORDOS MATRIMONIAIS EM “O SEGREDO DE AUGUSTA”.

*Casar mal, apesar da riqueza, é sempre casar mal.*  
(Machado de Assis)

*Nem mais nem menos, tratava-se de um desses mercados a que, por cortesia, se chama – casamento de conveniência, – dois vocábulos inimigos que a civilização aliou.*  
(Machado de Assis)

### 2.1) A personagem feminina e a experiência da maternidade.

Em “O segredo de Augusta”, Machado de Assis opta por revelar as indisposições femininas para um dos papéis de maior importância na trajetória social da mulher do século XIX. Augusta, a personagem que dá título ao conto, revela a expressão máxima da vaidade feminina por meio da anulação de seu papel de mãe. Um dos primeiros indícios dessa pouca disposição materna é já revelada no início do conto, quando o narrador, crítico sutil do trio formado por Augusta, Vasconcelos e Gomes, trata de nos apresentar mãe e filha, apontando a distância entre as duas personagens femininas a partir da visão distinta que cada uma tem dos costumes da Corte.

São onze horas da manhã.

D. Augusta Vasconcelos está reclinada sobre um sofá, com um livro na mão. Adelaide, sua filha, passa os dedos pelo teclado do piano.

- Papai já acordou? pergunta Adelaide à sua mãe.

- Não, responde esta sem levantar os olhos do livro.

Adelaide levantou-se e foi ter com Augusta.

- Mas é tão tarde, mamãe, disse ela. São onze horas. Papai dorme muito.

Augusta deixou cair o livro no regaço, e disse olhando para Adelaide:

- É que naturalmente recolheu-se tarde.

- Reparei já que nunca me despeço de papai quando me vou deitar. Anda sempre fora.

Augusta sorriu.

- És uma roceira, disse ela; dormes com as galinhas. Aqui o costume é outro. Teu pai tem que fazer de noite.

- É política, mamãe? perguntou Adelaide.

- Não sei, respondeu Augusta. (CF, 137/8).

O diálogo (aparentemente vazio) de ambas as mulheres aponta a falta de sintonia entre elas, deslocando-as da posição de intimidade esperada entre mãe e filha. Este primeiro descompasso entre as personagens evidencia não só a enorme distância entre Adelaide e Augusta, mas a também existente entre esta e o próprio marido. O narrador nos põe inicialmente em contato com uma personagem feminina (mãe e esposa) que parece não se identificar com seus papéis no casamento, dada a indiferença da mulher em relação à filha e à figura marital.

O cenário inicial do conto situa a dimensão social estreita e monótona da mulher burguesa no século XIX brasileiro, distante das atividades práticas diárias relativas ao lar e deslocada, principalmente, daquelas situadas fora do âmbito doméstico.<sup>1</sup> Tanto Augusta quanto Adelaide não têm nada de mais importante a fazer às onze horas da manhã do que entreter a vida e as horas com a leitura de um romance ou o deslizar desinteressado dos dedos sobre as teclas do piano. Apesar desse confinamento da figura feminina ao território do lar, a mulher da elite fluminense estava evidentemente distante dos afazeres domésticos mais práticos; sua função dentro da casa se limitava a gerenciar as atividades dos escravos – estes sim responsáveis pelo funcionamento do lar – e a ocupar-se de serviços de costuras e organização de festas e reuniões. Mas mesmo condicionada a pouquíssimas tarefas domésticas, a mulher pertencia ao espaço privado – e era este seu território de domínio, sendo-lhe vedado o trânsito social mais intenso.

O mundo da rua (dos passeios, teatros e bailes), (...) aberto incondicionalmente aos homens, só era permitido à mulher em ocasiões especiais e, mesmo assim, ela deveria estar sempre acompanhado de um homem – o pai, o marido, o irmão, o padrinho. Sem eles o espaço público era vedado à mulher, pelo menos àquelas que seguiam os padrões morais aceitos pela sociedade da época, as senhoras e senhoritas ou sinhás ou sinhazinhas. (ROCHA-COUTINHO, 1994: 85, grifos nossos).

Se a limitação espacial e funcional acima já colabora muito para postular a ociosidade feminina, vemos que em “O segredo de Augusta” aspectos ligados à rotina da casa estão também ausentes, conferindo às mulheres da história maior disponibilidade para o nada. Essa primeira cena resume, assim, a situação social da mulher descrita em

---

<sup>1</sup> A menos que essas atividades se referiam aos passeios pela Rua do Ouvidor e suas lojas de moda, em atitudes de consumo. Um conto que expressa bem toda a atividade pública feminina é “Capítulos do

outros contos de Machado, do mesmo modo que espelha e reforça a própria situação de ociosidade da principal personagem masculina (Vasconcelos), que até às treze horas dorme o sono merecido dos desocupados. Conforme examinamos em “Miss Dollar”, a ociosidade não diz respeito apenas à mulher na ficção machadiana; o traço parasitário também fará parte de quase todas as personagens masculinas que, somente na aparência, se adaptam ao mundo público e/ou do trabalho. Vasconcelos pode ser reconhecido a partir da “descrição” que outro narrador, o de “Luís Soares”, nos faz da personagem que nomeia o conto:

Trocar o dia pela noite, dizia Luís Soares, é restaurar o império da natureza corrigindo a obra da sociedade. O calor do sol está dizendo aos homens que vão descansar e dormir, ao passo que a frescura relativa da noite é a verdadeira estação em que se deve viver. Livre em todas as minhas ações, não quero sujeitar-me à lei absurda que a sociedade me impõe: velarei de noite, dormirei de dia. (CF, 78).

Ao contrário dos hábitos noturnos e sociais dos homens machadianos, em apenas um momento do conto somos informados da exposição pública de Augusta, que sai acompanhada do cunhado para a compra de tecidos na Rua da Quitanda. Mesmo assim, o narrador não se atém em descrever o passeio, muito menos as compras da mulher – afinal, a leitora sabe bem como isso funciona –, localizando-a fora do lar, ao que parece, para que o marido possa enveredar a filha na proposta de casamento e expor (textualmente) sua autoridade e implicações na trama: “- Adelaide, o primeiro dever de uma filha é obedecer a seu pai, e eu sou teu pai. Quero que te cases com o Gomes; hás de casar.” (CF, 153). Enquanto Augusta confere as novidades da moda fluminense; a mocinha solteira continua submetida (e sufocada pela emergência da figura paterna) a um mesmo espaço, espécie de fixação dos limites circunscritos à sua voz no próprio texto. É, mais uma vez, a experiência do silêncio feminino, que se associa aqui ao imposto a Madalena, já ambas as personagens se valerão da voz masculina como modo de intermediar seus desejos. No caso de Adelaide, o socorro vem do tio.

A dissociação provisória de Augusta ao território doméstico serve ainda para configurar melhor o tipo de mulher que ela representa: a “mulher pública”, que se

---

chapéu” (*Histórias sem data/1884*), em que boa parte da história se passa na rua, no perambular e nos flertes de duas mulheres casadas.

pavoneia com as novidades vindas da Europa para brilhar nos salões da Corte brasileira. Essa necessidade feminina de ornamentação e exposição pública possibilita entendermos a moda, esse código de civilidade, como um meio de expressar o “desejo de distinção social”, acentuando, em seus detalhes e luxos, a própria divisão de classes existente na sociedade (MELLO E SOUZA, 1987: 47),<sup>2</sup> ao mesmo tempo em que situa a personagem dentro das regras comportamentais da nova função da mulher da elite, a representação.

Seja como for, a ausência significativa de Augusta da casa e o fato dela não ir às compras acompanhada da filha agrava a distância entre as mulheres, revelando nas situações mais cotidianas um descaso começado há cerca de dez anos: “Adelaide desde a idade de cinco anos fora educada na roça em casa de uns parentes de Augusta, mais dados ao cultivo de café que às despesas do vestuário.” (CF, 139). A criação de Adelaide não é responsabilidade direta de Augusta e sequer ocorre em sua presença. Essa informação explica, em parte, a distância entre mãe e filha e expõe melhor o descompasso existente entre a personagem e sua função materna, já que relega a “uns parentes” o que seria sua responsabilidade matrimonial mais importante.

Em uma sociedade que valorizava sobremaneira o casamento como forma institucionalizada de constituição da família e preservação dos bens, o papel feminino era indispensável e significava, para a mulher, sua inserção em um mundo social menos restrito, onde além de figurar como esposa, ela poderia ainda posar de mãe modelar. Com o casamento e a geração dos filhos, a mulher criava um território próprio, onde ela era o elemento de autoridade (ainda que limitada pelo marido), mas dotada de modo inequívoco de maior prestígio social. Ser mãe, nessa perspectiva de enaltecimento do casamento e de suas funções, era ascender a um papel único e, para muitos, divino. Não é por outra razão que um dos arquétipos femininos presentes no imaginário do século XIX é o da madona, “vindo a perfeição das telas de Rafael (...), aureolar de plenitude

---

<sup>2</sup> “A moda, nova forma de civilidade, é um código ao qual convém submeter-se sob pena de cair em desgraça, uma tirania que se exerce sobre o corpo das mulheres a toda a hora do dia, a cada mês de uma estação.” (PERROT, 2005: 38/9).

sensual o modelo da mãe com a criança, da mulher que encontra a sua mais sublime realização na oferta do espetáculo da sua maternidade.” (MICHAUD, s/d: 146).<sup>3</sup>

Mas ao contrário da imagem esperada da mãe (amorosa e devotada), Augusta se nega aos cuidados da filha e de sua educação. Muito cedo, ela anula seu papel materno, substituindo-o por aspectos referentes à vida exterior. Com Adelaide de volta à corte, até mesmo os cuidados e conselhos indispensáveis na preparação da moça para a vida adulta (referentes à sua inserção no mercado matrimonial) são negligenciados por Augusta.

- Sim, está muito criança; casar-se-á quando for tempo e o tempo está longe...
- Já sei, disse Carlota rindo, quer prepará-la bem... Aprovo-lhe a intenção. Mas nesse caso não lhe tire as bonecas.
- Já não as tem.
- Então é difícil impedir os namorados. Uma coisa substitui a outra. (CF, 140).

Carlota (amiga da personagem) deixa posta a idéia de que há uma preparação da mulher em relação ao estado matrimonial e as conseqüências deste, como a própria maternidade. De certo modo, a recusa de Augusta em casar Adelaide é entendida pela amiga como cuidado rigoroso de mãe, que precisa instrumentalizar bem a filha para os deveres do casamento e as responsabilidades do papel materno. Mesmo que a percepção de Carlota não seja exata – a recusa de Augusta não decorre disso –, nota-se a idéia de que a mãe instrui a filha para o casamento, ou seja, que toda a educação feminina gira em torno dos papéis de esposa e mãe, que são assumidos pela mulher com sua inserção no casamento. Considerando a pouca instrução da mulher brasileira no século XIX, os escassos momentos educativos dizem respeito apenas à preparação desta para a função social do matrimônio: bordados, atividades de salão (piano e canto) e algum pouco conhecimento de línguas estrangeiras para a leitura de romances – indispensáveis para neutralizar o ócio feminino. Mas mesmo esses requintes educacionais, de responsabilidade das escolas primárias e das próprias mães, estão ausentes na relação entre Augusta e Adelaide, já que as duas foram distanciadas pelo espaço físico e, por conseqüência, pelo ornamental também.

Por isso quando chegou à corte, onde se reuniu à família, houve para ela [Adelaide] uma verdadeira transformação. Passava de uma civilização para outra; viveu numa hora uma longa

---

<sup>3</sup> Stéphane Michaud observa que os outros dois arquétipos presentes no imaginário oitocentista do ocidente são os da musa e da sedutora.

série de anos. O que lhe valeu é que tinha em sua mãe uma excelente mestra. Adelaide reformou-se, e no dia em que começa esta narração já era outra; todavia estava ainda muito longe de Augusta. (CF, 139).

Em *A personagem feminina nos romances de Machado de Assis*, Therezinha Xavier sustenta que os qualificativos “pura, santa, cândida, bondosa constituem prerrogativas das mães dos heróis. A dedicação, o zelo pelo lar, o apreço ao bom nome da família são preocupações exclusivas das matronas...” (XAVIER, 1986: 57, grifos nossos). Se considerarmos a leitura acima da inadequação de Augusta ao papel materno é possível perceber que a personagem está distante de representar a imagem ideal da maternidade e de sua sacralização, conforme acredita Xavier a propósito dos romances machadianos. O comportamento de Augusta sugere efetivamente o contrário, já que ela destoa do papel materno, recusando-se a aceitar o casamento da filha não como maneira de defendê-la das imposições do pai e de uma frustração futura, mas por simples vaidade: “Eu tenho medo por causa dos filhos dela que serão meus netos! A idéia de ser avó é horrível, Carlota.” (CF, 167). Dessa forma, Augusta encarna uma outra espécie de configuração do papel materno, que está distante, a nosso ver, da essência de bondade e pureza que Xavier identifica nas personagens-mães dos romances de Machado.

Há de se considerar, no entanto, que a afirmativa acima se refere “às mães dos heróis”, ou seja, dos homens que dão continuidade ao nome das famílias. Se pensarmos, então, em personagens como Valéria (*Iaiá Garcia*) e D. Antônia (“Casa velha”) o comentário se torna ainda mais estranho. Pois se é verdade que há uma preocupação dessas mulheres com o “apreço pelo bom nome da família”, não é por meio da “pureza” e da “bondade” que elas “preservam” a família e buscam a felicidade dos filhos, mas através de mentiras, trapaças e até da exposição filial ao perigo da guerra como simples demonstração do egoísmo e do sentimento de classe que as caracteriza.<sup>4</sup> Isso posto, podemos considerar que a figura maternal na obra machadiana passa por um processo de desmistificação, que começa a ser encenado na atitude negativa de Augusta em relação à filha, mediada aqui por questões que se distanciam muito das preocupações sociais e de classe de outras figuras maternas.

<sup>4</sup> Ver GLEDSON (1991: CAP. 2) e (1986: CAP. 1) e SCHWARZ (1977).

Em “Relações de família na obra de Machado de Assis”, Lúcia Miguel-Pereira apresenta uma explicação bastante coerente quanto ao modo de constituição da personagem materna e sua ausência de afetividade filial na obra do autor. Segundo ela, “talvez haja, no fundo do menor apego da mulher machadiana ao filho uma obscura revolta contra os sacrifícios que esta [maternidade] lhe exige.” (MIGUEL-PEREIRA, 1958: 21). Esse sentimento de aversão e de revolta diante da maternidade não é nitidamente visto em Augusta, mas está implícito nas palavras de Vasconcelos e na postura negligente da personagem: “Sabes o que me disse uma vez meu irmão? Disse-me que a idéia de mandar Adelaide para a roça foi-te sugerida pela necessidade de viver sem cuidados de natureza alguma.” (CF, 159/160). Certamente, é possível crer na explicação de Lourenço para o exílio imposto a Adelaide pela própria mãe, que ao invés de cercar sua filha de mimos e cuidados, se distancia dela como se fosse um obstáculo a seu brilho social de dama elegante. Se o texto machadiano aqui não revela de maneira direta o significado da maternidade para mulheres iguais a Augusta, torna-se necessário recorrer às evidências de outro texto, escrito anos depois da revelação do “O segredo de Augusta” – e que certamente deve-lhe muito –, *Esau e Jacó* (1904).

... Natividade estava grávida, acabava de dizer ao marido.

Aos trinta anos não era cedo nem tarde; era imprevisto.

(...).

Nos primeiros dias, os sintomas desconcertaram a nossa amiga. É duro dizê-lo, mas é verdade. Lá se iam os bailes e festas, lá ia a liberdade e a folga.

(...).

No meio disso, a que vinha agora uma criança deformá-la por meses, obrigá-la a recolher-se, pedir-lhe as noites, adoecer dos dentes e o resto? Tal foi a primeira sensação da mãe, e o primeiro ímpeto foi esmagar o gérmen. Criou raiva do marido. (OC, I, 956).<sup>5</sup>

A reação de Natividade ao saber-se grávida não é provavelmente muito diferente da de Augusta, já que, de certo modo, as duas personagens femininas são irmanadas quanto ao valor que dão à exposição pública. As considerações a respeito da maternidade e de seus sacrifícios, em *Esau e Jacó*, revelam de maneira explícita aquilo que o texto anterior de Machado deixara apenas sugerido. A maternidade significa, para

---

<sup>5</sup> Nesse sentido, Virgília (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) e Natividade (*Esau e Jacó*) e o instinto inicial de aversão à gravidez e aos filhos são uma espécie de continuidade desse novo padrão materno, especialmente porque negam a maternidade em defesa da vaidade feminina.

mulheres vaidosas, a deformação do corpo e o isolamento, abstando-as do prazer do contato público e aprisionando-as novamente ao espaço doméstico.<sup>6</sup> Se em *Natividade* a gravidez ocorre aos trinta anos, no caso de *Augusta* devemos ainda considerar que ela se torna mãe aos quinze, o que certamente dá um aspecto novo à questão. Tornar-se esposa tão cedo e por consequência mãe confere um grau maior de indisposição da mulher ao papel, já que o espaçamento entre as funções restringe a liberdade social e o *status* que o casamento lhe proporcionara. Não se pode deixar de concordar com a suposição do irmão de Vasconcelos: *Augusta* afasta a filha de si para poder usufruir melhor de seu *status* de mulher casada e dos deveres sociais impostos por sua posição familiar.

A mesma observação de Lúcia Miguel-Pereira a respeito da ausência de sentimento maternal nas personagens femininas de Machado é feita por Afrânio Coutinho que, no entanto, mostra-se mais duro ao associar a maternidade à perda da pureza, desmistificando-a completamente de seu valor sagrado.

Das poucas vezes que Machado salvou a mulher da esterilidade foi para torná-la infeliz, como *Natividade* (...), ou então para fazê-la traidora astuciosa, como no caso de *Capitu*, temperando, portanto, ou associando, o sublime sentimento da maternidade (...) a um ato pecaminoso, egoístico e miserável, tirando-lhe toda a pureza e nobreza. (COUTINHO, 1990: 205).

Dessa forma, ou a mulher machadiana é estéril ou dotada de sentimentos negativos em relação ao rebento, encenando no primeiro caso a nulidade de seu papel e a infelicidade decorrente disso, e no segundo, a suspeita acerca da legitimação da paternidade/maternidade. Em outras palavras, a afirmação do crítico sugere efetivamente o descompasso entre maternidade e personagem feminina na ficção de Machado, como se fossem coisas tão estanques como água e óleo; dessa mistura pouco homogênea nasceria, certamente, um elemento a mais para contribuir com o sentimento de frustração de homens e mulheres diante do casamento. Essa intenção machadiana de problematizar a maternidade concorre não só para desmistificar sua visão sacralizada, mas principalmente para desconcertar, de maneira provisória ao menos, a

---

<sup>6</sup> “As funções e os deveres da maternidade começam no próprio momento da concepção. Desde que tem a certeza de estar grávida, a mulher não deve mais viver para si. Todos os instantes da sua vida devem ser consagrados ao bebê que traz dentro dela. Bailes, teatros e passeios ficam-lhe vedados; terá obrigatoriamente uma vida calma e sã, pois todas as emoções se repercutem na criança. Deve largar o espartilho e usar vestidos amplos, para não estorvar o crescimento da matriz.”. (ADLER, 1983: 121).

“naturalização” entre os sexos, na medida em que a personagem feminina representada em sua prosa ficcional não desempenha a função materna associada ao caráter dócil e emotivo da mulher, conforme se acreditava. Aquilo que em “Miss Dollar” estava sugerido na recusa de Margarida ao casamento, explicita-se em “O segredo de Augusta”.

Em decorrência desta “naturalização” das funções femininas, passou a ser demarcada uma série de características femininas (como, por exemplo, dedicação, abnegação, docilidade), quase todas elas vinculadas àquelas características necessárias a uma “boa mãe”, levando-se muitas vezes a se identificar feminilidade com maternidade. (ROCHA-COUTINHO, 1994: 41, grifos nossos).

Isto é, a natural oposição entre homens e mulheres – que se revelou argumento maior para a disposição social e espacial de ambos durante séculos –, encontra-se aqui ainda mais fragilizada, já que a mulher não se mostra qualificada para a função materna e seus aspectos emocionais. Augusta encerra um capítulo importante na história da construção da personagem feminina na obra machadiana, justamente por revelar uma outra imagem da mulher, que se descola da maternidade; fazendo crer que, se “parir é um fato natural” e biologicamente incontestável, “ser mãe, no entanto, é um trabalho que molda a mulher.” (ROCHA-COUTINHO, 1994: 45). Esse é, sem dúvida, um dos aspectos que Machado de Assis e o segredo de Augusta revelam ao leitor. De qualquer modo, é possível pensar que a imagem da mãe no conto em questão a mostra consciente do papel materno, justamente porque considera também seus aspectos negativos, algo distinto quando se examina essa questão na literatura, sobretudo a do século XIX que idealiza a mulher. Mesmo que estes elementos negativos na imagem materna sejam apenas expressão do egoísmo de algumas mulheres, eles são parte indissociável da configuração que Machado dá à sua personagem e têm de ser considerados na trajetória feminina em sua obra inicial.

Se a grandeza da mulher está em sua nobre função reprodutora, o que ocorre à figura feminina que diante das condições essenciais e ideais para o exercício do papel materno não o desempenha? Certamente há uma maior “desvalorização” da imagem dessa mulher. Isso fica ainda mais latente quando esta imagem é afetada de maneira direta pela recusa da mulher em fazer-se mãe, seja por meio do desejo expresso de não gerar descendência, seja através da negação de afetos e cuidados aos filhos quando os

tem, como no caso da personagem examinada aqui. É claro que o fato da ficção machadiana insistir tanto na ausência de filhos nos casais aí representados ou ainda nas reservas femininas quanto aos estados da gravidez e da maternidade não é gratuito. Machado parece querer com esse procedimento ficcional questionar ou ao menos descolorir essa imagem sacralizada da mãe, colocando-a em uma posição menos privilegiada dentro dessa ótica que enaltece a domesticidade feminina.

O conto “Qual dos dois” (1872/3), publicado no *Jornal das famílias* cerca de quatro anos depois de “O segredo de Augusta”, apresenta uma “coincidência” interessante na obra do escritor fluminense: a principal personagem feminina, também chamada Augusta, observa algumas características bem próximas àquela, pois é também vaidosa e não se dispõe ao amor, preocupada apenas em causar sensação nos salões da corte. É significativo, nesse caso, o modo como o narrador machadiano de “Qual dos dois” resume, em tom moral, sua personagem ao final do conto: “Ninguém deve imitar Augusta; é um desses tipos raros, extravagantes, que nunca podem ser a esposa amante nem a mãe carinhosa; em suma, é a mulher sem nenhum traço augusto.” (HR, 335). Apesar das implicações contidas na história do conto, que se conclui com a resolução feminina de não se casar, parece possível pensar que a vivência dessa mulher machadiana está associada àquela expressa pela mãe de Adelaide em “O segredo de Augusta”, como se uma fosse a continuidade da outra, caso a mocinha vaidosa de “Qual dos dois” cedesse ao contrato matrimonial. Isso porque as previsões feitas pelo narrador machadiano são, de fato, expostas na configuração negativa de Augusta em relação aos papéis de esposa e mãe, conforme discutimos. Desse modo, aquilo que o narrador apenas sugere quanto à existência feminina anterior ao casamento em “O segredo de Augusta”, fica exposto com detalhes na experiência de outra personagem, não por acaso qualificada com o mesmo distintivo e irônico nome imperial.

Essa expressão da vaidade feminina, tratada com rigor moral pelo narrador de “Qual dos dois”, é bem próxima àquela exposta por Alencar em *Sonhos d’ouro* (1872):

Há duas espécies de faceirice.

Uma é inocente e pura expansão da beleza. A mulher bonita obedece a uma lei da natureza, revelando-se na plenitude de sua graça; enfeita-se, como a flor desabrocha, como a estrela cintila, como o céu se anila. Deus criou tais primores para serem admirados.

Esta faceirice é casta, simples, sem afetação; seu desejo resume-se em ser natural, em revelar a gentileza própria no maior brilho. É a poesia de Horácio, a música de Bellini, a pintura de Rafael, copiadas no traje da mulher formosa.

A outra faceirice consiste em uma orgulhosa ostentação da beleza. A mulher não cede à força espontânea de seu organismo, mas ao estímulo da vaidade. Adorna-se como o cristal que imita o diamante, ou como a centelha que se afigura uma estrela na treva da noite. É linda, mas pretende ser esplêndida.

Esta faceirice vive da afetação, que transforma uma criatura humana em um aleijão da moda. Não se contenta com ser admirada; exige a adoração, o culto ardente de todos que a contemplam, embora tenha de pagar com olhares e sorrisos o incenso que lhe queimam aos pés. (ALENCAR, 1998: 85).

Aqui, a digressão do narrador tem evidente valor moral de fortalecer a constituição da mulher por meio da família e do casamento. No romance de Alencar, ambas as configurações da faceirice feminina têm correspondência certa: a primeira, sendo natural, traz consigo uma visão quase biológica da mulher, referindo-se à sua capacidade de sedução procriadora; a segunda, compõe um tipo bem próximo às personagens machadianas, da qual Augusta é, sem dúvida, um paradigma. É importante notar que, conquanto Alencar e Machado revelem a composição vaidosa de algumas mulheres sociais, o narrador de ambos não se comporta do mesmo modo crítico, já que estão ausentes na postura do narrador de “O segredo de Augusta” acusações ao comportamento feminino. O narrador machadiano narra as negativas de Augusta em relação aos papéis conjugais com certa neutralidade, sem tecer maiores considerações e/ou críticas ao modo feminino, que estão presentes no texto apenas por intermédio das vozes masculinas de Vasconcelos e seu irmão.

A experiência da maternidade é expressa em outros contos machadianos de modo a adequar a figura feminina aos pressupostos sociais e morais ditados pelos discursos científico, literário e imagético do século XIX, através de inúmeras referências à função biológica, natural e divina da maternidade. Dessa forma, ao buscar compor personagens masculinas e femininas de feições variadas, Machado opta por também conceber homens e mulheres que se adaptam muito bem aos ditames dos papéis matrimoniais. Nesse sentido, algumas mulheres machadianas se assemelham muito à visão conjugal estreita do marido de Eugênia, compartilhando com a personagem a idéia de que o

casamento é apenas a aplicação direta e única dos conceitos preconizados pela educação cristã, via as epístolas de Paulo aos Efésios:

As mulheres casadas sejam submissas aos maridos como ao Senhor.  
 Pois o marido é cabeça da mulher como Cristo é cabeça da Igreja, seu corpo, de quem é salvador.  
 Como a Igreja é submissa a Cristo, assim também o sejam em tudo as mulheres a seus maridos.  
 (...)  
 Por isso deixará o homem o pai e a mãe, e se unirá à sua mulher. E serão os dois uma só carne. (BIBLIA SAGRADA, 2004: 1380).

Em outras palavras, a justa adequação feminina à autoridade do marido com o objetivo de procriar e constituir família. Nessa perspectiva, a imagem da mulher estará completamente acomodada à visão bíblica (social e moral) de seu papel como figura organizadora e estabilizadora da família, bem ao modo que Estevão Soares concebia a imagem materna. Este é o caso, por exemplo, da figura da mãe em “As bodas de Luís Duarte”, narrativa que ironiza a cristalização de costumes e rituais familiares ao apresentar os preparativos e a realização de um casamento. Mas ao contrário do esperado, o que está em mira no conto não são os noivos, mas justamente os preparativos da festa (com todas suas maçadas) e as demais pessoas que desfilam pelo evento, sobretudo os pais da noiva. É dessa forma que o narrador vai destacar a figura de D. Beatriz, em que vemos a repercussão dos papéis de esposa e mãe, mostrando-os sempre associados, como se o primeiro tivesse como consequência inequívoca o segundo.<sup>7</sup> Absorta completamente no papel de mãe, D. Beatriz se comporta como a função exige, atentando a filha Carlota para as “responsabilidades gravíssimas” do casamento e do papel de esposa.

- Minha filha, hoje termina a tua vida de solteira, e amanhã começa a tua vida de casada. Eu, que já passei pela mesma transformação, sei praticamente que o caráter de uma senhora casada traz consigo responsabilidades gravíssimas. Bom é que cada qual aprenda à sua custa; mas eu sigo nisto o exemplo de tua avó, que na véspera da minha união com teu pai, expôs em linguagem clara e simples a significação do casamento e a alta responsabilidade dessa nova posição...

D. Beatriz estacou; Carlota que atribuiu o silêncio da mãe ao desejo de obter uma resposta, não achou melhor palavra do que um beijo amorosamente filial.

---

<sup>7</sup> “As bodas de Luís Duarte” encena algo raro na obra de Machado, pois D. Beatriz tem dois casais de filhos, número expressivo em se tratando de uma mulher machadiana. Isso já indica o quanto a personagem estará colada ao modelo tradicional da imagem materna.

Entretanto, se a noiva de Luís Duarte tivesse espiado três dias antes pela fechadura do gabinete de seu pai, adivinharia que D. Beatriz recitava um discurso composto por José Lemos, e que o silêncio era simplesmente um eclipse de memória.

(...)

Continuou D. Beatriz o seu discurso, que não foi longo... (HMN, 105, grifos nossos).

O discurso evidencia alguns pontos de grande interesse na configuração da mulher casada e mãe, pois põe em cena não só todo um cerimonial não existente, como prevê que a própria filha aprenderá sozinha a desempenhar seus papéis dentro do casamento, revelando, assim, a inutilidade da conversa entre as duas mulheres, sobretudo porque o discurso proferido pela mãe textualmente não existe. Já vimos em “Confissões de uma viúva moça” que a experiência feminina em relação ao homem é absolutamente nula e a virgindade é um atributo que a mulher deve levar para o casamento e, de certo modo, preservar. O parco conhecimento feminino sobre a intimidade conjugal se deve ao fato deste assunto não ser tratado entre mães e filhas.

Mães educadas no desprezo do seu corpo e na vergonha de seu sexo não podiam transmitir mais do que uma passividade cega e rotineira. Do mesmo modo, na véspera das núpcias muitas raparigas ignoram o que as espera. As mães também nesse caso se calam. Muitas delas temem talvez inspirar às filhas repulsa pelo acto sexual, evocando-o em palavras, dissociando das sensações e das carícias que o fazem aceitar. (KNIBIEHLER, s/d: 368).

É tendo em mente a situação acima descrita (a conversa faltosa entre mães e filhas, mas que era sugerida por Carlota em “O segredo de Augusta”) que D. Beatriz simula um diálogo com a filha, que não é capaz de desempenhar integralmente, não só porque não sabe como fazer isso, mas principalmente porque o procedimento não existe no século XIX. Em troca dos esclarecimentos e das orientações sexuais, muito úteis à filha, a mãe oferece apenas alguns detalhes sobre os deveres e responsabilidades femininas na união. Mas a que será que D. Beatriz está se referindo? De certo, nada relacionado explicitamente à noite de núpcias do jovem casal. Este tema só se introduzirá no mundo da mulher através da condução (nem sempre muito gentil) do marido na fatídica noite.

Em *Segredos de alcova*, a historiadora francesa Laure Adler examina as conseqüências (quase sempre desastrosas) da noite de núpcias na vida das mocinhas virginais e despreparadas, valendo-se de um amplo e eficaz arsenal literário e relativo aos manuais de medicina do século XIX. Para ela, o cerimonial anterior ao casamento

envolve sempre uma mãe assustada e sem graça, referindo-se à filha sobre a necessidade de sacrifícios e obediência feminina em relação ao marido:

... essa delicada missão de instrução fica geralmente reservada à mãe da jovem noiva para o final da boda (...) por sua causa, se vertem lágrimas, se desatam soluços, se inflamam olhos e se murmuram aos ouvidos pequenas palavras como estas: sabes, minha filhinha, dos homens tudo é de esperar... Facilmente se imagina a cara da jovem, que, trémula, já de fadiga, treme agora de pânico e corre a refugiar-se num canto do leito conjugal fingindo dormir. Há um cenário tipo, repetitivo, da noite de núpcias na burguesia, cujas principais componentes são o horror, a dor, a violência. (ADLER, 1983: 39).<sup>8</sup>

Talvez o enorme acanhamento de D. Beatriz na condução do discurso reporte à nebulosa cena das núpcias, e seu despreparo é aqui justificável. Como explicar à filha o procedimento quase animalesco a que ela pode estar sujeita nesta primeira noite de casada? É melhor proferir um discurso ensaiado pelo próprio marido, em que certamente estão ausentes questões de ordem sexual tão vexatória.

A exposição que a mãe de D. Beatriz fez à filha refere-se, segundo a personagem, à “significação do casamento” e a “alta responsabilidade dessa nova posição” assumida pela mulher. Se considerarmos que o discurso proferido por D. Beatriz não é obra sua, mas imposição masculina, fica posto que não houve da parte da mãe da senhora Lemos nenhum discurso, ou que ele era tão-somente um emaranhado vazio de conselhos que diziam respeito apenas às questões de ordem prática da vida a dois. Apesar do “discurso materno” não se apresentar no conto, é fácil suspeitá-lo; sendo obra de um homem traria nada mais do que a visão masculina do papel e dos deveres da mulher no casamento, visão que é inteiramente aceita pela esposa de José Lemos que o reproduz com eficiente

---

<sup>8</sup> O texto de Adler, sobretudo o segundo capítulo (“A noite de núpcias, ou o horror da violação legítima”), apresenta um panorama claro do que representava, para uma menina inexperiente e pouco informada, o sexo. Diversos romances e manuais médicos da época evidenciam o horror desta primeira noite na mulher: diante de um homem experiente e às vezes afoito, as mocinhas eram alvo de verdadeiros estupros, legitimados pelo casamento. Em relação a isso, Balzac afirmava em 1830: “Não comeceis nunca o vosso casamento por uma violação!”. Essa cena aparentemente banal para os homens pode redundar em inúmeras conseqüências para o casal e para o casamento: “uma noite de núpcias sangrenta acaba por redundar na frigidez total e definitiva, numa variada série de doenças sexuais, causadoras de esterilidade incurável nas mulheres frágeis e apaixonadas. A traição do marido será o resultado a longo prazo de uma noite de núpcias sem paixão partilhada: assustado pela frigidez desse corpo, ele irá consolar-se nos braços de uma amante experiente, que não deixará de o tranquilizar no que respeita à sua virilidade; a médio prazo, determinará a esposa, que tanto acreditara no amor e tanto lera nos livros sobre os transportes da paixão, a procurar a companhia dos homens, na esperança de encontrar enfim o amante capaz de lhe fazer compreender que o homem não é, por natureza, um violador”. (ADLER, 1983: 38).

submissão, apesar de alguns atropelos: “A mãe acabou beijando a filha com ternura, não estudada na prosa de José Lemos.” (HMN, 106). É a atitude submissa de D. Beatriz que revela o mote do discurso masculino que gira, provavelmente, em torno da obediência (social, econômica e moral) da mulher ao marido. Aspecto que já ficara bem posto na imagem que Estevão Soares tinha do papel da mãe no casamento e na constituição familiar: santidade, subserviência e fidelidade – elementos que estão presentes em D. Beatriz de maneira meio irônica, decompondo (de outra forma) a exata adequação da mulher ao papel materno.<sup>9</sup>

O ato de D. Beatriz expõe sua adequação ao modelo feminino da subserviência ao marido, pois ela é uma espécie de paradigma no quesito esposa, cumprindo ordeiramente o papel que lhe cabe no casamento (procriação e harmonização da família), presa a obrigações sociais (organização da festa) e maternas, mesmo quando não pode desempenhá-las de maneira satisfatória. Essa é, aliás, a única crítica direta que o narrador faz ao modo de atuação da senhora Lemos: “Melhor fora que D. Beatriz, como as outras mães, tirasse alguns conselhos do seu coração e da sua experiência. O amor materno é a melhor retórica deste mundo.” (HMN, 105, grifos nossos). Se há, por parte do narrador, a exaltação da experiência feminina como melhor forma de aconselhar uma filha; é claro que esse aconselhamento, conforme dissemos, não dirá respeito a questões de evidente importância ao mundo feminino e à intimidade do casamento, desmentindo, então, a validade do procedimento em relação às outras mães. De qualquer modo, essa distinção entre D. Beatriz e outras possíveis imagens maternas já evidencia o grau de submissão dessa mulher à autoridade do marido, pois se ela é apenas a repetidora do discurso masculino; as outras são mais autônomas no desempenho do papel, já que podem elas mesmas decidir o tom e os assuntos a serem tratados com as filhas. É

---

<sup>9</sup> A cena inicial do conto, por exemplo, afirma o aspecto “santificado” da mulher ao mostrá-la recriminando o marido em relação às gravuras escolhidas para a decoração da festa, especialmente a da *Morte de Sardanapalo*, evidenciando um tipo muito particular de religiosidade: “D. Beatriz achou que era indecente um grupo de homem abraçado com tantas mulheres.” (HMN, 102). Os outros aspectos referidos ficam bem evidentes no modo como se comporta a senhora: uma exímia dona de casa (cuidados com a família e com o lar) e cumpridora de seus papéis ao lado do marido na aclamada cerimônia. A forma debochada como o narrador nos revela que o discurso materno é apenas a reprodução do discurso masculino ressalta a subserviência dessa mulher ao marido e aos papéis femininos no casamento.

possível ainda especular que os “conselhos tirados do coração e da experiência” pudessem produzir melhor efeito do que o empreendido por D. Beatriz, pois poderiam tratar, ainda que de maneira velada, sobre assuntos de interesse real às moças prestes a se tornarem esposas. Vindos da experiência matrimonial feminina poderiam, talvez, disseminar algumas estratégias úteis ao controle masculino.

A encenação do papel materno, via o discurso marital, deixa marcas consideráveis no texto, a começar pela inadequação da conversa entre mãe e filha às vésperas do casamento: “... terminou perguntando se realmente Carlota amava o noivo, e se aquele casamento não era, como podia acontecer, um resultado de despeito.” (HMN, 106). É estranho ver uma mãe perguntando à filha, momentos antes da cerimônia de casamento, se este se realiza por amor. Estranho de duas formas: primeira porque a união acontece independente da vontade e da eleição das mulheres – e o amor não é um item indispensável nesta questão –; em segundo lugar, porque o momento é inoportuno para a pergunta, já que se corria o risco de ouvir grandes lamentações. A princípio, parece-nos que a pergunta é apenas retórica e não serve seriamente para avaliar a qualidade possível do casamento entre Carlota e Luís Duarte. No entanto, é revelador observar que mesmo depois do discurso ensaiado de D. Beatriz sobre os deveres conjugais da mulher, ela se preocupe em ser naturalmente mãe, questionando a filha sobre o amor. É óbvio que este é o limite exato entre o discurso de José Lemos e o de sua esposa. Para esta outra figura materna de Machado, a preocupação mais marcante refere-se ao grau de amor existente na união, ainda que ela pouco possa fazer para mudar o quadro decisório da autoridade paterna em relação ao casamento dos filhos.<sup>10</sup>

Mas ao mesmo tempo em que a senhora Lemos posa de mãe exemplar, é também retratada pelo narrador como encenadora de uma outra face do papel materno:

- Quero gelatina! Insistiu o filho de José Lemos.  
D. Beatriz sentiu ímpetos de Medea; o respeito aos convidados impediu que ali houvesse uma cena grave. A boa senhora limitou-se a dizer a um dos serventes:  
- Leva isto a nhonhô...

---

<sup>10</sup> Mas é evidente também que ao pai é aconselhável a influência e concordância materna para fazer valer sua decisão em relação aos filhos. “O segredo de Augusta” mostra um pouco isso, apesar da palavra final ser do homem, mesmo que contrariando a filha e a esposa.

O Antonico recebeu o prato, e entrou a comer como comem as crianças quando não tem vontade: levantava uma colherada à boca e demorava-se tempo infinito rolando o conteúdo da colher entre a língua e o paladar, ao passo que a colher, empurrada por um lado formava na bochecha direita uma pequena elevação. Ao mesmo tempo agitava o pequeno as pernas de maneira que batia alternadamente na cadeira e na mesa.

Enquanto se davam estes incidentes, em que ninguém realmente reparava, a conversa continuava seu caminho. O Dr. Valença discutia com uma senhora a excelência do vinho Xerez, e Eduardo Valadares, recitava uma décima à moça que lhe ficava ao pé. (HMN, 118/9).

A pirraça do filho mais novo (já recriminado pela mãe por seus modos em situações formais) revela ao narrador uma outra imagem materna, e somente o respeito pelo cerimonial e pelas convenções faz com que D. Beatriz se negue a representar o papel de Medéia. A “cena grave” a que dá lugar uma outra (a da “boa senhora”) sugere formas diversas de desempenho da função materna. Basta sabermos que a mãe amorosa cede lugar a uma outra, capaz de violar os desejos infantis e não reconhecer que a cena armada por Antonico é fruto de seu desprestígio, visivelmente esquecido e anulado pela figura da noiva. Não é por outra razão que o narrador se atém em descrever em minúcias o modo como o menino degusta a desejada gelatina. A negação de D. Beatriz a desempenhar uma “cena grave” é “narrada”, assim, de modo diverso: sua ausência, complementada pela representação de D. Beatriz como “boa senhora”, tem uma função descritiva de maior impacto do que a própria descrição da cena.

O narrador de “As bodas de Luís Duarte” pontua o texto com seu ar levemente irônico e desconcertante ao sublinhar que os “incidentes” passam ileso aos demais convidados, preocupados com suas próprias encenações. Se a imagem materna aqui parece se adequar perfeitamente ao modelo convencional (e esperado) dessa importante função feminina, ela revela também alguns pequenos desajustes que são afirmados especialmente pelo tom cômico que o narrador imprime à figura de D. Beatriz e sua disposição ao desempenho correto (e irrestrito) de seus papéis matrimoniais.

## **2.2) Mulheres da corte, mulheres da roça.**

Dissemos há pouco que apenas na aparência o discurso entre mãe e filha, em “O segredo de Augusta”, é vazio. A verdade é que o contorno do diálogo, dado o tédio dos

envolvidos, simula uma situação de nulidade, como se ambas as mulheres não estivessem dispostas à conversa, que travam apenas como parte de um cerimonial necessário ao laço filial que as liga. É interessante o modo como o narrador machadiano nos oferece o quadro familiar dos Vasconcelos – sem a inserção da figura paterna – já destoadado de qualquer índice de significativa afetividade entre seus membros, que apenas convivem como forma de adaptação ao mundo das aparências. É o que de certo modo vai ser explicitado pela encenação do casamento dos pais de Adelaide, evidenciando toda a inadequação do casal aos seus respectivos papéis matrimoniais. A distância inicial entre mãe e filha funciona, então, como um espelhamento da situação existente entre marido e mulher, pai e filha.

Se pudermos entender a associação de Augusta ao mundo do romance como uma espécie de fuga ao tédio da vida de casada e de seus deveres; a atitude desanimada de Adelaide ao piano e as perguntas direcionadas à mãe, na cena de abertura do conto, podem apontar uma inadequação feminina maior, que diz respeito à desarticulação da própria moça àquele cenário social e familiar, distante da realidade provinciana onde fora criada. A mudança de cenário, do rural ao urbano, marca a diferença existente entre os dois modos de vida, representados no conto por mãe e filha. Se na corte os salões necessitam de mulheres luxuosas que alimentem com requinte o padrão trazido do gosto europeu, distanciando-as da paisagem natural e pouco civilizada do Brasil; na roça, o modelo a ser seguido é outro, algo que não se ajusta ao conforto civilizatório transportado para o cenário carioca.<sup>11</sup> Gilda de Mello e Souza discorre sobre a diferença notável entre os padrões comportamentais nos dois cenários:

Enquanto no centro urbano é através do consumo de bens e do requinte de maneiras que julgamos a respeitabilidade de uma classe, o indivíduo tendo necessidade, para atingir um círculo muito mais vasto, de acentuar as diferenças sociais nos elementos passíveis de observação direta – como a vestimenta; no campo, onde o vínculo é comunitário e o grupo suficientemente pequeno, é através do conhecimento efetivo da história de cada um – de sua história familiar, econômica nesta ou naquela classe. Os valores preponderantes são, por conseguinte, outros: a ostentação da riqueza espelha-se – como diz Gilberto Freyre, referindo-se ao Brasil – “nos cavalos ajazezados de

---

<sup>11</sup> Na verdade, essa adequação da mulher da corte brasileira à moda européia é um tanto estranha, pois “o descompasso climático dá um aspecto involuntariamente cômico” aos moldes e descrições de vestuários trazidos pelos jornais da época, onde não era incomum ver figurinos de inverno rigoroso e “senhoras deslizando graciosamente no gelo, bem agasalhadas, enquanto, no fundo, a menina puxa um trenó da irmãzinha, tudo sobre um fundo de pinheiros gelados...” (MEYER, 2001: 81).

prata... no número de escravos e na extensão das terras”. Em contraste com a vida europeizada dos burgueses do sobrado, esses rudes fazendeiros ricos movem-se dentro de maior desconforto, dormindo em catres ou redes, habitando casas nuas, com as roupas guardadas nos baús ou suspensas em cordas. (MELLO E SOUZA, 1987: 117/8, grifos nossos).

Daí infere-se a nítida distinção entre os hábitos cristalizados de Augusta e os de sua filha, criada dentro de valores muito diversos dos requintes da mãe, onde o conforto é mínimo, o isolamento feminino enorme e as atividades domésticas mais dinâmicas, justamente por haver uma maior interação da mulher à casa e seus afazeres, ainda que ditados aos escravos.<sup>12</sup> De certo modo, essa oposição entre corte e roça, a despeito de tipo de mulheres que ambos os espaços produzem, já havia sido esboçada por Macedo em *A Moreninha* (1844). Na história, Leopoldo examina o motivo da inconstância feminina considerando essa interessante divisão espacial:

A moça da corte escreve e vive comovida sempre por sensações novas e brilhantes, por objetos que se multiplicam e se renovam a todo momento, por prazeres e distrações que se precipitam; ainda contra a vontade, tudo a obriga a ser volúvel (...); depois tem o baile com sua atmosfera de lisonjas e mentiras, onde ela se acostuma a fingir o que não sente, a ouvir frases de amor a todas as horas, a mudar de galanteador em cada contradança; depois, tem o teatro, onde cem óculos fitos em seu rosto parecem estar dizendo – és bela! – E assim enchendo-a de orgulho e muitas vezes de vaidade (...). (MACEDO, 1989: 96).

Em contrapartida, a moça da roça é descrita, pelo rapaz, absolutamente limitada e livre de todos os aspectos sociais que a dispõe à volubilidade: “... sua alma é todos os dias tocada dos mesmos objetos (...). Assim, ela se acostuma a ver e amar um único objeto (...); sua alma quando chega a amar, é para nunca mais esquecer, é para viver e morrer por aquele que ama.” (MACEDO, 1989: 96). Subtraindo-se todo o idealismo da descrição, é certo que Macedo marca uma evidente diferença entre as moças criadas na corte e na roça, sobretudo no que diz respeito à limitação social desta. Nota-se ainda que

---

<sup>12</sup> A concepção de família presente aqui parece se adequar bem à descrição que Gilberto Freyre faz em *Casa grande e senzala*, observando, especialmente através de depoimentos de viajantes pelo interior do Brasil, as situações cotidianas dessas mulheres criadas sem conforto e luxo e em quase completo isolamento. “Na missa, vestidas de preto, cheias de saias de baixo e com um véu ou mantilha por cima do rosto; só deixando de fora os olhos – os grandes olhos tristonhos. Dentro de casa, na intimidade do marido e das mucamas, mulheres relaxadas. Cabeção picado de renda. Chinelo sem meias. Os peitos às vezes de fora. (...). Mulheres sem ter, às vezes, o que fazer. A não ser dar ordens estridentes aos escravos; ou brincar com papagaios, sagüis, mulequinhos. Outras, porém, preparavam doces finos para o marido; cuidavam dos filhos.” (FREYRE, 1988: 368).

aquilo que é explicitado em *A Moreninha*, ganha em “O segredo de Augusta” uma entonação mais sugestiva, associada à interpretação e visão do próprio leitor.

Adelaide é criada sem luxos e conforto, tornando-se inadequada ao modo de vida da corte. Os poucos adornos sugeridos em sua imagem são responsabilidade de Augusta e de seus imensos esforços para transformar a filha roceira em dama elegante. Certamente, o ensino musical é tarefa da mãe, que o vê como necessário à composição social da mulher na corte.<sup>13</sup> O exílio familiar imposto a Adelaide pela mãe cerceia a moça dos hábitos mundanos e normais da sociedade carioca. Por isso a vemos interrogando Augusta, com curiosidade, sobre os costumes e atribulações do pai, figura quase inacessível à menina. O conto de Machado põe em cena uma personagem feminina não adaptada ainda às exigências formais e cerimoniais da corte brasileira, distinguindo-se, portanto, da imagem representada por Augusta e Carlota, caracterizada esta como “um segundo volume de Augusta; bela, como ela; elegante, como ela; vaidosa, como ela.” (CF, 139). Dois exemplares de uma mesma espécie feminina diversamente oposta à imagem de Adelaide.<sup>14</sup>

Todas essas sugestões de distanciamento familiar já estão presentes no primeiro diálogo do texto, o único a ocorrer entre mãe e filha. Com o propósito de enfatizar essa estranha relação entre as duas mulheres, o narrador machadiano se atém na descrição de uma e na sugestão da outra.

Tinha Augusta trinta anos e Adelaide quinze; mas comparativamente a mãe parecia mais moça que a filha. Conservava a mesma frescura dos quinze anos, e tinha de mais o que faltava a Adelaide, que era a consciência da beleza e da mocidade, consciência que seria louvável se não tivesse como conseqüência uma imensa e profunda vaidade. A sua estatura era mediana, mas imponente. Era muito alva e muito corada. Tinha os cabelos castanhos, e os olhos garços. As mãos compridas e bem feitas, pareciam criadas para os afagos de amor. Augusta dava melhor emprego às suas mãos; calçava-as de macia pelica.

As graças de Augusta estavam todas em Adelaide, mas em embrião. Adivinhava-se que aos vinte anos Adelaide devia rivalizar com Augusta; mas por enquanto havia na menina uns

---

<sup>13</sup> Mais tarde Machado revelará os meandros dessa composição social da mulher em *Quincas Borba*, nos cuidados de Sofia para transformar sua prima roceira e desajeitada (Maria Benedita) em um exemplar feminino cobiçável para o matrimônio. Para uma análise mais detalhada ver: STEIN, 1984: 65.

<sup>14</sup> Outras personagens femininas da literatura da época, no entanto, nascidas ou criadas na roça são iniciadas nas práticas sociais e culturais da corte por meio dos estudos na capital ou mesmo em terras estrangeiras. O próprio Macedo, citado há pouco, e Alencar dão exemplos disso em seus textos, segundo observavam Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1998: 248/9).

restos da infância que não davam realce aos elementos que a natureza pusera nela. (CF, 138, grifos nossos).

Mais do que uma relação filial, o narrador trata de marcar uma possível rivalidade entre as mulheres, e a enorme vantagem que Augusta tem sobre a filha, já que “à primeira vista ninguém diria que havia ali mãe e filha; pareciam duas irmãs, tão jovem era a mulher do Vasconcelos” (CF, 138). Adelaide não é descrita em minúcias pelo narrador, justamente por ser uma espécie de rascunho da mãe, limitada, entretanto, pela não consciência de sua beleza, algo que certamente está condicionado a sua criação. Nessa perspectiva, o que difere essencialmente as duas mulheres é a inserção no mundo social das aparências e da ostentação, que não é necessário ainda a Adelaide, tornando-a uma personagem feminina espontânea e singular e, por isso mesmo, oposta e distante às demais figuras do conto. A concepção da moça impõe mesmo um outro tipo feminino, talvez bem distante das páginas dos folhetins oitocentistas. Nesse sentido, o “esquecimento descritivo” do narrador machadiano não pode ser considerado como descaso, mas exatamente o inverso, pois é por meio desse procedimento narrativo que Adelaide se assoma ao leitor, fazendo com que este se identifique com o drama matrimonial vivido pela menina. Não há dúvida de que ela é o lado frágil da balança.

Se embarcarmos na imagem de rivalidade anunciada pelo narrador,<sup>15</sup> fica mais fácil entender a resolução de Augusta em exilar a filha na roça: como seria Adelaide se criada na corte? Provavelmente um exemplar mais bonito que a própria Augusta, sobretudo porque a moça teria a “consciência de sua beleza e mocidade” – tal qual o modelo de Macedo. Em certo sentido, há algo mais do que as sugestivas palavras acusadoras do cunhado: “... necessidade de viver sem cuidados de natureza alguma”. O exílio da menina pode ser resultado de outras duas razões, que também dizem respeito à vaidade feminina: seja como forma de evidenciar a inadequação de Augusta ao papel materno, seja como uma espécie de rivalidade (premonitória) entre mãe e filha.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Podemos pensar que a temática da vaidade feminina venha dos contos de fadas, onde (falsas) irmãs (*Cinderela*) e mães (*A Branca de Neve*) rivalizam-se na beleza.

<sup>16</sup> Se for coerente essa relação do texto machadiano ao conto de fadas (*A Branca de Neve*) e suas figurações da mãe, a roça equivale à floresta (e aos hábitos modestos das duas moças, criadas distantes do luxo da corte), e o ato (simbólico) de Augusta à tentativa homicida da madrasta.

Se a vaidade e a inadequação de Augusta ao papel materno são as responsáveis pelo afastamento de Adelaide da própria família, por que agora ela é trazida de volta à corte? Certamente porque já é tempo de transformar a menina roceira em uma mulher de valor na bolsa matrimonial, casando-a com um excelente partido, conforme o pai deseja para reerguer a fortuna dissipada. Nesse caso, é urgente transformá-la em uma “mulher de salão”, tarefa que compete à mãe, profunda conhecedora das etiquetas, costumes e modas da corte fluminense. Parece claro que a “instrução materna” refere-se apenas aos elementos de composição social da mulher, e se o discurso ausente da mãe está também (formalmente) explicitado em “O segredo de Augusta”, ele é, no entanto, de conteúdo diverso daquele esboçado por D. Beatriz em “As bodas de Luís Duarte”. De certo, os dois contos expõem a situação do discurso materno faltoso, cada um objetivando expressar algum aspecto da inadequação dessas mulheres à experiência da maternidade.

As palavras de Carlota tornam a situação matrimonial, indispensável à mulher, ainda mais clara:

- Aposto que já tem algum noivo em vista?  
A menina corou muito, e balbuciou:
- Não fale nisso.
- Ora, há de ter! Ou então aproxima-se da época em que há de ter um noivo, e eu já lhe profetizo que há de ser bonito...
- É muito cedo, disse Augusta. (CF, 140, grifos nossos).

A sentença reveladora da personagem é cortada bruscamente pela mãe da menina, que não permite a conclusão definitiva dos qualificativos do possível noivo. As reticências, que indicam a continuidade da fala de Carlota, não servem apenas para evidenciar a rispidez de Augusta em relação ao assunto, mas sugerem a existência de alguns aspectos a mais na figuração do futuro marido, que não são assumidos no texto machadiano integralmente. Em outro momento a propósito ainda do “noivo” de Adelaide, agora representado por Gomes, Carlota deixa implícito o mesmo qualificativo ausente acima: “- Mas eu no teu caso não punha embargos ao casamento, ainda que fosse daqui a alguns meses, porque o Gomes não me parece mau rapaz...” (CF, 167, grifos nossos). O caractere ausente torna-se mais óbvio à medida que todos acreditam na

riqueza do moço, não importando a Carlota e ao pai da menina os hábitos boêmios e antimatrimoniais do futuro marido de Adelaide.<sup>17</sup>

Ao leitor atento resta a tarefa de preencher devidamente as lacunas (e reticências) do texto, considerando as poucas (mas suficientes) características da personagem feminina que fala, tão dada às aparências sociais como Augusta e Vasconcelos. Parece evidente a sutil manipulação do narrador machadiano ao compor sua narrativa de modo lacunar e a partir da construção de suas personagens, que por meio de seus gestos, ações e palavras revelam aquilo que ele não precisa dar-se ao trabalho de trazer à tona.

### **2.3) Intromissão paterna e questionamento da vontade senhorial.**

Se a relação existente entre mãe e filha é mostrada sem idealizações por Machado em “O segredo de Augusta”, o mesmo ocorre a respeito da figura paterna, que se impõe no conto para expressar melhor alguns aspectos da condição masculina, associada ao exercício de seus papéis dentro da família. Por mais que o narrador se esforce por criar uma imagem paterna oposta à da mãe, e tente qualificá-la para a função a partir das aproximações naturais de Adelaide, Vasconcelos observa sempre os pressupostos condizentes com sua autoridade patriarcal, sobretudo em relação ao destino matrimonial da filha. O casamento, na perspectiva masculina, adquire uma conotação bem mais direta, em que os interesses financeiros são expostos com evidente clareza:

- Gomes é rico, pensou Vasconcelos; o meio de escapar a maiores desgostos é este; Gomes casa-se com Adelaide, e como é meu amigo não negará o que eu precisar. Pela minha parte procurarei ganhar o pedido... Que boa fortuna foi aquela lembrança do casamento! (CF, 151).

Nas palavras esclarecedoras de Vasconcelos a situação feminina diante do casamento é inequívoca, por mais que se tente dissimular a questão apoiando-se em aspectos de ordem social e pessoal: “- Falemos, minha filha, tu és criança, não sabes

---

<sup>17</sup> Parece que a situação aqui se assemelha a de Luís Negreiros, o marido infiel de Clara em “O relógio de Ouro”, já que ambas as personagens não estão dispostas ao casamento e à limitação que ele impõe a seus hábitos, pelo menos no nível da aparência. O ponto divergente está na figura paterna que, aqui, empurra a filha para um homem de comportamento similar ao seu. Se aquele casamento, fruto da eleição pessoal dos noivos, não se sai nada bem, imagine leitor, o que se anuncia aqui.

calcular. Imagina que eu e tua mãe morremos amanhã. Quem te há de amparar? Só um marido.” (CF, 153). Na ausência dos pais, Adelaide certamente não ficaria desprotegida, pois tem seu tio paterno e seus parentes na roça. A intenção da personagem masculina é associar-se provisoriamente às preocupações de um pai consciente, recorrendo a argumentos capazes de vencer a resistência feminina ao casamento arranjado. Diante da insistente recusa da filha, a máscara paterna cede lugar a autoridade familiar, que postula o dever da obediência filial. Dessa forma, todo o cerimonial amoroso e cuidadoso armado por Vasconcelos para convencer a filha do casamento é deixado de lado para prevalecer a ótica da vontade senhorial e de sua inviolabilidade: “Quero que te cases com o Gomes; hás de casar.” (CF, 153, grifos nossos).

Estas palavras, para terem todo o efeito, deviam ser seguidas de uma retirada rápida. Vasconcelos compreendeu isso, e saiu da sala deixando Adelaide na maior desolação.

Adelaide não amava ninguém. A sua recusa não tinha por ponto de partida nenhum outro amor; também não era resultado de aversão que tivesse pelo pretendente.

A menina sentia simplesmente uma total indiferença pelo rapaz.

Nestas condições o casamento não deixava de ser uma odiosa imposição. (CF, 154).

O apelo teatral faz-se necessário para pontuar melhor o papel paterno e evidenciar a disposição inviolável de suas prerrogativas quanto ao destino matrimonial da filha. A atitude de recusa de Adelaide é explicada pelo narrador através da necessidade do amor, indispensável, segundo a ótica da moça, ao casamento: matrimônio só se conjuga com amor; ao contrário do que possam pensar outros. Mais uma vez, há um descompasso entre as visões feminina e masculina diante do casamento e de sua gênese, postulado anteriormente em “Confissões de uma viúva moça”:

- Mas se eu não gosto de ninguém...

- Por ora; mas há se vir a gostar se o noivo for um bonito rapaz, de bom coração... Eu já escolhi um que te ama muito, e a quem tu hás de amar. (CF, 153, grifos nossos).

Na visão de Vasconcelos, o amor feminino nasceria da junção de dois simples fatores: ser amada pelo marido – apelo à vaidade da mulher? – e do eleito ser um homem de boa aparência e possuir mais alguns qualificativos que são silenciados pelas reticências paternas. Fica posta a caracterização geral de um homem fadado a preencher os desejos femininos relativos ao casamento: beleza – o que sugere elegância e composição social, aspectos que estão distantes dos ideados pela menina –, paixão e...

riqueza. Mesmo que não soubéssemos da intenção escusa de Vasconcelos relativa ao casamento da filha, fica sugerido por suas palavras que o fator material é um dos motes indispensáveis ao contrato, pois, afinal, ele precisa buscar um marido capaz de amparar Adelaide depois da morte dos pais. O processo aqui é o mesmo utilizado em relação à figuração do pretendente, segundo Carlota: as reticências. Em nenhum momento é revelado à menina que seu casamento deve ser acordado por princípios materiais, isto é, não se assume que o casamento é feito por conveniência, a não ser no momento de intimidade entre Vasconcelos e Augusta. De certo modo, parece haver uma espécie de moral que encobre a maneira dos contratos de casamento da época. Considerando o conhecimento que Vasconcelos tem de Gomes e da sua própria experiência como homem casado, qual é a possibilidade de satisfação da filha com a união? É certo que a personagem masculina sabe da ineficácia da fórmula acima, e que o pagamento final restará à própria Adelaide e sua provável infelicidade conjugal.

Em “O segredo de Augusta”, Machado evidencia o grau de intromissão paterna no destino dos filhos, já que uma série de prerrogativas da vontade senhorial é assumida pela personagem masculina, seja através da expressão verbal, seja por meio de uma maior anulação da figura materna. Apesar do contratempo da recusa de Augusta em aceitar o casamento, é claro que a decisão final não está a seu cargo; quando muito, sua negação pode levar o marido a assumir outras estratégias que busquem a adesão feminina e que revelem explicitamente seu poder e autoridade dentro da família. O que nos ajuda a compor esta visão é o fato de que mesmo a intromissão inicial de Lourenço, espécie de duplo funcional de Vasconcelos (tio da menina), é refutada pela figura paterna. Ainda assim, é Lourenço quem rompe com a vontade de Vasconcelos, “questionando” o sistema patriarcal em que se estrutura.

A disposição de Lourenço ao mundo do trabalho é, certamente, a maior distinção entre ambas as personagens masculinas e, talvez, o melhor modo de identificá-lo com Adelaide. Não porque a moça esteja associada ao espaço público, mas justamente pelo contrário, por estar circunscrita a um território nitidamente feminino, enquanto o tio exerce suas funções naquele destinado ao homem. Ambas as personagens estão

devidamente colocadas em seus respectivos cenários e condizentes com suas funções sociais: Adelaide, como mulher e filha, deve obediência à figura paterna; e Lourenço como duplo mais ativo de Vasconcelos sugere uma outra possibilidade de representação do papel de pai, protegendo a menina das imposições e das prováveis frustrações de um casamento arranjado. Os deslocados, no conto, são Augusta e Vasconcelos e a ausência significativa nestes de qualificativos próprios aos papéis decorrentes do contrato matrimonial. Pois, se Augusta não se comporta como mãe, Vasconcelos encena o papel paterno tradicional (associado às prerrogativas patriarcais) – ou seja, uma de suas possibilidades –, mas bem distante dos aspectos determinantes à função de marido e de responsável pelo conforto familiar. A falência evidencia o destrato com o dinheiro e a negligência com as obrigações familiares.

Talvez a maior identificação entre Lourenço e Adelaide esteja no fato de que ele assume simbólica e socialmente funções destinadas à figura paterna, seja no acompanhamento de Augusta às compras e aos bailes, seja na defesa da menina diante de um casamento não desejado. Sua interferência final não ocorre de maneira explícita, mesmo porque seus argumentos são refutados pela autoridade paterna, mas pela tangente, o que lhe garante, em parte, o papel de questionador da ordem patriarcal e dos direitos incontestáveis da intromissão do pai na vida dos filhos. O meio encontrado por Lourenço de romper com o poder pátrio incondicional é mostrar a própria inviabilidade econômica do casamento entre Adelaide e Gomes, desmontando a farsa do pretendente rico e apaixonado. Se a realização do casamento não se dá é devido, sobretudo, à interferência do irmão de Vasconcelos através do desmascaramento de Gomes.<sup>18</sup>

Se em “O segredo de Augusta” estas disposições patriarcais são expressas de modo diluído e em meio às encenações das personagens diante da farsa do casamento; em “Luís Soares”, a questão se torna mais complexa, já que a história se centra nas

---

<sup>18</sup> “- Ouvi a causa dos teus temores. Não cuidei nunca que o amor da própria beleza pudesse levar a tamanho egoísmo. O casamento com o Gomes não se realiza; mas se Adelaide amar alguém, não sei como lhe recusaremos o nosso consentimento...” (CF, 167, grifos nossos). Não deixa de ser estranho ver um pai, que se apresentava como detentor dos desejos filiais, assumir, ao final do conto, um aspecto mais solidário em relação a Adelaide e ao discurso romântico da “eleição das almas”. A atitude de Vasconcelos serve para deslocar melhor a posição materna de Augusta e ressaltar sua vaidade caracterizadora.

expectativas materiais do ambicioso e perdulário Luís e nas implicações sociais e matrimoniais de um testamento. A mocinha do conto, também chamada Adelaide, em vias de herdar uma imensa fortuna, tem como disposição testamentária central a resolução paterna da escolha do pretendente. Mais do que isso, o testamento deixa claro a inclinação do finado pai ao sobrinho Soares. A cláusula contratual pode ter duas possíveis explicações: ou Bento não conhece o caráter de Luís ou não se importa com a qualidade do marido da filha, desde que seja alguém da “família”, mantendo a riqueza dentro de seus limites. Se esta for a face real da cláusula testamentária do pai de Adelaide, é certo que sua imagem paterna está bem distante daquela representada por Meireles em “O relógio de ouro”.

Se nessa época a minha filha Adelaide for viva e casada entrega-lhe a fortuna. Se não estiver casada, entrega-lha também, mas com uma condição: é que se case com o sobrinho Luís Soares, filho de minha irmã Luísa; quero-lhe muito, e apesar de rico, desejo que entre na posse da fortuna com minha filha. (CF, 93/4, grifos nossos).

Apesar de gostar de Luís, tudo indica que Bento conheceu outra imagem do sobrinho. O que deixa isso evidente é o fato de que em sua carta-testamento ele destaca a riqueza do jovem, revelando o desejo de casar sua filha com um homem rico, que possivelmente administraria bem a herança deixada à moça. Seja como for, a disposição do testamento de Bento mostra que ele não se importa com os desejos da filha em relação ao casamento, exercendo, mesmo depois de morto, sua autoridade como chefe familiar. A figura inesperada do pai de Adelaide surge apenas para apontar o grau de intromissão paterna em assuntos íntimos da mulher, e o quanto os desejos e afeições desta não são considerados, como se de fato não existissem – mesmo porque os desejos filiais são entendidos apenas como extensões daqueles expressos pelos paternos.

Ora, Adelaide já não é mais uma mocinha (tem vinte quatro anos) e apesar de viver sob o teto protetor do tio exerce, até certo ponto e com prejuízos financeiros, seu direito de escolha, preferindo acatar a prerrogativa paterna do empobrecimento por meio da negação da herança legítima. Considerando a legalidade do direito civil que entendia os filhos como pertencentes ao pai, é justo observar que a existência da prerrogativa no testamento apenas legitimava o direito de Bento de dispor da vida da filha como bem

entendesse, já que “um filho podia ser deserdado por insultar publicamente o pai, ou uma filha por se casar sem o consentimento dele – a não ser que, ao fazê-lo, ela subisse de posição social.” (GRAHAM, 1997: 35). O que equivale a pensar que o que está em jogo não é tanto o valor da palavra paterna, mas o grau de submissão dos filhos a esta e as disposições sociais e econômicas do acordo matrimonial, tratado unicamente pelos homens. A palavra paterna perderia o privilégio, em “Luís Soares”, apenas pela inserção de outra voz de autoridade, a do marido de Adelaide, caso ela estivesse casada no momento da leitura do testamento.<sup>19</sup>

Essa disposição testamentária do pai de Adelaide se assemelha muito à deixada pelo Conselheiro Vale em *Helena* (1876), ao expor a obrigação da família em aceitar a moça como sua filha natural e legítima herdeira. A lógica que opera nas duas situações é a mesma, a da inviolabilidade senhorial. Dessa forma, os capítulos iniciais do terceiro romance de Machado são, conforme observa Sidney Chalhoub, “uma cuidadosa descrição da ideologia senhorial”, em que “... a vontade do chefe da família, do senhor-proprietário, é inviolável, e é essa vontade que organiza e dá sentido às relações sociais que a circundam.” (CHALHOUB, 2003: 19/20). Aquilo que Machado deixaria evidente em 1876 – pontuando as minúcias do testamento e a reação dos envolvidos no caso –, fica aqui sugerido de maneira bem sutil, especialmente porque o desejo paterno não é sancionado pela figura incumbida de observar as prerrogativas do testamento, deixando em suspense a prática da “inviolabilidade senhorial”.

Em “Luís Soares”, a personagem divergente da visão negociista do casamento é, não por acaso, aquela que não apresenta laços consangüíneos com a família, e pode, talvez por isso, ver melhor a arbitrariedade da disposição testamentária do pai da menina. Anselmo, responsável pelo cumprimento das exigências do testamento de Bento e depositário de sua fortuna, é uma figura extremamente importante como questionadora da ordem vigente e das prerrogativas do direito paterno, pois, conquanto revele não

---

<sup>19</sup> O conto não evidencia nenhum pretendente à mão da moça e isso pode ser um índice que reforça a idéia do casamento como algo lucrativo. Sabemos que o dote de Adelaide gira em torno de trinta contos, enquanto o de Margarida passava dos cem, ou seja, mais do que o triplo do da prima de Soares. Está aí a enorme distância existente entre a atenção sucessiva que uma ganha dos pretendentes e a nulidade da outra, apesar de ser também bonita e educada.

simpatizar com Soares, é, em última instância, o desejo amoroso de Adelaide que ele respeita. Para entendermos melhor o ato de Anselmo – e o quanto ele pode ser visto como desestabilizador da ordem (da inviolabilidade) senhorial –, recorremos a *Helena* e ao testamento do Conselheiro Vale por meio da análise de Sidney Chalhoub. Para o historiador, Estácio, único filho do Conselheiro,

era o principal interessado em que as últimas vontades do pai fossem cumpridas; com efeito, o ritual de submissão às determinações derradeiras do finado significava solidificar a própria condição de Estácio como detentor, daí em diante, do poder de exercício da vontade senhorial. (...) Estácio era, efetivamente, o hábil depositário de uma tradição, um chefe de família/senhor/proprietário, garantidor e continuador de toda uma hegemonia política e cultural. (CHALHOUB, 2003: 22/3).

Se observarmos a postura de Estácio fica mais fácil entender o papel desarticulador representado por Anselmo que, mesmo não tendo parentesco com a família do Major Vilela, se insere nela como representante legítimo de Bento e com a missão de fazer valer seu direito paterno sobre a vida da filha. Não é à toa que Machado introduz a importância de Anselmo na família e o quanto este representa, de maneira simbólica, o próprio Bento.

O Anselmo que chegara da Bahia chamava-se Anselmo Barroso de Vasconcelos. Era um fazendeiro rico, e veterano da independência. Com os seus setenta e oito anos ainda se mostrava rijo e capaz de grandes feitos. Tinha sido íntimo amigo do pai de Adelaide, que o apresentou ao major, vindo a ficar amigo deste depois que o outro morrera. Anselmo acompanhou o amigo até os seus últimos instantes; e chorou a perda como se fora seu próprio irmão. As lágrimas cimentaram a amizade entre ele e o major. (CF, 91, grifos nossos).

A descrição de Anselmo é centrada nos laços de amizade verdadeira entre ele e a família de Bento, reforçando ao máximo a estreiteza do carinho, dedicação e amor que os unira. Mais do que um amigo, Anselmo é apresentado pelo narrador como sendo uma espécie de continuidade do próprio Bento, que a responsabilidade pelo testamento deixa evidente. Nota-se que a carta testamentária do pai de Adelaide não é enviada ao Major Vilela para que ele mesmo pusesse em prática as vontades do irmão; essa incumbência é destinada a Anselmo que cumpre ordeiramente as disposições do amigo:

- O Bento morreu nos meus braços, e como derradeira prova da sua amizade confiou-me um papel com a declaração de que eu só o abrisse em presença de seus parentes dez anos depois de sua morte. No caso de eu morrer os meus herdeiros assumiriam essa obrigação; em falta deles, o major, a Sra. D. Adelaide, enfim qualquer pessoa que por laço de sangue estivesse ligada a ele. Enfim, se ninguém houvesse na classe mencionada, ficava incumbido um tabelião. Tudo isto havia eu declarado em testamento, que vou reformar. (CF, 92/3, grifos nossos).

As minúcias do caso são narradas por Anselmo como modo de evidenciar a importância do cargo que ocupa e, especialmente, sua intenção de levar adiante as vontades derradeiras do amigo. Tudo isso nos leva a considerar que, mesmo entendendo a prática de Bento como usual e parte incontestável de seu direito legítimo de pai, Anselmo é capaz de relativizá-la, observando a arbitrariedade da vontade que o tem como seu representante legal. Nesse sentido, a escolha de Soares como marido de Adelaide pela “ausente presença” do pai deve ser considerada com cuidado.

Se por um lado, o amigo fazendeiro de Bento percebe a desfaçatez da disposição testamentária que obriga Adelaide a se casar com o inútil e falso primo para tomar posse de sua herança; por outro, é em decorrência da negação da menina e de seus bons argumentos que Anselmo rompe com a lógica da vontade senhorial, transformando as prerrogativas do testamento – invioláveis, segundo a perspectiva do poder patriarcal – em “fantasias de um generoso amigo”. É um fazendeiro rico, também representante do poder patriarcal e certamente com inúmeras incumbências testamentárias e herdeiros, o responsável por transgredir de modo tão tempestivo as resoluções do testamento do amigo. Nessa perspectiva, Anselmo assume o papel de um agente duplo, que alicerça a vontade senhorial ao mesmo tempo em que questiona suas disposições arbitrárias. Talvez seja essa uma das formas mais legítimas de questionar o sistema patriarcal e a instituição familiar brasileira, tornando sua cisão fruto de mais uma das arbitrariedades do próprio elemento alicerçante da ordem vigente.

De modo semelhante às narrativas de “O segredo de Augusta” e “Luís Soares”, “Frei Simão” também explora essa estrutura questionadora da vontade senhorial, a partir agora da intercessão da voz do narrador do conto. Motivado pela escrita das memórias do tal frei, o narrador machadiano se assume como defensor da voz silenciada da personagem masculina diante das arbitrariedades paternas, ao mesmo tempo em que “romanceia” a vida de Simão, dando melhor contorno à sua trágica história de amor. Dessa maneira, o narrador parece se identificar com as dores do frei, expressando de modo sutil o seu alto grau de indignação, enquanto preserva em seu texto a submissão da personagem diante da autoridade paterna. O alvo das críticas do narrador de “Frei

Simão” é o sistema patriarcal e sua inviolabilidade. Logo no início da segunda parte do conto, ele já nos põe em contato com as primeiras imposições do pai de Simão:

As notas de frei Simão nada dizem do lugar do seu nascimento nem do nome de seus pais. O que se pôde saber dos seus princípios é que, tendo concluído os estudos preparatórios, não pôde seguir a carreiras das letras, como desejava, e foi obrigado a entrar como guarda-livros na casa comercial de seu pai. (CF, 258).

Começar o “romance” revelando a arbitrariedade paterna e a submissão do filho é alertar o leitor para o princípio básico em que se estruturou a vida do frei e, conseqüentemente, o relato advindo desta. Em outras palavras, toda a narrativa sobre a vida de Simão nasce exatamente do mesmo movimento que a circundou: o conflito quase inexistente – porque não posto em prática – entre os desejos paternos e os do filho, que se submete gradativamente. Desde logo vemos que a equação leva de modo incondicional à vitória do pai do protagonista que, a exemplo de tantas outras figuras paternas, limitam as escolhas filiais. O texto apresentado evidencia essa indisposição inicial entre filho e pai, a partir de uma cuidadosa escolha semântica: “desejava” *versus* “foi obrigado”. A construção da narrativa se fará, sobretudo, pela ênfase nestes dois pólos, ressaltados pela voz interferente e crítica do próprio narrador numa demonstração às vezes exagerada de compadecimento ao drama de Simão.

Não tardou muito que os pais de Simão descobrissem o amor dos dois. Ora é preciso dizer, apesar de não haver declaração formal disto nos apontamentos do frade, é preciso dizer que os referidos pais eram de um egoísmo descomunal. Davam de boa vontade o pão da subsistência a Helena; mas lá casar o filho com a pobre órfã é que não podiam consentir. Tinham posto a mira em uma herdeira rica, e dispunham de si para si que o rapaz se casaria com ela. (CF, 259, grifos nossos).

Essa identificação entre o narrador e seu protagonista acaba por ser um índice da própria identificação entre o leitor e Simão. Para isso, é preciso chamar a atenção daquele para a atitude egoísta dos pais do frei, ressaltando, no entanto, que os apontamentos não declaram este sentimento formalmente. Ou seja, a frase é a simples constatação do narrador diante do ato arbitrário dos pais de Simão e não deve ser entendida como um gesto direto de insubordinação e acusação do próprio filho. De certo modo, o que o narrador faz aqui é interpretar os escritos de Simão, desobrigando seu leitor a fazê-lo. O mais importante nisso tudo é que a crítica direta aos pais do protagonista funciona como uma espécie de insubordinação maior do narrador, destinada

a todo o sistema patriarcal, em que estão inscritas atitudes como as reveladas no texto. Se em “Luís Soares” e “O segredo de Augusta” as respectivas figuras de Anselmo e Lourenço emergiam como vozes discordantes, capazes de evidenciar melhor ao leitor os arbítrios da vontade senhorial, o papel cabe agora ao narrador de “Frei Simão”, que coloca sua voz a serviço da mudez de seu protagonista. Entretanto, a voz interferente do narrador machadiano não dispõe da mesma legitimidade e da temporalidade necessária para barrar as arbitrariedades paternas; mas ainda assim se converte, a seu modo, em libelo contra a disposição senhorial.<sup>20</sup> É a esse serviço que estão as escolhas lexicais do narrador em torno dos pólos semânticos decisivos ao direcionamento do conflito. Enquanto do lado de Simão estão semanticamente colocadas palavras que expressam subordinação; do pai, os termos são de autoridade, enfatizados por descrições comportamentais ensaiadas<sup>21</sup> e por estratégias de adesão filial.

Se durante toda a vida Simão teve sua voz silenciada pelas imposições paternas e pela própria fragilidade de sua posição na esfera familiar; a narrativa romanceada de suas memórias garante maior veracidade e disposição para questionar o sistema que condicionou sua derrota, impondo uma outra possibilidade de discurso àquele representado pelas figuras paternas no conto.<sup>22</sup> O narrador torna-se, assim, também ele um agente duplo, à medida que, romanceando as memórias do protagonista, incorpora em sua narrativa, aparentemente objetiva, o “ódio à humanidade” do próprio frei Simão.

De modo bem mais velado, essa mesma estrutura social em torno dos contratos matrimoniais é sugerida em “As bodas de Luís Duarte”, na conversa entre mãe e filha no início do conto. A cena parece apontar que o casamento de Carlota não se dá por acordos paternos, mas tão-somente pela vontade do casal. Se da parte de Carlota temos essa garantia, o mesmo não fica claro em relação ao noivo – e aos outros possíveis interessados na união.

---

<sup>20</sup> Não por acaso este é o único dos três contos em que o destino da personagem usurpada do direito à escolha é trágico.

<sup>21</sup> O procedimento adotado pelo pai de Simão é semelhante ao de Vasconcelos: a teatralização e a mentira.

<sup>22</sup> A figura materna aqui aparece como um desdobramento da autoridade do pai, servindo, em momentos decisivos, de entravamento real aos planos amorosos do filho e da sobrinha.

- Quem diria há um ano, quando eu aqui apresentei o nosso Duarte que ele seria hoje noivo desta interessante D. Carlota? Disse o Dr. Valença limpando os lábios com o guardanapo, e lançando um benévolo olhar para a noiva.

- É verdade! Disse D. Beatriz.

- Parece dedo da Providência, opinou a mulher de Vilela.

- Parece, e é, disse D. Beatriz.

- Se é o dedo da Providência, acudiu o noivo, agradeço aos céus o interesse que toma por mim.

(...)

- Providência ou acaso? Perguntou o tenente. Eu sou mais pelo acaso.

- Vai mal, disse Vilela que, pela primeira vez levantara a cabeça do prato; isso que o senhor chama acaso não é senão a Providência. O casamento e a mortalha no céu se talha.

- Ah! o senhor acredita nos provérbios?

- É a sabedoria das nações, disse José Lemos.

- Não, insistiu o tenente Porfírio. Repare que para cada provérbio afirmando uma cousa, há outro provérbio afirmando a cousa contrária. Os provérbios mentem. Eu creio que foi simplesmente um felicíssimo acaso, ou antes uma lei de atração das almas que fez com que o Sr. Luís Duarte se aproximasse da interessante filha do nosso anfitrião. (HMN, 117, grifos nossos).

Mas qual o propósito dessa discussão aparentemente sem importância sobre providência ou acaso no encontro de Carlota e Luís? Em primeiro lugar, vemos que não é exatamente por coincidência que os noivos se conhecem, já que são apresentados há cerca de um ano pelo Dr. Valença. Ou seja, pode haver nessa apresentação algum cálculo, seja do padrinho, seja de José Lemos, revelando de maneira sutil uma espécie de manipulação (interferência paterna) dos desejos da moça que está, lembremos, circunscrita a inúmeras regras sociais limitadoras de espaço e comportamento. O que reforça a idéia de uma apresentação calculada é que ela se dá na casa de Lemos. Ao contrário de tantas outras mocinhas casadoiras, Carlota não tem que ir à “procura” de um marido em teatros e salões, ausentando-se aqui todo o ritual enamorado e funcional dos bailes e reuniões como meio de aproximação entre os casais no século XIX.<sup>23</sup> É certo que quem dá as credenciais necessárias sobre Duarte é o Dr. Valença, advogado tal qual o noivo que, talvez, tivesse assuntos profissionais ligados ao padrinho. Apesar de não sabermos muito sobre os atributos sociais e econômicos do noivo – ele é descrito apenas

---

<sup>23</sup> Nos bailes, o som embriagador da valsa adquire suma importância: “Para compreender as reações à valsa, devemos lembrar que os sexos estavam na sociedade brasileira do século XIX, separados por uma grande barreira física, e que os seus contatos eram regulados por um ritual muito mais rígido do que o nosso. A valsa, ao permitir que o casal se aproximasse fisicamente, e se isolasse dos outros, representava uma situação quase única na época.” (LEITE, 1979: 51).

fisicamente –, o fato de ser advogado já aponta certa posição considerável,<sup>24</sup> pois sequer isso José Lemos é. Se também não temos maiores informações sobre o sucesso profissional do pai de Carlota, sabemos, no entanto, que ele não figura entre os “doutores” e militares da festa. Casar a filha mais velha com um advogado elegante e talvez bem posicionado é uma elevação social considerável para Carlota e sua família.

A descrição que o narrador faz de Duarte sugere a distinção do rapaz, sobretudo se comparado aos irmãos Valadares, espécie de versão masculina das irmãs Lemos:

Luís Duarte apareceu à porta da sala, e daí mesmo fez uma cortesia geral, cheia de graça e tão cerimoniosa que o padrinho lha invejou. Era um rapaz de vinte e cinco anos, tez mui alva, bigode louro e sem barba nenhuma. Trazia o cabelo apartado no centro da cabeça. Os lábios eram tão rubros que um dos Valadares disse ao ouvido do outro: Parece que os tingiu. Em suma, Luís Duarte era uma figura capaz de agradar a uma moça de vinte anos, e eu não teria grande repugnância em chamar-lhe um Adonis, se ele realmente o fosse. Mas não era. (HMN, 117).

Os atrativos do noivo (dotados de certa afetação e meio engraçados) são bem vistos por mulheres como Carlota, interessadas em fazer um bom casamento e serem esposas de homens de expressão social. No geral, Luís Duarte é tão cômico quanto os convivas de José Lemos, especialmente o Dr. Valença e sua disposição à cerimônia. Mas o valor de Duarte não está em seus dotes gestuais e sim no que ele representa para Carlota: a introjeção da jovem solteira no mundo do casamento, que significava, dada as condições limitadas da mulher no século XIX, maior independência e a possibilidade de uma ascensão social, por meio de uma união vantajosa.

Pelo tom cerimonioso da festa e pelo perfil estranho e desajeitado dos convivas, parece que a família retratada em “As bodas de Luís Duarte” pode ser qualificada de mediana. Se os Lemos não são exatamente ricos, estão muito distante da pobreza, pois a família (relativamente grande) está trajada com elegância, tem escravos e oferece uma festa farta. Nessa perspectiva, o casamento entre Luís e Carlota parece ser bem adequado à manutenção ou melhoramento da vida que os próprios pais da moça lhe ofereceram. De certo, é um ótimo “negócio” para ambos, refletindo inclusive os desejos paternos.

---

<sup>24</sup> O nome inicial do conto, conforme publicado no *Jornal das famílias*, é “As bodas do Dr. Duarte”, ressaltando assim a titulação do moço. A esse respeito vale lembrar ainda as palavras de Schwarz ao caracterizar os laços de favor existentes até mesmo no mundo do profissional liberal. Seria por acaso o Dr. Valença padrinho também de outra ordem?

A atitude do narrador machadiano de não reconstituir as etapas anteriores ao casamento, o namoro e o noivado, insinua, para Silvia Azevedo, que “a relação de Carlota e Luís Duarte seguiu o modelo, e que esse modelo já foi exaustivamente explorado pelos romances românticos.” (AZEVEDO, 1990: 556). Isto é, que a aproximação dos jovens se dá conforme os padrões necessários ao gosto romântico da escolha amorosa. Se a observação de Azevedo diz respeito mais ao modo como Machado corta detalhes de conhecimento de seu público para centrar-se na cena do casamento, é preciso atentar também que a ausência dessas etapas serve para encobrir a verdadeira forma de aproximação do casal, que pode ter sofrido, em algum grau, a interferência paterna. É possível, nesse sentido, especular a função desse corte; se é que podemos falar em corte, pois nada impede que o autor se limite ao quadro relativo ao casamento, ainda mais que este se refere apenas aos preparativos e à festa. A sugestão é válida, sobretudo se nos lembrarmos das várias outras uniões examinadas, feitas com base apenas nas decisões paternas: “não havendo liberdade de escolha de eleição do futuro esposo, também o namoro parecia dispensável.” (DEL PRIORE, 2006: 146).<sup>25</sup> A lacuna do texto machadiano pode efetivamente sugerir isso, mesmo porque o narrador nos assevera que o namoro dos jovens fora “longo e porfiado”. Se o pai da noiva demonstra uma enorme satisfação com o casamento, podemos pensar que as lutas travadas durante o namoro e o noivado (cerca de um ano) partiram do próprio casal. Seriam apenas rugas entre namorados ou questão (contratual) mais séria?

A consideração do Senhor Vilela a respeito do provérbio “Casamento e mortalha no céu se talha” revelando o quanto há, na junção do casal, da providência divina é desmascarado pelo tenente Porfírio, ao afirmar a mentira proferida pelos ditos populares. Em parte, essa discussão sobre a sinceridade ou não da “sabedoria das nações” garante a certeza de que o casamento entre Duarte e Carlota não é fruto apenas da eleição pessoal dos jovens (muito menos resultado de uma predestinação romântica), mas de uma espécie de acordo entre o noivo e o pai da moça a propósito dos benefícios da união. Se

---

<sup>25</sup> Os modos de aproximação dos casais vão desde a exposição da paixão romântica (amor à primeira vista), como em “Linha reta e linha curva”, aos questionamentos da escolha feminina em “Ponto de vista”. Os dois casos, no entanto, apontam personagens adequadas à concepção matrimonial da época.

Carlota se casa por amor, é porque houve a coincidência entre seu desejo e o do pai, demonstrando um outro valor ao tipo de acerto matrimonial aqui descrito – aquele em que, felizmente, pai e filhos estão de acordo em relação ao escolhido. Se os provérbios mentem e não há providência divina alguma a intervir na escolha dos cônjuges, é porque ela é determinada por homens e por certos aspectos que tornam a união “interessante”. É a voz instituída de senso comum do tenente Porfírio (espécie de “voz do povo”) que garante essa leitura: “Eu creio que foi simplesmente um felicíssimo acaso, ou antes uma lei de atração das almas que fez com que o Sr. Luís Duarte se aproximasse da interessante filha do nosso anfitrião.” (HMN, 117, grifos nossos). No trecho do discurso do tenente destacam-se três expressões que denotam ironia e desarticulam a idéia de um casamento desinteressado. A crença no feliz acaso (exagerado propositadamente) é transformada, de acordo com a ocasião idílica, em “lei de atração de almas” (metáfora romântica) para ser arrematada pelo uso singular do adjetivo “interessante” associado à Carlota pelo padrinho dos noivos, o mediador da união.

Se o leitor não conseguiu apreender toda a ironia das palavras comuns (e acidentais) do tenente, o narrador entra em cena para revelar a curiosa sensação que estas deixam no simplório Lemos, que “ignorava até aquela data se era anfitrião; mas considerou que da parte de Porfírio não podia vir cousa má.” (HMN, 117). Torna-se claro que a chave de leitura de “As bodas de Luís Duarte” é mesmo a da ironia, onde o tenente “acidentalmente” diz o que não convém, fazendo com que si próprio seja alvo da ironização do narrador. São ensaiados, dessa forma, dois discursos explicativos opostos a propósito do casamento, que afirmam sutilmente a mesmíssima coisa: a desmistificação da escolha romântica do casal.

#### **2.4) “Casamento não é poesia”.**

Em “Luís Soares”, a diferença entre a visão de homens e mulheres sobre o modo de contratação do casamento e seus ideais amorosos se fará a partir da negação do

discurso romântico. Luís, sob a máscara de “rapaz sério” e sincero, se utiliza do pressuposto da paixão para negar o casamento desvantajoso com a prima pobre:

Soares não podia recusar abertamente sem comprometer o edifício da sua fortuna.

(...)

- Aceito, meu tio; mas observo que o casamento assenta no amor, e eu não amo minha prima.

- Bem; hás de amá-la; casa-te primeiro...

- Não desejo expô-la a uma desilusão. (CF, 89/90, grifos nossos).

É claro que o rapaz postula uma idéia que ele sabe estar presente no âmago das inclinações amorosas da moça que, certamente, dado seu caráter e disposição para o amor, não aceitaria se casar por conveniência. O argumento de Soares é, assim, a observação de prerrogativas tipicamente femininas. Ao mesmo tempo em que a personagem ensaia o papel de bom moço, foge à proposta desinteressante de uma união não lucrativa. A inversão das idéias de homens e mulheres referentes ao casamento dá ensejo a um sugestivo jogo irônico, em que Machado começa a revelar o modo de construção de suas personagens essencialmente amorais.

Caso de encenação semelhante se dá com Gomes, em “O segredo de Augusta”, que com o objetivo de representar também o papel de moço apaixonado desloca toda a cena da corte amorosa para a figura paterna. Não é por outra razão que Machado nos nega a descrever os ensaios de namoro entre o rapaz e Adelaide. Na encenação desse novo e inesperado papel, Gomes utiliza um discurso bem próximo daquele fingido por Emílio em “Confissões de uma viúva moça”:

... Pura simpatia ao princípio, depois afeição pronunciada, hoje paixão verdadeira. Lutei enquanto pude; mas abati as armas diante de uma força maior. O meu medo era não ter uma alma capaz de oferecer a esse gentil creatura. Pois tenho-a, e tão fogosa, e tão virgem como no tempo dos meus dezoito anos. Só o casto olhar de uma virgem poderia descobrir no meu lodo essa pérola divina. Renasço melhor do que era. (CF, 146, grifos nossos).

O lugar comum é o mesmo e faz nítida referência ao discurso amoroso romântico. Resta ao leitor pensar nas posturas similares de ambos os encenadores e refletir sobre a ocorrência dos sentimentos nos rapazes, já que nos dois casos a paixão flui como algo tempestivo e sem combate.<sup>26</sup> No caso de Gomes, outro aspecto chama a

---

<sup>26</sup> Neste estudo vimos primeiro a postura fingida de Emílio, mas é preciso observar que para o leitor comum, aquele que provavelmente leria *Contos Fluminenses* pela ordem dos contos, as atitudes

atenção: o efeito ordenador da figura feminina, capacitada por sua inocência – entenda-se inexperiência sexual – a redimir o libertino. Desse modo, mais um tópico da literatura romântica e sentimental é acionado pelo rapaz em sua representação do apaixonado.

Em “Luís Soares”, a percepção amorosa do Major Vilela, tio do moço, está em sintonia com alguns aspectos contratuais do casamento, em que se ausentam, normalmente, os “fogos ardentes” anunciados nos romances.

Gosto de ouvir-te falar essa linguagem poética, mas casamento não é poesia. É verdade que é bom que duas pessoas antes de se casarem se tenham já alguma estima mútua. Isso creio que tens. Lá fogos ardentes, meu rico sobrinho, são cousas que ficam bem em verso, e mesmo em prosa; mas na vida, que não é prosa nem verso, o casamento apenas exige certa conformidade de gênio, de educação e de estima. (CF, 90, grifos nossos).

Contudo não te aconselho que te cases com ela se não tiveres alguma afeição. Nota que eu não me refiro a essas paixões de que me falaste. Casar mal, apesar da riqueza, é sempre casar mal. (CF, 95, grifos nossos).

A visão masculina aponta alguns dos tópicos da idealização amorosa vinda da leitura de romances e da poesia, sobretudo da Literatura Romântica com suas paixões de eleição e transbordamentos da alma. Mas se esses elementos aparecem aqui, são apenas para serem negados pelo homem, que quer refutar o argumento defensivo de Soares, considerando o casamento como algo bem distante dos ímpetos da paixão, mas centrado ainda na afeição mútua. Entretanto, afeição significa, aqui, sobretudo “conformidade de gênio, educação e estima”; ou seja, certa igualdade de posições sociais e temperamentais entre os noivos. Os conselhos do major equívalem a uma visão mediadora do casamento, que postula apenas a adequação dos parceiros à vida comum, sem que sejam necessários nada além do que cortesia e um pouco de empatia. É evidente o quanto a personagem masculina se revela simpatizante do modelo de casamento desejado pelo marido de Eugênia, dentro das conformidades cristãs e centrado unicamente na prática dos deveres conjugais. Dessa forma, a visão dos homens machadianos parece conceber a idéia do casamento com algo necessário à vida masculina, mas que exclui a possibilidade real de satisfação amorosa ou dos “ímpetos da paixão”, que são tratados apenas como uma

---

mentirosas e interesseiras de Luís e Gomes dão indícios para a apreensão dos ardores amorosos do homem em “Confissões de uma viúva moça”.

mentira romanesca – certamente porque para o homem é mais fácil resolver os pequenos problemas advindos da frustração conjugal.

Mas talvez um dos aspectos mais relevantes dos trechos acima seja o fato de que os conselhos amorosos vêm de um velho celibatário.<sup>27</sup> O que sabe, então, o major Vilela sobre o casamento? De onde vem a sabedoria sobre as disposições e expectativas de homens e mulheres em relação à união conjugal? Não da própria experiência. Isso revela que o casamento, tal como existe na sociedade do século XIX – reproduzido nas palavras do velho –, se dava por meio de questões práticas e de conhecimento geral de todos: fazia-se sem amor e sem disposição eletiva dos cônjuges, que eram obrigados primeiro a casar, para depois, se possível, amar – nesse sentido, a “conformidade de gênios” entre os noivos seria primordial. A equação proposta pelo casamento de conveniência é justamente a inversão dos ideais românticos, que preconizavam a importância da escolha amorosa para a felicidade conjugal. Fórmula que, no entanto, já vimos em ação em “O relógio de ouro” com resultados nada positivos. Mas é preciso avaliar devidamente a questão: se casamentos contraídos mediante a vontade e o amor de homens e mulheres não chegam a satisfazer plenamente os cônjuges; o que se poderia esperar daqueles realizados por imposições e interesses?

Outro ponto importante refere-se ao tipo de escolha amorosa possível, já que o casamento poderia ser acordado a partir de uma eleição bem particular e limitada, ou seja, dentro de uma mesma classe social ou grupo familiar. Tanto o casamento de Adelaide e Gomes quanto o de Luís e a prima estariam circunscritos, caso ocorressem, nestes limites sociais específicos. E se algumas moças machadianas têm a liberdade de escolha assegurada, parte dela decorre da posição social/familiar do eleito. Estes parecem ser os casos de Clara, de “O relógio de ouro”, e Raquel, de “Ponto de vista”, que elegem para maridos homens que não apresentam empecilhos econômicos e sociais ao contrato burguês.

---

<sup>27</sup> Nas descrições da personagem não somos informados sobre seu estado civil, mas tudo sugere que se trata de um solteirão sem filhos, distante da vida matrimonial e seus problemas, mas que, no entanto, se compraz em defesa do casamento como instituição sagrada e responsável pela constituição familiar patriarcal.

Se os conselhos dados pelo major Vilela não vêm de sua experiência como homem casado, podem, no entanto, ser encarados como resultado da experiência da leitura contraposta à realidade social da época, em que estão ausentes as máximas da visão amorosa vindas da literatura. A intermediação literária surge, em “Luís Soares”, não para estampar as dificuldades das mulheres de lidarem com o amor transformando-o em experiência vicária, muito menos como meio de acenderem nelas o ideal amoroso; mas para desarticular essas mesmas imagens do amor e mostrá-las impraticáveis cá no mundo real. Pelo menos é o que sugere a perspectiva masculina, via os conselhos do major. As mocinhas de “O segredo de Augusta” e “Luís Soares”, apesar de não serem mostradas como leitoras, assumem a tópica maior da Literatura Romântica, negando a visão negociada do casamento e do amor e distanciando-se cada vez mais das práticas dos homens com os quais lidam. As personagens femininas encarnam, sem se referirem aos próprios objetos (romances ou diários), os valores relacionados ao mundo literário em “Miss Dollar” e “Confissões de uma viúva moça”; e estes só fazem parte do mundo masculino quando necessários para a representação do papel de apaixonado.

### **2.5) De romances, vestidos e boêmia.**

Mas se para homens como Gomes e Vasconcelos o casamento se faz como negócio estritamente masculino e de pouca participação efetiva da mulher, como podemos perceber o movimento desta dentro dos limites estreitos da união? “O segredo de Augusta” é uma outra opção formal de Machado para continuar a explorar o mundo dos acordos matrimoniais e a consequência direta destes nos anseios femininos, que ora tendem a questionar o expediente, ora se adaptam às conveniências do papel de esposa e das vantagens dessa função, conforme faz Augusta. Parece claro que a propósito de se adaptar ao casamento, a personagem se utiliza dele como forma de compensar suas próprias e possíveis frustrações emocionais diante de um marido que efetivamente não age como tal e de seu próprio deslocamento em relação à experiência da maternidade. Em alguns casos, podemos ver que a frustração emocional da mulher relativa ao

casamento deriva uma situação bem diversa, em que ela desloca para o papel materno todas as chances de realização afetiva. *Ressurreição* destaca o procedimento a partir de Lívia, que infeliz no primeiro casamento e desiludida na realização de um segundo, se acomoda emocionalmente à função materna.<sup>28</sup> Em outros casos, a própria ausência da maternidade é compensada por objetos da vida exterior, transformando essa indefinição na função feminina em espécie de desconforto emocional da mulher.<sup>29</sup>

Se isso não chega a ocorrer a Augusta, a personagem apresenta, no entanto, outras formas de compensar sua frustração amorosa e matrimonial, acomodando-se ao confortável papel de esposa rica e freqüentadora dos elegantes e sofisticados salões fluminenses. Nas palavras do marido, o amor ao luxo e às coisas exteriores surge depois de seis meses de casada, conferindo à mulher uma estrutura lacunar que poderia ser preenchida por outros elementos circundantes da vida feminina.

- O amor do luxo e do supérfluo, disse ele, há de sempre produzir estas conseqüências. São terríveis, mas explicáveis. Para conjurá-las era preciso viver com moderação. Nunca pensaste nisso. No fim de seis meses de casada entraste a viver no turbilhão da moda, e o pequeno regato das despesas tornou-se um rio imenso de desperdícios. (CF, 159, grifos nossos).

Se a prática feminina de adesão ao luxo e seus objetos sociais é encarada pelo marido como fonte de desperdícios e um dos motivos da ruína familiar, é interessante pensar que este mesmo fato o livra da obrigatoriedade de exercer seu papel no casamento. Considerando que, segundo as palavras da personagem masculina, os gastos excessivos de Augusta começam depois de seis meses de casada é fácil pensar que essa rotina de compras e passeios não fazia parte da vida de solteira da mulher, nem muito menos da de recém-casada. Sugestivamente, Vasconcelos assume que a causa dessa “insensatez” feminina é fruto de sua entrada no mundo do casamento e, por conseqüência, das inúmeras insatisfações em relação à figura do marido.

- Mas por que motivo não impediu o senhor essas despesas que eu fazia?  
- Queria a paz doméstica.  
- Não! clamou ela; o senhor queria ter por sua parte uma vida livre e independente; vendo que eu me entregava a essas despesas imaginou comprar a minha tolerância com a sua

<sup>28</sup> “Lívia soube isolar-se na sociedade. Ninguém mais a viu no teatro, na rua, ou em reuniões. Suas visitas são poucas e íntimas. (...) Para consolo e companhia de sua velhice tem ela o filho, em cuja educação concentra todos os esforços.” (OC, I, 194/5).

<sup>29</sup> Esta questão seria muito bem desenvolvida por Machado, anos mais tarde, em “O Alienista” (*Papéis avulsos*/1882), na caracterização de D. Evarista, a esposa vazia e estéril de Simão Bacamarte.

tolerância. Eis o único motivo; a sua vida não será igual a minha; mas é pior... É inútil negar, porque eu sei de tudo; conheço, de nome, as rivais que sucessivamente o senhor me deu, e nunca lhe disse uma única palavra, nem agora lho censuro, porque seria inútil e tarde. (CF, 160).

A paz doméstica, tão sonhada entre os casais, é conseguida graças a este acordo silencioso entre Augusta e Vasconcelos, permitindo que cada um vivesse conforme suas próprias orientações emocionais: Augusta longe das obrigações maternas e limitadas ao lar, mas par a par com os lances sociais; Vasconcelos com sua vida noturna e licenciosa. Nessa pequena discussão a respeito do possível casamento de Adelaide são evidenciadas as fissuras do próprio casamento das personagens, e o que vemos saltar aos olhos é o modo como ambas as figuras se valem de aspectos exteriores para se acomodarem a seus respectivos papéis conjugais ou mantê-los aparentemente. Se de modo geral, a culpa pelo desastre do casamento parece ser responsabilidade do homem, o texto nos revela, em seus detalhes, preciosas informações relativas ao papel de Augusta nesse fracasso conjugal. Ironicamente, quem nos oferece essa outra leitura, isentando Vasconcelos, é Lourenço, o maior defensor de Augusta e crítico feroz das atitudes do irmão:

- Há dezesseis anos, continuou Lourenço, que és casado; mas a diferença entre o primeiro dia e o dia de hoje é grande.

- Naturalmente, disse Vasconcelos. *Tempora mutantur et...*

- Naquele tempo, continuou Lourenço, dizias que encontraras um paraíso, o verdadeiro paraíso, e foste durante dois ou três anos o modelo dos maridos. Depois mudaste completamente; e o paraíso tornar-se-ia verdadeiro inferno se tua mulher não fosse tão indiferente e fria como é, evitando assim as mais terríveis cenas domésticas. (CF, 155).

As especulações de Lourenço são parte do conteúdo crítico destinado ao irmão, mas conferem ao conto uma outra imagem sobre a tensão existente entre o casal Vasconcelos. Se o pai de Adelaide foi um marido exemplar durante dois ou três anos, o fez mudar de atitude diante do casamento? Talvez a própria Augusta e sua negação aos papéis matrimonial e materno. Se depois de apenas seis meses de casada Augusta se introduz avidamente no mundo social das aparências e dos luxos da corte, é provável que as queixas masculinas decorram da ausência de cuidados maiores da mulher com a casa e com a própria família. Como discutimos anteriormente, a frustração de Augusta com a vida de casada talvez tenha começado a se revelar a partir da gravidez, decorrência natural do papel de esposa, mas que interrompia sua exposição pública e

luxuosa. É provável que seja essa a base do conflito existente na personagem feminina diante da maternidade. Esse ímpeto inicial de “criar raiva ao marido” ao saber-se grávida (visto em Natividade) revela o quanto a mulher atribui ao homem parte do desconforto trazido pelo papel materno, principalmente porque é ela quem está destinada aos cuidados permanentes com os filhos. Se no século XIX, as mulheres da elite tinham pouco contato com os próprios filhos, que ficavam aos cuidados de amas e escravas, os pais tinham menos obrigações ainda no que diz respeito à educação infantil. Ou seja, mesmo que de maneira relativa, uma criança impunha limites às ações femininas, condenando as mulheres novamente à prisão do lar e desqualificando os inúmeros esforços que elas faziam para fugir da confinção.

Se o fracasso conjugal parte inicialmente da má desenvoltura feminina em seus respectivos papéis de esposa e mãe, isso ocorre porque o casamento e suas conseqüências (maternidade) significam uma espécie de limitação dos anseios da mulher, que talvez não obtenha com a realidade da vida conjugal os prazeres esperados. E desse quiproquó todo nasce a própria frustração masculina por não conseguir realizar emocionalmente a mulher, ao mesmo tempo em que se sente insatisfeito com o desempenho desta nos papéis determinados pelo casamento. É possível ainda especular que essa falência conjugal traz enormes prejuízos emocionais também ao homem, que se vê limitado a certos papéis na tentativa de acomodação ao casamento. Apesar de ficar posto na narrativa que Vasconcelos confere ao adultério e à vida noturna os prazeres não obtidos no lar, até que ponto essas diversões passageiras não serviriam apenas como gestação de futuras e outras insatisfações emocionais? De qualquer modo, “O segredo de Augusta” aponta novamente o descompasso de expectativas existentes entre homem e mulher relativas ao casamento e o modo como cada um faz para se acomodar à desconfortável situação do fracasso conjugal, revelando seus principais meios compensatórios.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Em “Qual dos dois”, a questão é resumida por Daniel, a propósito do casamento instável do amigo, nos seguintes termos: “- Não de acomodar-se... Tu tratarás de ver uma compensação fora das fronteiras conjugais; e ela contentar-se-á com as modas novas...” (HR, 293).

Não é por outro motivo que o narrador se atém em relatar, através do diálogo parco, a rotina tediosa das mulheres – especialmente de Augusta diante da filha – no início do conto, e nos revela os detalhes das encomendas da mãe de Adelaide. Não por acaso vestidos e livros, objetos compensatórios preferíveis das mulheres machadianas: “Logo depois chegaram dois caixeiros: um com alguns vestidos e outro com um romance: eram encomendas feitas na véspera. Os vestidos eram caríssimos, e o romance tinha este título: *Fanny*, por Ernesto Feydeau.” (CF, 141).<sup>31</sup> Do mesmo modo que vimos ocorrer com outras personagens femininas de Machado, Augusta também está associada ao mundo dos livros; e sua inserção, aqui, parece apontar para uma dupla função. Em primeiro lugar, podemos perceber que a personagem compensa na literatura sua inadequação ao mundo insuficiente do casamento, servindo-lhe a leitura de romances como meio de deslocamento de suas insatisfações conjugais, nas quais está a própria maternidade. A literatura representaria, portanto, “uma necessidade no sistema de repressões da época.” (LEITE, 1979: 58). Mas que tipo de “conforto” o romance de Feydeau poderia trazer a Augusta? Ainda que a personagem de Machado não seja mostrada lendo o romance,<sup>32</sup> é interessante notar a similaridade existente entre Fanny e ela, já que ambas são mulheres casadas e insatisfeitas emocionalmente com seus respectivos maridos, mas que conseguem compensar essa irrealização. Augusta o faz nos objetos de luxo e na exposição pública, enquanto Fanny reporta à figura do amante. Além disso, as duas mulheres têm maridos em situação financeira precária e que possuem relações extraconjugais. Certamente o conforto de Augusta resultaria de ver-se em situação semelhante à personagem do romance sem precisar, no entanto, recorrer aos

---

<sup>31</sup> A citação do romance de sucesso de Feydeau nos lembra as próprias indicações de Machado às leituras de Cecília em “O anjo das donzelas”: “Que lê ela? Daqui depende o presente e o futuro. Pode ser uma página da lição, pode ser uma gota de veneno. Quem sabe? Não há ali à porta um índice onde se indiquem os livros defesos e os lícitos. Tudo entra, bom ou mau, edificante ou corruptor, “Paulo e Virgínia”, ou “Fanny”. (CA, 10/11). Se os dois livros são contrapostos, há certamente na construção da imagem de Augusta como leitora uma grave sugestão machadiana.

<sup>32</sup> Marisa Lajolo e Regina Zilberman observam que “Augusta não é surpreendida pelo narrador em nenhum ato de leitura, e sim enquanto consumidora, num gesto de compra que iguala livros e vestidos no mesmo universo feminino”. (LAJOLO; ZILBERMAN; 1998: 275). Por esta afirmação, os objetos compensatórios se tornam mais evidentes.

préstimos e aborrecimentos de um amante.<sup>33</sup> Mais do que isso, o fato seria um alívio para Augusta, que “não era feita para a paixões, a não serem as paixões ridículas que a vaidade impõe. Ela amava antes de tudo a sua própria beleza...” (CF, 162).

Augusta se dispõe da leitura também para fugir do aborrecimento das perguntas da filha, que questiona, a seu modo, o valor do casamento dos próprios pais. Nessa perspectiva, o interrogatório da menina em relação aos hábitos noturnos do pai funciona como uma espécie de afronta à figura materna, que quer se distanciar da realidade do próprio casamento, visualizada através da imagem construída por Adelaide de Vasconcelos: “- Reparei já que nunca me despeço de papai quando me vou deitar. Anda sempre fora”; “- É política, mamãe?”. Essas perguntas inconvenientes só ocorrem porque Adelaide não está ainda adaptada aos modos de comportamento da sociedade urbana, e, portanto, faz aqui um contraponto maior à figura materna e seu falso desconhecimento sobre a vida do marido. De certo modo, as perguntas inocentes da menina equivalem a uma maneira diversa de revelar as fissuras dispostas no casamento dos pais. Para damas já iniciadas no mundo das aparências sociais, como Augusta e Carlota, as coisas se dão de outra maneira:

- Como está seu marido? perguntou ela a Carlota.
- Foi para a praça; e o seu?
- O meu dorme.
- Como um justo? Perguntou Carlota sorrindo maliciosamente.
- Parece, respondeu Augusta. (CF, 140).

Ao contrário da distância emocional existente entre os membros da família, há no conto uma espécie de estreitamento dos laços de amizade, pois tanto Augusta se harmoniza e se identifica com Carlota (seu duplo), como Vasconcelos se irmana com o boêmio Gomes. Novamente, é Adelaide quem se mostra inadaptada ao meio, pois circula de um lado para outro sem se identificar com nenhum dos núcleos paternos. Sua

---

<sup>33</sup> Esse argumento também é apontado por John Gledson a propósito de outra senhora machadiana casada, a Mariana de “Capítulo dos chapéus”: “uma parte do prazer recorrente de Mariana [ela leu onze vezes o romance *Le mot de l’énigme*, de Madame Craven] pode, de fato, vir do prazer de acompanhar a trajetória de alguém mais infeliz do que ela. (...) Claro, Mariana não tem os motivos ou estímulos para cometer o adultério que Gina tem (...), mas é bem provável que essa seja justamente uma das suas motivações para ler o romance tantas vezes.” (GLEDSON, 2006: 129).

identificação, se pudermos chamar disso, parece se dar com o tio, a considerar o tipo de visão amorosa semelhante, no que se refere ao modo de concepção do casamento.

Voltando ao excelente ensaio de Lúcia Miguel-Pereira, “Relações de família na obra de Machado de Assis”, vemos que ela observa a regularidade de pequenos núcleos familiares na obra do escritor, discorrendo sobre o pouco apuro deste na “reconstituição dos costumes de sua época”, no que diz respeito ao tamanho das famílias no século XIX brasileiro. Em busca de um levantamento parcial da quantidade de membros das famílias machadianas, a estudiosa recorre a contos e romances, opinando que essa estatística pouco favorável poderia ser uma estratégia do escritor, que

desejoso de concentrar-se no estudo dos caracteres, no comportamento de cada personagem, evitava multiplicar os figurantes – mas se assim fosse não as dotaria, as famílias, de tantos elementos laterais, tios, primos e até agregados, todos atuantes, participando dos conflitos, exigindo atenção. (MIGUEL-PEREIRA, 1958: 20).

Se é verdade que a proposição acima diz respeito muito mais aos romances de Machado do que a seus contos, é também correto afirmar que essa significativa redução do núcleo familiar em sua prosa ficcional revela a necessidade de um exame mais profundo das relações sociais entre as personagens, não importando, num primeiro instante, se estas relações nascem da proximidade familiar entre elas. Ademais, já foi demonstrado pela recente historiografia que essa associação entre família de tipo patriarcal e exagerado número de membros não corresponde à realidade social de todo o Brasil no século XIX.<sup>34</sup> Considerando os contos examinados em detalhes até o momento, vemos que todos sem exceção são centrados nos conflitos familiares, advindos, sobretudo, da complicada e frustrante experiência do casamento. Se comparecem nestas narrativas algumas personagens fora do circuito familiar (pretendentes, amantes e amigos), elas estão diretamente ligadas ao conflito principal das tramas. Parece-nos, portanto, que a afirmação de Lúcia Miguel-Pereira não é inteiramente correta, já que a redução considerável da família machadiana ocorre como

---

<sup>34</sup> “As famílias extensas, compostas de casais com muitos filhos, parentes, escravos e agregados, da forma como é descrita pela historiografia, não foi o tipo predominante em São Paulo. (...) Nesta tendência à simplificação observamos que mesmo o número médio de pessoas por cada casa é pequeno, ou seja, entre um e quatro elementos na maioria dos casos. (...) Isso significa que eram mais comuns as famílias com

forma de adequar sua construção ficcional à realidade social da época, mas também – e aí a estudiosa tem razão – com a intenção de se esmiuçar melhor seus conflitos e a composição dos caracteres de seus membros. A introdução de outras personagens fora do eixo familiar em nada contribui para dispersar a trama; ao contrário, a faz revigorada especialmente por evidenciar o modo de constituição e funcionamento das relações sociais – o que certamente é uma das diretrizes do texto machadiano. Mais do que tratar das relações familiares, o que Machado quer é mostrá-las agindo dentro da ótica social a que pertencem; nesse sentido, o casamento, seu modo de constituição e conseqüências é indispensável como forma de análise pormenorizada das próprias relações sociais.

## **2.6) O (quase) desaparecimento do narrador.**

O comportamento do narrador de “O segredo de Augusta” é bem discreto se comparado ao de “Miss Dollar”. Sua atitude narrativa se equivale, em parte, ao tom ameno e silencioso de “O relógio de Ouro”, principalmente porque, ao modo deste, as personagens se destacam com suas vozes e gestos, narrando em muito a situação apresentada. As minúcias e fissuras do casamento de Augusta e Vasconcelos, por exemplo, são mostradas através da discussão do casal, sem que haja a necessidade de intervenção maior do narrador. Mesmo assim, algumas cenas do conto como a de abertura, também um diálogo entre personagens, são mais bem apresentadas ao leitor por intermédio da voz pontual e quase invisível do narrador, que confere algumas informações importantes para que a relação entre as duas mulheres (e sua ociosidade) seja captada em toda sua essência. Mais do que precisar ao leitor, por exemplo, questões relativas ao horário e à composição inicial das duas personagens femininas, o narrador coloca as marcações precisas da relação de parentesco existente entre elas e o aparente tédio em que se encontram, apesar dos objetos que as cercam: livro e piano.

Comecei dizendo que Adelaide era filha de Augusta, e esta informação, necessária ao romance, não o era mesmo na vida real em que se passou o episódio que vou contar, porque à

---

estruturas mais simples e poucos integrantes.” (SAMARA, 1998: 17). Dessa oposição entre norte e sul brasileiros decorreria a imprecisão histórica do número de membros da tradicional família dos oitocentos.

primeira vista ninguém diria que havia ali mãe e filha; pareciam duas irmãs, tão jovem era a mulher do Vasconcelos. (CF, 138).

A questão do parentesco é tão importante ao “romance” que o próprio narrador a enfatiza em seu relato, chamando a atenção do leitor para algo que ele sabe de antemão que será nitidamente negado pela personagem feminina mais velha, daí o título do conto e do terrível segredo guardado por Augusta. Em certo sentido, a anunciação do segredo é uma das maneiras encontradas pelo narrador machadiano de envolver o leitor, que provavelmente esperava o encaminhamento do conto para outra direção. Não é por outro motivo que, em determinado momento da trama, Vasconcelos ensaia a mesma pergunta do leitor: “- Augusta recusa a mão de Adelaide para o Gomes; por que?” (CF, 161). Mas tão logo o marido da personagem reflete sobre a possibilidade de ela amar o pretendente da filha, o próprio narrador vem nos anunciar, em nome da verdade do relato, que a suspeita masculina não procede: “Augusta era vaidosa, mas era fiel ao infiel marido; e isso por dois motivos: um de consciência, outro de temperamento.” (CF, 162). Essa imposição da verdade vem acrescida de uma pequena crítica à personagem, que distante do dever conjugal, não cede à infidelidade pelo simples fato de ser avessa à paixão. Prova maior de que é ela a responsável pela infelicidade do lar, já que não se dispõe, como bem se entende das palavras do narrador, ao amor conjugal. Augusta parece-nos uma personagem singular nesse sentido, pois sua indisposição ao amor e ao papel materno é notável, sobretudo porque se contrapõe à concepção da mulher nos contos anteriores, todas sedentas de sonhos e desejosas de amor. A figura feminina parece buscar no casamento a realização da ambição social e nada mais.

Mesmo diante da negação da suspeita masculina, o narrador se mantém atento aos olhares do marido, disposto a descobrir a verdade sobre suas suposições. A revelação do segredo aludido no próprio título do conto é tarefa atribuída a Augusta, eximindo-se o narrador de participar a seu leitor o motivo da negação da personagem ao casamento da filha, mesmo depois da insinuante suspeita de Vasconcelos. Mas qual é a razão de tamanha discricção do narrador do conto? Certamente porque são suas próprias personagens que falam a respeito de si mesmas, deixando-lhe a simples tarefa de compor aspectos físicos e psicológicos menos evidentes. A experiência narrativa aqui é mais

uma vez dramatizada. Por isso os diálogos são tão freqüentes; o próprio conto começa com um. São cerca de quatorze cenas de conversação, algumas bem longas e que ocupam todo um capítulo, como as presentes nas partes II (conversa entre Vasconcelos, Baptista e Gomes), III (Gomes e Vasconcelos, continuando a conversa do capítulo anterior) e V (a discussão entre Augusta e Vasconcelos) do conto. Das trinta e duas páginas de “O segredo de Augusta”, vinte e seis são construídas por diálogos. Para se ter uma idéia do que isso representa, em “Miss Dollar” o primeiro diálogo só ocorre quatro páginas depois das explicações do narrador acerca da história, da personagem do título e de algumas informações a respeito de Mendonça. Ao todo o conto tem apenas dez pequenas cenas de conversação, que não chegam a ocupar seis páginas das vinte e cinco do texto. Essa pequena amostragem em comparação a um conto em que temos um narrador extremamente intruso e conversador serve apenas para pontuar melhor o silêncio narrativo em “O segredo de Augusta” e mostrar sua eficácia no modo de condução do texto, pois se trata, aqui, de um procedimento diverso do aplicado em “Miss Dollar”.

Há uma semelhança bem próxima entre o narrador das peripécias do casal Vasconcelos e o de “O relógio de Ouro”, como se este fosse uma espécie de continuidade daquele, sobretudo quanto ao modo de ambos introduzirem o leitor na decodificação dos gestos das personagens.<sup>35</sup> É claro que a associação entre a imagem do narrador de “O relógio de Ouro” ao contador de histórias não aparece aqui, mesmo porque, a princípio, a intenção final não sugere ser a do embuste. O que se percebe é que o modo de condução da narrativa é o mesmo, o de deixar que as próprias personagens contem sua história através de suas falas e gestos, sentimentos e expressões, sem que o narrador tenha que intermediar tudo. Comparemos, por exemplo, os narradores de “O segredo de Augusta” e “As bodas de Luís Duarte”, este último também dotado de certo comedimento. Ambos têm posturas bem semelhantes, sobretudo a respeito da narração pouco interventora, mas as narrativas se modulam por aspectos bem diversos, a começar pela oposição entre diálogo e descrição respectivamente. Ou seja, no primeiro caso, a

---

<sup>35</sup> O conto “O relógio de Ouro” foi escrito cerca de quase cinco anos depois de “O segredo de Augusta”.

discrição está associada à forma narrativa do diálogo; no segundo, à intenção irônica do narrador de decompor a cerimônia e suas encenações. Nesse sentido, o comedimento se volta para a descrição superficial e exterior das personagens, de onde nasce a ironia. Esse procedimento é o mesmo adotado em “O relógio de ouro” que, ao contrário do narrador de “As bodas de Luís Duarte”, espera levar seu leitor ao engano proposital. Qualquer semelhança com a postura narrativa de “Miss Dollar” não é mera coincidência. Machado está delineando seus narradores a partir da estratégia da discrição e do ocultamento, sobretudo como forma de decompor. Há mesmo um processo que começa a ser esboçado pela atitude narrativa de “Miss Dollar”, que vai do narrador comentarista (e enganoso) ao discreto e comedido, mas com óbvias intenções embusteiras.

Entretanto, não podemos deixar de notar que há também uma espécie de embuste provocativo e menos evidente em “O segredo de Augusta”, já que a revelação do segredo da mulher é sugestivamente deslocada de um foco para outro, distante da visão e do conhecimento do leitor, mas introduzido de maneira sutil pela composição psicológica que o narrador faz de Augusta. Apelar de forma sistemática para a vaidade feminina é, assim, evidenciar seu valor no significado do próprio segredo, deixando, no entanto, a revelação deste a cargo da personagem ou da descoberta do leitor, já iniciado nas práticas narrativas machadianas.

Devemos ainda considerar o fato de que de maneira semelhante à adotada em “O relógio de Ouro”, o relato de “O segredo de Augusta” também se dá de modo linear e progressivo, deixando para o último momento a revelação do tão esperado segredo. Se no primeiro conto isso configurava melhor o embuste objetivado pelo narrador; aqui, este modo de construção do relato serve a propósito similar, pois tudo leva a crer que o verdadeiro e mais importante segredo do conto está na imagem do casamento de Augusta e Vasconcelos, que é desmistificada pela narrativa.<sup>36</sup> Em “O relógio de Ouro”,

---

<sup>36</sup> Se considerarmos que a revelação do segredo de Augusta tem muito a ver com seu primeiro papel no casamento (esposa) e que ser mãe é quase uma consequência direta da entrada da mulher no mundo matrimonial, não deixa de ser tentador pensar que o conto é, na verdade, o desmascaramento da própria instituição do casamento e dos modos de comportamento de homens e mulheres diante da infelicidade conjugal. Desse modo, desmistificar o casamento é o primeiro passo para a desmistificação completa do papel materno.

o único corte narrativo (a respeito do começo da relação entre Clara e Luís) funcionava como meio de evidenciar melhor o desajuste do casamento das personagens no momento atual. Aqui, este corte é substituído pela introdução da cena da discussão entre o casal, revelando o acordo silencioso existente entre marido e mulher e os meios encontrados por ambos de se acomodarem à aparência do casamento.

Considerando que toda a trama do conto gira em torno da aceitação ou não de um casamento de conveniência entre Adelaide e Gomes, e que a propósito deste são revelados os acordos, fissuras e traumas de um outro casamento (dos pais da menina), fica difícil acreditar que Machado não quisesse dar destaque a imagem ruída da união entre Augusta e Vasconcelos. Talvez esteja aí o embuste do narrador de “O segredo de Augusta”; fazer crer o leitor que o segredo anunciado foi mesmo revelado pela confiança da personagem feminina.

### 3) ESTRATÉGIAS DE CASAMENTO.

*... havia para ela uma coisa pior que casar mal, que era não casar absolutamente.*

(Machado de Assis)

*É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, possuidor de uma boa fortuna, deve estar necessitado de esposa.*

(Jane Austen)

#### 3.1) “Ernesto de tal”.

##### 3.1.1) O “programa” feminino.

Em contos anteriores como “O segredo de Augusta” e “Luís Soares”, vimos que nas imagens conjugais construídas pelos homens machadianos estavam ausentes quaisquer aspectos relativos ao mundo amoroso, e quando faziam referências a ele era apenas para encenar o papel de jovens enamorados, necessário à farsa e ao logro daqueles envolvidos no “negócio”. O casamento era visto como um meio lícito de assegurar ao homem um patrimônio, responsável por uma vida confortável e totalmente ociosa. É o momento, pois, de examinarmos o único conto machadiano presente no conjunto das narrativas que formam *Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite* que explora a imagem feminina enviesada pela mesma prática negociista dos homens. Rosina, a personagem em questão, tem um objetivo determinado: a elevação do *status* social por meio de um dos únicos procedimentos possíveis à mulher no século XIX, o casamento. Se para homens como Luís Soares e Gomes ficam sugeridos outros modos de alcançar novamente a riqueza e manter o *status* social (o trabalho e/ou a carreira política); no caso das mulheres, o único caminho é apelar para um bom contrato matrimonial, garantidor dessa mudança social perseguida por muitas personagens

femininas da segunda fase machadiana. “Ernesto de tal” é, nesse sentido, um conto importante para a configuração desse tipo feminino na obra de Machado.

As intenções de Rosina, leitor curioso, eram perfeitamente conjugais. Queria casar, e casar o melhor que pudesse. Para este fim aceitava homenagem de todos os seus pretendentes, escolhendo lá consigo o que melhor 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.

Este era o programa da moça. (HMN, 135).

Mais do que fazer um excelente casamento, o “programa” da mocinha namoradeira revela seu desejo de assumir o papel distinguível de esposa. Algumas das considerações a respeito da importância do casamento na vida da mulher, vistos quando examinamos a principal personagem feminina de “O segredo de Augusta” e a inserção de Carlota no mundo matrimonial em “As bodas de Luís Duarte”,<sup>1</sup> podem ser reiterados aqui, justamente por ser Rosina uma espécie de aprofundamento do significado e da valorização do papel matrimonial dessas personagens. Se naqueles contos vimos que o casamento deve ser entendido como um elemento que garante o prestígio social da mulher; aqui, essas mesmas prerrogativas estão presentes e mais evidenciadas pelo narrador. Nota-se, nesse sentido, o tom meio rotineiro com o qual o narrador de “Ernesto de tal” esclarece o “leitor curioso” sobre o programa de Rosina, que, ainda que tenha interesse em alcançar um lugar privilegiado no mundo social, quer mesmo é abandonar a condição de solteira. Ora, todas as mulheres são, a princípio, solteiras e, portanto, iguais, é o casamento que altera a posição feminina e que lhes garante maior liberdade.<sup>2</sup>

Se em contos anteriores marcamos o papel feminino no casamento, através das imagens às vezes contraditórias de Eugênia, Margarida, Clara e D. Beatriz; é preciso agora investigar como a mulher machadiana chega a ascender à posição de esposa,

---

<sup>1</sup> “As bodas de Luís Duarte” foi publicado depois de “Ernesto de tal”, nos meses de junho e julho. Parece-nos, entretanto, ser possível pensar que a importância do casamento para a mulher da época estava no cerne das preocupações de Machado ao compor ambas as histórias e personagens, e que o fato de ordená-las de maneira temporal inversa, em livro, sugere que “Ernesto de tal” deva ser lido como um completo às alusões contidas em “As bodas de Luís Duarte”.

<sup>2</sup> Essa idéia de singular liberdade é bem expressa por uma das personagens femininas de “Qual dos dois”: “Amélia casara-se com Valadares como casaria com outro qualquer; simples mudança de estado. Comprou a liberdade sob a forma de uma prisão. Contratou um braçeiro para os dias em que lhe conviesse sair a pé; e um protetor para abrigar a sua existência, a sua reputação. Com estas condições, qualquer noivo lhe servia. O que estava mais à mão foi o escolhido.” (HR, 278).

revelando-lhes os cálculos necessários para efetivamente assumir este tão importante papel, aspecto que, segundo Lúcia Miguel-Pereira, é ressaltado pelo escritor em seus primeiros romances, a fim de “sempre justificar os cálculos – e mostrar o valor da ambição” quando há uma mudança de *status* social com o matrimônio (MIGUEL-PEREIRA, 1949: 119). A autora mostra como o escritor da “primeira fase” vai elaborando a justificativa do cálculo em suas personagens femininas. Nesse sentido, à medida que pensamos a vida como uma espécie de jogo social, no qual os lances amorosos é parte indissociável, vão se atenuando os “males” cometidos por essas personagens tão ambiciosas quanto desejosas de amor. Aliás, esse parece ser mesmo o duplo objetivo da mulher machadiana: a junção entre amor (escolha) e ambição social, expresso em *A mão e a luva* nos termos de combinação entre “o sentimento e a razão, as tendências da alma e os cálculos da vida.” (OC, I, 233).

A perspectiva de Lúcia Miguel-Pereira em relação ao cálculo feminino é também apontada por Silviano Santiago ao salientar a necessidade das máscaras sociais, nas mulheres machadianas (e nas de carne e osso do século XIX), associada ao jogo social disposto no casamento. Segundo o crítico,

para se passar do amor ao casamento, o homem e a mulher se entregam a diversos jogos sociais. As várias formas de jogo são baseadas em posições opostas e complementares, que definem a sua posição dentro da sociedade: a liberdade e a prisão, o sentimento e a razão. À multiplicidade de experiências que o homem pode ter, por ser livre, corresponderá na jovem solteira ao uso, caso queira a liberdade, de múltiplas máscaras. (SANTIAGO, 1978: 33).

É evidente, no entanto, que essa multiplicidade de máscaras necessária à mulher, associada à ascensão social por meio do casamento, explicita contornos éticos e morais mais profundos. Mais do que isso, as implicações morais nascem do modo como a mulher utiliza determinadas estratégias para alcançar o *status* social (e existencial) do valoroso papel de esposa. Por esta lógica as atitudes loureiras de Rosina e de tantas outras personagens femininas de Machado são tidas como uma regra social válida (mas invisível) ao programa conjugal da mulher, por mais que deponham momentaneamente contra sua imagem moral, que deve ser, acima de tudo, preservada dos questionamentos

alheios, sobretudo porque essa dissimulação pode ser associada ao adultério mais tarde.<sup>3</sup> Ao invés de se concentrar em um único pretendente, a mocinha de “Ernesto de tal” abre seu leque de possibilidades, fazendo um perigoso mas calculado jogo amoroso, em que a vitória corresponde ao casamento e talvez à mudança da condição social.

Rosina evidencia as artimanhas femininas para se chegar ao casamento, distanciando-se das imagens resignadas de algumas mulheres, à medida que se aproxima da figuração da mulher pecadora, as adúlteras e prostitutas machadianas.<sup>4</sup> Está aí um dos pontos-chaves da concepção da figura feminina já na prosa inicial de Machado, fazer com que ela se desloque das imagens padrões da mulher no século XIX, representadas, segundo observa Anne Higonnet, a partir de dois pólos antagônicos:

um normal, ordenado e tranquilizador, o outro desviante, perigoso e sedutor; de um lado, a vida familiar regrada; do outro, prostitutas profissionais, activistas e a maior parte das mulheres trabalhadoras, assim como as mulheres de cor. (...) as mulheres de feminilidade normal eram representadas como admiráveis, virtuosas, felizes ou recompensadas, enquanto as mulheres de feminilidade desviante eram representadas como ridículas, depravadas, miseráveis ou castigadas. (HIGONNET, s/d: 299).

O que Machado parece buscar é uma imagem feminina que oscile entre estes dois pólos de representação da mulher, apelando para uma figura mais ambígua e encenadora e, sobretudo, consciente desses qualificativos e de sua posição social. Já nesses primeiros contos vemos o esforço do escritor para compor a mulher em sua integridade, fugindo, como observa Luiz Roncari, desses dois estereótipos femininos da época, o romântico e o naturalista: “a mulher romântica altamente idealizada, etérea e espiritualizada, ou a Eva dominada pela densidade corporal, e por isso mesmo mais sujeita às tentações demoníacas ou aos impulsos fisiológicos.” (RONCARI, 2007: 200/1).<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Silvano Santiago observa ainda que “a dissimulação feminina é um dado que existe e existirá na sociedade que Machado descreve, e que pode ser observado em toda jovem que se enamora e deseja casar-se. É consequência da sua posição frente ao homem, dentro da sociedade, e de modo algum pode ser tomado como exemplo de futura traição.” (SANTIAGO, 1978: 41). Se no caso de Capitu o argumento faz todo o sentido, não é da mesma forma que podemos estendê-lo a Rosina, a propósito de algumas constatações do narrador do conto, conforme veremos.

<sup>4</sup> Quando Machado publica “Ernesto de tal” (1873), já havia esboçado a figura da cortesã Cecília (*Ressurreição*), rascunho tímido da inesquecível Marcela de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

<sup>5</sup> É importante observar, no entanto, que este mesmo padrão feminino é visto também no Romantismo, que fixa a mulher a partir dessas duas imagens opostas: virginal e pura ou associada ao demônio, por meio

Mas se as ações da personagem feminina em “Ernesto de tal” se limitam ao exercício do poder de sedução com o objetivo de fazer-se esposa; aos olhos do homem isso se torna uma espécie de ofensa à sua masculinidade e autoridade, que precisa ser logo punida. É, no entanto, apenas na aparência que o conto guarda valor de lição moral às mocinhas casadoiras da época, já que em sua essência ele acaba por firmar um tipo de mulher padrão na ficção machadiana (sedutora e calculista), trazida possivelmente das aspirações conjugais das mulheres reais dos oitocentos, sobretudo se considerarmos que a “meia-vitória” final da personagem “exala uma moral ambígua.” (HMN, 14). Essas disposições iniciais da mulher machadiana, já asseguradas em parte por algumas figuras femininas de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*, impõem uma perspectiva diversa em sua compreensão, que nasce também de uma lógica social discriminatória e limitadora. Vemos, portanto, que por mais que as mulheres machadianas nos pareçam, num primeiro momento, tontas, submissas ou esquemáticas; nos detalhes (e lacunas) assumem posições contrárias, mediadas, no entanto, pelo próprio contexto histórico e social do qual fazem parte.

Um primeiro elemento que se revela importante na concepção de Rosina diz respeito à sua ambição social e econômica. Não há entre os prováveis maridos da moça nenhum que se destaque neste quesito; pelo contrário, todos são bem pouco atraentes e distantes da riqueza necessária a uma vida de conforto e luxo, requestada pela moça.

Rosina não era inteiramente avessa aos impulsos do coração e à filosofia do amor; mas tinha ambição de figurar alguma coisa, morria por vestidos novos e espetáculos freqüentes, gostava enfim de viver à luz pública. Tudo isso podia dar-lhe, com o tempo, o rapaz de nariz comprido, que ela antevia já na direção da casa em que trabalhava; o Ernesto porém era difícil que passasse do logar que tinha no arsenal, e em todo o caso não subiria muito nem depressa. (HMN, 131).

Contrapostos os dois parcos pretendentes às duas condições possíveis ao homem brasileiro oitocentista (a riqueza ou a pobreza), fica claro que a própria moça não tem muita opção. Resta-lhe escolher entre homens livres e independentes de favores

---

de sua fatalidade. Mario Praz explica que “na primeira parte do romantismo até cerca da metade do século XIX, há muitas mulheres fatais na literatura, mas não existe o tipo da mulher fatal do mesmo modo que existe o tipo de herói byroniano” (PRAZ, 1996: 181), isto é, há uma multiplicidade de tipos femininos que encarnam a fatalidade, tais como as vampiras, ciganas, mulheres exóticas, todas de temperamento sexual explosivo.

explícitos (na medida do possível): um, empregado do comércio, com chances de ascensão profissional; outro, funcionário público reles, sem pretensão e apadrinhamento necessários aos altos cargos. Ambos os pretendentes da moça estão distantes de serem ricos e bens instruídos, estes sim alvos da perseguição bem dirigida de certas mulheres. De qualquer modo, a focalização do narrador nas considerações e desejos da moça, ainda que também fruto dos “impulsos do coração”, a mostra dotada de interesse financeiro suficiente para qualificá-la de ambiciosa. E quais são suas ambições? Figurar entre as damas elegantes e luxuosas da corte, em escala social nitidamente inferior à de mulheres como Augusta e Eugênia. O que fica nítido é o desejo feminino de elevação do *status* social, mesmo que ele se realize através de uma necessária e árdua escalada do marido, no qual o primeiro passo para a mulher é, claro, a realização do casamento mais conveniente. Percebe-se, mais uma vez, a imagem feminina que se molda e se desdobra a partir da figura marital, realizando através dela suas próprias ambições sociais.

Se os pretendentes “oficiais” de Rosina não chegam a ser homens ricos e bem relacionados, é que a própria moça não é também uma boa escolha matrimonial para eles; isto é, ela não possui os cabedais necessários para atizar a ambição masculina, apesar de graciosa: “Não veste com luxo porque o tio não é rico; mas ainda assim está garrida e elegante. Na cabeça tem por enfeito apenas dous laços de fita azul.” (HMN, 127). As lições conscientes de outra mocinha machadiana, Raquel, revelam bem o modelo feminino que atraí os homens ao casamento.

... Anda agora aqui em casa um sujeito que nos foi apresentado há pouco tempo; qualquer outra moça ficaria presa pelas maneiras dele; a mim não me faz a menor impressão.

E por que?

A razão é simples; toda a graça que ele ostenta, toda a afeição que simula, todos os cortejos que me faz, quer saber o que é, Luísa? é que eu sou rica. (HMN, 198).

Rosina está distante das condições sociais e materiais da romântica Raquel de “Ponto de vista”. Vieira, tio da namorada de Ernesto, é também apenas mais um cultuador das exterioridades que a sobrinha anseia alcançar com o casamento: “- Ah! esquecia-me avisá-lo de uma cousa, disse Vieira que já havia dados alguns passos; como vai o subdelegado, que além disso é comendador, eu desejava que todos os meus convidados aparecessem de casaca.” (HMN, 125). Gente com pretensão de riqueza e

luxo, que encena as excentricidades dos que não possui grande coisa. Tal Rosina, tal o tio. Tal uma camada não desprezível da sociedade fluminense do século XIX, a considerar a obra machadiana.

Voltamos, pois, à junção de dois pólos perfeitamente conciliáveis nos ideais de Rosina: amor e ambição.

Uma moça que professasse ideias filosóficas a respeito do amor e do casamento diria que os impulsos do coração estavam antes de tudo. Rosina não era inteiramente avessa aos impulsos do coração e à filosofia do amor; mas ... (HMN, 131, grifo nosso).

Certamente que não, mas isso de maneira alguma quer afirmar que a parcela de cada uma das porções está bem equilibrada na cabecinha da moça. Muito pelo contrário, são aspectos absolutamente exteriores e distantes da concepção amorosa que falam ao coração e à razão da menina. Desromantizada, Rosina não traz em si os elementos de idealização amorosa e matrimonial presentes em Raquel e Estevão Soares. Talvez por isso mesmo a configuração da personagem é dissociada da literatura, conforme parecia ser regra geral de Machado e que vimos ocorrer na maior parte dos contos examinados. Mais do que sentimentos e imagens idealizadas do amor, o que se percebe na menina é o desejo de realização social e econômica através de um casamento bem refletido, tramado a partir de uma escolha muito mais racional do que emocional.

O rapaz de nariz comprido (...) proferiu algumas palavras que a moça ouviu derretida e envergonhada, entre vaidosa e modesta. O que ele dizia era que Rosina não só era a flor do baile, mas também a flor da rua do Conde, e não só a flor da rua do Conde, mas também a flor da cidade inteira.

Isto era o que lhe dissera muitas vezes Ernesto; o rapaz de nariz comprido, entretanto, tinha uma maneira particular de elogiar uma moça. A graça, por exemplo, com que ele metia o dedo polegar da mão esquerda no bolso esquerdo do colete, brincando depois com os outros dedos como se tocasse piano, era de todo ponto inimitável; nem havia ninguém pelo menos, naquelas imediações, que tivesse mais elegância na maneira de arquear os braços, de concertar os cabelos, ou simplesmente de oferecer uma xícara de chá. (HMN, 130, grifos nossos).

Os comentários do narrador não deixam dúvida diante da figura ensaiada do “rapaz de nariz comprido”, que além de todo cerimonial estudado, veste-se ainda com a distintiva casaca, aquela que o pobre Ernesto não tinha para comparecer ao evento. De modo insinuante o narrador trata de apresentar ao leitor o rival de Ernesto, ao mesmo tempo em que configura a imagem interesseira da moça. Melhor composição física e apresentação, melhor emprego e possibilidades de ascensão profissional, aspectos que

garantem a inclinação de Rosina ao moço inominável, como se Machado estivesse a nos dizer que pouco importa aqui quem seja o namorado, conquanto ele “exista” socialmente para a mulher. Mas esta não é a única explicação para tal procedimento classificatório.

Tais aspirações da menina são correspondentes às de seu tio Vieira, que não é preciso ao menos ser consultado sobre a escolha amorosa da sobrinha: “... ele deseja a minha felicidade; e o casamento contigo é a minha felicidade maior. Ainda quando porém se oponha aos impulsos do meu coração, basta que eu queira para que os nossos desejos se realizem. Mas descansa; meu tio não porá obstáculos.” (HMN, 139, grifos nossos). É revelador o modo como a moça qualifica os aspectos que fazem o “rapaz de nariz comprido” ser eleito para marido: os mesmos “impulsos do coração”, que foram mais atrás levemente desconsiderados na balança do amor e da ambição, são agora relativizados pelo discurso astucioso da mocinha. Talvez porque haja uma coincidência feminina que prescreva a idéia de que da ambição nasce verdadeiramente o amor. Os tais “impulsos do coração”, alegados pela menina, servem à mesmice nula da linguagem amorosa do eleito: como forma de estereotipar ainda mais a imagem romantizada do amor e do casamento. Se a linguagem de ambos os namorados de Rosina é igual, e os “impulsos do coração” feminino não são considerados realmente, o que dissocia Ernesto e “o rapaz de nariz comprido” são apenas os aspectos exteriores que acompanham os jargões amorosos. Ou seja, mesmo desromantizada, Machado compõe sua personagem feminina preocupada com os conceitos amorosos em voga, como se fossem mais um índice externo importante na figuração do desejado marido. De outro modo, por que ensaiar em Rosina certa adesão ao discurso romântico? Fica posto que esse consentimento feminino compõe melhor a imagem da mulher no conto que, apesar de não se importar tanto com os “impulsos do coração”, necessita endossá-los a partir de um discurso estereotipado e esperado em relação aos atributos sentimentais femininos. Afinal, no século XIX, os caracteres gerais do sexo frágil são – vale a pena insistir – centralizados na emoção, no império dos sentimentos e da imaginação sobre o espírito.

A imagem que o narrador machadiano nos dá de Rosina é tão composta quanto a do “rapaz de nariz comprido”, que se comporta de modo visivelmente encenado;

enquanto a de Ernesto é feita de maneira bastante natural, como forma de ridicularizá-lo e contrapô-lo ao aspecto calculista da moça e o estudado do rival.

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

(...)

Quem o visse fazer estas subidas e descidas, bater na perna, acender e apagar charutos, e não tivesse outra explicação, suporia plausivelmente que o homem estava doudo ou perto disso. Não senhor; Ernesto de tal (não estou autorizado para dizer o nome todo) anda simplesmente apaixonado por uma moça que mora naquela rua; está colérico porque ainda não conseguiu receber resposta da carta que lhe mandou essa manhã. (HMN, 123/4, grifos nossos).

Nem ladrão, nem filósofo. O narrador define Ernesto por meio de negativas, anulando-o ainda mais, apesar de ser ele o protagonista da história e trazer seu nome no título. Observa-se que a propósito de negar uma maior caracterização de Ernesto, o narrador o nomeia pelo sugestivo epíteto “de tal”, explicando, no entanto, a razão do método adotado: “... (não estou autorizado para dizer o nome todo)...”. (HMN, 123/4). O narrador machadiano já dá mostras de seu discurso enganoso ao expressar sua intenção de não identificar a personagem masculina quando, na verdade, aponta inúmeros aspectos que podem facilmente revelá-la ao leitor: nome da esposa e do tio desta; referências ao emprego e à sociedade no armarinho com o “rapaz de nariz comprido”; locais do casamento e da residência de Ernesto e Rosina; formação da família, etc. Por que não nomeá-lo então desde já? Talvez o epíteto “de tal” revele algo bem distinto: a composição vulgar do moço, que preenche os desejos matrimoniais de Rosina apenas por ser mais suscetível às suas artimanhas. Afinal, “coisa pior que casar mal”...

As inúmeras descrições do comportamento de Ernesto o apontam como um rapaz incompreendido, carregado intencionalmente por Machado de um simbolismo passional, característica maior dos jovens enamorados. Meio desajustado, meio colérico, o jovem é apresentado a partir de altas doses de ridicularização e, ao mesmo tempo, de maneira tempestuosa, como se o narrador anunciasse algo de trágico à história. Tragicidade, diga-se de passagem, que é sugerida pelos atos masculinos (cólera, rompimento e

vingança), mas devidamente aplacada pela dissimulação da mulher e pela irresolução ingênua do pobre namorado.

Havia três meses que Ernesto namorava a sobrinha de Vieira, que se carteava com ela, que protestavam um ao outro eterna fidelidade, e nesse curto espaço de tempo tinha já descoberto cinco ou seis mouros na costa. Nessas ocasiões fervia-lhe a cólera, 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. (HMN, 132).

Se o capítulo I do conto tem por objetivo esboçar a imagem de Ernesto, a semelhante introdução do capítulo II, que focaliza Rosina, é o modo escolhido pelo narrador de nos garantir a distância existente entre o caráter de um e de outro, contrastando-os por meio dos gestos estudados e enganadores da mocinha casadoira:

Veja o leitor aquela moça que ali está sentada num sofá, entre duas damas da mesma idade, conversando baixinho com elas, e requebrando de quando em quando os olhos. É Rosina. Os olhos de Rosina não enganam ninguém... exceto os namorados. Os olhos dela são espertinhos e caçadores, e com um certo movimento que ela lhes dá, ficam ainda mais caçadores e espertinhos. É galante e graciosa; se o não fora, não se deixaria prender por ela o nosso infeliz Ernesto, que era rapaz de apurado gosto. Alta não era, mas baixinha, viva, travessa. Tinha bastante afetação os modos e no falar; mas Ernesto, a quem um amigo notara isso mesmo, declarou que não gostava de moscas mortas. (HMN, 127, grifos nossos).

A eficácia das duas descrições torna-se maior à medida que os cálculos de Rosina ficam mais evidentes e as explicações absurdamente cômicas a propósitos de seus flertes são aceitas pelo ingênuo Ernesto.<sup>6</sup> Se apenas os namorados acreditam na sinceridade dos olhos travessos da menina, o “rapaz de nariz comprido” é certamente muito menos suscetível às artimanhas femininas do que Ernesto, já que, apesar de manter certas pretensões amorosas, percebe a realidade do gesto manipulativo de Rosina.

Algo que chama a atenção na composição psicológica de Ernesto é sua capacidade imaginativa associada a essa irresolução provisória. Apesar de ver com os

---

<sup>6</sup> Um dos modos mais freqüentes que a moça utiliza para manter Ernesto sob seu jugo é apelar para a já tão conhecida “chantagem emocional” e para o artifício das lágrimas (HMN, 132, 150/1), aspectos que já vimos fazer parte das estratégias de controle feminino e que diversos escritores põem em cena para caracterizar suas personagens femininas. Vejamos como Prévost faz Grioux descrever as mesmas táticas na inesquecível Manon: “O seu embaraço foi, durante alguns segundos, igual ao meu; mas, vendo que o meu silêncio continuava, levou as mãos aos olhos para ocultar as lágrimas. Disse-me, com voz tímida, que confessava a sua infidelidade, e que bem merecia o meu ódio, mas que, se na verdade eu tinha sentido por ela algum amor, levei a crueldade ao requinte, deixando que se passassem dois anos sem procurar saber do seu destino, e que mostrava ainda maior crueldade vendo-a tão consternada junto de mim sem lhe dizer uma só palavra. Não saberia exprimir a perturbação do meu espírito ao ouvi-la.” (PRÉVOST, s/d: 35/6).

próprios olhos todas as leviandades da namorada, ele se deixa levar pela própria imaginação ao compor tanto a narrativa do adultério feminino (que é verdadeira) quanto o equívoco de sua acusação. Um dos momentos mais marcantes é quando ele percebe, enfim, o acordo velado entre Rosina, o tio e o “rapaz de nariz comprido”:

Desisto de pintar os desesperos, os terrores, as imprecações de Ernesto no dia em que a certeza da derrota mais funda e de raiz se lhe cravou no peito. Já então lhe não bastou a negativa de Rosina, que aliás lhe pareceu frouxa, e efetivamente o era. O triste moço chegou a desconfiar que a amada e o rival estaria de acordo para mofar com ele.

Como por via de regra, é da nossa miserável condição que o amor próprio domine o simples amor, apenas aquela suspeita lhe pareceu provável, apoderou-se dele uma feroz indignação, e duvido que nenhum quinto ato de melodrama ostente maior soma de sangue derramado do que ele verteu na fantasia. Na fantasia, apenas compassiva leitora, não só porque ele era incapaz de fazer mal a um seu semelhante, mas sobretudo porque repugnava à sua natureza achar uma resolução qualquer. 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... (HMN, 141).

Eis que surge de maneira enviesada e decorrente da estratégia narrativa do conto a literatura em sua vertente dramática, explicitando o contorno débil e ridículo do jovem namorado.<sup>7</sup> Tal qual uma personagem subtraída dos já tão batidos melodramas, Ernesto, na imaginação e por alusão teatral, encena toda uma batalha ardente com seu rival, projetando para o nível do texto sua incapacidade de resolver efetivamente o impasse amoroso. Se os tormentos da alma são resolvidos de maneira eficaz e tempestiva nos pensamentos do moço, a solução na vida real é retardada por seus ímpetos de imaginação, pelos conselhos do amigo Jorge e pela encenação feminina. Diante de um homem irresoluto, ingênuo e negativamente imaginativo, é fácil para Rosina obter a meia-vitória, que se transforma ao final do conto em vitória total da mulher loureira.

### **3.1.2) Embate verbal e estratégias amorosas.**

Se em “Ernesto de tal” Machado constrói sua personagem feminina dissociada dos ideais amorosos presentes no mundo literário; em “Linha reta e linha curva”, a viúva Emília encarna todos esses valores com propósito semelhante ao “programa” de Rosina:

---

<sup>7</sup> O narrador machadiano se utiliza de uma linguagem dotada de clichês românticos para ridicularizar, ainda mais, o pobre e ingênuo Ernesto. Esse procedimento acaba por identificar Ernesto e Estevão Soares, de “A mulher de preto”, por meio da desvalorização da figura masculina romântica.

despertar o sentimento amoroso no homem, mas sem intenção matrimonial. Emília revela em seus discursos a favor do casamento e do amor inúmeras imagens que idealizam o sentimento, vindas sobretudo das manifestações artísticas. Num primeiro momento, o jogo de sedução armado pela moça objetiva vingar o sexo feminino, ultrajado pela indiferença com que Tito o põe “abaixo da dama de copas” (CF, 212), ao revelar sua preferência pelo voltarete. A aproximação entre a viúva e o moço dá ensejo à discussão das razões para o celibato masculino, caracterizado, pela personagem, como “incapacidade para os amores”:

- Eu não creio na fidelidade.

- Em absoluto?

- Em absoluto

(...)

... Houve um dia em que eu tentei amar; concentrei todas as forças vivas do meu coração; dispus-me a reunir o meu orgulho e a minha ilusão na cabeça do objeto amado. Que lição mestra! O objeto amado, depois de me alimentar as esperanças, casou-se com outro que não era nem mais bonito, nem mais amante. (CF, 221).

O diálogo entre Emília e Tito sobre a fidelidade conjugal ocorre em meio as divagações do homem relativas ao estado da viuvez feminina:

... Por que se fez viúva, mesmo depois da morte do seu primeiro marido? Creio que poderia continuar casada.

- De que modo? Perguntou Emília com espanto.

- Ficando mulher de finado. Se o amor acaba na sepultura acho que não vale a pena de procurá-lo neste mundo.

(...)

- Então, acha que eu cometi uma bigamia? (CF, 220/1).

Nessa direção, os argumentos de Tito são prolongamentos da idéia de que o novo casamento de uma viúva equivale sempre à traição, isto é, se uma mulher pode se casar inúmeras vezes (desde que mortos os respectivos maridos) ela se mostra apta a amar muitos em uma só vida.<sup>8</sup> Os dois casamentos de Emília, em apenas dois anos, são suficientes, acredita o moço, para discutir a possibilidade da traição feminina e, nesse sentido, ele não está muito distante da visão de outros homens machadianos, que

---

<sup>8</sup> A associação existente entre novo casamento e bigamia era endossada pelo discurso jurista inglês nos séculos XVIII e XIX: “Um segundo casamento após a morte do cônjuge (...) era designado tecnicamente de ‘bigamia’. Durante certo tempo os viúvos ‘bígamos’ não gozaram do ‘apoio do clero’. Também há indícios de uma desaprovação popular, baseada aparentemente em três principais motivos”: adultério simbólico; prejuízo dos herdeiros e perda do poder econômico. (MACFARLANE, 1990: 241/2).

entendiam a viúva como uma espécie de discípula de Artemisa.<sup>9</sup> É justo dizer que a questão da infidelidade, em “Linha reta e linha curva”, é posta apenas à personagem feminina, não sendo sequer tratada em relação ao comportamento do homem, pois a descrença de Tito nasce da traição simbólica da mulher. A questão da infidelidade e da bigamia associadas à viuvez feminina coloca em discussão, na obra machadiana, uma temática muito explorada na literatura ocidental, a da “viúva alegre”, presente “desde a esposa de Bath com seus cinco casamentos, no *Prólogo* de Chaucer, até a *Ópera dos mendigos* de Gay.” (MACFARLANE, 1990: 160): “Dou graças a Deus que tive cinco maridos; benvindo seja o sexto, venha lá quando vier! (...) é melhor casar que arder.” (CHAUCER, 1988: 137).

Emília pode ser vista, talvez, como um correspondente feminino da falsa isenção amorosa de Tito, que justamente por não acreditar no amor e no casamento (e na fidelidade) casara-se, aos vinte e cinco anos, já duas vezes. O caminho percorrido ao longo do texto, entretanto, evidencia algo bem distinto em relação à moça: seus sucessivos casamentos resultam de sua crença no amor. É dessa forma que devemos entender, por exemplo, o depoimento da viúva em defesa do sentimento amoroso e das idealizações associadas a ele.

- Tenho pena de uma creatura assim, continuou a viúva. Não conhecer o amor é não conhecer a vida! Há nada igual à união de duas almas que se adoram? Desde que o amor entre no coração, tudo se transforma, tudo muda, a noite parece dia, a dor assemelha-se ao prazer... Se não conhece nada disso, pode morrer, porque é o mais infeliz dos homens.

- Tenho lido isso nos livros, mas ainda não me convenci...

- Já reparou na minha sala?

- Já vi alguma coisa.

- Reparou naquela gravura?

Tito olhou para a gravura que a viúva lhe indicava.

- Se me não engano, disse ele, aquilo é o Amor domando as feras.

- Veja e convença-se.

- Com a opinião do desenhista? Perguntou Tito. Não é possível. Tenho visto gravuras vivas. Tenho servido de alvo a muitas setas; crivam-me todo, mas eu tenho a fortaleza de São Sebastião; afronto, não me curvo.

- Que orgulho!

- O que pode fazer dobrar uma altivez destas? A beleza? Nem Cleopatra. A castidade?

Nem Susana. Resuma, se quiser, todas as qualidades em um só creatura, e eu não mudarei... É isto e nada mais. (CF, 222).

---

<sup>9</sup> É assim que Mendonça entende a postura celibatária de Margarida em “Miss Dollar”: “- Tudo se explica, disse Mendonça depois de algum silêncio; quer ficar fiel à sepultura; é uma Artemisa do século.” (CF, 64).

Na concepção feminina, o amor ganha algumas conotações usuais românticas (vida, harmonia entre almas, etc.), e outra bem surpreendente, significando a própria inversão do mundo. Em resumo, uma espécie de caos ordenado. Se o amor é, conforme já caracterizado, atributo de apelo irracional e inconsciente, aqui ele toma dimensões assombrosas, sendo capaz dos maiores efeitos antitéticos. Esse descontrole e irracionalidade do indivíduo dotado do sentimento amoroso contrapõem-se ao curso ordenado das coisas e parece não sugerir outro final do que o da desilusão. Essas imagens inconstantes e invertidas, trazidas pela exposição da viúva, reforçam muito, no entanto, a idéia de que ela associa o amor à própria vida. O discurso feminino em defesa do amor aponta claramente a necessidade imperiosa que a mulher tem de se submeter à paixão, sendo necessário, para isso, institucionalizá-la mediante o contrato matrimonial.

Mais do que um discurso em prol do amor, Emília está a justificar seus casamentos, todos contraídos, segundo nos parece, pela escolha afetiva. Pelo menos não há nada que revele o contrário. Talvez pudéssemos discutir a singularidade do tempo entre o primeiro e o segundo casamento, mas sem outros aspectos fica difícil concluir algo a respeito da qualidade das uniões da moça, mesmo porque não houvera, tempo suficiente para os problemas conjugais.<sup>10</sup> De certo, em casamentos realizados pela opção pessoal dos noivos os problemas ocorreriam com a prolongada convivência íntima do casal e, talvez, dependessem muito da postura e do temperamento dos envolvidos. Em relação a Emília, só o que sabemos é que, apesar de afirmar certa isenção ao amor, a viúva o defende de forma vigorosa, valendo-se inclusive de imagens ideais literárias<sup>11</sup> e uma pictórica, o “Amor domando as feras”. Gravura muito oportuna para ilustrar o embate verbal travado entre a mulher (crente no amor) e o celibatário.

Este procedimento de alusão literária é, aliás, um dos modos que Tito tem de criticar o amor, mostrando-o como uma construção ficcional, em que muitas mulheres e homens acreditam, como sugere a leitura idílica que Adelaide e Azevedo fazem de

---

<sup>10</sup> Se ela se casou duas vezes em dois anos, isso significa que os casamentos duraram cerca de seis meses, já que o tempo de viuvez socialmente aceito é de um ano.

<sup>11</sup> Conquanto não haja aqui nenhuma indicação literária, a concepção amorosa da moça vem certamente dos livros e ela é revelada pelo comentário cético do moço: “- Tenho lido isso nos livros...”. (CF, 222).

*Marília de Dirceu* nas páginas iniciais do conto. De acordo com a exposição cética (mas lúcida) de Denis de Rougemont, os sentimentos experimentados pelas pessoas são

criações literárias, na medida em que certa retórica é a condição suficiente de sua *confissão* e, portanto, de sua tomada de consciência. Na falta dessa retórica, tais sentimentos severamente existiriam, mas de uma forma acidental, não reconhecida, a título de extravagâncias inconfessáveis, como se fossem contrabando. Mas sempre verificamos que a invenção de uma retórica fazia ativar rapidamente certas potencialidades latentes do coração. A publicação de *Werther*, por exemplo, provocou uma onda de suicídios. Rousseau fez com que toda a corte da França bebesse leite, e *René* desolou várias gerações. Isso porque para admirar a natureza, para aceitar certas melancolias e mesmo para cometer suicídio, é preciso poder “explicar” a si mesmo e aos outros o que se sente. (ROUGEMONT, 1988: 126, grifo do autor).<sup>12</sup>

Esse aspecto que dá à literatura condição de “criar e explicar” os sentimentos humanos, sobretudo os relativos ao amor, está no cerce das especulações de Tito e da concepção amorosa de outras personagens machadianas. A novidade aí seria a inserção do elemento gráfico a compor uma outra imagem do amor que, convenhamos, é bem pouco original como discurso amoroso. Tanto é assim que Tito não precisa se esforçar muito para anular o pictórico argumento da moça. Acreditar nessas imagens amorosas idealizadas é, segundo as considerações do rapaz, assegurar uma certa frustração feminina e masculina no casamento, pois o amor, tal como o descreve a literatura e as manifestações artísticas de modo geral, não existe. Inventam-se imagens que correspondem a certas disposições do coração humano que, por sua vez, se prolongam até as inevitáveis frustrações. Esse é o discurso machadiano por detrás da concepção de suas personagens relativas ao amor e ao casamento.

Mesmo acreditando na imagem amorosa ideal (essa espécie de “amor verdadeiro”) Emília pratica o “amor ordinário dos salões”. É claro que este tipo de prática social tem as vantagens de lisonjear a vaidade feminina e predispor a mulher ao casamento, caso ela encontre figura adequada. Mais do que a viuvez, a carreira dessa mocinha machadiana é mesmo o casamento, como diria anos mais tarde certo conselheiro a propósito de outra viuvinha. As práticas de salão, no entanto, não desqualificam a crença de Emília no amor e somente por brincadeira é que ela se dispõe a maltratar o coração do velho namorado. Ou o leitor acredita que é possível levar a

---

<sup>12</sup> A exposição teórica acima pode ser facilmente traduzida por La Rochefoucauld nos seguintes termos: “Há pessoas que nunca se apaixonariam se nunca tivessem ouvido falar de amor.”

sério Diogo depois da caracterização ridícula que o narrador lhe dá, sobretudo se comparado ao hábil e sedutor Tito?<sup>13</sup>

Nas estratégias de conquista que Emília arma em torno do jovem celibatário há um limite muito tênue entre o socialmente permitido à mulher (mesmo viúva) e o moralmente condenado. Ainda que a personagem tenha altivez para impor-se às restritivas conveniências sociais, ela deve ceder ao fato natural de que é mulher, portanto, resguardar certo recato quanto às suas práticas amorosas.

Cansada de trabalhar em vão, a viúva determinou dar um golpe mais decisivo. Encaminhou a conversa para as doçuras do casamento e lamentou o estado de sua viuvez. O casal Azevedo era para ela o tio da perfeita felicidade conjugal. Apresentava-os aos olhos de Tito como um incentivo para quem queria ser venturoso na terra. Nada, nem a tese, nem a hipótese, nada moveu a frieza de Tito.

Emília jogava um jogo perigoso. Era preciso decidir entre os seus desejos de vingar o sexo e as conveniências de sua posição; mas ela era de um carácter imperioso; respeitava muitos os princípios de sua moral severa, mas não acatava do mesmo modo as conveniências de que a sociedade cercava essa moral. A vaidade impunha-se no espírito dela, com força prodigiosa. Assim que a bela viúva foi usando todos os meios que era lícito empregar para fazer apaixonar Tito. (CF, 227).

Defesas do amor, exaltação da vida conjugal e referências diretas ao casal modelar de “Linha reta e linha curva”, tudo isso é feito pela viúva para tentar ativar a curiosidade amorosa de Tito. Emília revela, nesse instante, que crê, além das imagens do amor já vistas, na caracterização aparente de Adelaide e Azevedo como exemplo da perfeição conjugal. De um lado, essa perspectiva da viúva pode significar que ela não tenha vivido nada semelhante em seus dois casamentos, pois daí porque não se referir às próprias experiências conjugais? Por outro lado, revelar a intimidade de seus matrimônios, além de indiscreto, poderia ser apenas mais uma demonstração de seu modo iludido de crer na imagem ideal do amor. Apelar para a imagem conjugal mais próxima de Tito seria, nesse sentido, o procedimento mais acertado. Depois de tantas demonstrações e afirmações do amor, poderia o homem convicto do celibato não ceder às prerrogativas sentimentais dessa doce e sedutora viuvinha machadiana?

---

<sup>13</sup> Vejamos como Diogo é descrito pelo narrador machadiano: “Quanto ao velho que lhe dava o braço, era, como disse, um homem de cinquenta anos. Era o que se chama em português chão e rude, - um velho gaiteiro. Pintado, espartilhado, via-se nele uma como que ruína do passado reconstruída por mãos modernas, de modo a ter esse aspecto bastardo que não é nem a austeridade da velhice, nem a frescura da mocidade.” (CF, 206).

Em “Linha reta e linha curva”, as estratégias de conquista feminina são assumidas, pois o leitor sabe de antemão dos planos de “vingança do sexo” de Emília; as do homem, no entanto, são escamoteadas, sobretudo porque o narrador machadiano se identifica com a visão amorosa distanciada de Tito: afinal, os dois são, cada um a seu modo, críticos em relação às imagens do amor e do casamento descritas idealmente pelas outras personagens. Se em “Ernesto de tal”, depois de tantas artimanhas de Rosina, a vitória da mulher era completa; em “Linha reta e linha curva”, as estratégias levam a personagem feminina à derrota moral e à subjugação do sexo (e quase à frustração amorosa): o grande vencedor e estrategista é mesmo o homem e seu disfarce celibatário.

### **3.1.3) As suspeitas do narrador e a outra versão da “história” do casamento.**

Em “Ernesto de tal”, o comportamento esclarecido e insinuante do narrador, focalizado nas ações descaradas de Rosina, nos ajuda a perceber que a figura mais conveniente aos desejos e ambições da mocinha casadoira é mesmo o “rapaz de nariz comprido”, e que a “escolha” desta só recai sobre o patético Ernesto por ser ele mais sujeito às suas encenações. É o narrador o grande responsável pela visualização do leitor de que a “escolha” matrimonial de Rosina é fruto de mais uma de suas atitudes calculistas na tentativa de assumir a condição de esposa. Pois em que momento do conto fica claro que a eleição da moça por Ernesto é ocasionada pelo “impulso do coração”? Foi o próprio narrador que notou a enorme importância de aspectos sociais e econômicos na decisão da menina em detrimento do amor, mesmo que o casamento seja algo vivamente desejado por ela. Ernesto, nesse sentido, sempre nos foi apresentado como a possibilidade menos qualificada às ambições de Rosina.

Quem não tem cão, caça com o gato, diz o provérbio. Ernesto era pois, moral e conjugalmente falando, o gato possível de Rosina, uma espécie de *pis-aller*, - como dizem os franceses, - que convinha ter à mão. (HMN, 136).

Último elemento a ser considerado e primeiro a ser requestado, caso falhem outras possibilidades conjugais mais atraentes, nas quais estão o rival declarado e o primo da moça. O modo proverbial que o narrador utiliza para nos anunciar a fatalidade

de Ernesto deixa evidente o tom natural da situação, dispondo-a como uma espécie de rotina a que o moço deve se acostumar. Essa pretensa naturalização dos gestos levianos da personagem feminina parece encerrar outra solução final à história do casamento, que sugere, não por acaso, a figura adúltera de Rosina. Para isso, devemos nos atentar na linha argumentativa desenvolvida pelo narrador ao longo do conto, a propósito da caracterização física e psicológica de suas principais personagens. Estamos aludindo, é claro, ao escancarado clima de infidelidade feminina que o narrador privilegiou, evidenciando sempre o logro a que Ernesto foi inúmeras vezes submetido. Talvez por isso a descrição inicial do moço na abertura do conto seja feita a partir da negação de algumas características singulares: nem filósofo, nem ratoneiro. Ernesto está distante dessas duas figuras essencialmente no que elas têm de reflexão e astúcia, aspectos que certamente garantiriam sua imunidade aos enganos sucessivos praticados pela mulher.

Para entendermos melhor a outra versão da história final do casamento de Ernesto e Rosina é preciso perseguir as pistas deixadas por este narrador descrente da resignação feminina<sup>14</sup> e observar o modo como ele vai compondo uma realidade diversa ao clima amoroso do jovem e feliz casal. Isso ocorre nos momentos finais do texto:

Três meses depois, dia por dia, foi celebrado na igreja de S. Ana, que era então no Campo d'Aclamação, o consórcio dos dois namorados. A noiva estava radiante de ventura; o noivo parecia respirar os ares do paraíso celeste. O tio de Rosina deu um sarau a que compareceram amigos de Ernesto, exceto o rapaz de nariz comprido.

Não quer isto dizer que a amizade dos dois viesse a esfriar. Pelo contrário, o rival de Ernesto revelou certa magnanimidade, apertando ainda mais os laços que o prendiam desde a singular circunstância que os aproximou. Houve mais; dois anos depois do casamento de Ernesto, vemos os dois associados num armarinho, reinando entre ambos a mais serena intimidade. O rapaz de nariz comprido é padrinho de um filho de Ernesto.

- Porque não te casas? pergunta Ernesto às vezes ao seu sócio, amigo e compadre.

- Nada, meu amigo, responde o outro, eu já agora morro solteiro. (HMN, 154, grifos nossos).

Em primeiro lugar, o narrador chama a atenção para o rápido desfecho da história amorosa do casal, sugerindo o casamento como a saída mais acertada para por um fim definitivo no drama encenado no conto. Ernesto, talvez, por medo de que outras cenas

---

<sup>14</sup> Ademais, há da parte do narrador, que sempre ressaltou o cálculo e a dissimulação de Rosina, uma complacência suspeita com sua imagem regenerada, valendo-se inclusive de uma linguagem romantizada (clichê), que era anteriormente alvo de ironia: “Como na volta do filho pródigo, as duas almas festejaram aquela renascença da felicidade, e amaram-se com mais força que nunca.” (HMN, 154).

suspeitas (e infundadas) ocorressem, depondo contra a imagem angelical da moça; Rosina, por sua vez, para não perder o “gato” e a oportunidade de levar adiante seus planos conjugais. O casamento às pressas talvez ocorra como uma tentativa de acomodar o “natural namorico” da menina, como se o aprisionamento contratual pudesse por fim às suas leviandades.

Este era o programa da moça. Junte a isso que era naturalmente loureira, que gostava de trazer ao pé de si uma chusma de pretendentes, muitos dos quais é preciso saber que não pretendiam casar, e namoravam por passatempo, o que revelava da parte desses cavalheiros uma incurável vadiação de espírito. (HMN, 135).

Até que ponto é possível crer que esse aspecto tão natural de uma moça vaidosa e com altas pretensões sociais possa ser amortecido pelo casamento? Já vimos em outros contos que a junção entre vaidade feminina e frustração conjugal pode levar a mulher ao adultério.<sup>15</sup> Mas vimos também que Rosina parece querer encontrar no casamento apenas a possibilidade de uma vida confortável e pública e não a realização do amor. Resta saber até quanto às exterioridades da vida pública serão suficientes para a acomodação da personagem ao casamento, mesmo porque Ernesto, conforme sabemos, está bem distante de realizar as ambições sociais e econômicas da esposa. Afinal, ele era dentre as possibilidades conjugais da moça a menos viável.

Alguns vocábulos escolhidos pelo narrador para relatar o casamento e os fatos conseqüentes deste despertam a atenção; “consórcio” e “dois namorados” são dois deles. O primeiro porque sugere, além do casamento, uma idéia de acordo, de comunhão de interesses, significando, pois, uma espécie de contrato comercial. É como se o narrador quisesse aqui insinuar o que mais tarde fica dito em relação ao “armarinho” aberto em sociedade por Ernesto e o “rapaz de nariz comprido”. O mais estranho, no entanto, é que o “consórcio” se estabelece entre dois contratantes não nomeados explicitamente pelo narrador: a expressão utilizada é apenas “dois namorados”. A despeito da regra de pluralização da língua portuguesa requerer que da junção de um adjetivo masculino e outro feminino o privilégio incontestável seja do primeiro; vemos que o termo pode

---

<sup>15</sup> Nas palavras esclarecedoras de um viajante dos oitocentos: “Se homens e mulheres casam-se com quem não amam eles amarão aquele com quem não se casam”. (APUD: QUINTANEIRO, 1996: 103/4).

aludir também às respectivas figuras masculinas do conto, que estiveram, não nos esqueçamos, a “socializar” por um tempo a mesma mulher.

Se essa exposição parece um pouco forçada ao leitor, é preciso observar com máximo cuidado as próximas palavras do narrador que, na verdade, são desdobramentos da idéia da infidelidade feminina (exposta com clareza ao longo do conto) e do modo como o “rapaz de nariz comprido” se adapta ao confortável papel de terceiro na suposta triangulação amorosa.<sup>16</sup> Depois de exposta a situação inicial do casamento entre Rosina e Ernesto e da ausência significativa do amigo do noivo à cerimônia, o narrador nos informa com minúcias os fatos relativos a tal “sociedade” entre as duas personagens masculinas, ressaltando sempre a firme amizade entre os dois homens, ao mesmo tempo em que nomeia o “rapaz de nariz comprido” como “rival de Ernesto”. Se os dois já superaram a crise amorosa que os envolveu e a amizade se mostra mais forte a cada dia, por que, então, o narrador insiste em qualificar o rapaz como “rival de Ernesto”? E por que, apesar de toda a amizade, o ex-namorado de Rosina não comparece ao casamento do amigo?<sup>17</sup> Essas pequenas intromissões acusadoras por parte do narrador (fissuras nas paredes de outro casamento) não são ocasionais e devem ser consideradas na versão final do conto, por mais que a superfície do texto afirme a felicidade conjugal de Ernesto e Rosina.<sup>18</sup> Essa tal felicidade só parece ser possível mediante a introdução de um terceiro e já conhecido elemento, a desempenhar funções sociais encobridoras de sua real posição dentro do casamento de Ernesto e Rosina: “sócio, amigo e compadre”, tudo

<sup>16</sup> O rompimento dos dois namorados é sugerido e arquitetado pelo “rapaz de nariz comprido” e este, dado o primeiro passo, não vacila. Depois de tantas ações levianas da moça, não seria tarefa fácil para um rapaz levemente afetado tê-la como esposa; melhor é figurar nessa história com um outro papel. Para Silvia Azevedo, “a solução final [de Rosina] era casar-se com um (Ernesto) e fazer do outro o seu amante... A prova de que o plano foi concebido por Rosina e pelo amante é que, ao invés de a moça escrever para este, é para Ernesto que ela envia aquela carta de perdão.” (AZEVEDO, 1990: 588). A nosso ver, o argumento de Azevedo não faz sentido, já que o narrador pontua seu texto por dois aspectos contrastantes ao da análise acima: Rosina teria maior facilidade de “prender” Ernesto e o principal objetivo dela sempre foi o casamento. Se há algo de calculado no adultério ele ocorre depois do casamento, com a aproximação do “rapaz de nariz comprido” ao recente casal.

<sup>17</sup> Possivelmente o “rival de Ernesto” trazia ainda alguma mágoa em relação aos artifícios de Rosina, o que sugere, por outro lado, que ele ainda a ama.

<sup>18</sup> É interessante pontuar as similaridades entre os contos “Ernesto de tal” e “Aires e Vergueiro”, publicado em janeiro de 1871. Aspectos referentes ao adultério e às dissimulações da mulher, ao engano e

isso “reinando entre ambos [os homens] a mais serena intimidade”. Será preciso recordar ao leitor do sugestivo triângulo de “Confissões”?

José Aderaldo Castello ressalta a importância de “Ernesto de tal” na obra machadiana por entendê-lo, “com o devido desconto”, como “a matriz informe do esquema” de *Dom Casmurro*. (CASTELLO, 1969: 84). De carona nas considerações de Castello podemos afirmar que alguns temas fundamentais vistos no romance de Bentinho e Capitu estão mesmo presentes no conto: ambição e estratégias femininas para a realização de um casamento economicamente viável; sugestão de uma triangulação amorosa; amizade entre os homens “rivais”; paternidade e apadrinhamento. Não passa despercebido ao leitor o aspecto imaginativo e irresoluto de Ernesto a fazer sombra no comportamento de Bento Santiago, sobretudo em relação às atitudes femininas. De certo o que separa mais nitidamente as personagens (e a resolução final do conflito) é a posição econômica e social contrária que ambos ocupam, já que o relato de *Dom Casmurro* decorre, dentre outras possibilidades de leitura, do ressentimento senhorial do narrador. (SCHWARZ, 1997).

Vemos, portanto, que as escolhas semânticas do narrador de “Ernesto de tal” ao final do conto junto à caracterização que ele faz das personagens envolvidas no conflito amoroso – enfim, descobrimos o motivo do apelido do rival de Ernesto – revelam na profundidade do texto uma outra versão da história da aparente conversão da mocinha loureira em senhora respeitável. E se resta alguma dúvida ao “leitor ingênuo”, valha-se das premonições lúcidas do “palerma”<sup>19</sup> Ernesto: “O triste moço chegou a desconfiar que a amada e o rival estavam de acordo para mofar dele”. (HMN, 141). Suspeitas à parte, é o próprio narrador que elucida ao curioso leitor seu modo de composição

---

à sociedade comercial masculina são postos em questão pelo autor, que confere vitória total (e inequívoca) à mulher e ao amigo trapaceiro.

<sup>19</sup> Nomeação dada pela própria esposa da personagem, quando era apenas uma mocinha solteira com seu programa conjugal: “... o Ernesto não é capaz de namorar outra; estou certa disso... o Ernesto é um... / Um palerma – é o que Rosina queria dizer quando defendeu a fidelidade de Ernesto...” (HMN, 129 e 132). Se a definição do homem fiel é palerma, sabemos que Rosina não é nem um pouco dada a palermices. Por outro lado, essa simples constatação feminina aponta a questão da infidelidade masculina como “normal e aceitável”, já que Ernesto, dada sua palermice exagerada, se distancia dos inúmeros adúlteros machadianos.

narrativa já nas páginas iniciais do relato: “Mas vá lá; ou se há de contar nada, ou se há de dizer tudo”. (HMN, 124).<sup>20</sup>

De certo modo, Machado já havia ensaiado essa postura narrativa suspeita em *Contos Fluminenses*, especialmente em “A mulher de preto”, em que o narrador interfere de maneira sutil na apreensão da imagem conjugal dos pais de Estevão Soares, compondo também uma outra versão sobre o casamento das personagens. A tarefa do narrador aqui é descortinar a visão romantizada de Estevão, revelando o modo distorcido com o qual o jovem compreende o mundo e o quanto a leitura e a visão idealizada da família contribuem para isso, ocasionando num desconforto provisório do leitor em relação a ele. Como já vínhamos mostrando ao longo deste estudo, Machado está à procura do perfil de seu narrador e isso o coloca sempre em posição de suspeita diante do leitor, pois vemos que seu texto revela (via este narrador) outras possibilidades de interpretar as personagens e suas ações, aparentemente banais e simples. Vejamos, então, o trecho já citado a respeito da família de Estevão, observando atentamente o modo como o narrador revela, por detrás das lembranças aprazíveis do moço, uma outra visão da família.

Contribuía para esta rigidez de ânimo o espetáculo da própria família de Estevão. Até os vinte anos foi ele testemunha do que era a santidade do amor mantido pela virtude doméstica. Sua mãe, que morrera com trinta e oito anos, amou o marido até os últimos dias, e poucos meses lhe sobreviveu. Estevão soube que fora ardente a manhã conjugal: conheceu-o assim por tradição; mas a tarde conjugal a que ele assistiu viu o amor calmo, solícito e confiante, cheio de dedicação e respeito, praticado como um culto; sem recriminações nem pesares, e tão profundo como no primeiro dia. Os pais de Estevão morreram ambos amados e felizes na tranqüila serenidade do dever.

No ânimo de Estevão, o amor que funda a família devia ser aquilo ou não seria nada. (CF, 107/8, grifos nossos).

Mas o que seria exatamente “aquilo” que a personagem chama de “amor que funda a família”? Se nos detivermos no uso que o narrador do conto faz de alguns termos e expressões específicas para relatar as lembranças de Estevão, veremos que eles evidenciam uma outra realidade em relação à situação conjugal dos pais do protagonista. Em primeiro lugar, é sugestivo que o narrador chame a cena familiar tão apreciada por

---

<sup>20</sup> Não por acaso a expressão referia-se à dificuldade do narrador machadiano em relatar questão “um tanto delicada para se dizer em letra redonda” (HMN, 124), a propósito da falta da casaca de Ernesto, sugerindo, mais uma vez, sua inadequação (econômica e social) aos desejos da ambiciosa Rosina.

Soares de “espetáculo”, denotando algo de “representação teatral” no conjunto das atitudes dos pais. Considerando as várias imagens de casamentos encenados vistas, não é difícil perceber que esta é apenas mais uma demonstração da regra geral que prevalece em *Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite*.

Dentro dessa curta descrição do casamento dos pais de Estevão vários trechos apontam uma espécie de contradição importante, pois evidenciam que parte da história familiar e do amor “ardente” dos pais está consolidada pela tradição e não pela lembrança ou visão da personagem, que “assistiu”, à tarde conjugal, um “amor calmo e solícito” e “tão profundo como no primeiro dia”. Se a distinção do tom do amor pode estar ligada aos respectivos tempos de acontecimento, é importante notar que há uma marcação opositora (“mas”) que reforça o índice enganoso da informação trazida pela memória imposta à personagem. Disseram-lhe (a tal tradição) que o amor dos pais era ardente, mas não fora a isso que Estevão assistira. Mesmo assim é possível ao narrador afirmar que o amor, apesar de não ser exatamente como Estevão o vira, permaneceu profundo como no primeiro dia. Como ter certeza disso, visto a imagem do amor como cumpridor de deveres? Mais do que isso, como se pode afirmar que o casamento dos pais do protagonista ocorreu mesmo por amor, já que este sentimento não é sequer considerado quando se tratam de acordos matrimoniais? Devemos, aqui, observar ainda que a realidade social da época dos pais do protagonista do conto é muito mais restritiva às figuras conjugais; isto é, estamos tratando de mulheres e homens inscritos em sua sociedade mais conservadora e rural e bem menos dotada de sociabilidade. Os dados faltosos relativos ao retrato social do casal Soares devem ser preenchidos, então, pela experiência do leitor machadiano, já disposto às inúmeras encenações matrimoniais. Não seria esta mais uma “representação” do casamento harmônico e perfeito?

Já vimos em “Confissões de uma viúva moça” a oposição cruel entre dever e desejo e o quanto a lógica do primeiro repercute de maneira decisiva nas resoluções da personagem feminina. De certo modo, o que temos em “A mulher de preto” é algo que caminha na mesma direção, já que o texto sugere que a harmonia do casal Soares (figurada no amor e suas adjetivações) vem do simples fato de ser essa uma das

primeiras e, talvez, a mais importante obrigação de seus papéis matrimoniais, sendo que a maior parte desse deveres pende do lado feminino, como vimos. Essa harmonia do casal (nisso Soares está certo) é decorrência do desempenho modelar do papel feminino dentro do casamento e de sua aceitação da dupla moral que limita as ações da mulher e seus possíveis questionamentos quanto ao comportamento do marido. Observando com atenção o retrato tradicional dos Soares é mesmo possível insistir que se trata de uma união feita com base na escolha pessoal? Torna-se bem difícil acreditar na fórmula depois de inúmeros casamentos arranjados e mal realizados na ficção machadiana e sobretudo depois do retrato submisso que Estevão traça da mãe.

Mas até que ponto essas informações contraditórias entre as visões de Estevão e do narrador põem em cheque a felicidade conjugal dos Soares? Machado estava certamente pensando nessa dupla interpretação quando pontuou seu texto com termos tão reveladores. A descrição acima, via a leitura do narrador, nos revela a ingenuidade de Estevão diante do retrato composto pelos pais. Essa concepção dual da imagem do casamento é tão importante na ficção machadiana que, além de estar presente em vários de seus primeiros contos, volta a surgir em *Dom Casmurro*, sendo fundamental na captação que o leitor faz do “olhar interpretativo” de Bento Santiago. No capítulo VII do romance, o narrador descreve o retrato dos pais em termos bem similares aos utilizados pela memória afetiva de Estevão, privilegiando também a figura materna que, no entanto, está explicitamente subordinada ao marido.

Tenho ali o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá idéia de ambos. Não me lembrava nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanhavam para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. (...). O da minha mãe mostra que era linda. Contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos. No painel parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade.

(...) São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!” O do meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: “Vejam como esta moça me quer...”. (...) São como fotografias instantâneas da felicidade. (OC, I, 816/7).

Na descrição acima torna-se claro que o casamento dos pais de Bento fora arranjado, conforme os hábitos da época. Se por um lado, a narração do moço marca o aspecto positivo desse arranjo, que significou, em sua visão, “a sorte grande” dos pais;

evidencia, por outro, que muitos são os casamentos feitos dessa forma que não levam à felicidade. As poses da mãe e do pai observam muito mais os aspectos sociais de seus papéis do que suas características pessoais, ressaltando a imagem superior e autoritária do homem – numa suposta exibição pública –, enquanto que na mulher captam-se a submissão e adoração ao marido.<sup>21</sup> A subserviência feminina não é só marcada pelo gesto sugerido na entrega da flor, mas na própria simbologia do objeto; associado à feminilidade e à pureza, ele expõe a submissão absoluta da mulher, representando sua entrega física, moral, social e econômica.

Mas é possível através da imagem forjada de um retrato captar a felicidade conjugal em uma sociedade que vivia principalmente de aparências? Para John Gledson, Bento “tendo descrito as poses convencionais dos modelos, que exibem a total submissão da esposa ao marido, o que aliás tanto aprova, (...) afirma: ‘São como fotografias instantâneas da felicidade’. Bento é um realista ingênuo que toma pela verdade o que é simples convenção” (GLEDSON, 1991: 181). Não só a convenção é tomada como realidade, como é prova irrefutável, para o narrador, da felicidade dos pais, já que se encaixam (conforme sugere o retrato) nos moldes comportamentais de homens e mulheres da época.

Essa mesma pergunta parece ser ensaiada pelo narrador de “A mulher de preto” a propósito da “descrição memorialista” que Estevão faz dos pais, e é um aspecto importante na aproximação das duas personagens machadianas, ambas “vítimas” dos cálculos femininos – inscritos na lógica da dominação a que as mulheres estão sujeitas – e submetidos, portanto, a um processo de “desromantização”. Mais do que isso, a posição de interferência sutil do narrador machadiano, em “A mulher de preto”, aponta a necessidade de Machado de construir seu texto de modo cifrado, operando um estratégico jogo de leitura no interdito. Em última hipótese, devemos considerar que as informações conflitantes entre as visões do narrador e de Estevão são necessárias para

---

<sup>21</sup> Outra viúva, Dona Antônia, de *Casa Velha* (1885/6), endossa o mesmíssimo discurso de veneração do marido: “Não se mexe em nada que foi do marido, por uma espécie de veneração, que a boa senhora conserva e sempre conservará” (OC, II, 999); “... falou-me também da piedade e saudade da viúva, da veneração em que tinha a memória dele, das relíquias que guardava, das alusões frequentes na conversação”. (OC, II, 1000).

levar o leitor a uma outra posição, que não está posta de maneira explícita, mas que deve ser perseguida pela astúcia do público e da crítica. Em “A mulher de preto”, a lógica reveladora do narrador machadiano opera mais uma vez nos detalhes aparentemente desimportantes e banais do texto.

Essa visão embaçada do casamento, exposta em “Ernesto de tal” e dimensionada pela leitura de “A mulher de preto”, aparece também em “Linha reta e linha curva” (*Contos Fluminenses*), em que parte da idealização amorosa de Azevedo e Adelaide é marcada pela postura de um narrador construtor (e desconstrutor) da imagem de perfeição conjugal. Antes mesmo de termos a inserção da personagem celibatária na história, responsável pela crítica ao casamento e sua desmistificação, o narrador ensaia pequenas intervenções no idílio do recente casal. Para isso, ele precisa “compor” a imagem ideal de suas personagens feminina e masculina, mostrando-as como exemplares perfeitos e em dia com as aspirações amorosas da época. Adelaide é descrita, nesse sentido, nos seguintes termos: “Vinte anos, uma figura delicada, esbelta, franzina, uma dessas figuras vaporosas que parecem desfazer-se ao primeiro raio de sol. Azevedo não foi senhor de si: apaixonou-se; daí a um mês casou-se, e daí a oito dias partiu para Petrópolis.” (CF, 200). A descrição romantizada da moça ocorre porque o narrador, focando seu olhar pelo da personagem masculina poética, vê não uma mulher real, mas uma espécie de ninfa. Os caracteres femininos são dimensionados, e a figura geral de Adelaide é idealizada, tal qual o retratos das mulheres românticas; o termo “vaporoso” a descreve melhor do que tudo. Essa descrição inicial da personagem garante uma maior veracidade na imagem conjugal representada por ela e pelo marido no conto, pois, se a moça é idealizada pelos olhos enamorados do rapaz – e mediada talvez pelas convenções literárias –, essa mesma idealização aflorará no relato do narrador e na “construção” da imagem do casamento plenamente feliz. Juntas, as figuras masculina e feminina de “Linha reta e linha curva”, ambas dotadas de aspectos bem específicos (reais e idealizados, respectivamente), serão responsáveis pela imagem conjugal ideal na obra de Machado, espécie de depositário imagético para onde convergem todas as aspirações amorosas de suas outras personagens (frustradas). Ademais, a questão matrimonial aqui

passa por outra espécie de idealização, referente à predisposição romântica do amor à primeira vista.

Mas ao mesmo tempo em que constrói seu casal ideal, o narrador machadiano expõe, de modo sutil, outras verdades sobre essa imagem, revelando a verdadeira disposição matrimonial da época:

A nossa história começa exatamente três meses depois da ida para Petrópolis. Azevedo e a mulher amavam-se ainda como no primeiro dia. O amor tomava então uma força maior e nova; é que... devo dizê-lo, ó casais de três meses? É que apontava no horizonte o primeiro filho. Também a terra e o céu se alegram quando aponta no horizonte o primeiro raio de sol. A figura não vem aqui por simples ornato de estilo; é uma dedução lógica: a mulher de Azevedo chamava-se Adelaide. (CF, 200, grifos nossos).

Se por um lado, a imagem conjugal da perfeição amorosa nasce da inusitada eleição afetiva do casal e da vinda próspera e esperada de um filho; por outro, vemos que o narrador reforça o fato de que os esposos “ainda” se amam como no primeiro dia. Essa sutil interferência (nada gratuita) anuncia o descompasso entre a situação atual do casal e a normalidade dos casamentos da época, sugerindo a excepcionalidade do caso. O certo é que três meses é um período muito curto para se arrefecer o sentimento amoroso vindo da eleição pessoal e expandido pela gravidez feminina.<sup>22</sup> Um elemento a mais a contrastar as duas realidades possíveis do casamento é dado pela linguagem estereotipada (e irônica) do narrador, que desarticula a imagem ideal do jovem casal, sobretudo de Adelaide, que deve ser observada pelo leitor como “dedução lógica” e não simples “ornato de estilo”.

Mas apesar da imagem vaporosa e extremamente frágil, a moça é, ao contrário de outras jovens casadas na ficção machadiana, uma procriadora. Essa caracterização da personagem revela uma acentuada valorização da imagem feminina, traduzida por tudo que sugere a delicadeza e a sensibilidade, mas também as funções naturais de reprodutora. Feliz coincidência aqui entre satisfação conjugal e missão materna. Evidentemente, essa dupla função da mulher (esposa e mãe) marca a idealidade da construção feminina aqui, compondo melhor a excepcionalidade de Adelaide, sobretudo

---

<sup>22</sup> Este é um dos dados importantes na adaptação que Machado fizera da peça *As forcas caudinas* para o conto, já que naquela o tempo de casado era de cinco meses. Outros elementos dizem respeito às particularidades do conhecimento entre os noivos e a gravidez precoce da moça, que não existia na peça.

contraposta a outras figuras femininas, que negavam tanto o matrimônio como forma de realização da mulher quanto à função biológica da maternidade.

Do mesmo modo que Adelaide representa o ideal moral e social feminino dos valores da época, Azevedo sugere, de uma maneira muito própria, alguns aspectos esperados da figura marital perfeita. Em uma das poucas descrições que o narrador nos faz do moço ele é apresentado como uma excelente aposta na bolsa matrimonial:

Feliz Azevedo! À hora em que começa essa narrativa é ele um marido feliz, inteiramente feliz. Casado de fresco, possuindo por mulher a mais formosa dama da sociedade, (...) dono de algumas propriedades bem situadas e perfeitamente rendosas, acatado, querido, descansado, tal é o nosso Azevedo, a quem por cúmulo de ventura coroam os mais belos vinte e seis anos. (CF, 199).

Por essas poucas e importantes informações, percebemos o quanto o moço se enquadra bem aos moldes necessários ao bom casamento da elite no século XIX, pois é rico, elegante e bem instruído. Esses são os aspectos que interessam ao narrador machadiano e o tom dado a eles é, semelhante à descrição de Mendonça em “Miss Dollar”, de nítida ironia.

A intervenção precisa do narrador de “Linha reta e linha curva”, seja por meio da introdução destoante do “ainda”, seja pelo uso da ironia na descrição das personagens, colabora para desestabilizar provisoriamente a imagem idealizada do casamento, que, no entanto, prevalece inicialmente no texto, pois são inúmeras as referências à felicidade conjugal. Não é de outro modo que podemos entender a longa e idílica descrição da paz doméstica e da simultaneidade afetiva dos esposos no primeiro capítulo do conto:

Era, pois, em Petrópolis, numa tarde de Dezembro do ano de 186... Azevedo e Adelaide estavam no jardim que ficava em frente da casa onde ocultavam a sua felicidade. Azevedo lia alto; Adelaide ouvia-o ler, mas como se ouve um eco do coração, tanto a voz do marido e as palavras da obra correspondiam ao sentimento interior da moça. (HMN, 200).

Num primeiro momento, a função maior do narrador parece ser a de caracterizar Adelaide e Azevedo como um casal idealizado, moldado, no entanto, a partir da realidade oitocentista, onde, mesmo limitados por regras morais e sociais rígidas, homens e mulheres buscavam no casamento a satisfação (provisória) de seus desejos amorosos ou a definição de suas próprias funções. Mas o que a imagem conjugal construída pelo narrador sugere é que essa harmonia não ocorrerá com freqüência e pode

mesmo ser artificial no conto. Essa idealização conjugal exagerada tem exatamente a função de polarizar melhor a qualidade insatisfatória da maioria dos casamentos vistos na ficção machadiana,<sup>23</sup> a começar por este descrito em “Linha reta e linha curva”. O que garante isso é a associação entre Azevedo e Luís Negreiros. Se considerarmos o método de leitura e análise dos contos machadianos proposto aqui – o preenchimento lacunar –, veremos que Azevedo é uma espécie de esboço de Negreiros, no que se refere ao desconforto de ambos ao papel marital, apesar da eleição afetiva das esposas. O caso da personagem masculina de “Linha reta e linha curva” é ainda mais sério, pois ele está casado há apenas três meses e espera o seu primeiro filho, algo quase inédito nos textos de Machado. Apesar de toda a conjuntura matrimonial – esposa perfeita, casamento feliz, filho, prosperidade –, Azevedo dá mostras de seu desconforto com a rotina do casamento, experimentando a “liberdade” da rua e seus objetos compensatórios:

- Fui passear... Compreendi que é preciso ver e admirar o que é indiferente, para apreciar e ver aquilo que faz a felicidade íntima do coração.

- Ah! sim? Bem vêes que até a felicidade por igual fatiga! Afinal sempre a razão do meu lado.

- Talvez. Apesar de tudo, quer-me parecer que já intentas entrar na família dos casados. (CF, 233, grifos nossos).

Se o homem precisa se expor a uma realidade mais prosaica, é que algo há nela que se ausenta na rotina lírica do casamento; até mesmo a “felicidade por igual fatiga”, é a conclusão de Tito. A resposta de Azevedo contém certo mistério quanto à aceitação das palavras do amigo, reforçando a dúvida relativa à sua adequação conjugal. O trecho revela o modo inusitado com o qual Machado participa seu leitor das primeiras insatisfações do recente marido. Não é por outra razão que Adelaide chama o marido de “bronco” ao perceber que ele não entendera a linguagem amorosa dos recém-casados: “- Eu te digo. Trata-se de prender o Tito. (...) – Estás hoje tão bronco! Prender pelos laços do amor...” (CF, 236). O certo é que algo já não está em sintonia entre o casal como antes, e do começo do conto até o momento só se passaram cerca de vinte dias. Será a presença celibatária de Tito a intervir nas convicções amorosas do homem casado? Azevedo parece mesmo precisar da confirmação do amigo sobre sua felicidade conjugal

<sup>23</sup> Talvez por isso a narrativa está localizada, no volume, depois das imagens conjugais falhadas de “Miss

para percebê-la melhor – essas insinuações machadianas são fundamentais ao entendimento do texto:

- Se me falas outra vez em casamento, saio.
- Pois só a palavra?
- A palavra, a idéa, tudo.
- Entretanto, admiras e aplaudes o meu casamento...
- Ah! eu aplaudo nos outros muitas cousas de que não sou capaz de usar. Depende da vocação... (CF, 235).

Decididamente, Azevedo não é o mesmo homem que no início do conto representava uma cena idílica com a esposa (na leitura de *Marília de Dirceu*)<sup>24</sup> e revelava sua concepção sobre o casamento: “Eu penso que o casamento deve ser um namoro eterno.” (CF, 201). Até mesmo as cenas íntimas entre o casal são escamoteadas do texto pelo narrador, que se concentra nas encenações tumultuadas (e engraçadas) de Tito e Emília. Não é sem supressa do leitor e indignação feminina (da viúva Emília) que somos informados pelo próprio Tito das saídas noturnas do marido de Adelaide, a confraternizar com os amigos e a passear os olhos por outros jogos:

- ... Eu lhe digo: o culpado foi o Ernesto.
- Ah! foi ele?
- É verdade; deu comigo aí em casa de uns amigos, éramos quatro ao todo, rolou conversa sobre o voltarete e acabamos por formar mesa. Ah! mas foi uma noite completa! Aconteceu-me o que me acontece sempre: ganhei! (CF, 243).

- Paciência! O que sinto é que também nesse voltarete estivesse o marido de Adelaide.
- Ele retirou-se às dez horas, e entrou um parceiro novo, que não era de todo mau.
- Pobre Adelaide!
- Mas se seu lhe digo que ele se retirou às dez horas...
- Não devia ter ido. Devia pertencer sempre à sua mulher. (CF, 245).

Enquanto Adelaide se aprisiona em casa, devido em parte à gravidez, o marido dá voltas pela cidade e se entretém com os amigos e o jogo. Não por acaso, o mesmíssimo voltarete vem à baila a propósito das poucas disposições amorosas de Tito no início do conto: “Entre um amor que se oferece e... uma partida de voltarete, não hesito, atiro ao voltarete.” (CF, 205). Será este o fim do Sr. Ernesto Azevedo? Decerto que não. Mais vale acreditar que entre o casamento e o voltarete, o moço fique mesmo é

---

Dollar”, “Luís Soares”, “A mulher de preto”, “O segredo de Augusta” e “Confissões de uma viúva moça”.  
<sup>24</sup> Leitura que, naquele momento, refletia a identificação do casal à situação ideal representada pelo livro, sobretudo porque ele mostra a “celebração do lar, nos sonhos de vida conjugal.” (CANDIDO, 1975: 118).

com determinado... “relógio”. A interferência sutil do narrador machadiano no começo do texto já se faz sentir agora pela própria personagem masculina, que passa ela mesma a indicar pequenas brechas em seu aparentemente feliz e satisfatório casamento. Passeios, diversão e amigos, enquanto a mulher, cumprindo à risca sua função social, está maternalmente imobilizada (e sozinha) na casa. Dá para entender um pouco melhor a atitude negativa de Augusta em relação à maternidade e ao marido, e o modo como Machado se utiliza da imagem materna e conjugal ideal de Adelaide para convertê-la mais tarde na desnaturalização dos papéis femininos em “O segredo de Augusta”. No traçado mais curvilíneo deste outro conto machadiano, as imagens matrimoniais e amorosas vão se tornando cada vez mais claras, oferecendo outras leituras, outros modos de ver. Essas são estratégias (e indícios) de uma outra conquista que vai se formando pouco a pouco diante do público leitor brasileiro do século XIX.

### **3.2) “A parasita azul”.**

#### **3.2.1) Parasitismo masculino e casamento.**

Em “A parasita azul”, a figura masculina ociosa e dissociada das funções públicas volta a aparecer; agora, porém, sua definição é cercada de alguns aspectos circunstâncias importantes. Camilo Seabra, o jovem médico filho da aristocracia rural brasileira é um exemplo mais acabado da deserção masculina dos cuidados com o país. Vivendo há oito anos na França, é de lá que vem sua formação intelectual e profissional e sua vasta experiência amorosa.<sup>25</sup> Mais do que financiar o diploma em medicina do

---

<sup>25</sup> A França converge não apenas em um significado cultural importante à elite brasileira oitocentista, mas também no que se refere à sua experiência sexual: “As francesas eram renomadas por introduzir homens maduros e adolescentes às sutilezas do amor, por revelar delicadezas eróticas aos mais velhos.” (DEL PRIORE, 2006: 198). Se isso poderia ser facilmente observado na corte brasileira, imagine-se no país de origem dessas mulheres. Não é por outra razão que o narrador de “Linha reta e linha curva” faz referência ao desejo de Azevedo de “flertar” com a Europa: “Quando Azevedo saiu da faculdade de São Paulo e voltou para a fazenda da província de Minas Gerais, tinha um projeto: ir à Europa. No fim de alguns meses o pai consentiu na viagem, e Azevedo preparou-se para realizá-la. Chegou à corte no propósito firme de tomar lugar no primeiro pacote que saísse...”. (CF, 200). Essa imagem cultural é tratada por Marlyse Meyer, em relação à influência dos folhetins franceses no imaginário brasileiro, nos seguintes

rapaz, o comendador Seabra habilita seu filho ao ócio e aos prazeres mundanos, dissociando a personagem masculina rica ainda mais das funções públicas. Esse é o resultado final da aprendizagem no estrangeiro. Mesmo depois de já diplomado, Camilo mantém sua vida boêmia na Europa, estendendo ao máximo a estadia no velho mundo com a devida licença paterna.

A escalada toda dos prazeres sensuais e frívolos foi percorrida por este esperançoso mancebo com uma sofreguidão que parecia antes suicídio. Seus amigos eram numerosos, solícitos e constantes; alguns não duvidavam dar-lhe a honra de o constituir seu credor. Entre as moças de Corinto era o seu nome popular; não poucas o tinham amado até o delírio. Não havia pateada célebre em que a chave dos seus aposentos não figurasse, nem corrida, nem ceia, nem passeio, em que não ocupasse um dos primeiros logares *cet aimable Brésilien*. (HMN, 51).

Essa bagagem cultural estrangeira dá ao moço uma feição distinta dos homens rústicos da provinciana Santa Luzia de Goiás, e Leandro Soares é, nessa perspectiva, o contraponto ideal não só fisicamente quanto também de caráter e em maneiras: “- Veja o senhor o que é andar por essas terras estrangeiras, disse ele [Soares] ao correspondente, que também chegava à porta. Que mudança fez aquele rapaz, que era pouco mais ou menos como eu!” (HMN, 55). Não importa, aqui, as descrições detalhadas de ambas as personagens, mas apenas pontuar a distinção entre uma, moldada pelo estudo, experiências cosmopolitas e práticas amorosas; e outra, enraizada na monótona província. Essa caracterização contrária é resultado da inserção do filho do comendador Seabra no mundo europeu, possibilitada pela vivência dinamizada e plural de outras realidades e outros interesses. A França assegura a Camilo não só sua formação intelectual, mas principalmente seu amadurecimento pessoal, em que as estratégias de sobrevivência são pontos importantes.

Enquanto Soares será afeito às vinganças, destemperos e paixões políticas; Camilo passa longe das picuinhas que movimentam o solo brasileiro, sobretudo em terras distantes do poder imperial. Mais do que isso, ele nos será apresentado como um homem essencialmente dado a estratégias e cálculos e com objetivos definidos. Do lado

---

termos: “E quem sabe (...) essa Paris do luxo, dissoluta Paris das beldades, dos clubes de baile e das farras, não teria sido um dos elementos que teriam atraído certos leitores brasileiros, leitura que não exigia grandes excessos intelectuais nem mesmo por parte das elites, que mandavam seus filhos irem conhecer, quando não traziam alguma a tiracolo de volta, as belezas e as *gaités parisiennes*, que as alegres noitadas daqui também tentavam reproduzir.” (MEYER, 1996: 257).

de Soares, há excessiva dose de fantasia e ocasional frustração; do de Seabra, realidade e inspiração romanesca servem como meios positivos à realização de seus planos. Estamos lidando, mais uma vez, com atuações e estas se associam, conforme vimos em “O segredo de Augusta” a propósito das figuras femininas, ao cenário de desenvolvimento das duas personagens masculinas contrapostas: uma, urbana e cosmopolita; outra, rural e provinciana.

Em ambas as personagens de “A parasita azul” algo, no entanto, se iguala: a oposição entre amor e política, ou melhor, a impossibilidade de conciliação entre estes dois pólos. Nesse sentido, talvez seja acertada a preocupação da mulher machadiana quando vê emergir em seu casamento o sentimento político do marido, segundo observa Luísa em “Ponto de vista”: “Meu marido quer entrar na política. Não se arrepia com esta palavra? Política e lua de mel, que duas cousas tão inimigas!” (HMN, 209).<sup>26</sup> As palavras da moça revelam nitidamente essa oposição; estando a falar de assuntos relativos ao amor, a propósito das concepções idealistas de Raquel, Luísa volta-se para a “prosa” relatando as ambições políticas do marido.

Parece realmente que o binômio não casa mesmo bem na ficção machadiana, pois Camilo realiza seu desejo amoroso distanciando-se da política, do mesmo modo que Soares entrega-se às lutas eleitorais como forma de compensar sua frustração amorosa. Mas o mais importante em “A parasita azul” é mesmo o fato de que a oposição entre amor e política sugere o descaso da personagem masculina rica com qualquer ocupação que necessite de algum esforço. Nesse caso, a política é negada por Camilo por ser um meio de inseri-lo na vida pública e nos problemas e interesses da classe rural brasileira, da qual ele quer apenas usufruir os dividendos. A visão de Leandro Soares é um pouco distinta: ele é caracteristicamente o político machadiano, aquele que, a despeito da tal vocação, tem ambição de poder e é capaz das mais estranhas (e desromantizadas) barganhas para conseguir o sonhado posto de deputado. Provavelmente menos rico que Camilo (ele é filho de um comerciante da cidade), a carreira política é garantia de

---

<sup>26</sup> Essa dissociação entre amor e política será corrente em alguns contos presentes nas coletâneas aqui examinadas. A mesma equação com resultados positivos será utilizada por Machado em *A mão e a luva* e *Memorial de Aires*, pois as personagens masculinas conseguem conciliar as práticas amorosa e política.

ascensão social para o moço provinciano. Quem sabe trocar as terras goianas de Santa Luzia pelos ares mais cosmopolitas da corte fluminense. Afinal, quem não viu Paris...<sup>27</sup>

Machado de Assis que, em 1859, se esforçara por descrever em suas “Aquarelas” diversos tipos de parasitas – “da mesa”, “literário” “da Igreja” e “político” (OC, III, 951-958) –, deixou para a ficção um dos mais representativos de sua obra: o “parasita de classe”, aquele que conforme Azevedo e Camilo, filhos da elite brasileira, não exercem nenhuma função social mais importante, apenas reproduzem um modo de vida ocioso e elegante (estéril), valendo-se dos esforços do trabalho (escravo) alheio.<sup>28</sup> Nas palavras de Roberto Schwarz, referindo-se à existência nula de um outro comparsa de classe (Brás Cubas), “estão ausentes do percurso” destes filhos da elite letrada e culta “o trabalho e qualquer forma de projeto consistente.” (SCHWARZ, 1990: 61). Alguns aspectos da feição social de Brás, realçados por Schwarz, estão também em Camilo, já que ambos ocupam uma mesma posição social. Se no romance de 1881, Machado faz seu narrador volúvel comentar os principais episódios de sua vida, “nascimento, o ambiente da primeira infância, estudos de Direito em Coimbra, amores de diferentes tipos, veleidades literárias, políticas, filosóficas, científicas e, por fim a morte” (SCHWARZ, 1990: 61); em “A parasita azul”, essa mesma estrutura biográfica está presente, contada, entretanto, pela voz de um narrador aparentemente desinteressado da história do “moço europeu”. Aquela aparência de distinção e funcionalidade que Brás se esforça para mostrar (mesmo negativa); Camilo sequer disfarça (com a negação de tudo que se associa ao mundo intelectual ou prático), mostrando-se, a princípio, mais inútil do que o “defunto-autor”.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> “Saiu [Camilo] um pouco para tomar ar, e ainda mais se lhe acenderam as saudades de Paris. Tudo lhe parecia lúgubre, acanhado, mesquinho. Olhou com desdém olímpico para todas as lojas da rua do Ouvidor, que lhe pareceu apenas um beco muito comprido e muito iluminado. Achava os homens deselegantes, as senhoras desgraçadas. Lembrou-se, porém, que Santa Luzia, sua cidade natal, era ainda menos parisiense que o Rio de Janeiro, e então, abatido com esta importuna ideia correu para o hotel e deitou-se a dormir.” (HMN, 53).

<sup>28</sup> A esse respeito Jean-Michel Massa observa: “Muitos dos caracteres que descreveu mais tarde nos seus romances já se encontravam, senão esboçados, pelo menos identificados ou enumerados aqui [nas “Aquarelas”].” (MASSA, 1971: 269).

<sup>29</sup> Para John Gledson, “A parasita azul”, “a mais ambiciosa das histórias escritas antes de 1880”, é mesmo “um rascunho” para *Memórias póstumas de Brás Cubas*. (GLEDSON, 1998: 24).

Lembremos que Camilo, tal como ocorre com as pretensões superiores de Brás, poderia exercer as funções de naturalista, médico, político e mesmo literato<sup>30</sup> (segundo suas inclinações ao romanesco, conforme veremos); no entanto, ele se limita a negar todas essas atividades, valendo-se de seu diploma, buscado em meio às folias parisienses, apenas como objeto decorativo.<sup>31</sup> A respeito de Camilo Seabra e Brás Cubas há paralelismos óbvios: ambos permaneceram no estrangeiro entre vadiagens e estudo (oito anos); são obrigados pelos pais a voltar à pátria; se enamoram de vigaristas; são ociosos profissionalmente e dotados de certo cinismo. Vemos, portanto, que não é por acaso que Machado nomeia seu conto por “A Parasita Azul”, associando a tal flor à figura parasitária de Camilo e sua história de deserção existencial dos interesses brasileiros: “Camilo é, ao mesmo tempo, o filho pródigo, que renega a nacionalidade e a família para depois se arrepender, e um pelintra de sorte, evidentemente tão parasita quanto a flor que colhera quando criança”. (GLEDSON, 1998: 25).

Toda a vivência de Camilo parece mesmo associá-lo às terras estrangeiras. Desde o apadrinhamento de um “naturalista francês” até as disposições paternas quanto ao futuro do menino: ou médico, formado na França, ou naturalista, conforme e sob os cuidados do padrinho. Seu destino é traçado, assim, pelo pai numa evidente mostra de sua autoridade dentro da família. Vale lembrar que se a imagem paterna é exacerbada no conto – mas diminuída de seu grau de inviolabilidade –, o mesmo não ocorre com a figura da mãe, que é esquecida pelo narrador ao longo da história. Da mãe do protagonista só sabemos de seus envios constantes de doces e dinheiro. De volta ao Brasil, as saudações paternas são entusiastas, mas as da mãe são escamoteadas pelo narrador num estranho e indesculpável apagamento da figura feminina. Tudo sugere que

---

<sup>30</sup> O próprio Brás Cubas observa a imensa possibilidade de destino profissional: “Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político ou até bispo – bispo de fosse, - uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior”. (OC, I, 542).

<sup>31</sup> Vejamos o exemplo de Azevedo de “Linha reta e linha curva”: “Deu-lhe a fortuna um emprego suave; não fazer nada. Possui um diploma de bacharel em direito; mas esse diploma nunca lhe serviu; existe guardado no fundo da lata clássica em que o trouxe da faculdade de São Paulo. De quando em quando Azevedo faz uma visita ao diploma, aliás ganho legitimamente, mas é para não se ver mais senão daí a longo tempo. Não é um diploma, é uma relíquia.” (CF, 199/200). Percebe-se que estes primeiros esboços machadianos são, na verdade, indispensáveis para a composição das personagens futuras, das quais Brás

ela já esteja morta. Mas por que não somos informados do acontecimento quando o narrador nos resume a vida do aspirante a médico? Mais fácil é pensar que o narrador realmente se esquecera da mãe de Camilo, que fora introduzida no conto apenas para caracterizar algo obrigatório à configuração desse tipo feminino: os mimos destinados ao único filho. Mas se supusermos que este apagamento da personagem é obra consciente de Machado, o que isso pode sugerir? Efetivamente o que está escrito, que a figura materna não tem grande importância nas decisões do pai quanto ao destino profissional e pessoal do filho. Não é, pois, tarefa feminina essa, que se resume, afinal, aos cuidados básicos com a casa e com a família. Este apagamento, desde que proposital, é a afirmação exata dos valores inscritos à mulher em outros contos.

A imagem paterna, apesar de um pouco distante da autoridade convencional, impõe ao filho obediência, e Camilo sabe, nesse sentido, representar bem o papel filial de submissão e devoção ao pai, à família e, especialmente, ao país. Depois da morte do padrinho naturalista, que cerceava em muito as vadiagens do rapaz, este escreve ao pai uma carta, estrategicamente cortada pelo narrador, em tom mais do que subserviente.

“Em suma, meu pai, se lhe parece que eu tenho o necessário juízo para concluir aqui meus estudos, e se tem confiança na boa inspiração que me há de dar a alma daquele que lá se foi deste vale de lágrimas para gozar a infinita bem-aventurança, deixe-me cá ficar até que eu possa regressar ao meu país como um cidadão esclarecido e apto para o servir, como é do meu dever. Caso a sua vontade seja contrária a isto que lhe peço, diga-o com franqueza, meu pai, porque então não me demorarei um instante mais nesta terra, que já foi meia pátria para mim, e que hoje (*hélas!*) é apenas uma terra de exílio.” (HMN, 50).

Desde já, Camilo vai se configurando aos olhos do leitor como um estrategista habilidoso não só em enganar os outros, mas em fazê-los praticar os atos mais convenientes a ele. O modo como a carta louva-lhe o próprio juízo, através da associativa figura do padrinho naturalista (responsável por sua criação na França), reflete na disposição paterna de crer no comportamento sério e exemplar do filho. A linguagem utilizada pelo moço é, por consequência, de ordem prática incontestável: afiança, pelas expressões sentimentais estereotipadas, a ligação emocional entre afilhado e padrinho, do mesmo modo que a existente entre filho e pai, cidadão e pátria. Nesse

---

Cubas é, sem dúvida, parte indissociável dos modos e comportamentos de Camilo, Azevedo, Luís Soares e outros, todos filhos da elite brasileira.

caso, a carta e seu tom equívalem indubitavelmente ao modo mais eficaz de garantir sua permanência parasitária na França. Mas será mesmo que o jovem tinha intenção de voltar algum dia à saudosa pátria? O que o texto e as explicações do narrador sobre as atitudes de Camilo sugerem é que não. Não haveria nesse sentido maior deserção ao mundo público e às atividades esperadas de um filho da aristocracia rural e este seria o ensaio das posições éticas de outro farsante machadiano, o Tristão de *Memorial de Aires*. Quando Camilo é instado pelo pai a voltar para Goiás, terra em nada semelhante a Paris, evadi-se como pode, ignorando os chamados paternos. Somente com o perigo próximo da ruína financeira é que cede à autoridade do velho comendador. Tudo, menos deixar de ser parasita e ter de lutar, ele próprio, pela subsistência.

É sintomático, na carta escrita ao pai, o modo como o moço sugere sua integração ao Brasil, compactuando com o que parece ser um projeto de consolidação do país. Nessa perspectiva, os filhos da elite brasileira, instrumentalizados por diplomas estrangeiros e educação refinada, alavancariam a pátria, tornando-a uma jovem nação emergente. Tudo isso, é claro, não passa de um discurso “domesticador” da autoridade paterna, uma simples e eficaz estratégia de fazer refletir no pai os próprios desejos do filho vadio. Especialmente porque chegando em terras brasileiras, Camilo não pratica a medicina, muito menos se ocupa da política, carreira destinada aos filhos da elite rural e necessária na defesa de seus próprios interesses.

- Tem razão, pensava o comendador. Quem viveu por essas terras que dizem ser tão bonitas e animadas, não pode estar aqui muito alegre. É preciso dar-lhe alguma ocupação... a política, por exemplo.

- Política! Exclamou Camilo, quando o pai lhe falou nesse assunto. De que me serve a política, meu pai?

- De muito. Será primeiro deputado provincial; pode ir depois para a câmara no Rio de Janeiro. Um dia interpelas o ministro, e se ele cair, podes subir ao governo. Nunca tiveste ambição de ser ministro?

- Nunca.

- É pena!

- Porque?

- Porque é bom ser ministro.

- Governar os homens, não é? Disse Camilo rindo; é um sexo ingovernável; prefiro o outro.

Seabra riu-se do repente, mas não perdeu a esperança de convencer o herdeiro. (HMN, 65).

Se a questão do ócio masculino é questionada pelo pai quando se trata da política, não é sequer sugerida em relação à carreira profissional do filho, que não é instado a praticar seus conhecimentos medicinais. O diálogo acima, no entanto, aponta outras questões: o desprezo de Camilo pelo mundo político e a nulidade da função pública, segundo as palavras do próprio comendador, que não consegue ao menos explicar a importância da ciência para o filho. Só o que ele sabe sobre as tarefas de um deputado provincial é que se pode chegar a ministro, e que “é bom ser ministro”. A questão vocacional não é discutida aqui; do mesmo modo que se estuda, frequentemente no estrangeiro, apenas para impor certa distinção e fazer melhor presença na sempre possível e almejada carreira política. O estudo é tratado, conforme se vê também em “Linha reta e linha curva”, como uma tentativa legítima de mascarar o ócio que caracteriza os filhos da elite brasileira, vestindo-os de doutores e/ou revestindo-os de funções públicas importantes. Ser deputado, nessa perspectiva, é apenas um primeiro degrau da carreira política, onde o topo é, evidentemente, o ministério. Nas palavras do astuto Dr. Camargo, de *Helena*, a política é a função ideal para o jovem Estácio: “... é a melhor carreira para um homem em suas condições; tem instrução, caráter, riqueza; pode subir a posições invejáveis.” (OC, I, 301).

Em “A parasita azul”, Camilo Seabra não só não se dispõe às práticas políticas de outras personagens machadianas como não exerce efetivamente os conhecimentos médicos que trouxe da França, à semelhança de seu comparsa Ernesto Azevedo de “Linha reta e linha curva” e seu decorativo diploma de bacharel.

- Pode gabar-se, Sr. comendador, dizia ele [o padre Maciel] ao pai de Camilo, pode gabar-se de que o céu lhe deu um rapaz de truz! Santa Luzia vai ter um médico de primeira ordem, se me não engano o afeto que tenho a esse que era ainda ontem um pirralho. E não só médico, mas até bom filósofo; é verdade, parece-me bom filósofo. Sondei-o ontem nesse particular, e não lhe achei ponto fraco ou duvidoso. (HMN, 63, grifos nossos).

A observar os elogios do padre Maciel, vemos que ele está longe de compreender as intenções do filho do comendador. Apesar do vastíssimo estudo medicinal e da experiência estrangeira, Camilo não é mostrado um momento sequer preocupado com os afazeres profissionais, muito menos disposto a desempenhá-los. Nem mesmo em visita pela casa do Dr. Matos, sabendo da doença de Isabel, ele faz algum tipo de comentário,

como se negligenciasse tudo a respeito de moléstias femininas. E olha que estamos falando de uma moça que ele conhece desde sua infância. Nada mais urgente, nesse sentido, do que inquirir sobre sua doença e se dispor ao tratamento.

Teve porém curiosidade de ver a formosa Isabelinha, que tão por terra deitara aquele verboso cabo eleitoral. A todas as moças da localidade, em dez léguas ao redor, havia já falado o jovem médico. Isabel era a única esquiva até então. Esquiva não digo bem. Camilo fora uma vez à fazenda do Dr. Matos; mas a filha estava doente. Pelo menos foi isso o que lhe disseram. (HMN, 65).

De todo modo, o narrador pontua bem que a doença de Isabel pode ser apenas uma desculpa para a moça fugir de Camilo, ou ainda, como sugere D. Gertrudes, coisa dos “nervos”, “assim se diz, creio eu, quando se não sabe do que uma pessoa padece...” (HMN, 67). Mesmo assim, é estranho que o médico não questione o estado da moça. Se havia curiosidade em revê-la, uma das formas mais lícitas era oferecer ao Dr. Matos seus préstimos como médico. No entanto, o rapaz permanece distante do exercício da medicina, assim como nega a prática política: “De que me serve a política...?”. Talvez Camilo não saiba, mas ela garante a ocupação de tantos moços iguais a ele, vocacionados para o ócio e para a continuidade (dos direitos) da própria família; na pior das hipóteses, serve para “dormir melhor”, segundo certo deputado machadiano. Entre a política, a medicina e o casamento, Camilo Seabra não esconde sua verdadeira vocação: o “governo” sobre o sexo oposto:

O comendador não perdera a ideia de meter o filho na política. Justamente nesse ano havia eleição; o comendador escreveu às principais influências da província para que o rapaz entrasse na respectiva assemblea.

Camilo teve notícia desta premeditação do pai; limitou-se a erguer os ombros, resolvido a não aceitar cousa nenhuma que não fosse a mão de Isabel. Em vão o pai, o padre Maciel, o tenente-coronel lhe mostraram um futuro esplêndido e todo semeado de altas posições. Uma só posição o contentava: casar com a moça. (HMN, 92).

Parece mesmo que o mocinho “francês” de “A parasita azul” está muito próximo da configuração de Ernesto Azevedo, não só porque ambas as personagens são ociosas e ricas – os tais “parasitas de classe” –, mas principalmente pelo fato de que os dois moços se associam ao mundo matrimonial,<sup>32</sup> ao mesmo tempo que se distanciam dos afazeres

---

<sup>32</sup> Camilo Seabra e Ernesto Azevedo, apesar do ócio, não se associam aos hábitos celibatários de Luís Soares, pois ambos os moços se adaptam ao mundo amoroso como forma de exercer uma “função social” qualquer.

profissionais e das funções públicas. Afinal, o mundo do trabalho é destinado apenas aos que precisam dele para suprir a própria subsistência. É bem mais fácil (e menos laborioso) ser marido, tal é a constatação da principal personagem masculina em “Luís Soares”.

### 3.2.2) A experiência política do homem machadiano.

Essas pretensões políticas negadas em “A parasita azul” pelo moço europeizado fazem parte, no entanto, do sonho de muitos brasileiros, dos quais se destaca na obra machadiana o fantasioso Luís Tinoco de “Aurora sem dia”, fadado, segundo crê a personagem, “para grandes destinos”. (HMN, 155).

O ex-poeta ocupava já no espírito uma das cadeiras da que teria de desempenhar. Via já diante de si a oposição ou o ministério estatelado no chão, com quatro ou cinco daqueles golpes que ele supunha saber dar como ninguém, e as gazetas a falarem, e o povo a ocupar-se dele, e o seu nome a repercutir em todos os ângulos do império, e uma pasta a cair-lhe nas mãos, ao mesmo tempo que o bastão do comando ministerial.

Tudo isso, e muito mais imaginava o recente deputado, embrulhado nos lençóis, com a cabeça no travesseiro, e o espírito a vagar por esse mundo fora... (HMN, 177/8).

De simples deputado provincial a... imperador??? É quase o que se pergunta o leitor, antes mesmo de finalizar a leitura dos comentários jocosos do narrador machadiano a respeito das inúmeras idealizações de Tinoco. A cena é tão cômica que só podemos pensar nas ostentações do tenente-coronel Veiga como imperador da festa do divino em “A parasita azul” e, anos mais tarde, no próprio coroamento do filósofo Quincas Borba quando criança, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e em seu herdeiro, Rubião, a caminho da completa loucura (*Quincas Borba*). De certo, “Aurora sem dia” é matriz desses dois romances, sobretudo de *Quincas Borba*, no que refere à “perseguição da glória, caminho que Machado de Assis, lembrando Erasmo, reconhecia como o mais direto para a loucura.” (CASTELLO, 1969: 83/4).<sup>33</sup>

<sup>33</sup> “Aurora sem dia” não deixa dúvida sobre as idealizações de seu protagonista e sua caracterização, dando um contorno bem utópico na ficção machadiana. A visão problematizadora da escrita de Machado não está presente apenas na concepção de mundo e de valores sociais, vistos com insistência nas imagens de casamento apresentadas pelas diversas experiências das personagens de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*; mas também no tratamento dado à temática da perfeição, ora associada à criação artística, ora relacionada à própria configuração dessas primeiras personagens. Este tema, explorado com

Essa nulidade da função pública do político, sugerida na negativa de Camilo e nos surtos imaginativos de Luís Tinoco (e seus discursos ornamentais e vazios), já havia sido esboçada por Machado em textos anteriores, como “Luís Soares” e “A mulher de preto”. No primeiro, os esforços do Major Vilela para adequar o sobrinho inútil ao mundo do trabalho se concentram na almejada e ilustre carreira de deputado. Fazer parte do mundo do trabalho significa, no conto, atender às regras do clientelismo através da indicação ou da ascensão política com a tão sonhada “cadeira no parlamento”.

- Pois eu verei se te posso arranjar isto, respondeu o tio. O que é preciso é que estudes a ciência da política, a história do nosso parlamento e do nosso governo; e principalmente é preciso que continues a ser o que és hoje: um rapaz sério. (CF, 86, grifos nossos).

As condições necessárias para o exercício político, na visão do major, são distorcidas de seus aspectos essenciais e primários como o do compromisso público e da filiação partidária, sobretudo das convicções e ideais políticos. Soares conta, ainda, com “uma posição privilegiada, isto é, uma posição que o pretendente não conquista, mas que obtém ou herda”, pois, segundo constata Raimundo Faoro, “embora a ascensão política seja possível, se assegure a escalada aos mais ambiciosos, astutos ou melhor qualificados, o primeiro passo está pré-determinado, senão rigidamente, ao menos dentro de modelos fixos” (FAORO, 1976: 99), que situam o candidato nos limites estreitos das elites brasileiras. Mais do que apadrinhamento, o que Soares tem a seu favor é todo um conjunto de questões de ordem social hierárquica que o predispõe ao contato com as práticas públicas, negadas, entretanto, pelas inclinações (verdadeiras) do rapaz ao ócio. As palavras do Major mostram novamente sua visão prática em relação a certas aspirações humanas, pois não só o casamento, mas também as questões públicas são tratadas de maneira contratuais explícitas, revelando a base na qual se assentam.

---

vigor em “Aurora sem dia”, tornar-se-ia uma das obsessões machadianas, transformando-se quase em elemento formal: a frustração. É interessante ressaltar que o binômio perfeição (ideal)/frustração (real) é constituinte da própria concepção utópica, já que a utopia é a personificação desses dois pólos. Essas duas dimensões são bem nítidas na construção das personagens destes dois primeiros volumes de contos, das quais Luís Tinoco parece um exemplar bem definitivo. Não só porque ele põe devidamente em cena a construção imaginária perfeita (sua “realização” como poeta e político), mas especialmente porque condensa alguns outros pressupostos já observados nas personagens machadianas: todas, de um modo ou de outro, idealizam imagens a respeito do amor e do casamento – quase sempre tendo como agente mediador a literatura –, ao mesmo tempo em que assumem o lado oposto dessa idealização, o fracasso, sobretudo conjugal e amoroso.

Ser padrinho, afilhado, compadre ou comadre no Brasil (...) envolvia obrigações religiosas e materiais importantes, e portanto de influência e até mesmo de autoridade. Todos esses laços familiares implicavam obrigações mútuas de ajuda nas eleições ou na garantia de cargos no governo ... (GRAHAM, 1997: 37).

As considerações de Richard Graham reforçam a visão clientelista do Major Vilela relativa aos laços familiares e sociais, onde o sobrinho inútil adquire importância considerável nos arranjos convenientes a uma maior expressão social da família, revelando o modo promíscuo da constituição das esferas pública e privada do Brasil nos oitocentos.

A nulidade da vida de Soares, que o dissocia da imagem pública, é paradoxalmente o elemento que o qualifica como perfeito para a “política machadiana”. Em “Machado e a inversão do veto”, Luís Costa Lima apresenta um resumo esclarecedor a respeito da representação do político na obra do autor, caracterizando, sobretudo, seu aspecto decorativo e aparentemente vazio: “... a política em Machado é uma atividade tão grave quanto ornamental”, pois “o político nunca se toma como representante de efetivos interesses sociais.” (LIMA, 1989: 247). A voz de Machado já se vale aqui da ironia ao propor que um farsante (maquiado de “rapaz sério”) desempenhe funções de extrema importância ao país como as parlamentares. É desse modo, meio irônico e trivial, que a figura política irá surgir na ficção machadiana, sempre associada ao descaso com as preocupações de expressão coletiva e reveladas a partir das práticas clientelistas. A esse respeito é válido lembrar as palavras de Hermes Lima, demonstrando o completo descaso dos partidos e de seus representantes quanto aos interesses reais e imediatos do povo:

Não possuímos, jamais, nem sob a monarquia nem sob a república, nenhum partido que fosse, de fato, instrumento político do povo, vivendo do contato e do apoio direto do povo. O exame de nossa história política demonstra que os partidos políticos nacionais têm sido antes produtos de agitações e divergências no seio das camadas dirigentes do que produtos do modo de sentir e pensar de largos setores da população, procurando de fora influir sobre o caráter e a política do governo. (APUD: FAORO, 1976: 66/7).

Em “A mulher de preto”, a imagem construída da personagem política é ainda mais significativa, pois Meneses é avesso a assuntos políticos e à própria prática e veste-se de deputado como poderia vestir-se de padeiro ou médico. Dispensa o quanto e como pode suas atribuições de homem público; e o modo que o narrador machadiano

encontra para revelar melhor essa indisposição do deputado ao cargo é chamar-lhe ironicamente de “representante da nação”, “digno homem”. Meneses não é deputado de estirpe diversa da que poderia ser Soares, pois a política é simples elemento decorativo e ornamental: “Sou político e não sou. Não entrei na vida pública por vocação; entrei como se entra em uma sepultura: para dormir melhor.” (CF, 134). Política e morte são, assim, associadas. A função pública do ilustríssimo “representante da nação” equivale, no sentido que lhe atribui Meneses, à inércia masculina diante de um intrincado mundo de problemas que não se dispõe a tentar resolver.

Talvez Meneses seja mais dispensável que o próprio Soares, já que não desempenha nenhum dos papéis que está, socialmente, qualificado a exercer. Ainda que figure como homem público no conto, vemos que sua prática política é mais ausente que a de outros deputados ornamentais e retóricos machadianos. Aliás, são inúmeros os momentos em que o vemos se esquivando da política ou utilizando-a apenas como elemento decorativo obrigatório: “- É a minha família, disse o deputado mostrando os livros. História, filosofia, poesia... e alguns livros de política. Aqui estudo e trabalho. Quando cá vier é aqui que o hei de receber.” (CF, 105). “Alguns livros de política” comparecem à composição do gabinete de leitura e estudo do deputado como objetos figurativos, e é perceptível o quanto este se sente constrangido em nomeá-los juntos aos verdadeiros e queridos volumes. Tudo que se refira à política é deixado expressamente de lado como meio legítimo de realçar cada vez mais sua nulidade pública.

Dessa forma, a postura do deputado Meneses, no conto “A mulher de preto”, é a simples encenação de sua morte social: não exerce os papéis relativos à representação pública (como deputado não legisla e se abstém da discussão política) nem os reservados ao espaço privado, como os de marido e pai, fundamentais ao chefe de família.

### **3.2.3) Estratégias romanescas e idealização amorosa.**

Os projetos ficcionais já se mostram presentes no imaginário de Camilo Seabra desde cedo. Movido pelo mundo dos espetáculos parisienses, ele compõe suas mais

diversas ações por motivos literários, retirados, talvez, das inúmeras óperas a que assistira, ora projetando a idéia (nada original) de uma “grave moléstia” para distanciá-lo do Brasil, ora forjando o próprio suicídio. O mundo literário interage, assim, com as ações da personagem masculina, representando a cada momento o papel necessário a seus objetivos finais: aliar desejo amoroso e vocação parasitária. Essas disposições ficcionais surgem inicialmente associadas ao moço através de seu nome de batismo e por meio das remanescentes aspirações poéticas do padrinho francês:

O naturalista, muito antes de o ser, cometera umas venialidades poéticas que mereceram alguns elogios em 1810, mas que o tempo, - velho trapeiro da eternidade -, levou consigo para o infinito depósito das cousas inúteis. Tudo lhe perdoara o ex-poeta, menos o esquecimento de um poema em que ele metrificara a vida de Fúrio Camilo, poema que ainda então lia com sincero entusiasmo. Como lembrança desta obra da juventude, chamou ele ao afilhado Camilo, e com esse nome o batizou o padre Maciel, a grande aprazimento da família e seus amigos. (HMN, 48/9).

A associação entre medicina e literatura já havia sido feita por Machado em “A mulher de preto”, a propósito da caracterização romântica (e celibatária) de Estevão Soares. Aqui, ela volta a surgir, ocupando um pequeno deslocamento nas práticas profissionais do velho francês e de seu afilhado, pois se o padrinho de Camilo não é médico, tampouco este é poeta, e quando se refere ao mundo das artes é sempre de modo indireto, comunicando suas saudades das diversões parisienses nas comparações com a realidade social brasileira (amesquinhada). Do mesmo modo, Estevão Soares também não era dado à prática poética e apenas como leitor (e crítico bissexto) é que o vemos em cena. Seja como for, a associação entre literatura e medicina está presente em “A parasita azul” e sugere uma espécie de oposição de igual valor entre sentimento e razão, vista em “A mulher de preto”. De maneira que, quem se realiza em uma das áreas, é levado à frustração na outra, conforme faz crer a imagem do naturalista francês e a de Estevão. Será esta também a sina do jovem Seabra em “A parasita azul”?

A considerar o sugestivo e premonitório sonho de Leandro Soares,<sup>34</sup> é possível apostar que não, por mais que Camilo associe o pesadelo do amigo a uma maçante peça: “O chapéu, a ribanceira, o cavalo, e mais que tudo a minha presença nesse melodrama

---

<sup>34</sup> O sonho de Soares é uma rememoração da história entre Isabel e Camilo e alguns dos componentes romanescos deste serão usurpados pelo médico na encenação do suicídio, assim como usurpara Isabel.

fantástico, tudo isso é obra de quem digeriu mal o jantar. Em Paris há teatros que representam pesadelos assim, - peores do que o seu porque são mais compridos.” (HMN, 61). Se o aspecto nitidamente melodramático do sonho de Soares é logo criticado pelo exigente “moço da Europa”, vemos, no entanto, que o apelo romanesco do sonho é sem dúvida muito semelhante à cena da “parasita azul”, elo entre o elegante e experiente Camilo e a provinciana e idealista Isabel. Não é por outro motivo que a personagem masculina se esquece da cena amorosa de sua mocidade: vista agora, diante de olhos acostumados às dramatizações dos palcos franceses, ela lhe parece mais um desses terríveis e estereotipados melodramas e de porte tão pouco ostentoso quanto o duelo fantasiado pelo pobre namorado de Rosina em “Ernesto de tal”.

Os mistérios que rondam as sucessivas negativas de Isabel aos inúmeros pedidos de casamento e suas evasivas em relação a Camilo são tratados também como elementos de um típico “romance”, na visão do rapaz:

E dizendo isto desapareceu no meio do povo o homem baixinho e magro, de olhos vivos e miúdos. Camilo acotovelou umas dez ou doze pessoas, pisou uns quinze ou vinte calos, pediu outras tantas vezes perdão da sua imprudência, até que se achou na rua sem ver nada que se parecesse com o desconhecido.

- Um romance! disse ele; estou em pleno romance. (HMN, 80).

Além da curiosidade a respeito do segredo íntimo da moça, o que age sobre Camilo é o aspecto romanesco do celibato feminino. O sonho de Soares; as variadas explicações por detrás da reclusão amorosa de Isabel; o modo como o mistério é aumentado por um desconhecido na porta da igreja: todos estes aspectos são certamente elementos constituintes de um romance digno de ser lido, segundo sugere o experiente leitor Seabra. Especialmente porque a personagem principal dessa trama é uma bela moça, a fazer concorrência fortíssima com a saudosa princesa russa.

Recheada, portanto, de aspectos romanescos, a história da “parasita azul” se associa claramente às narrativas do folhetim literário, em que o herói dotado de sentimento e coragem se esforça para realizar o desejo singelo da mocinha romântica. Não por acaso o capítulo em que conhecemos a história da paixão juvenil entre Isabel e Camilo é nomeado por Machado de “Revelação”. Se considerarmos os títulos de todas as partes que formam o conto, veremos que o narrador está exatamente chamando a

atenção do leitor para a construção romanesca da história,<sup>35</sup> associando, assim, a literatura à vida da personagem masculina, num percurso histórico em nada original: “Volta ao Brasil”; “Para Goiás”; “O encontro”; “A festa”; “Paixão”; “Revelação”; “Precipitam-se os acontecimentos”. Prova disso é que conseguimos reproduzir grande parte da história de amor do conto baseando-nos apenas na nomeação dos capítulos. De certo modo, a estratégia machadiana revela a associação de “A parasita azul” ao arsenal literário de seu próprio público.<sup>36</sup> Mas se é assim, o que faria com que o leitor se sentisse estimulado a continuar a leitura do conto? O tal segredo da moça e sua revelação que, por conseqüência, é esclarecido apenas no penúltimo capítulo da história. A partir daí, o capítulo de encerramento se dispõe a mostrar outros segredinhos (e outras possibilidades de interpretação da imagem conjugal projetada na história): a artimanha masculina para vencer a resistência amorosa da sonhadora Isabel e os disfarces de certa princesa.

A própria configuração singular da personagem feminina no conto já ajuda no entretenimento e na absorção do público, dissociando a imagem da mulher em “A parasita azul” de outras compostas por Machado. Se de lado, Isabel em sua resistência ao casamento parece se assemelhar a Margarida (personagem quase emblemática nestes primeiros textos); de outro, seus motivos são de ordem bem diversa dos da viúva. Em ambas, entretanto, o sentimento amoroso existe, mas é negado por razões pessoais e econômicas, respectivamente. O certo é que tanto Isabel quanto Margarida fogem às primícias sociais da mulher no século XIX, negando o casamento e, por conseqüência, a constituição e a importância da família. Não passa ileso ao leitor que o motivo da recusa feminina ao matrimônio está aqui delineado por uma espécie distinta de idealização.

---

<sup>35</sup> Sandra Vasconcelos refere-se ao romanesco como as histórias que circulavam antes da própria consolidação do romance: “Histórias de amor e de aventura, o romanesco opera por justaposição de episódios e sua lógica obedece a exigências diversas, uma vez que ali toda a ação se centra no estabelecimento da heroicidade do herói, posta à prova um sem-número de vezes e sempre a ser testada e comprovada. As estórias romanescas dos séculos XVI e XVII (...) se ambientam no passado, são vagas quanto aos detalhes da vida cotidiana, apresentam estrutura episódica, personagens aristocráticas e herói e heroína idealizados, para combinar com sua alta condição social.” (VASCONCELOS, 2002: 32).

<sup>36</sup> “... não se deve esquecer o quanto Machado de Assis, ainda que desprezasse Rocambole, soube utilizar para efeitos machadianos a ciência do corte nos seus contos publicados em folhetim, com seus fins abruptos de capítulo e machadiana deriva na retomada da seqüência. Como por exemplo em *Quincas Borba*, romance que também nasceu nos trancos e barrancos da publicação aos pedaços nos números de *A Estação*.” (MEYER, 1996: 313).

Alguma leitora menos exigente, há de achar singular a resolução de Isabel, ainda depois de saber que era amada. Também eu penso assim; mas não quero alterar o caráter da heroína, porque ela era tal qual a apresento nestas páginas. Entendia que ser amada casualmente, pela única razão de ter o moço voltado de Paris, em quanto ela gastara largos anos a lembrar-se dele e a viver unicamente dessa recordação, entendia, digo eu, que isto a humilhava, e porque era imensamente orgulhosa, resolvera não casar com ele nem com outro. Será absurdo; mas era assim. (HMN, 93).

É um modo um tanto inusitado de realçar a fidelidade feminina, já que o amor por Camilo permanece, mas se desequilibrou com a ausência do moço. Nas palavras de Isabel, o amor do médico é de ontem, e o dela “é de nove anos: a diferença de idade é grande de mais; não pode ser bom consórcio.” (HMN, 91). A idealização aqui passa, é claro, pelo aspecto evidentemente romanesco da coisa: o amor feminino intenso e fiel brota da cena da “parasita azul”, ocorrida no passado, quando a menina tinha apenas doze anos de idade. É um amor romantizado e, sobretudo, vindo de uma experiência infantil, impossível de ser recuperada no presente, a não ser através do eficaz método da ficcionalidade. Tal é o projeto armado por Camilo: vencer a resistência feminina por meio da encenação de “uma dessas paixões invencíveis”, alardeadas pelo mundo inspirador (e mediador) da literatura: “E como o seu amor era mais recente que o dela, compreendeu Camilo que o meio de ganhar a diferença de idade, era mostrar que o tinha mais violento e capaz de maiores sacrifícios.” (HMN, 92, grifos nossos). O amor verdadeiro, na concepção feminina, é aquele disposto ao sacrifício. Essa conceituação amorosa está claramente associada ao “amor-paixão”, que consome e leva à própria morte, por isso a idéia de Seabra é encenar o suicídio. Ele põe em cena a preferência dos escritores românticos pela morte trágica e passionai do herói, construindo, assim, a crença imaginária no amor verdadeiro, justamente porque impossível de se realizar no mundo ordinário.<sup>37</sup> Entendemos melhor, agora, o que significa a alusão ao suicídio feita por Emílio em “Confissões de uma viúva moça” para o mundo sentimental de Eugênia. De certo modo, ambas as personagens femininas, Eugênia e Isabel, são iludidas, em suas

---

<sup>37</sup> Essa é a perspectiva de Rougemont em *O amor e o ocidente*: “Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento.” (ROUGEMONT, 1998: 17).

concepções amorosas, por seus respectivos “heróis românticos”, dotados os dois das mesmas referências literárias que elas associam ao “amor verdadeiro”. A distinção está no fato de que os homens se utilizam da literatura como estratégia de conquista, encenando modelos literários românticos nos quais não acreditam. Camilo Seabra, espectador crítico dos palcos parisienses, encena em “A parasita azul” seu próprio (e estereotipado) drama, tornando-se uma espécie de “autor” de si mesmo.

Para a personagem masculina, o sentimento amoroso verdadeiro parece ser coisa predestinada a pouquíssimas mulheres, das quais se destaca a “princesa russa”:

Nem todas receberam do céu esse dom, que é o verdadeiro distintivo dos espíritos seletos. Algumas há porém, que saber dar vida e a alma a um ente querido, que lhe enchem o coração de profundos afetos, e deste modo fazem jus a uma perpétua adoração. São raras, bem sei as mulheres desta casta; mas existem... (HMN, 57, grifos nossos).

Essa inspiração amorosa que Camilo associa à moça russa – capaz de fazê-lo passar por tolo ao leitor –, é semelhante ao tipo de amor que a imagem de Isabel veicula no conto; fiel e de “perpétua adoração”: “Gostava até então do rapaz; daí em diante passou a adorá-lo. (...) Uma espécie de culto supersticioso prendia o coração da moça àquela mirrada parasita.” (HMN, 87). O modo de apreensão do sentimento amoroso em ambas as mulheres, tarefa do homem, é disforme, pois enquanto ele associa fidelidade à falsa princesa, sugere o egoísmo de Isabel no descaso dela em relação a Soares. Vê-se que Camilo, a despeito de ser um crítico consciente das atuações parisienses, não mostra a mesma desenvoltura na análise que faz das encenações das personagens femininas à sua volta: “Camilo nem teve ânimo de ir confessar a sua posição à bela princesa; receiava além disso que ela, por um rasgo de generosidade, - natural em quem ama, - quisesse dividir com ele as suas terras de Novogorod.” (HMN, 52).

Se a solução encontrada pelo médico para transpor as barreiras impostas por Isabel é compor uma situação tão romanesca quanto a história da “parasita azul”, a montagem da cena do suicídio necessita, então, de outros atores. No plano ficcional armado pelo moço entra inconsciente Miguel, personagem responsável por revelar o amor da menina pelo jovem médico e, não por acaso, aquele que dá um clima mais romanesco ao segredo da filha do Dr. Matos. Do mesmo modo que Camilo faz com que

o comendador e Isabel ajam de acordo com seus desejos, Miguel é instado a representar um importante papel na farsa do suicídio:

- É verdade, disse Miguel (era o nome do homem); fui encontrá-lo no fundo de uma ribanceira, quase sem vida, ontem de tarde.
- E porque não vieste dizer-nos?... perguntou o velho.
- Porque era preciso cuidar dele em primeiro lugar. Quando voltou a si quis ir outra vez tentar contra os seus dias; eu e minha mulher impedimo-lo de fazer tal. Está ainda um pouco fraco; por isso não veio comigo. (HMN, 94/5).

Dessa junção de elementos literários nasce, talvez, mais um casal composto a partir da idealização amorosa, sugestivamente ficcional como são os próprios conceitos de amor veiculados aí. Prova de amor incontestável (na visão feminina), a atitude passional do homem equivale à busca corajosa da “parasita azul” e medidos na balança da razão os dois atos masculinos são apenas práticas das representações românticas ficcionais, assim como a adequação real dos elementos romanescos dispostos no sonho de Leandro Soares. Reproduções de reproduções de imagens já super expostas na literatura e nos palcos da época. Talvez não seja demais recordar ao leitor que o folhetim, responsável por disseminar inúmeros elementos romanescos,<sup>38</sup> nasce nos jornais franceses nos idos 1836 – época correspondente à primeira fase do gênero (1836-1850) e de nomes como Alexandre Dumas e Eugène Sue (MEYER, 1996) –, coincidindo com a estadia de Camilo na Europa (1847-1855).

A considerar as disposições amorosas ficcionais acima; as associações da personagem masculina de “A parasita azul” a Azevedo e Emílio e a introjeção da falsa “princesa russa” na cena final do conto, podemos nos perguntar se é mesmo possível acreditar na imagem de felicidade conjugal de Camilo e Isabel: “Havia já um ano que o filho do comendador estava casado, quando apareceu na sua fazenda um viajante

---

<sup>38</sup> “Paixão, ódio, ciúme, ambição e vingança; coincidências, idas e vindas, prolongamentos e repetições; paternidades desconhecidas, ricos gananciosos e pobres lutadores; tramas diabólicas e perseguições infundáveis; e no final, recompensa para os bons e punição para os maus.” As palavras acima caracterizam muito bem os elementos romanescos presentes e necessários ao folhetim, e estão dispostas na contracapa do importante estudo de Marlyse Meyer (1996). José Ramos Tinhorão observa que “é do romance de folhetim que se originam as principais características da técnica do romance no Brasil: a constante intervenção do autor no desenrolar das histórias (...); a extrema complicação dos enredos, num desdobramento linear de quadros sem preocupação com a verossimilhança; a finalização de cada capítulo em clima de suspense; e a surpresa da retomada de personagens e situações anteriores em conexão inesperada com ações atuais (...)”. (TINHORÃO, 1994: 28).

francês”. (HMN, 101). Se não fosse a ausência significativa aqui de um herdeiro a coroar a felicidade do casal,<sup>39</sup> a cena seria uma continuidade (ou duplicação) da própria história de Camilo e do padrinho naturalista, sobretudo porque as referências francesas voltam a pulular no texto e trazem consigo novamente a encenação do moço, a despistar seus entusiasmos juvenis e amorosos. Será essa a última dissimulação masculina?

### **3.2.4) Outra encenação masculina.**

O conto “Linha reta e linha curva” pode ser considerado a matriz de “A parasita azul”, pois não só alguns argumentos fundamentais sobre a concepção amorosa das personagens são recolocados em cena, mas, sobretudo, porque ambos os contos revelam as encenações masculinas como estratégias de conquista. Tito, nesse caso, é um exemplo rascunhado e talvez mais divertido do pilantra Camilo Seabra. Suas indisposições amorosas, tratadas com o requinte de teorias a favor do celibato, fazem parte de uma estratégia armada em torno da adesão da personagem feminina viúva a um novo casamento. Dessas encenações, entretanto, estão subtraídas quaisquer sugestões de ambição masculina em relação ao consórcio, como vimos ocorrer em “Luís Soares” e “O segredo de Augusta”. O que Camilo e Tito fazem é se utilizar da teatralização (e de pressupostos advindos da concepção amorosa da literatura romântica) para neutralizar a recusa das mulheres escolhidas. O caso de Tito é ainda mais interessante, pois ele deve encenar, com sua postura celibatária, tudo aquilo que vai de encontro com os ideais amorosos do mundo livresco. Dessa forma, sua discussão com Adelaide (esposa de Azevedo) a respeito da vocação matrimonial e dos elementos necessários ao casamento, apesar de coerente, é o avesso do que a personagem masculina deseja de fato.

Pautado em representar esse papel contrário às regras amorosas das outras personagens no conto, Tito empreenderá uma severa crítica ao casamento e à sua idealização, valendo-se ora de sua imagem de celibatário convicto, ora da associação da

---

<sup>39</sup> Se considerarmos que este conto é uma espécie de reescrita de “Linha reta e linha curva”, e que Camilo guardas semelhanças bem próximas a Azevedo e os modos de conquista de Tito, a ausência do filho em um ano de casamento pode significar um pontinho negro na vida do casal.

felicidade conjugal e amorosa ao mundo literário, ou seja, à ficcionalidade. Se a figura masculina celibatária fora explorada por Machado em outros contos; em “Linha reta e linha curva” ela ganha algumas particularidades interessantes: em primeiro lugar, porque a postura de isenção amorosa é uma estratégia matrimonial masculina. Em dois momentos específicos do conto essa pseudo-identificação entre Tito e o celibato é sugerida ao leitor, seja pelas palavras traiçoeiras do narrador, seja pelas da própria personagem em um conversa enigmática com Azevedo:

Tito começou a impacientar-se. Já sabemos que espírito brusco era ele, apesar da suprema delicadeza que todos lhe reconheciam. Parece, porém, que a sua rudeza, quase sempre exercida contra Emília, era antes estudada que natural. (CF, 219, grifos nossos)

- Homem, podia dizer-te alguma coisa se não fosses casado...  
 - Que tem que eu seja casado?  
 - Tem tudo. Seria indiscreto sem querer e até sem saber. À noite, entre um beijo e um bocejo, o marido e a mulher abrem um para o outro a bolsa das confidências. Sem pensares, podes deitar tudo a perder. (CF, 234, grifos nossos).

Outro aspecto que pontua a melhor caracterização do celibatário em “Linha reta e linha curva” vem do fato de que os argumentos de Tito para negar o casamento são bem consistentes, mas justamente por serem parte de um arsenal retórico programado para a conquista feminina. Tal como Rosina (“Ernesto de tal”), Tito tem um “programa” em torno da adesão matrimonial que leva também à dissimulação. Provavelmente se o leitor masculino (e por que não o feminino também?) de “Linha reta e linha curva” é dado à vida sossegada de solteiro pode vir a concordar com os fortíssimos argumentos de Tito a favor do celibato, já que eles dizem respeito à necessária “vocação” para o casamento. Trata-se, no caso do moço, simplesmente de ausência de talento para a vida de casado. Como argumentar contra isso?

Se considerarmos que Tito tem uma natural tendência à isenção amorosa – e sabemos que não –, mais certo é vê-la (e examiná-la) também como fruto de uma aventura frustrada, que a personagem masculina trata de associar argutamente como mais uma prova de seu caráter solitário: “- Apaixonado, é engano. Houve um dia em que a Providência trouxe uma confirmação aos meus instintos solitários. Meti-me a pretender uma senhora...”. (CF, 204). Essa pretensão boba de rapaz deu-lhe apenas a certeza daquilo que a natureza já lhe sussurrava pelos ouvidos: casamento é questão de

vocação e “quem não tiver não se meta nisso, que é perder o tempo e o sossego.” (CF, 204). A considerar os inúmeros problemáticos casamentos da ficção machadiana Tito não deixa de ter razão, parece mesmo perda de tempo e de tranqüilidade. O resultado é quase sempre o mesmo: a desilusão e insatisfação de homens e mulheres. A teoria celibatária de Tito contrapõe-se, assim, à imagem natural do matrimônio, justificando a causa provável e maior de tantos casamentos fracassados, pois pior do que casar por conveniência ou por acordo paterno, é casar sem disposição para a vida íntima e para as tarefas associadas ao lar. Que o diga Luís Negreiros!

Para prevalecer ainda mais a vantagem do celibato à vida conjugal, Tito mostra a Adelaide os aspectos positivos e negativos da instituição, numa sugestiva generalização desproporcional: “- Se não tenho gozos íntimos do amor, não tenho nem os dissabores, nem os desenganos. É já uma grande fortuna!” (CF, 205, grifos nossos). Se há benefício tanto masculino quanto feminino no casamento – os tais “gozos íntimos do amor” – é preciso considerar, no entanto, a realidade matrimonial dos casais machadianos vistos, pois nem sempre o amor entrou como elemento indispensável ao contrato. Na verdade, a idéia era exatamente oposta, conforme acreditavam o Major Vilela (“Luís Soares”) e Vasconcelos (“O segredo de Augusta”): o amor seria uma consequência do casamento e da intimidade dos esposos. Resta saber qual seria a solução, na visão destes homens, se isso não acontecesse do modo esperado. É muito provável que a resolução do drama conjugal girasse em torno de uma mesma idéia: marido e mulher deveriam buscar outras formas de satisfação, associadas, é claro, às posições antagônicas que ocupam na sociedade, lição aprendida rapidamente por Augusta.

Fica evidente na discussão entre Tito e Adelaide, a respeito dos motivos do celibato masculino, que a moça associa sempre amor e casamento; isto é, para ela, que se casou por eleição afetiva, não existe casamento sem amor e nem amor sem expressão contratual pública. Ambos os elementos estão intimamente ligados e não é possível a felicidade conjugal sem a recíproca amorosa entre marido e mulher. Se o amor deve nascer primeiro, ele deve perdurar, entretanto, no contrato matrimonial e não o inverso.

Acreditemos, conforme quer Tito, que o casamento pode oferecer “gozos íntimos”, “dissabores” e “desenganos”. Adelaide, na luta verbal em defesa de sua própria imagem conjugal feliz, refuta a idéia do moço, revelando-lhe que “no verdadeiro amor não há nada disso” (CF, 205).<sup>40</sup> A exposição teórica do homem pára por aí, no limite entre o bom tom (é hóspede da recém-casada) e a verdade sobre sua convicção amorosa. Mais do que isso, a intenção de Tito é não tecer considerações sobre a estranha relação entre “amor verdadeiro” e casamento, associada sempre pela mulher. Emília, a respeito do tema, fará as seguintes considerações em conversa posterior com Tito:

... não pode calcular a felicidade e os deveres do lar doméstico. Viverem duas criaturas uma para outra, confundidas, unificadas; pensar, respirar, sonhar a mesma cousa, sem outra ambição, sem inveja de mais nada. Sabe o que é isto?

- Sei... É o casamento por fora. (CF, 245).

Há em todo esse embate verbal uma idéia muito clara: a de que a mulher exalta o casamento de maneira idealizada, associando-o sempre ao “amor verdadeiro”, distinto tanto do “amor ordinário dos salões” quanto da paixão fugaz, responsável esta por boa parte dos casamentos contraídos com urgência.<sup>41</sup> Se segundo observam Adelaide e Emília existe uma diferenciação entre os tipos de amores, isso apenas nos sugere que a visão amorosa das mulheres de “Linha reta e linha curva” é extremamente idealizada, muito próxima daquela veiculada pelos romances e pela poesia da época. Um amor capaz de sacrifícios e extremamente romantizado, chamado de “verdadeiro”, mas construído e ideado literariamente, tanto que seu surgimento “coincidirá mais ou menos com a emergência do romance”. (GIDDENS, 1992: 46).<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Mais tarde, Emília também guerreando com o celibatário observará a distinção desse amor revelado pela amiga: “... os influxos de um amor verdadeiro, mui diverso do amor ordinário dos salões; um amor capaz de sacrifícios, capaz de tudo...” (CF, 245).

<sup>41</sup> Não seria o casamento de Azevedo e Adelaide assentado sobre a paixão? Se observarmos os termos utilizados por Machado para caracterizar o amor segundo a perspectiva de suas personagens, talvez possamos insistir nessa idéia. Pois senão, por que Adelaide faz tanta distinção quanto ao casamento baseado no “amor verdadeiro”? Como se pode reconhecer este tipo de amor? Quais são seus contrários? Este amor está realmente presente nos casamentos machadianos?

<sup>42</sup> “El surgimiento del amor romántico coincidió más o menos con la emergencia de la novela: la conexión de ambas constituyó una nueva forma narrativa.” (GIDDENS, 1992: 46).

Ora, se um dos principais componentes do que se convencionou chamar “amor romântico”<sup>43</sup> é a idealização do ser amado, é claro que se trata aqui, como nos demais contos deste estudo, de uma concessão formal de Machado à visão amorosa do Romantismo, a propósito da configuração de suas personagens. Quase todas as personagens destas primeiras narrativas veiculam idéias sobre ao amor que levam à exaltação da figura do amado (existente ou não), isso quando essas mesmas idéias não deixam implícita a carga de idealização. Mas se Machado fosse mesmo tributário do “amor romântico”, por que algumas de suas personagens mais fiéis a esta concepção idealista não se realizam amorosamente? Por que se decepcionam com o amor? Isso parece revelar a adesão parcial do autor às crenças do movimento romântico; ou melhor, que a sua concepção de “personagens românticas” nestes primeiros contos é uma espécie de disfarce ficcional, em que a verdadeira intenção é criticar ou mesmo desestabilizar a adesão incondicional ao Romantismo. De outro modo, como podemos entender a imensa sobreposição de casais desencontrados amorosamente ou que afirmam sua felicidade conjugal (quando baseada na escolha) através de inúmeras interferências (irônicas e desmascaradoras) de seus respectivos narradores? Algo certamente há por detrás dessa lógica amorosa decepcionante, que postula principalmente a ineficácia da fórmula romântica (e das imagens literárias) em face da realidade matrimonial da época. As moças de “Linha reta e linha curva” mais do que acreditarem no “amor romântico”, irreal por si só, pensam mesmo que ele se personifica no casamento. A idealização é, portanto, dupla: do amor e da confluência deste no matrimônio. Ou dá para conceber, conforme quer Emília, essa reciprocidade absoluta entre desejos, pensamentos e ambições masculinas e femininas no (e a partir do) casamento? Parece bem mais fácil o contrário, já que homens e mulheres ocupam socialmente lados opostos e o casamento é apenas uma forma institucional de reafirmar esta regra.

---

<sup>43</sup> Segundo as orientações de Giddens (1992), podemos caracterizar, grosso modo, o “amor romântico” a partir de quatro aspectos: idealização do ser amado; tendência à sublimação; atração instantânea (“amor à primeira vista”) e uma espécie de comunicação psíquica (algo como “encontro de almas”). Todos esses elementos, em maior ou menor grau, estão presentes nas concepções amorosas das personagens machadianas, vindos em grande parte das intervenções literárias, sobretudo dos romances sentimentais e românticos.

É interessante notar que a mesma concepção de amor predestinado imbuída no espírito de Isabel em “A parasita azul” (tema também de *A moreninha*)<sup>44</sup> já emerge em “Linha reta e linha curva” na caracterização definitiva de Tito. Se o moço não pratica o tipo “ordinário de amor dos salões”, conforme observa Emília, é porque tem concepções mais nobres em relação ao sentimento. Essa é a idéia de José Aderaldo Castello, que percebe “nas entrelinhas” do conto “a concepção romântica do amor predestinado e único” (CASTELLO, 1969: 78). Considerando o disfarce celibatário de Tito e a arriscada estratégia de conquista que ele arma, é possível concordar com Castello, mesmo porque a imagem masculina, ao longo do conto, arrefece o discurso de isenção amorosa para transformar-se, ele também, em um tributário do amor ideal. A inversão é completa, pois o celibato cede, enfim, ao contrato matrimonial; e as conotações antitéticas do amor anunciadas anteriormente por Emília servem, agora, para caracterizar Tito. Cai a máscara, cai o próprio mundo, que fica de ponta a cabeça: o mundo real passa a ser espaço romanesco, anulando a associação entre amor e ficção tão explorada pela personagem masculina em seu discurso de isenção sentimental:

- Escreve isto e dirão que é um romance, disse alegremente Adelaide.
- A vida não é outra cousa... acrescentou Tito. (CF, 254).

Mesmo que a imagem do celibato masculino seja apenas encenada e que o discurso de Tito sobre a ficcionalidade do amor não corresponda inteiramente à realidade de seus sentimentos; é preciso observar que ele modula, entretanto, outras concepções amorosas das vistas até então. Desse modo, as implicações decorrentes dessa visão amorosa associada à mentira romanesca não devem ser negligenciadas no texto machadiano, pois ainda que Tito não chegue a se firmar de fato como um crítico dessa

---

<sup>44</sup> Na leitura de Gledson, essa referência no texto machadiano tem tom paródico e ocorre em outras partes da narrativa a propósito de outros autores. Para ele, Machado “toma seus três principais predecessores: Macedo, Alencar e Manuel Antônio de Almeida (por estes dois últimos sentia um profundo respeito), e zomba de *A moreninha*, *O guarani* e as *Memórias de um sargento de milícias*, ao mesmo tempo que deles se apropria”. (GLEDSON, 1998: 25). Em nota, o crítico ainda acrescenta: “Em “A parasita azul”, a cena em que Leandro conta um sonho em que Camilo resgata o chapéu de Isabel (capítulo II) parece-me uma paródia do capítulo 8 da parte 2 de *O guarani*, em que Peri resgata um bracelete de Ceci de uma vala cheia de cobras; o capítulo IV, com sua descrição das “festas clássicas, resto de outras eras”, tem um tom e uma posição muito semelhante ao romance de Manuel Antônio de Almeida; e o motivo dos amantes infantis que se encontram na vida adulta, sem se reconhecerem, é exatamente o de *A moreninha*.” (GLEDSON, 1998: 25).

estranha relação, ele evidencia aspectos bem coerentes com a idéia geral de que a literatura funda imagens sobre o amor que necessariamente não existiriam sem sua intervenção. As intromissões romanescas no comportamento e na concepção amorosa de Emílio e Eugênia em “Confissões de uma viúva moça” respectivamente – só para citar um caso –, ilustram bem esse processo mediador.

A grande estratégia masculina de adesão ao casamento em “Linha reta e linha curva” passa, conforme vemos, por um procedimento semelhante ao de Camilo em “A parasita azul”, a teatralização. Essa estratégia não deixa de ser uma outra forma de afirmar a crença no amor idealizado dos romances; afinal, a “vida não é outra coisa”. Será? Última lição do falso celibatário e caminho mais reto para a celebração dos “gozos íntimos”, mas também dos “dissabores” e “desenganos” da vida conjugal. Mas isso já é uma outra história.

### **3.2.5) Um narrador (aparentemente) desinteressado.**

“A parasita azul” traz uma particularidade em relação ao seu modo de construção: é o único dos contos examinados neste estudo que nomeia seus capítulos, e esse procedimento machadiano, como dissemos, objetiva uma associação entre seu texto e a estrutura romanescas, bem de acordo com os hábitos de leitura de seu público e de suas personagens. Mais do que fazer com que a literatura interfira na caracterização das personagens (o que também ocorre em “A parasita azul”); Machado parece mesmo disposto a fazê-la intervir no próprio ato de leitura, mediando a relação entre o leitor e o texto. Talvez por isso o narrador do conto nos pareça, em alguns momentos, um pouco apático e desinteressado a respeito da história de amor de Camilo e Isabel.<sup>45</sup> Suas interferências são bem pontuais e quase nunca desencaminham o fio condutor da trama. A cena final do conto, nesse sentido, não oferece uma manipulação narrativa tão grande quanto a existente em outros textos; pensemos, como exemplo, em “As bodas de Luís

---

<sup>45</sup> Se o modelo aqui é dado pela forma romanescas do romance, não há efetivamente grandes novidades a serem inseridas na história, já que podem ser facilmente acionadas pelo repertório do leitor machadiano.

Duarte” e na conclusão negativa em torno da descendência da nova família construída por Luís e Carlota<sup>46</sup> ou na imagem final do casamento em “Ernesto de tal”.

Nossa leitura ressaltou que os momentos finais de “A parasita azul” sugerem um provável e sutil desencaminhamento da felicidade conjugal de Camilo e Isabel, pautada no próprio comportamento do moço diante das notícias trazidas da França. Parece-nos, no entanto, que o narrador guarda também uma outra versão possível sobre a história deste casamento, mesmo depois de plantar a dúvida no leitor quanto à imagem fiel e adequada de Camilo ao papel de marido. Estrategicamente, um dos aspectos que revela essa outra imagem conjugal está já um pouco distante do leitor, pois se refere ao início do conto: “Há cerca de dezesseis anos, desembarcava no Rio de Janeiro vindo da Europa, o sr. Camilo Seabra, goiano de nascimento, que ali fora estudar medicina e voltava agora com o diploma na algibeira e umas saudades no coração.” (HMN, 47).

Se considerarmos que o início da narração traz um retrocesso de dezesseis anos na história, voltando ao momento em que moço retorna ao Brasil, quinze destes são referentes ao matrimônio do protagonista, que não se demorou a casar quando desembarcou em terras goianas. O final de “A parasita azul” já apresenta Camilo e Isabel celebrando um ano de algo que já dura, segundo as informações temporais do narrador, há pelo menos quinze. Essa seqüência temporal parece mesmo uma forma de inscrever a história do conto no molde dos romances românticos, evidenciando melhor o tom de predestinação amorosa das personagens. A cena da “parasita azul” ganha, assim, um ar ainda mais idealizado, pois é a constatação de que o firmamento amoroso secreto entre os dois jovens no passado é posto em prática mesmo depois da ausência prolongada do homem e da recusa feminina. Não se pode, portanto, lutar contra o destino e suas forças superiores. Por outro lado, se no século XIX casar significava estar de acordo com os pressupostos morais e cristãos associados ao “sacramento” (monogâmico e indissolúvel), o rompimento contratual não era possível, pelo menos não

---

<sup>46</sup> O conto termina assim: “Mas o verdadeiro brinde dessa festa memorável, foi um pecurrucho que viu a luz em janeiro do ano seguinte, o qual perpetuará a dinastia dos Lemos, se não morrer na crise da denticção.” (HMN, 122, grifos nossos). O leitor há de convir que é um tremendo balde de água fria à imagem da felicidade conjugal.

sem se armar um verdadeiro escândalo em torno dos envolvidos.<sup>47</sup> Manter-se casado por quinze anos, nesse sentido, não implica em afirmar a qualidade do casamento, pois Augusta e Vasconcelos, de “O segredo de Augusta”, são marido e mulher pelo mesmo período que os protagonistas de “A parasita azul”.

Mas será que o narrador não quer, com essa sugestão de datas, marcar efetivamente o contrário? Ou seja, que esta seria uma das poucas construções matrimoniais não falhadas na obra machadiana, levando o leitor a acreditar na acomodação de Camilo ao casamento? Nessa perspectiva, os comentários displicentes do narrador aos hábitos aventureiros do moço na França e o desmascaramento final da “princesa russa” não seriam apenas uma das formas de destacar essa acomodação masculina diante de um casamento feliz e satisfatório? Não é à toa, portanto, que o narrador tenta esboçar uma explicação bem plausível para a excitação de Camilo diante das folhas francesas e das notícias da velha pátria: “Lembravam-lhe a vida que ele tivera durante longos anos, e posto nenhum desejo sentisse de trocar por ela a vida atual, havia sempre uma natural curiosidade em despertar recordações de outro tempo.” (HMN, 101, grifos nossos). No entender do narrador, Camilo não optaria por trocar a estabilidade do lar e o amor de Isabel pelas experiências parisienses de outrora. Mas isso não significa, conforme o narrador quer fazer o leitor acreditar, que o moço esteja de fato acomodado ao casamento por satisfazer-se nele; pode ser apenas um caso de novo parasitismo. Em outras palavras, o que o narrador machadiano tratou de observar em Seabra durante todo o conto é seu aspecto parasitário, visto na negação a qualquer tipo de trabalho maior, seja público ou profissional. O casamento, dessa forma, vem preencher uma espécie de função social do homem, que Camilo associa desde cedo com suas disposições de parasita de classe.

Vale ressaltar ainda que em vários momentos do conto o narrador mostra uma semi-onisciência em relação aos atos de suas personagens, valendo-se, pois, dos métodos interpretativos de seu próprio leitor: “Soares (...) entrava a fazer consigo uma

---

<sup>47</sup> “Qual dos dois”, conto já referido, mostra o único caso de separação (física e contratual) na obra machadiana, subvertendo ao máximo o esquema romântico da importância da escolha na felicidade do casamento.

série de reflexões que não chegaram ao conhecimento do autor desta narrativa. O mais que lhes posso dizer é que não eram alegres, porque a fronte lhe descaiu, enrugou-lhe a testa, e ele, cravando os olhos nas orelhas do animal, recolheu-se a um inviolável silêncio.” (HMN, 61/2). Esse procedimento evidencia que a descrição minuciosa que os narradores machadianos fazem de suas personagens não é gratuita, mas parte de um processo de desvendamento maior que, como vemos, está também presente em “A parasita azul”. Entretanto, esse procedimento de semi-onisciência parece não se adequar completamente a Camilo, o foco principal do narrador, já que este conhece tudo a respeito da personagem, até seus sentimentos mais íntimos. A própria simulação do suicídio do moço não é explicitada pelo narrador, que pontua seu texto com as sugestões de que se trata mesmo de mais uma encenação do rapaz europeizado. O que nos garante isso? O processo da onisciência: “Fatigado de assediar inutilmente o coração da moça; e por outro lado, convencido de que era necessário mostrar uma dessas paixões invencíveis a ver se a convencia e lhe quebrava a resolução, planeou Camilo um grande golpe.” (HMN, 93, grifos nossos). Efetivamente, como o leitor deve se recordar, nada a respeito do “grande golpe” ideado pelo rapaz é relatado pelo narrador machadiano que se abstém apenas em mostrar os resultados positivos de mais uma empreitada teatral.

Nessa mesma direção onisciente apontam os comentários do narrador em relação à história da “parasita azul” que é narrada também por outra personagem, mostrando que o conhecimento do fato não é de autoridade incontestável apenas do narrador, por mais que este afirme sua soberania perante o público: “Não há mistérios para um autor que sabe investigar todos os recantos do coração. Enquanto o povo de Santa Luzia faz mil conjecturas a respeito da causa verdadeira da isenção que até agora tem mostrado a formosa Isabel, estou habilitado para dizer ao leitor impaciente que ela ama.” (HMN, 85, grifos nossos). Mediante um narrador tão qualificado e conhecedor de algumas verdades sobre as personagens, o leitor se pergunta: qual é de fato a verdadeira face da imagem conjugal em “A parasita azul”?

Como se percebe, as saídas que se referem tanto a real felicidade de Camilo e Isabel como a uma possível frustração nascem das opções narrativas do próprio narrador

que, a despeito de tudo que plantou acerca das personagens masculina e feminina, parece acreditar que essa união possa se converter em uma imagem conjugal satisfatória para a mulher e para o homem. Mais do que apreender a interpretação correta do tipo de casamento aqui representado, o que nos interessa é a configuração desse narrador machadiano que dispõe seu público a imagens conjugais contraditórias, sugerindo tanto uma como outra. Parece mesmo que a intenção de Machado é fazer com que o próprio leitor interfira no texto, destacando aquela que se adequar melhor às suas próprias convicções e a partir de suas experiências de leitura em torno desses primeiros contos.

O desinteresse do narrador machadiano pelo destino (já conhecido) do médico se converge em sua própria atuação na trama, que deixa de lado a história principal do conto para revelar uma outra faceta: a de cronista dos costumes provincianos. Dessa forma, o narrador de “A parasita azul” efetivamente mostra seu parentesco certo a outros dois narradores machadianos, de “Linha reta e linha curva” e “As bodas de Luís Duarte”. No primeiro caso, a associação se faz presente a propósito do aspecto cronista de ambos. Em “Linha reta e linha curva”, o narrador localiza no tempo e no espaço sua história, numa tentativa de que o leitor lhe reconheça os méritos de comentarista arguto das práticas sociais do império brasileiro, a desvelar os “costumes atuais” pelos idos de 1860. Além disso, o narrador qualifica seu texto como expressão exata dos fatos, dissociando-o, provisoriamente, da estrutura ficcional. Um importante aliado nessa perspectiva é a inserção de um possível diálogo entre ele, o narrador, e seu público. Trata-se, é claro, de um artifício a mais para relacionar seu escrito à verdade.<sup>48</sup>

Talvez algum dos leitores conheça até as personagens que vão figurar neste pequeno quadro. Não será raro que, encontrando uma delas amanhã, Azevedo, por exemplo, um dos meus leitores exclame:

- Ah! cá vi uma história em que se falou de ti. Não te tratou mal o autor. Mas a semelhança era tamanha, houve tão pouco cuidado em disfarçar a fisionomia, que eu, à proporção que voltava a página, dizia comigo: É o Azevedo, não há dúvida. (CF, 199).

Faz parte dos planos do narrador e de suas intenções cronistas descrever as personagens sem disfarces, pontuando-lhes a exata fisionomia, detalhes da vida

---

<sup>48</sup> Machado se vale de inúmeros procedimentos para relacionar seu texto à verdade nos volumes: manuscritos (“Frei Simão”), cartas (“Confissões de uma viúva moça” e “Ponto de vista”), crônica de costumes (“Linha reta e linha curva”) ou a afirmação de que os fatos narrados ocorreram realmente.

particular, aspectos sociais e econômicos, de maneira que elas sejam reconhecidas pelos prováveis leitores da época como pessoas reais ou, pelo menos, próximas da realidade histórica desse público. Nessa atitude narrativa de colagem entre realidade e ficção torna-se claro também o importante papel do leitor no próprio processo de criação das personagens, pois “a partir de suas experiências, o leitor preenche, cria/recria os vazios delineados pelo narrador”. (AZEVEDO, 1990: 341). Dessa forma, inúmeros aspectos já traçados em outros contos, a respeito da caracterização das personagens, voltam a figurar aqui, como a imagem masculina ociosa e despreocupada com a vida pública, vista em “Luís Soares” e “Miss Dollar”, só para citar alguns casos.

O breve resumo da vida de Azevedo anterior ao casamento, por exemplo, pouco mais faz do que revelar as disposições filiais de uma classe estranha ao mundo do trabalho, que vive de “não fazer nada”, mas que ainda assim se dispõe a assumir a importante função social de “chefe de família”, decorrência quase natural de quem deve empreender algum esforço na descendência familiar. Entenda-se: distribuição dos bens através da herança. O casamento entra, pois, quase que como única obrigação a ser desempenhada pelo moço rico, que necessita contribuir de alguma forma para a solidificação da família e, quem sabe, do país. Azevedo é visto, mais uma vez, como a versão rascunhada e menos interessante do jovem médico de “A parasita azul”. Certamente esses aspectos da personagem masculina revelam a verdadeira intenção cronista de ambos os narradores dos contos: darem naturalidade à expressão social desses homens, compondo um quadro humano próximo à experiência real da elite brasileira no século XIX.

A semelhança entre os narradores de “A parasita azul” e “As bodas de Luís Duarte” se evidencia sobretudo no modo como ambos focalizam a ritualização das cerimônias. No casamento de Carlota e Duarte, talvez a personagem que mais leve a cabo a encenação de todo o ritual é justamente o padrinho dos noivos, o também advogado, Dr. Valença:

Era ele homem de seus cinquenta anos, nem gordo nem magro, mas dotado de um largo peito e um largo abdômen que lhe davam maior gravidade ao rosto e às maneiras. O abdômen é a expressão mais positiva da gravidade humana; um homem magro tem necessariamente os movimentos rápidos; ao passo que para ser complementemente grave precisar ter os movimentos

tardios e medidos. Um homem verdadeiramente grave não pode gastar menos de dois minutos em tirar o lenço e assoar-se. O Dr. Valença gastava três quando estava com defluxo e quatro no estado normal. Era um homem gravíssimo.

Insisto nesse ponto porque é a maior prova da inteligência do Dr. Valença. Compreendeu este advogado, logo que saiu da academia, que a primeira condição para merecer a consideração dos outros era ser grave... (HMN, 108).

A descrição física da personagem se mistura aos comentários explicativos do narrador. Entretanto, são as minúcias do modo de expressão da gravidade do homem, aspecto artificialmente composto pelo velho advogado, que evidenciam o ridículo de seu comportamento, que se adapta perfeitamente (porque artificial) às formalidades da cerimônia. As explicações detalhadas do narrador sobre a gravidade composta do Dr. Valença servem, ademais, como meio de direcionar e instrumentalizar melhor o leitor para a observação cômica de toda a situação do conto, onde a ritualização exige dos convidados outra forma de comportamento: “Às quatro e meia chegou o padrinho, Dr. Valença, e a madrinha, sua irmã viúva, D. Virgínia. José Lemos correu a abraçar o Dr. Valença; mas este que era homem formalista e cerimonioso, repetiu brandamente o amigo, dizendo-lhe ao ouvido que naquele dia toda a gravidade era pouca.” (HMN, 108). Quando a espontaneidade toma conta da cena, ela é rechaçada em prol da gravidade do cerimonial e da atuação, que nem todos conhecem tão bem quanto o velho advogado.

A demonstração gradual da preparação do rito matrimonial traz ao centro do conto a família da noiva e seus convidados, desglamourizando a cerimônia. Nas bodas de Luís Duarte não tomam parte efetivamente a noiva e o noivo. Esse deslocamento inicial do conto, proposto pelo foco do narrador machadiano, oferece uma saída humorista clara, pois versa sobre o papel do rito nas vidas das pessoas, “despregando-as” de uma situação de espontaneidade. Dessa forma, as figuras principais de D. Beatriz e José Lemos, à medida que se afirmam como exemplares em seus respectivos papéis dentro do casamento, tornam-se alvos da ironia machadiana às veleidades costumeiras, assim como os demais convidados dessa “festa memorável”.

Se este narrador machadiano se detém no cerimonial do casamento, o outro, de “A parasita azul”, destaca a Festa do Divino, que merece nada mais que dois capítulos do conto, denominados respectivamente de “A festa” e “Paixão”. Os primeiros

comentários do narrador são em tom de crítica, mostrando-se partidário dos rituais já raros em 1855, momento em que se passa a história.

Vão rareando os logares em que de todo se não apagou o gosto dessas festas clássicas, resto de outras eras, que os escritores do século futuro há de estudar com curiosidade, para pintar aos seus contemporâneos um Brasil que eles já não hão de conhecer. No tempo em que esta história se passa uma das mais genuínas festas do Espírito Santo era a da cidade de Santa Luzia. (HMN, 71/2).<sup>49</sup>

Mas o que veremos ao longo destes dois capítulos é, além da narração parcial da própria Festa do Divino, a dimensão um tanto ridícula das figuras que desfilam no rito, compondo também a desglamourização do evento, tal como fazia o narrador de “As bodas de Luís Duarte” em relação ao casamento. As personagens amesquinham a festa, fazendo com que o narrador desloque seu foco desta para outras exterioridades do evento. Dessa forma é difícil assegurar ao texto de “A parasita azul” as intenções cronistas iniciais de seu narrador. Simulando narrar a festa, quando na verdade está preocupado com outras coisas, o narrador se atém em pontuar alguns dados que compõem a figuração de suas personagens. É no intervalo entre a missa do divino e o jantar de recepção dos agentes do evento que vemos, por exemplo, o narrador disseminar índices da ambição feminina e apontar novo desajuste nas imagens masculinas do conto (Soares e Camilo): “- Suspeito que [Isabel] tem muita ambição; não aceita o amor do Soares, a ver se pilha algum casamento que lhe abra a porta das grandezas políticas.” (HMN, 74).

A frase é pronunciada pelo padre Maciel, que se mostra absolutamente distante de entender os ideais amorosos de Isabel e, portanto, errado em suas conclusões; por outro, revela o fato de que Camilo, eleito pelo coração da menina, é um excelente partido: pelas indicações do texto, o melhor candidato a marido na pequena Santa Luzia de Goiás. Será que o motivo elencado pelo padre para a isenção amorosa da personagem

---

<sup>49</sup> Os comentários de Camilo sobre a existência da festa parecem se associar aos do narrador por meio da oposição: “- Ainda se fazem aquelas festas?” (HMN, 54). O susto do moço em relação aos trajes do imperador do divino é digno de nota: “Camilo perdera de todo as noções que tinha a respeito do traje e insígnias de um imperador do Espírito-Santo. Não foi pois sem grande pasmo que viu assomar à porta da sala a figura do tenente-coronel”. (HMN, 77). Coisa de gente ilustrada e civilizada. Esta é uma outra maneira do narrador machadiano criticar os abusos ornamentais das cerimoniais personagens à ritualização.

feminina recoloca em discussão os apelos sociais e econômicos da mulher no casamento conforme vistos em “Ernesto de tal”? Ou ainda, que o procedimento de Isabel em relação a Camilo pode tratar-se de uma estratégia de conquista, tal como armara Tito a propósito de Emília? Se considerarmos aqui a experiência de leitura de “Linha reta e linha curva” (lido e escrito anteriormente à história de Camilo e Isabel), e insistirmos nas imagens femininas de Rosina (“Ernesto de tal”) e Clara (“O relógio de ouro”) – contos que apontam a mulher como estrategista –; podemos realmente pensar que se trata de um modo legítimo da menina de conquistar o “moço da Europa”, distanciado pelos modos elegantes e pelo tempo daquele amor que a inspirara por toda vida. É, com efeito, uma maneira lícita de também dar uma lição no homem esquecido do amor verdadeiro, ao mesmo tempo em que marca sua distância da imagem feminina esperada por Camilo: “A todas as moças da localidade, em dez léguas em redor, havia já falado o jovem médico. Isabel era a única esquiva até então.” (HMN, 65).

Recompondo as pistas deixadas pelo narrador de “A parasita azul”, Isabel não se mostra tão singular em relação à outra mocinha machadiana, já que sutilmente calcula e (por que não?) media o valor indiscutível dos aspectos sociais e econômicos de um casamento vantajoso com o jovem mais elegante e rico das redondezas. Nesse sentido, é sintomático o modo com o qual o narrador do conto impõe certos caracteres “românticos” na personagem feminina, parecendo compor um ideal de beleza que ele sabe não existir em Isabel. A questão surge no primeiro encontro entre a moça e Camilo:

Tanto quanto se podia julgar à primeira vista, a esbelta cavaleira devia ser mais alta que baixa. Era morena, - mas de um moreno acetinado e macio, com uns delicadíssimos longes cor de rosa. - o que seria efeito da agitação, visto que afirmavam ser extremamente pálida. Os olhos, - não lhes pôde Camilo ver a cor, mas sentiu-lhes a luz que valia mais talvez, apesar de o não terem fitado, e compreendeu logo que com olhos tais a formosa goiana houvesse fascinado o mísero Soares. (HMN, 68, grifos nossos).

Se a descrição de Isabel apela para o tom “moreno acetinado e macio” de sua pele – Macedo mais uma vez interfere no texto machadiano –, o narrador informa que a tradição impõe uma outra imagem da heroína, que a faz provisoriamente se associar ao ideal de beleza romântica. Certamente, a passagem descritiva sugere uma contradição clara entre aquilo que Isabel é (morena, ágil amazona, personagem determinada e com

propósitos) e o que aparenta ser, uma mocinha frágil e delicada, romântica enfim. Vista essa sutil descrição (e os pressupostos aí envolvidos) parece-nos possível pensar que ela recoloca em cena a duplicidade da personagem feminina – romântica em seus ideais amorosos (predestinação), e calculista, na forma de realizá-los (suas prováveis encenações) –, o que não isenta o olhar narrativo. Aliam-se, portanto, os temas do amor e da ambição em “A parasita azul”, pressuposto tão perseguido por Rosina que ela nos parece agora bem menos vitoriosa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As coletâneas *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite* são formadas por treze narrativas, das quais seis fizeram parte sistemática de nossas análises, conduzindo os três capítulos da tese. Outras seis narrativas (“Luís Soares”; “Frei Simão”; “A mulher de preto”; “As bodas de Luís Duarte”; “Ponto de vista” e “Linha reta e linha curva”) compareceram para reforçar argumentos discutidos nestes contos condutores, preenchendo algumas lacunas ou funcionando, em outros momentos, como contraponto, com o propósito de revelar novas questões e imagens na elaboração das personagens e dos narradores machadianos e no modo como se constroem as imagens do amor e do casamento. A necessidade de estender o confronto textual levou-nos a outras narrativas de Machado, algumas escritas também em seus primeiros anos de ficcionista (“O anjo das donzelas”, de 1886, e “Onda”, de 1867, por exemplo), outras referentes à maturidade do escritor, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899). Este cruzamento entre textos e tempos ajudou-nos a ressaltar a elaboração das personagens e dos narradores machadianos, que foram sendo compostos a partir de caracteres esboçados nestes primeiros (e importantes) textos.

Muitos dos contos examinados aqui contos mostravam que a imposição do matrimonial, mediada por interesses sociais e econômicos, abria espaço para a frustração amorosa de homens e mulheres. Na verdade, grande parte da insatisfação feminina (e masculina) no casamento nascia justamente do modelo contratual adotado, que transformava a união amorosa em um simples negócio. Desse modo, a exigência romântica da escolha conjugal como aspecto indispensável à felicidade e ao sucesso do matrimônio estava fora do horizonte de homens e mulheres, sobretudo destas, “silenciadas” quanto a seus desejos. Desse embate entre realidade social e expectativa amorosa nascia a descrença de narradores e personagens em relação ao casamento.

Esse desequilíbrio óbvio tinha ainda como agravante a mediação literária, ingrediente fundamental na composição das primeiras personagens criadas por Machado. Nos idos de 1860 e 1870, a estética em voga era ainda a romântica, preconizando a necessidade da escolha amorosa. Este importante pressuposto da

literatura romântica e sentimental foi quase sempre respeitado pelas figuras machadianas, que afirmavam direta ou indiretamente 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 muito idealizada. Desse modo, a literatura servia como forma de dar vazão aos sentimentos experimentados pelas personagens, seja através da domesticação sentimental ou do exercício de aprendizagem e do amadurecimento emocional; seja como instrumento vicário, idealizando ainda mais o amor.<sup>1</sup> Essa experiência de adesão literária na construção das personagens não significava que Machado estivesse concebendo heroínas e heróis românticos para se adequar aos princípios estéticos da época. Na verdade, os pressupostos românticos estavam presentes em suas personagens como meio de questionar (e romper) a visão idealista do amor, sobretudo se comparados à maneira de concepção do casamento no século XIX. De outro modo, por que evidenciar de forma tão insistente os trâmites dos acordos matrimoniais e relacioná-los à frustração amorosa dos envolvidos, não por acaso, homens e mulheres romanticamente idealistas? Assim, a ruptura como o modelo romântico se justificava a partir de um maior adensamento da estrutura e do contexto social, revelando a outra face do casamento oitocentista e o “outro lado” dos romances românticos, o pós nupcial.

Nesse processo de captação das imagens amorosas, o narrador se revelava como a entidade ficcional mais consciente dos equívocos de “leitura” e de decodificação desses ideais, dando início a um procedimento comum na obra de Machado, o desmascaramento. Em “O relógio de ouro”, a desconstrução do casamento perfeito e feliz se faz por meio do embuste do leitor, atitude já ensaiada pelo narrador de “Miss Dollar” a propósito das convicções literárias de um público bem convencional. Em “As

---

<sup>1</sup> O componente literário da personagem machadiana expõe a função básica da literatura de satisfazer à necessidade de fantasia do homem, dando-lhe conta de sua humanidade: “Portanto, por via oral ou visual; sob formas curtas e elementares, ou sob complexas formas extensas, a necessidade da ficção se manifesta a cada instante; aliás, ninguém pode passar um dia sem consumi-la, ainda que sob a forma de palpite na loteria, devaneio, construção ideal ou anedota. E assim se justifica o interesse pela função dessas formas de sistematizar a fantasia, de que a literatura é uma das modalidades mais ricas.” (CANDIDO, 1972: 804).

bodas de Luís Duarte”, o tratamento dado ao texto é comedido e irônico em relação aos ritos do casamento; em “Ernesto de tal”, a posição é de suspeita diante da adequação da mocinha loureira à vida conjugal. Às vezes, o narrador de Machado sugere certo alheamento e desinteresse pelas personagens e parece se preocupar apenas com o cerimonial (“A parasita azul”); em outras, ele chega quase a desaparecer (“O segredo de Augusta”) ou interfere de modo sutil na história, alertando, porém, para a visão amorosa estreita do protagonista (“A mulher de preto”). Ocasionalmente, surgem narradores que se põem a escrever “romances”; ora usurpando a vida alheia e encenando uma revolta tardia contra as arbitrariedades paternas (“Frei Simão”), ora se valendo da própria experiência frustrada do casamento para criticar a instituição. Eugênia, de “Confissões de uma viúva moça”, abre espaço para o surgimento de outras vozes femininas em “Ponto de vista”, que na esteira das considerações da viúva se desdobram na tarefa de idealizar e desconstruir a imagem amorosa, respectivamente.

Um dos procedimentos narrativos de grande eficácia, nesses primeiros textos, diz respeito a não conclusão de alguns contos ou à supressão de finais moralizantes na publicação em livro das histórias aparecidas no periódico: “Confissões de uma viúva moça”, “A mulher de preto” e “As bodas de Luís Duarte” são exemplos do primeiro caso, e “Linha reta e linha curva”, “O relógio de ouro” e “Ponto de vista”, do segundo. Dessa forma, alguns pontos relativos ao amadurecimento das personagens e de suas atitudes diante da frustração amorosa ou mesmo da desconstrução familiar podem ser apenas especulados pelo leitor; em outros casos, o corte do típico “moral da história” deixa em suspensão o tom didático do texto, apontando-o muito mais como estratégia de reflexão e questionamento.

Se a maioria dos casamentos descritos em *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite* são apresentados em crise e dispostos à falência – mesmo aqueles que respeitam as regras do amor romântico –, parece claro que o que está posto em questionamento é a própria instituição do matrimônio, assentado na idéia de propriedade e de preservação da ordem burguesa. Mas esse é apenas um dos lados do problema. Outra questão importante diz respeito ao antagonismo sexual, que torna evidente o

descompasso moral existente entre os gêneros, transformando o casamento em um espaço privilegiado para a exposição deste confronto. Este fato é responsável, por exemplo, pela desestabilização dos “casamentos românticos” da ficção machadiana, reafirmando a descrença do autor na própria instituição, via seu narrador. Deformar as poucas descrições que tendem a afirmar o idealismo romântico das personagens diante do casamento e do amor é um meio bastante eficaz de colocar em cena outras possibilidades de entendimento da instituição, “discutindo-as” com seu público, mesmo que de forma velada, através das estratégias de mitificação e desmistificação do narrador.

Considerando, então, que a regra machadiana é a ênfase no casamento precário e fracassado e que esse procedimento decorre de inúmeros fatores que vão, em resumo, desde o modo de constituição do contrato às idealizações amorosas de aspiração literária, passando pelo antagonismo entre os sexos e pela ignorância feminina a respeito da intimidade conjugal; “Aurora sem dia” (HMN), único dos contos a não versar sobre “problemas amorosos”, funciona como a exceção que confirma a regra. O conto sugere, de forma irônica e inusitada, a realização pessoal da personagem masculina romantizada por meio do casamento. Mais do que isso, Luís Tinoco é uma paródia da personagem romântica. O conto expõe a primeira imagem do frustrado machadiano incapaz de realizar suas ambições literárias e políticas. Luís Tinoco é o exemplo de um homem fantasioso e “fadado”, segundo suas próprias expectativas, “para grandes destinos”. (HMN, 155). No início, suas pretensões o levam ao mundo literário, fazendo-o poeta de estilo romântico e sugestivamente fatalista. Suas realizações poéticas se convertem em mesclas das mais variadas imagens, retiradas todas do enorme arsenal literário já disponível ao homem. Tudo comparece em seus sonetos e odes, exceto a versificação. O descuido de Luís se deve ao completo desconhecimento técnico e à negação do estudo. Simples repetidor de imagens alheias (“trovador de salas”, segundo observa o narrador) e não disposto a conhecê-las a fundo, Luís se declara especial perante um mundo prosaico e desinteressante. Dá-se, assim, sua dissociação ao mundo do trabalho – necessário aqui pela condição remediada do moço – e, provavelmente, ao da própria

lucidez. Marginalizado duplamente, a personagem masculina encarna a imagem estereotipada do poeta, visto pelos olhos prosaicos do mundo como um indigente alienado. Comparemos, pois, as duas descrições de Luís Tinoco feitas pelo narrador de “Aurora sem dia”: a primeira na abertura do conto, a segunda, depois de já entregue às ambições poéticas:

Naquele tempo contava Luís Tinoco vinte e um anos. Era um rapaz de estatura meã, olhos vivos, cabelos em desordem, língua inesgotável e paixões impetuosas. Exercia um emprego no foro, donde tirava o parco sustento, e morava com o padrinho cujos meios de subsistência consistiam no ordenado da sua aposentadoria. (HMN, 155).

Andava com o ar inspirado de todos os poetas novéis que se supõem apóstolos e mártires. Cabeça alta, olhos vagos, cabelos grandes e caídos; algumas vezes abotoava o paletó e punha a mão ao peito por ter visto assim um retrato de Guizot; outras vezes andava com as mãos para trás. (HMN, 161).

Sugestivamente as duas imagens, conquanto tenham sérias diferenças, já esboçam um tipo meio desencontrado, especialmente pelo aspecto decomposto dos cabelos, ensaiando algo que está bem identificado na figura final do poeta enjeitado. Se na primeira descrição Luís tem um ar meio adolescente, mas centrado, sobretudo, no mundo do trabalho e na necessidade de tirar daí sua subsistência; na segunda, o que prevalece é a própria deserção: de maneira imitativa, como são todos os seus poemas, ele compõe sua própria figura espelhando-se na imagem ideada do poeta: “apóstolo”, “mártir” e louco. O reforço da idéia está encenado pela nítida transformação dos olhos da personagem, que de “vivos” passam a “vagos”, mudança introduzida pela exacerbação da fantasia, primeiro passo para a perda da noção de realidade.

A mente fantasiosa e fértil de Luís Tinoco o faz deixar “o comércio com as musas” para bater-se em outro campo, normalmente bem mais terrível ao homem machadiano. Crente nos “grandes destinos” a que estava predestinado, o rapaz sente que pode “fazer alguma cousa” no campo político. (HMN, 171). Considerando as imagens dos políticos nestes primeiros contos, é mesmo com ironia que podemos ver a pretensão de Luís de exercer algum tipo de influência positiva nesta questão. Tal como ocorre com sua brevíssima “carreira” de poeta, Tinoco comporá uma personagem a fim de representá-lo quando consegue eleger-se deputado provincial: “Ele já estudava mentalmente os gestos, a atitude, todo o exterior da figura que ia honrar a sala dos

representantes da província.” (HMN, 177). A ornamentação da personagem é, sem dúvida, herança de seus devaneios poéticos e tem parentesco certo ao das leituras declamatórias de seus versos, muitas vezes lidos para si mesmo em voz alta e inebriante.<sup>2</sup> A composição física de Tinoco reafirma, em muitos momentos do conto, sua adesão ao imaginário e ao ficcional, dissociando-o da realidade.

Observando os mesmos procedimentos que aplicava à leitura da tradição literária, a personagem preencherá sua faltosa erudição política por meio da junção de inúmeras frases feitas à ornamentação do estilo. Mau leitor e excessivamente superficial em suas análises, Luís Tinoco conduzirá sua carreira política de modo bem semelhante a que dera à literária. O resultado não poderia ser outro: o desmascaramento do falso político (mais despreparado do que outros para o cargo)<sup>3</sup> por meio de seus próprios e desconcertantes versos. Não por acaso, este é o único momento em que tomamos contato real com a obra inexpressiva do poeta.

A partir da construção paródica e ridícula de Luís Tinoco, é surpreendente observar que “Aurora sem dia” revele a imagem mais positiva do casamento, na “descrição” da acomodação gradual da personagem masculina aos cuidados domésticos e conjugais. Aquele que não conseguira encontrar realização na poesia e na política, encenando uma espécie de nulidade total, define-se como sujeito a partir de sua inserção no mundo do casamento, da família e do trabalho.

- Ia este ano à corte e esperava surpreendê-lo... Que duas creancinhas as minhas... lindas como dous anjos. Saem à mãe, que é a flor da província. Oxalá se pareçam também com ela nas qualidades de dona de casa; que atividade! que economia!...

Feita a apresentação, beijadas as creanças, examinado tudo, Luís Tinoco declarou ao Dr. Lemos que definitivamente deixara a política.

- De vez?

- De vez.

- Mas que motivos? desgostos, naturalmente.

- Não; descobri que não era fadado para grandes destinos...

- Tive, meu amigo, tive ânimo de pisar terreno sólido, em vez de patinar nas ilusões dos primeiros dias. Eu era um ridículo poeta e talvez ainda mais ridículo orador. Minha vocação era

<sup>2</sup> “Luís Tinoco acompanhou-o até à casa. Recitou-lhe em caminho alguns versos que sabia de cor. Quando ele se entregava à poesia, não à alheia, que o não preocupava muito, mas a própria, podia-se dizer que tudo mais se lhe apagava da memória; bastava-lhe a contemplação de si mesmo.” (HMN, 164).

<sup>3</sup> Luís Soares ao menos “estudava” para político; Meneses compunha-se de adereços relativos à carreira; Leandro Soares tinha sintomas da doença eleitoral. Nenhum deles serve à prática política, mas são esses os políticos machadianos. Tinoco é mais estranho ao cargo por sua desengonçada apreensão da realidade.

esta. Com poucos anos mais estou rico. Ande agora a beber o café que nos espera e feche a boca, que as moscas andam no ar. (HMN, 182, grifos nossos).

Casamento trata-se, mais uma vez, de questão vocacional, idéia já ensaiada em “Linha reta e linha curva” e “A parasita azul”, mas dissociada, lembremos, do mundo público e do trabalho. A personagem masculina de “Aurora sem dia” consegue, ao que parece, se acomodar ao apequenado “terreno sólido” do casamento, domesticando até mesmo as imagens de amor vindas da literatura, que não comparecem em sua descrição da família. O amadurecimento de Luís Tinoco passa, aqui, por um processo de desromantização, ligado às suas ambições política e literária. Não por acaso essas duas atividades se combinam na composição de outras personagens, que compensam o ostracismo político com o intenso exercício da imprensa.

Se as duas primeiras descrições físicas de Tinoco dão bem conta dos estereótipos perseguidos por ele em sua atividade literária e política; a última revela a acomodação satisfatória do homem à rotina do casamento e da família:

O Dr. Lemos estava efetivamente pasmado a olhar para a figura de Luís Tinoco. Era aquele o poeta do Goivos e Camélias, o eloqüente deputado, o feroso publicista? O que ele tinha diante de si era um honrado e pacato lavrador, ar e maneiras rústicas, sem o menor vestígio das atitudes melancólicas do poeta, do gesto arrebatado do tribuno, - uma transformação, uma criatura muito outra e muito melhor. (HMN, 181, grifos nossos).

Em “Aurora sem dia”, outra questão relativa à adequação do homem à esfera conjugal chama a atenção do leitor; Luís e sua esposa realizam uma das maiores deficiências de outros casais na obra de Machado, a descendência familiar. Em apenas vinte meses de casados, tempo de duas gestações, as personagens têm duas crianças, sugerindo talvez a formação de uma família numerosa. Ao contrário do que ocorre com Augusta e tantas outras mulheres machadianas, a esposa de Tinoco está colocada fora do espaço urbano da Corte, distante, portanto, de seus efeitos sobre os atributos sociais e de beleza femininos. Isso, certamente, permite uma maior adequação da mulher aos padrões sociais e morais em vigência, reafirmando, por sua parte, a estabilidade da instituição matrimonial a partir da segregação entre os sexos. Assim, apesar dos esforços machadianos de positivar o casamento em “Aurora sem dia”, a cena final do conto funciona como resultado da inadequação ou falta de talento de Luís Tinoco a outras

atividades destinadas ao homem. Nas entrelinhas do texto, a imagem sugerida é semelhante às de “Luís Soares” e “A parasita azul” em suas conclusivas e cínicas soluções para o parasitismo masculino: “- Governar os homens, não é?... é um sexo ingovernável; prefiro o outro.” (HMN, 65).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1) Textos de Machado de Assis:

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos Fluminenses*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Histórias da Meia Noite*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de Obras de Machado de Assis).

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Histórias românticas*. São Paulo: Ed. Mérito, 1959.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Relíquias de Casa Velha*. São Paulo: Ed. Mérito, 1959. (Volume 2).

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. (3 volumes).

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Teatro de Machado de Assis*. FARIA, João Roberto (org.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos Esparsos*. MAGALHÃES JR., Raimundo (org.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos Esquecidos*. MAGALHÃES JR., Raimundo (org.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos Avulsos*. MAGALHÃES JR., Raimundo (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos Recolhidos*. 3ª ed. MAGALHÃES JR., Raimundo (org.). Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dispersos de Machado de Assis*. MASSA, Jean-Michel (coligidos e anotados). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

### 2) Textos críticos sobre Machado de Assis:

ANDRADE, Mário de. Machado de Assis. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.

AZEVEDO, Sílvia Maria. *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das famílias aos contos e histórias em livro*. São Paulo: USP, 1990. (Tese de doutorado).

AZEVEDO, Sílvia Maria. A educação do leitor em Machado de Assis: da crítica literária às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: RAMOS, Celeste; MOTTA, Sérgio Vicente (org.). *À roda de Memórias póstumas de Brás Cubas*. Campinas: Editora Alínea, 2006.

BAGBY, Ian Alberto. *Machado de Assis e seus primeiros romances*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

BAGBY, Ian Alberto. As mulheres de Machado de Assis. *Veritas*, PUCRS, Porto Alegre, v. 36, n.º 142, junho, 1991.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

BAPTISTA, Abel Barros. Singular experiência: para uma revisão dos contos de Machado de Assis. In: *Scripta*. Belo Horizonte: PUC-MINAS, 2001.

BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

BARRETO FILHO, José. Machado de Assis. COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A, 1969. Volume III – Realismo-Naturalismo-Parnasismo.

BARROS, Marta Cavalcanti. *Espirais do desejo: uma visão da mulher nos contos de Machado de Assis*. São Paulo: USP, 2002. (Tese de doutorado).

BASTAZIN, Vera. Do ato de contar ao metaconto: recorrências e transformações dos gêneros literários em Machado de Assis. In: MARIANO, Ana Sales; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. (org.) *Recortes machadianos*. São Paulo: Educ; Fapesp, 2003.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. In: *Revista do Brasil*, novembro de 1949. N.º 29.

BELLEI, Sérgio. Machado de Assis: uma poética da nacionalidade. *Nacionalidade e Literatura: os caminhos da alteridade*. Florianópolis: EDUFSC, 1992.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Alfredo. Brás Cubas em três versões. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- BOSI et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- BRAYNER, Sônia. As metamorfoses machadianas. *O labirinto do espaço romanesco – tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política: mais outros ensaios*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1983.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CÂMARA JR. J. Mattoso. Machado de Assis e as referências ao leitor. *Ensaio machadianos*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962.
- CARA, Salete de Almeida. Machado de Assis nos anos 1870, a preparação do romance realista. OLIVEIRA, Marcos Fleury; COELHO, Márcia Moura (org.). *O bruxo do Cosme Velho: Machado de Assis no espelho*. São Paulo: Alameda, 2004.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- CASTRO, Luiz Gonzaga Garcia de. *Os temas como tecedura narrativa em alguns contos machadianos*. Bauru: FASC, 1985.
- CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1978.
- CHALHOUB, Sidney. A história nas histórias de Machado de Assis: uma interpretação de *Helena*. *Primeira versão*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991, n.º 33.
- CHALHOUB, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.). *A história contada: capítulos da história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CORÇÃO, Gustavo. Os primeiros romances de Machado. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18/06/1958.
- CORÇÃO, Gustavo. Machado de Assis cronista. *Obra completa de Machado de Assis*. COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.

DIXON, Paul. Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006. (V. 6/7).

DUTRA, Lia Correia. Algumas mulheres de Machado de Assis. *Revista do Brasil*, 12 (3ª fase): 74-85. Rio de Janeiro, junho, 1939.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Nacional, 1976.

FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

FERREIRA, Eliane Fernanda C. *Machado de Assis sob as luzes da ribalta*. São Paulo: Ed. Cone Sul, 1998.

FERREIRA, Eliane Fernanda C. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GLEDSON, John. A história do Brasil em *Papéis Avulsos* de Machado de Assis. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.). *A história contada: capítulos da história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. *Contos, uma antologia de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (V. 1).

GLEDSON, John. “O *Mot de l'enigme*, de Madame Craven, onze vezes”: leituras femininas (e não-leituras masculinas) em “Capítulo dos chapéus”, de Machado de Assis. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Eugênio. O testamento estético de Machado de Assis. *Obra completa de Machado de Assis*. COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1987. (volume III).

GOMES, Eugênio. O microrrealismo de Machado de Assis. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: ano III, setembro de 1958, n.º 11.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GONZALIZ, Fabiana Vanessa. A protagonista feminina em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *El amigo Manso*. PEREIRA, Kênia Maria de Almeida et alli (org.). *Machado de Assis: outras faces*. Uberlândia: Ed. Aspectus, 2001.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas/SP: Mercado do Livro; São Paulo: Fapesp, 2000.

GRANJA, Lúcia. A língua engenhosa: o narrador de Machado de Assis, entre a invenção de histórias e a citação da História. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.). *A história contada: capítulos da história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

JUNQUEIRA, Maria Aparecida. Projeto estético-literário machadiano: uma visão preliminar. In: MARIANO, Ana Sales; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. (org.) *Recortes machadianos*. São Paulo: Educ; Fapesp, 2003.

LAJOLO, Marisa. Machado de Assis: um mestre de leitura. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

LIMA, Luiz Costa. Machado e a inversão do veto. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos Tempos Modernos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

LIMA, Luiz Costa. Sob a face de um bruxo. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LOUREIRO, Jayme. Leitura, escrita e crítica em “Aurora sem dia”. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006. (V. 6/7).

MACHADO, Ubiratan. (org.). *Machado de Assis, roteiro de consagração*. Rio de Janeiro: ED. UERJ, 2003.

MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello. Mulheres no mundo da casa: imagens femininas nos romances de Machado de Assis e Aluizio Azevedo. COSTA, Albertina de Oliveira; Bruschini, Cristina (org.). *Entre a virtude e o pecado*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

MAGALHÃES JR. Raimundo. O que liam os personagens de Machado de Assis. *Ao redor de Machado de Assis (pesquisas e interpretações)*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1958.

MAGALHÃES JR. Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1981. (Volumes 1 e 2).

MATOS, Mário. Machado de Assis, contador de histórias. *Obra completa de Machado de Assis*. COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987. (Volume II).

MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis. JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870): ensaio de biografia intelectual*. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira e Conselho Nacional de Cultura, 1971.

MAYA, Alcides. *Machado de Assis, algumas notas sobre o "humour"*. 2º ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1942.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. Esquema de Machado de Assis. *Vários escritos*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. Música e música. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Unesp, 1992.

MERQUIOR, José Guilherme. Machado de Assis e a prosa impressionista. *De Anchieta a Euclides; breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MESQUITA, José de. De Lívia a Dona Carmo – as mulheres na obra de Machado de Assis. *Federação das Academias de Letras do Brasil, Machado de Assis (Estudos e Ensaio)*. Rio de Janeiro: 1940.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis, 1935-1958*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

MEYER, Augusto. De Machadinho a Brás Cubas. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: ano III, setembro de 1958, n.º 11.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Relações de família na obra de Machado de Assis. In: *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: ano III, setembro de 1958, n.º 11.

MOISÉS, Massaud. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOISÉS, Massaud. Machado de Assis. *História da literatura brasileira. Realismo*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1983.

MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PACHECO, João. Precursor e contemporâneo: Machado de Assis. *A literatura brasileira: o Realismo*. São Paulo: Cultrix, s/d.

PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto; A armadilha de Narciso. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *As sugestões do conselheiro: A França em Machado de Assis, Esaú e Jacó e Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal, análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

PEREIRA, Cilene Margarete. *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

PEREIRA, Eliane Fittipaldi. *Personagens femininos do Realismo: uma retórica da paixão*. São Paulo: USP, 1996. (Tese de Doutorado).

PIETRANI, Anélia. *O enigma mulher no universo masculino machadiano*. Niterói: EDUFF, 2000.

PIMENTEL, Marília Lima. *Narrador, narratário e personagem em Contos Fluminenses e Histórias da meia noite*. São José do Rio Preto: Unesp, 2002 (Dissertação de Mestrado).

QUEIROZ, Dinah da Silveira. *Machado de Assis e as mulheres*. Rio de Janeiro: Presença, 1976.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996.

RIEDEL, Dirce Cortes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

RIEDEL, Dirce Cortes. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

RONCARI, Luiz. *Dom Casmurro e o retrato do país*. OLIVEIRA, Marcos Fleury; COELHO, Márcia Moura (org.). *O bruxo do Cosme Velho: Machado de Assis no espelho*. São Paulo: Alameda, 2004.

RONCARI, Luiz. Machado de Assis: O aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana; Ficção e História: O espelho transparente de Machado de Assis. *O cão do Sertão: Literatura e engajamento, ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ed. Unesp, 2007.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SANTIAGO, Silviano. Machado 1872; Machado 1872 II, Ode, conto, romance. *Estado de São Paulo* (Suplemento literário). 5 e 18 de janeiro e 31 de maio de 1969.

SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp; São Leopoldo, RS; Editora Unisinos, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHÜLER, Donaldo. *Plenitude perdida, uma análise das seqüências narrativas no romance Dom Casmurro de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento; Instituto Estadual do Livro, 1978.

SCHÜLER, Donaldo. *A prosa fraturada*. Porto Alegre: Ed. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1983.

SILVA, Ana Claudia Suriani da. *Linha reta e linha curva: edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do Jornal das Famílias*. Campinas: Unicamp, 2005. (Dissertação de mestrado).

SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: INL, 1968.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. *As mulheres machadianas. Esfínges de papel: ensaios*. São Paulo: Edart, 1966.

*TERESA: Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006. (V. 6/7).

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

VENANCIO FILHO, Paulo. *Primos entre si: temas em Proust e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

VILLAÇA, Alcides. *Querer, poder, precisar: “O caso da vara”*. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34; Imprensa Oficial, 2006. (V. 6/7).

WERNECK, Maria Helena Vicente. *Mestra entre agulhas e amores: a leitora do século XIX na literatura de Machado e Alencar*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1985. (Dissertação de Mestrado).

XAVIER, Therezinha Mucci. *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1986.

ZOLIN, Lúcia Osana. *A trajetória da mulher em Contos de Machado de Assis*. São José do Rio Preto: Unesp, 1994. (Dissertação de Mestrado).

### **3) Bibliografia geral:**

ABREU, Márcia. *A leitura do romance; A leitura das Belas-Letras. Os caminhos dos livros*. Campinas/SP: Mercado de Letras, ALB; São Paulo: Fapesp, 2003.

ADLER, Laure. *Segredos de alcova: história do casal (1850 a 1930)*. Trad. Maria da Assunção Santos. Portugal: Terramar, 1983.

ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. (volume I).

ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil. Romantismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul América, 1969.

ANDRADE, Mário de. Amor e medo. *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.

AMORA, Antônio Soares. O romance. *A Literatura Brasileira: O Romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1973. (volume III).

AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta: A moreninha e Os dois amores*. Campinas: Unicamp, 1998. (Dissertação de mestrado).

AUGUSTI, Valéria. *Trajetórias de consagração: discursos críticos sobre o Romance no Brasil oitocentista*. Campinas: Unicamp, 2006. (tese de doutorado).

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 4ª ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BASSI, Cristina Mantovani. *Joaquim Manoel de Macedo: o leitor e a leitura no século XIX*. Campinas: Unicamp, 1993. (Dissertação de mestrado).

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, vol. 1).

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de Ontem? Rio de Janeiro – Século XIX*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1993.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Pólis; Brasília: INL, 1979.

CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção do Romantismo. GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

CASTELLO, José Aderaldo. Os pródomos do Romantismo. COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil. Romantismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul América, 1969.

CHIAVENATO, Júlio José. *A guerra contra o Paraguai*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

COUTINHO, Afrânio. O Movimento Romântico. COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil. Romantismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul América, 1969.

CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira. In: *Colcha de Retalhos: estudos sobre a família no Brasil*. 2ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1993.

DARTON, Robert. A leitura rousseauista e um leitor “comum” no século XVIII. CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

DARTON, Robert. História da leitura. BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.

D'INCAO, Maria Angela. O amor romântico e a família burguesa. D'INCÃO, Maria Angela (org.) *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.

D'INCAO, Maria Angela. Mulher e família burguesa. DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2002.

DORATIOTO, Francisco. *A Guerra do Paraguai*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (direção). *História das Mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, s/d.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

FRAISSE, Emmanuel; POMPOUGNAC, Jean-Claude; POULAIN, Martine. *Representações e imagens da leitura*. Trad. Osvaldo Biato. São Paulo: Ática, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella. (org.). *Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GIDDENS, Anthony. Amor romântico y otras formas de afectividad. *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Trad. Benito Herrero Amaro. 3ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

GRAHAM, Richard. *Clientelismo e política no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

HELLER, Barbara. Mulheres leitoras de papel e tinta. *Em busca de novos papéis: imagens da mulher leitora no Brasil (1890-1920)*. Campinas: Unicamp, 1997. (Tese de doutorado).

HIGONNET, Anne. Mulheres e imagens: aparência, lazer, subsistência; Mulheres e imagens: representações Trad. Cláudia Gonçalves. DUBY, Georges; PERROT, Michelle (direção). *História das Mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, s/d.

HOOKE-DEMARLE, Marie-Claire. Ler e escrever na Alemanha. Trad. Egito Gonçalves. DUBY, Georges; PERROT, Michelle (direção). *História das Mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, s/d.

HOSSNE, Andrea Saad. *Bovarismo e romance: Madame Bovary e Lady Oracle*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. A construção do leitor; A leitura no banco dos réus. *A formação da leitura no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

LAMEGO, Valéria. Retrato de senhora: a imagem da mulher brasileira na pintura e literatura do século XIX. *Seminário Nacional Mulher e Literatura*. VIANNA, Lúcia Helena (org.). Niterói/RJ: Coordenação de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense; Abralic, 1992.

LASCH, Christopher. Modos e costumes. *A mulher e a vida cotidiana: amor, casamento e feminismo*. QUINN-LASCH, Elisabeth (org.). Trad. Heloísa Martins Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LEITE, Míriam Moreira (org.). *A condição feminina no Rio de Janeiro – século XIX*. (Antologia de textos de viajantes estrangeiros). São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: INL, 1984.

LEITE, Míriam Moreira; MASSAINI, Márcia Ignez. Representações do amor e da família. D'INCAO, Maria Angela (org.) *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Nacional; Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

LEITES, Edmund. *A consciência puritana e sexualidade moderna*. Trad. Élide Valarini. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

LYONS, Martyn. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários. CAVALLO, Guglielmo; CHARTIR, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*. Trad. Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Ática, 1999. (V. 2).

KNIBIEHLER, Yvonne. Corpos e corações. Trad. Egito Gonçalves. DUBY, Georges; PERROT, Michelle (direção). *História das Mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, s/d.

MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor: Inglaterra, 1300-1840*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MARQUES, Maria Eduarda Castro Magalhães (org.). *A Guerra do Paraguai: 130 anos depois*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975. (2 volumes).

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. Dialética da malandragem. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. O patriarca; Timidez do romance; Literatura e Subdesenvolvimento. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido et al. *A personagem de ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. El derecho a la literatura. *Ensayos y comentarios*. Campinas: Ed. Unicamp; São Paulo: Fondo de Cultura Económica de México, 1995.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. A literatura e a formação do homem. *Revista Ciência e Cultura*. São Paulo, setembro de 1972.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MENESES, Adélia Bezerra de. Scherazade ou do poder da palavra. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MEYER, Marlyse. Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro; Estações. *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

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

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

MICHAUD, Stéphane. Idolatrias: representações artísticas e literárias. Trad. Egito Gonçalves. DUBY, Georges; PERROT, Michelle (direção). *História das Mulheres no Ocidente: o século XIX*. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, s/d.

MORAES, Santos. *Heroínas do romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Globo, 1975.

NUNES, Benedito. A visão romântica. GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. (Vol. 4)

PICCHIO, Luciana Stegagno. Os caminhos do Romantismo: José de Alencar. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Martins, 1959.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

QUINTANEIRO, Tânia. *Retratos de mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajeros do século XIX*. Petrópolis: Vozes, 1996.

ROCHA, Justiniano José da. Ação; reação; transação. MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. (Org.). *Três panfletários do Segundo Reinado*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROUSSET, Jean. Don Juan ou as metamorfoses de uma estrutura. ROUSSET, Jean e outros. *O mito de D. Juan*. Lisboa: Ed. Vega, s/d.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)*. Campinas: Unicamp, 2003. (Tese de doutorado).

SAMARA, Eni de Mesquita. *A família brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1998.

SCHOEPFLIN, Maurizio (ed.). *O amor segundo os filósofos*. Trad. Antonio Angonese. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

SCHÜLER, Donaldo. *A teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O romance. *Teoria da literatura*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Panorama do Segundo Império*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TIN, Emerson (Org.). *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lúpsio*. Campinas: Ed. da Unicamp: 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro: século XVIII e XIX*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VICENT-BUFFAULT, Anne. *História das lágrimas: séculos XVIII e XIX*. Trad. Luiz Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

VIGARELLO, Georges. A beleza “desejada” (século XIX). *História da beleza*. Trad. Léo Schlafmn. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas do Romantismo. GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

VOLOBUEF, Karin. *Fretas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. *A voz embargada: Imagem da Mulher nos Romances Ingleses e Brasileiros do Século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1996.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WITTMANN, Reinhard. Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII? CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.) *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1999. (V. 2).

#### **4) Textos de consulta:**

BÍBLIA SAGRADA. 48ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

ECO, Umberto (org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. Record, 2004.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 5ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

##### **5) Outros textos:**

ALENCAR, José de. *Senhora*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ALENCAR, José de. *Lucíola*. 18ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

ALENCAR, José de. *Diva*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

ALENCAR, José de. *Encarnação*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1976.

AUSTEN, Jane. *Razão e sentimento*. 2ª ed. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

AUSTEN, Jane. *Emma*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. Trad. Lúcia Cardoso. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

AUSTEN, Jane. *Persuasão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Trad. Ivone Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2006.

BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BALZAC, Honoré de. *O contrato de casamento. Outro estudo de mulher. A comédia humana*. Trad. Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. 2ª ed. Rio de Janeiro; Porto

Alegre; São Paulo: Editora Globo, 1954. (Estudos de costumes – Cenas da vida privada). Volume IV.

CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Cantuária*. Trad. Paulo Vizzioli. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

*Correspondência de Abelardo e Heloísa*. Trad. Lúcia Santana Martins. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DIAS, Gonçalves. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

FEYDEAU, Ernesto. *Fanny*. Trad. Camillo Castello Branco. 6ª ed. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira, 1929.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes da província*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

GOETHE, J. Wolfgang. *Werther e Fausto*. Trad. Galeão Coutinho. São Paulo: Círculo do Livro, 1998.

IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*. Trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Ed. Veredas, 2007.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. 17ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

PRÉVOST, Abade. *Manon Lescaut*. Trad. Araújo Nabuco. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

PIRANDELLO, Luigi. *A excluída*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Ipê Instituto Progresso Editorial S.A., 1949.

ROJAS, Fernando de. *A Celestina*. Trad. Walmir Ayala. Brasília: Coordenada-Ed. de Brasília, s/d.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A Nova Heloísa: cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paulo e Virgínia*. Trad. Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Ed. Ícone, 1986.

SHAKESPEARE, Willian. *Otelo, o mouro de Veneza*. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1978.

**6) Outras referências (sites):**

AUGUSTI, Valéria. O discurso crítico sobre o público leitor e o enobrecimento do gênero romance. [www.iel.unicamp.br/caminhos](http://www.iel.unicamp.br/caminhos) (Consultado em 21 de janeiro de 2007).

PINHEIRO, Alexandra Santos. Romances e novelas: uma seção fiel no *Jornal das Famílias*. [www.iel.unicamp.br/caminhos](http://www.iel.unicamp.br/caminhos) (Consultado em 21 de janeiro de 2007).

PUGLIA, Daniel. Charles Dickens e Machado de Assis: prefácios aos leitores. [www.iel.unicamp.br/caminhos](http://www.iel.unicamp.br/caminhos) (Consultado em 21 de janeiro de 2007).

**7) Jornais consultados (1870; 1873; 1874):**

*A Reforma: órgão democrático.*

*Diário do Rio de Janeiro.*

*Jornal do Commercio.*

*Jornal da tarde.*

*O Mosquito.*

*Semana Ilustrada.*

## ANEXO I

### ***Contos Fluminenses (1870).***

“Miss Dollar”. Publicado apenas em livro, em fevereiro de 1870. (*Contos Fluminenses*).

“Luís Soares”. Publicado em janeiro de 1869. (*Jornal das famílias*).

“A mulher de preto”. Publicado em abril e maio de 1868. (*Jornal das famílias*).

“O segredo de Augusta”. Publicado em julho e agosto de 1868. (*Jornal das famílias*).

“Confissões de uma viúva moça”. Publicado em abril, maio e junho de 1865. (*Jornal das famílias*).

“Linha reta e linha curva”. Publicado em outubro, novembro, dezembro de 1865 e janeiro de 1886. (*Jornal das famílias*).

“Frei Simão”. Publicado em junho de 1864. (*Jornal das famílias*).

### ***Histórias da meia noite (1873).***

“A parasita azul”. Publicado em junho, julho, agosto e setembro de 1872. (*Jornal das famílias*).

“As bodas de Luís Duarte”. Publicado em junho e julho de 1873, com o nome de “As bodas do Dr. Duarte”. (*Jornal das famílias*).

“Ernesto de tal”. Publicado em março e abril de 1873. (*Jornal das famílias*).

“Aurora sem dia”. Publicado em novembro e dezembro de 1870. (*Jornal das famílias*).

“O relógio de ouro”. Publicado em abril e maio de 1873. (*Jornal das famílias*).

“Ponto de vista”. Publicado em outubro e novembro de 1873, com o nome de “Quem desdenha...”. (*Jornal das famílias*).

### Outros textos de Machado de Assis citados:

#### Textos de ficção:

“Onda”. Publicado em abril de 1867. (*Jornal das Famílias*).

“O anjo das donzelas”. Publicado em setembro e outubro de 1864. (*Jornal das Famílias*).

“Questão de vaidade”. Publicado em dezembro de 1864 e janeiro, fevereiro e março de 1865. (*Jornal das Famílias*).

“Qual dos dois”. Publicado em setembro, outubro, novembro e dezembro de 1872 e janeiro de 1873. (*Jornal das Famílias*).

“Felicidade pelo casamento”. Publicado em junho e julho de 1866. (*Jornal das Famílias*).

“Pálida Elvira”. Publicado, em livro, em 1869. (*Falenas*).

“Última receita”. Publicado em setembro de 1875. (*Jornal das Famílias*).

“A segunda vida”. Publicado, em livro, em 1884. (*Histórias sem data*).

“D. Paula”. Publicado, em livro, em 1896. (*Várias Histórias*).

“O melhor remédio”. Publicado em março de 1884. (*A Estação*).

“O programa”. Publicado, em livro, em 1906. (*Relíquias da Casa Velha*).

“Casa Velha”. Publicado em janeiro de 1885 a fevereiro de 1886. (*A Estação*).

*Ressurreição*. Publicado, em livro, em 1872.

*A mão e a luva*. Publicado, em livro, em 1874.

*Helena*. Publicado, em livro, em 1876.

*Iaiá Garcia*. Publicado, em livro, em 1878.

*Memórias póstumas de Brás Cubas*. Publicado, em livro, em 1881.

*Quincas Borba*. Publicado, em livro, em 1891.

*Dom Casmurro*. Publicado, em livro, em 1899.

*Esaú e Jacó*. Publicado, em livro, em 1904.

*Memorial de Aires*. Publicado, em livro, em 1908.

Textos críticos (crônicas, ensaios, comentários críticos, etc.):

“Aquarelas”. Publicado em setembro e outubro de 1859. (*O Espelho*).

“O ideal do crítico”. Publicado em outubro de 1865. (*Diário do Rio de Janeiro*.)

“O Primo Basílio”. Publicado em abril de 1878. (*O Cruzeiro*).

“Instinto de Nacionalidade”. Publicado em março de 1878. (*O Novo Mundo*).

## ANEXO II

**Críticas de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite* nos jornais da época.****Semana Ilustrada**

*Phalenas e Contos Fluminenses* (2 vols. Edit. Garnier).

Dous livros, dous verdadeiros livros, um de bons versos, outro de boa prosa, e ambos de excellente poesia. O poeta chama-se Machado de Assis, o auctor das *Chrysalidas*, dos *Deuses de Casaca*, do *Caminho da porta*, do *Quasi ministro*, etc.; um dos homens que mais conhecem e melhor escrevem a sua língua; que tem sobre uma certa mancheia de litteratos a vantagem de não abastardar o formoso idioma, que á deusa pareceu quasi latino; que não o quer, e não póde e não sabe gallo-africanisal-o.

Em boa hora venham mais estas duas columnas do pantheon litterario. Honram o templo, e trazem os aureos caracteres da immortalidade: Caput artis.

C.<sup>1</sup>

(*Semana Ilustrada*, fevereiro de 1870, n.º 481, Decimo anno.).

**A Reforma: órgão democrático.**

O Sr. Machado de Assis está recebendo os merecidos applausos, motivados pela apparição das *Phalenas*, e já offerece ao publico um novo volume, que honra o muito talento do jovem escriptor.

Depois de uma formosa collecção de poesias, uma delicadissima serie de contos, tão recommendaveis pelos atavios romanescos como pelo primor e castigado do estylo.

Sempre poeta distincto, quer escreva versos como os da *Phalenas*, quer prosa como a dos *Contos Fluminenses*, o Sr. Machado de Assis sabe adornar os seus livros com galas seductoras.

Alguns d'esses romancetes e phantasias, no gosto dos melhores contos de Theophilo Gautier ou de Gerard de Nerval, já são conhecidos do publico, e todos elles confirmam o bom conceito litterario que gosa o Sr. Machado de Assis, a quem comprimentamos cordialmente.

Louvores ao Sr. Garnier, editor de mais esse bom livro brasileiro, pelos serviços que vai prestando.

(Na seção “Chronica Geral” do Jornal *A Reforma: órgão democrático*, 13 de fevereiro de 1870, N.º 34).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Raimundo Magalhães Júnior observa que a crítica é de autoria de Ernesto Cybrão. (MAGALHÃES JR., 1981: 91).

\*\*\*

Jubilosa notícia comunicamos desta vez ao público: temos um livro de um dos mais festejados e primorosos escritores nacionais.

Machado de Assis, poeta mavioso e de uma correção admirável, consegue fazer ainda mais realçar o seu grande mérito pela natural e infinita modéstia que possui.

Isso não pouco tem concorrido para a imensa simpatia de que goza em nosso país e para ser apreciado como tem sido nos dois continentes, por aqueles que falam a língua de Camões e de Filinto Elísio. Por esse motivo julgamo-nos dispensados de dizer qualquer coisa de novo sobre o talento do mimoso escritor fluminense.

(...)

São nove contos sem a menor ligação entre si, a não ser a mesma disposição artística e o mesmo gosto, e lançados todos sob a mesma inspiração; há em tudo quanto ali se lê um tal fundo de moralidade, um perfume tão delicado, que é incapaz de ferir os ouvidos mais castos ou o pudor mais exigente. Em qualquer círculo pode esse livro circular, que deixará sempre uma impressão agradável e a lembrança de alguns instantes amenos.

O Sr. Machado de Assis não tem muito pendor para os trabalhos de largo fôlego; tem sempre uma inspiração nova; de cada vez sai um conto em meia dúzia de páginas, e que atravessa um dos mais perfeitos crisóis que existe; só depois desta última prova é que o público os recebe, e ainda assim faz o poeta uma seleção apuradíssima; a percorrermos o mimoso volume que temos em mão, lembramo-nos do que praticavam os árabes, na feira de Ocaelh, onde se reuniam os poetas e literatos daquele povo antes de Maomé: ali cada tribo apresentava o seu melhor poeta e de tudo quanto se recitava, tiravam-se as poesias melhores e com letras de ouro eram inscritas nas portas da Caaba.

Machado de Assis dá ao público o que de melhor há em suas excelentes composições; mas que de páginas interessantíssimas não tem ele ao abrigo da curiosidade humana? Ainda há dois anos vimos a tradução por ele feita do famoso “To be or not to be” do *Hamleto* de Shakespeare, e com que dificuldade nos mostrou aquele mimo, de que nem ao menos guardamos uma cópia!

O livro de Machado de Assis intitula-se *Histórias da meia-noite* e os nove contos alegres, espirituosos e morais que ali estão têm as seguintes denominações: “A parasita azul”; “As bodas de Luiz Duarte”; “Ernesto de tal”; “Aurora sem dia!”; “O relógio de ouro”; “Ponto de vista”, de todos porém o que mais delicado me parece, e é uma não pequena dificuldade de fazer escolher em um tão mimoso ramalhete, é a primeira história daquele filho de Goiás e educado na Babilônia francesa, habituado a viver nos teatros e cafés parisienses e no fim de oito anos transportado à sua vila de Santa Luzia, onde se encontra de novo com os hábitos tradicionais do nosso interior, a clássica festa do Espírito Santo, as intrigas políticas de aldeia, e com uma mesma interessante companheira de infância, com quem a despeito de dificuldades e ameaças vem com ele a casar; é um tipo admiravelmente desenhado o de Isabel de Matos; faz recordar algumas

---

<sup>2</sup> Este artigo aparece também no *Jornal do Commercio*, na seção “Publicações a pedido”, do dia 18 de fevereiro de 1870.

das heroínas de Bret Hart ou a célebre Berta dos Fidalgos da casa mourisca, coração angélico que guarda na contemplação de uma parasita azul o mais puro e inocente amor que se possa imaginar e na flor vê sempre a imagem de seu companheiro de infância, que ausente por longos anos nem dela se lembra a tão grande distância.

Não perde o Sr. Machado de Assis a ocasião que se lhe apresenta de censurar o lado ridículo da sociedade que ele tão bem conhece, assim nada lhe escapa: nem o político de campanário e as suas pretensões estultas, nem o sestro literário de um certo círculo, nem a educação em geral dada entre nós às crianças, nem aqueles defeitos das moças a quem se não dá bons conselhos deixaram de fornecer ao espirituoso escritor assunto para sensatas reflexões.

É assim que Luiz Tinoco se vê o retrato exato, fiel e perfeito de muita gente que conhecemos e diariamente encontramos. E quantos não se reconhecerão naquele tipo?

O poeta confessa que as *Histórias da meia-noite* foram escritas ao correr da pena; isso deve ser verdade, visto que ele afirma, mas se tem uma tal excelência de forma o que é escrito sobre a perna, o que não será o romance por ele mesmo anunciado na primeira página do seu formoso livro e em qual trabalha presentemente? A *Ressurreição* será excedida em belezas?<sup>3</sup>

(Jornal *A Reforma*, 18 de novembro de 1873. Texto anônimo, possivelmente de Joaquim Serra).

### Jornal da tarde

*Contos Fluminenses* – Mais um livro de Machado de Assis, o laureado poeta das *Phalenas!*

Não podemos nos acanhados limites de uma ligeira notícia dizer o que pensamos a respeito desses contos, editados pelo Sr. B. L. Garnier.

Da rapida leitura, que fizemos das primeiras paginas, conclue-se que o livro prima por estylo castigado e elegante.

A´ penna do poeta tributaremos brevemente a devida homenagem em uma columna especial d´esta folha.

(Na seção “Gazetilha” do *Jornal da tarde*, Sexta-feira, 11 de fevereiro de 1870, N.º 90, Anno I).<sup>4</sup>

\*\*\*

<sup>3</sup> Esta crítica, atualizada em sua grafia, foi retirada de MACHADO, Ubiratan (org.). *Machado de Assis, roteiro de consagração*. Rio de Janeiro: Ed. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2003, pg. 93-95.

<sup>4</sup> Conclui-se, de acordo com a crítica seguinte, que esta nota é de autoria de França Junior.

(...)

A aparição de um bom livro é sempre um acontecimento, que a imprensa deve registrar.

Eis porque, cumprindo a promessa que fiz ha muito tempo no noticiario desta folha, venho hoje saudar de chapéo na mão ao mimoso escriptor dos *Contos Fluminenses*.

Eu sympathiso com esses Contos por dous motivos; primeiro porque são meus patricios, segundo porque são escriptos por um poeta.

O primeiro raio de luz, que beijou-lhe as palpebras é o mesmo que iluminou-me o berço; bafejam-nos a fronte as mesmas brisas; pagamos ambos impostos na recebedoria do municipio.

O livro do Sr. Machado de Assis é um fluminense ás directas.

Elegante, satyrico, caprichosamente encadernado, e exhalando perfumes, elle corre esta boa cidade, conquistando o que Humboldt jamais conseguiu conquistar – leitoras.

Ha um anuexim antigo que diz: enquanto se descança, carregam-se pedras.

O Sr. Machado de Assis, mesmo descançando, sabe carregar a sua pedra para o edificio da grandeza nacional.

Quando deixa a lyra, empunha a penna de prosador, e revela o fogo do ceo em escriptos ligeiros.

Está no caso daquelle celebre menino de bronze do Passeio Publico, que é util ainda brincando.

Não cabe nas cinco columnas partidas de um folhetim a analyse conscienciosa de um livro.

A imprensa diaria já disse o que pensava ácerca dos – *Contos Fluminenses*.

A nossa missão hoje é somente comprimentar o poeta das *Phalenas*, que tão bem soube inspirares na musa de Henrique Heine, Mery, Emile Souvestre, e tantos outros, que escreveram no mesmo genero.

Eis porque tiro reverente o chapéo ao auctor de *Contos Fluminenses*.

(...)

França Junior.

(Na seção “Folhetim” do *Jornal da tarde*, Segunda-feira, 4 de abril de 1870, N.º 134).

### Diário do Rio de Janeiro

Litteratura – Mais uma bella obra editada pelo Sr. Garnier: os *Contos Fluminenses*, do Sr. Machado de Assis.

Em noticia especial daremos o nosso júzo sobre o ultimo livro do distincto escriptor fluminense.

(Na seção “Noticiario” do *Diário do Rio de Janeiro*, Domingo, 13 de fevereiro de 1870, N.º 44, Anno 53).

\*\*\*

*Contos Fluminenses* – É este o título do último volume do distinto escriptor brasileiro o Sr. Machado de Assis, editado pelo Sr. B. L. Garnier.

Os contos fluminenses foram impressos em grande parte ou todos elles no Jornal das famílias, de que é o editor o mesmo Sr. Garnier. Dando a forma de livro a esses interessantissimos contos e narrativas singelas, prestam o autor inegavel serviço ás letras patrias, tão balda de escriptos nesse genero.

O poeta das *Chrysalidas* e das *Phalenas*, é tambem um mimoso romancista: para isso não lhe faltam estylo correcto e simples, facilidade no dialogo, uniformidade nos typos postos em acção.

Nos *Contos Fluminenses*, que é uma obra sem pretensão, um livro gracioso e elegante, o romancista revellou grande aptidão e pouco vulgar espirito analytico. Contêm o volume os seguintes contos: - Miss Dollar – Luiz Soares – A mulher de preto – O segredo de Augusta – Confissões de uma viuva moça – Frei Simão – Linha reta e linha curva.

Miss Dollar é um romanceto no gosto dos contos originaes de Alfredo de Brehat: ha um perfume encantador, uma fabula que surprende no desenlace e que prende gostosamente o espirito do leitor.

Luiz Soares é do mesmo genero, com certo caracteristico profundo da escola realista, a escola do scepticismo e da descrença, que dá a essa rapida narrativa um cunho de verdade e de naturalidade incontestavel.

A mulher de preto é um dos mais bem escriptos e imaginados contos do volume. Nas confissões de uma viuva moça o espirito do romancista dirige-se a alvo diferente, é propriamente o estylo descriptivo, a anlyase de sentimentos intimos, sob a forma epistolar a mais caprichosa.

Linha reta e linha curva é com a Mulher de preto um dos melhores trechos da brilhante collecção.

Frei Simão é uma pequena sentimental historia de coração. O poeta poderia talvez tirar mais partido do entrecho, e dar mais largas dimensões ao seu mimoso conto. É pena que tão rapida seja essa tocante narração.

É o livro do Sr. Machado de Assis uma bonita aquisição para as letras patrias. Prova o poeta que nas horas em que descança a lyra festejada, o seu talento e a sua imaginação em novo rumo alcançam facilmente nova e não interrompidas victorias.

(sem assinatura).

(Na seção “Noticiario” do *Diário do Rio de Janeiro*, Quinta feira, 17 de fevereiro de 1870, N.º 48, Anno 53.).

\*\*\*

(...)

Ainda esses dous compadres assim conversavam á porta do Sr. Garnier, quando á mesma porta parou um carro particular. Um elegante doutor em direitos, reconhecendo a familia que dentro vinha, apressou a abrir a portinhola.

Uma senhora de seus 45 annos, uma outra de 35, uma outra de 25 e um menino de 7 apeream-se successivamente e foram entrando pela livraria daquelle conhecido editor.

O elegante advogado, evidentemente contra todas as leis da etiqueta, depois de saudar a todas com alguma trivialidade, chegou-se mais perto da senhora de 25 annos:

- V. Ex. por uma livraria? ... não sei que ahí exista remedio algum contra a pallidez.

- Ah! estou pallida?!... é de não dormir. Mamãe diz que é romantismo, mas eu somente sei que é mesmo porque fuge-me o sonno.

- Então acertei. Deve procurar o que a faça adormecer...

- Pelo contrario, deveria aconselhar-me as *Historias da meia noite*...

- Ah, V. Ex. vem buscal-as?...

- Adivinhou. Gosto em extremo do estylo do Machado de Assis, penso mesmo que elle é um dos moços mais aproveitaveis cá do Brasil. Já me disseram que essa moderna publicação compõe-se de alguns contos verdadeiramente deleitaveis.

- Devem prejudicar a V. Ex., visto que não sei como poderá dormir...

- Dormirei mais tarde. Lá para hora e meia ou duas da noite... mas enfim dormirei tendo a alma bastante deliciada, dormirei como se houvesse sahido de um concerto do Philharmonica.

A mamãe (a de 45) percebendo certos olhares meigos de parte a parte, entrometteu-se na conversa:

- Diga-me Sr. doutro, a quem hei de fallar nesta casa para pedir um numero, que não me entregaram, do *Jornal das Famílias*?

- Irei fallar eu mesmo...

E affastando-se do grupo, foi até ao fim da livraria, obteve o desejado numero e mais um exemplar de encadernação dourada das *Historias da meia-noite*:

- Aqui tem o numero que lhe falta. O Sr. Garnier pede-lhe mil desculpas e deseja reparar o innvoluntario descuido na remessa, enviando este livrinho á Exma Sra. sua filha.

A moça acceitou o livro com um rosto, onde desenhava-se certo feminil enleio e certo amoroso contentamento. A mamãe é que agradeceu com um desconfiado sorriso, achando que o dia estava mais quente do que nunca!

(...)

(Na seção “Folhetim do Diário do Rio” no *Jornal Diário do Rio de Janeiro*, Domingo, 23 de novembro de 1873, N.º 322, Anno 56.).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> A crítica acima é feita a partir de uma composição ficcional, em que o escritor faz seus comentários sobre a obra machadiana via as palavras da personagem feminina.

### O Mosquito

Ao Sr B. L. Garnier:

Os *Contos da Meia Noite* do nosso amigo Machado D'Assis, de que no nosso próximo número contaremos ocupar-nos.

(Na seção “Expediente” de *O Mosquito*, 22 de novembro de 1873. N.º 219, Anno 5).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> As próximas edições de *O Mosquito* (novembro e dezembro/1873 e janeiro, fevereiro, março e abril de 1874) não tratam de *Histórias da Meia Noite*, conforme prometido.