



Universidade Federal do Pará
Instituto de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras
Estudos Literários

Valdiney Valente Lobato de Castro

FEITIÇOS VELADOS ÀS GENTIS LEITORAS:
“CINCO MULHERES” NO *JORNAL DAS FAMÍLIAS*

Belém – Pará
2014

Valdiney Valente Lobato de Castro

FEITIÇOS VELADOS ÀS GENTIS LEITORAS:
“CINCO MULHERES” NO *JORNAL DAS FAMÍLIAS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Germana Maria Araújo Sales

Belém – Pará
2014

Valdiney Valente Lobato de Castro

Feitiços velados às gentis leitoras:
“Cinco Mulheres” no *Jornal das Famílias*

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Germana Maria Araújo Sales (orientadora)

Prof.^a Dr.^a Marlí Tereza Furtado

Prof.^a Dr.^a Simone Cristina Mendonça de Souza

Belém – Pará
2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Castro, Valdiney Valente, 1975-

Feitiços velados às gentis leitoras : Cinco
Mulheres no Jornal das Famílias / Valdiney Valente
Castro. - 2014.

Orientador: Germana Maria Sales.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa
de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2014.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 - Crítica e
interpretação - Personagens. 2. Literatura brasileira -
História e crítica. 3. Jornais brasileiros. 4. Mulheres
na literatura. I.Título.

CDD 22. ed. 869.909

DEDICATÓRIA

Ao meu príncipe, William, e as minhas princesas, Yasmim, Ayla, Analyz e Ísis por encantarem cada vez mais a minha vida e me encherem de orgulho sempre que vejo germinar o gosto pela leitura.

AGRADECIMENTOS

Como este estudo trata de cinco personagens femininas, elegi cinco mulheres para agradecer:

Agradeço a minha mãe, Maria das Graças, por me ensinar, entre tantas coisas, a grande capacidade de respeitar todas as pessoas e com isso aprendi a descobrir as coisas boas que possuem. Reflexão, paciência, tolerância e amor próprio são qualidades resultantes desse aprendizado.

A minha irmã mais velha, Graciney Valente, minha cúmplice desde a infância e com quem compartilho muitas histórias divertidas, tão secretas quanto fantásticas. Sua gentileza, intuição e humor me fazem compreender sempre as inúmeras cintilações que o poder feminino possui.

A minha irmã mais nova, Mariney Valente, com quem divido os dias, os anseios, os sonhos e os pesadelos. Agradeço pelo apoio tanto emocional quanto prático na leitura da versão final do meu texto, principalmente por acompanhar minhas nunca terminadas análises dos contos machadianos deste estudo.

À professora Germana Sales, minha extraordinária orientadora, por ter me acolhido em seu grupo e pelo apoio irrestrito na leitura do texto, nas contribuições e nas correções. O apaixonante estudo da circulação literária torna-se ainda mais empolgante quando aliado ao seu fascinante carisma.

Agradeço ainda à professora Marli Furtado pela generosidade e meticulosa objetividade na leitura do meu texto. Poucas pessoas conseguem deslizar tão docemente entre a severidade e a afeição de forma a conseguirem ser tão admiradas.

RESUMO

Esta dissertação analisa a presença da moralidade no conto “Cinco Mulheres”, de Machado de Assis, publicado no *Jornal das Famílias* em agosto e setembro de 1865, para tanto considera a perspicácia do narrador na composição da personagem feminina e na construção do enredo. Objetivou-se ressaltar como Marcelina, Antônia, Carolina, Carlota e Hortência, mesmo delineadas para figurar em um jornal moralizante, revelam muito sutilmente a ruptura com a submissão que se esperava da mulher da época. Para isso, foram observados, no periódico, as seções, os expedientes, os editoriais, as ilustrações, a fim de perceber cintilações da representação de subordinação alegórica da mulher do século XIX. A escassez de textos críticos sobre os primeiros escritos do autor revela o desinteresse com que essas obras têm sido tratadas e a leitura do conto em tela é uma maneira de resistir à compreensão de que somente os textos depois da década de 80 merecem complexidade, o que também é objetivo deste estudo. Com isso, o levantamento da fortuna crítica dos textos iniciais de Machado, em especial os direcionados aos seus contos, oportuniza discutir sobre a composição da figura feminina e como ela era apresentada à leitora do jornal casamenteiro. Ao invés de apresentar o casamento como sustentáculo da sociedade, o “Bruxo do Cosme Velho” apresenta as incongruências possíveis de ocorrer nos matrimônios: enlaces sem amor, infelicidade do casal, traição do marido e da esposa, o que possibilita à leitora da época refletir sobre sua condição subalterna diante da sociedade patriarcal e do cerceamento vivido.

Palavras-chave: leitora; *Jornal das Famílias*; Machado de Assis; Cinco Mulheres.

RÉSUMÉ

Ce mémoire analyse la présence de la moralité dans le conte "*Cinco Mulheres*" de Machado de Assis, publié dans la revue "*Jornal das famílias*" en Août et Septembre 1865, pour cela, la perspicacité du narrateur sera apprécié dans la composition du personnage féminin et dans la construction du schéma narratif. L'objectif est de faire ressortir comment Marcelina, Antônia, Carolina, Carlota et Hortência, décrites de manière succincte afin de figurer dans une revue moraliste, révèlent très subtilement une rupture avec la soumission attendue qui caractérise la femme de l'époque. Pour cela, nous avons observé dans la revue, les sections, les cours, les éditoriaux, les illustrations afin de relever des étincelles de la représentation de sujétion allégorique de la femme du XIX^{ème} siècle. La pénurie de textes critiques sur les premiers écrits de l'auteur révèle l'absence d'intérêt avec lequel ses oeuvres ont été traitées et la lecture du conte à l'écran est une façon de résister à l'idée que seuls les textes d'après les années 1980 sont passibles de complexité, ce qui est également l'objectif de cette étude. Le relevé de la fortune littéraire critique des premiers textes de Machado de Assis, en particulier, les critiques dirigés à ses contes donnent l'opportunité de discuter de la composition de la figure féminine et la façon dont elle était présentée à la lectrice de la revue matrimoniale. Au lieu de présenter le mariage comme socle de la société, le "*O Bruxo de Cosme Velho*" présente les incongruités qui peuvent survenir lors des mariages: les unions sans amour, le malheur du couple, la trahison du mari et de l'épouse, ce qui permet à la lectrice de l'époque de réfléchir sur sa condition subalterne face à une société patriarcale et au retranchement vécu.

Mots clés: lecteur; *Jornal das Famílias*; Machado de Assis; *Cinco Mulheres*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – O <i>Jornal das Famílias</i>: a Literatura Amena e a Instrução da Leitora.....	13
1.1 – Leituras e leitoras no Rio de Janeiro do Século XIX.....	13
1.2 - Da perfeição ao sucesso: as edições de Garnier no Brasil.....	16
1.3 - O requinte e o rigor para o público do <i>Jornal das Famílias</i>	18
1.4 - Receitas de Instrução: as seções do <i>Jornal das Famílias</i>	25
1.5 - Histórias de amor de mulheres gentis.....	35
CAPÍTULO 2 – Machado de Assis para além da tradição.....	43
2.1 – Entre acusações e defesas: a consolidação do contista.....	43
2.2 – A técnica do conto machadiano.....	53
2.3 – O Narrador e as Personagens Femininas: elementos nada confiáveis.....	60
CAPÍTULO 3 -Mulheres e Casamentos: tramas de silêncios e disfarces.....	72
3.1 – Marcelina e a fatalidade da morte.....	73
3.2 – Antonia e o disfarce da traição.....	79
3.3 – Carolina e a resignação diante do destino.....	85
3.4 – Carlota e Hortência: a traída e a traidora.....	91
3.5– As bruxas do Bruxo.....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS.....	106
Anexo I Tabela organizada por Maria Helena Câmara Bastos sobre as seções e número de textos do <i>Jornal das Famílias</i> .	110
Anexo II Contos publicados por Machado de Assis no <i>Jornal das Famílias</i> .	111
Anexo III Críticas de <i>Contos Fluminenses</i> e <i>Histórias da Meia Noite</i> nos jornais da época.	113
Anexo IV “Cinco Mulheres” (Machado de Assis)	117

INTRODUÇÃO

A incorporação do hábito de ler às práticas sociais expandiu-se de tal forma, no século XIX, que as diversas classes sociais (das mais abastadas até às mais desprivilegiadas) foram tocadas, de alguma forma, pela leitura. E o jornal, suporte no qual eram veiculadas as mais variadas notícias, era o principal veículo, na época, de circulação da leitura literária, composto por seções, como a coluna Folhetim. No afã de conquistar a leitora feminina, alguns jornais foram destinados à mulher. Entre esses, o *Jornal das Famílias*, editado pelo francês Garnier, durou cerca de dezesseis anos, com material mensalmente produzido especialmente para as gentis leitoras.

O intuito moralizante transparece em todo o periódico: nos editoriais, nas ilustrações, nas seções e, especialmente, nas histórias presentes na seção “Romances e Novellas”. Ao todo foram publicadas 223 narrativas, tendo como colaboradores homens ilustres da época, dentre esses Joaquim Manuel de Macedo e José Maria Machado de Assis, o qual publicou 86 textos, sendo o principal colaborador. Desses contos machadianos, apenas onze foram escolhidos pelo autor para comporem suas duas primeiras coletâneas: seis para *Contos Fluminenses* (1870) e cinco para *Histórias da Meia Noite* (1873).

Dada à importância do jornal, seria natural a existência de muitos estudos tanto do periódico em si, quanto das narrativas nele publicadas. No entanto, poucos pesquisadores dedicaram seu tempo nessa análise. Entre esses, destaca-se o trabalho de Alexandra Santos Pinheiro em sua dissertação de mestrado, de 2002, intitulada *Revista Popular (1859-1862) e Jornal das Famílias (1863-1878): Dois Empreendimentos de Garnier* dedicou-se a comparar os dois empreendimentos do editor francês e em sua tese de doutorado, de 2007: *Para além da amenidade – o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção* fez um estudo detalhado nas narrativas, a fim de mostrar a relação delas com o público leitor, bem como o caráter instrutivo do periódico.

O estudo específico das seções do jornal, além das narrativas, foi sistematizado por Maria Helena Câmara Bastos (2002) em uma tabela distinguindo a presença ou ausência de cada seção nos dezesseis anos de existência do periódico. Todos esses trabalhos tratam da organização do jornal e permitem um olhar para além das narrativas, compreendendo como o caráter moralizante se espalha em todas as partes do periódico.

Dos escritos que tratam sobre a produção machadiana no *Jornal das Famílias*, três trabalhos merecem ser lembrados: a dissertação de mestrado escrita por Daniela Magalhães da Silveira (2005): *Contos de Machado de Assis: Leituras e Leitores do Jornal das Famílias*

aprofunda o trabalho com a moralidade, com a política imperial da época e estuda as leitoras a partir das personagens-leitoras nos contos machadianos. Outro trabalho interessante, apesar de um tanto radical é o de Jaison Luís Crestani, no livro *Machado de Assis no Jornal das Famílias* (2009) em que, a partir de várias narrativas machadianas, caracteriza a produção do autor. E ainda a tese de Silvia Maria Azevedo (1990): *A Trajetória de Machado de Assis – do Jornal das Famílias aos Contos e Histórias em Livro* dedicada a relacionar os escritos publicados na primeira coletânea com os aspectos do romance e os da segunda seleção com as características do conto.

Além desses, outros textos foram produzidos, mas não tratando especificamente do jornal ou vinculando ao periódico a produção machadiana. Os escritos citados representam um material naturalmente escasso devido ser constantemente relacionados aos anos iniciais do escritor, sempre considerados de menor valor e apagados pelo brilhantismo dos textos surgidos a partir de 1881. Se essa lacuna é grande ao se observar os seus quatro romances iniciais, ela torna-se ainda mais significativa ao se tratar dos contos. As demais coletâneas conquistaram uma fortuna crítica valiosa, mas os textos iniciais carecem, ainda, de atenção.

Entre os textos destinados a analisar os contos iniciais do autor, destaca-se a tese de Cilene Margarete Pereira (2008) *Jogos e Cenas do Casamento: construção e elaboração das personagens e do narrador machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite* proposta a ponderar sobre a construção e o modo como o autor elaborou seus personagens e seus narradores nas duas coletâneas, concentrando-se no casamento, presente em quase todas as narrativas. A dissertação de Renata de Albuquerque (2011) *Senhoras de si: o querer e o poder de personagens femininas nos primeiros contos de Machado de Assis* considera os discursos das personagens das coletâneas ou os seus silêncios como atos de expressar suas vontades. E por último a dissertação de Eduardo Melo França intitulada *Ruptura ou amadurecimento: uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis* (2008) em que questiona, a partir dos temas presentes, se os contos iniciais do autor apresentam uma total distinção dos contos maduros ou se revelam marcas de evolução do seu estilo.

No entanto, esses trabalhos privilegiam apenas as narrativas presentes nas duas primeiras coletâneas, os demais contos publicados no *Jornal das Famílias* ficam merecendo atenção, isso porque, poucos deles tiveram estudos mais detalhados, como se tivessem sido relegados ao esquecimento.

Entre esses, está a série de narrativas intitulada “Cinco Mulheres”, publicada em agosto e setembro de 1865, composto pelos contos “Marcelina”, “Antonia”, “Carolina” e “Carlota e Hortência”, em que se traçam cinco perfis de mulheres.

Em todos os quatro textos narram-se histórias interligadas a casamentos, caracterizando a importância desse rito para a manutenção da sociedade burguesa patriarcal do século XIX. Essas mulheres machadianas – em virtude do contexto de submissão em que vivem – apresentam, na maioria das vezes, sutis insinuações de rupturas com a passividade, ao revelar a consciência de sua condição subalterna e se utilizar, muitas vezes, de dissimulação para manifestar sua vontade.

Essas representações são feitas considerando a volubilidade do narrador, ardil com o leitor ao oferecer pistas para a compreensão da complexidade das figuras femininas, as quais são apresentadas com complicação psicológica. Assim, elas distanciam-se das mocinhas idealizadas e inocentes dos romances românticos, mesmo fazendo parte da mesma época. Exatamente por isso, neste trabalho, não será feita qualquer relação entre as personagens femininas com os períodos literários.

Dentre os aspectos que, a partir de 1881, consagrariam a produção do autor, destacam-se dois já inaugurados nos contos presentes no periódico: a presença de narradores nada confiáveis e a desfaçatez da personagem feminina que, muitas vezes, utiliza-se da aparência para esconder seus sentimentos; essas características possibilitam uma sutil reflexão às leitoras do *Jornal das Famílias* sobre a própria condição vivenciada.

Este, então, é o objetivo central deste trabalho: analisar as quatro narrativas a fim de compreender como as personagens femininas, criadas pelo Bruxo do Cosme Velho, ao serem apresentadas por seus narradores, possibilitam, de forma muito encoberta, a ruptura com a moralidade. Para isso elas utilizam-se muitas vezes de máscaras com o intuito de dissimular suas verdadeiras intenções e esses feitiços velados seriam apresentados, por meio do *Jornal das Famílias*, às gentis leitoras, que, ao perceberem as discretas críticas presentes, poderiam repensar o seu próprio papel submisso na sociedade da época.

A fim de alcançar essa proposta, o trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro abordará o jornal em estudo: o trabalho dedicado de Garnier, no Brasil, transformou a antiga *Revista Popular* no *Jornal das Famílias*, responsável por publicar mais de um terço do total dos contos machadianos. As receitas culinárias, as anedotas domésticas, as ilustrações delicadas e os suplementos com figurinos, pontos de bordado ou partituras musicais contribuíam para a formação da mulher leitora, que mensalmente recebia sua receita de como comportar-se no lar e desempenhar adequadamente seu papel de mãe e esposa.

O segundo capítulo trata especificamente da produção machadiana. Com base na divisão da fortuna crítica da obra do autor, proposta por Candido (1977) serão vistos os três momentos de evolução, indo desde os estudiosos contemporâneos à época do autor, até os

escritos mais recentes. Dentre esses, a importância de Afrânio Coutinho (1990), por preferir não utilizar a distinção entre fase romântica e fase realista, pois os textos primeiros de Machado de Assis já traziam marcas de aspectos que se consolidariam anos mais tarde em sua produção. A abordagem das histórias à luz das transformações sociais ocorridas durante o segundo reinado é construída com base em Faoro (1974) e John Gledson (1998); e na obra de Robert Schwarz (1977), especialmente dedicada a olhar para os romances iniciais do autor, percebe-se como os mecanismos sociais, do século XIX, estão presentes nas narrativas.

Para compreender os temas presentes nos contos observa-se novamente como o “Esquema de Machado de Assis”, de Candido (1977), organiza a obra machadiana em seis assuntos. Dentre esses, dois merecem destaque: a relatividade, em que cada acontecimento sempre será diferente dependendo da condução da análise e a distinção entre ser e parecer. Também o texto “A Máscara e a Fenda” (1982), de Alfredo Bosi, trata especificamente sobre os contos machadianos, mostrando o uso das máscaras sociais nos enredos das histórias. Após o levantamento dessa fortuna crítica, discute-se a estrutura do gênero conto, a fim de mostrar como o texto machadiano consagra a espécie textual no Brasil e de apresentar como o autor subordina o conto ao seu estilo. Ainda no segundo capítulo, apresentam-se dois elementos muito bem elaborados pelo autor: o narrador e a personagem feminina, os quais exigem a atenção do leitor.

A análise das quatro histórias ocorre no terceiro capítulo, inicialmente, através da leitura das narrativas para se compreender a composição da história feita pelo narrador e a representação da mulher em cada um dos textos e, em seguida, relaciona-se às mulheres machadianas com o *Jornal das Famílias*, a fim de perceber as possíveis rupturas com a moralidade do periódico. Para subsidiar a apreciação tomou-se como referência principalmente os textos de Candido (1977), Bosi (1982) e Schwarz (1977), além de outros críticos que oportunamente serão utilizados na medida em que forem relevantes.

As rupturas contrapostas à literatura amena do jornal revelam-se muito sutilmente insinuando uma leve possibilidade de reflexão às gentis leitoras, o que consagra o Bruxo do Cosme Velho, desde seus escritos iniciais, como um mestre na arte do conto.

CAPÍTULO I

O JORNAL DAS FAMÍLIAS: A LITERATURA AMENA E A INSTRUÇÃO DA LEITORA

1.1 – Leituras e leitoras no Rio de Janeiro do Século XIX

A proliferação da leitura, no Rio de Janeiro, tem sido entendida como uma consequência do processo de urbanização, responsável por transformar a abandonada província em A Cidade da Corte. No entanto, apesar desse acontecimento ser imprescindível para que o hábito de leitura se consagrasse no Brasil, essa concepção permite entender que antes da abertura dos portos e da liberdade de imprensa o ato de ler era praticamente inexistente. De fato, não era fácil o acesso aos livros no Brasil Colonial, havia, antes da chegada da corte, apenas duas livrarias, conforme afirma Márcia Abreu, em *Os Caminhos dos Livros* (2004), apesar de esse não ser o único meio de aquisição:

Os moradores do Rio de Janeiro no período colonial tinham várias possibilidades para aquisição de livros: comprá-los em uma das livrarias estabelecidas na cidade ou de vendedores ambulantes, adquiri-los de um livreiro português ou ainda encomendá-los a algum conhecido que se encarregasse do pedido de autorização e da remessa (ABREU, 2004, p. 74)

A diversidade de condições em adquirir as obras demonstra como a escassez de livrarias no Rio de Janeiro não era precisamente um obstáculo para a aquisição, várias lojas comercializavam os livros juntamente com outros objetos como tecidos, chapéus e relógios. Além disso, os vendedores ambulantes, citados pela autora, iam de porta em porta oferecendo as obras recém-chegadas da metrópole. E ainda a autorização, aludida na citação, refere-se à vinda dos livros, que só poderia ocorrer mediante a permissão dos órgãos de censura.

Com todas essas possibilidades é fácil compreender por que o hábito de leitura na colônia não era tão escasso quanto comumente se supõe¹. No entanto, são inegáveis as mudanças ocorridas com a chegada da família real, pois ampliou a possibilidade de leitura inclusive oportunizando a democratização através do jornal.

¹ Márcia Abreu tem coordenado pesquisas importantes sobre a circulação no Rio de Janeiro colonial. Em análise a pedidos de autorização e às listas de livros enviados (antes da chegada da família real: 1769-1807) aparecem 201 requisições solicitando autorização para envio, com um total de 1.333 demandas de obras literárias que, ao serem agrupadas por títulos, representam 518 títulos de ficção enviadas para a província. A pesquisadora também analisou os itens existentes em vários inventários post-mortem, de alguns moradores, do século XIX, e percebeu que entre as listas dos objetos de valor há a existência de livros.

O livro era um progresso: preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma cousa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal. (ASSIS, 1985, p. 945)

Entre os materiais impressos, os jornais eram fisicamente mais fáceis de manuseio, podiam ser levados para qualquer parte e os textos curtos facilitavam a leitura em qualquer lugar, propondo, também, um contato do leitor com o cotidiano.

Entre as leituras, assimiladas facilmente pelos leitores, estavam os folhetins: histórias, geralmente no final da página, com dramas amorosos ou familiares, repletos de mistérios e suspenses; e para manter a atenção do leitor garantindo o acompanhamento da história e a compra do próximo número do jornal surgia a técnica de interromper a narrativa para continuar em um próximo número, com cortes em momentos cruciais. Todos os jornais acompanharam a moda e os romances-folhetins passaram a ser publicados causando um enorme sucesso:

O romance folhetim foi uma febre nacional que impulsionou muitos dos nossos grandes autores a utilizarem esse espaço como forma de publicação das suas obras e projeção dos seus nomes entre o público e a crítica. Sendo o jornal o veículo de comunicação mais acessível na sociedade dos oitocentos, talvez este fosse o caminho mais rápido e fácil para o escritor alcançar notoriedade (SALES, 2007, p. 45)

No início, o jornal serviu ao romance dando-lhe seu poder de penetração, mas depois o periódico passou a depender da coluna folhetim para garantir o sucesso das suas vendas.

O resultado foi um grande sucesso. A fórmula “continua amanhã” ou “continua num próximo número” que a ficção em série proporcionava ao folhetim alimentava paulatinamente o apetite e a curiosidade do leitor diário do jornal e, obviamente, como resposta, fazia aumentar a procura por ele, barateando os seus custos. O jornal democratizava-se junto à burguesia e saía do círculo restrito aos assinantes ricos (NADAF, 2002, p. 18)

Como o jornal era de fácil manuseio e detinha assuntos do cotidiano, ele saía da solidão das residências burguesas e alcançava outros espaços, o que favorecia a leitura e a discussão das matérias ali contidas, dentre elas as narrativas folhetinescas, acessíveis também à classe média da época.

O século XIX foi marcado pela luta de liberdade da nação brasileira. Percurso iniciado com a chegada da família real passando pela Independência, os dois reinados até a proclamação da República. Somam-se a essa liberdade política, as leis de libertação dos

escravos (Lei Eusébio de Queiróz, Lei do Ventre Livre, Lei dos Sexagenários e Lei Áurea); e as lutas sociais em diferentes partes do país como Balaiada, Cabanagem, Sabinada e Revolução Farroupilha. Ao lado desses eventos também alcançava progresso o movimento intelectual, momento de formação de um público leitor beneficiado pela expansão dos gabinetes de leitura e pela leitura dos romances-folhetins.

Nesse contexto do público leitor próximo das edições dos jornais destacam-se as leitoras. No início do século XIX, a história das mulheres foi marcada pela subordinação e submissão e entre os aprendizados obrigatórios estava o domínio das prendas domésticas, como: cozinhar, bordar, costurar, entre outras tarefas para agradar ao marido². As informações sobre as mulheres dessa época são pontuadas pela instrução limitada, a reclusão doméstica, a vida social restrita à igreja e às reuniões familiares. No entanto, a partir das mudanças ocorridas no século XIX, as condições de leitura modificam-se para as mulheres: há a proliferação de bibliotecas e de gabinetes de leitura; tornam-se comuns as preceptoras, adotadas por muitas famílias, encarregadas da educação dos filhos; surgem ainda as escolas normais exclusivas para a formação das moças, que possibilitaram a proliferação de mulheres leitoras. Essas escolas desenvolveram-se logo após a chegada da família real e, no final do século XIX, propagavam-se em todo o Rio de Janeiro³.

Diante disso, a leitura feminina passou a ser incentivada por meio de propagandas de jornais, como ilustra o trecho abaixo de um anúncio da Livraria Globo publicado no *Jornal do Commercio* visando às mulheres leitoras:

De onde vens? Oh mulher?

- Da livraria do Globo; fui comprar livros; são tão baratos que eu não pude resistir.
 - Oh! Mulher, pelos demônios, como saístes de casa sem a minha ordem?
 - Oh! Manduca. Lê os anúncios no jornal e farás mais que eu.
 - O que fizeste mulher dos 10\$ que eu te deixei em casa?
 - Vê: dez cestas de livros. Servem para você, para a sua avó e toda a nossa família.
- (JORNAL DO COMMERCIO, 1891, p. 43)

O fictício diálogo delinea o interesse da mulher pela leitura, o que possivelmente era uma prática comum na segunda metade do século XIX. Essa imagem da mulher leitora esteve bem representada na literatura, pois em várias obras literárias desse período as

²Mary Del Priore no livro *Histórias da mulheres no Brasil* (1997) tece um painel da situação em que a mulher brasileira do século XIX vivia. Importante também o livro *Palácio de destinos cruzados: bibliotecas, homens e livros* (1999) de Tania Maria Bessone, que problematiza o desenvolvimento da leitura no Brasil, citando as dificuldades da mulher tanto como leitora quanto como escritora.

³Essas mudanças significativas ocorreram em todo o território brasileiro. Algumas delas, por decisão da corte, como a própria estruturação da colônia: o Colégio de Medicina, que se funda em Salvador, é um bom exemplo. Outras, advindas das influências estrangeiras, graças à abertura dos portos.

personagens dedicam-se às leituras e em muitos prefácios⁴ os autores dirigem-se especificamente a elas, que são as leitoras em potencial de suas obras. Marisa Lajolo e Regina Zilberman no capítulo “Fantasiando a Leitora”, do livro *A Formação da Leitura no Brasil* (1999) apontam alguns exemplos de personagens leitoras nas obras *Diva*, *Lucíola*, *Senhora*, de José de Alencar; *O culto do dever*, de Joaquim Manuel de Macedo; *Iaiá Garcia*, *A mão e a luva*, *Dom Casmurro*, *Quincas Borba*, *Helena*, de Machado de Assis:

Assim, exame de Macedo, Alencar e Machado que neles busque representações literárias de leitoras e leituras pode fornecer contraponto aos sisudos e implacáveis comentários de viajantes e cronistas dos costumes brasileiros. Torna-se então instigante o aparente encontro entre as observações fundadas no, por assim dizer, testemunho direto e as que os textos de natureza ficcional insinuam. (1999, p. 254)

As duas pesquisadoras mostram que esses romances, ao mesmo tempo em que valorizam o potencial do público feminino, reproduzem a imagem da mulher submissa e voltada às prendas domésticas:

(...) os escritores confirmam a ideologia patriarcal que favorece a dominação do homem sobre a mulher, por intermédio do casamento e da dedicação ao lar e à família. Sob este aspecto as obras, representam a prática em vigor e ao evitar contestá-la, acabam por reforçá-la. (1999, p. 256).

Após compreender como se deu a democratização da leitura por meio dos folhetins e como a mulher foi paulatinamente tornando-se o público leitor em potencial dos jornais, é necessário compreender como Garnier, o criterioso editor francês, conseguiu tornar-se um dos mais importantes editores nos idos do Oitocentos do Brasil.

1.2 – Da perfeição ao sucesso: as edições de Garnier no Brasil

A história dos periódicos no Brasil estará marcada também pelo francês Baptiste Louis Garnier, líder durante três décadas do comércio de livros no Brasil, além de ser editor de periódico. Garnier mudou-se para o Brasil por volta de 1844⁵ e, em 1846, na Rua do Ouvidor 69, abriu a *Garnier e irmãos*. Inicialmente, não representava um empreendimento

⁴Germana Sales no capítulo “Duas palavras entre dois amores: o autor e o leitor”, de sua tese intitulada *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas* (1826-1881) apresenta a leitura de vários prefácios de Alencar e Macedo direcionados às leituras femininas.

⁵Há oscilação quanto à data certa em que Garnier chega ao Brasil. Pela morte do editor, o *Jornal do Commercio* afirma que ele teria chegado entre os anos de 1837 e 1838. No entanto Laurence Hallewell em *O livro no Brasil – sua história*, que oferece boas informações sobre o editor, afirma que ele teria chegado em 24 de junho de 1844.

independente do negócio de seus irmãos em Paris, visto que, por muito tempo, a editora brasileira funcionou como uma espécie de filial da família, mas, em 1864, o negócio tornou-se independente para *B. L. Garnier*.

Antes da editora Garnier havia, nas publicações brasileiras, sérios problemas com os erros tipográficos⁶ e muito atraso na entrega dos periódicos. Esses problemas foram minimizados com a dedicação do editor francês: a qualidade do material sempre foi a grande estratégia de venda e, diferente dos outros jornais, sua produção cumpria rigidamente o prazo de entrega das assinaturas. Garnier administrava a editora de forma muito bem controlada: os acordos eram registrados por meio de recibos e de contratos.⁷

As relações do livreiro com os homens ilustres da época e o sucesso de suas edições permitem compreender que, a partir de certo momento, a livraria deixa de ser apenas um comércio para se tornar um ponto de encontro entre os principais escritores da época: Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, Bernardo Guimarães entre tantos outros. Como a empresa se preocupava com a questão material da obra, enviando, algumas, para serem impressas em Paris, publicar com Garnier passou a ser símbolo de *status* para os autores brasileiros.

Vários tipos de obras são editadas pela casa Garnier, como: dicionários, traduções, ficção, poesia, livros didáticos, ciências jurídicas, dentre outros, além de atender encomendas de órgãos importantes. Segundo Luiz Edmundo, em seu livro *O Rio de Janeiro de meu tempo* (1957), a loja de Garnier era a livraria mais importante da cidade, também frequentada por mulheres:

Há senhoras, quase todas atrás de romances franceses. As que lêem assuntos nacionais e gente nossa, é que escasseiam. Não obstante, sempre aparece lá uma ou outra, de ar histérico e cintura de vespa, a perguntar se já saiu a nova edição da *Carne*, de Júlio Ribeiro, ou do *Mulato de Aluizio*. (EDMUNDO, 1957, p. 718)⁸

⁶ José de Alencar, por exemplo, assim se queixou no posfácio da segunda edição de *Iracema*: Sai esta edição escoimada de alguns defeitos que na primeira abundaram; porém, a respeito de erros tipográficos de imprensa, sem dúvida mais incorreta. Nossas tipografias em geral não têm bons revisores; e o autor é o mais impróprio para esse árduo mister. Inteiramente preocupado da ideia ou do estilo, pouca atenção lhe sobra para dar à parte ortográfica do livro.

⁷ Alexandra Pinheiro, em sua pesquisa da tese de doutorado *Para além da amenidade - O Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção* (2007) conseguiu acesso a cartas, contratos e recibos assinados por Garnier. O editor Pedro Paulo Moreira, ao comprar os direitos autorais da editora Briguiet, achou no lixo um farto material do espólio de Garnier e a pesquisadora conseguiu a doação dos documentos para serem disponibilizados no site do projeto “Caminhos do Romance”, do IEL – UNICAMP.

⁸ Sobre a preferência pelas edições francesas, o capítulo “Machado de Assis e os públicos”, do livro *Os Leitores de Machado de Assis*, de Hélio de Seixas Guimarães, mostra que essa primazia ocorre devido ao deslumbre da época por tudo que vinha da França, considerada como a grande metrópole do século XIX. No capítulo, o autor demonstra que isso ocorria também com o teatro, em que predominava o gosto pelas peças francesas. Com isso explica-se, desde já, a razão de Garnier ter preferido editar seu periódico em terras francesas.

Vale ressaltar o investimento às muitas publicações dos jovens iniciantes e o valor pago aos colaboradores, como ressalta Ubiratan Machado:

Garnier foi ainda o primeiro editor brasileiro a pagar direitos autorais. Seus tradutores recebiam cerca de 10% do preço e de capa, o que explica o excelente nível das traduções e o importante elenco de escritores que se dedicavam a esta tarefa. Os autores também eram muito bem remunerados, quando se consideram os padrões da época, mesmo no plano internacional. Os contratos firmados com José de Alencar, a partir de agosto de 1863, garantiam ao escritor cearense cerca de 10% do preço de capa, pagos antecipadamente, uma prática insólita para a época. A princípio, ajustaram a 2ª e a 3ª edições de *O Guarani*, pelas quais o editor pagou 750\$000. Um mês depois, assinaram contrato para reeditar várias obras esgotadas de Alencar. A remuneração cresce à medida que aumenta o prestígio de Alencar e o sucesso da venda de seus livros. Uma nova edição de *Diva*, cujo contrato foi firmado em maio de 1870, ficou em 800\$000 (MACHADO, 2001, p.81-82)

Desnecessário salientar a importância do livreiro, que recebeu do Gabinete do Ministério do Império uma condecoração⁹ como reconhecimento do seu trabalho como editor. E Machado de Assis – seu grande amigo – é quem tece o seguinte elogio:

Garnier é das figuras derradeiras. Não aparecia muito; durante os 20 anos das nossas relações, conheci-o sempre no mesmo lugar, ao fundo da livraria, que a princípio era em outra casa, n. 69, abaixo da Rua Nova. (...) Aí vivia sempre, pena na mão, diante de um grande livro, notas soltas, cartas que assinava ou lia (ASSIS, 1938, p. 42)

O autor reforça o intenso trabalho do editor e alude à transferência do local: antes na casa de número 69 e, a partir de 1878, na de número 71. Essa amizade do autor com o editor produziu riquíssima contribuição para o desenvolvimento da literatura no Brasil e perdurou até a morte de Garnier em 01 de outubro de 1893. Consta que, no cortejo fúnebre, além dos empregados e da viúva, Machado de Assis era um dos poucos escritores presentes.

Baptiste Louis Garnier publicou no Brasil 665 títulos de autores brasileiros, sendo Machado de Assis seu principal colaborador.

1.3 – O requinte e o rigor para o público do *Jornal das Famílias*

A relação de Garnier com os periódicos, no Brasil, teve início com a *Revista Popular*, em 1859, uma publicação quinzenal ilustrada, impressa por Pinheiro & Cia. O periódico abordava assuntos variados como economia, política, romances, poesia, agricultura,

⁹Garnier deu entrada ao pedido de reconhecimento e só dois anos depois, graças à intervenção de um amigo, que envia uma carta ao Marquês de Olinda, o editor recebe o título.

esboços biográficos, colonização, filologia, ciências naturais, dentre outros.¹⁰ Os principais colaboradores do periódico eram Juvenal Galeno¹¹, Augusto Fausto de Souza¹², Bittencourt Sampaio¹³, Joaquim Manuel de Macedo e Joaquim Norberto de Souza e Silva.

Os temas variados sugerem que a revista poderia abarcar um público diversificado e o espaço para a mulher leitora estava reservado:

Não haverá, pois, na Revista parte alguma, que por qualquer princípio vos esteja vedada formosas filhas de Eva; mas haverá uma privativamente vossa, pelo que ficareis melhor aquinhoadas. (Assinai pois ou fazei assinar vossos pais, ou maridos, que é o mesmo.) os trabalhos de agulha para as solteiras, a economia doméstica para as casadas, e as – modas para todas – tudo isto é do vosso exclusivo domínio e nós lhe reservamos um cantinho. (REVISTA POPULAR, 1860, T.1, p 4)

Na leitura do editorial percebe-se como o espaço exclusivo da mulher leitora era destinado a tarefas domésticas (costurar e cozinhar): as casadas dedicam-se ao cuidado com a administração do lar, enquanto que as solteiras aprendem a cozinhar, como se estivessem se preparando para o lar que ainda não possuíam. A preocupação com a aparência adequada peculiar à correta representação da mulher na sociedade está nos dois momentos – antes e depois do casamento – visto o editor afirmar que a moda é um interesse comum às solteiras e às casadas.

Apesar de não obter muito sucesso, a boa receptividade e a regularidade do periódico incitaram Garnier a editar o periódico *Jornal das Famílias*, em janeiro de 1863, que faz enorme sucesso e deslumbra as leitoras brasileiras até 1878.

No primeiro editorial o novo periódico era assim anunciado:

(...)

Mais do que nunca dobraremos os nossos zelos na escolha dos artigos que havemos de publicar, preferindo sempre os que mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e recreativa, à higiene, numa palavra, ao recreio e utilidades das famílias.

¹⁰Na primeira edição a *Revista Popular* tinha dezessete seções: agricultura, crônica, comércio e indústria, contos e narrativas, crítica e análise, descrições, economia política, emigração e colonização, esboços biográficos, higiene, instrução e educação, geografia, música, física, poesia, romances e variedades. No último exemplar do periódico, publicado em 1862, o número de seções já aparece reduzido para doze, devido a mudanças feitas ao longo dos anos de publicação.

¹¹O poeta Juvenal Galeno nasceu em Fortaleza (Ceará), a 27 de setembro de 1838 e faleceu em 7 de março de 1931, aos noventa e cinco anos de idade.

¹²Augusto Fausto de Souza nasceu no Rio de Janeiro, a 12 de janeiro de 1835 e faleceu em 20 de dezembro de 1890 foimilitar, historiador e político brasileiro. Como historiador dedicou-se à história militar e como político foi presidente da Província de Santa Catarina.

¹³Francisco Leite de Bittencourt Sampaio nasceu em Laranjeiras (Sergipe), a 01 de fevereiro de 1834 e morreu em 10 de outubro de 1895 foi advogado, poeta, jornalista, político e diretor da Biblioteca Nacional. Na política, destacou-se por ser presidente da Província do Espírito Santo.

Literatura amena, algumas ilustrações, muitas gravuras, desenhos à aquarela coloridos, moldes de trabalhos de croché, bordados, lã, tapeçaria; figurinos de modas; peças de música inéditas; para o qual tem contratado os melhores artistas (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1863)¹⁴

Pela redação sugere-se que o novo jornal é uma continuação da *Revista Popular*, no entanto, há evidente distinção entre os dois. O primeiro era destinado a um público mais amplo enquanto o segundo é proposto especificamente para as mulheres leitoras; a periodicidade foi alterada e a organização das seções também, além da inserção de novos colaboradores e de novas seções. Curioso destacar que a *Revista Popular* tem temas variados e periodicidade quinzenal, sendo mais próximo dos aspectos de um jornal enquanto que o *Jornal das Famílias* refere-se a um público mais específico e tem periodicidade mensal, o que se aproxima mais do gênero revista. Ainda é preciso observar o novo jornal sendo anunciado como uma edição melhorada, isto porque, destina-se exclusivamente à formação familiar tendo um foco específico, distante da variedade temática do periódico anterior.

No recorte também já se anunciam os assuntos comuns no novo empreendimento: narrativas, poesias, culinária, higiene e moda, o que revela a *instrução moral* pretendida pelo jornal.¹⁵ Há ainda que ser considerada a referência feita às famílias e não especialmente à mulher, apesar dos assuntos serem claramente de interesse do público feminino.

Em 1864, com um ano de atividade, o periódico lança novo texto:

Um ano. (...) Envidamos todos os esforços, não nos poupamos a despesas e sacrifícios afim de dar aos leitores e sobretudo às gentis leitoras que se dignam dispensar conosco algumas horas e lançar os olhos às páginas que escrevemos, um volume nítido, variado, elegante, digno de ornar, pela amenidade de seus artigos, pela perfeição de seus desenhos, pelo fino de suas gravuras, pela delicadeza de sua impressão, as estantes dos literatos, os gabinetes dos artistas, e o perfumado camarim de nossas amáveis leitoras. Que cumprimos a missão a que nos comprometemos, prova-o o acolhimento em extremo lisonjeiro que recebemos do público, acolhimento que, a continuar, como esperamos, nos permitirá a realização de diversos melhoramentos que temos em mente, já na parte material, já na parte literária ou intelectual. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1864, p. 04)

O cuidado no tratamento do jornal elucida a razão de seu sucesso. Apesar de não haver condições de levantar a quantidade dos exemplares publicados, o texto revela a boa

¹⁴ A grafia desta e das demais citações extraídas do jornal foram atualizadas a fim de facilitar a compreensão do texto.

¹⁵ Construir um periódico destinado exclusivamente ao público feminino não foi uma inovação do Garnier. A revista *O Espelho Diamantino* – Periódico de política, literatura, Belas Artes, Teatro e Modas dedicado às senhoras brasileiras, editada por Pierre Plancher, em 1827, é a primeira revista feminina no Brasil segundo Maria Helena Camara Bastos em *Leitura das Famílias Brasileiras no século XIX: o Jornal das Famílias (1836-1878)*.

acolhida que o periódico teve e lança informações quanto às alterações a serem feitas nas seções das próximas edições.

O elegante jornal estruturado com: artigos amenos, desenhos perfeitos, gravuras finas e impressões delicadas projetam ideia de requinte e encanto, o que estabelece perfeita relação com os termos *gentis* e *amáveis*, presentes nos editoriais, compondo a imagem de passividade e obediência esperadas da mulher leitora.

Em fevereiro de 1869, depois de sete anos de publicação, essa mesma representação da leitora pode ser percebida em novo editorial:

Por esta ocasião permitam-me VV.Ex., que lhe digamos duas palavras sobre o modo por que temos desempenhado as nossas promessas e esperanças que nutrimos de aperfeiçoar o nosso programa. Graciosos romances têm sido publicados em nossas colunas nos seis anos de existência que já contamos, e parece-nos que nem uma só vez a delicada susceptibilidade de V. E. tem sido ofendida. Anedotas espirituais e morais têm por certo causado o prazer que as pessoas de finíssima educação experimentam nesse gênero de amena literatura, e mais de uma vez conseguiram dissipar as névoas da melancolia que se haviam acumulado nas belas frentes de nossas leitoras. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1869, p. 12)

Interessante observar a utilização dos termos “Graciosos” e “amena” para referir-se à literatura, sempre apresentada como mecanismo de moralização, o que é reforçado pela preocupação em não ofender a leitora de “finíssima educação”, mas sim “dissipar as névoas da melancolia”, realçando a literatura como distração, um veículo apenas de entretenimento.

Entreter as leitoras era a tônica desse empreendimento impresso, o que pode ainda ser percebido em um comentário de Machado de Assis, publicado no *Jornal do Commercio*, sobre o *Jornal das Famílias*:

Melhorando de dia para dia, as edições da casa Garnier são hoje as melhores que aparecem entre nós.
Não deixarei de recomendar aos leitores fluminenses a publicação mensal da mesma casa, o *Jornal das Famílias*, verdadeiro jornal para senhoras, pela escolha do gênero de escritos originais que publica e pelas novidades de modas, músicas, desenhos, bordados, esses mil nada tão necessários ao reino do bom tom (JORNAL DO COMMERCIO, 1865, p.15)

O autor considera o periódico como um verdadeiro jornal para as senhoras, tanto pela constante atualização dos “*mil nada*” quanto pela qualidade do material, apresentado pela palavra *amena*, presente para caracterizar os textos publicados no periódico, o que além de projetar uma imagem submissa da mulher leitora, demonstra como os textos publicados eram menos importantes.

Vale lembrar que a família de Garnier já tinha editora em Paris e com a introdução do navio a vapor, nas rotas do Atlântico Sul, a viagem para a Europa reduziu-se de 75 para 22 dias, garantindo que a publicação do novo periódico na capital francesa tivesse custos baratos e melhor qualidade de produção com no mínimo, cerca de 32 páginas ricamente ilustradas, imagens coloridas e formato in folio 8¹⁶, além de possibilitar que a seção de moda apresentasse as últimas tendências da França

O público tinha grande interesse pelos produtos franceses e a demora não comprometia a entrega no prazo estipulado, isso porque o tempo entre a escritura dos textos até o recebimento pelos leitores, que durava mais de um mês, não envelhecia os temas veiculados, pois discutir os acontecimentos da atualidade não era o objetivo do jornal.

O jornal sobrevivia de assinaturas, não contava com anúncios, com exceção de uma propaganda do leite Antephelico de Candés, em setembro de 1875, e da divulgação dos livros editados por Garnier e dos últimos exemplares que chegavam a sua livraria para venda.

A preocupação com a moralização e com a instrução da mulher para ser boa esposa e mãe é a tônica do jornal que:

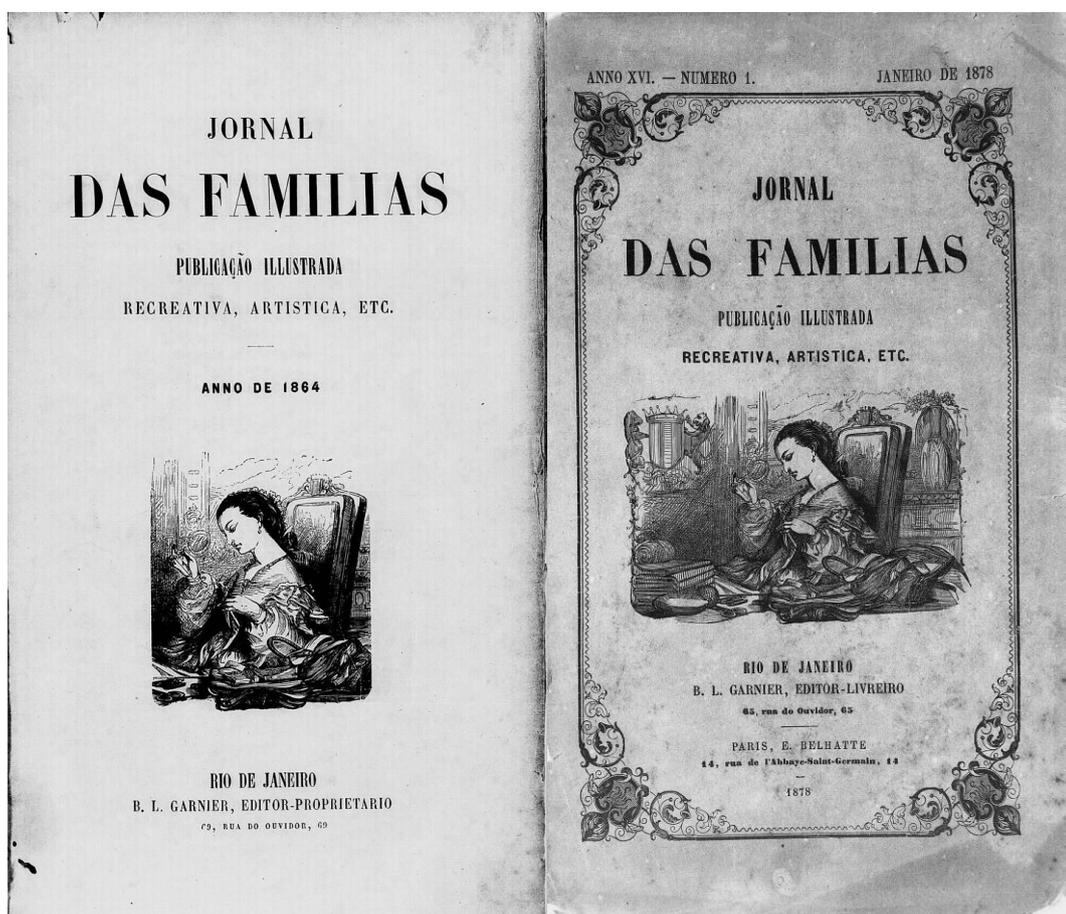
mesmo editado por homens, demonstra preocupação em satisfazer mesmo que sob a ótica masculina, aos anseios de suas leitoras. Elas não são informadas sobre as conquistas alcançadas pela mulher em todo o mundo, mas são retratadas pela iconografia e pelas cartas de redação como efetivadas leitoras, que precisam ser educadas para dar ordens às criadas, que desejam ser informadas sobre as últimas tendências da moda de Paris e que precisam ler literatura para se distrair e para aprender com os sucessos e fracassos das protagonistas das narrativas. Enfim lendo e se informado, seriam melhores mães e esposas. (PINHEIRO, 2002, p. 98)

Esse intento estava presente na própria capa do jornal, que, durante seus dezesseis anos de existência manteve a mesma ilustração: uma mulher sentada, em meio a utensílios de costura, muito à vontade, com os olhos atentos em sua tarefa¹⁷, como ilustra a capa de 1864 e a de 1878, sendo que esta última tem os endereços (no Brasil e na França) para a

¹⁶Alexandra Santos Pinheiro na sua dissertação de mestrado *Revista Popular (1859-1862) e Jornal das Famílias (1863-1878): Dois empreendimentos de Garnier* esclarece que esse formato é de acordo com a dobra do papel de impressão: quando a folha é dobrada uma vez, gera quatro páginas, e quando dobrada duas vezes, gera oito páginas com tamanho 27 x 17 cm.

¹⁷Muitos historiadores afirmam que as mulheres leitoras no Brasil do século XIX eram burguesas e que as atividades domésticas quase não eram realizadas por elas, visto que existiam os escravos que faziam todo o trabalho e com o surgimento das pequenas lojas o centro urbano passou a vender chapéus, rendas e vários outros ornamentos decorados.

correspondência, a ampliação da ilustração com detalhes da rica casa da mulher e o contorno com desenho bem trabalhado.¹⁸



Fonte: *Jornal das Famílias* (janeiro de 1864 e janeiro de 1878)

Alexandra Pinheiro (2002) adverte quanto à ilustração da capa: “No *Jornal das Famílias*, apesar de a capa mostrar, mês após mês, uma mulher costurando, a iconografia que ornamenta as seções tem poucas imagens que remetem ao trabalho manual.” (p. 67).

Na sua maioria, as ilustrações apresentavam a mulher lendo para a família ou passeando com uma amiga ou, ainda, cercada por crianças. São imagens muito bem cuidadas, com mulheres geralmente brancas, ricamente vestidas, em ambientes, na sua maioria, claramente burgueses.

Em todas as imagens elas aparecem muito tranquilas, dominando perfeitamente a cena, como preparadas para a situação social que lhes cabia, com postura invejável, olhar sempre muito terno e impecavelmente vestidas. O cuidado com a ilustração, seguramente um dos atrativos do jornal, pode ser percebido nas imagens que seguem:

¹⁸ Possivelmente a alteração da capa ocorreu no ano de 1877, assim a nova imagem esteve presente apenas nos dois últimos anos do periódico.

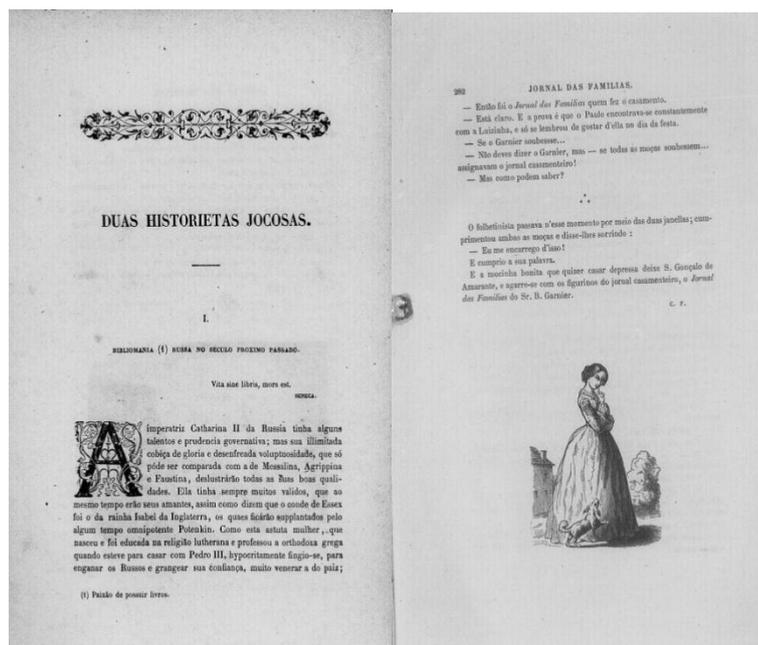


Fonte: *Jornal das Famílias* (novembro e dezembro de 1869)

A rica ilustração de novembro revela a mulher leitora, com o livro em sua mão. Em muitas imagens o volume é utilizado como mero ornamento, assim como os objetos de costura, representando algo comum no dia a dia da mulher. A ilustração de dezembro pertence a última página do jornal, da seção de modas. Nela, a posição da mulher que segura a menina sugere o papel da mãe ao apresentar sua filha à sociedade. As figuras presentes nessa seção eram, em sua maioria, copiadas de um jornal francês.

As ilustrações também funcionam como um artifício para a finalização da página: quando as histórias terminavam na metade da página, lançava-se uma ilustração para não deixar o espaço em branco. Muitas vezes isso resultava em um problema de incoerência entre a história e a imagem, por isso a seleção das imagens era feita, possivelmente, pela representação da mulher que elas revelavam e não por terem uma relação com o texto.

Não se sabe seguramente quem ilustrava o jornal, mas a perfeição ia além das imagens: antes de cada seção havia um adereço – geralmente um ornado de flores – e as letras capitulares abriam sempre o primeiro parágrafo dos textos.



Fonte: *Jornal das Famílias* (maio de 1870 e setembro de 1877)

Nas duas páginas acima, pode-se verificar que a delicadeza com as ilustrações ia além das seções de moda: a página extraída de maio de 1870 revela o adereço que abria cada divisão do periódico e o requinte com as letras que abriam os capítulos; já a página extraída de setembro de 1877 denota, além da perfeição da ilustração, a estratégia do editor para não deixar a metade da página em branco.

Evidentemente que todo esse esmero do periódico, seguramente uma das causas do seu sucesso, não pode ser apenas atribuído ao editor; é preciso considerar, também, os colaboradores e as seções em que o jornal estava dividido.

1.4 – Receitas de Instrução: as seções do *Jornal das Famílias*

As seções do *Jornal das Famílias* contavam com muitos colaboradores, alguns famosos como Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo, mas na maioria, eram políticos, funcionários públicos, padres, senhoras da elite e professores que garantiram a existência do jornal por tantos anos.

Maria Helena Câmara Bastos, ao estudar as seções do periódico, assegura que ao todo foram 59 colaboradores divulgados¹⁹. Dentre esses, há destaque para Paulina

¹⁹Alexandra Pinheiro (2002) comparou as alterações que foram ocorrendo ao longo dos anos na lista dos colaboradores e, após perceber que alguns colaboradores não entravam na listagem divulgada pelo próprio jornal, chegou à conclusão de que deveriam existir os colaboradores oficiais, que mantinham uma regularidade na publicação de seus textos e outros, que colaboravam esporadicamente. Assim, há provavelmente, mais nomes de colaboradores do que a lista de divulgação apresentava.

Philadelphia, Victoria Colona e Maria Inagcia Magna, mulheres colaboradoras em seções como Anedotas, Poesia, Mosaico e Economia Doméstica. A presença delas, além de reforçar a ideia de ser um jornal bem aceito pelas mulheres, é necessária para tratar de temas cruciais para ensinar a mulher a coordenar as atividades do lar. O número de escritoras é pequeno:

(...) na seção *novelas e romances*, entre setenta e um colaboradores, com um total de 252 títulos, encontram-se apenas cinco mulheres com 18 títulos, isto é, 6% e 7% respectivamente das colaborações totais. Na seção *poesias* em um total de 88 colaboradores com 187 poesias o grupo feminino é um pouco mais representativo: sete poetisas (8%) com 15 poesias (8%), sendo 9 de uma só autora – Honorata Minelvina. (BASTOS, 2002, p. 182)

Os colaboradores do jornal foram se expandindo no decorrer dos anos. Nas duas imagens abaixo é possível ver a lista divulgada de 1870 e a de 1877 em que se percebe o aumento não só na quantidade de colaboradores como também no alcance maior que o periódico foi tendo com a circulação em outros estados:

CORRESPONDENTES DO JORNAL DAS FAMILIAS	
BAHIA	Catilina e C ^a .
—	Dr. José Martins Alves.
BARBACENA	Victor Renault.
CAMPOS	Eugenio Bricoleus.
—	José Vaz Correia Coimbra.
CEARA	Joaquim José de Oliveira.
—	João Luiz Rangel.
MACEIO	Francisco Tavares da Costa.
MARANHAO	A. Pereira Ramos de Almeida.
—	Magalhães e C ^a .
PARÁ	Carlos Scidl.
—	Joaquim Ferreira da Silva e C ^a .
—	José Maria da Silva.
PELOTAS	Castro Silva e C ^a .
PERNAMBUCO	João Walfredo de Medeiros.
—	José Nogueira de Souza.
—	De Lailhacar e C ^a .
PORTO-ALEGRE	Joaquim Alves Leite.
—	Viava Marcus.
RIO-GRANDE DO SUL	Daniel de Barros e Silva.
SANTA CATHARINA	Faria e Filho.
S. GABRIEL	Antonio de Vasconcellos.
S. PAULO	A. L. Garraux.
VICTORIA	José M. Pereira de Vasconcellos.
LISBOA	Viava Bertrand e C ^a .
PARIS	A. Durand e Pedone Lauriel.

Paris. — Typ. de Ad. Lainé, rua dos Santos-Padres, 19.

Fonte: *Jornal das Famílias* (fevereiro de 1870)

CORRESPONDENTES DO JORNAL DAS FAMILIAS	
BAHIA	Catilina e C ^a .
—	Alves e Filhos.
CAMPANHA	Bernardo Saturnino da Veiga.
CAMPOS	Costa e Silva.
—	José Vaz Correia Coimbra.
—	João Maria de Mendonça.
CANTAGALLO	Guilherme Sauerbronn e Trindade.
—	D. Herculano José de Oliveira Mafra.
CEARA	Joaquim José de Oliveira e C ^a .
CEYBARA	Ant. Thomas de Aquino Correa Junior.
GOYAZ	Francisco de Maria Albernaz.
JUIZ DE FORA	João Pedro Ribeiro Mendes.
MACEIO	Francisco Tavares da Costa.
MACAË	Antônio Dias Lopes.
MANAOS	Abel Maria de Souza e C ^a .
MARANHAO	A. Pereira Ramos de Almeida e C ^a .
—	Gonçalves et Pinto.
—	Magalhães e C ^a .
MOCYMERIM(S. Paulo)	João Alberto de Oliveira Prado.
OURO PRETO	David Moretzsohn Filho.
—	Januária F. P. de Carvalho.
PARÁ	José Maria da Silva.
—	Tavares Cardozo e C ^a .
—	Viana e Silva.
PARAHYBA DO SUL	A. J. Soares-Souza Jr.
PARAHYBA DO NORTE	Carlos Auxêncio Monteiro da França.
PASSO FUNDO DAS MISSOES R. G. SUL	Antonio José da Silva Lou- reiro.
PELOTAS	Carlos Pinto e C ^a .
PERNAMBUCO	Walfredo e Souza.
—	José Nogueira de Souza.
—	De Lailhacar e C ^a .
—	Silva Cardoso e Pessoa.
PINDAMONHANGABA (S. Paulo)	Nicolau de Arede Tavares.
PORTO-ALEGRE	Joaquim Alves Leite. D. Maria C. Marcus.
REZENDE (Rio-Jac)	Francisco Nunes Fernandes.
RIO-GRANDE DO SUL	Daniel de Barros e Silva.
SANTA CATHARINA	D. Maria de Albuquerque. Duarte Paranhos Shutel.
—	Brandão e C ^a .
S. FIDELIS	Alves e Martinho.
S. GABRIEL	Antonio de Vasconcellos.
S. PAULO	A. L. Garraux.
THERESINA	Miguel A. Borges Leal Costello Branco.
TRES CORAÇÕES DO RIO VERDE	Ant. Billecourt de Amarante e C ^a .
BRAGA (Portugal)	E. Chardon.
PORTO	Viava Bertrand e C ^a .
LISBOA	E. Belhätte.
PARIS	E. Belhätte.

Paris. — Typ. de G. Chamerot, rua dos Santos-Padres, 19.

Fonte: *Jornal das Famílias* (agosto de 1877)

Importante perceber, segundo as imagens, a circulação do periódico no Brasil, em Portugal e na França. Todos os leitores eram estimulados a colaborar para o jornal:

As pessoas que quiserem honrar este jornal com a sua colaboração terão a bondade de remeteros seus artigos, em carta fechada, à comissão da Redação do Jornal das Famílias, **rua do Ouvidor, 65, livraria de B. L. GARNIER, Rio de Janeiro, ou em Paris, rua de l'Abbaye,14**. Aceitam-se sobretudo com prazer os artigos instrutivos e que tratem de economia domestica, higiene e interesses do Brasil; esses artigos, porém, não poderão mais ser reclamados por seus autores, ainda quando por qualquer motivo deixem de ser publicados (JORNAL DAS FAMÍLIAS, agosto de 1877, p. 37 – grifo e maiúscula mantidas conforme o periódico)

Não existia garantia de publicação dos textos recebidos e havia preferência pelos artigos instrutivos, direcionados para a formação da mulher. Essa concepção torna-se ainda mais evidente quando se nota que vários colaboradores eram padres ou pessoas ligadas à Igreja, o que tanto reforça o caráter católico, casamenteiro do jornal quanto o torna mais adequado para a questão moral²⁰ da época, o que certamente lhe garantia a venda.

O próprio editor, em janeiro de 1864, agradece os literatos pela amenidade transparente no jornal. No recorte abaixo, observa-se a produção do colaborador sendo tratada como “mágica inspiração”, sendo o autor e o leitor representados, respectivamente, como aquele que produz e aquele que colhe as flores literárias:

Agradecemos também aos hábeis e amenos literatos que se não esqueceram de enfeitar as nossas páginas com aquelas lindas produções caídas de suas penas em horas de magica inspiração, com aquelas flores que tão perfumadas e formosas ofereceram às nossas leitoras.

Esperamos que nos continuem tão graciosas ofertas. Flores como são, antes sejam elas colhidas por mãos de neve de outras flores, a serem por aí desfolhadas pela ventania do esquecimento. (JORNAL DAS FAMILIAS, janeiro de 1864, p. 3)

Entre as seções do jornal havia algumas fixas e outras que foram, ao longo dos anos, sendo modificadas. Quatro seções se mantiveram presentes em todas as edições publicadas: “Romances e Novelas”, “Mosaico e Anedotas”, “Poesias” e “Modas e trabalhos”. Entre essas, as duas que mais faziam sucesso eram “Romances e Novelas”, que abria o jornal e “Modas e trabalhos”, a última seção que era acompanhada por um suplemento de

²⁰Vale aqui lembrar que a conduta moral adequada estava ligada às virtudes morais do catolicismo, que pregava a sobriedade, a prodigalidade, o trabalho, a castidade, a mansidão, a generosidade e a modéstia (CHAUI, 1995, p. 352)

moldes.²¹A extensão da primeira seção merece que seja tratada posteriormente em momento mais apropriado.

A seção “Modas e trabalhos” tinha entre 5 a 9 páginas apresentando ilustrações com as roupas, os moldes, desenhos de joias, de chapéus, de bordados, sugestões de vários trabalhos manuais, de pinturas e de partituras musicais, devido ser produzida na França, era uma das colunas mais procuradas, pois as leitoras ficavam ávidas por acompanhar as novidades que encantavam a Europa.

Há uma preocupação em ensinar à leitora como usar adequadamente cada peça apresentada, o que usar em diferentes ocasiões e a hora do dia apropriada. A inquietação com a moda revela um momento em que a mulher sai da vida privada e alcança uma projeção social, frequentando teatros, bailes, saraus, aniversários, daí o cuidado da família com o traje adequado da mulher para a apresentação na sociedade:



Fonte: *Jornal das Famílias* (janeiro de 1870 e janeiro de 1877)

²¹Maria Helena Câmara Bastos (2002) em seu artigo *Leitura das Famílias Brasileiras no século XIX: o Jornal das Famílias (1863-1878)* trata especificamente das seções do periódico e elabora uma tabela onde mostra a quantidade de publicações de cada seção por ano. A tabela pode ser visualizada no anexo I deste estudo.

Na página de janeiro de 1870 há a atenção em ensinar como utilizar adequadamente o chapéu. O uso correto dos ornamentos era um cuidado que as assinantes deviam ter, em fevereiro de 1866, o jornal põe-se à disposição para satisfazer as dúvidas:

Não sabendo nós fazermos os trabalhos que vêm neste jornal e ignorando por conseguinte os termos técnicos neles empregados, os quais não se encontram nos próprios dicionários franceses, pode a nossa tradução dar lugar a muitas dúvidas para as pessoas que quiserem executar os mesmos trabalhos; por isso participamos à nossas assinantes que, com a benévola coadjuvação de uma senhora que sabe fazer todos esses trabalhos, sempre estaremos prontos a dar-lhes as explicações de que carecem. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1866, p. 23).

Evidentemente que a editora, formada em geral por homens, não iria entender a maneira correta de utilizar os adornos de origem francesa, daí a necessidade de contratar a mencionada senhora para tirar as dúvidas das leitoras.

As partituras musicais, como a de janeiro de 1877, eram voltadas, em sua maior parte, para a dança nos bailes, sendo outras de caráter religioso ou ainda canções com ritmo mais lento para serem tocadas ao piano, por isso algumas das músicas publicadas foram “La danse aupalât” (quadrilha), “La Cavalcade” (dança de salão), “Ange Gardiem” (valsa para piano), entre outras.

Em setembro de 1877, a crônica “Um Jornal Casamenteiro”, assinada por C.F., aborda como a moda era importante para favorecer um bom matrimônio. Na narrativa, Paulo, que não tinha nenhuma pretensão em casar-se, apaixona-se ao avistar uma moça com um lindo vestido que balança ao vento e depois a pede em casamento. Duas moças, no final da crônica, comentam sobre a importância do vestido para que o matrimônio ocorresse:

- O Paulo viu a Luizinha, na festa e no Te-Deum, com aqueles dois vestidos novos que ela mandou fazer pelos figurinos do Jornal das Famílias... não te lembras? (...)
 - Então foi o Jornal das Famílias quem fez o casamento.
 - Está claro. E a prova é que Paulo encontrava-se constantemente com a Luizinha, e só lembrou de gostar dela no dia da festa.
 - Se o Garnier soubesse...
 - Não deves dizer o Garnier, mas se todas as moças soubessem... assinavam o jornal casamenteiro!
 - Mas como podem saber. (...)
- E a mocinha bonita que quiser casar depressa deixe S. Gonçalo de Amarante, e agarre-se com os figurinos do jornal casamenteiro, o Jornal das Famílias, do Sr. B. Garnier (JORNAL DAS FAMÍLIAS, setembro de 1877, p. 29-31)

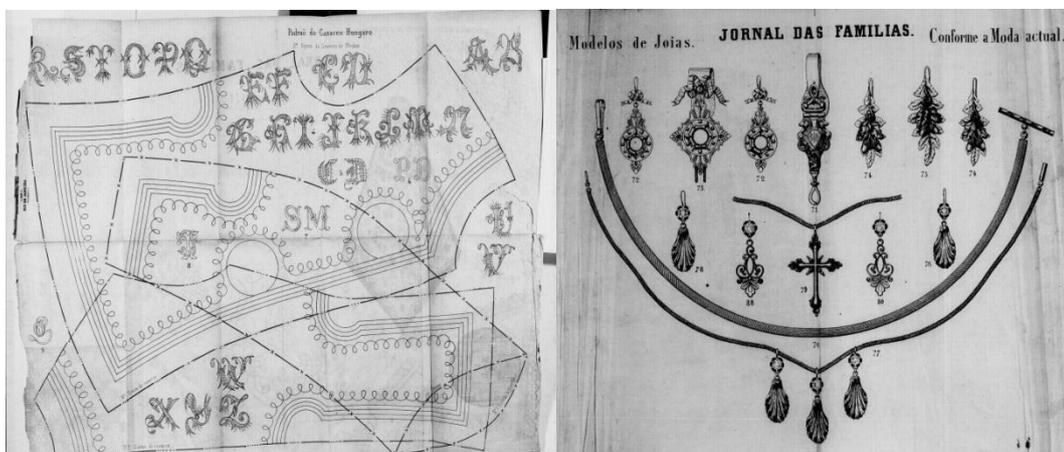
A crônica demonstra a astúcia do colaborador que se utiliza da narrativa para fazer a propaganda do jornal. O narrador afirma que S. Gonçalo de Amarante, um santo português indicado como ideal para formar os pares matrimoniais, deve ser esquecido e o jornal casamenteiro deve ser procurado pelas mocinhas casadoiras.



Fonte: *Jornal das Famílias* (janeiro de 1868 e junho de 1874)

Mulheres vestidas de noiva (como na imagem de janeiro de 1868) são comuns em vários números do jornal. Os modelos apresentados na seção “Modas e trabalhos” destinavam-se a grandes ocasiões, como bailes, casamentos, aniversários, primeira comunhão (como na imagem acima de junho de 1874) e enfatizavam as mulheres e as crianças. Os modelos luxuosos advindos da nobreza europeia eram destinados a uma clientela rica, com tempo disponível para a leitura, e com condições de pagar pela assinatura de um jornal que pensava em todos os detalhes para favorecer às leitoras uma educação refinada estando aptas a arrumarem um bom casamento e tornarem-se perfeitas senhoras de seus lares.

As duas ilustrações a seguir (um molde de vestido e vários modelos de joias) extraídas do suplemento de moda, do final do periódico, ilustram também tanto o perfil da mulher leitora, a que o jornal era destinado, quanto a classe rica, a que ela pertencia.



Fonte: *Jornal das Famílias* (janeiro de 1871 e janeiro de 1873)

A seção “Poesias” saiu em todos os números do periódico. Os poetas são em geral colaboradores de outras seções: Emílio Zaluar, Machado de Assis²², Bernardo Guimarães, Padre Bernardino de Souza, Joaquim Silverio dos Reis Montenegro, entre outros. Há, nesta seção, um grande número de colaboradores, isso porque a maioria publicou apenas um texto.

Comparando com as outras seções, essa contava com um número maior de mulheres colaboradoras:

O grupo feminino está presente com sete poetisas (8,5%) e 15 poesias (8,5%). J.L.Teixeira de Macedo foi o autor que mais escreveu poesias no periódico, em um total de onze. Foi seguido por uma representante feminina – Honorata Minelvina Carneiro de Mendonça, com nove (BASTOS, 2002, p.192)

Os temas dos poemas abordavam a saudade, a mulher, a beleza, a esperança, a religiosidade, e o amor, que na maioria das vezes está presente, como resultado da perfeição amorosa, embora seja inacessível, distante do eu-lírico. “Seja porque o ser amado morre repentinamente, seja porque é repudiado, ou ainda porque não tem coragem de se declarar, quem ama fica afastado do ser amado, reforçando a temática do “amor idealizado.” (PINHEIRO, 2002, p. 37)”.

A valorização da família também era um tema recorrente nos poemas. É o que pode ser visto na estrofe abaixo, transcrita de “A família”, de T. de Macedo:

É feliz a creatura
Que goza sempre a ventura
De possuir o seu lar:
A família é bem querido,
Afecto não fementido
Coração que sabe amar. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, junho de 1863, p. 33)

A seção “Economia Doméstica” tratava exatamente da preparação para a mulher que iria administrar o lar. Nessa seção, iniciada em 1865, há receitas culinárias, dicas para tomar cuidados e economizar na cozinha, noções de etiquetas, remédios caseiros, informações quanto à higiene necessária em um lar, enfim todas as lições importantes para uma boa dona de casa. A principal colaboradora era Paulina Philadelphia, que esteve à frente da seção por muitos anos e publicou um livro de receitas em 1869, conforme o editorial de 1869 lança: “Nossa infatigável colaboradora da parte relativa à Economia Doméstica prepara-se para dar ao prelo uma série de receitas e conselhos, fruto da sua mui grande experiência e ilustração” (Jornal das Famílias, fevereiro de 1869, p. 2)

²²Machado escreveu quatro poemas para o jornal: Tristeza (agosto de 1866), Amor passageiro (junho de 1869), Hino do Cristão (julho de 1869) e Em sonhos (outubro de 1869).

Em novembro de 1874, Victoria Colonna, outra colaboradora, escreve no jornal a crônica “Conselhos” com o subtítulo “Linhas que as criadas não deviam ler” para alertar as senhoras sobre a substituição das empregadas pelas escravas e, com isso, pagar o salário não era a única preocupação das leitoras. A partir daí a autora enumera uma grande quantidade de informações essenciais para a dona de casa manter uma boa relação com a empregada: não a repreender em público, falar-lhe com bondade, ou seja, para garantir que se tenha um pouco menos de egoísmo e indiferença dos empregados, a patroa devia dar o exemplo.

A seção “Mosaico e Anedotas” também teve a contribuição de Paulina Philadelphia. Essa seção, nos quatro anos iniciais, abordava temas variados: conselhos de beleza, de economia doméstica, anedotas, considerações sobre educação. Esses temas tinham, portanto, a função de amenizar as preocupações causadas pelo dia a dia. Os escritos do padre Manuel Bernardes foram publicados nesta seção ensinando de acordo com os preceitos religiosos. Dos seus textos, importante conhecer o recorte abaixo:

Se não queres casar mal,
Casa com igual.
Não é necessário cavar muito, para achar a razão d’isto. A semelhança é a causa d’amor, e os bons casados devem ser
A pesar del amor – dos;
A pesar del numero – uno
Todas as formas se introduzem nos sujeitos tanto mais suavemente, quanto mais próximos são as disposições para ellas. Casem primeiro as idades, as condições, as saúdes, e as qualidades; então casarão bem as pessoas: d’outro modo, já de antemão levão o divorcio meio feito. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1863, p. 26)

O conselho do padre reforça a manutenção da ordem social na medida em que apregoa, como uma condição para um casamento de sucesso, que ambos os amados pertençam à mesma classe social. Outras similaridades, além dessa, são apresentadas como necessárias pelo padre como a idade e a saúde.

Ainda nessa seção, Victoria Colonna publica um texto intitulado “Os casamentos de hoje”, em junho de 1875. No início, a autora ataca os casamentos prematuros, organizados muito cedo, como se os pais quisessem abdicar de sua responsabilidade em criar suas filhas, ao assegurar que “há demasiado aqodamento em casar as moças” (p.21). A colunista investe contra os consórcios matrimoniais armados em que as meninas muito novas casam sem conhecer bem o marido e informa, opondo-se contrariamente ao texto anterior do padre Manuel Bernardes, ser o dinheiro “um poderoso auxiliar para a harmonia do casal, mas daí a considerarmos ótimo um consórcio só porque um dos noivos, ou ambos, têm bens da fortuna, dista muito.”(p.22). Até esse momento o texto parece desfazer a imagem submissa e

obediente da mulher que as demais seções apresentavam. No entanto, ao concluir, Victoria Colonna aconselha aos pais educarem mais tempo suas filhas para que elas possam aprender mais sobre o trabalho, a fim de conhecerem melhor sobre as atividades domésticas a serem realizadas após o casamento.

A imagem da esposa subserviente é erigida enquanto a de mulher progressista é rejeitada, como ocorre no texto “Fragmentos de um livro”, de Maria Amalia em que há uma crítica feita aos romances que apresentam personagens femininas à frente de seu tempo:

O romance moderno, o romance deessa escola que se apraz em endeusar os vícios e em sustentar como peregrinas as teses mais absurdas, são flagelos que se lançam no seio da sociedade.

E, de fato, qual o bom senso que não repugna esse realismo de madame Bovary, essa febre de Ferrnanda, de Dumas; das Cortesãs, de Balzac; de Jacques e Valentina, de madame Jorge Sand?

Eu quisera que por uma vez se abolissem esses livros perigosos das mãos inexperientes, esses filtros daninhos que tanto corrompem a alma, como corrompem também o coração.(JORNAL DAS FAMÍLIAS, dezembro de 1864, p. 15)

Considerar os romances modernos como “filtros daninhos” demonstra a ameaça que o perfil da mulher podia representar se não se coadunasse com a imagem de obediência e passividade.

Com o surgimento da seção “Economia Doméstica”, em 1865, a coluna “Mosaico” passou a ter um viés voltado basicamente para as anedotas. Dentre as muitas presentes, em fevereiro de 1870, encontra-se a seguinte:

Um homem que pedira uma moça em casamento foi confessar-se previamente. Recebendo das mãos do padre o competente bilhete de confissão, e vendo que este não lhe impunha penitencia alguma, advertiu-o d’esse esquecimento; mas o padre respondeu-lhe:

- Casai-vos, e estarei bem com Deos. (p. 24)

O matrimônio visto como um sacramento divino é capaz de restaurar quaisquer manchas que o noivo possa ter: adentrar na instituição responsável pela manutenção da classe burguesa purifica os amantes, preparando-os para o papel social a serem desempenhados.

Havia ainda no jornal algumas seções saídas em poucas edições: “Floricultura”, que trata da linguagem das flores, oferecendo a descrição de algumas flores e plantas de ornato ou medicinais para serem cultivadas pelas leitoras.²³ Outra seção “Variedades – Alusões Históricas”, presente nos seis primeiros anos do jornal, retrata a presença de temas

²³Essa seção teve apenas seis números entre os anos de 1871 e 1872, assinada pelo pseudônimo V. N. B. Muitas vezes é dada a descrição da planta, sua significação na linguagem das flores e a maneira de cultivá-la.

como as tradições, lembranças históricas, e recomendações de leituras de livros. Há seções com publicações em poucos números: “Viagens” apresentando a descrição de lugares típicos do Brasil ou de outros países, “História”, assinada pelo Padre Francisco Bernardino de Souza, referentes às histórias bíblicas, entre outras.



Fonte: *Jornal das Famílias* (setembro de 1878 e março de 1876)

Outra seção constante era a divulgação das obras disponíveis para a venda na editora do Garnier. Na página de setembro de 1878, há a divulgação do livro *Dicionário de Medicina Popular e das Ciências Acessórias para uso das fazendas, casas de campo, embarcação e das famílias em geral*, de Pedro Luiz Napoleão Chernoviz. No anúncio, afirmase que a edição tem mais de 500 figuras e a imagem na página é a reprodução de uma delas. Essa obra serviu de base para Paulina Philadelphia publicar muitas das suas dicas na seção “Economia Doméstica”. Na página de março de 1876, há o Jogo dos Gestos, um passatempo presente no jornal. Raríssima a presença de jogos e nas três ocorrências publicadas no periódico, são mnemônicos, sem nada que oferecesse qualquer oportunidade de despertar a criticidade da leitora.

No editorial de outubro de 1874, o jornal sintetiza a importância das suas seções:

Recrear suas leitoras com poesias e variados artigos de mero interesse literário, não é missão exclusiva do *Jornal das Famílias*.

Além deste propósito, que por certo não deixa de ser digno de toda a solicitude da parte de sua redação, tem o nosso jornal por timbre e dever instruir o sexo, cujas graças naturais por sem dúvida se centuplicam, quando realçadas pelo brilhantismo de uma educação esclarecida.

É por isso que, não só por mais de uma vez nos temos ocupado de assuntos pertencentes à ciência, como estamos resolvidos a empreender a publicação de uma

série de artigos, onde possamos desempenhar perfeitamente os dois grandes fins da nossa folha. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, outubro de 1874)

Ao mesmo tempo em que se propõe uma leitura fácil e agradável, também se apresenta instrução às leitoras. Esta última proposta, por muitas vezes, esteve atrelada à ideia de ensinar às mulheres a cuidar de suas casas, tratar adequadamente de seus maridos e educar seus filhos, o que também foi tema de muitas das narrativas publicadas na seção “Romances e Novellas”, analisada a seguir.

1.5 – Histórias de amor de mulheres gentis

A seção “Romances e Novellas”, a primeira do periódico aparece em todos os números do jornal, sendo, junto com a seção “Modas e trabalhos”, uma das mais procuradas pela leitora. A quantidade de narrativas²⁴ em cada edição era variada: em alguns meses são publicadas quatro histórias e outros em que apenas uma aparece.

Alexandra Pinheiro elaborou uma tabela em que estão distribuídas as quantidades de narrativas por ano:

Ano	Número de narrativas	Ano	Número de narrativas
1863	19 narrativas	1871	09 narrativas
1864	14 narrativas	1872	09 narrativas
1865	09 narrativas	1873	14 narrativas
1866	12 narrativas	1874	23 narrativas
1867	13 narrativas	1875	16 narrativas
1868	11 narrativas	1876	17 narrativas
1869	12 narrativas	1877	17 narrativas
1870	08 narrativas	1878	20 narrativas

Fonte: PINHEIRO, 2007, p. 138

A extensão das histórias é a razão de ocorrer essa discrepância da quantidade de narrativas: a publicação de 08 histórias em um ano e 23 em outro, por exemplo. No ano de 187, foram publicadas apenas 09 narrativas, porque o jornal só teve seis edições: de janeiro a março e de outubro a dezembro. A interrupção deve ter ocorrido em virtude da guerra franco-

²⁴Não se sabe o que o jornal considerava como novela e o que considerava como romance. O periódico distingue o que é conto, lenda, fábula, crônica, o que se percebe até mesmo pelo índice. Mas não há a distinção entre romance e novela, até mesmo porque, na época, essa diferença não era evidente e a forma conto ainda era pouco usada pelos escritores.

prussiana que pode ter impossibilitado a edição do jornal na França. As histórias “Almas Agradecidas” e “Felicidade” foram interrompidas em março e só tiveram a finalização em outubro.

Os colaboradores dessa seção eram, em geral, muito conhecidos do público: Augusto Emílio Zaluar, poeta português, tradutor, escreveu vários textos para jornais diversos e prefácios famosos. Augusto Fausto de Souza, bacharel em ciências físicas, militar, historiador e político brasileiro. Caetano Filgueiras, político brasileiro, presidente da província de Goiás. Entre os escritores famosos são presentes os nomes de Joaquim Manuel de Macedo e de Machado de Assis, principal colaborador da seção e que, no próximo capítulo, terá sua produção melhor particularizada. Esse rol de colaboradores²⁵ delineia Garnier como um editor de excelentes contatos com os homens ilustres da época e como o jornal dirigia-se a uma classe social abastada é muito provável que as leitoras conhecessem os escritores, despertando o interesse pela leitura das narrativas publicadas.

Em “O Anjo das Donzelas”²⁶, publicado em setembro de 1864, vê-se a preocupação do narrador com o efeito que a leitura para mulheres poderia provocar. O recorte é longo, mas proveitoso:

Cecília lê um romance, é o centésimo que lê depois que saiu do colégio, e não saiu há muito tempo. (...) Que lê ela? Daqui depende o presente e o futuro. Pode ser uma página de lição, pode ser uma gota de veneno. Quem sabe? Não há ali na porta um index onde se indiquem os livros defesos e lícitos. Tudo entra, bom ou mal, edificante ou corrupto. Paulo, Virginia ou Fanny. Que lê ela 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. (...) 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 (...) De há muito tempo que as tragédias de amor a que Cecília assistia nos livros causavam-lhe uma angustiosa impressão (...) só conhecia o amor pelos livros. (...) 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. (...) Este estrago moral completava-se com a leitura da última novela (JORNAL DAS FAMÍLIAS, setembro de 1864, p. 11)

O suspense proposto pelo narrador ao leitor prende a atenção de forma similar ao cuidado que Cecília está disposta para com o texto. A preocupação do narrador com a lição ou com o veneno produzido pela leitura, principalmente ao ser considerado o interesse da personagem, revela claramente como o romance poderia ser perigoso. As influências

²⁵Entre os colaboradores devem ser citados ainda: Bittencourt Sampaio, Cônego Francisco Bernardino de Souza, D. Honorata Minelvina Carneiro de Mendonça, José Rufino Rodrigues Vasconcelos, Luiz Antonio Burgain, Ernesto Castro, Heitor da Silveira, Juvenal Galeno, Victoria Colonna, entre outros.

²⁶Esse conto é de Machado de Assis, que o publicou com o pseudônimo de Max.

negativas trazidas por essas histórias às leitoras eram um risco capaz de produzir um desastre para a manutenção da sociedade.

Como o objetivo do jornal é a instrução da mulher, o casamento é tema recorrente em muitas das narrativas. Na maioria dessas, a representação do matrimônio é feita considerando o enlace como a célula maior da sociedade e quem a contrariava precisava ser punido. Há protagonistas masculinos, que interessados em casar somente para ganhar o dinheiro do dote e assim iniciar sua fortuna, são desmascarados ou castigados. Na novela “Um casamento de tirar o chapéu”, de Machado de Assis (publicada em janeiro, fevereiro e março de 1867), por exemplo, o protagonista finge possuir um grande dote e casa-se com uma moça que também alardeia uma grande prenda, mas não a possui. Após o casamento, o pai da noiva foge e deixa ao genro, ao invés do dote, um vultoso débito, assim a infelicidade pode resultar de um enlace presidido por outra situação que não seja o sentimento mútuo comum de existir entre o casal; isso pode ser visto ainda em “Qual dos dois?”, também de Machado de Assis, (publicada em setembro a dezembro de 1872) ao se caracterizar o casamento como a desgraça de uma senhora.

As moças leitoras do periódico provavelmente casavam muito cedo, sendo as mulheres acima de trinta anos, consideradas como sem condições de arrumar um interessado adequado, o que é tema de várias narrativas. Nas descrições das histórias, o narrador apresenta um grande respeito ao tratar a mulher, como se vê no conto “O Anjo das Donzelas”, que serve novamente de exemplo:

Cuidado, leitor, vamos entrar na alcova de uma donzela. A esta notícia, o leitor estremece e hesita. É naturalmente um homem de bons costumes, acata as famílias e preza as leis do decoro público e privado(...). Hesita e interroga a consciência se deve ou não continuar a ler as minhas páginas, e talvez resolva não prosseguir... Descanse, leitor, não verá neste episódio fantástico nada do que se não pode ver à luz pública. Eu também acato a família e respeito o decoro. Sou incapaz de cometer uma ação má, que tanto importa delinear uma cena ou aplicar uma teoria contar a qual proteste a moralidade (JORNAL DAS FAMILIAS, setembro de 1864, p. 13)

Com extremo cuidado o narrador vai revelar ao leitor a alcova de uma mulher como um lugar para ser venerado e o homem, que hesita antes de entrar, como fruto de um código rígido de civilidade. A declaração do narrador ao acatar a família representa fortemente a tônica maior do jornal: a moralidade, por isso não há no texto, apesar de tratar-se da entrada em um quarto de uma dama, quaisquer referências à nudez ou a peças de sua intimidade. Importante ainda é destacar o narrador referindo-se ao leitor, no masculino, o que

possibilita à mulher leitora do jornal compreender as inquietações do homem diante da alcova de uma donzela.

Essa tônica pode ser percebida ainda no conto “Felicidade pelo casamento”, também de Machado de Assis, no texto um homem que antes considerava a solidão um arremate para a felicidade, depois de casado passa a julgar o matrimônio como o bem maior para um homem, desde que esteja baseado na união moral e nos padrões da honestidade e respeito esperado pela sociedade da época.

Não se pode esquecer que o jornal é destinado à classe burguesa e à manutenção de seus valores. É o que se evidencia no conto “O casamento e a mortalha no céu se talha”, publicado em outubro de 1877, por Ernesto de Castro: a narrativa trata de um major preocupado com sua filha Leonor, já com vinte e quatro anos e ainda sem casar. Os pretendentes vão aparecendo e por motivos diversos o enlace não acontece. Inicialmente, o major quer que sua filha case com alguém graduado, mas depois ele prefere a união dela com um capitalista, a fim de lhe garantir um futuro melhor. Em dado momento do texto aparece um pretendente muito requintado na casa do major, mas após o jantar Leonor vai distraí-los tocando ao piano e como não é boa pianista, revela não ser uma candidata adequada à esposa perfeita e acaba afastando o candidato.

Depois de diversas tentativas fracassadas e com os anos se passando o narrador apresenta Leonor na conta de seus vinte e sete anos. Nesse momento do texto há a composição de situações típicas da sociedade burguesa da época: os bailes, as conversas entre amigas, os jantares de apresentação dos noivos, as idas ao teatro, as compras nos armazéns, a ansiedade com o enxoval e a preocupação em casar a noiva em tempo adequado: “A Leonor ia fazer vinte e cinco anos e, entretanto, ainda estava solteira. Forte caiporismo!” (Jornal das Famílias, outubro de 1877, p. 9).

Um dos pretendentes é recusado pelo pai, por não pertencer à mesma classe social deles, como se percebe no diálogo abaixo:

- Papai eu já estou com vinte e cinco anos e acaba de recusar a minha mão a este moço, por quê?
- Foi o que Leonor perguntou ao major, quando ele contou o facto da recusa
- Filhinha, então queres casar com um rapaz filho não sei de quem; e que não tem eira nem beira? (JORNAL DAS FAMILIAS, outubro de 1877, p. 11)

A urgência em casar a filha revela a preocupação com a manutenção da classe social e como se trata de um jornal, em que se percebe claramente a subordinação aos anseios da burguesia, o casamento com um homem desafortunado estava fora de questão.

O major resolve o problema: depois de uma viagem, ele traz em sua companhia, um velhote de cinquenta anos, Ambrósio, “horripelmente feio”, mas com muito dinheiro. O novo pretendente já era viúvo de quatro mulheres, sendo considerado como um verdadeiro Barba Azul e por isso não conseguia mais arrumar um casamento, sonho por ele almejado. Leonor casa e tem um futuro perfeito: a manutenção da classe burguesa, apesar do matrimônio visivelmente destituído de sentimentos amorosos.

As relações sociais legitimadas pelo casamento também são temas da narrativa: “A melhor das noivas”, publicado em setembro e outubro de 1877, por Victor de Paula. O septuagenário João Barbosa, viúvo há muitos anos, decide se casar com a também viúva D. Lucinda, o que desagradou seu sobrinho José e sua criada Joanna. O sobrinho teme a dissipação da herança e a caseira não concorda com o casamento porque ama seu patrão. José e Joanna, que até então não se entendiam muito bem, passam a tramar uma maneira de impedir o consórcio. Enquanto as visitas dos nubentes vão acontecendo, o narrador revela D. Lucinda disposta a tirar grandes vantagens financeiras com a união.

O sobrinho impede a aliança ao contar ao tio que a noiva já estivera diversas vezes prometida a outros senhores ricos, revelando a verdadeira imagem de Lucinda. O patrão, então, percebe que a mulher ideal para ele já estava em sua própria casa: Joanna, descrita como:

A melhor das mães não tem no coração mais ternura do que ella mostrava ter para cuidar do opulento septuagenário. Ella cuidava do café matinal, escolhia as diversões, lia-he os jornais, contava-lhe as anedotas do quarteirão, tomava-lhe ponto as meias, inventava guisados que melhor pudessem ajuda-lo a carregar a cruz da vida. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, setembro de 1877, p. 12)

A mulher que domina o lar é a escolhida para ser a esposa: ela é perfeita, pois cuida da casa e do patrão. No entanto, não se pode esquecer que o jornal é destinado à mulher leitora da classe burguesa e o casamento do patrão com a empregada, jamais seria bem visto. Assim, nas vésperas do enlace, João Barbosa falece encontrando, finalmente, a melhor das noivas: a morte.

O tema do casamento é tão intenso no periódico, que muitas ilustrações são referentes às noivas, muitas anedotas aludem aos casamentos desastrosos, muitos conselhos são para fazer matrimônios vantajosos e os suplementos, que finalizam as edições, também expõem trabalhos para uma mocinha em preparação para o matrimônio.

Isso fica ainda mais evidente quando se relaciona a esposa à vaidade. Em alguns textos, a vaidade é bastante atacada o que parece, à primeira vista, destoar da seção “Modas e

trabalhos”, como ocorre na narrativa “A mão de Deus”, publicada em julho de 1867, por Maria Albuquerque. O texto conta a história de Leonor Paiva, uma mulher infiel castigada a morrer com o que o narrador chama de inimigos da mulher: a feiúria e a pobreza.

Em diversos contos como “A vaidade corrigida”, de Paulina Philadelphia, publicado em abril de 1868, ou em “Uma vítima da vaidade”, de Fernandes Pinheiro Júnior, saído em março de 1874, a mulher é punida por dar mais atenção à vaidade e se negar a assumir o seu papel enquanto esposa e dona do lar.

Em muitas narrativas a mulher é apresentada como submissa, passiva, assumindo completamente o que a proposta do jornal apregoava. Nessas histórias ela obedece ao marido, aceita pacificamente sua condição subalterna em relação a ele e vive em um casamento marcado pela felicidade e fidelidade, sendo ela a responsável em cuidar do lar, gerenciar a empregada e educar os filhos.

Essa condição é visivelmente expressa no conto “Uma família modelo”, de Victoria Colonna, publicado em novembro de 1875. A história apresenta a família perfeita de um homem bom, honesto, com retidão de espírito, que se casa com uma mulher tão boa quanto ele:

Era realmente a sua metade, aquella que Deus lhe destinára para sempre. A exemplo d'elle, não torturava o espírito procurando deveres sublimes fora dos já conhecidos, para desculpar-se a seus próprios olhos quando deixasse de cumprir esses, para acudir a aquelles.

Ficar em sua casa, cuidar della e de seu marido, supprir a força de trabalho, ordem e engenhosa economia á insufficienciaddos meios, criar seus filhos n'essas mesmas ideias e inculcar-lhes a lei do dever, tal foi o seu único cuidado na terra.

Como vêdes, queridas leitoras, essa mulher era inteiramente simples (...) A minha heroína é boa mãe de família e por isso compreende instinctivamente que a atividade que lhe é prescripta; não perde o tempo em falar de si nem das outras, pois conhece que é por demais precioso para que o empregue tão mal. Não carece de logo pela manhã, preparar o almoço para a família? Vestir os filhos e ensinar-lhes a ler? Sentar-se depois á costura para fazer ou concertar a roupa de todos? Preparar o jantar e achar ainda o tempo necessário para sahir algumas vezes com o marido, ou receber visitas, e tudo isso feito convenientemente, e sem quebra de sua dignidade. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, novembro de 1865, p.28)

A representação da mulher ideal – capaz de não torturar o espírito com deveres além dos que ela já possui, sendo a perfeita dona do lar, consciente em gastar seu tempo apenas com os serviços diários, perfeitamente dependente e subserviente ao homem - é o emblema do jornal. Essa mesma preocupação em reafirmar as expectativas da sociedade ao transformar as mulheres em boas mães e esposas pode ser vista ainda no conto “Uma águia sem asas”, de Machado de Assis, publicado em outubro de 1872, onde se lê: “Quando morrer

não terá página na história; mas o marido poderá escrever-lhe na sepultura – Foi boa esposa e teve muitos filhos”.

Frederic Mauro, em seu livro *O Brasil no tempo de D. Pedro II*, caracteriza bem as narrativas do jornal:

Era necessária uma leitura tranquila, de pura fantasia, sem nenhum fundamento na realidade, histórias que acontecessem em um mundo convencional em que os despeitos amorosos eram os únicos sofrimentos onde tudo girava em torno de olhos bonitos, suspiros e confidências trocadas entre damas elegantes. Era o triunfo constante do bem sobre o mal e do amor, contanto que não fosse por interesse. A mulher inconstante e o caçador de dotes eram sempre punidos, e os apaixonados fiéis e sinceros sempre viam a realização de seu amor, sob a forma do casamento (MAURO, 1991, p. 227)

Muitas histórias de amor publicadas no periódico refletem as condições da mulher leitora da época: são em geral brancas²⁷ que servem àquilo que os homens – pais ou maridos – determinam. Através de enredos simples, a moral teria efeito a partir dos bons exemplos retratados pelas mulheres obedientes, imagens exemplares para as leitoras se basearem.

No jornal, as dúvidas e anseios da mulher eram apresentados, quase sempre, por homens, visto serem eles os principais colaboradores. Eram eles, os autores, que interpretavam e davam sentido ao feminino, por isso na maioria das vezes essa imagem era estereotipada. O livreiro Garnier atraía o público feminino por tratar do pensamento da mulher da época, descrevendo seus interesses e aspirações, mas não entrava no mérito da emancipação da mulher. Ele divertia suas leitoras, sem contrariar os pais ou maridos, talvez por isso seu jornal tenha conseguido se manter por tanto tempo, visto não ser barato e não contar com anunciantes.

Jaison Crestani em seu livro *Machado de Assis no Jornal das Famílias* (2009), assim resume o papel do jornal:

Uma publicação preocupada com a instrução moral, destinada a atender às expectativas de um público majoritariamente feminino, oferecendo-lhe – entre ensinamentos religiosos, receitas culinárias, figurinos de moda, moldes, bordados, desenhos e assuntos de utilidade e recreio – uma literatura amena, essencialmente romântica, determinada a instruir e a emocionar as leitoras, ocupando-lhes o tempo e dissipando-lhes o tédio e as “névoas da melancolia”. (CRESTANI, 2009 p. 66)

No final de 1878, o jornal foi suspenso, provavelmente por não se coadunar com a decadência do Império e a ascensão dos liberais ao poder. Esse fato muda

²⁷Segundo Alexandra Pinheiro (2002) a maior parte das mulheres presentes nas histórias é branca. Das 223 narrativas do jornal, apenas três tratam de personagens negras, que não fazem parte da elite da época e nem têm um final feliz.

consubstancialmente a vida de toda a população no Rio de Janeiro, servindo de base para o liberalismo ir paulatinamente revolucionando todos os espaços, não havendo mais motivo para a existência de um periódico que defendia acirradamente a moralização da família burguesa.

E assim o jornal com várias seções destinadas a defender a moralidade da família, pregando uma imagem preocupante da mulher absorvida apenas com os deveres do lar e com o papel de esposa perfeita, chega ao fim. Além dessa representação da mulher, havia também algumas produções machadianas que, como se verá nos capítulos seguintes, desconstroem sutilmente essa imagem submissa, ao servir de base para um momento que ainda estava por surgir.

CAPÍTULO II

MACHADO DE ASSIS PARA ALÉM DA TRADIÇÃO

2.1 – Entre acusações e defesas: a consolidação do contista

Das 223 narrativas publicadas no *Jornal das Famílias*, 86 são de autoria de Machado de Assis, que utilizou diferentes pseudônimos: Job, Máximo, Max, Camilo da Anunciação, Marco Aurélio, Victor de Paula, Lara, X, Otto, entre outros.²⁸ Significa que mais de trinta por cento dos textos publicados são de autoria do Bruxo do Cosme Velho.

O primeiro conto do autor, publicado nesse folhetim, foi “Frei Simão”, em junho de 1864 e o último, “Dívida extinta”, saiu em novembro e dezembro de 1878. Assim, os textos machadianos estão presentes em todos os anos e em quase todos os meses do periódico, acompanhando todo o percurso do jornal; em algumas edições até três narrativas do autor foram publicadas simultaneamente.

No entanto, o primeiro conto de Machado de Assis, em um jornal, foi “Três tesouros perdidos”, na *Marmota Fluminense*, em 1858. Na narrativa, publicada aos 19 anos do escritor, o marido enciumado invade a casa de um homem que supõe ser amante de sua mulher. Ao perceber seu equívoco, dá a esse acusado uma carteira cheia de dinheiro, como meio de atenuar o mal entendido. Quando o consorte chega a sua residência, descobre que a sua esposa havia fugido com o seu melhor amigo, daí lamenta-se por perder três tesouros: a esposa, o amigo e a carteira com o dinheiro.

Os contos publicados em variados jornais e revistas do Rio de Janeiro foram mais bem catalogados por Djalma Cavalcante (2003)²⁹ totalizando um expressivo número de 216 narrativas. Dessas, apenas 76 foram organizadas em sete coletâneas pelo próprio autor.³⁰

Entre as 86 narrativas lançadas no *Jornal das Famílias* apenas 12 foram selecionadas para pertencer aos livros de contos³¹: “Frei Simão” (1864), “Confissões de uma viúva moça”(1865), “Linha reta e linha curva”(1866), “A mulher de preto”(1868), “O segredo

²⁸Daniela Magalhães da Silveira em sua dissertação *Contos de Machado de Assis: Leitura e leitores do Jornal das Famílias* (2005) elaborou uma lista dos 86 contos do escritor no *Jornal das Famílias* juntamente com o pseudônimo utilizado por ele em cada publicação. A lista está disponível no anexo II deste estudo.

²⁹Djalma Cavalcante organizou *Contos Completos de Machado de Assis*. Editora UFJF, 2003

³⁰*Contos Fluminenses* (1870), *Histórias da Meia Noite* (1873), *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias sem Data* (1884), *Várias Histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1899) e *Relíquias da Casa Velha* (1906).

³¹Os anos que seguem após cada um dos contos referem-se ao ano de publicação no *Jornal das Famílias*. Isso será importante para que se perceba como o autor selecionou 12 textos de 1864 até 1873: 10 anos de produção.

de Augusta”(1868) e “Luiz Soares” (1869) foram publicadas no periódico de 1864 a 1869 e fazem parte do livro *Contos Fluminenses* junto com “Miss Dollar”. Os contos “Aurora sem dia” (1870) “A parasita azul” (1872), “As bodas de Luís Duarte” (1873), “Ernesto de Tal” (1873), e “O relógio de ouro” (1873), publicados no jornal entre 1870 a 1873, estão no livro *Histórias da Meia Noite* junto com a narrativa “Ponto de vista”. O conto “Mariana”, que saiu no periódico em 1871, viria só anos depois, em 1896, compor a coletânea *Várias Histórias*.

Duas observações merecem ser feitas com base nessa classificação: deve-se evitar caracterizar a produção contista do primeiro momento da produção do autor com base apenas na leitura das duas coletâneas e isso tem influenciado alguns estudos realizados atualmente. Além disso, não se sabe o critério que o autor usou para selecionar os textos, entre a primeira narrativa por ele coletada – “Frei Simão” – até a última (nos dois primeiros livros de contos) – “As bodas do Dr. Duarte” – 39 contos não fizeram parte das duas coletâneas.

A fortuna crítica grandiosa que a obra do autor tem conquistado não é tão volumosa quando se pensa nos escritos iniciais de sua produção. E torna-se até mesmo escassa quando se restringe aos contos dessa época.

Antonio Candido em “Esquema Machado de Assis” (1977) mostra os problemas³² presentes na temática das obras do autor de modo geral e divide a fortuna crítica em três momentos: o primeiro, pertencente à época em que o autor era vivo; o segundo, um longo período em que surgiu uma corrente defensora da relação entre a vida e a produção machadiana; e o último momento, iniciado por volta de 1940, quando os críticos resistem ao psicologismo e aliados a outros interesses como a filosofia e a sociologia permitem ao texto literário um alcance mais independente do autor, ao ser analisado à luz de outros campos do conhecimento.

Entre os críticos do primeiro momento destacam-se Silvio Romero e José Veríssimo. O primeiro escreveu o livro *Machado de Assis*, em 1897, para comparar a obra do autor fluminense à de Tobias Barreto³³. É o crítico mais severo de Machado, julgando sua obra como artificial, inadequada à nossa psicologia étnica nacional. Como o autor não conseguia ver o nacionalismo presente na produção machadiana, ele não a considerou como uma produção significativa da literatura nacional. Já, Veríssimo, escreveu a *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1916. Nesta obra, o último capítulo é dedicado a

³²Candido cita: 1 – a formação da identidade, 2 – a relação entre o fato real e o fato imaginado, 3 – o sentido do ato, 4 – a busca pela perfeição, 5 – a relatividade das coisas e 6 – a tomada do homem como objeto do próprio homem.

³³Nessa comparação Silvio Romero julga a obra de Tobias Barreto como superior a de Machado de Assis justamente por reforçar o caráter nacional.

Machado e o escritor é tido como “a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura” (VERÍSSIMO, 1963, p. 304).

Foi Veríssimo quem consolidou a visão de separação da obra de Machado em duas fases: uma primeira seguindo a estética romântica e outra de acordo com a estética realista. A partir dessa divisão muitos críticos têm apontado os romances iniciais como muito inferiores em relação aos publicados após 1881.

Voltando à organização da crítica proposta por Antonio Candido, o estudo de Lucia Miguel Pereira pertence ao segundo momento, pois vincula a produção à vida de Machado de Assis. Em seu livro *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, a autora afirma ser impossível compreender “a obra de Machado de Assis sem estudar-lhe a vida, sem procurar entender-lhe o caráter” (PEREIRA, 1955, p. 17)

Nessa leitura, a autora relaciona os acontecimentos ocorridos com as personagens ascendentes de classe social nos romances machadianos com a vida do próprio autor, que também conseguiu elevação social. Daí outros aspectos biográficos de Machado relacionados às obras: como a presença de agregados na obra machadiana serem reflexos da vida do autor que foi agregado na casa de sua madrinha.³⁴

Na apreciação crítica, no entanto, destaca-se com mais relevância (para o que este estudo se propõe) o julgamento da autora sobre a produção inicial do autor:

São novelas escritas sob a premência da colaboração em data fixa, para fazer dinheiro, apressadamente.
[...] os contos conservados nos livros não se avantajam em nada aos que ficaram em justo e esquecimento na coleção do periódico.
[...] seus primeiros livros não valem nada.
Terão uma ou outra observação interessante, uma ou outra personagem bem lançada mas são, de modo geral, inconsistentes e falsos [...] Fiou-se inteiramente na fantasia e por isso falhou.
Disponha apenas de três ou quatro tipos femininos, todos copiados da galeria dos manequins românticos (MIGUEL-PEREIRA, 1955, p.133-5)

O desprezo aos primeiros escritos do autor carioca é evidente. Esse foi um problema gerado a partir da separação da obra machadiana em duas fases. Jean-Michel Massa, elogiado por Antonio Candido, no artigo já mencionado, pela revisão da fortuna crítica, assim se expressa sobre essa divisão da produção:

só se projetou luz sobre a fase culminante de sua obra (1880-1900) passando-se ligeiramente pelos escritos da mocidade e os textos tidos apressadamente como secundários. Quantos estudos sobre a trilogia Memórias Póstumas de Brás Cubas,

³⁴D. Maria José de Mendonça Barroso, viúva do Brigadeiro e Senador do Império Bento Barroso Pereira, proprietária da Quinta do Livramento, onde foram agregados os pais de Machado de Assis.

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, p.7)

A relação dos cinco últimos romances machadianos com a estética realista permitiu a muitos críticos olhar para a primeira metade da obra do autor com desinteresse, por acreditar ser uma literatura menor, apenas preparação para a ficção séria que viria a partir de 1881, por isso há um desprestígio dessas obras e os enredos, as personagens, os temas e até mesmo a linguagem utilizada são menosprezados, apagados pela grandiosidade dos textos realistas.

Alfredo Bosi, em sua obra *História Concisa da Literatura Brasileira* (1974) apresenta a produção machadiana situada apenas na estética realista e pondera:

Depois das felizes observações de Lúcia Miguel-Pereira, já não se pode ignorar o vinco “machadiano” das obras ditas românticas ou da primeira fase: em oposição ao ficcionistas que faziam a apologia da paixão amorosa como único móvel de conduta, o autor de *A mão e a luva* e *Iaiá Garcia*, transvestindo o problema pessoal em personagens femininas, defende a ambição de mudar de classe social e a procura de um novo status, mesmo à custa de sacrifícios no plano afetivo (BOSI, 1974, p. 177)

Apesar de concordar com Lúcia Miguel Pereira, Bosi ressalta como as motivações das personagens machadianas, mesmo as de seus romances iniciais, iam além das questões amorosas. Em 1982, ao publicar o texto “A máscara e a Fenda”, referindo-se especificamente aos contos machadianos, o crítico aprofunda esse julgamento ao tratar das máscaras sociais utilizadas por muitas personagens para representar seu papel na sociedade.

Candido (1977), ao esquematizar a produção machadiana, aborda diversos contos do autor, no entanto, não cita nenhuma das narrativas anteriores a *Papéis Avulsos*, de 1882, como exemplo, apesar de em nenhum momento citar a famosa distinção entre as fases propostas por Veríssimo.

Contrário ao desprezo de Lúcia Miguel Pereira pelo início da obra machadiana, Afrânio Coutinho, que teve seus escritos sobre o autor fluminense, organizados na coletânea *Machado de Assis na Literatura Brasileira* (1990) assegura não existir uma ruptura nas fases de Machado, mas sim uma continuidade: “se existe diferença [entre os livros] não há oposição, mas sim desabrochamento, amadurecimento” (COUTINHO, 1990, p. 29). Dessa forma ele desentroniza o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de uma posição canonizada pelos críticos como um romance de ruptura. Com isso, o crítico possibilita leituras diferenciadas sobre o texto machadiano, além da mera relação com os períodos literários.

Ressalta-se, assim, o terceiro momento da crítica proposta por Antonio Candido: a relação da literatura com outros campos de conhecimento como a sociologia e a filosofia. Nessa inserção muitos autores passam a reler a obra de Machado à luz dos acontecimentos históricos de sua época.

Torna-se inevitável, então, lembrar o cenário brasileiro em que Machado transitou: ele nasceu em 1839, um ano antes de ser decretada a maioridade de D. Pedro II e morreu em 1908. Sua vida acompanhou a apoteose e o declínio do Segundo Reinado, indo até a implantação da República.

O longo período do Segundo Reinado é considerado pela maioria dos historiadores como tranquilo e estável, no entanto, essa ordem é decorrente de rígidos papéis sociais oriundos de uma sociedade patriarcal em que a ascensão era praticamente inexistente.

Com isso é possível entender o nacionalismo de Machado. Brito Broca em *Machado de Assis, a Política e Outros Estudos* (1957) afirma que:

tudo nos seus romances e contos está ligado a uma realidade concreta, às flutuações do meio fluminense, aos usos e costumes da época, sob o signo das instituições que nos regiam. [...] Certamente Machado de Assis não se comprometia, não tomava partido, mas participava intimamente dos fatos e formava juízo sobre eles. (BROCA, 1957, p.365)

Dessa forma, o nacionalismo pode manifestar-se além dos aspectos costumeiramente apresentados: figura do índio, uso de termos que retratam o país e a valorização da terra. Nos textos machadianos é possível perceber a sutileza de um nacionalismo representado em um romance de caracteres, de análise do ser humano. Não um homem idealizado, mas sim fruto do mundo fluminense, retirando as máscaras da sociedade urbana brasileira frequentadora dos ricos salões. É uma recriação do universo carioca, com seus hábitos e atitudes que escondem, através do véu da superioridade elitista, toda a violência de uma sociedade patriarcal formada a partir de privilégios e da divisão desigual dos bens.

Raymundo Faoro, na obra *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio* (1974) apresenta a leitura da obra machadiana à luz das transformações do Segundo Reinado. Nela o crítico parte das relações sociais da época para compreender o funcionamento da sociedade: ele cita os banqueiros, os comerciantes, os capitalistas senhores de terra e os escravos, em face da classe privilegiada detentora do comando, numa escala superior da pirâmide, enquanto as classes desprestigiadas trabalham, no trapézio, para sustentar a estrutura social.

Ninguém se engane com o painel aparente da sociedade na obra de Machado de Assis (...) Nitidamente, há uma estrutura de classes – banqueiros, comerciantes e fazendeiros – sobre outra estrutura de titulares, encobrindo-a e esfumando-lhe os

contornos. É a camada da penumbra que decide os destinos políticos, designa deputados e distribui empregos públicos. (...) a classe em ascensão coexiste com o estamento; muitas vezes, a classe perde sua autonomia e desvia-se de seu destino para mergulhar no estamento político, que orienta e comanda o Segundo Reinado (FAORO, 1974, p. 4)

O trabalho de Faoro emerge de uma farta pesquisa histórico-sociológica e não do texto machadiano, mas é fundamental para esclarecer as relações entre as classes no Segundo Reinado.

Nessa esteira da relação com a questão social, Roberto Schwarz publicou, em 1977, *Ao vencedor as batatas*, tratando dos romances iniciais do autor e em 1990 *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*, tendo como foco o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Seu trabalho consiste em compreender como a história se apresenta na narrativa, assim lê o romance como um exemplo da estrutura da sociedade a partir das relações e dos seus mecanismos constitutivos, ao mostrar que isso tudo tem papel fundamental na compreensão da técnica narrativa machadiana, pois a elite da época esconde quem verdadeiramente é e propaga uma imagem falsa de si mesma, a fim de manter sempre o papel de coerente com os rígidos padrões morais por ela apregoados, o que favorece, certamente, sua posição ideológica de dominação.

O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita. E, com efeito, a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse importando pouco o assunto de primeiro plano. (...) Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica. (SCHWARZ, 1990, p. 11)

Assim, a sociedade expõe aquilo que lhe convém, mas inteligentemente conserva a identidade interior do poder de mando e comando. Ao contrário de Alencar, preso na elite social, por reforçar seus dogmas, Machado elege como princípio formal (segundo Schwarz) o descompasso social.

John Gledson (1998), outro autor importante para o estudo das obras machadianas à luz dos acontecimentos da época do Segundo Reinado, mostra como as personagens criadas são reflexos da sociedade: Machado, por meio de suas narrativas, denunciava uma sociedade corrompida pelo desrespeito e preconceito social.

o método de veicular a verdade política pode ser facilmente descrito como alegórico, pois requer que o leitor enxergue o paralelismo entre o âmbito privado do romance (cuja ação é limitada a duas ou três famílias) e a história pública do Segundo

Reinado. (...) Machado torna suas tramas capazes de transmitir essa mensagem histórico-política (GLEDSON, 1998, p.13)

E o crítico continua:

Os estudiosos acentuam repetidamente a perspicácia psicológica de Machado, e é certo que ele possui a faculdade dos grandes romancistas de alterar a compreensão que o leitor tem dos seus semelhantes (geralmente para pior). Mas, pelo menos nos maiores romances de Machado, o enredo das personagens é determinado, em primeiro lugar, por fatores sociais. (GLEDSON, 1998, p. 13)

O julgamento do crítico coaduna-se com o que, anos antes, Bosi havia afirmado: a força motriz dos personagens, nos romances machadianos, não é o amor, mas sim os interesses.

Hélio de Seixas Guimarães, outro autor fundamental no estudo da produção machadiana, escreveu o livro *Os Leitores de Machado de Assis: o Romance Machadiano e o Público de Literatura no Século 19* (2004) para estudar a recepção nos jornais granjeada aos romances machadianos quando foram originalmente publicados. Inicialmente ele tece um painel acerca da circulação literária e do público leitor do século XIX e para corroborar as informações sobre a recepção da época há uma vasta coletânea de resenhas e comentários colhidos pelo autor. Na época de sua publicação, muitos dos romances iniciais fizeram enorme sucesso, como *Helena*, que virou referência da técnica machadiana.³⁵

Após essa retrospectiva no estudo da obra machadiana, faz-se necessário afunilar o estudo para aqueles críticos que se dedicaram especificamente ao estudo dos contos do autor. Poucos autores preocuparam-se com esse gênero, principalmente considerando seus textos iniciais, Eloy Pontes, no livro *A vida contraditória de Machado de Assis* (1939) acusa os contos de extensos e do excesso de temas romanescos:

Todas as heroínas dessas novelas como que descem de vitrais, com perfis suavíssimos, libertas das contingências humanas, com roupas vaporosas e linguagem escandida. Às vezes imitam mesmo as heroínas de Macedo, ambas de origem análoga. O amor era o único tema dessas histórias, um amor que provocava atos magníficos. As personagens tinham atitudes perfeitas e condutas superiores, ao gosto das imaginações do tempo. É que também os leitores (as leitoras, dizia ele próprio) eram romanescos, aceitando facilmente essas nuvens e o mundo imaginário onde se agitavam. A melancolia indefinível, vaga incurável, era regra fatal nesses pequenos romances (PONTES, 1939, p. 169)

Mário Matos no curto texto “Machado de Assis: contador de histórias” (1939) faz um percurso em alguns textos do autor ao tentar achar pontos de contato e constrói outra

³⁵Para ressaltar a técnica machadiana em *Helena* sugiro a leitura do texto “Helena: um caso de leitura”, de Regina Zilberman, publicado no livro *Estética da Recepção e História da Literatura* (2009), em que a autora mostra como o autor destila, ao longo do romance, pistas da morte da protagonista.

crítica: “Seus primeiros contos são novelas, devido à extensão. Como o enredo é mal urdido, despertam pouco interesse. Conduz as cenas canhestramente, sem naturalidade, forçando mesmo as situações. Há falta de continuidade lógica nos acontecimentos” (MATOS, 1939, p. 295).

Alguns críticos analisam os contos à luz dos romances, como o faz Barreto Filho no livro *Introdução a Machado de Assis* (1947) ao caracterizar esses primeiros textos machadianos como *mediócrs, tateantes, sem convicção* (1947, p. 65)

Acrescenta-se a esse rol de crítica negativa o livro *O Conto de Machado de Assis* (1981) organizado por Sonia Brayner. Na introdução dessa obra, a autora opõe-se à produção do primeiro momento do contista ao afirmar que os temas presentes são condenados pelo moralismo e conservadorismo e que são contos muito longos e subdivididos em partes, como se fossem novelas.

Contrária a todas essas acusações, boa parte da crítica reprovou a compreensão de que a primeira parte é inferior e passou a entender a produção do autor marcada não por uma divisão, mas como uma continuidade. Alfredo Pujol (1934) vê, nos contos iniciais machadianos, muitos dos aspectos presentes nos romances dos últimos vinte anos do século XIX:

Os primeiros contos [...] já denunciavam o escritor e o romancista, mais propenso à análise psicológica dos caracteres e das paixões do que à pintura das nossas paisagens e dos quadros da nossa natureza... Machado de Assis estuda e observa o homem interior e exterior e apenas nota, muito ao de leve, o cenário em que vivem e palpitam as ações humanas. (PUJOL, 1934, p. 62)

Em comunhão com a esteira de compreensão que analisa a produção inicial do escritor como um processo de amadurecimento para suas obras posteriores está o trabalho, da década de 60, de José Aderaldo Castello: *Realidade e Ilusão em Machado de Assis* (1969) sobre o estudo da obra machadiana de modo integral: romances, poesias, teatro e contos. Nesse livro, Castello garante que os contos iniciais machadianos se distinguem dos seus contemporâneos românticos, pois já havia a análise interior do personagem: “a experiência humana utilizada nos contos da fase experimental é, conseqüentemente, quanto aos aspectos mais objetivos, idêntica à que ele utiliza em realizações posteriores.” (1969, p. 71).

A afirmação, dessa forma, não considera a produção inicial machadiana detentora da mesma qualidade de seus escritos posteriores, mas sim propõe que muitos dos temas presentes em seus textos, do final do século XIX, já se faziam notar desde suas primeiras

produções.³⁶ Isso foi apresentado, também, por José Guilherme Merquior, na década de 70, ao perceber que nas obras primeiras do autor “há um humorismo que prenuncia a visão “corrosiva” do Machado maduro” (1977, p. 159)

Na década de 80, como dito anteriormente, Afrânio Coutinho (1990) também se opôs à visão de ruptura entre os dois momentos da produção do autor e na década de 90, a publicação *Machado de Assis, um escritor na capital dos trópicos* (1998), de Patrícia Lessa Flores da Cunha, também serve de exemplo:

O certo é que na contística de Machado de Assis (...) é possível detectar desde o início, a presença constante e regular de um mesmo motivo, qual seja, o do duplo, e sob variadas apresentações, o que, de certa forma, contribui mais uma vez para descaracterizar ideia de completa ruptura entre possíveis primeira e segunda fase do autor, mesmo nos limites dessa forma específica da manifestação literária do escritor fluminense, que são seus contos. O que sucede é antes um processo de amadurecimento de ideias e posicionamentos, verdadeiros ritos de passagem a que corresponderia certamente o aumento gradual e irreversível no nível da problemática da narrativa. (1998, p. 71)

Após fazer esse percurso na fortuna crítica relevante da produção machadiana, a fim de mostrar como os teóricos, das últimas décadas, têm compreendido a importância dos contos iniciais como um momento de incubação em que muito do Machado maduro já se faz sentir, resta, ainda, observar como os críticos discutem as duas coletâneas que reúnem as narrativas iniciais: *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia-Noite* (1873).³⁷

Lúcia Miguel Pereira alega terem sido as narrativas presentes nesses livros escolhidas “ao acaso” (1955, p. 134), não havendo qualquer unidade entre essas histórias. Diferente de Jean Michel Massa (1971)³⁸, para quem há uma unidade temática entre os textos: são histórias morais, pois os vilões sempre são castigados.³⁹

Nessa mesma percepção de unidade temática entre as duas coletâneas, Alfredo Bosi se destina, no artigo “A máscara e a fenda” (1982), exatamente ao estudo dos contos. No texto, o estudioso apresenta a máscara como aquilo que esconde a contradição entre o parecer

³⁶Na dissertação *Ruptura ou amadurecimento?: uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis* (2008) Eduardo Melo França analisa cada um dos problemas que Candido havia apresentado em seu Esquema de Machado de Assis e mostra como cada um desses já tinha brotado, por mais que de forma discreta, nos seus contos iniciais.

³⁷ Algumas críticas da época em que essas coletâneas foram publicadas podem ser vistas no anexo III deste estudo.

³⁸Jean Michel Massa escreveu *A Juventude de Machado de Assis*, publicado em 1971, pela Civilização Brasileira.

³⁹Em 18 de fevereiro de 1870 saiu uma crítica no *Jornal do Commercio*, na seção “Publicações a pedido”, que afirma não haver relações entre os contos de *Histórias da Meia Noite*. No anexo III, transcrevi algumas críticas dos jornais da época sobre os dois primeiros livros de contos de Machado de Assis.

e o ser. Assim, as personagens são cunhadas usando as máscaras para esconder o seu verdadeiro interior.

Essa concepção de máscara permite retornar a Schwarz (1977) na associação com a questão social: os personagens mascaram-se, isto é, escondem quem são, de verdade, para manter-se de acordo com as normas sociais burguesas, mas para Bosi, esse véu vai mais além, pois esconde a psiquê das personagens: “é uma necessidade estrutural, profunda. Não é uma coisa que se possa simplesmente criticar.” (1982). Dessa forma não está aliada apenas a um desejo do homem de seguir as aparências burguesas, mas a um desejo pessoal de esconder quem é – muitas vezes até de si mesmo.

Para esse crítico nos contos iniciais do autor a máscara ainda não aparece bem trabalhada, como acontece nas obras posteriores. Nesses contos a máscara funciona por uma necessidade das personagens em se relacionarem, não é, ainda, uma força do homem vinculada a sua própria identidade, mas sim, relaciona-se à dissimulação que surge por uma necessidade de alguém. Muitas vezes esse disfarce pode ocorrer na intenção do recebimento de uma herança ou para obter um casamento vantajoso.

A diferença social é a tônica dessas narrativas que o casamento ou a herança poderiam equiparar. Assim a máscara está naquele que tenta persuadir, enganar e o conto pode abordar “o relato de um episódio (a anedota de um casamento frustrado, por exemplo), ou principalmente o retrato moral de uma das partes afetadas. Caso em que reponta a ambiguidade peculiar àquela situação de desnível entre os personagens” (BOSI, 1982, p. 438)

De qualquer forma, após o alcance do objetivo pretendido - com o recebimento da herança ou com o casamento consumado - , a máscara cai e revela-se quem é o enganador. Mas Bosi faz uma distinção entre as duas coletâneas. Para ele, em *Contos Fluminenses*, a mentira é castigada, enquanto que em *Histórias da Meia-Noite*, “o enganador triunfa”. Daí ele ressaltar que:

O narrador das Histórias da meia-noite já está em trânsito para um “tempo” moral em que o que se julgaria cálculo frio ou cinismo (segundo a concepção de Alencar, por exemplo) começa a eleger-se como prática do cotidiano até mesmo no coração das relações primárias (...). Embora a consciência da máscara e do jogo instituído não se mostre tão aguda nos primeiros contos, ela seguramente cresceu dos *Contos Fluminenses* para as *Histórias da meia-noite*. (1982, p. 439)

A evolução proposta pelo autor demonstra como as mentiras presentes na primeira coletânea são punidas, ao revelar um vínculo com a moralidade social enquanto que, no segundo livro, as personagens querem participar da elite social dominante para usufruir de seus privilégios materiais e sociais, por isso as atitudes são planejadas, calculadas, o que revela um olhar pessimista de Machado. Com isso já se percebe como os assuntos das curtas

narrativas machadianas não estavam distantes daquilo que suas leitoras viviam: as máscaras das personagens, com maior ou menor efeito, eram similares ao silenciamento que a obediência aos padrões morais era imposto a muitas mulheres da época e para retratar, de forma primorosa, essa delicada situação, a técnica narrativa machadiana empregada em seus contos foi essencial.

2.2 – A técnica do conto machadiano

A relação do conto com as narrativas orais é tão antiga que impossibilita uma demarcação temporal sobre a origem do gênero, possivelmente seu surgimento tenha ocorrido há milhares de anos podendo, inclusive, ser mais antigo que a Bíblia. Nessa indefinição temporal muitas vezes o conto é relacionado com o folclore, estando arrolado também às histórias infantis.

Nadia Gotlib (2006) em seu livro *A teoria do conto* relaciona o gênero à oralidade, para ampliar o alcance da narrativa atingindo os contadores e os ouvintes, com isso a contação de histórias é compreendida como um hábito característico das mais primitivas sociedades, daí porque, ao longo dos tempos, a palavra conto obteve diversas acepções. Isso tem ocorrido em outros países estando por vezes imbricado em outros gêneros como na França, onde se confunde *nouvelle* e *conte*, ou em outros casos, havendo subdivisão dentro do próprio conceito de conto, como nos Estados Unidos, onde se distingue *tale*, que estaria mais próximo da narrativa oral, de *short story*, que mais se aproxima do conceito atual de conto.

Por mais variadas as compreensões relacionadas ao gênero, o conto sempre esteve ligado à ideia de narrativa e a partir do século XVIII recebeu uma conotação pejorativa, a qual lhe acompanha ainda hoje, por isso muitos leitores acreditam que por ser um gênero curto ele seja inferior ao romance. Machado de Assis, principal escritor a consolidar o gênero no Brasil, destaca a brevidade da narrativa como um aspecto não adequado para lhe trazer louvores: “e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.” (1957, p. 806).

Talvez por isso o autor preferisse os contos mais longos, conforme referencia o próprio Machado na advertência de *Várias Histórias*, de 1896: “o tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade, mas há sempre uma qualidade nos contos que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos” (ASSIS, 1896, p. 12).

O curto tamanho é porque o gênero se concentra em apenas uma unidade dramática, que é, seguramente, o principal aspecto do conto: há uma ação e tudo o mais se volta para ela, funcionando os demais elementos como satélites desse núcleo principal. O sucesso do conto está exatamente na boa articulação entre o núcleo e os demais elementos subalternos em torno dele. Ao iniciar o item “Conceito e Estrutura”, do capítulo sobre conto Massaud Moisés ratifica essa informação:

O conto é [...] uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter unidade de ação, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. (1997, p.40)

O escritor argentino Julio Cortazar em seu texto *Alguns aspectos do conto* (1974) pondera sobre a destreza do autor, ao escrever um gênero tão curto, na manipulação do tempo, por isso o autor deve trabalhar dando importância ao que lhe é essencial: a história, daí o espaço e o tempo serem condensados, “submetidos a uma alta pressão espiritual e formal, um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras. No fim, no combate entre leitor e obra, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out” (CORTAZAR, 1974, p. 151)

É possível notar como na definição do autor, já se estabelece a distinção entre romance e conto, sendo esse último o que precisa provocar uma reação mais rápida no leitor. Assim, um bom conto é cortante, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. O bom contista é “boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem aparecer pouco eficazes, quando na realidade estão minando já as resistências mais sólidas do adversário”(1974, p. 23).

Essa economia do conto em narrar apenas aquilo que é essencial pode ser percebido na produção de Machado de Assis: na sequência comum – situação inicial, conflito, resolução – suas personagens não se revelam apenas pelas ações, mas pelo pensamento, e aí está um dos grandes diferenciais do autor, que mais tarde se ampliaria na obra de autores modernos, como Clarice Lispector, por exemplo.

No início de seus contos, Machado não revela muito sobre os personagens, somente seus nomes e o essencial para a narrativa, com isso a matéria para suas histórias pode surgir de uma palavra ou de um gesto de uma personagem, o que vai revelar, aos poucos, um drama interior, ao ser construído detalhadamente pelo autor revelando todos os detalhes da alma.

Exatamente por tratar de apenas um núcleo, alguns autores acreditam ser este um gênero inferior, não apenas por ser mais curto que a novela e o romance, mas por abarcar apenas um momento da vida da personagem e não sua história completa. Para Mary Louise Pratt (apud BELLIN, 2011, p. 48) o conto é uma construção artística na qual se dá a comunicação de uma sequência limitada de acontecimentos, experiências ou situações, iluminando apenas uma parte de uma teia maior de eventos, sendo por isso uma narrativa incompleta.

Essa concepção da inferioridade do conto em relação ao romance, por abordar apenas um núcleo, há muitos anos antes já havia sido amplamente protestada por Edgar Allan Poe, ao mostrar que o conto “possui vantagens peculiares sobre o romance, é uma área muito mais refinada que o ensaio, e chega a ter ponto de superioridades sobre a poesia” (POE, 2004, p.1).

Esse autor, um contista mestre, escreveu um conjunto de resenhas críticas *Review of Twice Told-Tales*, publicadas na revista *Graham's Magazine* nos anos de 1842 e 1847. Nesses textos, ele analisa uma coletânea de contos do escritor Nathaniel Hawthorne, da Nova Inglaterra e argumenta ser o conto uma expressão por excelência dos talentos de um artista. Poe se refere sempre ao termo *tale*, o que demonstra o quanto o termo *short story* não era utilizado naquela época.

A construção do conto, para Poe, é resultado de um excelente domínio do autor sobre o material da história, visto depender de uma economia dos meios narrativos para conseguir com o mínimo de elementos o máximo de impressão no leitor, com isso, tudo o que não estiver relacionado com o efeito, deve ser suprimido. A principal contribuição de Poe, na conceituação do conto, foi a unidade de efeito:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes combinando os eventos de modo que se possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. (POE, 2004, p. 3)

Como o conto é um texto curto ele pode ser lido de uma única vez, prendendo o leitor, logo os interesses externos à leitura não irão intervir perturbando o leitor: esta é a

definição de unidade de efeito. Em um texto longo, como o romance ou a novela, podem surgir vários efeitos a partir da interrupção e do retorno à leitura. Em outra chave é possível ler a citação considerando a importância de tudo, na leitura do conto, conduzir para o desfecho, o que será retornado em outro momento deste texto. A importância da unidade de efeito é tão essencial para Poe que o leva a concluir: só tendo o epílogo, desde o início em vista é que se garante a excelência do conto (POE, 1999),

Massaud Moisés, ao citar as unidades do conto, aborda também a unidade de tom, a mesma unidade de efeito para Poe:

Os componentes da narrativa obedecem a uma estruturação harmoniosa, com o mesmo e único escopo, o de provocar no leitor uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, ternura, indiferença, etc.(...) A unidade de tom se evidencia pela tensão interna da trama narrativa, ou seja, pela funcionalidade de cada palavra no arranjo textual, de modo que nenhuma se possa retirar sem comprometer a obra em sua totalidade, ou acrescentar sem trazer-lhe desequilíbrio à estrutura. (1997, p. 46)

A unidade de efeito (ou de tom) está presente em muitas leituras sobre o conto. Para Fergusson (apud BELLIN, 2011, p. 62), por exemplo, o conto é definido em termos de unidade de efeito, técnicas de compreensão do enredo, revelação ou mudança de personalidade, sem falar no lirismo. Apresenta apenas fragmentos da vida, pedaços da existência humana, de forma que as digressões são omitidas, pois a ideia é oferecer ao leitor subsídios suficientes para interpretar a narrativa, sem grandes reflexões a respeito de um tema e/ou personagem.

Desse modo, na definição do conto, duas unidades devem estar esclarecidas: a de ação e a de efeito. Massaud Moisés (1997) apresenta a unicidade como uma característica comum aos elementos da narração, ao mostrar como a existência de uma única ação faz com que todos os ingredientes do texto estejam direcionados a ela, com isso há um desprezo pelas digressões, pelo detalhamento, pelos excessos, daí porque tudo em um conto é importante. Se o autor fizer um flashback narrativo, ele usará algum fato lá exposto para esclarecer uma ação ou um acontecimento do presente. Se há uma longa descrição, certamente há um propósito para o leitor.

Caso não seja com essa finalidade, o passado ou o futuro deixam de ter importância, por isso o tempo normalmente é o presente, em que apenas uma cena, uma manhã, uma hora, um dia, está no palco dos acontecimentos. À unidade temporal também se agrega a unidade espacial: o local por onde os personagens transitam é sempre reduzido: uma rua, uma casa, uma sala, uma cama é suficiente para que a história se construa. Quando há

mais de um espaço, é porque em apenas um deles haverá a única tensão da narrativa, sendo o outro apenas o local antes ou após o clímax.

As unidades presentes nos elementos da narrativa geram a existência de poucas personagens, importando apenas aquelas que estão em conflito, não as que estão nas superfícies. Tchecov (apud GOTLIB, 2006), também consagrado por seus contos, assegura serem duas pessoas a quantidade ideal de personagens para a narrativa e nessa composição elas não apresentam uma evolução, como ocorre no romance, pois revelam apenas uma parte de sua história.

Além das unidades de ação, tom, tempo, espaço e do número reduzido de personagens, Massaud Moisés (1997) caracteriza a linguagem do conto como objetiva, tendo o diálogo como base: “os conflitos, os dramas, residem mais na fala, nas palavras proferidas (ou mesmo pensadas) do que nos atos ou gestos (que são reflexos ou sucedâneos da fala). Sem diálogo, não há discórdia, desavença ou mal entendido, e portanto, não há enredo, nem ação.” (1997, p. 54).

Nádia Gotlib (2006) sintetiza a unicidade presente em todos os elementos da narração com a expressão “mínimo de meio e máximo de efeitos”, alertando para a necessidade dos dados funcionarem como mediadores para garantir que a ação da trama ganhe o destaque necessário, produzindo a tensão no leitor.

O conto é marcado pela ação, para tanto as partes componentes da narrativa preparam aquele que lê para o momento da tensão, por isso a precipitação necessita estar presente desde o início, para prender a atenção do leitor. Quanto ao final do conto, Poe atenta para a grande quantidade de discussões sobre a importância do epílogo, para ele tudo, na história, deve convergir para o final: “todo enredo (plot) digno do nome deve ser elaborado tendo em vista o deslance (denouement), antes que mais nada seja tentado com a pena”(apud Massaud Moisés, 1997, p. 81).

Toda a construção textual existe para um projeto pré-determinado, sempre há um desígnio ou propósito de intenção. Boris Eikhenbaum (apud GOTLIB, 2006, p. 62) partilha dessa idéia: há um plano ou design na cabeça do escritor antes dele escrevê-lo.

O epílogo, para Poe, é onde está o clímax da narrativa, por isso precisa ser enigmático, surpreendente. Seus contos permitem uma dupla leitura, o que se compara com algumas narrativas machadianas. Além disso, a preocupação com o tamanho, certamente, aproxima os textos dos dois autores – como ocorre no conto *O Gato Preto*, de Poe, por exemplo. Ainda vale lembrar, na comparação entre os dois autores, a maneira de organizar a tensão, a fim de provocar a reviravolta no final do relato, para isso, em alguns contos, o

epílogo ganha importância basililar por apresentar a surpresa a partir de revelações causadas pelas personagens, como ocorre em “O relógio de ouro” e “A Cartomante”.

Quanto à organização da narrativa, o escritor argentino Ricardo Piglia, em seu ensaio *Teses sobre o conto* (2004), estabelece:

Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias (...) O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 (...) e constrói em segredo a história 2 (...) A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, elíptico e fragmentário. O efeito da surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. (PIGLIA, 2004, p. 89-90)

E acrescenta;

Não se trata de um sentido oculto que dependa da interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta em serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. (PIGLIA, 2004, p. 91)

A história 1 seria apresentada desde o início para o leitor, tendo ele acesso e acompanhando o seu desenvolvimento; a história 2 geralmente só se revela no final, ela também existe desde o início, mas o leitor só vai percebendo sua existência no decorrer da narrativa ou apenas no desfecho.

Os contos machadianos seguem as características dos contos tradicionais, organizam-se em torno de um só episódio, segundo Gonzaga (1998), obedecem a três categorias: a primeira faz referência aos contos clássicos: narrativas com um só episódio, uma única ação, desenvolvida de modo definido, com um desfecho surpreendente, como nas histórias – já citadas – “Relógio de Ouro” ou “A cartomante” (à moda de Poe). A segunda categoria dispõe sobre contos modernos: narrativas com pouca ação e centradas numa situação psicológica, apresentam problemas psicológicos ou existenciais, como na narrativa “O espelho” (à moda de Tchecov). Geralmente, não há um momento catártico, impactante, pois a tensão se dissolve no decorrer do texto. Já a terceira categoria toma como exemplo o conto alegórico: narrativas em que denuncia o comportamento humano, usando muitas vezes a situação fantástica para representar o real, como no texto “Um apólogo”.

Tchecov (apud ANGELIDES, 1995) apresentou o conto para além de um simples relato de acontecimentos, daí porque, em alguns de seus textos, tem-se a impressão de que nada está acontecendo, como se a história não estivesse se desenvolvendo e os assuntos abordados não merecessem ser matérias de conto.

Machado desenvolveu isso também nos contos “Missa do Galo”, “Idéias de Canário” e “Teoria do Medalhão”, logo diferente dos contos de Poe em que há um enigma prendendo o leitor até o final, nesses contos machadianos há histórias ambíguas com questões amplas, basta lembrar os personagens complexos e introspectivos de “Uns braços” ou a conversação não compreendida pelo próprio narrador entre Conceição e Nogueira em “Missa do Galo”.

Tchecov (apud GOTLIB, 2006), ao contrário de Poe, acredita ser o epílogo um elemento descartável, pois a tensão deve ser dissolvida no decorrer da narrativa, por isso a evidente distinção entre o que apregoa Tchecov quanto ao início e ao fim da narrativa e as idéias do conto tradicional. Para o russo, como o conto é um recorte do cotidiano, ele também não precisa de apresentação: o leitor deve receber a narrativa e mergulhar diretamente na história, com início abrupto. Nada deve ser dado gratuitamente ao leitor, ele deve captar as informações da história a partir do que a narrativa sugere, assim sendo, o início é importantíssimo: de acordo com a estrutura utilizada pelo autor, a conquista do leitor vai ocorrer ou não.

O que Poe denomina de unidade de efeito e Masssaud chama de unidade de tom, o russo nomeia de “impressão total no leitor.” Tchecov fala ainda da tensão, em concentração, condensação ou comparação:

o texto deve ser *claro* – o leitor deve entender, de imediato, o que o autor quer dizer. Deve ser *forte* – e ter a capacidade de marcar o leitor, prendendo-lhe a atenção, não deixando que entre uma ação e outra se afrouxe este laço de ligação. O excesso de detalhes desorienta o leitor, lançando-o em múltiplas direções. E deve ser *compacto* – deve haver condensação dos elementos. (GOTLIB, 2006, p. 43)

O que Tchecov denomina de compacto relaciona-se perfeitamente com a brevidade do texto e a necessidade de que todos os seus elementos estejam interligados para causar a impressão no leitor. Brander Matthews (apud GOTLIB, 2006, p. 72) ao analisar a condensação, lembra como no conto algo sempre acontece, então mais importante do que os quadros apresentados é o assunto, que para esse autor é soberano.

Patrícia Lessa Flores da Cunha em seu livro *Machado de Assis – um escritor na capital dos trópicos* (1998) mostra como a produção machadiana vai além do que Poe havia proposto, pois ela “perturba, violenta, questiona, ainda que nas entrelinhas.” (p. 71). Assim, há contos em que facilmente se percebe similaridades com a técnica de Poe: tudo se prepara para o final e o leitor vai se empolgando para a grande revelação a ser feita e outros em que a

tensão está diluída no decorrer do texto, como propõe Tchecov para a narrativa possibilitar diferentes compreensões do público.

Dessa maneira, a estrutura do conto machadiano - de acordo com o olhar de Poe e Tchecov - revela o quanto é impossível construir concepções estruturais fechadas. Cada surgimento de elaboração artística produz um repensar sobre as partes constituintes do conto, confirmando, reconstruindo ou, no mínimo, possibilitando um repensar das visões até aqui apresentadas.

Essas alterações ou imbricações podem surgir a qualquer momento e permitem a revitalização do gênero. Foi exatamente isso que aconteceu com o conto machadiano: apresenta estruturas narrativas variadas, passa pelo modo tradicional, em que a ação deságua no conflito, até o modo moderno, caracterizado pela dissolução da tensão em vários momentos do texto. O enredo linear, que antes ia evoluindo, prendendo o leitor até a grande revelação final modifica-se para um “outro, diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas... Pelo próprio caráter desse enredo, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros.” (GOTLIB, 2006, p. 30). Nessa percepção há que se observar como a personagem passa a ganhar complexidade, revelando – com certa mesquinha – seus dilemas, traumas, dúvidas, ao surpreender o leitor com os conflitos por ela enfrentados. Justamente pelo narrador ser quem distribui as pistas para o leitor conhecer melhor as mulheres machadianas é que se faz necessário compreender melhor esses dois elementos.

2.3 – O Narrador e as Personagens Femininas: elementos nada confiáveis...

A consagração de Machado de Assis na literatura brasileira deve-se à revolução proposta pelos seus textos em relação aos escritos dos autores que o antecederam. Nos textos anteriores, havia um cuidado na narrativa para com o leitor, por isso era comum haver as descrições pormenorizadas como a permitir ao leitor a construção de uma imagem das personagens em sua mente e conseqüentemente, com essa familiaridade nada o fizesse abandonar a história. Era comum também haver a condução do leitor no texto, como a evitar que ele não se perdesse na compreensão da história. Isso ocorria muito quando surgia um flashback narrativo: o autor acrescentava marcas textuais para situar o leitor sobre a

interrupção da ordem sequencial da narrativa, como se vê claramente nos textos de Macedo, Alencar e até mesmo de Manuel Antonio de Almeida.⁴⁰

Havia assim uma preocupação com o leitor, que se debruçava sobre o texto confiando plenamente nas informações do narrador, estabelecendo, dessa maneira, um pacto de confiança.

Na obra *Um Defunto Estrambótico* (2002) Valentim Fiacoli analisa como os narradores anteriores a Machado confundem-se, muitas vezes, com o próprio autor: “Não há lugar para qualquer questionamento por parte do leitor, tendendo este a permanecer passivo e cordato e a pactuar simplesmente com a verdade e a moral que lhe são passadas. Isso, como é óbvio, reforça e reduplica os valores da ordem social dominante” (FACIOLI, 2002, p. 93)

Com os textos de Machado de Assis, a conhecida técnica narrativa é desconstruída. Não se trata apenas da quebra da sequência cronológica, é comum em alguns textos machadianos começar pela metade e só depois situar o leitor, como ocorre em *A Cartomante*, mas Alencar já havia alterado a ordem da história começando o primeiro capítulo de *Iracema* com a partida de Martim, do Brasil, por exemplo. Trata-se de uma falsa intimidade estabelecida pelo narrador: o diálogo com o leitor é bastante presente nas narrativas machadianas e, por meio desse vínculo, o leitor desatento vai se deixando enganar, muitas vezes se surpreendendo com o final, o que possibilita “fenômenos da ambiguidade que pululam na sua ficção, obrigando a uma leitura mais exigente” (CANDIDO, 1977).

Muitos dos contos e alguns dos romances machadianos parecem abertos, sem a conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura, como ocorre entre os autores contemporâneos. Machado de Assis introduziu essa desconstrução, “cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa” (CANDIDO, 1977).

O narrador seduz o público, sendo capaz de “iludir o leitor por ter sido capaz de lisonjear seus preconceitos” (GLEDSON, 1998, p. 9). Nos contos iniciais de sua produção essas inovações já estão presentes e servem como ensaio para que o narrador possa, em seus romances posteriores, até mesmo maldizer o leitor, como ocorre em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

⁴⁰Macedo em *A Moreninha* usa o flashback narrativo para explicar como surge a amizade de Carolina e Augusto, que gera a inconstância do estudante. Alencar situa o leitor no tempo quando faz o flashback para explicar como Aurélia Camargo ganha sua herança, em *Senhora*. Manuel Antonio de Almeida para explicar as travessuras de Leonardo, caracteriza, no início de *Memórias de um Sargento de Milícias*, o personagem como filho de uma pisadela e um beliscão.

No conto “O que são as moças”, publicado em maio e junho de 1866, com o pseudônimo de Max, o narrador assim se reporta aos leitores: “não pertencem ao número dos narradores que atribuem aos leitores uma cegueira completa para a averiguação de certos pontos das suas narrativas” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1866, p. 161) Exatamente por isso o narrador, muitas vezes, faz omissões de partes da história, que julga não serem importantes para a compreensão do enredo, desse modo, economiza detalhes para dar ênfase apenas àquilo que lhe interessa, conseqüentemente ratifica a exigência do autor por um público atento.

Isso tudo porque a obra machadiana é marcada por lacunas a serem preenchidas pelo leitor perspicaz, verdades a serem desvendadas, arapucas para conduzir o público a olhar com criticidade a sociedade a sua volta e, a partir daí, poder questioná-la, por isso o comportamento humano é o cerne da escrita de Machado, que vê na fragilidade de cada personagem – representantes dos tipos humanos comuns à sociedade elitista da época – a possibilidade de “apropriar-se” do interior do homem para suas investigações.

Machado tinha clareza de quem era o leitor do outro lado da revista (ou do livro), isto pode ser percebido nos argumentos soltos deixados pelo narrador.

Voltando ao conto “O que são as moças” esse conhecimento do público leitor fica muito evidente:

Depois disto, duvido que um só dos meus leitores não me acompanhe até o fim desta história, que, apesar de tão comum ao princípio, vai ter alguma coisa de original lá para o meio, mas como convém que não vá tudo de uma assentada, eu dou algum tempo para que o leitor acenda um charuto, e entro então no segundo capítulo (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1866, p. 304)

O autor já tinha a história planejada desde o início, sabendo exatamente onde ficaria o ponto de tensão da narrativa. Ainda vale observar, nesse diálogo prosaico, estabelecido entre leitor e narrador, que a história é contada como se os dois elementos (narrador e leitor) estivessem frente a frente, possivelmente uma estratégia para garantir o interesse pela leitura. Na citação pode ser visto, ainda, como Machado tinha pleno conhecimento do gosto e da preferência da leitura de seu público.

Na verdade essa aliança entre o autor e o público nem sempre foi tão pacífica. Em abril de 1865, quando o autor publicou a primeira parte do conto “Confissões de uma Viúva Moça”, sob o pseudônimo de Job, recebeu na coluna “a pedidos”, do jornal *Correio Mercantil*, uma encolerizada crítica denunciando a imoralidade da obra.

O conto, narrado pela protagonista, relata a história de Eugênia que, vítima de um casamento por conveniências, conhece Emílio, sente-se atraída, mas não revela seu interesse. Quando o jovem declara seu amor, ela, surpresa, rejeita essa afeição, no entanto, com a

doença iminente do rapaz Eugênia também revela seu amor, pronta a abandonar seu matrimônio. Para acentuar a complicação da narrativa, subitamente seu marido adoece e morre, com isso ela, disponível para viver um novo amor, vai até Emilio e lhe propõe que fiquem juntos. O amado então lhe manda uma carta com a resposta:

Menti, Eugenia; vou partir já. Menti ainda, eu não volto. Não volto. Não volto porque não posso. Uma união contigo seria para mim o ideal da felicidade se eu não fosse homem de hábitos opostos ao casamento. Adeus. Desculpa-me e reza para que eu faça boa viagem. Adeus. Emilio (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1865, p. 16)

A crítica ao conto declarava ser a leitura da obra um perigo à família, pois o texto não estava instruindo moralmente as leitoras. Como resposta, o autor publicou no *Diário do Rio de Janeiro*, sob o mesmo pseudônimo, a defesa do texto, a partir da alegação de não haver, em seu conto, nenhuma linha em que “o vício fosse endeusado ou pintado com cores brilhantes”. O acusador não se contentou e rebateu afirmando que o autor devia ser um mestre no erotismo. Machado, então, responde, assina seu próprio nome e pede para o denunciante aguardar o final da história.

Como a relação entre a protagonista e o amante não se concretizou, possivelmente o que teria alarmado o público seriam as dúvidas de Eugenia. Desenhada como uma mulher instruída, em vários momentos do texto ela revela pertencer a um casamento não caracterizado pela felicidade:

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. Meu casamento foi resultado de um calculo e de uma conveniência. Não culpo meus pais. Eles cuidavam fazer-me feliz. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1865, p. 24).

Nesse recorte a narradora repensa o seu casamento. Esse questionamento é, na verdade, muito mais ofensivo para a moralidade da época do que os desejos de Eugênia por Emílio, pois a mulher, dona do lar e responsável pela manutenção da família, sustentáculo da sociedade, reflete sobre o seu próprio matrimônio. No trecho, há a comparação estabelecida entre a vida do casal e a convivência entre dois estranhos, isso reforça a falta de cumplicidade e de alegria no consórcio dela. Como o jornal era direcionado às mulheres é possível prever o efeito dessa reflexão na leitora, ao ponderar sobre os muitos dos enlaces realizados, na sociedade da época, sem serem baseados na escolha feita pela mulher.

Raimundo Magalhães Júnior ao analisar a contenda no jornal, em *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres* (1972), considera a crítica como uma trama armada por Garnier e Machado de Assis. Nesse ano, 1865, as vendas estavam baixas,

possivelmente em virtude da Guerra do Paraguai: “evidentemente a revista de modas e de leitura para senhoras e moças tivera uma queda na venda, ou no interesse que despertava, com o país voltado para a Guerra da Tríplice Aliança (Brasil, Uruguai e Argentina) com o Paraguai” (MAGALHÃES JR., 1972, p. 322). Segundo o crítico o mau gosto na escolha do pseudônimo – “O Caturra” – e a pontualidade com que as críticas saíam são indícios do falseamento da polêmica.⁴¹

Toda essa trama, do conto à “suposta” crítica, permite relacionar a ficcionalidade do casamento de Eugênia com a realidade das mulheres leitoras. Antonio Candido em seu texto “A Personagem do Romance” (1976) assim se posiciona:

De uma maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras (CANDIDO, 1976, p. 60)

Importante a relação estabelecida pelo crítico entre a “invenção” da personagem à concepção do texto e à intenção do autor. Desse modo, se a obra retrata uma visão dos costumes de uma determinada época, a personagem passa a depender do conhecimento do autor. Nesse ponto, o texto do próprio Machado assemelha-se ao posicionamento do crítico:

Aqui devo eu fazer nota aos leitores desta história, como ela vai seguindo suave e honestamente, e como os meus personagens se parecem com todos os personagens de romance: um velho maníaco; uma velha impertinente, e amante platônica do passado; uma moça bonita apaixonada por um primo; que eu tive o cuidado de fazer pobre para dar-lhe maior relevo, sem todavia decidir-me a fazê-lo poeta, em virtude de acontecimentos que se não de seguir; um pretendente rico e elegante, cujo amor é aceito pelo pai, mas rejeitado pela moça; enfim, os dois amantes à borda de um abismo condenados a não verem coroados os seus legítimos desejos, e no fundo do quadro um horizonte enegrecido de dúvidas e de receios (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1866, p. 304)⁴²

O caráter ficcional fica muito evidente no recorte, pois mostra como o autor tinha muita clareza sobre a invenção de seus textos, com isso a história - assim como seus personagens - não precisava ser original. Vale considerar a consagração de Machado como contista ser resultado da técnica narrativa, na maneira como ele constrói a história, apresenta seus personagens, revela – ou esconde – as informações para o leitor.

⁴¹John Gledson (1998) ao concordar com a crítica forjada aproveita para realçar que Machado constrói o texto acusador com uma outra voz discursiva, o que é exemplo do seu brilhantismo. Além disso, o fato de saber o que poderia macular a sociedade de seu tempo é clara compreensão do contexto social e ideológico em que vivia.

⁴²Esse trecho foi extraído do conto “Astúcias de Marido”, publicado com o pseudônimo de Job, em outubro e novembro de 1866.

Dessa forma, quando Machado “inventa” o casamento sem felicidade de Eugênia, do conto anteriormente comentado, ele parte de uma situação social comum ao universo das mulheres do século XIX. O matrimônio era a grande aspiração para a maioria das moças, era o futuro prometido e depois de casadas, realizavam-se como esposas e mães.

Ser mulher era ser mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só poderia ser atingido dentro da esfera da família burguesa. A vida celibatária parecia pouco atraente, pois submetia a mulher ao regime paterno. O catolicismo também teve importância fundamental na moral feminina no Brasil do século XIX: somente o casamento no religioso poderia oferecer amor e felicidade, e a mulher deveria estar sujeita ao marido, em todas as coisas. (PRIMI, 2004, p. 8)

A citação de Juliana Primi, retirada da dissertação *Mulheres de Machado: condição feminina nos romances da primeira fase de Machado de Assis* (2004) caracteriza o papel subalterno das mulheres na sociedade da época: enquanto solteiras submissas ao desígnio paterno e depois de casadas às vontades do marido. Às esposas cabia a tarefa de gerenciar o lar, cuidando dos filhos e ocupando-se com as empregadas. Sua atuação de mãe cuidadosa e esposa prestimosa concedia-lhe um status de sucesso, pois a garantia de seu futuro estava nas mãos de seu esposo, que iria prover e manter suas necessidades.

Assim, nos textos machadianos muitas vezes o casamento pode ser compreendido como um bem, pois simboliza metaforicamente uma propriedade, um capital simbólico. Isso ainda se acentua quando se associa ao dote: uma garantia para as moças afiançarem a aquisição desse bem. Os dois elos, então, reiteram o casamento como posse: a esposa na medida em que oferece um capital para o pretendido e depois ainda lhe serve como meio – de certa maneira – desse investimento não ser desperdiçado e o marido como o responsável pela manutenção do casal e pela aquisição do dinheiro.

Isso pode ser exemplificado no conto “O Segredo de Augusta”, publicado em 1868. Na narrativa, o marido de Augusta lhe compra os vestidos mais caros para ela exibir-se e manter seu status social. Nesse conto, os papéis e as limitações de cada um dos casados está muito bem representado de acordo com a sociedade da época: a mulher desfila pela sociedade enquanto o marido, Vasconcelos, pagando seus luxos e sustentando a casa, tem tolerância para fazer o que quiser, inclusive para ver outras mulheres. Ao descobrir sua falência, vê no casamento de sua filha a solução para seus problemas: “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 me negará o que eu precisar. Pela minha parte procurarei ganhar o perdido”. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1868, p 17). O dinheiro move a ação e o casamento é visto como um meio de manutenção social. Situação similar acontece em “Luis Soares”,

publicado em 1869. No texto, o personagem-título é muito rico e após dissipar toda a fortuna vê o casamento com a prima Adelaide a única maneira de voltar à boa vida.

As funções sociais da mulher se ampliam com a progressiva urbanização causada pela Cidade da Corte, por isso ela sai, aos poucos, do espaço privado de seus lares e passa a destacar-se nos espaços públicos, exibindo-se nos salões, nos teatros, nos saraus, em eventos organizados e frequentados pela sociedade burguesa. Para isso ela devia preparar-se: aulas de piano e de francês, leituras de obras clássicas e o cuidado com os modelos de seus trajes eram assuntos comumente discutidos pelas mulheres da época.

Não era aconselhável que as famílias higienizadas permanecessem apenas em contato com seus parentes próximos e seus serviçais; deveriam socializar-se, embora sempre com moderação. A primeira e primordial necessidade da mulher continuava sendo cuidar de sua prole. A sociabilidade efetuar-se-ia em reuniões privadas, como bailes, teatros, jantares e recepções sociais. Nesses recintos fechados, a nova mulher higienizada teria o direito de aparecer e demonstrar toda a sua habilidade em obter alguma vantagem econômica ou política para seu esposo ou mesmo para os filhos. Contudo, ela não poderia jamais esquecer que havia um jeito especial e saudável de participar da “festa burguesa” (ESTEVEVES, 1989, p. 51)⁴³

As reuniões sociais, talvez por isso, são sempre muito citadas nos contos machadianos, revelando uma preocupação com a educação e o luxo típicos de um comportamento adequado para manter os padrões sociais. No conto “As bodas de Luis Duarte”, o casamento de Luis com Carlota devia ser o centro da narrativa, mas o excesso de pormenores e superficialidades deslocam a atenção para outro plano e a ostentação passa a ser mais importante.

Therezinha Mucci Xavier em seu livro *A personagem feminina no romance de Machado de Assis* mostra a mulher da época caracterizada pela passividade e dependência: “No que se refere aos parâmetros exigidos como ideais para a mulher tradicional (...) ressalta o amor, o casamento, a virgindade, a modéstia, a submissão voluntária. Esses foram os valores que a civilização liberal cristã-burguesa ofereceu à mulher”(1986, p. 31).

Machado traz para seus contos a situação delicada das suas leitoras, pressionadas pela espera de uma aliança que, muitas vezes, não lhe trariam felicidade, por não lhe causarem amor. Além disso, esses matrimônios as enjaulavam em um mundo de obediência e como o autor escreveu para o *Jornal das Famílias* é natural o casamento ser um tema muito presente nos seus contos iniciais, por isso as suas personagens geralmente estão envolvidas em problemas relacionados à felicidade (ou infelicidade) conjugal, amores mal resolvidos,

⁴³ ESTEVES, Martha de Abreu. *Meninas Perdidas – os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

busca pelo homem amado e desejos contidos, com isso o amor (a busca, o encontro ou a ausência) é o grande mote das narrativas.

No entanto, isso não ocorre de modo a exagerar na descrição das paixões. O fato de as narrativas tratarem de amor, casamento e felicidade não significa que Machado recheou seus textos com metáforas enfeitadas. Ao contrário, em alguns contos, o narrador chega mesmo a omitir as passagens possivelmente repletas de arroubos sentimentais, o que revela o quanto essa não era a proposta do autor.

Em seus contos iniciais como “Miloca”, “Ernesto de Tal” e “Confissões de uma Viúva Moça” delineiam-se as personagens com seus desejos mais íntimos abafados pelo contexto social vivido. Apesar de nesses contos não estarem presentes mulheres que se opõem radicalmente à ordem da sociedade patriarcal, já está evidente a força dos desejos íntimos e a impossibilidade das aparências sociais condicionarem esses anseios.

As personagens de seus romances e contos escritos, após a década de 80, permitem-se realizar seus desejos muitas vezes pondo em risco seu status social. Nos contos iniciais, essa vontade surge quase sempre pela vaidade,⁴⁴ existente apenas como meio para garantir um bom pretendente ao casamento.

No conto “Onda”, publicado em abril de 1867, a personagem homônima não está buscando um marido, mas apenas, por pura presunção, colecionando admiradores, todos para realizar os seus caprichos. Depois de o tempo passar e de ter feito alguns pretendentes sofrerem, ela escolhe aquele que lhe trará mais vantagem financeira. Nesse conto, o autor define psicologicamente a personagem a partir dos olhos: “conhecia a fundo esta arte de atrair e prender os corações e as vontades com um simples volver de olhos, um simples meneio de leque (...) sabia mover uns olhos que Deus lhe deu e de que ela, seja dito em honra da verdade fazia um mau uso” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1867, p, 23).

A descrição física dessas mulheres ressalta seus aspectos psicológicos. O conto “O Anjo das Donzelas”, de 1864, o terceiro publicado no *Jornal das Famílias*, narra a história de Cecília: aos 15 anos era uma grande leitora de romances e não queria sofrer por amor, por isso, após um sonho, ela faz um pacto de nunca se apaixonar. No texto, ela é apresentada como muito bonita, mas de coração frio e inflexível e a beleza é considerada um tesouro capaz de guardar para os vermes da terra a indiferença avarenta (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1864, p. 23). No conto, “A menina dos olhos pardos”, de 1874, a descrição mistura a beleza com a bondade de Helena: “a bondade feita mulher, a bondade inteligente, carinhosa,

⁴⁴Como ocorre com Maria Olímpia em “A Senhora do Galvão” ou com Maria Regina em “Trio em lá menor”.

evangelizada, limpa de cálculos, pura de galantaria (...) possuía as mais belas feições deste mundo; fronte pura, magníficos cabelos pretos, lustrosos, levemente ondedos” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1874, p. 15)

A admiração que o autor tinha pelo o que o olhar podia revelar ou esconder está presente em muitos dos textos do autor. Em “Uma Águia sem Asas”, de 1872, Sara é descrita, novamente misturando o psicológico com o físico, realçando a admiração pelos olhos: “beleza era incontestável, reunia a graça brasileira à gravidade britânica (...) em tudo parecia dominar os homens; a voz, o olhar, as maneiras” (JORNAL DA FAMÍLIAS, 1872, p. 13)

Os olhos são motivos de interesse porque são capazes de seduzir, de disfarçar, de repelir, de desviar. E os momentos em que estão em evidência nos textos servem não de forma puramente descritiva, mas sim para representar a ambiguidade da personagem, sendo construída como inexplicável, dissimulada, misteriosa.

Como as personagens são geralmente submissas e obedientes, elas escondem seus sentimentos, seus desconfortos, falseando, muitas vezes, a infelicidade ou a frustração vivida e o olhar, muitas vezes, revela o que os modos ou o próprio corpo escondem, falando mais do que as palavras, muitas vezes opondo-se a elas, ao contradizer o que a fala havia anunciado. Para Bosi “Assiste-se a um leve erguer do véu que o oculta, e o narrador com sutileza e muitas reticências alude a silêncios, a olhos que passeiam, que fitam com insistência ou baixam, confusos” (1982, p. 12).

Em muitos dos contos machadianos a revelação das vontades das personagens se dá pelo registro da fala na utilização do recurso direto ou ainda pela omissão do discurso. Esse silêncio detém muitos significados, sendo tão enigmático quanto os olhos, pode ser por concordar com o que está sendo dito ou por não concordar e não se querer (ou não se poder) opor-se aquilo que foi dito. Vale lembrar, para ilustrar, do silêncio de Clarinha, em “O Relógio de Ouro”, muitas vezes capaz de conduzir o leitor a deduzir ser ela a culpada de traição. Nessa história, o esposo, ao chegar do trabalho, depara-se com um relógio de ouro, a princípio pensa ser um presente da esposa, mas diante da negativa dela, começa a indagar a origem do objeto. Ela, então, nada fala. Diante de seu silêncio, ele deduz que ela tem um amante, apenas no final do conto descobre-se a verdade: o mimo foi dado pela amante dele.

Esse silêncio não ocorre só com as personagens, o próprio narrador, ao contar a história, revela algumas informações e esconde outras. Muitas vezes as elipses provocadas pelo narrador são tão sugestivas quanto as falas presentes. Ainda merece destaque o fato de o narrador, em alguns momentos, reproduzir os diálogos das personagens, mas em outras ocasiões tomar para si a fala, apenas sugerida, da personagem.

O uso dos diálogos, para denotar o poder da linguagem, certamente não era uma dificuldade para o autor. O percurso pelo teatro favoreceu a Machado um bom domínio sobre a criação dos textos, conforme ressalta Barreto Filho em seu livro *Introdução a Machado de Assis* (1947): “o teatro proporcionou-lhe um conhecimento em profundidade da alma humana que ele pôde depois explorar em todos os sentidos. Machado nunca perdeu o contato com o teatro” (FILHO, 1947, p. 56).

Essa imersão no texto dramático fortaleceu a construção dos momentos de tensão nas narrativas do autor, por isso em vários contos é possível perceber, inclusive, na estruturação dos diálogos marcações similares às réplicas de personagens e rubricas do autor, próprios do texto dramático.⁴⁵

O silêncio e a dissimulação não são sinais de perfis perversos ou perfeitos dessas mulheres machadianas. São mulheres, senhoras de seus lares, dedicadas às tarefas do lar como bordado e desenho, responsáveis pela educação dos filhos e em coordenar a rotina doméstica com escravas e empregadas, e nesse convívio diário erram e acertam como qualquer pessoa. As personagens são tipicamente brasileiras, moradoras do Rio de Janeiro, representantes da sociedade burguesa da época. Os contos machadianos estão repletos de cenas do cotidiano fáceis de serem identificadas com a vida das leitoras. As narrativas geralmente também não trazem muitas complicações, sem grandes mistérios a serem desvendados e nem conflitos muito elaborados, ao contrário, as sequências narrativas são poucas, a grande sofisticação está em como as personagens comportam-se diante dessas histórias, conforme cita Alfredo Bosi:

O jovem Machado introjeta a nova economia das relações humanas que começa a regular, cada vez mais conscientemente, os móveis da vida privada. Assim, é no trato das personagens que a novidade se torna ostensiva. Em outros aspectos da narração, Machado mantém-se fiel, sobriamente fiel, às instituições literárias do romance brasileiro romântico, que ele sempre quis “realista”: as descrições de paisagens e de interiores, a sequência dos eventos, o sentido do tempo e, mesmo, as entradas metalinguísticas desses contos já estavam em Macedo, em Manuel Antonio, em Alencar. Machado será, talvez mais neutro, mais seco, mais esquemático em todo esse trabalho de composição narrativa que ele aprendeu, quando não imitou de outros contextos (2000. p. 43)

O crítico demonstra o quanto a tradição literária foi utilizada por Machado, no entanto, ao relacionar a construção “*mais neutro, mais seco, mais esquemático*”, Bosi possibilita um resumo dos aspectos básicos do conto machadiano: a neutralidade pode ser

⁴⁵Sandro Albino Albano escreveu a dissertação de mestrado “Em Cena: os Bastidores da Sociedade Brasileira em Contos de Machado de Assis”. Nesse trabalho, os contos do autor fluminense são relacionados à montagem de cenas, para isso o estudioso utiliza-se do conto “Terpsícore”, organizando-o em cenas como na montagem de um espetáculo teatral.

relacionada à já citada imparcialidade do narrador que deixa de conduzir o leitor; o tom “*seco*”, pode vincular-se ao abandono das sentimentalidades e a expressão “*esquemático*” revela as estratégias construídas pelo autor perceptíveis apenas pelo leitor atento.

Talvez por esses aspectos o autor tenha preferido, nesses contos iniciais, dar mais ênfase às personagens femininas: elas oferecem maior possibilidade de problematizar a sociedade de forma velada. O jogo da dissimulação das vontades demonstra sutilmente a crítica estabelecida: sua condição social lhes impossibilita muitas vezes de falar abertamente, por isso, em muitos contos o enigma da narrativa está no que ela esconde. Com as personagens masculinas, não haveria necessidade da dissimulação, o que impossibilitaria o duplo sentido e, conseqüentemente, a crítica disfarçada.

Essa fala não pode ser analisada considerando apenas a enunciação da personagem, sua composição é construída com base nas informações apresentadas ao leitor pelo narrador e, certamente, há uma razão para isso: as escolhas do narrador em preferir apresentar esse ou aquele diálogo devem ser examinadas para que se possa compreender melhor o texto. Além disso, as próprias construções sintáticas presentes nos diálogos, as rubricas do narrador, os diálogos interrompidos, tudo é objeto de análise.

Com isso desfaz-se a crença na imparcialidade do narrador, pois quando surge o diálogo, muitas vezes, é como se o narrador deixasse o registro da personagem e se eximisse de qualquer responsabilidade sobre ela, mas vale ponderar que a escolha por determinada fala é fruto da impressão pretendida para o leitor.

A força da personagem feminina é tão grande que os assuntos abordados nos contos tratam de temas ligados à vida cotidiana da mulher, bem adequados aos interesses da leitora. Assim, os negócios locais, a política, as finanças foram abandonados para dar lugar à vaidade, ao ciúme, ao amor, enfim, aos temas ligados ao casamento.

Nesse retrato é possível notar – já nesses contos iniciais – cintilações do pessimismo que tornaria Machado tão famoso. Apesar de, nesses contos, ainda ser abordado de forma muito sutil, torna-se perceptível na incapacidade do indivíduo em fazer o bem sem querer algo em troca, ou ainda no egoísmo de algumas personagens que não conseguem pensar no outro, além de si mesmas. O conto “O que são as moças”, publicado em 1866, retrata a descrença na possibilidade das pessoas fazerem o bem gratuitamente. No texto, Teresa e Julia, duas grandes amigas, apaixonam-se pelo mesmo rapaz: Daniel, ao descobrirem o amor em comum, as duas abrem mão da relação amorosa. No entanto, no final do conto, revela-se o motivo de sua desistência: as duas já haviam encontrado um novo amor, não

houve renúncia por altruísmo em relação à amiga. O narrador ainda ressalta não haver sacrifício de nenhuma das duas e sim a preocupação com seus interesses pessoais.

O sentimento de amizade e generosidade, nesse conto, é desfeito de forma leve, o leitor vai tomando conhecimento dos fatos sem surpresas, de modo a não lhe causar estranheza quando se revela o motivo de elas terem desistido de Daniel. Assim, esse negativismo em relação ao ser humano revela-se apenas no tema e não na técnica narrativa, no entanto, essa pitada de pessimismo distribuído no conto já dá condições de revelar como isso se tornaria grandioso em seus contos posteriores.

O conto “Mariana”, publicado em 1871, apresenta o sofrimento da personagem título por nutrir, por Coutinho, um amor impossível, tanto por ela ser uma mulata agregada, quanto por ele já possuir um casamento acertado. Diante da impossibilidade da realização amorosa, ela suicida-se, com isso o pessimismo pode ser visto de forma muito leve através da contradição de sentimentos ocorrida em Coutinho: ele se sente envaidecido por ser amado de tal forma e ao mesmo tempo considerava uma ousadia uma mulher da condição social de Mariana, amá-lo. No entanto, no final do conto, após a morte da moça, o negativismo acentua-se: Macedo, outro narrador, após o relato de Coutinho, não se emociona com a história, demonstrando pouca importância com a vida alheia, para não afetar o seu conforto pessoal.

Essa incapacidade pela compaixão acontece apenas no final do conto de forma muito prosaica, como se a situação fosse algo muito corriqueiro. O pessimismo é apenas um complemento salpicado muito discretamente no final das histórias, as narrativas machadianas não estavam contaminadas, ainda, pela descrença na alma humana.

Apesar de seus contos iniciais serem escritos para um jornal moralizante, já desfila a marca pessoal do autor: a personagem feminina é delineada como a não se revelar prontamente para o leitor, pouco a pouco se desvenda seus anseios, frustrações e atitudes, sentimentos que não raro são frutos do comportamento social, comum às mulheres da época.

Com esse mesmo olhar atento o leitor compreende como o narrador articula muito bem a construção da história, a fim de projetar uma impressão inicial, que pode, depois, ser desfeita ao aprofundar-se nas complicações da narrativa. Essa mesma desconfiança revela como aspectos comuns à produção machadiana, do final do século XIX, já estavam presentes nos seus primeiros escritos, como o pessimismo, por exemplo. Em um conto, conforme dito antes, todas as informações são importantes, nada deve ser desprezado, o escritor ao construir suas narrativas destila sutilmente aspectos capazes de revelar – de fato – o que ele pretende com a história.

CAPÍTULO III

MULHERES E CASAMENTOS: TRAMAS DE SILÊNCIOS E DISFARCES

Ao analisar os textos machadianos, Antonio Candido (1977) organizou os temas comuns à produção do autor fluminense em seis tipos, presentes em seus romances e contos. Ao explicar cada um desses temas, o crítico utilizou-se de narrativas construídas na fase consagrada de Machado. No entanto, ao observar os contos iniciais do autor, é possível perceber que neles já há cintilações das categorias catalogadas pelo estudioso.

Entre essas categorias está o problema da relatividade, causada pela multiplicidade de olhares das pessoas que fazem parte da sociedade, assim cada ato (atitude ou comportamento) realizado é compreendido de forma diferente, por isso é impossível um conceito certo e definitivo de cada ação ocorrida. Compreender a delimitação como uma tarefa inalcançável gera uma sensação de absurdo, porque a ideia de ações corretas passa a ser inexistente, visto serem dependentes da concepção de valor daquele que as aprecia.

Cada pessoa tem a sua maneira pessoal de analisar os acontecimentos sucedidos, assim como também as pessoas envolvidas nesses episódios não reagem da mesma maneira. A percepção dos fatos e a maneira de reagir a eles sempre são muito relativas, desse modo não há como acreditar que uma percepção ou reação é mais acertada que a outra, pois cada uma delas vai depender do contexto da ação e da psicologia das pessoas envolvidas.

Essa relatividade pode ser exemplificada através do conto “Ideias de Canário”. Na narrativa, o canário vai paulatinamente mudando sua concepção de liberdade, para mostrar como o julgamento desse conceito depende de suas experiências. No início, ele vive dentro de uma gaiola presa em uma loja e se julga livre. Ao ir morar em um prédio, com vista para o mar, ele acredita ser isso a liberdade. No final da narrativa, quando fica solto, longe da gaiola, passa a acreditar que liberdade é não depender de grades para poder voar aonde quiser. Assim, essa concepção passa a variar de acordo com a perspectiva de que se olha.

Apesar de Candido (1977) só usar o tema relacionado aos escritos machadianos do momento mais celebrado do autor fluminense, pode-se notar a presença dessa problemática nos primeiros trabalhos, como na série de narrativas “Cinco Mulheres”.

Esse conto, publicado em 1865, é constituído pela reunião de quatro relatos independentes, publicados separadamente em dois grupos: em agosto, foram divulgados “Marcelina” e “Antônia” e em setembro, “Carolina” e “Carlota e Hortência”.⁴⁶

No prólogo que antecede às narrativas há o seguinte texto:

Aqui vai um grupo de cinco mulheres, diferentes entre si, partindo de diversos pontos, mas reunidas na mesma coleção, como em um álbum de fotografias.

Desenhei-as rapidamente, conforme apareciam, sem intenção de precedência nem cuidado de escolha.

Cada uma delas forma um esboço à parte; mas todas podem ser examinadas entre o charuto e o café. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1865, p. 10)

Na apresentação, a distinção entre as mulheres a serem expostas já se faz notar. Admirável ainda é que, segundo o texto, não há relação entre elas, visto serem desenhadas apressadamente, mas que podem fazer parte da mesma coleção, como em um álbum de fotografias. O final da apresentação revela a possibilidade dessas mulheres serem examinadas “entre um charuto e o café”, acentuando a facilidade de leitura, peculiar a textos curtos como o conto.

O prefácio relaciona as cinco personagens todas dentro de um mesmo grupo e é exatamente nesse ponto que é possível atrelar esse conto com a relatividade apontada por Candido. Em todas as narrativas, há a mesma atitude de mentir, disfarçar ou omitir a verdade, mas em cada uma delas essa situação deve ser analisada de acordo com a conjuntura em que o fato se desenvolve.

O valor de cada ação ocorrida não pode ser compreendido isoladamente, mas dentro de um contexto maior, que explica o porquê desse ato, daí a omissão da verdade – nas quatro narrativas – ocorrer como resposta em relação a alguma ação.

Geralmente se analisam as personagens ou os acontecimentos baseados em uma única percepção – na maior parte das vezes – negativa e imediata: traições, assassinatos, roubos, emitindo um crítico juízo de valor, sem se questionar a causa disso.

É exatamente aí, segundo o estudo de Candido, que Machado relativiza. Diante disso, os contos, a seguir, devem ser analisados, considerando as ações que as personagens assumem como o resultado da psicologia individual de cada uma e de um contexto social em que elas estão não apenas inseridas, mas também enjauladas.

⁴⁶ As quatro narrativas estão disponíveis para leitura no anexo IV deste estudo.

3.1 Marcelina e a fatalidade da morte

Como já foi referido antes, os textos de Machado não têm assuntos inovadores, muitas das matérias tratadas em suas narrativas já foram vistas em outras obras. Nesse conto, o tema é o amor não correspondido: na história, Marcelina nutre um sentimento secreto por Júlio, noivo da sua irmã, mas esconde esse segredo até a morte.

A protagonista é a mais nova de cinco irmãs, descrita desde o início como débil, frágil, sem muitos atributos físicos, se comparada às outras. Essa delicadeza lhe legou o apelido de *alfenim*, o doce fino que facilmente se dissolve na boca, e é assim apresentada:

Marcelina era uma criatura débil como uma haste de flor; dissera-se que a vida lhe fugia em cada palavra que lhe saía dos lábios rosados e finos. Tinha um olhar lânguido como os últimos raios do dia. A cabeça, mais angélica do que feminina, aspirava ao céu. Quinze anos contava, como Julieta. Como Ofélia, parecia que estava destinada a colher a um tempo as flores da terra e as flores da morte. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1865, p. 11)

A vida que lhe foge, o olhar que lembra “os últimos raios do dia”, “a cabeça que aspira ao céu” são indícios evidentes da morte que está por acontecer. A comparação com as duas personagens shakespearianas reforça tanto a morte quanto o amor trágico. No entanto, a comparação com Ofélia é o destaque, precisamente porque, assim como a pretendida de Hamlet, Marcelina também não é correspondida em seu amor. A descrição física, aqui, é vinculada à análise psicológica, comum aos textos machadianos por apresentar justamente o que interessa para o desenvolvimento da história, sem necessidade de descrever detalhadamente a personagem, pois o narrador pretende destacar a fragilidade, não apenas no sentido de suavidade, mas também de fugacidade, que a constante relação com a morte simboliza; daí talvez o apelido de *alfenim* alcance não apenas a compreensão de delicadeza, mas também o de curta duração.

Essa doçura na descrição de Marcelina possibilita ao narrador assegurar que os pais amam a caçula mais do que as outras filhas, justificado por um dos aforismos de Machado: “ordinariamente os pais amam o último filho mais do que os primeiros, sem que os primeiros pereçam inteiramente no seu coração”. Mesmo a personagem-título sendo constantemente apresentada como sem atributos, não chamando a atenção dos rapazes, o próprio narrador mostra sutilmente sua preferência por ela, pois todos os hábitos sociais partilhados por suas irmãs, típicos das mulheres da época, são menosprezados pelo narrador ao se utilizar de expressões como “fadigas de um baile”, ou ainda quando cita as reuniões na casa da família: “Os homens que lá iam preferiam a tagarelice insossa e incessante das irmãs”.

A reprodução dos hábitos comuns à sociedade da época está transparente no conto, as reuniões nas casas, os bailes, os passeios fazem parte de uma rotina necessária para os jovens se conhecerem, a fim de que os casamentos possam acontecer e o ciclo social se renovar, mantendo a elite no poder. Daí os mecanismos de aproximação – ridicularizados na narrativa – são acordos sociais, dos quais Marcelina não faz parte, por isso o narrador sempre a trata com estima desenhando-a coberta de predicados, como quando destaca sua habilidade em tocar piano.

Exatamente por representar a manutenção da riqueza, o matrimônio, quando ocorre, é motivo de orgulho para todos, sendo algo a ser exposto à sociedade. Há uma preocupação com as aparências sociais, quando ocorre o casamento, por exemplo, Marcelina aos olhos de todos, apesar de sua tristeza, representa perfeitamente seu papel de afetividade fraterna, enchendo sua irmã de beijos.

No conto, quando Júlio está prestes a casar, faz questão de exibir sua felicidade a todos, para realçar o seu sucesso em adquirir uma boa esposa e atender aquilo que é esperado por seu grupo social. Até mesmo a comparação inicial com as personagens shakespearianas evoca essa elitização: a riqueza dos Capuletos e a nobreza da família real da Dinamarca. Em uma leitura considerando o casamento como um benefício, não só para as famílias, mas para o estado, Martha de Abreu Esteves, ao tratar do comportamento das jovens no período da Belle Époque, considera:

A mulher deveria contribuir para que o homem assumisse o sustento da casa e, com isso, ela se ocuparia apenas do lar e dos filhos. Agindo assim, tiraria o homem do cabaré, da rua, e diminuiria as despesas sociais do Estado, em relação aos desperdícios individuais e ao sustento de orfanatos. (1989, p. 28)

Na narrativa em análise, esse papel da mulher como a dona do lar está muito presente na mãe das cinco moças. Em todos os momentos em que é citada, sempre está responsável em cuidar da saúde da filha, para garantir o seu perfeito desempenho em seu papel de esposa e mãe, reproduzindo o já citado ciclo social. Como o pai tem o papel de prover o sustento da família e nesse conto não há a preocupação financeira, ele não aparece na narrativa, o leitor sabe de sua existência por ser mencionado no início do texto, mas não tem qualquer relevo na história.

Além dos papéis atribuídos aos pais, observa-se como o catolicismo passa a ser utilizado para ratificar a urdidura da sociedade através do sacramento do matrimônio. Em vários momentos do texto a personagem atribui sua infelicidade como obra do destino divino, não há a crença no livre-arbítrio, a família burguesa, através do catolicismo, define os papéis que cada um deve desempenhar no grupo social.

Após a apresentação da personagem, o narrador revela o amor da protagonista por Júlio. Na verdade, ele é apenas o mote da narrativa, não tem qualquer papel no desenvolvimento do amor dela, não há nenhum diálogo entre eles, nenhuma atitude dele faz evoluir o sentimento que ela nutre. Até mesmo na apresentação dos dois isso pode ser notado: enquanto para compreender Marcelina o narrador utiliza seis parágrafos, para Júlio, só utiliza uma frase simples. Daí o conto não se tratar do amor dela por ele, visto ele ser minimizado na narrativa. O texto trata da personagem-título e de como ela nega algo dentro de si mesma para atender às convenções sociais, por isso o conto tem o nome de Marcelina, porque é sobre ela apenas que a história se dilata.

Quando ela adoece, o médico é chamado para tratá-la, ele passa a se configurar como a segunda personagem mais importante do conto, pois é entre ele e a protagonista que a maioria dos diálogos se desenvolve, através dos quais se revela o amor dela pelo cunhado. Necessariamente esse personagem deveria ser alguém fora do núcleo familiar para garantir o segredo do amor e um médico é um homem da ciência, leva a marca da neutralidade e da objetividade. Esse personagem é um retrato da sociedade da época, quando eram comuns as visitas dos médicos nos lares. Vale considerar que o médico não é denominado, pois identificá-lo seria garantir uma individualização do sujeito e não é esta a função dele na narrativa.

Os diálogos ocorridos entre eles são marcados pelo jogo entre emoção e razão. Ele, como não está envolvido, avalia a situação sem passionalidade, então pode despir-se dos arroubos de sentimentos próprios das meninas apaixonadas ao propor: “Sufoque o que sente, esqueça um sonho impossível e não vá adoecer por um sentimento sem esperança”.

No primeiro diálogo entre eles, apesar da negativa da menina, o médico logo identifica a doença do amor e vocifera: “Está morta, dizia ele descendo as escadas”. Ele – como a voz da razão – já compreende como terminam essas histórias de amor, conhece as mocinhas casadoiras da época. Dessa primeira conversa em diante o ritmo da narrativa segue mais lento e o jogo entre emoção e razão estabelecido entre o médico e a moça torna-se o mais importante da história. Os diálogos são quase todos desempenhados pelos dois e os demais acontecimentos passam a ser dispensados pelo narrador:

Isto não é um romance, nem um conto, nem um episódio; — não me ocuparei, portanto, com os acontecimentos dia por dia. Um mês se passou depois do casamento de Júlio com a irmã de Marcelina. Era o dia marcado para o jantar comemorativo em casa de Júlio. Marcelina foi com repugnância, mas era preciso; simular uma doença era impedir a festa; a boa menina não quis. Foi. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1865, p. 15)

O leitor se pergunta: se não é um conto, o que é esse texto, afinal? Vale recordar a definição feita no prefácio, pelo autor: esboços rápidos em que as narrativas fazem parte de uma reunião de histórias dentro de um conto só.

Nos diálogos, aos poucos, Marcelina vai confirmando as suspeitas do médico: ela nutre amor pelo Júlio. Em todo o texto há quatro interações com o médico: uma inicial, na qual ele logo percebe o amor dela por seu cunhado, mas ela apenas nega e chora; a segunda, em que Marcelina ainda afirma não amar ninguém; na terceira conversa, sob a ameaça de revelar a mãe, o médico tem a confirmação do amor secreto e, ao perceber o estado em que ela se encontra, declara ser sua salvação impossível e, por último, no diálogo final ela dá uma folha de papel dobrada ao médico.

Os diálogos, nesse texto, revelam além da apresentação de Marcelina feita pelo narrador quem de fato ela é, mostrando através de suas falas, ou de seus silêncios, não apenas sua condição submissa, mas também sua tentativa de esconder seu amor:

— Que amor?

— Esse: o de seu cunhado.

— Está sonhando, doutor. Eu não amo ninguém.

— É de balde que procura ocultar.

Um dia, como ela insistisse em negar, o doutor ameaçou-a sorrindo que ia contar tudo à mãe.

A moça empalideceu mais do que estava.

— Não, disse ela, não diga nada.

— Então, é verdade?

A moça não ousou responder: fez um leve sinal com a cabeça.

— Mas não vê que é impossível? perguntou o doutor.

— Sei.

— Então por que pensar nisso?

— Não penso.

— Pensa. É por isso que está tão doente...

— Não creia, doutor; estou doente porque Deus o quer; talvez fique boa, talvez não; é indiferente para mim; só Deus é quem manda estas coisas. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1865, p. 23)

Assinale-se que, em 1865, quando o conto foi escrito Machado já tinha tido inserção no gênero teatral, o que lhe legou as rubricas presentes nos diálogos e o tom conflituoso da cena. Em nenhum momento há a fala de Marcelina afirmando amar seu cunhado, isto é, o ataque à moral familiar não é pronunciado por ela, só o *leve sinal* da cabeça revela.

Em outra chave de leitura examina-se ainda como tudo o que ocorre com a personagem parece determinado pelo destino do qual ela não pode escapar. A fatalidade movimenta a ação das personagens: a morte pressagiada desde o início da trama vai aos poucos se tornando cada vez mais a única solução para Marcelina, desse modo a tensão move

a narração não através da existência de um vilão ou da relação entre Júlio e Marcelina. É dentro dela mesma que se opera o conflito: ama o cunhado, mas abre mão da revelação desse amor em nome da moral familiar.

Roberto Schwarz em uma análise sobre os romances iniciais de Machado assim assegura:

Os conflitos que comporta são muito pouco heroicos ou românticos, pois cabe às personagens forçosamente uma companhia de altruístas, ajustarem-se à ordem estabelecida, de que não podem discordar no fundamental. Um espaço minado de bons sentimentos e tensões, em que o conflito não se declara jamais, pois declará-lo seria desmentir a convencional bondade geral dos familiares, limite diante do qual as personagens renunciam, sob pena de romperem a regra formal e de escorregarem para um mundo romanesco diverso (SCHWARZ, 1977, p. 89-90)

Apesar de o crítico tratar dos romances, o comentário adequa-se perfeitamente à história aqui considerada; em um comportamento altruísta, Marcelina abre mão da possibilidade do amor e – sem revelar seus sentimentos para a sociedade – vincula-se perfeitamente ao que apregoa a moral burguesa, assim a consequência é a morte da personagem.

Essa abnegação é reforçada no momento da morte: a personagem distribui flores e partituras de piano às irmãs, da mesma forma ela abre mão da própria felicidade para garantir o equilíbrio da família.

Após o falecimento, o médico lê para a mãe a carta de Marcelina:

Devo morrer deste amor. Sinto que é o primeiro e o último. Podia ser a minha vida e é a minha morte. Por quê? Deus o quer.
Não viu *ele* nunca que era eu a quem devia amar. Não lhe dizia acaso um segredo instinto que eu carecia dele para ser feliz? Cego! foi procurar o amor de outra, tão sincero como o meu, mas nunca tão grande e tão elevado! Deus o faça feliz!
Escrevi um pensamento mau. Por que me hei de revoltar contra minha irmã? Não pode ela sentir o que eu sinto? Se eu sofro por não ter a felicidade de possuí-lo não sofreria ela, se *ele* fosse meu? Querer a minha felicidade à custa dela, é um sentimento mau que mamãe nunca me ensinou. Que ela seja feliz e sofra eu a minha sorte.
Talvez eu possa viver; e nesse caso, ó minha Virgem da Conceição, eu só te peço que me dês a força necessária para ser feliz só com a vista *dele*, embora *ele* me seja indiferente.
Se mamãe soubesse disto talvez ralhasse comigo, mas eu acho que... (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1865, p. 22)

Evidencia-se, no início da citação, uma aceitação da personagem, já presente em outros momentos da história: ela mostra o seu destino sempre como traçado e do qual não pode escapar. No entanto, a partir do segundo parágrafo há um leve sentimento de rancor, quase uma revolta, é como se o lado emocional da personagem surgisse em um ímpeto de egoísmo – atenuando o altruísmo até aqui espalhado em todo o texto – em achar que seu amor é superior ao de sua irmã. Mas, logo no parágrafo seguinte, o domínio é recuperado, retorna a

abnegação necessária para a harmonia da moral familiar burguesa, ratificada pela afirmação de que a mãe dela havia ensinado assim.

A contradição que se opera entre o segundo e o terceiro parágrafos mostra a luta travada entre emoção e razão, da qual esta última é a vencedora. A marca maior dessas inconsistências são as interrogações, responsáveis por estabelecer as dúvidas, os questionamentos por que passa a personagem. Apesar de nos textos iniciais de Machado a complexidade psicológica não ser tão particularizada, nessa narrativa já se pode ver os dilemas, que pululam na mente de Marcelina, serem apresentados ao leitor.

No final da carta – escrita logo quando Marcelina descobriu-se apaixonada – há uma conformação quanto ao destino e, logo em seguida, ela afirma que se a mãe descobrisse sobre seus sentimentos a repreenderia e deixa o texto inacabado: “Se mamãe soubesse disto talvez ralhasse comigo, mas eu acho que...”. No entanto, o uso da adversativa, na oração, pode pressupor que a mãe não a repreendesse tanto assim, visto ser a filha mais amada de todas. O final da carta, possivelmente significa uma probabilidade de Marcelina enfrentar a todos e revelar seu amor e, por isso, precisa ser suprimida: as reticências apagam quaisquer esperanças sentimentais e devolvem a personagem à luz da razão.

Não há aqui a ação pela emoção típica dos textos dos escritores anteriores a Machado, como Alencar e Macedo, há uma mulher que opta racionalmente por abrir mão do amor e os diálogos e a carta revelam os dilemas pelos quais ela passa, mostrando os conflitos psicológicos, que seriam, anos mais tarde, muito bem desenvolvidos pelo autor.

Vale acentuar, ainda em relação à carta, o tom moralizante presente na expressão: “Querer a minha felicidade à custa dela, é um sentimento mau que mamãe nunca me ensinou”, a reprodução do ensinamento materno revela a preocupação em formar boas moças que seguissem corretamente a moral católica do respeito ao próximo. Duas forças coíbem a possibilidade de Marcelina indispor-se com a família e revelar seu amor por Júlio: família e igreja, instituições responsáveis pela manutenção da burguesia e contra as quais a protagonista não pode lutar, daí a fatalidade assinalar seu destino com a morte.

Quando Júlio descobre que era amado por Marcelina, no final do conto, ele não parece se importar, apenas exclama: “Pobre menina”, acende um charuto e vai ao teatro. Essa pouca seriedade com o ser humano demonstra um prenúncio do pessimismo machadiano.⁴⁷

⁴⁷Vale lembrar que esse descaso pelo amor da mulher que ama é similar ao que ocorre com o personagem-título no livro *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, publicado em 1878, quando Basílio é informado da morte de Luísa, só lamenta não ter trazido a amante francesa – Alphonsine para lhe fazer companhia.

Marcelina ama seu cunhado e, sabendo que a revelação desse amor iria provocar uma fratura na harmonia familiar, renuncia à própria vida, abrindo mão de seus sentimentos individuais para manter o equilíbrio do grupo social de que faz parte. O sacrifício da personagem em prol da moral familiar satisfaz aos ditames da ordem social, mas certamente não traz felicidade à protagonista.

3.2 Antônia e o disfarce da traição

Assim como o texto anterior, em que o primeiro parágrafo já oferece inferências sobre a morte da protagonista, o início do conto “Antônia” já alerta o leitor para o assunto a ser tratado na narrativa: a dissimulação.

A história conhece um tipo da dissimulação, que resume todos os outros, como a mais alta expressão de todos: — é Tibério. Mas nem esse chegaria a vencer a dissimulação dos Tibérios femininos, armados de olhos e sorrisos capazes de frustrar os planos mais bem combinados e enfraquecer as vontades mais resolutas. Antônia era uma mulher assim (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1865, p. 17)

A mãe de Tibério César estava grávida quando se divorciou e uniu-se a matrimônio com Otaviano, o futuro imperador Augusto, que adota o enteado como seu filho. Como o imperador não tinha filhos consanguíneos adultos, com sua morte, Tibério consegue ser indicado, pelo Senado, para imperador com o nome Tibério César Augusto, onde permanece no período de 8 de setembro de 14 até a sua morte, a 16 de março de 37. Ele se mantém todos esses anos no poder, porque durante seu reinado ocorreram mortes enigmáticas de todos os pretensos sucessores e Tibério afirmava não saber o motivo dos misteriosos extermínios.

Na citação, ao encerrar o parágrafo, o narrador revela que apesar do grande fingimento do imperador, as mulheres são ainda mais dissimuladas e destaca Antônia como uma mulher assim. Nessa introdução, esclarece-se o tema do texto, o narrador já emite uma opinião, julgando, informando e atribuindo sentido à narrativa. A introdução, embora não tenha uma segmentação direta com a continuidade da história, apresenta a raiz e o intento da narrativa. É a narração que se anuncia: a protagonista é casada com Oliveira e acusada pelos amigos de ter um envolvimento com Moura.

O narrador do texto machadiano, conforme já referido antes, deve ser analisado com suspeitas, e nesse conto, detém toda a autoridade da história por ele narrada, pois é ele que legitima o problema do episódio: inicia julgando a personagem e, com o total domínio da história afirma conhecer o casal: Antônia e Oliveira. Na composição dos dois há uma longa

ênfase na paixão, descritos como verdadeiras almas gêmeas, só sendo felizes juntos, pois um não conseguia se divertir sem o outro. Expressões como “amor ardente e apaixonado”, “alma só em dois corpos” e “união perfeita” ratificam a paixão dos casados. A descrição deles, assim como de seu amor, são perfeitas: ela é bela e ele “um Apolo”.

Após essa construção de perfeição familiar, o narrador se recolhe, passa a emitir sua opinião de forma mais discreta: descreve a história de forma mais distante, através de pequenas marcações mostra suas impressões, como a deixar o leitor ir construindo seu próprio olhar para o texto. No entanto, isso não significa uma imparcialidade ou neutralidade do narrador, ao contrário, ele vai, com muita destreza destilando sutis elementos para caracterizar a sociedade da época.

Não se pode esquecer que o conto é feito para as senhoras leitoras do *Jornal das Famílias*, por isso, as relações estabelecidas na sociedade burguesa disseminam-se em toda a narrativa. Deve-se imaginar o quanto as opções de divertimento, da sociedade fluminense do século XIX, eram limitadas, com isso as visitas entre as famílias eram uma constante e as diversões baseavam-se geralmente nos saraus realizados nas casas mais abastadas. Nessas reuniões, as famílias estreitavam seus laços: era quando os homens discutiam os assuntos mais importantes da corte, tratavam das indicações políticas e das novidades ocorridas na metrópole. Já as mulheres ocupavam-se com as inovações da moda, conversavam sobre seus lares, a educação dos filhos e as leituras que faziam.

Assim, nesses encontros a sociedade de fato, com as trocas de informação, ganhava mais ares de centro urbano. No final do conto, a ida ao teatro lírico para ver a celebridade italiana já demonstra a impregnação das influências estrangeiras típicas do período de ascensão do Brasil Imperial.

Na narrativa, esses encontros sociais resultam na inveja dos amigos, incomodados com a felicidade do casal e com a beleza de Antônia, o que possibilita um aforismo, nada otimista, de Machado: “A amizade é o melhor pretexto, até hoje inventado, para que um indivíduo pretenda tomar parte na felicidade do outro”. É quando o narrador exhibe Moura, dando início à complicação da história. No entanto, esse terceiro personagem, longe de caracterizar o dândi que o amante costuma ser, é composto como ridículo, muito inferior ao Oliveira. Na própria apresentação do personagem ele é tido como “um tal Moura” e mais adiante: “uma figura vulgar, as vezes ridículo, sem nada que pudesse legitimar a paixão de uma mulher bela e altiva”, sendo rebaixado pelo narrador. Esse personagem, na verdade, não toma parte na tensão da narração, ocorrida no diálogo, com isso percebe-se que não é a traição o tema central dessa história, mas sim o engano, o embuste, como já se iniciou no primeiro

parágrafo: a dissimulação. É a problematização entre o ser e o parecer – também percebida por Candido (1977) – quando tudo parece estar a serviço da representação.

Destaca-se o artifício do narrador: muito habilmente, sempre caracteriza a relação extraconjugal dos dois como resultado dos comentários das outras pessoas, um fruto da maledicência e não um fato comprovado, daí as construções: “notícia de que entre Moura e Antônia havia um laço de simpatia amorosa surpreendeu a todos”, ou ainda “a notícia contada a meia voz, e com a mais perfeita discrição correu de boca em boca”. Dessa forma, inicialmente, o narrador se isenta de confirmar com suas palavras a traição.

Já se percebe indícios da imagem da volubilidade do narrador machadiano, muito bem apresentado por Roberto Schwarz em *O mestre na Periferia do Capitalismo*, em análise a *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “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” (1990, p. 29)

Os amigos, que se reúnem na residência do casal, diante da notícia aos poucos espalhada, começam a observar todas as atitudes de Moura e Antônia, a fim de descobrir quaisquer indícios da comprovação do boato. Eles propagam a informação, julgando a relação entre os dois e dando veracidade à história, o que mais uma vez apresenta uma caracterização negativa da sociedade da época.

Interessante notar a sequência dos acontecimentos narrados: toda a história, desde a apresentação dos personagens até os burburinhos dos amigos, fazem parte da narração, tecida muito sabiamente pelo narrador, que apenas informa sobre as maledicências sociais, mas não dá certeza sobre esse envolvimento. Até esse momento a narrativa é contada sem enfatizar nenhum fato em especial, apenas acontecimentos conhecidos através das outras pessoas e o narrador parece não revelar suas impressões. A isenção do narrador possibilita a introdução do leitor na compreensão dos atos das personagens e na revelação de seus aspectos psicológicos e morais mais relevantes. Ele apresenta os comentários, mas não dispõe ao leitor a sua compreensão, distanciando a narração dos fatos de sua explicação.

Surge daí a necessidade de uma comprovação do narrador e para isso ele usa como recurso o episódio do teatro, com isso a narração ganha os detalhes do diálogo e a pormenorização dos gestos dos personagens. Como no conto o importante é o que se quer narrar, todas as demais informações são desnecessárias, assim, as particularidades da família que convida o casal ou da própria peça serem inúteis, bem como a personagem com quem Oliveira fica conversando, que o narrador não se dá ao trabalho de denominar, provavelmente para o leitor não dar atenção a um fato sem relevância.

Na construção dos diálogos o narrador novamente não se manifesta, mas revela indícios para mostrar a dissimulação de Antônia:

- Está bem, disse ela, irei.
- De que número é o camarote? perguntou bruscamente Oliveira.
- Vinte, segunda ordem, disseram as amigas de Antônia.
- Antônia empalideceu ligeiramente.
- Então, irás depois, não é? disse ela.
- Não, decididamente, não.
- Dize se vais.
- Não, fico, é decidido. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1865, p. 20)

O leitor atento entende a reiterada insistência dela não por querer a companhia de seu marido, mas para certificar-se de que ele não irá. Ele já havia afirmado antes sobre sua ausência, no entanto, mesmo assim, por duas vezes, ela insiste: uma em forma de pergunta, e nessa o deslocamento da negação para o final da frase tem um efeito especial, não funciona apenas como uma interrogação, e sim como confirmação, e nesse caso, é a falta dele que é ratificada; na segunda não é uma dúvida, e sim uma afirmação, quase um ultimato, e a negação de Oliveira é o que ela pretende.

Outro indício da dissimulação de Antônia é a palidez que lhe brota ao rosto. O próprio advérbio utilizado: “ligeiramente”, confirma o disfarce da personagem em esconder seu medo, ao ser citado o número do camarote.

Assinale-se a organização do texto, própria da influência do teatro:

O teatro foi um grande benefício para [Machado de Assis] pela soma de contatos e experiências que lhe proporcionou. Ensinou-lhe, sobretudo, o modo de armar as cenas. Quando nos seus livros, o escritor comenta os personagens, revela os bastidores e critica a própria montagem, isso não é mais do que a incorporação ao romance das indicações que acompanham as peças. É um vício que o romancista herdou da intervenção constante do teatrólogo nas entradas e saídas, nas mudanças de cenário e até nas atitudes e gestos dos personagens. Todo esse sistema de notações entre transfigurado na tessitura da obra literária (FILHO, 1947, p. 56)

Talvez por isso, os diálogos em seus textos sejam uma das maiores marcas da capacidade criativa de Machado e nessas passagens melhor se revelam os dramas psicológicos das personagens. Nas falas do conto em cena percebem-se avanços, recuos, pausas, silêncios, enfim, elas possibilitam condições de compreender os dilemas ou anseios que afligem Antônia.

O fato de o texto ser escrito para um público feminino burguês não garante a todas as leitoras a percepção sobre os indícios de dissimulação presentes. As artimanhas do narrador e os disfarces de Antônia são salpicados em pequenas doses no decorrer da narração. O narrador sabe como a importância das entrelinhas do texto é fundamental para a compreensão

da história, mas isso não significa que ele facilite esse entendimento. Aos poucos o leitor é levado a uma espécie de dúvida, mesmo com a afirmação feita no prefácio, não há certezas absolutas em que ele possa se agarrar. A falta de beleza de Moura, a felicidade do casal, intensamente exaltada no início da história, a insistência de Antônia para Oliveira ir ao teatro, e – o mais importante – a omissão da certeza do narrador, cria aberturas para enganos e nenhuma verdade pode ser mais sustentada. Esse procedimento do narrador é uma inovação na ficção do século XIX, conforme aponta Theodor Adorno (2003), que provoca a sugestão do real: “Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito ético da objetividade” (2003, p. 55)

Machado escrevia para leitores perspicazes, com condições de compreender suas inovações, o que certamente lhe distanciava da tradição:

Mesmo em seus primeiros livros, quando ainda o cerceavam os cânones românticos e possivelmente o inibia a timidez, o receio de ser diferente dos outros, de enveredar por caminhos até então indevassáveis já as suas figuras se distinguem pela independência em relação ao meio físico e ao moralismo convencional. Não obedeceu nem ao preconceito, então de rigor, de filiar à natureza tropical o feitio das criaturas, nem ao de fazer personagens exclusivamente boas ou más, tão caro ao romantismo. Os temas não continham nenhuma novidade, eram em sua maioria as cediças variações sobre o amor, mas os tipos já demonstravam uma diferenciação psicológica a bem dizer inexistente em nossa ficção (PEREIRA, 1955, p. 63)

A originalidade do texto machadiano é inquestionável: enquanto as mocinhas dos autores contemporâneos seus estavam na luta para conservar a moral familiar, (como Aurélia de Alencar, que pune Seixas por tê-la abandonado; ou como Lúcia, do mesmo autor, que morre por não poder viver um amor com Paulo devido à diferença social) as de Machado, muitas vezes, opõem-se exatamente a isso.

No final da história, o narrador ressurgiu e vai ao teatro sob o pretexto de também ir ver a apresentação da celebridade italiana. Na verdade, ele foi certificar-se da dissimulação de Antônia e, ao chegar, descobre: “Moura estava lá!”. Todas as conversas maledicentes sobre a personagem foram escutadas por ele e a sua ida ao teatro serve como investigação do fato.

Várias reflexões devem surgir a partir desse final do conto. Essa história foi publicada em agosto de 1865 e o restante – as duas outras narrativas “Carolina” e “Carlota e Hortência” – saíram em setembro. No jornal, após a frase final, estava escrito “Continuar-se-á”, informando que as histórias das outras mulheres viriam na próxima edição. No entanto, talvez o leitor menos atento não percebesse que a narrativa havia terminado e esperasse o próximo número pela continuação. Conforme dito, no início deste texto, o tema do conto é a

dissimulação: o narrador constrói a imagem de uma mulher apaixonada, depois, através dos diálogos, vai dando indícios de que há algo por ela escondido e no final, abruptamente, ele confirma o embuste. Não há nada mais a ser dito, o que se afirmou foi comprovado, causando surpresa tanto para o narrador – perceptível através da exclamação – quanto para o leitor. Esse corte brusco é uma marca do autor, quando o assunto se fecha, rompe-se a narração sem se preocupar em dar detalhes para o leitor.

Antônia exerce o fingimento subvertendo a intenção do seu comportamento cuidadoso, compreendido pelo seu marido como motivado pelo carinho. O narrador acentua primeiramente a união do casal, intensificando a felicidade existente entre os dois, depois manifesta a esperteza da personagem ao utilizar a melhor forma de garantir que Oliveira não a acompanhasse ao teatro ao tomar uma atitude de insistência, que podia ser interpretada por ele como motivada pelo amor. Essa demonstração de afeto excessivo revela uma busca pela possibilidade da viabilidade da traição, isto é, sua insistência não é uma marca de amor, mas de infidelidade.

Em outra chave de leitura percebe-se a ida do narrador ao teatro para comprovar a traição de Antônia: ele retira-se do papel neutro até então exercido e faz a grande revelação para confirmar a infidelidade da protagonista. O fato de ele omitir sua opinião no decorrer da narração, atendo-se apenas em narrar os fatos e as impressões dos demais personagens pode produzir uma dúvida no leitor quanto ao caráter de Antônia, o que se desfaz com a revelação final. Esse final permite ao leitor voltar ao texto e perceber as pistas deixadas no decorrer da história como a palidez da personagem ou a excessiva insistência dela para que Oliveira vá ao teatro. Daí deve-se considerar a dissimulação presente no texto para além da protagonista: o próprio narrador, ao camuflar suas impressões, demonstra ter enganado o leitor, por isso ele também é dissimulado.

Ressalte-se também que a descrição minuciosa da traição, com os detalhes que constroem a infidelidade, a revelação dos desejos dos amantes ou ainda a insatisfação com o casamento poderiam ser ofensivos para as gentis leitoras do *Jornal das Famílias*, por isso um narrador que apenas conta os fatos, sem emitir juízo de valor, não pode ser julgado como um agressor da moral familiar: em nenhum momento ele analisa os acontecimentos, apenas os apresenta e a surpresa final e o corte brusco interrompem qualquer possibilidade de se julgar o narrador como um opositor dos princípios que regiam o casamento burguês da época.

Ao contrário, é justamente pela sua omissão e pela sua surpresa que é estabelecido um falso pacto entre o narrador e o leitor, o qual, assim como o narrador, também se sente

enganado. No entanto, o leitor mais atento compreende o narrador também como um Tibério, um elemento que não se pode confiar.

3.3 – Carolina e a resignação diante do destino.

Similar aos textos anteriores em que a introdução já antecipava o tema da história, na narrativa “Carolina” isso também ocorre, mas marcado pelo diálogo, como a empurrar o leitor para dentro da narrativa que já está acontecendo: a conversa entre Lúcia e Carolina é sobre o casamento arranjado da protagonista com Mendonça, fruto de uma negociação. Apesar de no texto só haver uma rápida descrição de Carolina e de nenhum dos demais personagens, a fala de Lúcia revela que o futuro noivo não é nada atraente: a noiva é bela e ele tem dinheiro pra que possa garantir esse consórcio. O enredo é simples: a protagonista tem um envolvimento amoroso com Fernando, mas aceita placidamente o casamento imposto com Mendonça, deixando o rapaz apaixonado desolado.

O tema do casamento por interesse é exposto abertamente a todos os personagens, não há uma tentativa de disfarçar a negociação: o pai, o noivo, a amiga, a protagonista e o antigo namorado, todos estão cientes do acordo tácito como um pagamento de favores. No próprio anúncio do casamento, na hora do chá, há um “geral acanhamento” de todos, o que revela simultaneamente o conhecimento do pacto e o consentimento deste como manutenção do status social. No livro *Figuras femininas em Machado de Assis*, Ingrid Stein acrescenta: “não seria exagero afirmar que nos romances de Machado de Assis predominam casamentos infelizes, impostos ou realizados por manipulação” (STEIN, 1984:56). O interesse econômico próprio dos casamentos arranjados é um dos motivos de a frustração amorosa incidir em vários textos machadianos, por isso em muitas obras não há casais felizes.

A felicidade no matrimônio não parece ser um bom tema para a narração que o autor queria. Assim são nas apresentações dos enlances conturbados que se tece a problematização das relações sociais e a complexidade das figuras femininas. Essa complicação instiga o leitor a refletir sobre os comportamentos e dúvidas humanas e esses percalços, certamente, eram questões preocupantes para as mulheres da época, que possivelmente viam nas obras lidas situações semelhantes às por elas vividas.

Mendonça é um homem rico que procura uma esposa da sua mesma condição social e o pai de Carolina está a lhe dever benefícios, por isso, a negociação ocorre. Entre os temas comuns na obra de Machado de Assis, Antonio Candido (1977) atenta para as cenas em que a distinção entre o ser e o parecer ocorrem nos textos do autor: quando as personagens

tentam desfilar na sociedade revelam-se os falsos valores, os interesses escondidos, tudo o que desfaz a imagem de uma vida digna e respeitável.

A valorização do amor não garantia o casamento, definido pela vontade e necessidade das famílias e como as mulheres podiam atrair grandes vantagens socioeconômicas com seus enlases, era com elas que as famílias mais se preocupavam. A família de Carolina está falida e pra garantir o futuro da personagem, o casamento vantajoso é a única saída. Raymundo Faoro, ao analisar as relações sociais da época à luz dos textos machadianos, afirma: “o dinheiro andava casado ao prestígio social, mas não era em si, traduzido em bens ou rendas que explicassem a honra da supremacia. Esta existia fundada em outras bases – tradição, modo de vida, educação e origem fidalga.” (FAORO, 1974, p. 5).

O casamento com Carolina é importante para Mendonça, apesar da família dela estar arruinada, porque a pretendida faz parte da mesma classe social que ele, daí servir perfeitamente para reforçar os laços sociais.

A manutenção da elitização passa a ser a única preocupação, a própria apresentação de Fernando, na história, surge bruscamente, fruto do diálogo entre as duas amigas. Não há quaisquer esclarecimentos do grau de envolvimento entre ele e Carolina. Sabe-se que é apenas o namorado e diante do consórcio já acertado, é preciso deixa-lo para trás e o respeito à ordem familiar é tão grande que, quando se anuncia o casamento arranjado, ele não questiona. Certamente ele sabe do motivo do enlace, Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas* (1997) apresenta a importância da família para consolidar a classe burguesa:

A família de preferência abastada é a intocável depositária da ordem e do sentido da vida. Oposta ao egoísmo do celibato e ao desperdício da viuvez, à esterilidade das relações passageiras e à brutalidade das relações desiguais, à irregularidade em geral, à obscuridade da pobreza, à aridez do trabalho, e a outras mais desgraças do país, a vida familiar é a esfera reparadora em que as disparidades sociais e naturais devem achar consolo e sublimação. Agente civilizador, ou refúgio dos civilizados, é ela o critério da moralidade e da racionalidade das ações humanas, e seus desencontros – que são dificuldades, mas não problemas – formam o centro reflexivo destes livros confinados quase inteiramente ao seu círculo (1977, p. 89)

Apesar de o crítico fazer referência aos livros iniciais do autor, pode-se ler a citação para compreender a importância do casamento como sustentáculo para garantir a moralidade burguesa. E a importância alarga-se quando a família passa a representar a função de sublimar as pequenas desconexões que podiam desfilar pela sociedade da época. Daí entende-se o porquê da preocupação do pai de Carolina em afiançar o matrimônio vantajoso

para a filha e também porque Mendonça precisa de uma esposa do mesmo círculo social que o seu.

Após compreender como e porque se dá a composição do consórcio matrimonial na narrativa, interessa observar a situação da mulher na história. Kátia Muricy, no seu livro *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*, a fim de compreender como se desenvolvem as personagens do autor, alude sobre o papel da mulher nos eventos sociais da época:

Com a importância do salão no jogo de 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 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, abandonavam seus antigos hábitos e tratavam de europeizar seus corpos, seus vestidos e seus sentimentos (MURICY, 1988, p. 56\7)

O desfile da mulher tinha grande importância social: era símbolo de estabilidade e de sucesso alcançado. Se o casamento era o rito que consagrava a seriedade e o respeito do casal, à mulher era dada a alegoria de prestígio social. Ela tinha o papel de dona de casa abnegada e dependente e também representava o poder material do esposo, pois apesar da pose de “bonequinha de luxo”, ainda era desprovida de autoridade e totalmente dependente do marido. A aceitação de Carolina é o que era esperado da mulher ideal do século XIX: devia se calar e se ajustar aos padrões sociais e a protagonista aceita passivamente o consórcio.

Vale enfatizar a atenção dispensada à Carolina e a aquiescência com que ela aceita o matrimônio, por isso, o narrador despreza as demais informações, não se dando nem “ao trabalho de descrever a figura da amiga de Carolina” ou ainda subtraindo o excesso de sentimentalismo que poderia surgir a partir da tristeza da personagem: “o leitor sagaz suprirá o resto da carta, acrescentando qualquer período tirado de qualquer romance da moda”.

Como o tema da história é a abnegação da felicidade da protagonista, o narrador detém-se em expor apenas os momentos em que essa renúncia está evidente: mostra o diálogo inicial entre as amigas em que se anuncia ao leitor o mote da narração, apresenta o anúncio, onde todos acabrunhados aceitam o acordo matrimonial e depois salta seis meses após a realização do enlace mostrando Carolina já casada, como se evidencia na expressão: “Como

eu não quero entreter os leitores com episódios inúteis e narrações fastidiosas, salto aqui uns seis meses e vou levá-los à casa de Mendonça, numa manhã de inverno”⁴⁸

A conversação entre Lúcia e Carolina reforça essa aceitação, em todo o diálogo apesar dos questionamentos da amiga, a protagonista não se opõe, dando ao leitor a compreensão sobre a conduta da personagem: passiva, submissa, obediente, tranquila e cônica de seu papel social. Não há revolta, nem alardes, ao contrário, ela entrega-se ao que o destino lhe reserva serenamente. No entanto, não se pode considerar Carolina feliz com o consórcio. Na carta, por ela escrita, na manhã de casamento à amiga, há a comparação do matrimônio com um túmulo, porque ela sabe que todos os planos de amor, desenhados para sua vida estão prestes a morrer, assim a carta revela o que o silêncio esconde: “uma porta de bronze separava-a para sempre da felicidade que sonhara nas suas ambições de donzela”.

Essa composição de passividade da personagem é fruto do respeito pelo casamento enfatizado na rejeição das cartas de Fernando que, desesperado, escreve à amada para entender como o amor dela pode ter arrefecido tão bruscamente.

Aliás, através das cartas os sentimentos mais íntimos afloram na narrativa: a de Fernando, enviada na véspera do casamento, revela o discurso revoltado que devia ser proferido no dia do anúncio, mas foi silenciado devido ao respeito pela formalidade social daquele momento. Apesar da primeira carta enviada por Carolina à amiga demonstrar a tristeza que a cerca, depois do casamento a protagonista para de lamentar-se e aceita resignadamente a sua sorte: “Ninguém sabia dessa odisséia íntima, menos Lúcia, que ainda assim sabia mais por adivinhar e por surpreender as torturas menores da companheira dos primeiros anos”. Nem para a amiga ela demonstra seu sentimento, não há revolta ou lamento, mas obediência e aceitação.

Fernando, ao contrário, questiona a transformação da amada. Essa mudança não é resultado da falta de amor, mas de respeito às convenções sociais. E apesar do sofrimento, Carolina é superior a ele, abrindo mão da sua felicidade pessoal para representar adequadamente seu papel social. Apesar de todas as cartas apaixonadas e desesperadas recebidas, ela mantém-se resoluta em cumprir sua condição de esposa adequada e fiel. Pode-se ver uma postura imponente da personagem, símbolo do dever de todas as mulheres da época, pois desde o início ela aceita o casamento e zela pela manutenção deste.

⁴⁸Os saltos narrativos não são características exclusivas dos contos machadianos, vale lembrar que no romance D. Casmurro também há um salto em que o leitor encontra Capitu já casada com Bentinho.

No entanto, a crítica aos casamentos arranjados parece deslizar muito sutilmente por vários momentos do texto. Ao apresentar o consórcio, o narrador alega que “desiste de fazer uma sátira contra o vil metal (por que metal?)”. O julgamento suspenso aqui pode ser deslocado do metal para o homem que o utiliza, visto a crueldade não ser um defeito do dinheiro, mas do homem, pois, de sua posse, passa a acreditar que tudo está a seu dispor.

Dessa forma, ao suspender a crítica, o narrador discretamente semeia indagações às leitoras sobre os casamentos por interesse ocorridos e o papel representado pelo homem e pela mulher nesses consórcios, como se nota no trecho: “Em geral perguntava-se que amor estranho era aquele que levava Carolina a desfolhar a sua mocidade tão viçosa nos braços de semelhante homem. Ninguém atinava com a resposta”. O uso do indeterminado para os questionamentos isenta o narrador da crítica ao casamento por interesse e demonstra que a própria sociedade produz esses enlaces para depois os questionar.

Outra possibilidade de ver a crítica na história é no início do texto quando a personagem afirma: *Pobre pai! Ele cuida fazer a minha felicidade. A fortuna de Mendonça parece-lhe uma garantia de paz e de ventura da minha vida. Como se engana!* Esclarece-se para o leitor a inexistência da preocupação com a felicidade da personagem, e sim com a garantia de seu futuro.

Para isso há um jogo feito entre riqueza/pobreza e felicidade/infelicidade. Em quatro momentos do texto Carolina, seu pai e Fernando são chamados de pobres exatamente porque estão infelizes. Como o tema é a renúncia, o leitor mais astuto compreende a luta travada entre a felicidade pessoal e a satisfação social e, ao tratar de pobreza, no texto, os personagens estão aludindo à decadência de suas aspirações. Novamente, a relativização proposta por Candido entre o ser e o parecer está presente. Carolina sofre com o casamento imposto, mas não o questiona. Até para a própria amiga e confidente ela, depois de casada, não se lamenta: a infelicidade lhe corrói, mas não pode ser percebida pelos outros, pois a aparência social é importante para a manutenção da classe de que faz parte. Há um embate, de fato, contudo ele opera-se apenas dentro da personagem, ao receber a amiga, ao tratar com o escravo, no anúncio do consórcio, Carolina mantém-se serena, dócil e determinada, não há indícios de dúvidas de sua aceitação ao matrimônio com Mendonça.

Esse jogo cintila em vários momentos do texto e é no clímax da narrativa, quando Fernando invade a casa de Carolina, que ele chega ao ápice:

A moça correu para a porta. Fernando travou-lhe do braço.

- Que é isso? disse ele; amo-te tanto, e tu foges de mim? Quem impede a nossa felicidade?

- Quem? Meu marido!

- Seu marido? Que temos nos com ele? Ele...

Carolina pareceu adivinhar um pensamento sinistro em Fernando e tapou os ouvidos. Nesse momento abriu-se a porta e apareceu Lúcia.

Fernando não pode afrontar a presença da moça. Correu para a janela e saltou para o jardim.

O encontro final revela o momento de tensão esperado: o leitor sentiu como o conflito que deveria ter ocorrido durante o anúncio do casamento foi silenciado em virtude da formalidade da cerimônia, mas quando Fernando invade a casa de Carolina a conversação tão aguardada ocorre. O questionamento sobre a felicidade revela-se na fala dele, que age impulsivamente, porque ainda está dominado pelo amor. As ações dele são instintivas, saem de seu controle, ele está diante do ciúme e do medo, por isso não é possível ter comportamentos de racionalidade. Mas Carolina não, apesar de não dizer que não o ama ela está irredutível, não fraqueja. E no momento em que o ex-namorado vai criticar abertamente o que Mendonça representa, a fala é cortada. Esse corte mostra como a luta entre o amor e o dinheiro é silenciada. Não há razão de ser exposta, daí a interrupção de qualquer expressão que viesse a explicitá-la. Cabe ao leitor arguto perceber a finalização do jogo.

Na cena em tela, Carolina não quer ouvir, sabe que o marido vai ser recriminado, mas por comungar com ele da representação social, não aceita quaisquer questionamentos. Fernando representa um elemento negativo ao núcleo familiar, pois ele sabe das impropriedades que o constituem, e por isso ela não quer escutar suas acusações. Na ação desenrolada, ele age marcado pelo sentimento do relacionamento anterior que os unia; pela consideração ao amor nutrido por ela, enquanto ela age de acordo com o interesse de sua classe social.

No final da narrativa Carolina viaja com o marido e escreve uma carta à amiga:

Deixo-te, minha Lúcia, mas assim é preciso. Amei Fernando, e não sei se o amo agora, apesar do ato covarde que praticou. Mas eu não quero expor-me a um crime. Se o meu casamento é um túmulo, nem por isso posso deixar de respeitá-lo. Reza por mim e pede a Deus que te faça feliz.

O amor arrefeceu exatamente pela decepção. O ato praticado por Fernando é encarado por Carolina como indigno, pois macula a instituição familiar e um envolvimento com outro homem para ela é considerado um crime. Diante disso, ela prefere um casamento infeliz mantendo as aparências sociais do que a felicidade pessoal.

No término do texto o narrador finalmente se pronuncia: *foi para estas almas corajosas e honradas que se fez a bem-aventurança*. A bem-aventurança é uma expressão bíblica para referir-se à felicidade, mas não momentânea ou como resultado de um estímulo. É uma prosperidade fruto da obediência aos ensinamentos divinos, resultado de tranquilidade

e convívio adequado com o próximo. A ausência de opiniões não caracteriza o narrador como neutro, sua omissão é proposital, há vestígios significativos destilados pelo texto para produzir uma leitura crítica ao revelar as transgressões que contaminavam os casamentos na época.

3.4 - Carlota e Hortência: a traída e a traidora.

Os dois últimos perfis femininos são apresentados na narrativa Carlota e Hortência. A história tem início com a conversa entre Luís Patrício e Valadares que dialogam sobre o enterro de Carlota. Na conversação já se evidencia uma desarmonia na relação da defunta com seu marido, que é tido como o culpado pelo falecimento da esposa e para explicar os acontecimentos antecedentes ao falecimento, o narrador passa a contar a história de Carlota e José Durval.

Inicialmente, o narrador reporta-se aos anos iniciais do casamento quando a felicidade era completa justamente pela esposa, sempre apaixonada pelo marido, não saber dos envoltimentos extraconjugais mantidos secretamente. No entanto, a infidelidade do esposo aflora quando Carlota abriga sua amiga Hortência, a qual passa a ter um relacionamento amoroso com José Durval, abalando a alegria do casal. Carlota, ao descobrir o envolvimento dos amantes, acusa Hortência e, nessa denúncia, José Durval não permite que a amante deixe a casa para a sociedade não saber do adultério, o que desgosta ainda mais a triste esposa levando-a a morte.

Ao contrário das histórias anteriores em que a classe social dos personagens era percebida por alguns indícios presentes nos textos, nesses dois últimos perfis femininos o luxo da classe abastada inunda toda a narrativa. No início do texto, quando ocorre o funeral, já se manifesta isso na quantidade de carros presentes e o narrador ainda esclarece que José Durval era “dono de cinco prédios e de uma dose de fatuidade sem igual”.

O fato de Carlota ter descoberto a traição do marido e ter de resignar-se com isso é reflexo da subordinação em que as mulheres viviam diante das resoluções inquestionáveis da autoridade masculina. Esse posto foi asseverado pelo padrão de constituição familiar patriarcal, e o homem, líder da família, exercia seu poder regularizador e disciplinador sobre todas as pessoas. O consorte dominava tudo: a economia, a sociedade, a política, seus filhos, seus empregados e a esposa, enquanto dele se espera liderança e o sustento dos membros do lar, dela se aguarda obediência e a manutenção dos valores da classe burguesa, tanto ao

assegurar a reprodução da moral entre os filhos quanto ao cumprir seu papel de passividade diante da sociedade.

À traição do marido, não haveria questionamentos ou repreensões, mas sim o silêncio e o desgosto, por isso Carlota não se opõe à decisão de Durval em que Hortência permaneça na sua casa, a única alternativa restante é a morte. O casamento dava à vida do homem do século XIX uma seriedade que a situação da separação não sustentava. O divórcio era um escândalo para mulheres e homens e, mesmo que para estes, fosse justificável, por adultério, por exemplo, não era bem visto, daí a fim de manter-se no mesmo círculo social, para a mulher restava a resignação, para não ser banida pela vergonha de ferir a família com a desonra do adultério. Ingrid Stein constata a frequência na prosa machadiana da presença de mulheres envolvidas numa aura de quase martírio, concebidas pelo escritor como silenciosas, conformadas, dotadas de virtude, pudor, recato, e imbuídas do dever de manter os conceitos de decoro e paz doméstica (STEIN, 1984, p. 72).

Enquanto Carlota é apresentada como a bela esposa submissa, José Durval é construído como um crápula. Na conversa inicial, entre Luis Patrício e Valadares, ele é descrito como sem remorsos pela morte da consorte, não dando importância para o triste acontecimento. Bem opostas são as duas compreensões de cada um deles sobre o companheiro. Enquanto Carlota ama o esposo, vendo-o como um ídolo, ele não compartilha da mesma opinião, caracterizado pela constante infidelidade, isso oferece uma percepção do claro papel de superioridade do homem e de submissão da mulher.

Quando Carlota descobre a traição de seu esposo ela apenas passa a tratar friamente Hortência, não questiona o marido e nem mesmo a amiga. Contudo, quando a amante resolve procurar saber por que está sendo tratada diferentemente, a heroína declara saber a verdade. A cólera de Carlota é da traição da amiga, o próprio narrador questiona se o marido não era igualmente culpado, mas de fato o papel dela enquanto esposa não oferecia possibilidade de protestar quanto às ações de José Durval, por isso só lhe cabe mudar o comportamento com Hortência.

A amante é o último perfil apresentado por Machado de Assis: como havia sido traída por seu marido, foi acolhida pela amiga Carlota, tornando-se depois esposa de José Durval, mas ao contrário da esposa que amava seu marido, Hortência além de arruinar a fortuna do novo marido, trata-o com rispidez:

Primeiramente ao passo que a pobre Carlota era uma pomba sem fel, Hortência é um dragão de saias, que não deixa o marido por pé em rama verde. São exigências de toda a casta, exigências de luxo, exigências de honra, porque a fortuna de Durval

não podendo resistir aos ataques de Hortência, foi-se desmoronando a pouco e pouco.

Em outro momento do texto, Carlota e Hortência são comparadas com rosa e inseto venenoso, respectivamente, o que ressalta o quanto as duas mulheres são diferentes. As exigências da nova mulher fazem com que o marido, aos poucos, arrependa-se do recente matrimônio. Assim, o comportamento desregrado de José Durval, por macular o casamento, a maior célula constitutiva da família, precisa ser punido e a morte não se constitui como um castigo suficiente. É necessário o arrependimento da traição, o sofrimento dos mesmos desgostos que ele fez sua mulher sofrer e mais importante: a perda da sua abastança. A riqueza era a garantia da felicidade para o homem e o desperdício dela significa perder aquilo que o personagem mais valorizava.

Antonio Candido (1977) mostra como a valorização do dinheiro percorre muitas narrativas machadianas, sendo muitas vezes o mote para a construção da narração:

Pela sua obra toda há um senso profundo nada documentário, do status, do duelo dos salões, do movimento das camadas, da potencia do dinheiro. O ganho, o lucro, o prestígio, a soberania do interesse são molas dos seus personagens aparecendo em Memórias Póstumas de Brás Cubas, avultando em Esaú e Jacó, predominando em Quincas Borba, sempre transformando em modos de ser e fazer. (p.)

Desde o início do texto José Durval é descrito como rico e orgulhoso, daí o dinheiro ser uma das garantias de sua superioridade, por isso o processo de deterioração do personagem não pode ser apenas no domínio do lar, mas também de sua riqueza. Sendo assim, quando casa com Hortência, ele deixa de ter o comando da família e perde também sua fortuna. A lesão na superioridade é tão evidente que quando descobre que Hortência o trai, não tem ânimo para opor-se à infiel esposa:

“Um bilhete mandado por H. (o amante) caiu nas mãos de José Durval não sei por que terrível acaso. Houve explosão da parte do marido, mas o infeliz não tinha forças para manter-se na sua posição; dois gritos e dois sorrisos da mulher puseram-lhe água fria na cólera.”

Além da diferença entre as duas esposas, há uma relação muito adversa entre Hortência e José Durval: ela havia sido traída pelo esposo e passa a trair o novo marido. Ele havia traído sua esposa anterior e passa a ser traído no novo casamento. Essa inversão de papéis ocorrida entre os dois personagens possibilita compreender muito bem o papel de cada um. A infidelidade dele não o exila da sociedade, ao contrário: no enterro da primeira esposa muitos que estão presentes, vão exatamente por consideração a ele, até mesmo pela sua posição social. Quando o esposo morre, Hortência busca penitenciar-se dos erros passados, em uma “velhice prematura”; para uma mulher que deteriorou a fortuna do marido em busca

do luxo para desfilarem na sociedade, só ausentar-se dela seria a punição adequada. Os dois são considerados culpados pela morte de seus conjugues, mas para o homem não há um castigo social, é bem aceito apesar dos comentários de todos.

A traição de Hortência pode ser compreendida como uma desforra pelo que lhe aconteceu em seu casamento anterior e também como uma maneira de castigar a infidelidade de José Durval, no entanto, todos dois macularam o casamento e por isso precisam ser punidos. Não há como salvar-se da expiação do pecado cometido, daí a fortuna arruinada e a morte de José Durval e o exílio social de Hortência representam exatamente o fim por eles merecido: é retirando o que eles mais prezam – a fortuna e a vaidade (ambos elementos imprescindíveis para o desfile social burguês) que a punição torna-se eficaz, como alegoriza o aforismo machadiano: “há certas desgraças que parecem um castigo do céu e a alma sente-se satisfeita quando vê o crime punido”

Os dois personagens são construídos em todo o texto como elementos típicos da sociedade burguesa da época, por isso o castigo para quem não segue as regras sociais, como a preservação da fidelidade conjugal, é a exclusão, daí o teor moralizante da narrativa.

Ao analisar os contos machadianos, Alfredo Bosi (1982) comenta sobre a punição nos contos iniciais do autor:

(...) os Contos Fluminenses parecem escritos sob a obsessão da mentira. A qual, porém, ou é castigada, ou se prova uma suspeita falsa. Dar-se-ia o caso de seu autor ser um moralista ainda romântico a nos pregar casos exemplares? Não e sim. Não, pelo que virá logo depois: Machado nunca foi, a rigor, um romântico (o Romantismo está às suas costas); mas sim, pelo gosto sapiencial da fábula que traz, na coda ou nas entrelinhas, uma lição a tirar. (BOSI, 1982, p. 33)

A mentira diluiu-se em toda a narrativa, indo além de Hortência e José Durval. No recorte abaixo, em que Carlota descobre a infidelidade do marido, é possível ver como as personagens dissimulam suas emoções, a fim de manterem seus papéis sociais:

Hortencia era amante de José Durval.
Quando Carlota descobriu qual era a situação de Hortência em relação a ela, sufocou um grito. Era a um tempo, ciúme, desprezo, vergonha. Se alguma coisa podia atenuar a dor que ela sentia, era a covardia do ato de Hortência, que tão mal pagava a hospitalidade que obtivera de Carlota.
(...) A frieza que começou a manifestar a Hortência, mais do que isso, a repugnância e o desdém com que a tratava, despertou no espírito desta a ideia de que era preciso sair de uma situação tão falsa.
Carlota, com uma cólera sufocada, lançou em rosto à amiga o procedimento que tivera em casa dela. Hortência negou, mas negar confessando, pois nenhum tom de sinceridade tinha a sua voz.

Dois dissimulações se confrontam simultaneamente: a de Carlota, ao sufocar o grito e a de Hortência ao negar o envolvimento. A cólera da esposa é ter sido traída dentro do

seu lar, lugar em que exerce seu domínio, a ofensa maior é a covardia de Hortência em não ter valorizado a gratidão da amiga, desmoralizando-a em sua própria casa.

Essas desarmonias na relação entre os personagens permitem compreender como no texto é muito mais relevante a aparência social do que o sentimento pessoal de cada um deles. Como os personagens frequentam a classe abastada, eles preferem omitir as traições realizadas e essas omissões geram a intriga da narrativa. Abrigar Hortência, a primeira a ser traída, é o que possibilita o envolvimento com José Durval e a ocorrência da traição de Carlota. A morte da esposa é resultado da deslealdade sofrida e que tem como consequência o casamento entre Hortência e José Durval. Em uma linha sequencial, as três traições começam com Hortência sendo traída e terminam com ela mesma como traidora, daí a movimentação da narrativa centralizar o palco dos acontecimentos no lar de Durval.

As desconexões do casamento afloram permitindo ao leitor conhecer as desarmonias ocorridas dentro dos lares, sufocadas para não virem à tona na sociedade. Há uma necessidade de representar um papel social onde a moral, o respeito e a obediência estavam em destaque. Quando morre Carlota, por exemplo, Hortência permanece vivendo na casa do viúvo por seis meses, como a esperar que o tempo dissolvesse quaisquer falatórios maldosos e depois desse período casam-se. A preocupação em constituir uma imagem de família perfeita também é o motivo pelo qual o marido não se rebela diante das impropriedades da nova mulher, por isso o triste destino dos personagens é resultado da preocupação maior ser com a aparência social do que com sua própria satisfação pessoal.

Alfredo Bosi considera as personagens machadianas constituídas do que o próprio autor chamou (no conto O Espelho) de alma exterior, isto é, de uma espécie de capa, abrigo ou esconderijo, ao fazer com que elas se sintam fragilizadas e que não alcancem o que esperam para si mesmas. Na intenção de cumprir adequadamente seu papel social esquecem de si próprias e criam uma máscara representante não do que elas são, mas do que deveriam ser. A alma exterior é o reflexo do medo da opinião alheia e por isso há a preferência pela aparência ao invés da essência. Apesar de Bosi usar o termo para referir-se aos contos posteriores à década de oitenta do autor, no conto em tela, já se pode ver a máscara social em exercício. Ressalta-se ainda que não são apenas os três personagens ao utilizarem-se desse expediente, a proposta com o conto não é considerar José Durval, Carlota e Hortência como casos isolados, mas sim exemplos do que comumente acontece na sociedade, como se exemplifica no enterro de Carlota, onde a maior parte das pessoas levava uma “cara de tristeza oficial”, representando um sofrimento que não possuía.

Após mostrar como a dissimulação se estabelece em cada um dos elementos do desafortunado triângulo amoroso, através da ênfase na relação entre eles, chega o momento de destacar o narrador que na composição do conto não constrói a narrativa de forma involuntária. Em uma leitura desatenta há de se supor que o narrador não critica os acontecimentos por ele narrados, mas se compadece deles, isentando-se do julgamento e analisando os indivíduos perante as vicissitudes da vida. No entanto, não se pode esquecer a representação dos diálogos, a atenção dada às determinadas partes da narrativa e a exclusão de outras e até mesmo as descrições das personagens feitas pelo narrador. É ele o responsável por conduzir o leitor à trama, destilando sabiamente as informações a ponto de construir a impressão desejada.

Na história em questão ele opta por iniciar com as admirações de dois personagens de fora do triângulo amoroso sobre a abastada família de Durval para mostrar que os desacordos familiares não são percebidos apenas por ele, mas por outros. Durante o velório de Carlota, os personagens Valadares e Luís Patrício dialogam sobre a triste sorte da finada e acentuam a devassidão do esposo, a quem eles acusam pela morte de Carlota. Ressalta-se a afirmação do narrador, na apresentação dos dois amigos, como os dois únicos a sentirem verdadeira infelicidade pelo evento de que estão participando.

Em seguida, o narrador esclarece sobre os infortúnios de Carlota do casamento até sua morte e depois dá voz a Valadares, que através de uma carta refastela-se com as desventuras do segundo casamento do rico proprietário.

Na carta, Valadares além de contar sobre o casamento desafortunado de Durval, acentua a felicidade sentida como se estivesse vingado pelo triste destino da falecida Carlota, esperando que Luís Patrício, a quem a epístola é destinada, alegre-se tanto quanto ele. Valadares vê a infelicidade do segundo matrimônio como a desforra do destino, o que se nota na expressão: “Vou dar-te algumas notícias que te hão de alegrar, como a mim, posto que a caridade evangélica nos manda lastimar as desgraças alheias. Mas há certas desgraças que parecem um castigo do céu e a alma sente-se satisfeita quando vê o crime punido”.

Ele sabe que festejar as desgraças alheias é contra os desígnios católicos, por isso justifica como sendo castigo divino, daí vangloriar-se. No entanto, a resposta de Luís Patrício repreende a exultação de Valadares sentenciando que este sufoque o sentimento de satisfação: “no que fazes mal é em mostrares alegria por essa desgraça. Nem devemos tê-la nem as cinzas de Carlota se regozijaram no outro mundo. Os maus, no fim de conta, são dignos de lástima, por serem tão fracos que não possam ser bons. E basta punição para ficarmos já condoídos do pobre homem.”. Nessa fala há a perfeita reprodução da moral católica: dos casamentos

infelizes deve-se sentir compaixão por apresentarem homens maus que, por serem fracos, não conseguem ser fiéis no casamento.

A leitura do conto até esse trecho parece fazer a apologia do jornal casamenteiro e da igreja católica, visto que ao mesmo tempo defende a fidelidade e prega a piedade. No entanto, no término do conto, o narrador toma a palavra revelando um fato interessante: ambos os traidores – José Durval e Hortência – foram castigados, como a compartilhar com Valadares da satisfação pelo infortúnio dos dois.

3.5 - As bruxas do Bruxo

Como Machado de Assis tinha plena consciência das leitoras do *Jornal das Famílias* é evidente que a composição de suas personagens femininas não ocorreu ingenuamente, por isso ao invés de apresentar histórias apenas amenas como os demais colaboradores do periódico, suas narrativas possibilitam a reflexão.

É verdade que o tom moralizante percorre em seus textos, mas o leitor astuto percebe a complexidade das personagens machadianas por revelarem muito mais do que fragilidade e submissão, comum às damas retratadas nas diversas seções do jornal. Vale lembrar as dicas, no periódico, de como as donas de casa devem se relacionar com seus maridos, tratar os empregados, fazer receitas, vestirem-se adequadamente enfim, de como cumprirem seu papel de esposa e mãe.

As personagens de Machado de Assis são burguesas, mas o tema que dá mote aos contos vai muito além das amenidades retratadas no periódico: as mulheres dos seus contos oferecem complicação mais acentuada, seus comportamentos e discursos contêm arestas, dilemas, ambiguidades. Isso não evidencia uma oposição frontal contra o poder que as figuras masculinas de então detinham, mas revelam-se como mecanismos de romper sutilmente com o papel que lhes era destinado.

As mulheres que aceitam passivamente seu destino são desafortunadas ou pela morte, como Marcelina e Carlota, ou pela infelicidade, como Carolina. É bem verdade que Marcelina morre para não macular o casamento da irmã, enquanto a morte de Carlota é uma consequência da traição que sofrera. Se a infelicidade faz parte das três personagens já mencionadas, deve-se acrescentar Hortência, que padece de tristeza nos seus últimos dias. Como no prefácio o autor afirma a distinção entre as personagens, pode-se organizá-las em diferentes momentos do matrimônio: em Marcelina há o retrato das angústias que antecedem ao casamento; na narrativa Carolina enfatizam-se as negociações dos consórcios; Antônia é

um exemplo de traição; Carlota e Hortência são os dois lados das discrepâncias do matrimônio: a traída e a traidora.

As diversas etapas presentes nas narrativas mostram a corrosão da idealização do casamento romântico ao revelar os desequilíbrios possíveis de ocorrer antes, durante ou depois que o matrimônio se realiza. Ao contrastar essas mulheres às gentis leitoras *do Jornal das Famílias* é possível entender o porquê dos textos de Machado de Assis terem feito tanto sucesso: ao contrário das demais seções do jornal que banalizavam a inteligência das leitoras, os contos do autor ofereciam complicações necessárias para empolgar uma boa leitura.

Ressalte-se que o interesse pelo tema não é o único motivo do sucesso do autor, mas também a genialidade com que construía suas narrativas. As quatro histórias têm estruturas narrativas diferenciadas: em Marcelina, o autor usa a sequência de início, meio e fim, indo desde a apresentação da protagonista até a sua morte; na história de Antônia, o início do conto parte de uma comparação da personagem com Tibério, enfatiza o diálogo que antecede a ida ao teatro e rompe bruscamente com a surpresa do narrador; o conto Carolina começa no meio de um diálogo entre Lúcia e a protagonista e só depois o narrador situa o leitor sobre os acontecimentos da narrativa, salta alguns meses e mostra a personagem já casada com Mendonça; a última das quatro histórias tem a estrutura narrativa ainda mais sofisticada, pois além do narrador há ainda dois amigos, Luis Patrício e Valadares, que opinam sobre as relações entre José Durval, Carlota e Hortência, por isso há partes da história apresentadas ao leitor pelo narrador e outras pelos dois amigos.

Para o sucesso dessa técnica o narrador é um elemento que não pode ser esquecido: é ele o responsável em conduzir o leitor, a fim de abrir algumas portas e fechar outras para construir as impressões que espera causar. Dessa forma, ele é um narrador longe de ser neutro, pois pode revelar a preferência por algum personagem, como em Marcelina, ou omitir-se da narração, como faz em Antônia. Pode ainda ironizar o final da história, como em Carolina, ou criticar a fala dos personagens, como em Carlota e Hortência. Não é um elemento confiável que conduz o leitor pela história, ao contrário, muitas vezes é capaz de abandoná-lo ou enganá-lo, através do jogo estabelecido entre o narrador, o autor e o leitor, o que permite à leitura ganhar mais de uma interpretação por meio do que se esconde ou se revela no texto.

Por mais que as narrativas tenham sido escritas para um jornal moralizante há, desse modo, elementos que enriquecem a ficção ao trazer novas possibilidades de análise e tirar o leitor da zona de conforto a partir de reflexões mais profundas. As histórias satisfazem tanto o leitor tradicional, oferecendo a ele uma história com fundo moralizante, quanto o leitor

mais atento, que ao ler nas entrelinhas do texto, percebe possibilidades de ruptura nas narrativas aparentemente tradicionais. No entanto, essa reflexão não pode ser entendida como uma condução do leitor a uma concepção que se quer defender, ao contrário, é uma problematização do comportamento humano e a reflexão é a proposta, sem que seja dada uma resposta às questões levantadas.

Essa leitura mais atenta pode ser feita a partir das personagens femininas que, muitas vezes, para satisfazer o grupo social a que pertencem, têm um destino lamentável: para não ferir o casamento da irmã, Marcelina prefere a morte; Carlota também vem a falecer a partir da descoberta da traição de seu marido e é obrigada a conviver com a amante dentro de sua própria casa; e Carolina entrega-se a um casamento sem amor. Só Antônia e Hortência, as adúlteras, não possuem um final tão dramático, a primeira tem sua traição descoberta pelo narrador e a segunda exila-se para purgar seus pecados.

Essas personagens muitas vezes preferem abandonar seu interesse pessoal para atender o que apregoa a sociedade patriarcal, por isso o subterfúgio, o silêncio e a resignação funcionam como estratégias para expressar seus anseios e vontades. Desse modo, o texto não apresenta apenas a obediência aos ditames da elite burguesa, mas possibilita perceber a força dos desejos íntimos e a impossibilidade de se acreditar que as aparências sociais, aquilo que Machado denomina de alma exterior, fossem capazes de condicionar definitivamente a pessoa moral.

Atente-se que o autor não pretende implodir a ordem burguesa propondo uma revolução, mas sim uma sutil ruptura em relação aos modelos anteriores. Com isso, ao dar complexidade às personagens, ele mostra como o discurso do jornal, que tenta dar conta de um comportamento de uma parcela da burguesia, cria também fendas. A complexidade da figura feminina impossibilita que ela seja contida nos valores defendidos pelo periódico, mas o escritor faz isso de modo muito discreto, velado; é preciso ler nas entrelinhas para perceber essas arestas.

Para o leitor resta a impressão de que algo está em desequilíbrio, como se houvesse algo a mais do que a obediência e a passividade, ou que há algo nas aparências digno de atenção. A desarmonia é percebida em traços quase imperceptíveis espalhados pelo texto, por isso não se pode afirmar que as personagens sejam subversivas ou insubmissas, mas que a sua adequação ao padrão moral é problemática: quando elas aderem à moralidade sofrem com isso, o que pode ser entendido como uma crítica do autor. O desconforto do leitor é criado a partir de pequenas frases, palavras ou gestos dispersos no texto, escondidos nos detalhes.

Deve-se lembrar que tudo no conto é relevante, por isso as falas das personagens é como um problema a ser decifrado: o que as personagens falam, o que elas calam e também o que os narradores as fazem silenciar merecem atenção em virtude de elas não poderem ser tão diretas como os homens.

Com isso, retorna-se à problematização proposta por Candido (1977) da relatividade: as cinco mulheres mentem, encobrem, omitem ou ocultam alguma verdade devido o contexto em que elas estão inseridas. Assim, todas dissimulam suas intenções, seus anseios, seus desejos: Marcelina esconde seu amor por Júlio, Antônia sua traição, Carolina esconde seu sentimento por Fernando, Carlota sua amargura em dividir a mesma casa com a amante de seu marido e Hortência tem que encobrir de sua amiga a relação com José Durval.

Ao relacionar essa dissimulação com o texto de Bosi (1982), detecta-se que todas usam máscaras para representarem seu papel na sociedade, daí a valorização da aparência remeter à ideia de alma exterior: há um sufocamento da vida pessoal para que se possa atender ao que a moral burguesa apregoa.

O conto “Cinco Mulheres” apresenta perfis diversificados de personagens femininas que, ao serem conduzidas por um narrador ardiloso, apresentam uma complexidade na medida em que dissimulam seus sentimentos para atender aos desígnios da classe a que fazem parte. É possível que as gentis leitoras do jornal casamenteiro compreendessem o jogo construído a partir dessas personagens e passassem a refletir sobre a própria condição de submissão por ela vivida, daí as composições dessas cinco mulheres funcionarem para além da amenidade e graciosidade do *Jornal das Famílias*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão acerca do *Jornal das Famílias*, apesar dos vários estudos já realizados, está longe de ser finalizada, isto porque o sucesso obtido pelo periódico, durante os dezesseis anos de publicação, lido em várias províncias do país, sempre possibilitará uma farta análise, tanto pelas diversas seções quanto pelas narrativas nele presentes.

Se a análise se revitaliza pela intensa recepção que o jornal obteve na época, o interesse se energiza ainda mais quando se considera o principal colaborador: Machado de Assis, escritor de mais de um terço das narrativas publicadas. A proposta de aliar a diversão com a instrução se espalha por todos os espaços do periódico indo desde os editoriais até as ilustrações, conseqüentemente as histórias também apresentam a moralidade como objetivo central, daí porque, na época, o periódico do Garnier era considerado como o jornal casamenteiro de interesse tanto para as mocinhas que estavam a espera de um futuro enlace, quanto para as donas de casa que ficavam atentas às instruções publicadas para a condução adequada de seus lares.

A esse forte teor moralizante os textos machadianos não podiam opor-se, por isso os contos publicados funcionam como palco para o desfile da classe burguesa com seus padrões de conduta e o casamento, por ser o passaporte para a consolidação da família, é o tema central de várias dessas narrativas. A compreensão do casamento para além da esfera sentimental alcança o sentido de um acordo matrimonial em que a imposição, a negociação e a propensão ao lucro constituem-se como muito mais relevantes do que a felicidade das personagens, o que abafa a escolha conjugal e produz, muitas vezes, a insatisfação feminina.

Essa intranquilidade tão comum às mulheres do século XIX era o ingrediente de muitos dos contos machadianos, que ao invés de apresentar a visão idealista do amor conforme faziam Alencar e Macedo, optou por ir além: enquanto esses autores terminavam suas narrativas com a cerimônia do casamento simbolizando o amor alcançado, os textos de Machado estendem-se para além do pós-nupcial, evidenciando os trâmites dos acordos matrimoniais para relacioná-los à frustração amorosa dos cônjuges.

Não por acaso as personagens, geralmente, são apresentadas em crise, como em desequilíbrio com o papel social que deveriam representar, o que, no mínimo, oferece condições para que o leitor mais atento perceba um certo questionamento da instituição do matrimônio, até então assentado na ideia de propriedade e de preservação da moralidade da elite burguesa. Para categorizar esse desmascaramento, em que as personagens parecem estar

fora do lugar que deveriam ocupar, as mulheres ganham lugar de destaque, daí porque muitos dos contos machadianos detêm-se na composição de papéis femininos situados em um ambiente citadino burguês e com a temática voltada para a dificuldade da vida conjugal.

Ressalte-se, assim, que Machado, através do desvendamento dos problemas femininos, alcança muito mais do que apenas o retrato das discrepâncias dos casamentos arranjados, revela as relações de poder que consolidavam a elite burguesa como a mais importante classe da sociedade oitocentista. Dessa forma, o autor desentroniza a mulher, até então endeusada pelos autores românticos e utiliza-se dela para expor as dúvidas humanas.

A composição da personagem feminina é construída a partir de um papel de submissão, passividade e obediência, por isso em muitas narrativas além dos comportamentos e das falas, o silêncio pode ser mais eloquente do que o próprio discurso visto surgir, muitas vezes, como resultado de um abafamento da fala que não pode ser dita. Vale considerar que esse silêncio consegue expressar a resignação da mulher: são as lacunas do texto que movimentam o dinamismo da significação que a narrativa pode ter para o leitor.

Para essa compreensão ser construída a figura do narrador não pode ser desmerecida, isto porque são os jogos entre as falas do personagem e do narrador que armam a significação da história, quando o primeiro fala, parece silenciar o segundo que se desloca para privilegiar o discurso do personagem. Esse afastamento do narrador funciona como um teste sobre a percepção do leitor para saber até que ponto as armadilhas escondidas no filtro das falas e nas manobras no silêncio das personagens são descobertas como elementos que simbolizam o papel de submissão da mulher burguesa. O jogo dinâmico que se estabelece entre leitor e narrador é uma estrutura geradora de sentido, por isso aquilo que a princípio é tido como definitivo e sólido, em uma leitura mais atenta revela-se como fluente e fugidio, desconstruindo verdades e relativizando valores até então tidos como universais.

Assim, as pistas do narrador, suas ausências e as seleções dos diálogos produzem um estado de atenção no leitor que, atento, passa a um estado de desconforto, de dúvida, capaz de conduzir a um momento seguinte em que não há uma resolução do problema ou o restabelecimento da tranquilidade inicial. O percurso começa com a apresentação da ordem até que a desordem se anuncia e, ao contrário do que o leitor espera, a ordem não é retomada. Dessa forma, muitas vezes, o texto finaliza sem acalmar o leitor, o que deve provocar uma desarmonia capaz de produzir uma reflexão na leitora amena do *Jornal das Famílias*.

Não se deve desconsiderar o contexto em que se desenvolveu a leitura no Brasil do século XIX, isto porque, mesmo com a ampliação das livrarias a partir da chegada da família real, ainda havia uma parcela significativa de analfabetos e esse número amplia-se

quando se trata das mulheres leitoras, poucas tinham acesso aos livros e jornais e entre essas é possível que nem todas conseguissem compreender as entrelinhas dos textos machadianos. É fato que Alencar e Macedo contribuíram para a formação do leitor brasileiro, ao apresentar um narrador que conduzia o leitor pelas sequências narrativas do romance, a fim de facilitar a compreensão do texto. Ao encontrar os textos machadianos, essas leitoras defrontaram-se com um narrador ardiloso e com personagens dissimuladas, provocando uma inquietação a que elas não estavam acostumadas.

Além do narrador e das personagens, várias outras distinções podem ser percebidas entre os contos machadianos e os textos de seus antecessores, pois por mais que a abordagem temática ainda enfoque o casamento, a complexidade machadiana aborda esse sacramento não como um final idealizado e almejado por todos, mas sim como uma relação que merece particular atenção. Assim, Machado problematiza as relações entre o casal: ao invés de idealizar as núpcias erigindo-as como o sustentáculo da sociedade burguesa, o autor faz exatamente o oposto, revela as incongruências que cercam as relações matrimoniais: o ciúme, a traição, as negociatas e as vaidades.

Nessa esteira de revelações as mulheres funcionam como canal por onde as críticas são sutilmente processadas: é através de suas dissimulações que a obediência à sociedade patriarcal passa a revelar os seus imbricados padrões morais. No entanto, há que se ressaltar que essas apreciações não conduzem a uma corrosão de gênero para desprivilegiar o papel da mulher nas relações matrimoniais. Só a situação subalterna por ela vivida poderia servir de condutor para o autor destilar seus discretos feitiços e a desfaçatez, peculiares a essas figuras femininas, é uma maneira de evidenciar as mazelas que carcomiam os casamentos arranjados da época.

Marcelina caracteriza as infelicidades resultantes dos casamentos burgueses, Antônia é um exemplo de traição, Carolina é consequência de um casamento sem amor e Carlota e Hortência metaforizam os dois lados da infelicidade conjugal: a traída e a traidora. Na medida em que acompanha o desenrolar das narrativas, a leitora começa a perceber as desarmonias que se espalham ao longo das histórias como se as personagens não se coadunassem com o contexto de dependência que lhes era destinado.

Assinale-se que ao longo dessas histórias, apesar de o enfoque ser as mulheres, outros indícios revelam o patriarcalismo e os costumes da sociedade da época: a ostentação da riqueza, a traição do esposo, as idas ao teatro, as reuniões nas casas das famílias e os bailes onde os casais eram apresentados.

Nessas situações as máscaras sociais são privilegiadas em detrimento das vontades individuais, por isso os anseios pessoais são minimizados e avulta a moralidade burguesa, por isso as histórias devem ser lidas minuciosamente a fim de se compreender as reflexões que suas entrelinhas possibilitam.

Daí a necessidade de ampliar a leitura dos contos machadianos publicados no jornal, isto porque apenas onze das narrativas têm recebido a atenção dos críticos, estando ainda mais de setenta histórias precisando de um olhar mais atento. A situação de abandono em que se encontram os contos machadianos, esquecidos nas páginas do periódico em estudo, deve-se ao status que os textos de Machado, escritos após a década de oitenta, alcançaram.

A maior parte dos críticos detém-se nos escritos a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e considera os textos anteriores como inferiores. No entanto, conforme comprovado neste estudo, não há que se falar em um processo de ruptura do primeiro para o segundo momento da produção do autor, mas sim de evolução, pois muitos dos aspectos que consagrariam o autor já davam seus primeiros passos nos seus textos iniciais. Dessa maneira é que os feitiços do “Bruxo do Cosme Velho” como a inovadora técnica narrativa, a complexidade psicológica, a ironia, as corrosões da vida burguesa já se insinuam nos textos iniciais, capazes disfarçar as provocativas sugestões às gentis leitoras.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia (org.) **Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII E XIX**. Campinas: Mercado de Letras, 2008.
- _____. **Os Caminhos dos Livros**. Campinas: Mercado de Letras, 2004.
- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, ed. 34, 2003
- ALBANO, Sandro Albino. **Em cena: os bastidores da sociedade brasileira em contos de Machado de Assis** (Dissertação de Mestrado). Florianópolis: UFSC, 2006
- ALBUQUERQUE, Renata de. **Senhoras de si: o querer e o poder de personagens femininas nos primeiros contos de Machado de Assis** (Dissertação de Mestrado) São Paulo: USP, 2011
- ANGELIDES, Sophia. A. P. **Tchecov: cartas para uma poética**. São Paulo: EDUSP, 1995
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “O Jornal e o Livro”. In: __ **Obra completa**. 5ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1985, v. 3
- _____. **Crônicas de A Semana**. São Paulo: Cultrix, 1957.
- _____. **Crônicas** (1864-1867). 2. Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre: W.M. Jackson Editores, 1938.
- AZEVEDO, Silvia Maria. **A Trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos Contos e Histórias em Livro** (Tese de Doutorado) São Paulo: USP, 1990
- BASTOS, Maria Helena Câmara. Leituras das Famílias Brasileiras no Século XIX: o Jornal das Famílias (1863-1878). In: **Revista Portuguesa de Educação**, Portugal: Universidade do Minho, 2002.
- BELLIN, Greicy Pinto. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. **Anuário de Literatura**, Universidade Federal do Paraná, 2011.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1974
- “A máscara e a fenda”. In: _____(org.). **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982
- _____. **Machado de Assis: O Enigma do Olhar**. São Paulo: Atica, 2000
- _____. org. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BRAYNER, Sônia. O conto de Machado de Assis. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **O conto de Machado de Assis: Antologia, Organização e Introdução de Sônia Brayner**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

- BROCA, Brito. **Machado de Assis, a Política e Outros Estudos**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1957.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____ A Personagem do Romance. In: **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976
- CASTELLO, José Aderaldo. **Realidade e Ilusão em Machado de Assis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1995.
- CHLOVSKI, V. **A construção da novela e do romance**. In: Vários. Teoria da Literatura; formalistas russos. Porto Alegre, Globo, 1971.
- COELHO, J. **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana**, Coimbra Atlantida, 1946.
- CORTAZAR, J. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974
- COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.
- CRESTANI, Jaison Luís. **Machado de Assis no Jornal das Famílias**. São Paulo: Edusp, 2009.
- CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. **Machado de Assis: um Escritor na Capital dos Trópicos**. Porto Alegre, São Leopoldo: IEL; UNISINOS, 1998
- EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.
- ESTEVES, Martha de Abreu. **Meninas Perdidas- os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a Pirâmide e o Trapézio**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.
- FACIOLI, Valentim. **Um Defunto Estrambótico: Análise e Interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Nankin Editorial, 2002
- FILHO, Barreto. **Introdução a Machado de Assis**. Rio de Janeiro Agir, 1947.
- FRANÇA, Eduardo Melo. **Ruptura ou amadurecimento: uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis** (Dissertação de Mestrado) Recife: UFPE, 2008.
- GLEDSON, John. Os Contos de Machado de Assis: o Machete e o Violoncelo. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Contos: uma Antologia/ Machado de Assis**. Seleção / Introdução e Notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998^a v. 1

- GONZAGA, Sergius. **Machado de Assis: contos definitivos**. Porto Alegre: Novo Século, 1998
- GOTLIB, N. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 2006.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os Leitores de Machado de Assis: o Romance Machadiano e o Público de Literatura no Século 19**. São Paulo: Nankin Editorial/ Edusp, 2004.
- HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil: sua história**. São Paulo: T. A Queiroz, Edusp, 1985.
- JORNAL DAS FAMÍLIAS**, Rio de Janeiro, 1863-1878
- JORNAL DO COMMERCIO**, Rio de Janeiro, 1870-1903
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro, MEC – Serviço e Documentação, 1952
- MACHADO, Ubiratan. **Machado de Assis: Roteiro de Consagração**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- MAGALHÃES JUNIOR, R. **A arte do conto; sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres**. Rio de Janeiro, Bloch, 1972.
- MASSA, Jean-Michel. **A Juventude de Machado de Assis. (1839-1870)**. Ensaio da Biografia Intelectual. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MATOS, Mário. “Machado de Assis, Contador de Histórias”. In: _____ **Machado de Assis, o Homem e a Obra**. São Paulo: Nacional, 1939
- MAURO, Frédéric. **O Brasil no Tempo de Dom Pedro II (1831-1889)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- MEYER, Marlyse. **Folhetins: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MOISES, Massaud. **A criação literária**. Prosa I. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MURICY, Katia. **A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NADAF, Yasmim Jamil. **Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)** Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

- 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*** (Tese de Doutorado) Campinas: UNICAMP, 2008
- PEREIRA, Lucia Miguel. **Machado de Assis (Estudo Crítico e Biográfico)**. São Paulo: José Olympio, 1955
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o Conto. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Niterói, março/1991. v 1, pp 22-25
- PINHEIRO, Alexandra Santos. **Revista Popular (1859-1862) e Jornal das Famílias (1863-1878): Dois empreendimentos de Garnier** (Dissertação de Mestrado) Assis:UNESP, 2002.
- _____ **Para além da amenidade – o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção**(Tese de Doutorado)Assis: UNESP, 2007.
- POE, E. A. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.
- _____ **Resenhasobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne**.Tradução deCharles Kiefer. Bestiário, Porto Alegre, v. 1, n 6, 2004. Disponível em <http://www.bestiario.com.br/6.html>Acesso em 25.09.2013
- PONTES, Eloy. **A Vida Contraditória de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- PRIMI, Juliana. **Mulheres de Machado: condição feminina nos romances da primeira fase de Machado de Assis**. 2004. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis**. 2ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934
- REVISTA POPULAR**, Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1859-1862.
- SALES, Germana Maria Araújo. Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. **Entrelaces** (UFC) v. 1, p. 44-56, 2007.
- SALES, Germana Maria Araújo. **Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)** Tese de Doutorado,Campinas: UNICAMP, 2003.
- SCHWARZ, Roberto **Ao Vencedor as Batatas**. Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____ **Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SILVEIRA, Daniela Magalhães da. **Contos de Machado de Assis: Leitura e Leitores do *Jornal das Famílias*** (Dissertação de Mestrado em História) Campinas: UNICAMP, 2005
- STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

XAVIER, Therezinha Mucci. **A personagem feminina no romance de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Presença, 1986

ANEXO I

Tabela organizada por Maria Helena Câmara Bastos com as seções e número de textos do *Jornal das Famílias* (1863-1878)

ÍNDICE /ANO	1863	1864	1865	1866	1867	1868	1869	1870 **	1871 ***	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1878	Total
Romances /novelas	22	20	22	26	25	24	18	21	11	26	31	36	36	38	36	43	415
Literatura	1																1
História	3	5	2	4	2	1			1				3				21
Bibliografia	1	2															3
Viagens	3		5	2													10
Mosaico / Anedotas	30	13	8	19	3	5	8	2	2	3	7	5	6	5	6	7	131
Agricultura/ Floricultura	1								3	3							7
Medicina doméstica /popular	2			4		4		2		1		2	1				16
Economia doméstica			10		23		17	5	4	5	3	1	6	4			78
Poesias	20	15	14	18	14	17	14	11	4	6	9	11	12	15	12	10	202
Variedades												1		3	6	2	12
Explicação Modas e Trabalhos*																	
Anexos*																	

* Presente em todos os números
 ** Este tomo não tem índice geral
 *** De abril a setembro a revista não é publicada

ANEXO II

Contos publicados por Machado de Assis no *Jornal das Famílias* (organização de Daniela Magalhães da Silveira)

	Mês/Ano	Conto	Assinatura
01	06/1864	“Frei Simão”	M. A.
02	07 e 08/1864	“Virginus”	Machado de Assis
03	09 e 10/1864	“O anjo das donzelas”	Max
04	11/1864	“Casada e viúva”	Machado de Assis
05	12/1864 e 01 a 03/1865	“Questão de vaidade”	Machado de Assis
06	04 a 06/1865.	“Confissões de uma viúva moça”	J.
07	08 e 09/1865	“Cinco mulheres”	Job
08	10/1865 a 01/1866	“Linha reta e linha curva”	Job
09	01/1866	“O oráculo”	Max
10	02/1866	“O pai”	M.
11	02 a 04/1866	“Diana”	anônima
12	04 e 05/1866	“Uma excursão milagrosa”	A.
13	05 e 06/1866	“O que são as moças”	Max
14	06 e 07/1866	“Felicidade pelo casamento”	F. e S.
15	09 e 10/1866	“A pianista”	J. J.
16	10 e 11/1866	“Astúcias de marido”	Job
17	11 e 12/1866	“Fernando e Fernanda”	Maximo
18	01 e 02/1867	“Possível e impossível”	Marco Aurélio
19	03/1867	“Francisca”	Maximo
20	04/1867	“Onda”	Maximo
21	05 e 06/1867	“O último dia de um poeta”	Max
22	11/1867	“História de uma lágrima”	J.B.
23	01/1868	“Não é mel para a boca de asno”	Victor de Paula
24	03/1868	“O carro nº 13”	Victor de Paula
25	04 e 05/1868	“A mulher de preto”	J. J.
26	06 e 07/1868	“Quinhentos contos”	Otto
27	07 e 08/1868	“O segredo de Augusta”	Machado de Assis
28	01/1869	“Luiz Soares”	J. J.
29	10 a 12/1869	“O anjo Rafael”	Victor de Paula
30	01/1870	“A vida eterna”	Camillo da Anunciação
31	? e 05/1870	“O capitão Mendonça”	Machado de Assis
32	09 e 10/1870	“O rei dos caiporas”	Job
33	?/1870	“Aurora sem dia”	?
34	01/1871	“Mariana”	J. J.
35	01/1871	“Aires e Vergueiro”	J. J.
36	03 e 10/1871	“Almas agradecidas”	Machado de Assis
37	03 e 10/1871	“A felicidade”	X
38	11 e 12/1871	“O caminho de Damasco”	Job
39	01 a 03/1872	“Rui de Leão”	Max
40	04 e 05/1872	“Quem não quer ser lobo”	J. J.
41	05 e 06/1872	“Uma loureira”	Lara

42	06 a 09/1872	“A parasita azul”	Job
43	07 e 08/1872	“Canseiras em vão”	O. O.
44	09 a 12/1872 e 01/1873	“Qual dos dois?”	J. J.
45	09 e 10/1872	“Uma águia sem asas”	J. J.
46	02 e 03/1873	“Quem conta um conto”	J. J.
47	03 e 04/1873	“Ernesto de tal”	J. J.
48	04/1873	“Tempo de crise”	Lara
49	04 e 05/1873	“O relógio de ouro”	Job
50	05/1873	“Decadência de dois grandes	Max
51	06 e 07/1873	“As bodas do Dr. Duarte”	Lara
52	08 a 10/1873	“Nem uma nem outra”	J. J.
53	08 e 09/1873	“Um homem superior”	Job
54	10 e 11/1873	“Quem desdenha”	Machado de Assis
55	12/1873 a 02/1874	“A menina dos olhos pardos”	Otto
56	03 a 05/1874	“Os óculos de Pedro Antão”	J. J.
57	06 a 08/1874	“Um dia de entrudo”	Lara
58	10 e 11/1874	“Muitos anos depois”	Lara
59	11/1874 a 02/1875	“Miloca”	J. J.
60	12/1874 a 03/1875	“Valério”	Job
61	04 a 06/1875	“Quem boa cama faz”	O. O.
62	07 e 08/1875	“Brincar com fogo”	Lara
63	07 a 09/1875	“Antes que cases”	B.B.
64	08 e 09/1875	“A mágoa do infeliz Cosme”	Job
65	09/1875	“A última receita”	J. J.
66	10 e 11/1875	“Um esqueleto”	Victor de Paula
67	10 e 11/1875	“Onze anos depois”	Machado de Assis
68	12/1875 e 01/1876	“Casa, não casa”	Machado de Assis
69	12/1875 a 02/1876	“História de uma fita azul”	Machado de Assis
70	02 e 03/1876	“To be or not to be”	Machado de Assis
71	03 a 05/1876	“Longe dos olhos”	Machado de Assis
72	04 a 07/1876	“Encher tempo”	Machado de Assis
73	06 a 08/1876	“O passado, passado”	Lara
74	08 a 10/1876	“D. Mônica”	Lara
75	10/1876	“Uma visita de Alcibíades”	Victor de Paula
76	11 e 12/1876 a 01/1877	“O astrólogo”	Machado de Assis
77	12/1876 a 02/1877	“Sem olhos”	Machado de Assis
78	03 a 05/1877	“Um almoço”	Machado de Assis
79	06 a 08/1877	“Silvestre” Victor de Paula	Victor de Paula
80	09 e 10/1877	“A melhor das noivas”	Victor de Paula
81	11 e 12/1877 a 01/1878	“Um ambicioso”	Machado de Assis
82	02 e 03/1878	“O machete”	Lara
83	04 e 05/1878	“A herança”	Machado de Assis
84	06 a 08/1878	“Conversão de um avaro”	Machado de Assis
85	10/1878	“Folha rota”	Machado de Assis
86	11 e 12/1878	“Dívida extinta”	Machado de Assis

ANEXO III

Críticas de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite* nos jornais da época.

A Reforma: órgão democrático.

O Sr. Machado de Assis está recebendo os merecidos applausos, motivados pela aparição das *Phalenas*, e já oferece ao publico um novo volume, que honra o muito talento do jovem escriptor.

Depois de uma formosa collecção de poesias, umadelicadissima 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 TheophiloGautier ou de Gerard de Nerval, já são conhecidos do publico, e todos eles confirmam o bom conceito litterario que goza 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)

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 “Tobeornottobe” do *Hamlet* 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 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 certocírculo, 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?

(Jornal *A Reforma*, 18 de novembro de 1873. Texto anônimo).

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 rápida 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).

(...)

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 frente 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, ele 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 útil 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 júizo sobre o ultimo livro do distincto escritor fluminense.

(Na seção “Noticiario” do *Diário do Rio de Janeiro*, Domingo, 13 de fevereiro de 1870, N.º 44, Anno 53).

Contos Fluminenses – E’ este o titulo do ultimo volume do distincto escritor 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 *Chrysalidase* das *Phalenas*, é também um mimoso romancista: para isso não lhe faltam estylocorrecto 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 origanaes 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 estylodescriptivo, 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.

E´ pena que tão rapida seja essa tocante narração.

E´ 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.

(Na seção “Noticiario” do *Diário do Rio de Janeiro*, Quinta feira, 17 de fevereiro de 1870, N.º 48, Anno 53.).

ANEXO IV

“Cinco Mulheres” (Machado de Assis), publicado em agosto e setembro de 1865 no *Jornal das Famílias*

Aqui vai um grupo de cinco mulheres, diferentes entre si, partindo de diversos pontos, mas reunidas na mesma coleção, como em um álbum de fotografias. Desenhei-as rapidamente, conforme apareciam, sem intenção de precedência, nem cuidado de escolha. Cada uma delas forma um esboço à parte, mas todas podem ser examinadas entre o charuto e o café.

I Marcelina

Marcelina era uma criatura débil como uma haste de flor; dissera-se que a vida lhe fugia em cada palavra que lhe saía dos lábios rosados e finos. Tinha um olhar lânguido como os últimos raios do dia. A cabeça, mais angélica do que feminina, aspirava ao céu. Quinze anos contava, como Julieta. Como Ofélia, parecia que estava destinada a colher a um tempo as flores da terra e as flores da morte.

De todas as irmãs — eram cinco —, era Marcelina a única a quem a natureza tinha dado tão pouca vida. Todas as mais pareciam ter seiva de sobra. Eram mulheres altas e reforçadas, de olhos vivos e cheios de fogo. Alfenim era o nome que davam a Marcelina. Ninguém a convidava para as fadigas de um baile ou para os grandes passeios. A boa menina fraqueava depois de uma valsa ou no fim de cinqüenta passos do caminho.

Era ela a mais querida dos pais. Tinha na sua fragilidade a razão da preferência. Um instinto secreto dizia aos velhos que ela não havia de viver muito; e como que para desforrá-la do amor que havia de perder, eles a amavam mais do que às outras filhas. Era ela a mais moça, circunstância que acrescia àquela, porque ordinariamente os pais amam o último filho mais do que os primeiros, sem que os primeiros pereçam inteiramente no seu coração.

Marcelina tocava piano perfeitamente. Era a sua distração habitual; tinha o gosto da música no mais apurado grau. Conhecia os compositores mais estimados, Mozart, Weber, Beethoven, Palestrina. Quando se assentava ao piano para executar as obras dos seus favoritos, nenhum prazer da terra a tiraria dali.

Chegara à idade em que o coração da mulher começa a interrogá-la secretamente; mas ninguém conhecia um sentimento só de amor no coração de Marcelina. Talvez não fosse a hora, mas todos que a viam acreditavam que ela não pudesse amar na terra, tão do céu parecia ser aquela delicada criatura.

Um poeta de vinte anos, virgem ainda nas suas ilusões, teria encontrado nela o mais puro ideal dos seus sonhos; mas nenhum havia na roda que freqüentava a casa da moça. Os homens que lá iam preferiam a tagarelice insossa e incessante das irmãs à compleição frágil e a recatada modéstia de Marcelina.

A mais velha das irmãs tinha um namorado. As outras sabiam do namoro e o protegiam na medida dos seus recursos. Do namoro ao casamento pouco tempo mediou, apenas um mês. O casamento foi fixado para um dia de junho. O namorado era um belo rapaz de vinte e seis anos, alto, moreno, de olhos e cabelos pretos. Chamava-se Júlio.

No dia seguinte em que se anunciou o casamento de Júlio, Marcelina não se levantou da cama. Era uma ligeira febre que cedeu no fim de dois dias aos esforços de um velho médico, amigo do pai. Mas, ainda assim, a mãe de Marcelina chorou amargamente, e não dormiu uma hora. Nunca houve crise séria na moléstia da filha, mas o simples fato da moléstia bastou para que a boa mãe perdesse a cabeça. Quando a viu de pé regou de lágrimas os pés de uma imagem da Virgem, que era a sua devoção particular.

Entretanto seguiam os preparativos do casamento. Devia efetuar-se dali a quinze dias. Júlio estava radiante de alegria, e não perdia ocasião de comunicar-se a todos o estado em que se achava. Marcelina ouvia-o com tristeza; dizia-lhe duas palavras de cumprimento e desviava a conversa daquele assunto, que lhe parecia penoso. Ninguém reparava, menos o médico, que um dia, em que ela se achava ao piano, disse-lhe com ar pesaroso:

— Menina, isso faz-lhe mal.

— Isso quê?

— Sufoque o que sente, esqueça um sonho impossível e não vá adoecer por um sentimento sem esperança.

Marcelina cravou os olhos nas teclas do piano e levantou-se a chorar.

O doutor saiu mais pesaroso do que estava.

— Está morta, dizia ele descendo as escadas.

O dia do casamento chegou. Foi uma alegria na casa, mesmo para Marcelina, que cobria a irmã de beijos; aos olhos de todos era a afeição fraternal que se manifestava assim num dia de júbilo para a irmã; mas a um olhar experimentado não escaparia a tristeza escondida debaixo daquelas demonstrações tão fervorosas.

Isto não é um romance, nem um conto, nem um episódio; — não me ocuparei, portanto, com os acontecimentos dia por dia. Um mês se passou depois do casamento de Júlio com a irmã de Marcelina. Era o dia marcado para o jantar comemorativo em casa de Júlio. Marcelina foi com repugnância, mas era preciso; simular uma doença era impedir a festa; a boa menina não quis. Foi.

Mas quem pode responder pelo futuro? Marcelina, duas horas depois de estar em casa da irmã, teve uma vertigem. Foi levada para um sofá, mas tornada a si achou-se doente. Foi transportada para casa. Toda a família a acompanhou. A festa não teve lugar.

Declarou-se uma nova febre.

O médico, que sabia o fundo da doença de Marcelina, procurou curar-lhe a um tempo o corpo e o coração. Os remédios do corpo pouco faziam, porque o coração era o mais doente. O médico quando empregava uma dose no corpo, empregava duas no coração. Eram os conselhos brandos, as palavras persuasivas, as carícias quase fraternais. A moça respondia a tudo com um sorriso triste — era a única resposta.

Quando o velho médico lhe dizia:

— Menina, esse amor é impossível...

Ela respondia:

— Que amor?

— Esse: o de seu cunhado.

— Está sonhando, doutor. Eu não amo ninguém.

— É de balde que procura ocultar.

Um dia, como ela insistisse em negar, o doutor ameaçou-a sorrindo que ia contar tudo à mãe.

A moça empalideceu mais do que estava.

— Não, disse ela, não diga nada.

— Então, é verdade?

A moça não ousou responder: fez um leve sinal com a cabeça.

— Mas não vê que é impossível? perguntou o doutor.

— Sei.

— Então por que pensar nisso?

— Não penso.

— Pensa. É por isso que está tão doente...

— Não creia, doutor; estou doente porque Deus o quer; talvez fique boa, talvez não; é indiferente para mim; só Deus é quem manda estas coisas.

— Mas sua mãe?...

— Ela irá ter comigo, se eu morrer.

O médico voltou a cabeça para o lado de uma janela que se achava meio aberta.

Esta conversa reproduziu-se muitas vezes, sempre com o mesmo resultado. Marcelina definhava a olhos vistos. No fim de alguns dias o médico declarou que era impossível salvá-la.

A família ficou desolada com esta notícia.

Júlio ia visitar Marcelina com sua mulher; nessas ocasiões Marcelina sentia-se elevada a uma esfera de bem-aventurança. Vivía da voz de Júlio. As faces se lhe coloriam e os olhos readquiriam um brilho celeste.

Depois voltava ao seu estado habitual.

Mais de uma vez quis o médico declarar à família qual era a verdadeira causa da moléstia de Marcelina; mas que ganharia com isso? Não viria daí o remédio, e a boa menina ficaria do mesmo modo.

A mãe, desesperada com aquele estado de coisas, imaginou todos os meios de salvar a filha; lembrou a mudança de ares, mas a pobre Marcelina raras vezes deixava de arder em febre.

Um dia, era um domingo de julho, a menina declarou que desejava comunicar alguma coisa ao doutor.

Todos os deixaram a sós.

— Que quer? perguntou o médico.

— Sei que é nosso amigo, e sobretudo meu amigo. Sei quanto sente a minha doença, e como lhe dói que eu não possa ficar boa...

— Há de ficar, não fale assim...

— Qual doutor! eu sei o que sinto! Se lhe quero falar é para dizer-lhe uma coisa. Quando eu morrer não diga a ninguém qual foi o motivo da minha morte.

— Não fale assim... interrompeu o velho levando o lenço aos olhos.

— Di-lo-á somente a uma pessoa, continuou Marcelina; é a minha mãe. Essa sim, coitada, que tanto me ama e que vai ter a dor de me perder! Quando lhe disser, entregue-lhe então este papel.

Marcelina tirou debaixo do travesseiro uma folha de papel dobrada em quatro, e atada por uma fita roxa.

— Escreveu isto? Quando? perguntou o médico.

— Antes de adoecer.

O velho tomou o papel das mãos da doente e guardou-o no seu bolso.

— Mas, venha cá, disse ele, que idéias são essas de morrer? Tão moça! Começa apenas a viver; outros corações podem ainda receber os seus afetos; para que quer tão cedo deixar o mundo? Pode ainda encontrar nele uma felicidade digna da sua alma e dos seus sentimentos... Olhe cá, ficando boa iremos todos para fora. A menina gosta da roça. Pois toda a família irá para a roça...

— Basta, doutor! É inútil.

Daí em diante Marcelina pouco falou.

No dia seguinte à tarde Júlio e a mulher vieram visitá-la. Marcelina achava-se pior. Toda a família estava ao pé da cama. A mãe debruçada à cabeça chorava silenciosamente.

Quando veio a noite fechada, declarou-se a crise da morte. Houve então uma explosão de soluços; porém a menina, serena e calma, a todos procurava consolar dando-lhes a esperança de que iria orar por todos no céu.

Quis ver o piano em que tocava; mas era difícil satisfazer-lhe o desejo e ela facilmente se convenceu. Não desistiu porém de ver as músicas; quando elas lhas deram distribuiu-as pelas irmãs.

— Quanto a mim vou tocar outras músicas no céu.

Pediu algumas flores secas que tinha numa gaveta, e distribuiu-as igualmente pelas pessoas presentes.

Às oito horas expirou.

Um mês depois o velho médico, fiel à promessa que fizera à moribunda, pediu uma conferência particular à infeliz mãe.

— Sabe de que morreu Marcelina? perguntou ele; não foi de uma febre, foi de um amor.

— Ah!

— É verdade.

— Quem era?

— A pobre menina pôs a sua felicidade num desejo impossível; mas não se revoltou contra a sorte; resignou-se e morreu.

— Quem era? perguntou a mãe.

— Seu genro.

— É possível? disse a pobre mãe dando um grito.

— É verdade. Eu o descobri, e ela mo confessou. Sabe como eu era amigo dela; fiz tudo quanto pude para desviá-la de semelhante pensamento; mas tinha chegado tarde. A sentença estava lavrada; ela devia amar, adoecer e subir ao céu. Que amor, e que destino!

O velho tinha os olhos rasos de lágrimas; a mãe de Marcelina chorava e soluçava que cortava o coração. Quando ela pôde ficar um pouco calma, o médico continuou:

— A entrevista que ela me pediu nos seus últimos dias foi para dar-me um papel, disse-me então que lho entregasse depois da morte. Aqui o tem.

O médico tirou do bolso o papel que recebera de Marcelina e lho entregou intacto.

— Leia-o, doutor. O segredo é nosso.

O doutor leu em voz alta e com voz trêmula:

Devo morrer deste amor. Sinto que e o primeiro e o último. Podia ser a minha vida e é a minha morte. Por quê? Deus o quer. Não viu ele nunca que era eu a quem devia amar. Não lhe dizia acaso um secreto instinto que eu carecia dele para ser feliz? Cego! foi procurar o amor de outra, tão sincero como o meu, mas nunca tão grande e tão elevado! Deus o faça feliz!

Escrevi um pensamento mau. Por que me hei de revoltar contra minha irmã? Não pode ela sentir o que eu sinto? Se eu sofro por não ter a felicidade de possuí-lo não sofreria ela, se ele fosse meu? Querer a minha felicidade à custa dela, é um sentimento mau que mamãe nunca me ensinou. Que ela seja feliz e sofra eu a minha sorte.

Talvez eu possa viver; e nesse caso, ó minha Virgem da Conceição, eu só te peço que me dês a força necessária para ser feliz só com a vista dele, embora ele me seja indiferente.

Se mamãe soubesse disto talvez ralhasse comigo, mas eu acho que...

O papel achava-se interrompido neste ponto.

O médico acabou estas linhas banhado em lágrimas. A mãe chorava igualmente. O segredo confiado aos dois morreu com ambos.

Mas um dia, tendo morrido a velha mãe de Marcelina, e procedendo-se ao inventário, foi achado o papel pelo cunhado de Marcelina... Júlio conheceu então a causa da morte da cunhada. Lançou os olhos para um espelho, procurando nas suas feições um raio da simpatia que inspirara a Marcelina, e exclamou:

— Pobre menina!
Acendeu um charuto e foi ao teatro.

II Antônia

A história conhece um tipo da dissimulação, que resume todos os outros, como a mais alta expressão de todos: — é Tibério. Mas nem esse chegaria a vencer a dissimulação dos Tibérios femininos, armados de olhos e sorrisos capazes de frustrar os planos mais bem combinados e enfraquecer as vontades mais resolutas.

Antônia era uma mulher assim.

Quando eu a conheci era ela casada de doze meses. O marido tinha nela a mais plena confiança. Amavam-se ambos com o amor mais ardente e apaixonado que ainda houve. Era uma alma só em dois corpos. Se ele demorava fora de casa, Antônia não só velava todo o tempo, como desfazia-se em lágrimas de saudades e de dor. Apenas ele chegava, não havia o desenlace comum das recriminações estéreis; Antônia lançava-se-lhe aos braços e tudo voltava em bem.

Onde um não ia, não ia o outro. Para quê, se a felicidade deles residia em estarem juntos, viverem dos olhos um do outro, fora do mundo e dos seus vãos prazeres?

Assim ligadas estas duas criaturas davam ao mundo o doce espetáculo de uma união perfeita. Eram o enlevo das famílias e o desespero dos mal casados.

Antônia era bela; tinha vinte e seis anos. Estava no pleno desenvolvimento de uma dessas belezas robustas e destinadas a resistir à ação do tempo. Oliveira, seu marido, era o que se podia chamar um Apolo. Via-se que aquela mulher devia amar aquele homem e aquele homem devia amar aquela mulher.

Freqüentavam a casa de Oliveira alguns amigos, uns da infância, outros de data recente, alguns de menos de um ano, isto é, da data do casamento de Oliveira. A amizade é o melhor pretexto, até hoje inventado, para que um indivíduo pretenda tomar parte na felicidade de outro. Os amigos de Oliveira, que não primavam pela originalidade dos costumes, não ficaram isentos de encantos que a beleza de Antônia produzia em todos. Uns, menos corajosos, desanimaram diante do extremoso amor que ligava o casal; mas um houve, menos tímido, que assentou de si para si tomar lugar à mesa da ventura doméstica do amigo.

Era um tal Moura.

Não sei dos primeiros passos de Moura; nem das esperanças que ele pôde ir concebendo à proporção que corria o tempo. Um dia, porém, a notícia de que entre Moura e Antônia havia um laço de simpatia amorosa surpreendeu a todos.

Antônia era até então o símbolo do amor e da felicidade conjugal. Que demônio lhe soprara ao ouvido tão negra resolução de iludir a confiança e o amor do marido? Uns duvidaram, outros se irritaram, alguns esfregaram as mãos de contentes, animados pela idéia de que o primeiro erro devia ser uma arma e um incentivo para os erros futuros.

Desde que a notícia, contada à meia voz, e com a mais perfeita discrição, correu de boca em boca, todas as atenções voltaram-se para Antônia e Moura. Um olhar, um gesto, um suspiro, escapam aos mais dissimulados; os olhos mais experimentados viram logo a veracidade dos boatos; se os dois se não amavam, estavam perto do amor.

Deve-se acrescentar que ao pé de Oliveira, Moura fazia o papel de deus Pã ao pé do deus Febo. Era uma figura vulgar, às vezes ridículo, sem nada que pudesse legitimar a paixão de uma mulher bela e altiva. Mas assim aconteceu, a grande aprazimento da sombra de La Bruyère.

Uma noite uma família da amizade de Oliveira foi convidá-la para irem ao Teatro Lírico. Antônia mostrou grande desejo de ir. Cantava então não sei que celebridade italiana.

Oliveira, por doente ou por enfado, não quis ir. As instâncias da família que os convidara foram inúteis; Oliveira teimou em ficar.

Oliveira insistia em ficar, Antônia em ir. Depois de muito tempo o mais que se conseguiu foi que Antônia fosse em companhia das amigas, que a trariam depois para casa.

Oliveira ficara em companhia de um amigo.

Mas, antes de saírem todos, Antônia insistiu de novo com o marido para que fosse.

— Mas se eu não quero ir? dizia ele. Vai tu, eu ficarei, conversando com ***

— E que se tu não fores, disse Antônia o espetáculo não vale nada para mim.

Anda!

— Vai, querida, eu irei em outra ocasião.

— Pois não vou!

E sentou-se disposta a não ir ao teatro. As amigas exclamaram em coro:

— Como é isso: não ir? Que maçada! Era o que faltava! anda, anda!

— Vai, sim, disse Oliveira. Então por que eu não vou, não te queres divertir?

Antônia levantou-se:

— Está bem, disse ela, irei.

— De que número é o camarote? perguntou bruscamente Oliveira.

— Vinte, segunda ordem, disseram as amigas de Antônia.

Antônia empalideceu ligeiramente.

— Então, irás depois, não é? disse ela.

— Não, decididamente, não.

— Dize se vais.

— Não, fico, é decidido.

Saíram para o Teatro Lírico. Sob pretexto de que desejava ir ver a celebridade tomei o chapéu e fui ao Teatro Lírico.

Moura estava lá!

III Carolina

— Pois quê! vais casar-te?

— É verdade.

— Com o Mendonça?

— Com o Mendonça.

— Isso é impossível! Tu, Carolina, tu formosa e moça, mulher de um homem como aquele, sem nada que possa inspirar amor? Ama-o acaso?

— Hei de estimá-lo.

— Não o amas, já vejo.

— É meu dever. Que queres, Lúcia? Meu pai assim o quer, devo obedecer-lhe. Pobre pai! ele cuida fazer a minha felicidade. A fortuna de Mendonça parece-lhe uma garantia de paz e de ventura da minha vida. Como se engana!

— Mas não deves consentir nisso... Vou falar-lhe.

— É inútil, nem eu quero.

— Mas então...

— Olha, há talvez outra razão: creio que meu pai deve favores ao Mendonça; este apaixonou-se por mim, pediu-me; meu pai não teve ânimo de recusar-me.

— Pobre amiga!

Sem conhecer ainda as nossas heroínas, já o leitor começa a lamentar a sorte da futura mulher de Mendonça. É mais uma vítima, dirá o leitor, imolada ao capricho ou à necessidade. Assim é. Carolina devia casar-se daí a alguns dias com Mendonça, e era isso o que lamentava a amiga Lúcia.

— Pobre Carolina!

— Boa Lúcia!

Carolina é uma moça de vinte anos, alta, formosa, refeita. Era uma dessas belezas que seduzem os olhos lascivos, e já por aqui ficam os leitores sabendo que Mendonça é um desses, com a circunstância agravante de ter meios com que lisonjear os seus caprichos.

Bem vejo como me poderia levar longe este último ponto da minha história; mas eu desisto de fazer agora uma sátira contra o vil metal (por que metal?); e bem assim não me dou ao trabalho de descrever a figura da amiga de Carolina.

Direi somente que as duas amigas conversavam no quarto de dormir da prometida noiva de Mendonça.

Depois das lamentações feitas por Lúcia à sorte de Carolina, houve um momento de silêncio. Carolina empregou algumas lágrimas; Lúcia continuou:

— E ele?

— Quem?

— Fernando.

— Ah! esse que me perdoe e me esqueça; é tudo quanto posso fazer por ele. Não quis Deus que fôssemos felizes; paciência!

— Por isso o vi triste lá na sala!

— Triste? ele não sabe nada. Há de ser por outra coisa.

— O Mendonça virá?

— Deve vir.

As duas moças saíram para a sala. Lá se achava Mendonça em conversa com o pai de Carolina, Fernando a uma janela de costas para a rua, uma tia de Carolina conversando com o pai de Lúcia. Ninguém mais havia. Esperava-se a hora do chá.

Quando as duas moças apareceram todos voltaram-se para elas. O pai de Carolina foi buscá-las e levou-as a um sofá.

Depois, no meio do silêncio geral, o velho anunciou o casamento próximo de Carolina e Mendonça.

Ouviu-se um grito sufocado do lado da janela. Ouviu-se, digo mal — não se ouviu; Carolina foi a única que ouviu ou antes adivinhou. Quando voltou os olhos para a janela, Fernando estava de costas para a sala e tinha a cabeça entre mãos.

O chá foi tomado no meio de geral acanhamento. Parece que ninguém, além do noivo e do pai de Carolina, aprovava semelhante consórcio.

Mas, quer aprovasse, quer não, ele devia efetuar-se daí a vinte dias.

Entro no teto conjugal como num túmulo, escrevia Carolina na manhã do casamento à amiga Lúcia; deixo as minhas ilusões à porta, e peço a Deus que não perca só isso.

Quanto a Fernando, a quem ela não pôde ver mais depois da noite da declaração do casamento, eis a carta que ele mandou a Carolina, na véspera de realizar-se o consórcio:

Quis acreditar até hoje que fosse uma ilusão, ou um sonho mau semelhante casamento; agora sei que não é possível duvidar da verdade. Pois quê! tudo te esqueceu, o amor, as promessas, os castelos de felicidade, tudo, por amor de um velho ridículo, mas opulento, isto é, dono desse vil metal, etc., etc..

O leitor sagaz suprirá o resto da carta, acrescentando qualquer período tirado de qualquer romance da moda.

Isto que aí fica escrito não muda em nada a situação da pobre Carolina; condenada a receber recriminações quando ia dar a mão de esposa com o luto no coração.

A única resposta dada por ela à carta de Fernando foi esta:

Esqueça-se de mim.

Fernando não assistiu ao casamento. Lúcia assistiu triste como se fora um enterro. Em geral perguntava-se que amor estranho era aquele que levava Carolina a desfolhar a sua mocidade tão viçosa nos braços de semelhante homem. Ninguém atinava com a resposta.

Como eu não quero entreter os leitores com episódios inúteis e narrações fastidiosas, salto aqui uns seis meses e vou levá-los à casa do Mendonça, numa manhã de inverno.

Lúcia, solteira ainda, está com Carolina, onde costuma ir passar alguns dias. Não se fala na pessoa de Mendonça; Carolina é a primeira a respeitá-lo; a amiga respeita esses sentimentos.

É verdade que os seis primeiros meses de casamento foram para Carolina seis séculos de lágrimas, de angústia, de desespero. De longe a desgraça parecia-lhe menor; mas desde que ela pôde tocar com o dedo o deserto árido e seco em que entrou, então não pôde resistir e chorou amargamente.

Era o único recurso que lhe restava: chorar. Uma porta de bronze separava-a para sempre da felicidade que sonhara nas suas ambições de donzela. Ninguém sabia dessa odisséia íntima, menos Lúcia, que ainda assim sabia mais por adivinhar e por surpreender as torturas menores da companheira dos primeiros anos.

Estavam, pois, as duas em conversa, quando às mãos de Carolina chegou uma carta assinada por Fernando.

Pintava-lhe o antigo namorado o estado em que tinha o coração, as dores que sofrera, as mortes de que escapara. Nessa série de padecimentos, dizia ele, nunca perdera a coragem de viver para amá-la, embora de longe.

A carta era abundante em comentários, mas eu julgo melhor conservar somente a substância dela.

Leu-a Carolina, trêmula e confusa; esteve alguns minutos calada; depois rasgando a carta em tiras muito miúdas:

— Pobre rapaz!

— Que é? perguntou Lúcia.

— É uma carta de Fernando.

Lúcia não insistiu. Carolina indagou do escravo que lhe trouxera a carta o modo por que lhe havia chegado às mãos. O escravo respondeu que um moleque lha entregara à porta. Lúcia deu ordem para que não recebesse cartas que viessem pelo mesmo portador.

Mas no dia seguinte uma nova carta de Fernando chegou às mãos de Carolina. Outro portador a entregara.

Nessa carta Fernando pintava com cores negras a situação em que se achava e pedia dois minutos de entrevista com Carolina.

Carolina hesitou, mas releu a carta; ela parecia tão desesperada e dolorosa, que a pobre moça, em quem falava um resto de amor por Fernando, respondeu afirmativamente.

Ia mandar a resposta, mas de novo hesitou e rasgou o bilhete, protestando fazer o mesmo a quantas cartas chegassem.

Durante os cinco dias seguintes vieram cinco cartas, uma por dia, mas todas ficaram sem resposta, como as anteriores.

Enfim, na noite do quarto dia, Carolina achava-se no gabinete de trabalho, quando assomou à janela que dava para o jardim a figura de Fernando.

A moça deu um grito e recuou.

— Não grite! disse o moço em voz baixa, podem ouvir...

— Mas, fuja! fuja!
 — Não! quis vir de propósito, a fim de saber se deveras não me amas, se esqueceste aqueles juramentos...
 — Não devo amá-lo!...
 — Não deve! Que tem o dever conosco?
 — Vou chamar alguém! Fuja! Fuja!
 Fernando saltou para o quarto.
 — Não, não hás de chamar!
 A moça correu para a porta. Fernando travou-lhe do braço.
 — Que é isso? disse ele; amo-te tanto, e tu foges de mim? Quem impede a nossa felicidade?
 — Quem? Meu marido!
 — Seu marido! Que temos nós com ele? Ele...
 Carolina pareceu adivinhar um pensamento sinistro em Fernando e tapou os ouvidos. Nesse momento abriu-se a porta e apareceu Lúcia.
 Fernando não pôde afrontar a presença da moça. Correu para a janela e saltou para o jardim.
 Lúcia, que ouvira as últimas palavras dos dois, correu a abraçar a amiga, exclamando:
 — Muito bem! muito bem!
 Dias depois Mendonça e Carolina saíram para uma viagem de um ano. Carolina escrevia o seguinte a Lúcia:
 Deixo-te, minha Lúcia, mas assim é preciso. Amei Fernando, e não sei se o amo agora, apesar do ato covarde que praticou. Mas eu não quero expor-me a um crime. Se o meu casamento é um túmulo, nem por isso posso deixar de respeitá-lo. Reza por mim e pede a Deus que te faça feliz.
 Foi para estas almas corajosas e honradas que se fez a bem-aventurança.

IV Carlota e Hortência

Uma fila de cinqüenta carros, com um coche fúnebre à frente, dirigia-se para um dos cemitérios da capital.
 O carro funerário conduzia o cadáver de Carlota Durval, senhora de vinte e oito anos, morta no esplendor da beleza.
 Os que acompanhavam o enterro, apenas dois o faziam por estima à finada: eram Luís Patrício e Valadares.
 Os mais iam por satisfazer a vaidade do viúvo, um José Durval, homem de trinta e seis anos, dono de cinco prédios e de uma dose de fatuidade sem igual.
 Valadares e Patrício, na qualidade de amigos da finada, eram os únicos que traduziam no rosto a profunda tristeza do coração. Os outros levavam uma cara de tristeza oficial.
 Valadares e Patrício iam no mesmo carro.
 — Até que morreu a pobre senhora, disse o primeiro ao fim de algum silêncio.
 — Coitada! murmurou o outro.
 — Na flor da idade, acrescentava o primeiro, mãe de duas crianças tão bonitas, amadas por todos... Deus perdoe aos culpados!
 — Ao culpado, que foi só ele. Quanto à outra, essa se não fora desinquietada...
 — Tens razão!
 — Mas ele deve ter remorsos.

— Quais remorsos! É incapaz de os ter. Não o conheces, como eu? Ri e zomba de tudo. Isto para ele foi apenas um acidente; não lhe dá maior importância, acredita.

Este pequeno diálogo dá já ao leitor uma idéia dos acontecimentos que precederam à morte de Carlota.

Como esses acontecimentos são o objeto destas linhas destinadas a apresentar o perfil desta quarta mulher, passo a narrá-los mui sucintamente.

Carlota casara com vinte e dois anos. Não sei por que apaixonara-se por José Durval, e menos ainda no tempo de solteira, de que depois de casada. O marido era para Carlota um ídolo. Só a idéia de uma infidelidade da parte dele bastava para matá-la.

Viveram algum tempo no meio da mais perfeita paz, não que ele não desse à mulher motivos de desgosto, mas porque eram estes tão encobertos que nunca haviam chegado aos ouvidos da pobre moça.

Um ano antes Hortência B., amiga de Carlota, separava-se do marido. Dizia-se que era por motivos de infidelidade conjugal da parte dele; mas ainda que o não fosse, Carlota receberia a amiga em sua casa, tão amiga era dela.

Carlota compreendia as dores que podiam trazer a uma mulher as infidelidades do marido; por isso recebeu Hortência com os braços abertos e entusiasmo no coração.

Era o mesmo que se uma rosa abrisse o seio confiante a um inseto venenoso.

Dai a seis meses Carlota reconhecia o mal que tinha feito. Mas era tarde.

Hortência era amante de José Durval.

Quando Carlota descobriu qual era a situação de Hortência em relação a ela, sufocou um grito. Era a um tempo, ciúme, desprezo, vergonha. Se alguma coisa podia atenuar a dor que ela sentia, era a covardia do ato de Hortência, que tão mal pagava a hospitalidade que obtivera de Carlota.

Mas o marido? Não era igualmente culpado? Carlota avaliou de um relance toda a hediondez do proceder de ambos, e resolveu romper um dia.

A frieza que começou a manifestar a Hortência, mais do que isso, a repugnância e o desdém com que a tratava, despertou no espírito desta a idéia de que era preciso sair de uma situação tão falsa.

Todavia, retirar-se simplesmente seria confessar o crime. Hortência dissimulou e um dia recriminou a Carlota os seus modos recentes de tratamento.

Então tudo se clareou.

Carlota, com uma cólera sufocada, lançou em rosto à amiga o procedimento que tivera em casa dela. Hortência negou, mas era negar confessando, pois que nenhum tom de sinceridade tinha a sua voz.

Depois disso era necessário sair. Hortência, negando sempre o crime de que era acusada, declarou que sairia de casa.

— Mas isso não desmente, nem remedia nada, disse Carlota com os lábios trêmulos. É simplesmente mudar o teatro das suas loucuras.

Esta cena abalou a saúde de Carlota. No dia seguinte amanheceu doente. Hortência apareceu para falar-lhe, mas ela voltou o rosto para a parede. Hortência não voltou ao quarto, mas também não saiu da casa. José Durval impôs essa condição.

— Que dirá o mundo? perguntava ele.

A pobre mulher foi obrigada a sofrer mais essa humilhação.

A doença foi rápida e benéfica, porque no fim de quinze dias Carlota expirava.

Os leitores já assistiram ao enterro dela.

Quanto a Hortência, continuou a viver em casa de José Durval, até que se passassem os primeiros seis meses do luto, no fim dos quais casaram-se perante um concurso numeroso de amigos, ou pessoas que se davam por isso.

Supondo que os leitores terão curiosidade de saber o que sucedeu depois, aqui termino com uma carta escrita, depois de dois anos da morte de Carlota, por Valadares a L. Patrício.

Meu amigo. Corte, 12 de... — Vou dar-te algumas notícias que te hão de alegrar, como a mim, posto que a caridade evangélica nos manda lastimar as desgraças alheias. Mas há certas desgraças que parecem um castigo do céu e a alma sente-se satisfeita quando vê o crime punido.

Lembras-te ainda da pobre Carlota Durval, morta de desgosto pela traição do marido e de Hortência? Sabes que esta ficou a viver em casa do viúvo, e que no fim de seis meses casaram-se à face da Igreja, como duas criaturas abençoadas do céu? Pois bem, ninguém as faça que as não pague; Durval está mais do que nunca arrependido do passo que deu.

Primeiramente, ao passo que a pobre Carlota era uma pomba sem fel, Hortência é um dragão de saias, que não deixa o marido pôr pé em ramo verde. São exigências de toda a casta, exigências de luxo, exigências de honra, porque a fortuna de Durval não podendo resistir aos ataques de Hortência, foi-se desmoronando a pouco e pouco.

Os desgostos envelheceram o pobre José Durval. Mas se fosse apenas isso, era de agradecer a Deus. O caso, porém, tornou-se pior; Hortência, que traíra a amiga, não teve dúvida em trair o marido: Hortência tem hoje um amante!

É realmente triste semelhante coisa, mas eu não sei por que esfreguei as mãos de contente quando soube da infidelidade de Hortência. Parece que as cinzas da Carlota deviam estremecer de alegria debaixo da terra...

Perdoe-me Deus a blasfêmia, se acaso o é.

Julguei que estas notícias te seriam agradáveis, a ti que estimastes aquela pobre mártir.

Ia acabando sem contar a cena que houve entre Durval e a mulher.

Um bilhete mandado por H. (o amante) caiu nas mãos de José Durval, não sei por que terrível acaso. Houve explosão da parte do marido; mas o infeliz não tinha forças para manter-se na sua posição; dois gritos e dois sorrisos da mulher puseram-lhe água fria na cólera.

Daí em diante, Durval anda triste, cabisbaixo, taciturno. Emagrece a olhos vistos. Pobre homem! afinal de contas começo a ter pena...

Adeus, meu caro, vai cultivando, etc...

Esta carta era dirigida a Campos, onde se achava L. Patrício. A resposta deste foi a seguinte:

Muito me contas, meu amigo Valadares, acerca dos algozes da Carlota. É uma pagã, não deixes de crê-lo, mas no que fazes mal, é em mostrares alegria por essa desgraça. Nem devemos tê-la, nem as cinzas de Carlota se regozijaram no outro mundo. Os maus, no fim de conta, são dignos de lástima, por serem tão fracos que não possam ser bons. E basta a punição para ficarmos já condoídos do pobre homem.

Falemos de outra coisa. Sabes que os cafezais...

Não interessa aos leitores saber dos cafezais de L. Patrício.

O que interessa saber é que Durval morreu de desgosto dentro de pouco tempo, e que Hortência procurou na devoção de uma velhice prematura a expiação dos erros passados.

FIM