

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

EM ESTUDOS DE LITERATURA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**LEITURA DOS PRIMEIROS CONTOS DE
MACHADO DE ASSIS NO *JORNAL DAS
FAMÍLIAS***

CARLA LAURETO HORA

PROF. DR. WILTON JOSÉ MARQUES
(ORIENTADOR)

**SÃO CARLOS
2017**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

EM ESTUDOS DE LITERATURA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**LEITURA DOS PRIMEIROS CONTOS DE
MACHADO DE ASSIS NO *JORNAL DAS
FAMÍLIAS***

CARLA LAURETO HORA

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Literatura da Universidade
Federal de São Carlos sob a
orientação do Prof. Dr. Wilton José
Marques.

**SÃO CARLOS
2017**

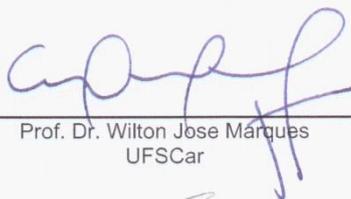


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

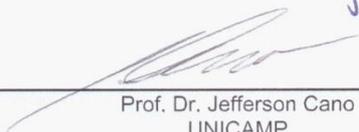
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Carla Laureto Hora, realizada em 15/03/2017:



Prof. Dr. Wilton Jose Marques
UFSCar



Prof. Dr. Jefferson Cano
UNICAMP



Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha
UFSCar

Dedico este trabalho à minha avó,
Edwirges Fernandes Laureto.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Wilton José Marques pela paciência e pela calma.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade de São Carlos, pelo auxílio no desenvolvimento deste trabalho.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa concedida no período de abril/2015 a março/2017.

À minha família Darcy, Carol e Nina, que pela simples existência, torna a jornada mais leve.

RESUMO

A tradição dos estudos críticos da obra de Machado de Assis relegou à margem os seus primeiros escritos, fraturando sua obra em duas fases e valorando positivamente somente a denominada “fase da maturidade”. Os objetos desse estudo serão os contos iniciais do autor e suas críticas referentes ao mesmo período, a fim de verificar sua organicidade em relação à obra como um todo (“Frei Simão”, “Virginius, narrativa de um advogado” e “Casada e viúva”, publicados em 1864; “Questão de vaidade”, publicado de 1864 a 1865 e “Confissões de uma viúva moça”, publicado em 1865). Os textos serão consultados em sua fonte primária, o *Jornal das Famílias*, periódico que teve publicações semanais de 1863 a 1878. Apesar de tidos como prolixos e romantizados, a proposta que se põe é observar, para além do já dito, os contos do escritor, contextualizando-os. Para tal, a presente leitura levará em consideração os seguintes aspectos: a condição do escritor como contista, a revista na qual os contos estão inseridos, a relação dos escritos com o nível de leitura da época, a influência dos movimentos literários vigentes, bem como o público prefigurado pela edição da revista. Pretende-se, dessa forma, a partir da leitura da produção crítica de Machado de Assis, ler os contos como forma de concretização de um possível projeto literário genuinamente machadiano. Nesse sentido, foram utilizados os conceitos de “autor-modelo” e “leitor-modelo” de Umberto Eco na leitura dos primeiros contos, a fim de explicitar as intenções do autor a partir das estratégias narrativas presentes nos textos.

Palavras-chave: Primeiros contos; *Jornal das Famílias*; Projeto literário; Machado de Assis.

ABSTRACT

The tradition of critical studies of Machado de Assis' work put aside his breaking his trajectory in two phases and valuing positively only the one called "maturity phase". The objects of this study are the author's initial short-stories and his critics of that time, in order to verify their organicity in relation to his work as a whole ("Frei Simão", "Virginius, narrativa de um advogado" and "Casada e viúva", published in 1864; "Questão de vaidade", published from 1864 to 1865, and "Confissões de uma viúva moça", published in 1865). The texts will be consulted in their primary source, *Jornal das Famílias*, the magazine which had weekly publications from 1863 to 1878. In spite of being considered prolix and romanticized, the purpose is to observe the author's short-stories beyond what have been already stated. Therefore, the present reading will consider the author's condition as a short-story teller, the magazine in which the short-stories are, the relation of the texts with the people reading level at that time, the influence of the literary movements, the audience prefigured by the magazine edition and, at last, from the analysis of Machado de Assis' critical production, read the short-stories as a way to concretization of a feasible literary project genuinely "machadiano". Umberto Eco's concepts of "model-author" and "model-reader" will guide the analysis of the first short-stories, in order to understand the author's intentions from the narrative strategies presents in the texts.

Key words: First short-stories; *Jornal das Famílias*; Literary Project; Machado de Assis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1	14
1.1 Os primeiros contos de Machado de Assis e o <i>Jornal das Famílias</i>	15
1.2 Da <i>Revista Popular</i> ao <i>Jornal das Famílias</i> : leitores & leitoras	22
CAPÍTULO 2	37
2.1 A literatura no <i>Jornal das Famílias</i>	38
2.2 A mulher oitocentista: leitora?.....	47
CAPÍTULO 3	57
3.1 O conceito de literatura para o jovem Machado de Assis	58
3.2 Machado de Assis e o folhetim	65
CAPÍTULO 4	75
4.1 “Autor-modelo” e a formação da leitura	76
4.2 “Frei Simão”: breve tragédia brasileira	82
4.3 “Virginius, narrativa de um advogado”: política e romanesco	92
4.4 “Casada e viúva”: romance fora do centro	99
4.5 “Questão de vaidade”: o romance é ficção	106
4.6 “Confissões de uma viúva moça”: o leitor imprudente	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
A competência leitora como base	121
REFERÊNCIAS	124

INTRODUÇÃO

Embora seja aclamado principalmente pelos romances de maturidade, Machado de Assis foi um assíduo colaborador de revistas e jornais ao longo do século XIX e início do XX, publicando poesias, contos, peças teatrais e críticas literárias. A cena literária do período contava com meios escassos de publicação: ou se tinha condições financeiras para custear o próprio livro, como era o caso dos escritores mais abastados e/ou já reconhecidos, ou, no caso dos estreantes, a única opção era publicar em jornais e revistas. O segundo caso era mais tangível, porém, era necessário que o estreante tivesse algum talento e, sobretudo, alguma amizade no círculo literário.

No Rio de Janeiro, Machado de Assis começou a assinar poesias e pequenos textos sobre literatura em alguns jornais a partir de 1854. Em 1864, o escritor, que então tinha vinte e cinco anos, começou a publicar contos na revista feminina *Jornal das Famílias*, o que rendeu um vasto material literário, pouco explorado pela crítica até anos recentes. Desse material, somente seis textos foram compilados no livro *Contos Fluminenses* (1870)¹.

De modo geral, o início da trajetória literária de Machado de Assis é pouco valorizado pela crítica, principalmente por conta de sua inclinação para o romantismo. As revistas de caráter folhetinesco, típicas do século XIX, eram a porta de entrada para os literatos estreantes; no entanto, era necessário que estes se adequassem às suas diretrizes, ou seja, a uma formatação baseada no moralismo do conteúdo e a uma europeização da forma. O público leitor era, de certa forma, prefigurado², e constituía-se de moças instruídas para a vida doméstica numa sociedade predominantemente patriarcal, sendo o público alvo do *Jornal das Famílias* – o que obviamente não significa que fossem as únicas leitoras da revista.

Em resumo, aqui a leitura dos contos machadianos levou em conta as condições de produção segundo o código editorial da revista, o público leitor e a literatura que se queria

¹ O livro *Contos Fluminenses*, publicado em 1870 no Rio de Janeiro pela Editora Garnier, apresenta sete contos, dos quais seis foram publicados anteriormente no *Jornal das Famílias*. “Miss Dollar” é o único conto inédito do livro, sendo que os restantes (“Luís Soares”, “A mulher de Preto”, “O segredo de Augusta”, “Confissões de uma viúva moça”, “Linha reta e linha curva” e “Fre Simão”) foram reimpressos nesse primeiro livro de contos de Machado de Assis, inclusive resolvendo algumas questões de autoria.

² A edição do *Jornal das Famílias*, no primeiro número do ano de 1864, deixa claro que o suplemento literário da revista tinha as mulheres como público alvo. O trato com essa parcela consumidora era metafórico: os textos eram “flores” que caíam das penas dos “amenos literatos” (*Jornal das famílias*, 1864, p. 2). Jean-Michel Massa afirma: “O *Jornal das Famílias*, submetido à constante vigilância dos maridos e dos pais, que fiscalizavam as leituras de sua esposa e de suas filhas, devia além disso agradar às leitoras e alimentar suas fantasias” (MASSA, 2009, p. 459). Tem-se, portanto, que elas eram delicadas, passíveis de agradarem-se com textos fantasiosos. Assim, estabelecia-se um modelo de leitor ao qual os colaboradores deveriam dirigir-se. Por outras palavras, prefigurava-se o destinatário da literatura produzida no *Jornal das Famílias*.

naquele meio de século, tendo em vista os moldes europeus, bem como os textos de crítica literária produzida pelo autor até aquele momento, por serem indicadores de sua consciência estética. Com o levantamento desses dados, fez-se uma análise do discurso narrativo nos cinco primeiros contos de Machado de Assis, publicados no *Jornal das Famílias* (de 1864 a 1865)³, a fim de entrever de que maneira o autor utilizou-se do estilo corrente e aceito pelo público (sobretudo leitoras afeitas ao romantismo europeu) para se inserir na cena literária da época. E, por fim, em que medida esse discurso narrativo demonstrou, em relação à crítica, fazer parte de um projeto de maior vulto para desenvolver e educar a massa leitora que se formava no Brasil.

O jovem Machado de Assis teve que se desdobrar para atender aos desejos dos assinantes e dos efetivos leitores que, influenciados pela literatura romântica, consumiam um tipo de literatura feita sob encomenda. Nesses contos, os artifícios de narração são construídos pelas próprias condições da imprensa. Em outras palavras, as estratégias do narrador revelam que a escrita da juventude machadiana ora se aproxima, ora se afasta daquela que o consagraria em sua dita “fase madura”. No entanto, ao invés de um exercício de comparação entre os textos de estreia e os que consagraram o autor, investigou-se aqui a forma literária desses primeiros contos.

Desse modo, o intuito do primeiro capítulo foi o de apresentar o tema da dissertação a partir da necessidade de investigação dos romances seriados publicados por Machado de Assis em seu suporte original, o *Jornal das Famílias*, pois a periodicidade (quinze anos de publicação) permitiu o início de um recorrente projeto de aperfeiçoamento estético. Sendo assim, investiga-se o ânimo do escritor com base em algumas de suas crônicas, escritas em prol da leitura pública promovida pelos serões abertos aos leitores e de uma crítica imparcial nos jornais, em função dos escritores. No entanto, conclui-se que, apesar de suas ideias, o autor esteve, de certa forma, também sujeito ao código editorial dos veículos da imprensa.

No segundo ensaio do capítulo, analisou-se o *Jornal das Famílias* a partir da consideração de que a mudança editorial da antiga *Revista Popular* para o *Jornal das Famílias*⁴ foi permeada por um ajuste de conteúdo: passou-se de uma pauta de assuntos abrangentes para outra que pretendia ser apenas da esfera feminina, o que dava o tom patriarcal a que o autor deveria se submeter.

³ Os cinco primeiros contos de Machado de Assis, aos quais se refere este trabalho, são “Frei Simão (1864), “Virginius, narrativa de um advogado” (1864), “Casada e viúva” (1864), “Questão de vaidade” (1864-1865) e “Confissões de uma viúva moça” (1865).

⁴ Em 1863, a *Revista Popular* (1859-1862) muda de conteúdo e passa a se chamar *Jornal das Famílias* (1863-1878).

O segundo capítulo tratou dos pormenores do conteúdo do *Jornal das Famílias* e, nesse sentido, constatou-se: 1) analisado o primeiro número (janeiro de 1863), observa-se que a literatura que se produzia obedecia, na maioria das vezes, a um certo “nivelamento por baixo”⁵, com textos de enredo confuso, poesia indianista enaltecendo o branco europeu e cartas de uma colaboradora que revelam, nas entrelinhas, o desencorajamento à participação de outras colaboradoras; 2) o público pressuposto era o da mulher leitora de textos europeus de estilo romântico, que não tinham, de fato, acesso à educação formal satisfatória, sendo comumente estereotipadas nos textos da revista.

O terceiro capítulo tratou da atuação de Machado de Assis no periódico enquanto colaborador. Primeiramente, traçou-se o seu perfil como crítico, visto que os textos, publicados entre 1858 e 1865, traziam indícios de um visionário projeto para as letras nacionais. Para Machado, a nacionalização da “cor local” se daria assim que fosse considerada a verdade interna da obra, sua moral interna, ao invés do pano de fundo tropical que os escritores românticos justapunham em seus textos. Nesse sentido, o autor criou o termo “cor humana”, que melhor expressava esse ideal. A segunda parte desse capítulo tenta desvendar o motivo pelo qual o escritor se sujeitou ao código editorial do *Jornal das Famílias*, uma vez que sua crítica revelava posições contrárias às obras “de encomenda”. Para tanto, foram abordadas as condições da imprensa oitocentista e, ao mesmo tempo, conjeturou-se a existência de certo “fetiche” pelo livro que tinham os escritores e a crítica, uma vez que esta última mostrava-se alheia às obras publicadas em periódicos, mas fazia-se presente quando a mesma obra, publicada em revista/jornal, era compilada nas páginas de um livro.

O quarto capítulo tratou, finalmente, dos cinco primeiros contos do autor no *Jornal das Famílias*. A leitura foi feita a partir da ideia de “leitor-modelo” e “autor-modelo”, do italiano Umberto Eco, uma vez que essa nomenclatura ajuda a pensar a atuação de Machado como crítico e entusiasta de uma literatura capaz de, para além de mera recreação, ajudar na formação do público-leitor. O “autor-modelo” pode ser observado agindo na obra como aquele que guia a leitura, colaborando para a formação do “leitor-modelo”, que deveria evitar os “devaneios” que, no caso brasileiro, acometiam as eventuais leitoras. Segundo explica Eco,

[...] Nada nos proíbe de usar um texto para devanear, e fazemos isso com frequência, porém o devaneio não é uma coisa pública; leva-nos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular (ECO, 2009, p. 16).

⁵ Alfredo Bosi usa esse termo para se referir à baixa qualidade do romance romântico (BOSI, 2006, p. 111).

Nesse sentido, é possível entender o discurso narrativo machadiano como uma estratégia para a apropriação de temas que, com a voz do “autor-modelo”, reestrutura o texto romântico⁶, dando protagonismo ao fazer literário, ou seja, ao processo de escrita e leitura.

Num movimento ilustrativo, os contos analisados trazem aspectos da leitura que deveriam passar por algum tipo de transformação. “Frei Simão” (1864) renega a ordem romântica, deslocando o clímax do texto para dar um maior destaque ao tema em si, e de passagem, apresenta um criador de histórias preocupado com seu ofício, para além das verdades externas. Na mesma linha, o discurso narrativo de “Casada e viúva” (1864) não traz os lances amorosos que antecedem a celebração do casamento, mas sim o destino a que estavam sujeitas as mulheres da época, quebrando a expectativa romântica do conto.

“Virginius, narrativa de um advogado” (1864), por sua vez, descredita a narração romanesca ao dar voz a um ansioso advogado, ávido pelo romance, que brinca com realidade e ficção para alimentar seu capricho de tornar-se romancista. Esse desejo íntimo do advogado leva-o, inclusive, a abrandar a situação da escravidão. Já em “Questão de vaidade” (1864 e 1865), enquanto Virgínia de Saint-Pierre morre para purgar os pecados de uma sociedade desigual⁷, Sara, por sua vez, morre para expiar a vaidade de Eduardo, num primeiro plano de análise, e para redimir-se de sua leitura ingênua, num segundo plano.

Seguindo a mesma linha (e quase que exemplificando a lição do conto anterior), “Confissões de uma viúva moça” (1865) desenvolve a ideia dos “maus leitores” de romances realistas: a protagonista conta em cartas à amiga, o desfecho infeliz que tiveram suas escapadelas extraconjugais por conta da vontade de viver um amor que só havia conhecido nos livros (e que pensava ser aquele que lhe devotava seu amante).

Em suma, a apreciação do discurso narrativo dos contos demonstrou que somente com a investigação do suporte, aliada à condição da leitura no tempo da primeira publicação dos contos da juventude de Machado de Assis, é que se faz possível compreender as estratégias que o escritor mobilizou. Desvendado o contexto, observou-se que a utilização da forma romântica (via temática) foi o meio pelo qual o escritor colocou em prática os preceitos que desenvolvera na crítica literária. Ao delimitar a “verdade humana” como verdadeira “cor

⁶ Machado de Assis usa os temas românticos como o casamento, as peripécias amorosas que antecedem o enlace nupcial e o amor impossível ou trágico nos enredos desses primeiros contos, mas nota-se que a estratégia narrativa desloca esses temas, permitindo a suspensão da expectativa romântica dos contos.

⁷ Michel Kobelinski explica: “Após a cena trágica de Virgínia, durante o naufrágio do Navio Saint-Géran, Bernardin de Saint-Pierre (1819, p. 224; 229) defende a ideia de que a morte é uma realidade inevitável aos homens e às nações, é um bem que alivia o sofrimento e as diferenças sociais, sendo a virtude recompensada no paraíso. Assim, o pudor e a felicidade eram estados emotivos que desencadeavam ações que propiciavam satisfação à custa de sacrifício próprio” (KOBELINSKI, 2015, p. 94).

local” a ser difundida na literatura brasileira, o escritor deslocou o significado de arte, rejeitando a obediência a uma corrente tida como a única detentora de um estilo apropriado para se escrever romance.

Por fim, quanto a um possível projeto machadiano de formação de leitores, tem-se que a análise dos primeiros contos publicados no *Jornal das Famílias*, por meio do discurso narrativo, revelou que há uma relação entre os anseios do crítico e aquilo que o “autor-modelo” – vislumbrado pela análise aqui empreendida – revela. Ou seja, conclui-se que há necessidade de se formar leitores para que se pense em uma literatura genuinamente brasileira. A primeira lição do “autor-modelo”, nesses primeiros contos, é metanarrativa e antirromântica, e diz respeito ao acordo ficcional que deve ser estabelecido pelos leitores, para que os “devaneios”, de que fala Umberto Eco, não ultrapassem a linha tênue que separa ficção e realidade.

CAPÍTULO 1

1.1 Os primeiros contos de Machado de Assis e o *Jornal das Famílias*

Entre 1864 e 1878, Machado de Assis publicou muitos contos, ou melhor, romances seriados – como eram comumente chamados –, na revista *Jornal das Famílias* (1863-1878)⁸. De todo modo, a crítica literária, feita nos jornais por um círculo restrito de simpatizantes da construção da literatura nacional, não cuidava da apreciação desses escritos, atentando-se mais à publicação dos livros do que à literatura produzida em jornais e revistas. Mesmo posteriormente, no século seguinte, em antologias e obras críticas, essas produções não despertaram o interesse de estudiosos, tendo sido relegadas quase por completo ao esquecimento, sob o pretexto de serem prolixas, enfadonhas, românticas, etc.

Aqui, no entanto, a releitura dos cinco primeiros contos machadianos parte da mesma ideia que motivou Leyla Perrone-Moisés a estudar sobre um conto do jovem Flaubert. O conto “*Quidquid volueris*” (1837) tinha sido apreciado pela crítica como sendo extremamente romântico, mas, a partir de *Madame Bovary*, o autor francês foi aclamado como um gênio realista. Perrone-Moisés coloca-se na contramão da ideia defendida pelos críticos sobre a repentina evolução do artista. Para ela:

[...] mostrar aspectos dessa obra que aí estão, não apenas *já*, mas para *sempre*; pôr em relevo não apenas o que vai “evoluir”, mas também o que se calou, o que teve de morrer em Flaubert para que as grandes obras se fizessem. [...] o grito permaneceu audível no fundo das frases ponderadas e medidas, o cadáver foi o esterco ativo na base da floração. Proponho que se examine esse outro Flaubert, o adolescente, não como o virtual e o imperfeito, mas como um escritor já acabado de certa maneira (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 68).

De modo geral, quando a obra do escritor Machado de Assis é investigada, os primeiros textos em sua publicação original (nas revistas e jornais) são entendidos como irresolutos. O escritor, sobretudo conhecido por seus romances e contos da maturidade literária, colaborou como poeta, cronista, dramaturgo, crítico teatral e contista nos principais jornais e revistas do Rio de Janeiro ao longo do século XIX⁹. Apesar de tais contribuições

⁸ Os estudiosos que fizeram o levantamento da quantidade de contos publicados na revista divergem entre si. Como o autor usou pseudônimos em alguns textos, não se sabe ao certo o número de contos. Raimundo Magalhães Jr. (1981) atribui ao autor 70 contos. Daniela Magalhães da Silveira (2005), por sua vez, apresenta lista que totaliza em 86 os contos de autoria de Machado de Assis.

⁹ Entre eles, têm-se *A Marmota*, *Correio Mercantil*, *Paraíba*, *O Espelho*, o *Diário do Rio de Janeiro*, *Revista Dramática*, *Imprensa Acadêmica* (São Paulo), e finalmente, o *Jornal das Famílias*.

serem eventualmente comentadas, não foram muito estudadas como momentos importantes para a constituição da obra machadiana, mas apenas como momentos preparatórios para as “grandes obras” da maturidade. Apesar de não ser uma tese de todo equivocada, formou-se uma lacuna nos estudos, uma vez que apesar de servirem para justificar a evolução literária de Machado, tais obras sempre ficaram num segundo plano, sem se tornar objetos específicos de estudo.

Anteriores ao projeto romanesco, que se iniciou em 1872 com a publicação de *Ressureição*, tais contos serviram para que a crítica conjecturasse a possibilidade de um processo de aprendizado por parte do escritor, que funcionou de forma crescente. Os contos seriam uma forma inicial de aprimoramento da prosa, possibilitando, mais tarde, a escrita dos romances. De toda forma, para além da ideia de serem meros exercícios de escrita, propõe-se aqui a leitura e interpretação dos cinco primeiros contos publicados por Machado de Assis no *Jornal das Famílias*, tentando mostrar que, de algum modo, eles também participam do chamado projeto machadiano de literatura. São eles: “Frei Simão”, “Virginius, narrativa de um advogado” e “Casada e viúva”, publicados em 1864; “Questão de vaidade” e “Confissões de uma viúva moça”, publicados no ano seguinte, 1865.

A ordem cronológica dos textos colabora para o desenvolvimento da tese sobre o projeto machadiano de literatura. À primeira vista, pode parecer algo pretencioso pensar na construção da literatura brasileira por um único escritor. Machado de Assis não tomou somente para si a obrigação de tornar genuína a literatura que era produzida no Brasil e que muito se assemelhava à da Europa. Mas, a partir de sua produção crítica, desde seus primeiros ensaios em 1856 até o momento da publicação dos contos em meados da década de 1860, é possível perceber que havia, por parte do autor, uma precoce consciência crítica tanto em relação ao fazer literário, quanto em relação à necessidade de amadurecimento do público leitor, o que poderá ser observado nos primeiros contos. O fato de terem sido publicados no mesmo periódico e, ao mesmo tempo, demonstrarem estratégias narrativas que se destinavam aos mesmos objetivos (no caso, tratavam-se de lições sobre ficção e da ligeira suspensão da predominância romântica), indicam uma regularidade na intenção do autor. Tais estratégias, por tratarem de questões básicas para o aperfeiçoamento do leitor, também podem ser vistas como o início da jornada que, em última instância, visava à formação de um público versado nas letras nacionais.

É necessário ir na contramão das impressões reducionistas acerca do início da carreira do escritor. Para isso, é importante focar o *Jornal das Famílias*, pois é nele que se dá a publicação sistematizada de narrativas no formato romance seriado. A periodicidade das

publicações permitiu a Machado um recorrente exercício de escrita contemporâneo às crônicas e críticas, o que fez com que apresentasse em seus textos alguns preceitos em relação à literatura que se formava no Brasil.

Sobre essa literatura em formação, Antonio Candido afirma que:

[...] o Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal. O romance começou a ter voga durante os anos de 1830 por meio de traduções. Eram sobretudo narrativas de tipo folhetinesco, carregadas de episódios melodramáticos, que se refletiram nas primeiras tentativas feitas aqui, sob a forma de contos e novelas insignificantes (CANDIDO, 2002, p. 40-41).

O nacionalismo era pautado, sobretudo, nas ideias indianistas da origem do povo brasileiro. Assim, os primeiros habitantes da terra, dotados de gestos do “virtuoso” homem branco, figuravam na poesia. Na prosa, o indianismo também teve seu lugar, conferindo ao texto o tom da paisagem local. Porém, como afirma Antonio Candido:

O que mais atraiu o leitor daquele tempo em matéria de romance parece ter sido o de costumes, no qual ele encontrava a vida de todo o dia, sem prejuízo dos lances romanescos que eram então indispensáveis. O brasileiro parecia gostar de ver descritos os lugares, os hábitos, o tipo de gente cuja realidade podia aferir, e que por isso lhe davam a sensação alentadora de que o seu país podia ser promovido à esfera atraente da arte literária. A voga do nosso romance começa de fato com uma desprezível narrativa de costumes do Rio de Janeiro, *A moreninha* (1844), o primeiro grande êxito de público na literatura brasileira, que até hoje é reeditado, lido e estimado (CANDIDO, 2002, p. 42).

O romance de costumes tinha o que os indianistas não abarcavam de todo: o retrato da vida do pequeno público leitor. Assim, ao longo da primeira metade do século XIX, os romances de costumes, escritos por autores brasileiros, foram aos poucos ocupando um lugar especial nas estantes.

Os primeiros contos de Machado de Assis no *Jornal das Famílias* continham esses fatos corriqueiros da vida cotidiana, o que os aproxima da descrição acima feita por Antonio Candido. No entanto, tem-se que para além da temática do romance de costumes, é notável o compromisso de Machado de Assis em contribuir para alargar e, ao mesmo tempo, melhorar o nível de leitura do público-leitor por meio da narrativa que empregou nesses contos. O germen dessas intenções pedagógicas do escritor pode ser observado através dos textos do início de sua carreira. Por exemplo, na crônica publicada em *O Futuro* (1862-1863), de 15 de março de 1863, o escritor comenta sobre um projeto de “leitura pública” no Brasil, proposto

na carta de Antônio Diodoro de Pascual (escritor espanhol naturalizado brasileiro) a Augusto Emílio Zaluar (escritor português):

Foram os primeiros leitores públicos os homens de letras da livre e pensadora Grécia: Platão, Pitágoras e Aristóteles, Epicuro e Homero doutrinarão o povo, nas alamedas, nos jardins acadêmicos e peripatéticos, e mesmo mendigando nas ruas.

Esse modo popular de instruir o povo, deleitando-o e acostumando-o ao belo, passou por muitas modificações até atermar-se nas universidades da idade média (PASCUAL *apud* ASSIS, 2013, p. 120).

O cronista atribui certo requinte à atividade, como maneira de conquistar adeptos: “[...] direi que na atualidade primam como leitores públicos homens de Estado consumados, literatos de primeira ordem, clérigos de acentuada inteligência, e fidalgos de antigos brasões” (*Ibidem*, p. 121). E faz questão de apontar: Lorde Derby, M. Gladstone, lorde John Russell e lorde Palmerston na Grã-Bretanha, Charles Dickens em Paris, apesar de ser inglês, Dr. Simons nos Estados Unidos (embora fosse alemão), Lajos Kossuth (político) na Hungria e padre Ventura. Afirma ainda:

V. sabe que nos Estados Unidos, na Inglaterra e nas grandes cidades alemãs são preferidas estas leituras de viagens, novelas, biografias, história e ciências aos teatros, ateneus e templos, devendo-se notar que o povo paga por ouvir aos leitores com maior gosto do que para assistir grátis aos templos e academias (*Idem*).

No entanto, reconhece que os “especuladores da matéria” traduzem essa experiência a simples “divertimento público” e, por isso, aconselha o cronista: “mas, tende fé na inteligência e lutai com denodo para tornar familiar entre as massas a instrução de que tanto carecem para apressar no seu justo valor a própria dignidade de seres intelectuais e livre” (*Ibidem*, p. 122).

Três meses após a publicação dessa carta, Machado de Assis volta a falar no assunto, observando, no entanto, que as reuniões para acertar os pormenores do projeto de leitura pública não ocorreram. Poucos dias depois, a ideia seria retomada e as leituras iriam começar:

Os que estimam as letras vão ter ocasião de apreciar uma novidade no país e ao mesmo tempo vão ter conhecimento de obras inéditas de autores conhecidos e estimados. [...] O primeiro curso é de seis leituras, como simples ensaio, a ver se o nosso público possui a necessária atenção, concentração e gosto para diversões dessa natureza (ASSIS, 2013, p. 141).

Naqueles tempos, embora sombrios em relação ao letramento brasileiro, havia entusiastas das letras que acreditavam que o caminho para a evolução da nação estava na educação das massas. Segundo o autor da carta, Antonio Diodoro de Pascual, a dignidade estaria na liberdade intelectual de um povo. No entanto, como indicam algumas notícias em

jornal, é ilusão pensar que os serões atingiam a totalidade daqueles que se tornariam leitores efetivos. Esses encontros, na realidade, eram frequentados pela parcela rica da sociedade. Como exemplo, na coluna “Ao acaso” do *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1878), em 10 de julho de 1864, Machado de Assis demonstra efusivo ânimo ao tratar de um encontro literário:

Para os que sonham com os bailes tenho uma notícia na lista da semana: a instalação de uma nova sociedade destinada a dar partidas. Niterói carecia de uma sociedade deste gênero, verdadeiramente familiar, como não pode deixar de ser, e que dará à cidade fronteira um novo atrativo.

Creio não ser indiscreto anunciando que muito breve haverá novamente nos salões do Clube Fluminense um grande serão literário-musical, com a presença de senhoras, a fim de terminar a noite com um baile.

Ocultarei, por ora, os nomes dos promotores da festa que, a julgar pelo entusiasmo que já vou presenciando, há de ser esplêndida e única no gênero, entre nós.

Mais de uma vez tenho manifestado a minha opinião acerca deste gênero de reuniões literárias – nem tão sérias que fiquem o espírito do maior número, nem tão frívolas que afastem os espíritos sérios. Achar um meio-termo desta ordem é já conseguir muito.

Por agora nada mais digo, pedindo apenas aos leitores que aguardem como coisa certa (o cometa é só lá para 1865) o anunciado serão, onde se achará a flor da sociedade fluminense (ASSIS, 2013, p. 163).

Esses serões em muito se pareciam com os bailes que as personagens do escritor frequentavam, nos quais faziam desenrolar suas peripécias amorosas. É num destes que, por exemplo, as personagens de “Questão de vaidade” (1864-1865) tomam conhecimento do destino que as espera. Os ricos penteados, os vestidos elegantes e as joias das moças dão o tom opulento da “flor da sociedade fluminense”.

Apesar de entusiasmado com essa ocasião social pontual que pouco valeria para a maior parcela do povo, Machado de Assis defendia a ajuda àqueles que, sem sobrenome ou algo que o valha, arriscavam-se na arte literária: o que estava em seu alcance mais imediato era o trato com os artistas. Assim, escreveu algumas palavras comoventes acerca de um jovem talento da época, o escritor gaúcho Carlos Augusto Ferreira:

É moço, é órfão, é pobre; a pobreza, a mocidade, a orfandade, foram e são outros tantos motivos para as manifestações da sua musa auspiciosa.

Animá-lo é dever.

Pode vir a ser uma das glórias do país; não lhe cortemos, com uma desdenhosa indiferença, o ardor de sua vocação, que de tantos obstáculos triunfa (ASSIS, 2013, p. 206).

Tais palavras, que poderiam ser dirigidas ao próprio Machado de Assis, manifestavam o lado entusiasta do crítico em relação aos talentos que se formavam no país. No geral, a crítica literária brasileira oitocentista, como afirma Candido:

(...) deu amparo aos escritores, orientando-os, confirmando-os no sentido do nacionalismo literário, e, assim, contribuindo de modo acentuado para o próprio desenvolvimento romântico entre nós. Sobretudo, desenvolveu um esforço decisivo no setor do conhecimento da nossa literatura, promovendo a identificação e avaliação dos autores do passado, publicando suas obras, traçando as suas biografias, até criar o conjunto orgânico do que hoje entendemos por literatura brasileira; em seguida, os esforços para criar uma história literária, superando a crítica estática e convencional do passado; finalmente, as manifestações vivas da opinião a propósito da arte literária e dos seus produtos atuais (CANDIDO *Apud* AZEVEDO, 2013, p. 14).

Enquanto alguns escritores desenvolviam aquilo que seria chamado de “história literária”, Machado de Assis ocupou-se de aconselhar os jovens talentos da época. Sua estreia se deu como cronista na *Marmota Fluminense*, dirigida por Paula Brito, um editor que acreditava nos jovens talentos, encorajando os aprendizes do ofício da escrita a publicarem suas obras em seu jornal. Em um de seus primeiros textos de crítica literária, “O passado, o presente e o futuro da literatura”, publicado em abril de 1858, Machado alude sobre o dever da crítica de amparar os autores estreados:

[...] o talento pode e tem também direito aos olhares piedosos da sociedade moderna; negar-lhes é matar-lhes todas as aspirações, é nulificar-lhes todos os esforços aplicados na realização das ideias mais generosas, dos princípios mais salutares, e dos gérmenes mais fecundos do progresso e da civilização (ASSIS, 2013, p. 65).

No “Ideal do crítico” de outubro de 1865, o escritor sistematiza o sugerido a priori: o conselho, a urbanidade (em detrimento das formas rústicas e indelicadas) e a imparcialidade constituiriam as virtudes da boa crítica, que bem aplicada faria com que a literatura visse “um dia de florescimento e prosperidade” (ASSIS, 2013, p. 240). O conselho imparcial seria livre de favoritismos: a obra seria avaliada, e não o autor. As amizades nada teriam que ver com o talento do escritor, e os inimigos, se soubessem cultivar o belo, seriam merecedores do aplauso. Contudo, em um caso ou outro, o crítico deveria usar palavras brandas, a fim de não abalar o engenho a se formar. Neste texto, Machado de Assis mostra uma preocupação que se tornaria recorrente, tanto com a formação do leitor quanto com a do escritor.

Essa ligeira explanação da atitude engajada de Machado de Assis no começo de sua carreira literária é importante para que se entendam os assuntos que faziam parte da pauta do cronista momentos antes de sua efetiva colaboração no *Jornal das Famílias*. Ainda assim, é necessário saber que as ideias do autor seriam submetidas ao crivo da editoração de cada periódico para o qual colaboraria. Apesar do ânimo desses primeiros textos, a verdade é que o jornal poderia tanto pender para o liberalismo trazido pelas ideias europeias ao Brasil, ou

abafar o engajamento do escritor. Houve certa necessidade de se adequar às normas editoriais¹⁰, e portanto, uma breve análise do espírito do *Jornal das Famílias* é o passo inicial para entender os primeiros contos de Machado de Assis.

¹⁰ A esse respeito, Jean-Michel Massa dedica a Segunda Parte de seu *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual* (2009) para tratar sobre “O engajamento” (p. 185-169), no qual fala especificamente do cunho político do jovem Machado de Assis e seu conseqüente afastamento por indisposições políticas com os diretores do *Diário do Rio de Janeiro*. O malogro, segundo o biógrafo, se deu afortunadamente para a literatura brasileira, uma vez que muitos escritores partiam para as discussões parlamentares e acabavam afastando-se a vida literária.

1.2 Da Revista Popular ao Jornal das Famílias: leitores & leitoras

O folhetim foi o veículo da literatura no século XIX e o primeiro recurso de publicidade dos escritores, que o utilizavam almejando a posterior edição dos textos literários em livro. Conhecido como *le feuilleton*, *varietés*, *mélanges*, *rez-de-chaussé* e compoendo o rodapé dos jornais com teor “deliberadamente frívolo, oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica” (MEYER, 2005, p. 57), o gênero romance-folhetim surge com a iniciativa de Émile de Girardin¹¹, na década de 1830, na França:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos - o esboço do *Caderno B*, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas (*Ibidem*, p. 57-58).

Não demorou muito para que esses romances seriados passassem a ditar as regras do próprio suporte e se transformassem, eles mesmos, numa condição primeira para se fazer romance na França. Como explica Marlyse Meyer¹², os escritores franceses sujeitavam suas obras à seriação do folhetim para compilar, mais tarde, a obra em livro (assim como, no Brasil oitocentista, fariam Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e o próprio Machado de Assis). Sendo esta a via mais alcançável para a literatura da época, é nela que reside grande parte da história do romance e das condições de produção do século XIX. As chances de publicação eram escassas e o folhetim era meio utilizado pelos talentos desconhecidos.

Apesar do folhetim ser positivo para o cenário literário, por fomentar um alastramento da produção literária, o que se passou no tempo de seu surgimento dissonou do progresso que ele evocava. O escritor e crítico francês Charles Augustin Sainte-Beuve, em artigo publicado na *Revue des Deux Mondes*, em 1 de setembro de 1839, trata, por exemplo, da feição popular oriunda de tal forma de publicação com tom agravado (e um tanto galhofeiro):

¹¹ O editor “percebeu, na época de consolidação da burguesia, o interesse em democratizar o jornal, a chamada *grande presse*, e não mais privilegiar só os que podiam pagar por caras assinaturas. Para aumentar o público leitor havia, pois, que barateá-lo – o que se conseguiu também mediante a utilização da publicidade, de origem inglesa – e arejar-lhe a matéria, tornando-o mais acessível”. Cf. (MEYER, 2005, p. 30).

¹² Marlyse Meyer é referência nos estudos sobre o folhetim. Sua obra “Folhetim - uma história” (1996) contém um vasto levantamento sobre o surgimento do folhetim e sua história até a chegada no Brasil.

Escrever e fazer imprimir serão cada vez menos um traço distintivo. Com nossos costumes eleitorais, industriais, todo mundo, pelo menos uma vez na vida, terá tido sua página, seu discurso, seu prospecto, seu *toast*, será autor. Daí a fazer um folhetim, não há mais que um passo. “Por que não eu?” – cada um dirá a si mesmo. Estímulos respeitáveis se intrometem aí. Porque tem uma família, porque casou por amor, até a mulher escreverá sob um pseudônimo (SAINTE-BEUVE, 2009, p. 188).

O crítico julgava o folhetim como uma indústria literária meramente mercantil: não por honra, mas por glória, já que os menos afeitos a tal arte escreviam almejando fama e dinheiro. Em tom meio apocalíptico, previa que essa prática “quase organizada desse bando” que ousava invadir a ocupação dos “talentos de elite” (SAINTE-BEUVE, 2009, p.185), viria a arruinar a literatura francesa. Quanto à forma, afirmava:

Daí uma literatura com uma fisionomia, até o presente, singular em seu conjunto, ativa, efervescente, ambiciosa, ousando tudo, trazendo as paixões mais refinadas da civilização com a sem-cerimônia desenfreada do estado de natureza; perdendo uma primeira aposta de generosidade e de talento em turbilhões de egoísmo e cupidez que se alargam orgulhosamente; e não tendo podido encontrar até aqui, no meio de suas pretensões, de suas animosidades intestinas, uma aparência de unidade, senão em ligas momentâneas de interesses e amores próprios, em puras coalizões que violam a primeira palavra de toda moral: harmonia (SAINTE-BEUVE, 2009, p. 188).

Na chamada segunda fase do folhetim francês, surgiram os defensores de um conteúdo diferente daquele que vinha sendo apresentado pelos escritores. Em 1867, Victor Duruy, outro crítico, se manifesta nos seguintes termos:

Há muito tempo convidei os editores a publicarem, em pequenos volumes de preço baixo, obras sadias de pensamento e de forma, que ensinassem, por meio de exemplos e de narrativas, o respeito pela lei, o amor ao país, o sentimento do dever [...] Então, em vez de uma literatura muitas vezes malsã vivendo do escândalo, que atira o espírito no meio de aventuras e de ideias que não são nem do nosso tempo nem de nossos costumes, as pessoas destinadas ao trabalho manual terão livros bem apropriados a suas necessidades morais e profissionais (DURUY *apud* MEYER, 2005, p. 92).

No mesmo sentido, Duruy desaprovava o livro de *colportage* (que custava apenas quatro tostões), por seu conteúdo impróprio. Preocupados com as pesadas multas impostas a todo escrito que ferisse os bons costumes e os preceitos do Estado, a censura dá plenos poderes aos diretores dos folhetins, “direito este amplamente utilizado pelo diretor da *Revue de Paris*, que, apesar dos brados do autor, corta e retalha *Madame Bovary*, publicada em partes no ano de 1856, sem que isso aliás tenha evitado o processo” (MEYER, 2005, p. 94); o público também fazia seus cortes: “foram cartas de leitores que criticaram as ‘imoralidades’ da *Vieille fille* de Balzac, primeiro romance do autor a sair em folhetim”. No entanto, Marlyse

Meyer aponta para os frutos surgidos apesar de tamanha repressão, uma vez que “não raro a invenção pode se alimentar numa realidade muitas vezes tenebrosa” (*Idem.*).

Finalmente, em 1853, surgem na França alguns jornais que em muito se assemelhavam ao *Jornal das Famílias*, expandindo-se em 1858. Nesta época, Machado de Assis já ensaiava a pena de cronista e crítico literário em jornais brasileiros, e suas leituras, muito provavelmente, incluíam estes “jornais-romances” franceses, que contavam mais de vinte periódicos com 115 mil tiragens em média. Assim como posteriormente aqui, no Brasil, “continham um pouco de tudo, relatos de viagem, crônicas, histórias, economia doméstica e principalmente romance, melhor dizendo, romances, porque publicara mais de um número, alguns até inéditos” (*Ibidem*, p. 96).

Discutindo a importância do folhetim no Brasil, Marlyse Meyer ainda observa que, no caso brasileiro, trata-se de entender “como se tentou imitar o inimitável” (MEYER, 2005, p. 27), o que, de certo modo, corrobora a tese de Roberto Schwarz sobre a inadequação das ideias europeias liberais no Brasil:

Para as artes, no caso, a solução parece mais fácil, pois sempre houve modo de adorar, citar, macaquear, saquear, adaptar ou devorar estas maneiras e modas todas, de modo que refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos reconhecemos (SCHWARZ, 2000, p. 26).

Com ares franceses, a revista oitocentista *Jornal das Famílias* começou a ser publicada em janeiro de 1863 pelo editor francês Baptiste Louis Garnier. Impresso em Paris, o periódico era vendido semanalmente e foi editado até o ano de 1878. O primeiro número foi acompanhado do seguinte apelo aos leitores:

O benigno acolhimento com que foi sempre recebida, durante cinco anos completos, a *Revista Popular*, já pelo público desta Corte, já pelo das demais províncias do império, é credor da cordial gratidão que, com prazer, lhe tributamos.

[...]

Hoje, mais corajosos do que antes, convencidos de que aquele auxílio não nos abandonará, e por isso mesmo que desejamos correspondê-lo de algum modo mais plausível, resolvemos sob o novo título de *Jornal das Famílias*, melhorar a nossa publicação. O *Jornal das Famílias*, pois, é a mesma *Revista Popular*, doravante mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras (*Jornal das Famílias*, jan. 1863, p. 1-2).

A antiga *Revista Popular* (1859-1862) foi transformada em *Jornal das Famílias* para, como afirma a redação, “melhorar a publicação”. Nota-se uma nítida mudança de conteúdo que, de certa forma, acompanhou o gênero dos leitores, pois, no caso da *Revista Popular*, homens e mulheres estavam convidados a ler o periódico, uma vez que, como se afirma no primeiro número em 1859, trataria “de tudo” e seria “para todos” (*Revista Popular*, 1859, p.

2). Porém, no mesmo texto, é possível observar tons distintos utilizados para se dirigir aos diversos leitores:

Agora duas palavras convosco, amáveis leitoras. Não vos escandalizeis, julgando descortês dirigirmo-nos em último lugar à melhor metade do gênero humano, como alguém disse. O que levamos dito entende-se com o gênero humano inteiro, em que tendes a devida parte, e o passamos a dizer é só para (...) muito em particular (...) tempo, em que a mulher só cultivava o coração, hoje cultivava também o espírito. 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.

[...]

Agora dirás tu, leitor amigo (falamos com os pagantes), que nestas últimas palavras está dito tudo e que poderíamos ter-te poupado mais (*Revista Popular*, 1859, p. 3-4).

Em outras palavras, não havia indícios de que por “leitores” entendiam-se exclusivamente os “pagantes”, os homens assinantes, o público masculino. Dirigiram-se aos leitores, que deveriam saber de todos os assuntos, sendo que a ciência e a arte estariam, naquelas páginas, acessíveis aos lavradores, advogados, engenheiros e financeiros, pois a revista teve o cuidado de fazer de modo “que todos entenderão” (*Revista Popular*, 1859, p. 2-3).

No entanto, ao dirigir-se às leitoras, a redação indica que elas não eram as destinatárias daquele texto até então: a especificidade demonstra que, embora não estivessem proibidas da leitura, não era esperado (pelos editores da revista) que o fizessem. A ressalva derradeira que remedia a situação das leitoras à margem dos escritos destinados aos intelectuais daquele tempo, demonstra que a necessidade de tal afirmação implica na hesitação que ela convoca: “não esteja vedada”.

Nessa perspectiva, investigando o conteúdo da *Revista Popular* e do *Jornal das Famílias*, há a nítida mudança de conteúdo no que concerne à informação: na *Revista Popular*, as notícias do Brasil e do mundo tinham espaço reservado assim como a literatura. As figuras que seguem são retiradas do índice do primeiro número da *Revista Popular*:

Figura 1 – Índice da *Revista Popular* do Tomo I, ano 1859.

INDICE
DO TOMO I.

—♦—

(Tendo a compaginação voltado atraz, por engano, depois da pag. 254, principiando novamente por 1 e seguindo assim até 63, poremos n'este indice a palavra *bis* atraz do algarismo, que se referir a esta segunda serie, que fica entre pagg. 254 e 337).

	Pag.
INTRODUÇÃO	1
Agricultura	
Breves reflexões sobre a agricultura no Brazil, por M. d'Illiers ..	34
Colonisação e agricultura, por Leonce Aubé	208
Cultura do mate	364
Chronicas	
Chronica da Quinzena	56, 123, 187, 250, 57 bis, e 378
Commercio e Industria	
Crises commerciaes, por Luiz de Castro	113 e 156
Contos e Narrativas	
O Caetaninho, por J. C. Fernandes Pinheiro	5
O Desertor, por Luiz de Castro	65
Uma sedição fluminense, por J. C. Fernandes Pinheiro	201
O Ermitão, por Luiz de Castro	31 bis
Crítica e Analyses	
Compendio da Historia da idade media, por J. B. Calogeras	50
Descripções	
Petropolis, por F. P.	46
O Rio de Janeiro em 1583, por F. P.	137
Economia Politica	
O Estado, por Frederic Bastiat	11 bis
Emigração e Colonizaçào	
A Emigração e a Colonizaçào no Brazil, por Charles Expilly	22, 100 e 141
20 Março 1859	49

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira (*Revista Popular*, 20 de março de 1859, p. 49).

Figura 2 – Continuação do índice da *Revista Popular* do Tomo I, 1859.

386	REVISTA POPULAR	Pag.
	Colonização e Agricultura, por Leonce Aubé.....	208
	Importação de Trabalhadores Livres, extrahido do Quarterly Review.....	20 bis e 364
Esboços Biographicos		
	D. Pedro V, por F. P.....	42
	Chateaubriand e seu Tempo, por F. P.....	119
	Fr. Francisco de Monte Alverne, por J. C. Fernandes Pinheiro.	168
	A Sra. D. Estephania, rainha de Portugal, por F. P.	374
Hygiene		
	Banhos.....	234
	Obesidade e Magreza.....	237
Instrucção e Educação		
	Instrucção, por J. B. Calogeras.....	95
	Educação e Illustração, por J. C. Fernandes Pinheiro.....	330
Geographia		
	O Oyapoc, pelo Dr. Joaquim Caetano da Silva. 37, 163, 224 e 39 bis	
	O Paraná e Correntes.....	46 bis, e 337
Musica		
	Coplas Militares, em seguida a pag.....	64
	S. Pedro de Alcantara, quadrilha, em seguida a pag.....	384
Physica		
	Physica Recreativa.....	185
Poesia		
	A Morte d'uma Donzella, por Luiz de Castro.....	368
Romances		
	A Divida de Jogo.....	11, 73, 129, 193, 1 bis, e 321
Variedades		
	Reminiscencias, por Pereira da Silva.....	85
	Cartas escriptas de Botafogo.....	176 e 243
	O Carnaval, por F. P.....	54 bis
	O Theatro e os Actores.....	358
	Brazileiras Celebres.....	334
	Anedoctas.....	373
FIM		

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira (*Revista Popular*, 20 de março de 1859, p. 50).

Este índice demonstra a preocupação da *Revista Popular* em informar sobre assuntos diversos, visto que passava por muitas áreas do conhecimento, reforçando a suma “tudo para todos” (mesmo que o conhecimento fosse privilégio para poucos, como se discutirá adiante).

Entretanto, em janeiro de 1863, a revista receberia o nome de *Jornal das Famílias* e passaria a cuidar mais de assuntos voltados “ao recreio e utilidade da família brasileira”. Comparativamente, a diferença entre as duas revistas dirigidas pelo mesmo editor, estaria na menor frequência de artigos informativos e maior número de literatura e moldes de costura. Na estreia em 1863, a redação do *Jornal das Famílias* deixou clara a intenção quanto à amenidade da literatura, na qual os colaboradores teriam de pautar-se ao escrever sob encomenda para o “novo” público:

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 utilidade das famílias (*JF*¹³, 1863, p. 2).

Anteriormente, a informação parecia ser o maior investimento da *Revista Popular*. No *Jornal das Famílias*, fala-se de “utilidade”: “Medicina doméstica: Lenimento contra as queimaduras” (fevereiro de 1863), “Remédio contra as queimaduras” (maio de 1864), “Economia doméstica: Biscoito para chá” (julho de 1865), “Economia doméstica: biscoitos boca de dama” (agosto de 1865), “Economia doméstica: Água de melissa espirituosa; laudano líquido” (dezembro de 1865).

A “instrução moral” ficaria a cargo dos “mosaicos” que, por sua conta, traziam alguns conselhos: seja dos livros do Padre M. Bernardes com os “Conselhos para educação”, “Prudência no falar”, “Tudo passa”, “Lenda do infiel” (janeiro de 1863); seja de outros escritores, textos como “Da caridade” (março de 1863), “O que não diz a língua e o que não ouvem os ouvidos? (Noveleiros e curiosos; Indiscretos e segredistas; A imprensa)” (fevereiro de 1864). Tais escritos criavam certa intimidade com o leitor, ao mesmo tempo em que tentavam inculcar alguns preceitos morais. A linguagem fácil e o discurso jocoso legitimavam a amenidade prometida pela redação da revista.

O “recreio” ficaria por conta das gravuras e das modas, e também de algumas histórias de viagens. Ademais, a literatura ocupava a maioria das páginas do *Jornal das Famílias*. É nesta parte que “instrução” (moral) e “recreio” se encontram, pois, como afirma Jean-Michel Massa: “a obra literária tinha por finalidade instruir, fazendo ao mesmo tempo bater os corações sensíveis e amorosos” (MASSA, 2009, p. 459). As poesias e os romances divididos

¹³ A partir desse ponto, abreviação *JF* será usada para *Jornal das Famílias* nas citações.

entre os números da revista vinham das contribuições dos jovens talentos da época, que incentivados pelos donos de jornais e revistas, eram convidados a tornarem públicas as obras que tinham ou que ainda viessem a escrever para aquele público, respeitando os preceitos da revista que nascia.

Antes de aprofundar a questão dos textos literários, é imprescindível se atentar para o meio de difusão do literário em si, a parte material da revista; ela nos diz algo dos leitores almeçados pelos editores e os molda, assim como é moldada por eles. A capital francesa seria o lugar escolhido pelo editor para mandar imprimir o *Jornal das Famílias*, e esta escolha não era arbitrária:

Envidamos todos os esforços, não nos poupamos a despesas e sacrifícios, a fim de dar aos leitores, e sobretudo às gentis leitoras que se dignam a 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 (*JF*, 1864, p. 2).

A fineza do material devia-se à tentativa de agradar, principalmente, as mulheres. Apesar de postos no mesmo conjunto de leitores da revista, as “gentis leitoras” se diferenciavam dos literatos e artistas, uma vez que, no fragmento acima, o público era formado por dois grupos: a) produtores de material intelectual: artistas e literatos; b) receptores de material intelectual: leitoras. O material serviria de adorno nas estantes, gabinetes e camarins e, quando muito, distrairiam com a brandura de seus textos.

Em outras palavras, tem-se a impressão de que a *Revista Popular* estava mais preocupada em expandir seu público leitor e, para tal, reiterava a cada oportunidade, a presença de conteúdos variados que agradariam a todos. Como estratégia, deixou cativo o lugar da leitora, indicando que talvez os assuntos fora da esfera doméstica e da moda não lhes interessariam de todo. No entanto, convém observar que o *Jornal das Famílias* pretendia abarcar assuntos que se refeririam à família em geral, concentrando seu conteúdo naquilo que os editores julgavam especialmente feminino na *Revista Popular*.

Tal conjunto de fatores corrobora a tese de que o *Jornal das Famílias* era uma versão mais feminina da *Revista Popular*. Se nesta havia colunas especiais nas quais as leitoras estariam mais bem “aquinhoadas”, a mudança em janeiro de 1863 traria uma revista que interessaria à mulher, segundo a própria definição do gosto feminino. A nova formulação da revista não tinha índice, portanto o levantamento dos primeiros números dos anos de 1863, 1864 e 1865 segue na tabela abaixo:

Tabela 1 – Compilação dos títulos dos artigos do *Jornal das Famílias* nos primeiros números dos anos 1863, 1864 e 1865.

ANO	TÍTULO	ASSINATURA/AUTORIA	PAG.
Janeiro 1863	Aos nossos leitores	A redação	1-2
	Romance	Uma obscura fluminense	3-8
	Cartas de Helena a Eulália	Helena	09-12
	Mosaico: Sentenças	Retirados do livro de Pad. M. Bernardes, <i>A nova floresta</i> .	13-15
	Amar o amor		16
	Um coração partido		16-17
	Conselhos para educação		17-19
	Prudência no falar		19-20
	Tudo passa		20-21
	Lenda do infiel		21-23
	Virgem Branca (poesia)	Luiz V. F.	24-29
	Modas	Sem assinatura	30-35
Janeiro 1864	Aos leitores	A redação	1-2
	A fantasia da morte	Hopes/Lopes (a grafia não é nítida no fac-símile)	3-9
	Um episódio da roça (continuação e fim)	A. E. Zaluar	10-13
	História: A volta do cativo	Padre Francisco Bernardino de Souza	14-16
	Poesia: Portugal e a Itália	Brasilus	17-19
	Modas	Sem assinatura	20-28
Janeiro 1865	Questão de vaidade – continuação (romance seriado)	Machado de Assis	1-13
	Viagens: As margens do Rio Preto	A. E. Zaluar	14-21
	Mosaico: Rio de Janeiro anedótico, Colheita de bons ditos, repentes felizes e pilhérias mais ou menos chistosas	Jonor Achimbert	22-24
	Poesia: A ermidinha	José Elisiario da S. Quintanilha	25-27
	Modas	Sem Assinatura	28-33

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira (*Jornal das Famílias*, janeiro de 1864/65/66).

De modo geral, os números que se seguiram até o ano de 1878 continuaram com o mesmo padrão da estreia, dos três primeiros anos de publicação do *Jornal das Famílias*. Ou

seja, é nítida a mudança de conteúdo em relação ao índice da *Revista Popular* a favor da leitora. O *Jornal das Famílias* pretendia ser uma revista feminina, apesar de estender isso à família no geral. No entanto, o que pretendia o código editorial da revista, não significa que tenha acontecido na prática. Essa definição da preferência pelas mulheres deve ser analisada com certa cautela, pois afirmar que somente as mulheres liam a revista pode ser arriscado e, no limite, ingênuo.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *A formação da leitura no Brasil*, definem família no contexto pós-Revolução Francesa como uma “miniatura da sociedade idealizada pela burguesia”:

Enquanto instituição, a família é imprescindível ao projeto burguês, por constituir simultaneamente unidade e fragmento. Unidade porque apresenta laços internos sólidos, sustentados pela ideologia familista, que mitifica a maternidade, destaca o amor filial, invoca deveres entre pais e filhos e sublinha o afeto entre seus membros; fragmento, por resultar da desagregação dos grandes grupos a que outrora se integrou (LAJOLO & ZILBERMAN, 1999, p. 15).

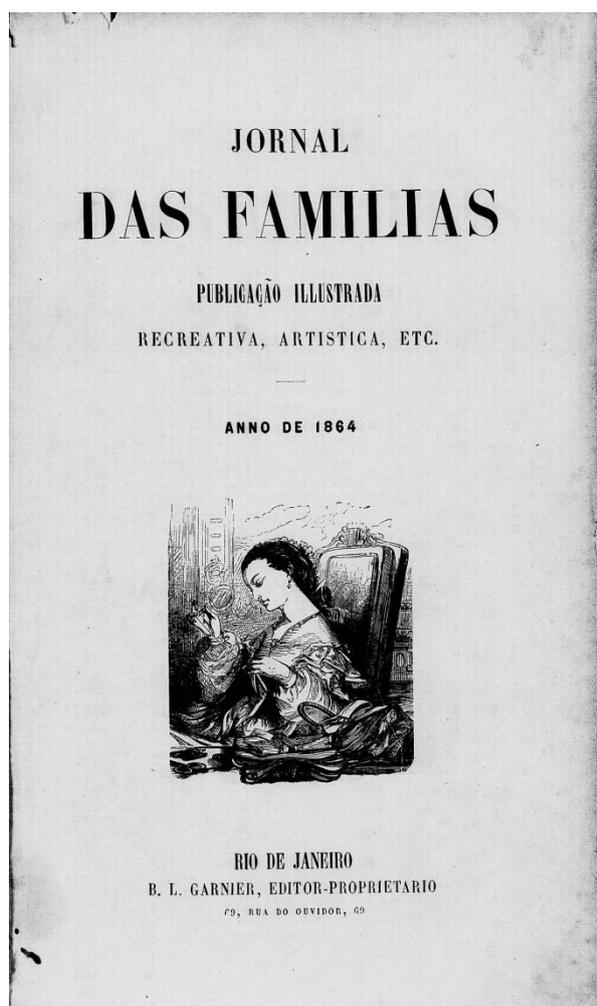
A família tem o poder de ser “uma entidade política que se singulariza por sua despolíticação” (*Ibidem*). O Estado vê na família uma extensão do poder que tinha antes sobre os partidos, camadas sociais e ideias, porém, agora “despersonalizado e distante”. Este poder influencia a leitura, de modo que ela se torna “habilidade necessária à formação moral das pessoas” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1999, p. 16). A leitura como atividade própria da vida privada, torna-se atividade recreativa de baixo custo e, portanto, mais acessível:

Atitude individual ou praxe coletiva, silenciosa ou em voz alta, a leitura do folhetim semanal ou das Sagradas Escrituras invade o lar burguês integrando-se ao cotidiano familiar e passando a constar das representações imaginárias da classe média, traduzidas, por exemplo, por pinturas e fotografias que retratam a paz doméstica abrigada pelo livro (LAJOLO & ZILBERMAN, 1999, p. 16).

A estratégia de escrever para a família é movimento adquirido das ideias liberais da então recente Europa pós-Revolução. As revistas, sobretudo da França, já eram íntimas das famílias daqui. Mesmo que destinado às mulheres, há que se ver a família da segunda metade do século XIX no Brasil e analisar a posição das mulheres leitoras. Para tal, Alexandra Pinheiro¹⁴ chama, por exemplo, atenção para a gravura que se repetia ao longo das publicações da revista:

¹⁴ Alexandra Pinheiro é autora da tese de doutorado “Para além das amenidades: O *Jornal das famílias* e sua rede de produção”, de 2007 (IEL, Unicamp).

Figura 3 – Gravura do primeiro número do *Jornal das Famílias* em janeiro de 1864.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira (*Jornal das Famílias*, janeiro de 1864, tomo II).

Pode-se dizer que essa mulher costurando em seu lar é o retrato da burguesa que, ociosa, concentra-se nos afazeres domésticos para distrair-se. Porém, como ainda pontua Alexandra Pinheiro, essa imagem “serve para a Europa e não para o Brasil, onde os escravos fazem tudo” (PINHEIRO, 2007, p. 67). Bordar e costurar (cuidar da cozinha, do jardim e das crianças) eram, então, modos de se projetarem à educação feminina europeia, não à necessidade cotidiana das mulheres brasileiras. Mesmo trazendo artigos para tratar ferimentos, para melhor plantar essa ou aquela erva, é de se duvidar que tais conselhos servissem, de fato, para a mulher da corte brasileira. No muito, liam e instruíam seus escravos.

Se foram mal importadas as ideias que já eram rotas naquele contexto, como afirma Roberto Schwarz em “As ideias fora do lugar” (2000), cabe entender que o conceito de família europeia pode ter sido, também, mal justaposto em terras brasileiras. Esse equívoco ideológico mostra-se também na disposição dos artigos, que seguiam o mesmo movimento da sociedade:

Nas revistas do tempo, sendo grave ou risonha, a apresentação do número inicial é composta para baixo e falsete: primeira parte, afirma-se o propósito redentor da imprensa, na tradição de combate da Ilustração; a grande seita fundada por Gutenberg afronta a indiferença geral, nas alturas o condor e a mocidade entreveem o futuro, ao mesmo tempo que repelem o passado e os preconceitos, enquanto a tocha regeneradora do Jornal desfaz as trevas da corrupção. Na segunda parte, conformando-se às circunstâncias, as revistas declaram a sua disposição cordata, de “dar a todas as classes em geral e particularmente à honestidade das famílias, um meio de deleitável instrução e de ameno recreio”. A intenção emancipadora casa-se com charadas, união nacional, figurinos, conhecimentos gerais e folhetins (SCHWARZ, 2000, p. 22).

Há qualquer coisa de emancipação, seguida por instrução e recreio familiar ameno. Como se mostrou, a história do surgimento do *Jornal das Famílias* é um exemplo cabal de tal processo: surgiu, primeiramente, como revista informativa que falava a todos e procurava instruir os leitores brasileiros, como movimento de formação de leitura (*Revista Popular*). Torna-se, posteriormente, revista que trata de assuntos nomeadamente femininos.

Para ilustrar essa amenidade proposital e “cordata”, em 03 de janeiro de 1865, o próprio Machado de Assis escreveu a esse respeito no *Diário do Rio de Janeiro*:

Não deixarei de recomendar aos leitores fluminenses a publicação mensal da mesma casa, verdadeiro jornal para senhoras, pela escolha do gênero de escritos originais que publica e pelas novidades de modas, músicas, desenhos, bordados, esses mil nadas tão necessários ao reino do bom tom.

O *Jornal das Famílias* é uma das primeiras publicações deste gênero que temos tido; o círculo dos seus leitores vai se alargando cada vez mais, graças à inteligente direção do Sr. Garnier (ASSIS, 2013, p. 211).

Machado de Assis convida os leitores do *Diário* a voltarem suas atenções àquele “jornal para senhoras”. Embora fosse um convite para, no limite, angariar mais leitores (ou pagantes que apresentariam o material às suas esposas, filhas, mães etc.) para o *Jornal das Famílias*, em que colaborava ativamente havia dois anos, o escritor carioca seguiu de perto a pauta da redação, confirmando a preocupação da revista com a superficialidade da corte (“o reino do bom tom”) e com a frivolidade típica dos que tinham o privilégio do ócio (“esses mil nadas”). Ora, há que se entender que essa despreocupação não passava de estratégia: se é na atividade recreativa familiar que a leitura começa a ter números mais expressivos, e a aceitação pelos folhetins franceses no molde do *Jornal das Famílias* se dá na corte brasileira, é justo que se entenda que tal propaganda faz parte de um projeto de leitura direcionado a um público já existente, que agora precisava consumir a literatura nacional.

A escolha pela amenidade do conteúdo é em parte fruto da extensão dos periódicos franceses lidos no Brasil e também reflexo da interpretação masculina (visto os redatores serem homens) quanto ao gosto feminino. Esta conclusão se dá em razão do fato, por

exemplo, d'*O Jornal das Senhoras* (1852-1855) assinado pela redatora Joanna Paula Manso de Noronha, preocupar-se não somente com as frivolidades atribuídas ao gênero feminino:

Ora! Não pode ser. A sociedade do Rio de Janeiro principalmente, a Corte e capital do império, Metrópole do sul d'América, acolherá de certo com satisfação e simpatia O JORNAL DAS SENHORAS redigido por uma senhora mesma: por uma americana que, se não possui talentos, pelo menos tem a vontade e o desejo de propagar a ilustração, e cooperar com todas as forças para o melhoramento social e para a emancipação da mulher (*Jornal das Senhoras*, 1852, p. 1).

Este periódico, por sua vez, tinha a redação composta apenas por mulheres e trazia alguns artigos inflamados, que foram rebatidos pelo público masculino em cartas que pediam a extinção dos escritos. Joanna de Noronha preferiu omitir a assinatura de alguns deles, para evitar perseguições, mas não recuou quanto ao projeto emancipatório (KAZ, 2002, p. 7). *O Jornal das Senhoras*, diferentemente do *Jornal das Famílias*, dirigia-se “às assinantes” em seu primeiro número, bem como ao longo de suas publicações. A interlocução se dava entre mulheres e havia explícito convite às leitoras para colaborarem com textos por meio de cartas fechadas à redação do jornal, que informava o endereço na última página, junto ao preçário e condições de pagamento. Revista nomeadamente feminina, *O Jornal das Senhoras* era composto por colunas de moda, literatura, belas artes, teatro e crítica, como pode ser observado na figura que segue, de metade da capa do primeiro número:

Figura 4 – Metade da capa d'*O Jornal das Senhoras*, primeiro número de 1852.



Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional (*O jornal das Senhoras*, janeiro de 1852, p. 1).

A comparação entre esta e as outras revistas é feita aqui no intuito de problematizar a amenidade que permeia o *Jornal das Famílias*, periódico que por algumas razões mencionadas, é tido como revista feminina. A composição d’*O Jornal das Senhoras* muito se assemelha à do *Jornal das Famílias*; a diferença está no diálogo que se dá entre colaboradores e público: no *Jornal das Famílias*, tem-se a intenção de instruir e recrear, n’*O Jornal das Senhoras* há algo de mais auspicioso quanto a um processo emancipatório da mulher (mesmo que combinado ao que correntemente sugeria ser mais do agrado delas: as modas, as pinturas, as histórias românticas).

O crítico Jean-Michel Massa conjectura que o critério para a entrada da revista no seio familiar era decidido primeiramente pelos censores dos bons costumes: o marido ou o pai. A partir do aval deles, as moças, acostumadas às revistas europeias, demonstravam seu interesse. E por fim, guiados por estas indicações, é que os colaboradores trabalhavam. A respeito desse encontro de interesses, o biógrafo de Machado de Assis escreveu:

Durante quinze anos o funâmbulo Garnier soube agradar e não desagradar, fazendo correr a revista ao longo do estreito fio da moralidade. É o mesmo que dizer quão reduzida era a liberdade de ação dos colaboradores. As únicas licenças autorizadas eram as licenças poéticas. Eram elas, ademais, uma exigência do público feminino (MASSA, 2009, p. 459).

Dessa forma, tal “amenidade” é passível de ser entendida como condição sem a qual não sobreviveriam (por muito tempo) os periódicos semelhantes ao *Jornal das Famílias*. No entanto, o fato de a revista ser direcionada ao público feminino e este fazer seus apelos às licenças poéticas, dá margem aos colaboradores para investirem em composições polêmicas, como é o caso conhecido do quiproquó em torno do conto “Viúva moça” (abril, maio e junho/1865), de Machado de Assis. Grosso modo, o texto trata de uma jovem viúva que confessa, por meio de cartas à sua melhor amiga (caráter seriado), a paixão por um galanteador. Sem ter coragem de assumir o relacionamento e suas consequências, mantém-no em segredo. Algum tempo depois, com a morte do marido, ela decide avisar seu “amante” que desejava viver a intensidade daquele amor. Ele, por sua vez, a abandona (desfecho visto, por ela, como expiação de seu pecado). Como apostam alguns biógrafos¹⁵, a polêmica das cartas do Sr. “Caturra” à redação alertando sobre a imoralidade desse conto aos pais e maridos assinantes, possivelmente foi “plantada” pelo próprio Machado de Assis e o editor Garnier, desejosos de animar as propagandas da revista.

¹⁵ Raimundo Magalhães, John Gledson e Jean-Michel Massa já apontaram para a ficção das cartas do “Caturra” à redação, que pediam atenção dos pais às imoralidades apresentadas no conto.

Dentro dessa perspectiva, o que interessa é que, como afirma Lúcia Granja:

(...) a forma narrativa que se destaca, através da relação construída por uma narradora que tem grande afinidade com sua leitora, relembra-nos aqui que a experiência em questão, para além da possível ousadia moral do conto, é a da consciência das formas literárias em sua relação com o seu veículo e seu público. Isto nos ajuda, por fim, a inferir um processo gradual, por meio do qual Machado (re)constrói constantemente, e dentro dos próprios parâmetros da ficção, essa relação de surpreendente proximidade (para o bem e para o mal de seu leitor) (...) (GRANJA, 2008, p. 27).

Marisa Lajolo e Regina Zilberman ilustram com análises dos narradores do conto publicado no *Jornal das Famílias* “Questão de vaidade”, e do poema “Pálida Elvira”, essa consciência de que fala Lúcia Granja:

Todos esses são indícios de que o escritor conhece as regras do fazer literário e de que pode articulá-las e desarticulá-las à vontade, para melhor cumprir os objetivos de sua escrita. Ao mesmo tempo, submissão à norma e infração dela revelam que, embora ela represente, dentro e fora do relato, leitores possíveis, não espera que o leitor implícito necessariamente se identifique com esses modelos (LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p. 33).

Nesse sentido, há que se atentar para o código editorial do *Jornal das Famílias*, pois, essa estratégia necessária à elaboração dos escritos, combinada à literatura que se formava no Brasil, revela que a construção da mesma, porque dependente desse suporte, foi mediada pela ideologia de sua editoração. Para além da trama do narrado, os escritores precisaram aperfeiçoar-se na estrutura formal de como narrar, para satisfazer o interesse tanto dos donos do jornal, quanto dos assinantes. Estes últimos ditavam as regras sobre a formação da intelectualidade da mulher (se for aceito de bom grado que o público era principalmente feminino, como sugere a formatação de seu conteúdo), que, em última instância instruíam-se nos escritos de além-mar, já influenciada por uma literatura “estável” que continha em suas particularidades formais a “receita” da literatura querida pelas leitoras, no meio de circulação que lhes aprazia – a revista. Nesse sentido, Machado de Assis, assumindo os preceitos editoriais daquela revista para senhoras, usou da forma literária para ora aproximar seu texto do público, ora fazê-lo afastar-se, na medida em que, como se verá mais adiante, o seu narrador ou bajulava o requintado leitor, ou descreditava sua habilidade de leitura.

Capítulo 2

2.1 A literatura no *Jornal das Famílias*

No primeiro número do *Jornal das Famílias*, publicado em janeiro de 1863, depois d’“A Redação” assinar o recado aos leitores, publica-se um “Romance”, aparentemente sendo a indicação do gênero o próprio título, assinado por “Uma obscura fluminense”. O romance lançava mão do fatídico “continua” na última página, dando a entender seu caráter seriado. Essa primeira publicação da revista trazia uma história apressada de como um estudante abastado, Lucínio, encontrou uma jovem camponesa enquanto estava caçando. Neste primeiro encontro, por conta de um disparo de sua própria arma, Lucínio precisou de cuidados, que foram oferecidos pela donzela, Sophia, e seu pai, Raimundo. A paixão que cresce no período do tratamento do moço leva-os à consumação de seu amor que se revela com o nascimento de uma criança. A próxima cena se dá na casa dos pais do moço, que exigem que se cumpra a lei do matrimônio ao saberem do ocorrido. O desfecho é surpreendente (mais pela falta de ligação dos fatos internos da obra):

- _ E esta criança que vem ao colo desta rapariga?
- _ Meu pai...
- _ Não sou mais seu pai (tornou M... com força), enquanto esta criança não for minha neta de direito e sua mãe...
- _ Eu digo o mesmo (disse dona Angela soluçando e sem dar tempo a que M... concluísse o resto).
- _ E eu... eu... (murmurou Raymundo) eu... já não morro na desonra...
E acabava de morrer.
- *Continua.* -
(*JF*, 1863, p. 8)

O pai da moça, Raymundo, morre na frente dos pais de Lucínio neste dia. Mas o que isso teria que ver com o restante da história? Pouco ou quase nada, visto que o romance dos jovens é a trama principal até ali. Se o pai morresse antes de todos esses acontecimentos, deixando a menina órfã na presença do moço ferido, talvez assim houvesse algum abalo no enredo. No entanto, a morte de Raymundo depois dos pais ricos do moço reconhecerem a necessidade de dar assistência à Sophia e à criança, já não implica a expectativa típica do “continua”. Esse desfecho trágico, sem indicação prévia ao longo do romance ou consequência aparente nos fatos que deveriam seguir, figura o primeiro “romance” daquela revista e, a literatura brasileira, pelo visto, reconhecia esse texto precipitado e o fazia a partir das mesmas fórmulas.

Quanto aos temas recorrentes nos romance-folhetins da época, Alfredo Bosi escreveu:

O romance romântico dirige-se a um público mais vasto, que abrange os jovens, as mulheres e muitos semiletrados; essa ampliação na faixa dos leitores não poderia condizer com uma linguagem finamente elaborada nem com veledades de pensamento crítico: há o fatal "nivelamento por baixo" que sela toda subcultura nas épocas em que o sistema social divide *a priori* os homens entre os que podem e os que não podem receber instrução acadêmica. O fato é que o novo público menos favorecido busca algum tipo de entretenimento sendo o folhetim o que melhor responde à demanda e melhor se estrutura no seu nível (BOSI, 2006, p. 111).

A vastidão do público leitor do romance tido como “romântico”, conforme indica Alfredo Bosi, foi causa da literatura que “recorria aos expedientes menos caros do romanesco e do piegas” (BOSI, 2006, p. 111), com sequência justaposta de fatos – que na maioria das vezes não se relacionam entre si e servem somente para causar suspense e alargar a trama – e tipificação dos seres humanos. Esses incidentes do romance trágico, com desfechos forçados (como o romance de estreia no *Jornal das Famílias*), são exemplos dessa literatura rasteira, que precisava nivelar-se ao público consumidor dos dramalhões europeus.

Tal literatura, vista como menor por conta de um “prejuízo aristocrático pelo qual as produções feitas para o gosto menos letrado caíam fora da cultura” (BOSI, 2006, p. 111), não foi objeto de estudo ou interpretação que não fossem depreciativos. Mas, como o crítico ainda pontua, “seja como for, foi com ela que o Romantismo caminhou para a narração, instrumento ideal para explorar a vida e o pensamento da nascente sociedade brasileira” (BOSI, 2006, p. 112).

Ao tratar da obra de Joaquim Manuel de Macedo, Alfredo Bosi aponta, por exemplo, para “alguns esquemas de efeito novelesco, sentimental ou cômico” (2006, p. 143) de que o escritor fazia uso. Entre eles, “o namoro difícil ou impossível, o mistério sobre a identidade de uma figura importante na intriga, o reconhecimento final, o conflito entre o dever e a paixão (molas romanescas e sentimentais) [...]” (BOSI, 2006, p. 143). Esses temas são vistos nos romances apresentados no *Jornal das Famílias* e são, também, motivo para a sua não aceitação como material de qualidade.

De certo modo, o que escreve Alfredo Bosi também serve para salientar a existência de outros públicos além daquele previsto pela redação, o das mocinhas casadoiras. Este público também foi leitor de textos da fase indianista da literatura brasileira. Ainda no primeiro número do *Jornal das Famílias*, o poema “Virgem Branca”, assinado por Luiz V. F., traz o canto de um indígena que observa a figura de uma donzela cristã em comparação às indígenas. Depois da tragédia, no “Romance” por “Uma obscura fluminense”, os preceitos do Romantismo também se fazem presentes no tema indígena. A revista não deixaria de ilustrar

suas páginas com um poema, cujo tema remetia à “cor local” brasileira, como queria boa parte dos literatos da época.

O canto, à primeira vista, relativiza a beleza: o índio não inveja a outra, posto que, no seu ambiente, é querido por seus iguais. Porém, essa mesma voz do guerreiro vem dar a notícia de que, quando ouviu o canto da virgem branca cristã, preferiu-o; agora ele já não é feliz, pois a donzela/virgem branca despreza aquele que não nasceu num berço feito de cambraia. Tal desfecho é significativo por valorar o europeu em detrimento do autóctone, reverenciando o cristão em detrimento do dito pagão. O merecimento da virgem branca se dá pela beleza de seu canto (e não de qualquer aspecto físico), o que tira certa aura de segregação eminente. Mesmo que, vinda da ordem sentimental, a preferência por essa ou aquela denuncia a necessidade de elevação da alma europeia cristã, que fazia com que os mais valentes guerreiros índios se curvassem frente à doçura e delicadeza da figura feminina de além-mar. Aliás, era uma imagem literária com a qual as leitoras daquelas linhas provavelmente se identificavam:

Como as dela aqui na mata
Encontro feições mimosas,
Pois donzelas tão formosas
As matas as têm também;
Mas não sei... a branca virgem
Tem um quê na formosura
Que das matas na espessura
Outras donzelas não têm!

Tem na voz tanta magia
A branca, loura donzela,
Que não sei o que faz ela
Para dar-lhe tanto amor!
Minha irmã canta com graça,
Com terno dom mavioso,
Mas o seu canto mimoso
Não tem o mesmo langor!

E segue o desprezo do índio por sua semelhante:

Senti minh'alma enlevar-se
Na sonora melodia,
Da queixa que me fazia
A índia do seu amor;
Mas ouvindo a branca virgem
Era maior meu enleio
Como se a virge' em meu seio
Derramasse o seu langor.

A representação da figura indígena não foge do lugar comum para o europeu e, a exaltação do branco pelo indígena, mesmo que fictícia, foi escrita para agradar os leitores, já que fazia parte do conteúdo que inaugurava a revista naquele ano.

Nesse sentido, sabe-se que, apesar de a comunidade indígena ter sido dizimada e o Brasil ter sido povoado pelos colonizadores europeus e pelos escravos, deixando à margem os últimos legítimos ancestrais, a inclusão do elemento indígena na literatura brasileira fazia parte do projeto romântico com “a predominância de uma dimensão mais localista, com o esforço de ser diferente, afirmar a peculiaridade, criar uma expressão nova e se possível única, para manifestar a singularidade do país e do Eu” (CANDIDO, 1999, p 38). O indianismo, nas palavras do crítico Antonio Candido, foi a “adolescência” da literatura brasileira:

[...] o indianismo foi importante histórica e psicologicamente, dando ao brasileiro a ilusão compensadora de um altivo antepassado fundador, que, justamente por ser idealizado com arbítrio, satisfaz a necessidade que um país jovem e em grande parte mestiço tinha de atribuir à sua origem um cunho dignificante (CANDIDO, 1999, p. 42).

Alfredo Bosi, por sua vez, afirma que Joaquim Manuel de Macedo mesclava o coloquial da fala das personagens com o “literário correto de professor de português e homem do Paço” (BOSI, 2006, p. 143) da fala do narrador. Nesse sentido, é possível observar que a linguagem do índio no poema analisado remete à fala do literato; em primeira pessoa, usa palavras carregadas de um lirismo falso, tanto por não ser real em sua origem, quanto por tratar de assunto forjado.

Nelson Werneck Sodré (1962) ao falar sobre o indianismo, afirmou que ele seria substituído pelo sertanismo, termo que compreende a ambientação interiorana nos textos literários:

Verificaram logo que o índio não tem todas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil. Submetem-se ao jugo da paisagem, e pretendem diferenciar o ambiente pelo que existe de exótico no quadro físico - pela exuberância da natureza, pelo grandioso dos cenários, pela pompa dos quadros rurais. Isto é o Brasil, pretendem dizer. E não aquilo que se passa no ambiente urbano, que copia o exemplo exterior que se submete às influências distantes. [...] Não são menos românticos, evidentemente, quando assim procedem. E não têm melhores condições do que os indianistas para definir o que existe de nacional na literatura. Seria ingrato, entretanto, desconhecer o sentido ingênuo desse novo aspecto de um esforço que não poderia encontrar o êxito porque o êxito não dependia apenas dele (SODRÉ *apud* BOSI, 2006, p. 156).

Esse cenário está, por exemplo, presente no romance de “Uma obscura fluminense”, sendo que a primeira cena se passa em Santos, quando o moço, de férias da faculdade de

Direito em São Paulo, caminha à tardezinha pelo ambiente que ele denomina “planície”. O motivo de sua caminhada era a caça, e com a arma em punho, encontra Sophia, com um feixe de capim nas mãos. Ao falarem, instaura-se a discussão entre estarem em uma planície ou um descampado. A moça do interior é a face do Brasil pitoresco e verdadeiro, como sugere Nelson Werneck Sodré. O moço, por sua vez, representava a urbanização e, portanto, a contaminação pelo exterior, pois mal conseguia distinguir a paisagem de sua terra.

A ilustração a seguir é o retrato de Sophia, que na ocasião foi apresentado no meio do texto, logo após ter sido narrado esse encontro:

Figura 5 – Ilustração da personagem Sophia, de “Uma obscura fluminense”.



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira (*Jornal das Famílias*, janeiro de 1863, p. 4).

Na literatura brasileira, o resgate do interior vem depois da tentativa de trazer o índio para o centro da questão de nacionalidade. Porém, ambos estiveram, ao mesmo tempo, figurando nas páginas das revistas da época. No geral, o sertanismo se esforçava em mostrar o quão livre estava a literatura das influências externas, mas acabava tropeçando nos temas dos melodramas europeus, num cenário abrazeirado (BOSI, p. 155-156).

Ainda no primeiro número do *Jornal das Famílias*, são apresentadas as “Cartas” escritas em Paris, por Helena (a escritora das cartas) à Eulália (à quem as cartas são destinadas). Helena conta à prima sobre o convite que recebeu para “honrar as páginas daquele periódico” (*Jornal das Famílias*, janeiro de 1863, p. 9), afirmando, contudo, que depois de *Os miseráveis* não haveria como escrever romance que valesse o título. Helena tampouco se considerava poetisa, visto que escrevia poemas esparsos; decidiu-se enfim por cartas tristes à prima, para externar a saudade que sentia da família e do país. A resposta de seu pai, ao saber de tal empreitada, ilustra os ânimos dos leitores masculinos daqueles tempos e o caráter paternalista dessa época oitocentista:

Escreve lá quantas cartas quiseres a tua prima; consinto mesmo que as mande publicar no *Times* ou em volumes: proíbo-te, porém, que assines o teu nome por inteiro, porque não quero que digam por aí que não tive senso bastante para observar-te que ficas tão abaixo da Sévigné no teu estilo epistolar como eu de Voiture e a fortaleza da Lage no Rio de Janeiro do Pão de Açúcar (*JF*, 1863, p. 11).

O pai descrê das habilidades da filha quando faz alusão à Madame de Sévigné, autora francesa de cartas no século XVII, e a suposta incapacidade de Helena em alcançá-la. É notório que zela por sua própria moral, que seria posta à prova caso a filha indicasse seu sobrenome, levando à sua exposição como aquele que permitiu que a incompetência da filha viesse a público. Mesmo que tido como um brinco do pai cauteloso, há que se atentar para o tratamento que recebia a filha e, em extensão, as mulheres escritoras do país. A insegurança que inaugura este primeiro texto tem razão de existir, agora que se sabe a natureza crítica do pai da autora. No segundo parágrafo da carta, Helena queixa-se:

Eu não sei se a minha prima sabe calcular os apuros em que põe a gente o amável convite de meia dúzia de distintos literatos que tiveram a generosidade de querer uma desconhecida como eu nas suas fileiras? Se a prima sabe, avaliará, certamente, o quilate daqueles com que uctei (*sic*), e se não, tome o meu conselho, minha prima, fique nessa pacífica ignorância (*JF*, 1863, p. 9).

Além dos jornais direcionados ao público feminino, havia os fundados e dirigidos por mulheres brasileiras com assuntos nomeadamente de interesse deste gênero (como já dito anteriormente). Dos mais notáveis, cita-se aqui *O Jornal das Senhoras* (1852 – 1855), *O Belo Sexo* (1850) e *O Sexo Feminino* (1857). Os jornais femininos, assim como Marlyse Meyer os denomina, tinham o papel social de tratar da higiene das famílias, que se dava via europeização dos costumes que circundavam o espaço doméstico, trazendo também pitadas de ficção (MEYER, 2005, p. 298-303). O próprio *Jornal das Famílias* também tratava de

assuntos femininos, mas era dirigido por homens que, como Helena aponta, consideravam uma honra a presença de mulheres que escrevessem em suas colunas específicas:

Agora mesmo acabo de receber uma amabilíssima carta, assinada pela redação do *Jornal das Famílias*, na qual sou convidada de um modo tão lisonjeiro a que não devo resistir, para com a minha colaboração *honrar* (olhe que é ela, a redação, que diz honrar) as colunas deste *jornal* (*JF*, 1863, p. 9).

A relação da mulher com a escrita, como observado nas palavras de Helena, era distanciada pelos que descreditavam sua capacidade. Embora outras mulheres viessem a publicar na revista, a maioria dos colaboradores era do sexo masculino, o que indica algo para além do mero acaso. Nesse sentido, é significativo o depoimento da romancista Júlia Lopes de Almeida que, ao narrar suas desventuras, afirma:

Pois eu em moça fazia versos. Ah! Não imagina com que encanto. Era como um prazer proibido! Sentia ao mesmo tempo a delícia de os compor e o medo de que acabassem por descobri-los. Fechava-me no quarto, bem fechada, abria a secretária, estendia pela alvura do papel uma porção de rimas...

De repente, um susto. Alguém batia à porta. E eu, com voz embargada, dando volta à chave da secretária: já vai! Já vai! (ALMEIDA apud LAJOLO & ZILBERMAN, p. 265).

O medo da descoberta não é da ordem do orgulho de escritor, que temendo não ser aceito, esconde os versinhos. À mulher, sempre reservaram os livros “sadios”, para que esta cumprisse a sua missão de educar, como peça importante na sociedade. Raramente acessava os livros como leitora competente, por si mesma, para sua própria autonomia intelectual. Escrever literatura, nesses casos, era um ato de desobediência, desencorajado por muitos. A exemplo disso, Helena substitui seus versos pelas cartas:

Uma poesia?

E papai?...

E papai quando souber que tive a loucura de fazer versos, e que caí na doideira de publicá-los sob o título de poesia?

E minha prima sabe que o mais fidalgo inimigo dos poetas é sem dúvida seu tio!

Ainda não há muitos dias, lhe ouvi dizer a um dos nossos amigos que, se ele fosse naturalista, classificava-os (os poetas) na família dos caranguejos!

O caso é que eu também estou por isso, apesar de também fazer, lá de quando em quando, os meus versinhos às escondidas. Mas, fazer versos não é ser poeta; por consequência eu não entro na classificação (*JF*, 1863, p. 9-10).

Ainda no primeiro número do *Jornal das Famílias*, a coluna, que se apresentava com o título de “Mosaico”, trazia algumas sentenças de cunho moralizante seguidas de alguns rápidos conselhos aos leitores assinantes, como os “Conselhos para educação” dos filhos. Para

entender o teor das sugestões e por consequência, os ânimos dos pais da época, veja-se a passagem que segue:

Retire-os de ter familiaridade com os servos e servas da casa, porque destes lhe pegam palavras pouco compostas, e notícias da maldade, de que estavam inocentes; e lhes servem de meios, para que se atrevam a sair com seus apetites dentro, ou fora de casa, e a querer outra coisa do que seus pais querem. Se todavia não obedecem a estas ordens, haja castigo; e tal que lhe chegue mais a alma, do que ao corpo [...] (*JF*, 1863, p. 18).

Como é sabido, apesar de o Brasil de 1863 ainda experimentar a pressão estrangeira para o fim da escravidão, os servos eram tidos como rebeldes, más influências, imorais etc. A matéria para os romances compostos de aventuras amorosas e afins, pode ser vista nestas linhas que se dirigem aos pais leitores do *Jornal das Famílias*: ao exemplificar uma saída para evitar más companhias, indica que se nomeie um ou dois amigos de bons costumes, e que “com estes façam por armar ocasiões, de que resulte travar-se mais a amizade” (*Idem*). Não é de se espantar as armações próprias das obras ficcionais do folhetim, nas quais se maquinavam ocasiões para isto ou aquilo e que, visto mais de perto, denunciava um movimento próprio das relações que se davam na sociedade da jovem nação.

Por fim, o primeiro número do *Jornal das Famílias* ainda trazia cinco páginas de moldes de costura, fazendo cumprir a programação da revista. A moda tinha presença indispensável nas revistas oitocentistas. Em conclusão, moda, conselhos e literatura eram os elementos principais em que se baseavam as revistas “femininas” do tempo. Dulcilia Buitoni (1990) fez um levantamento sobre a imprensa feminina (destinada às mulheres, não feita por elas), que o crítico Jaison Crestani analisa e ainda acrescenta:

[...] Mulher e amor, moda e literatura sentimental constituíam ‘uma união que atraiu e vendeu sempre, até hoje’. Como se percebe, os desejos femininos são meticulosamente explorados pelo senso mercadológico da imprensa feminina, que seguia as regras da economia capitalista. (CRESTANI, 2009, p. 55)

Peças importantes do mercado editorial, as revistas eram definidas por seu público, bem como o definiam. Interessa, pois, entender qual era o público da revista feminina:

A mulher lê folhetins e romances ligeiros, que imprensa e editoras lhes oferecem; mesmo essa leitura, porém, é desvalorizada, seja porque as obras são consideradas de má qualidade, seja porque desejável seria que lessem textos mais elevados, embora insossos e desestimulantes. As opções são poucas, o que suscita a militância de muitos, especialmente de mulheres, no sentido de estimular a educação feminina em melhores termos, argumentando ser essa condição essencial para estabilizar a vida familiar no Brasil e ver a nação progredir (LAJOLO & ZILBERMAN, 1999, p. 258).

Com base no exposto até este momento, é possível identificar uma interessante contradição: as mulheres tinham pouco ou nenhum acesso à educação, e sua leitura, quando muito, baseava-se nos folhetins europeus, enquanto os homens eram mais educados formalmente, mas assim como as mulheres, não sustentavam o título de leitores competentes. Quem seria então o leitor do *Jornal das Famílias*? O estereótipo que a redação criou era mais fantasioso do que real.

Mesmo reconhecendo que havia “uma divisão de papéis sexuais: leitores homens e leitoras mulheres comportam-se de modo diferente” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p. 28), nenhum leitor, seja homem ou mulher, é tido como competente. Seja ele aprendiz (como nos contos machadianos), seja ele inferiorizado (como em *Quincas Borba*), “apequenado intelectual e socialmente, o leitor permanece à espera do diálogo, que contudo, não se realiza na geração dos narradores de Mário de Andrade” (*Ibidem*, p. 44). Graciliano Ramos será, segundo LAJOLO & ZILBERMAN, “quem vai inaugurar este diálogo e, com ele, conferir maturidade ao leitor” (1996, p. 45). Para já, será problematizada a condição do público destinatário do *Jornal das Famílias*, para por fim, adentrar-se nas estratégias narrativas.

2.2 A mulher oitocentista: leitora?

Se o público feminino era o destinatário das amenidades do *Jornal das Famílias*, qual seria a condição das leitoras? Como era a mulher educada na nação recém-independente e que mulher era essa? Antes de estar certos da precariedade do ensino para as jovens da época, é importante que se saiba que a educação para os homens também andava a passos lentos. Como explica Antonio Candido, o século XIX no Brasil foi o da "Promoção das luzes"¹⁶, uma vez que o reinado de Dom João VI trouxe a imprensa e as escolas superiores. Dessa forma, observa o crítico, essa época viu "o aparecimento dos primeiros públicos consumidores regulares de arte e literatura" (CANDIDO, 2000, p. 215). Esse consumo era pautado pela educação que os rapazes obtinham, que era seletiva e baseada na cultura europeia:

O Brasil, egresso do puro colonialismo, mantém as colunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação. E segue a rota da monarquia conservadora após um breve surto de erupções republicanas, amiudadas durante a Regência. Carente do binômio urbano indústria-operário durante quase todo o século XIX, a sociedade brasileira contou, para a formação da sua inteligência, com os filhos de famílias abastadas do campo, que iam receber instrução jurídica (raramente, médica) em São Paulo, Recife e Rio (...), ou com filhos de comerciantes luso-brasileiros e de profissionais liberais, que definiam, grosso modo, a alta classe média do país (...).

[...]

Nesse esquema, do qual afastado qualquer traço de determinismo cego, ressalte-se o caráter seletivo da educação no Brasil-império e, o que mais importa, a absorção pelos melhores talentos de padrões culturais europeus refletidos na Corte e nas capitais provincianas (BOSI, 2006, p. 99).

Os registros de homens do clero ensejando a abertura de colégios para meninos, como o bispo Azeredo Coutinho, um maçom influenciado pelas ideias de Rousseau que acreditava também na civilização dos índios por intermédio da educação formal (*Ibidem*, 227-229), mostram a intenção da educação naqueles tempos. A posição do filósofo francês que inspirava as mentes naquele período, quanto à instrução feminina, não era favorável à autonomia:

Toda a educação das mulheres deve ser relativa aos homens. Agradar-lhes, ser-lhes útil, fazer-se respeitar e amar por eles, educá-los quando são jovens, cuidar deles quando são crescidos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida agradável: eis os deveres das mulheres em todas as épocas, e o que se deve ensinar-lhes desde a infância (ROUSSEAU apud MILLETT, 1974, p. 27).

Para Rousseau, a instrução às mulheres deveria existir, mas o intuito limitava a iniciativa. Se tomadas como extensão da educação formal, as revistas do tempo seguiam a

¹⁶ Título do capítulo VII de sua *Formação da literatura brasileira* (2011).

mesma ideia do filósofo, uma vez que instrução era um dos pilares temáticos, e literatura, quando muito, servia para moralizar situações do cotidiano.

Em 15 de outubro de 1827, o então imperador do Brasil, Dom Pedro I, mandou criar escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do Império.

Quanto ao ensino, tem-se:

Art 6º Os Professores ensinarão a ler, escrever as quatro operações de arithmetica, pratica de quebrados, decimaes e proporções, as nações mais geraes de geometria pratica, a grammatica da lingua nacional, e os principios de moral christã e da doutrina da religião catholica e apostolica romana, proporcionando á comprehensão dos meninos; preferindo para as leituras a Constituição do Imperio e a Historia do Brazil (BRASIL, 15/out/1827, art. 6º)¹⁷.

Em relação às mulheres, escreveu-se:

Art 11º Haverão escolas de meninas nas cidades e villas mais populosas, em que os Presidentes em Conselho, julgarem necessario este estabelecimento.

Art 12º As mestras, além do declarado no art 6º, com exclusão das noções de geometria e limitando a instrucção da arithmetica só as suas quatro operações, ensinarão tambem as prendas que servem á economia domestica; e serão nomeadas pelos Presidentes em Conselho, aquellas mulheres, que sendo brasileiras e de reconhecida honestidade, se mostrarem com mais conhecimentos nos exames feitos na fórma do art. 7º.

Art 13º As mestras vencerão os mesmos ordenados e gratificações concedidas aos Mestres (BRASIL, 15/out/1827, art. 11º-13º).

É notório que a lei fazia distinção do currículo escolar entre os gêneros. Apesar de se exigir apenas noções básicas de geometria e aritmética além da economia doméstica, não se encontravam professoras aptas a lecionar, por falta de preparo formal. Sendo assim, a maioria das meninas não tinha acesso à instrução (CUNHA & SILVA, 2010, p. 100). As famílias pobres colocavam a educação em segundo plano (como a leitura e a escrita) e preferiam que as meninas, em vez disso, arranjassem um bom casamento. Já as famílias mais abastadas tinham duas alternativas: contratavam preceptores que lecionavam em casa ou enviavam as moças às escolas particulares. Com o crescimento urbano, a segunda alternativa se tornou mais comum.

Com o ensino secundário nas mãos dos estabelecimentos privados, estes acabaram "tornando-se espaços notórios de sociabilidade, marcados pelas reuniões da elite local, empenhando-se mais na realização de festas do que na função a que se destinavam – o ensino" (*Ibidem*, p.100). Mesmo aquelas escolas que eram mais sérias no compromisso do ensino formal tiveram de se adequar para continuar em sua função: o ensino de línguas

¹⁷ A ortografia foi mantida de acordo com o texto original, visto que não traz prejuízo à sua compreensão.

estrangeiras, em geral o idioma francês, e os trabalhos manuais, foram incorporados às matérias regulares.

O ingresso de mulheres no ensino superior era quase nulo e, ainda que possível, deveria ser frequentemente provada a boa conduta da aluna. O ensino intelectual seria voltado à formação da "esposa e mãe, guardiã da família e dos bons costumes" (*Ibidem*, p.101). Efetivamente, datam do período colonial os interesses políticos pelas regras conjugais em terras brasileiras: para além do "desejo de cristianização" e a "difusão da fé católica", "a ânsia do sistema mercantil de constituir contingentes populacionais que habitassem as novas terras" também contribuiu para a formação da mentalidade que incluía a "virgindade, o casamento e a monogamia" (DEL PRIORE, 1994, p. 16-17).

Às mulheres era permitido o ensino superior na carreira de magistério, mas essa realidade, apesar de satisfatória por um lado, era baseada em princípios pouco favoráveis à sua liberdade intelectual:

À revelia ou consentidamente, fruto das mobilizações visando à instrução feminina e da necessidade de formação de professoras, as mulheres acabaram, no entanto, por constituir-se num grupo de consumidoras dignas de atenção. Leitoras com exigências próprias e escritoras ativas, não podiam ser ignoradas ou marginalizadas. A sociedade, todavia, tratou de controlá-las, usando de alguns mecanismos: converteu o magistério numa extensão da tarefa doméstica e maternal e desqualificou o trabalho delas aos olhos masculinos; desvalorizou suas leituras, embora não deixasse de fornecê-las em quantidades substanciais e crescentes; condicionou a recepção de obras às necessidades de doutrinação desse público, que reabsorveu valores familistas e patriarcais, traduzidos agora na linguagem da idealização da mulher e de sua tarefa doméstico-pedagógica (LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p. 265).

No começo do século XIX, alguns pais e maridos proibiram a leitura, por acreditarem ser danosa às mulheres (*Ibidem*, p. 264). Em seguida, influenciados por ideias menos conservadoras e desejosos de fazerem-se civilizados, liberaram algumas leituras guiadas (desde que tivessem fundo moral ou pragmático) e até aceitaram a mulher fora do ambiente doméstico exercendo o papel de mãe na figura da professora, por essa posição não abalar a constituição patriarcal da família. Em tese, a leitura no final do século tornou-se importante para que elas pudessem instruir e educar os filhos, assim como auxiliar o marido nas decisões da casa, e não para seu próprio deleite.

A partir da redação das revistas da época e de seu próprio conteúdo, criou-se a ideia de que as leitoras eram moças, esposas e mães da dita "boa sociedade", ou da "corte". No entanto, sabe-se que eram comuns os serões, e apesar da redação dirigir-se aos literatos, aos críticos e às elegantes mulheres abastadas, há que se ponderar expectativa e realidade:

Num ambiente de poucos leitores e raras leitoras, a ficção romântica acabou por exercer função pedagógica, procurando atrair o público para o universo da educação e da arte. Para tanto, precisou, de um lado, negar certos parâmetros de seu tempo e, de outro, investir na imaginação de damas de fino trato e mulheres de projeção, numa representação visivelmente influenciada pelos salões franceses do século XVII, quando engatinhava o processo de liberação feminina (LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p. 271).

Essa representação colaborava para a identificação do público, que certo de estar vivendo o processo de civilização da recente terra independente, via na emulação dos ambientes à europeia a verdadeira projeção da urbanidade. No entanto, quem lia esses textos nem sempre correspondia ao idealizado por eles: a experiência de leitura era coletiva na maioria das vezes, e a presença do “ledor” em textos ficcionais confirmam essa informação¹⁸. Participar desses serões significava estar preparado para as intervenções do público ouvinte, que se emocionava e interagia com o lido, numa atitude que não se sabe se decorrente do “analfabetismo ou da praxe” (*Ibidem*, p. 270). O que interessa é que, qualquer que seja a razão, essa exaltação dos ânimos em nada lembra a reclusão da vida privada da burguesia francesa, na qual a elegância de gestos é marca distintiva.

O público do *Jornal das Famílias*, sendo ele composto por leitor e/ou leitora, teve de acostumar-se aos artigos oferecidos que, vez ou outra, tentavam desvendar a natureza feminina. É certo que ajudavam a formar a identidade daquelas que os liam e reafirmavam estereótipos de submissão e pecado. M. de Azevedo, em maio de 1864 no *Jornal das Famílias*, diz, por exemplo, que a mulher deve ser amada e respeitada pelo homem, pois é “o ente destinado para lhe dar a felicidade, a virtude, a ciência e a glória”, e “torna a vida do homem bela” (*JF*, 1864, p. 139). Ela é a “locomotiva intelectual da natureza”, uma vez que “é ela quem guia o homem às ações generosas, o soldado ao heroísmo, o sábio à posteridade, o filósofo a Deus” (*Ibidem*, p.138). Adiante, M. de Azevedo apresenta países como China, Japão, e o continente africano, como terras de bárbaros por serem lugares em que as mulheres eram vendidas, tratadas como mercadoria e desprezadas – certamente o escritor esquecia-se de que o Brasil era famoso porto de escravidão de mulheres e meninas. O autor encerra seu texto repetindo os mesmos preceitos, que veem no homem o ser completo e na mulher o ser acessório proveniente de sua costela, que servirá para amá-lo e devotá-lo.

¹⁸ LAJOLO & ZILBERMAN apresentam os textos de José de Alencar, Machado de Assis e Gonzaga no capítulo “A leitora, como ela foi” (p. 266-271), que na ficção, traziam esse costume como parte do enredo num movimento metalinguístico, capaz de informar sobre as práticas de leitura da época.

Com esse mesmo propósito, Padre Bernardino de Souza escreve na coluna sobre História o texto “Eva”, em novembro de 1865, no *Jornal das Famílias*¹⁹. Nota-se que há uma perpetuação do pensamento cristão no *Jornal das Famílias* da grandeza do homem e da criação de um acessório para si, corruptível, por sinal. Eva, “casta e formosa companheira de Adão”, “mesquinha”, come do fruto da árvore da ciência. A história é já sabida: Eva impele o homem a comê-lo para que obtenha sabedoria equiparável à do criador (*JF*, 1865, p. 278-282).

Em maio do mesmo ano de 1865 é publicado um pequeno texto sobre “As mulheres”, na coluna Mosaico, intitulado “O que não diz a língua e o que não ouvem os ouvidos?”. Importa dizer que o texto começa com a máxima: “As mulheres, em relação aos homens, são algaravias”, ou seja, são barulhentas, dizem trapalhadas, provocam confusão com suas palavras. O autor recorre a alguns ditados populares que estereotipam a mulher e encerra dizendo que os poetas, boa parte algarvios, pedem o laconismo às mulheres, afirmando que, para eles, deviam apenas dizer “sim ou não” (*JF*, 1865, p. 145).

Paulina Philadelphia, com suas “Mulheres interessantes”, nos meses de junho e julho do ano de 1865, publica anedotas no *Jornal das Famílias* que, pelo seu teor, cumpria com as indicações da redação. Na sua primeira historieta, temos um rapaz, Onofre, que se apaixona pelas bonecas que sua mãe, Rosária, fazia. A beleza das mulheres reais nunca se igualaria à das bonecas, segundo o moço. A mãe, preocupada, arma um estratagema: apresenta uma boneca ao moço e diz ser, daquele dia em diante, sua. Ao se declarar à boneca, Onofre recebe uma resposta, e descobre que a boneca na verdade era a prima Emília, com quem se casa em seguida. A segunda história conta sobre D. Josephina, uma moça que só saía de casa mascarada. Depois de muitas especulações, um fidalgo se apaixona, casa-se com a moça, prometendo que nunca pediria que tirasse a máscara. O caso é que a mãe da menina, muito bela, provocara o ciúme de seu pai, e este, propondo duelo a um homem que lhe admirara, acaba morrendo. A moça faz a promessa à mãe de que somente se casaria se encontrasse alguém que lhe amasse por suas virtudes. Ao final, retira a máscara e revela a todos os convidados do casamento incomparável beleza.

Ambas as histórias tratam do tema da beleza: na primeira, a beleza real supera a idealizada (ou o ideal corporifica-se?); na segunda, a virtude sobrepõe-se à beleza (ou teria

¹⁹ Convém abrir um parênteses e salientar que nessa coluna, nos anos de 1864 e 1865, o Padre Bernardino de Souza figura como colaborador principal e, a única vez em que tem-se autoria difusa, é em junho de 1864, quando o Cônego J. C. Fernandes Pinheiro dá lição sobre “D. Francisca de Sande ou a epidemia de 1686 na Bahia”. De restante, tem-se histórias de proveniência religiosa, oriundas da Bíblia.

sido a curiosidade?). Estes textos de Paulina Philadelphia são tentativas de mostrar a virtuosidade para além do ideal de beleza, mas os desfechos levam ao contrário da proposta.

O artigo "A arte da beleza", de Pauchita Montez, é exemplo do tema tratado com maior arrojo. O texto figurou nas páginas do terceiro número da revista, ainda no ano de 1863, e sugere, à primeira vista, certa ociosidade intelectual feminina. Em suma, a escritora trazia algumas sugestões de medicina doméstica a partir de artifícios cosméticos para aquelas mulheres que "estão de acordo é que a beleza é o objeto principal da existência duma mulher (...) e assaz se revela na preferência que os homens dão às mais belas" (*JF*, março de 1863, p. 67).

Lido despreziosamente, o escrito revela-se, ao leitor contemporâneo, como indicador da frivolidade da mulher europeizada à custa de bem servir a sociedade. No entanto, este "artigo para somente ser lido por senhoras", traz aqui e ali um indicativo de que a beleza é descentralizada na fala da escritora. Inicia assim:

É costume dizer mal das mulheres dadas às letras, e fazer-lhes, por esta razão, as mais malignas insinuações a respeito das virtudes que mais se prezam no nosso sexo. Debalde se faz ver a esses maldizentes que a mulher que nutre o seu espírito com pasto mais substancial do que as conversas sobre a vida alheia, menos facilmente ocupará a imaginação com essas frioleiras e levandades que tão úteis parecem a princípio, e tão tristes consequências acarretam a final muitas vezes.

[...]

Creio, pois, que mesmo os que se escandalizam vendo uma autora publicar um tratado sobre astronomia ou um compêndio de química, não levarão a mal que qualquer delas faça uso do juízo que Deus lhe deu, e da experiência que possa ter adquirido para escrever, mais ou menos ortograficamente, sobre alguma das poucas matérias da sua competência (*Ibidem*, p.65).

Pauchita Montez usa o artifício da beleza para o incentivo à leitura e educação: para ela, qualquer moça educada poderia ter à mão os princípios da beleza, que como postula, é virtude que se alcança por meios artificiais, "exposta em regras e preceitos". A construção da ideia de beleza é posta às claras e, o que outrora competia ao plano do excepcional, é desnudado:

Difícil coisa é dizer no que consiste a beleza. Cada nação e mesmo cada indivíduo tem a este respeito noções diversas, o que não deixa de ser uma fortuna, pois que se sobre este ponto se estabelecessem regras fixas e por todos aceitas, não sei qual seria a mulher que de si mesma pudesse estar satisfeita, ao passo que assim como as coisas são, bem poucas se contam as que por autoridade própria se não passem patente de belas, que sempre por um ou outro do outro sexo é reconhecida, e aquelas, se as há, que a este respeito aceitam resignadas o desengano que a cada momento lhes repete o espelho, consolam-se com a observação de que se não são formosas são engraçadas, o que vale alguma coisa e vale mesmo muito.

[...]

Há certas ideias gerais em que todos, mais ou menos, estão conforme, e serão essas unicamente que fazem objeto de nosso estudo (*Ibidem*, p. 66-67).

Assim, a temperança, o exercício e o asseio são as dicas infalíveis daquela que promete, em suas linhas iniciais, transformar qualquer mulher em bela. O bem-estar feminino indicado pela autora do artigo, vale mais do que receitas excêntricas de beleza. O tom jocoso com que trata alguns assuntos vale a longa citação:

Em geral, para estragar a pele, não há como a pintura, seja branca ou carmesim, sobre tirar toda a expressão ao rosto, e dar-nos o aspecto de múmias coloridas.

[...]

Uma velha avermelhada é um espetáculo hediondo, uma nota falsa na harmonia da natureza.

[...]

Também não deixa de ser condenável o emprego excessivo dos pós, e sobretudo acautele-se toda a dama elegante de aparecer em público com vestígios deles a volta do nariz ou na covinha da barba, se não quer ter ares de quem meteu a cara num saco de farinha (*Ibidem*, p.70).

Esses escritos são uma demonstração do universo íntimo das mulheres daqueles tempos e, sobretudo, dos leitores do *Jornal das Famílias*. O assunto que se propõe a tratar é, à primeira vista, inferior. Porém, o que se observa, é a clareza com que ela, entre um gracejo e outro, desvenda o significado de beleza, relativizando esta que é mais um construto social: a forma com que combina as receitas de sua tia e madrinha “Lola Montez, nobre condessa de Landsfeldt” aos conselhos de higiene e saúde física e mental²⁰, dá uma ideia da flexibilidade da autora que, tratando de um assunto querido pelas leitoras tidas como menos afeitas à educação, exercita sua visão crítica sobre assunto que, até os dias de hoje, são atribuídos exclusivamente à esfera feminina – sob tom pejorativo, claramente. Sua fala delata alguns pormenores que somente assuntos deste tipo podem revelar: as roupas que cada mulher usa deveriam estar de acordo com sua condição ou posição social²¹. Essa nítida segregação de classes figura na mesma revista que afirma serem os servos nocivos às ideias dos filhos dos patrões, como exposto anteriormente, e valem de indícios à leitura das narrativas ficcionais da revista.

²⁰ Receitas gregas, portuguesas e francesas fazem parte do aparato da colunista Pauchita Montez, sobre as quais pondera: para os seios, nada de espartilhos que deformam e machucam; para os olhos, nada melhor do que boa noite de sono (e dá o exemplo das espanholas que usam o sumo da laranja para torná-los mais vívidos); para a boca, o sorriso, e em casos extremos, o benjoim, que não é tão nocivo quanto o carmim; para os dentes e o hálito, a escovação; para os pés, ou um sapateiro habilidoso ou um vestido comprido que lhes esconda; à voz dá-se o tom adquirido das leituras em voz alta; ao trajar, que se reserve a cada condição e posição social ditar a regra; aos cabelos, água fria e escova etc.

²¹ Quanto a este assunto, escreveu: “[...] Pelo que toca ao trajar, deve ser gracioso e singelo, mais elegante do que suntuoso, e muito particularmente acomodado à situação e posição social de cada uma, sendo as custosas galas só permitidas às matronas opulentas e em ocasiões solenes. Aqui pois ainda tudo é matéria de gosto” (*JF*, 1863, p. 73).

Acontece que, nem só de amenidades viviam as jovens leitoras; Helena, por exemplo, afirmava em carta à Eulália que a única maneira de parar de ouvir “bernardices” como “se aí as cobras andam pelas ruas, se nós também temos *dia de ano bom, se há lua no céu do Brasil*” (JF, 1863, p. 80) seria quando a indústria agricultora finalmente progredisse, fazendo uso do maquinário existente na Europa, para que o país crescesse economicamente. Parece que aproveitando o ensejo, a revista traz artigo sobre “O algodão e sua cultura”, escrito por um cultivador na ilha de Santa Luzia, no mesmo número da carta de Helena. Apesar deste tratado de um homem sobre o cultivo de algodão figurar nas páginas da revista feminina, é importante entender que o assunto andava à roda das mulheres, mostrando que a participação feminina nesse tipo de debate existia.

No entanto, em janeiro de 1864, a redação se dirige às leitoras nestes termos:

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

Esperamos que nos continuarão 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 (JF, 1864, p. 2).

Essa descrição romantizada das leitoras era um sinal da literatura que se esperava vir dos colaboradores, ao mesmo tempo em que dizia muito da expectativa das leitoras influenciadas pelo tom romântico das obras importadas. Dirigir-se às mulheres em tom fantasioso como este, indica que o quinhão relegado às moças deveria “agradar às leitoras e alimentar suas fantasias” (MASSA, 2009, p. 459), que se orientavam, principalmente, a partir daquelas representadas pela escola Romântica.

O texto seguinte foge um tanto à regra da amenidade proposta pela redação do *Jornal das Famílias* e é bastante surpreendente: “Monja”, de Soror Amelia, publicado em fevereiro de 1865, que possui a anuência que só a arte poderia lhe conferir para relatar os sofrimentos de uma criança escolhida para monja, num texto com ares de elegia. O claustro, para a menina, é a mortalha de seus dias, mas seu dissabor não é calado: “E quem lhes deu a eles o direito de assim me sepultarem em vida! Quem lhes deu o direito de me arrancarem ao mundo, de me sufocarem o grito do coração!” (JF, 1865, p. 53). Não há indicação de escrita (auto) biográfica, tampouco de tratar-se de texto fictício. O que interessa, na verdade, é entender como o texto, assinado por uma suposta freira, colaboradora do *Jornal da Famílias*, passa pelo crivo dos atentos censores da época (os leitores das mais variadas esferas da sociedade, como a família, a igreja, o Estado, que regulamentavam os corpos femininos). De

que maneira tratar a revista em questão como um passatempo ameno e desprezioso, com denúncias deste tipo:

Era ainda bem criança e descuidosa gozava a vida, como a bonina do prado o orvalho da manhã.

E um dia disseram-me: Deves ser monja; e trouxeram-me para aqui, e os gonzos geraram pesados, a porta fechou-se; então me despiram as roupas brancas de criança, vestiram-me as roupas negras de monja, proferiram não sei que palavras, rezaram não sei que rezas, fizeram-me cair no chão as loiras tranças de meus cabelos, o órgão ressoou melancólico pelas abóbodas do templo, o pontífice pediu para mim a benção do céu, senti o apertar convulsivo de minha mãe que soluçava, e depois disseram-me:

- És monja! (*JF*, 1865, p. 52).

Apesar do escrito, há que se entender que as freiras, “soror”, como assinado, são diferentes das monjas. Esta poderia ser uma crítica à prática do claustro das ordens religiosas que aderem ao monastério (que têm uma participação votiva e de contemplação) em vez do convento (que participam ativamente dos acontecimentos seculares). Porém, há que se tomar o texto como um exemplo do poder da sociedade sobre o corpo feminino, mesmo que esta seja uma discussão interna entre ordens religiosas distintas – feita por uma mulher para que outras mulheres lessem! Afinal, a presença de um texto com esse teor numa revista que regulamentava a participação feminina naquela sociedade é, no mínimo, indicativo da leitora que se formava.

Em suma, investigados alguns textos do início das publicações dessa revista, têm-se alguns lampejos da alma de seus colaboradores, ou ao menos, o que se pode como o ânimo que deveriam ter ao produzirem as obras encomendadas pelos editores. Essa produção e os seus liames, ao menos nos primeiros anos, revelam os ventos que deveriam soprar nos gabinetes dos artistas que formaram o espírito literário do *Jornal das Famílias*.

A pergunta que intitula esse subcapítulo é respondida em parte, portanto, já que a mulher oitocentista é fiscalizada na sua atividade de leitura, que era por si só bastante precária: “a conquista da leitura, por parte da mulher, não se faz de forma linear, conquista após conquista. Dá-se, ao contrário, por um percurso sinuoso, cheio de idas e vindas, aliás, de certa maneira, mais vindas do que idas” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p. 275). A mulher está em processo de se tornar leitora e é ainda descreditada, tanto por conta do ensino com propósitos paternalistas, quanto por causa da amena literatura oferecida a esse público, com vistas à sua pronta identificação com o material.

Devendo moldar-se ao material, os colaboradores tiveram de ajustar seus espíritos para fazerem-se publicar. Assim, interessa entender quais ideias guiavam o jovem Machado de

Assis naquele tempo, e em que medida elas formaram o tipo de texto que o escritor assinou na revista feminina.

Capítulo 3

3.1 O conceito de literatura para o jovem Machado de Assis

Machado de Assis foi crítico literário e, para além disto, um animador dos talentos que se formavam. O ambiente, pouco favorável aos estreatantes, era muito influenciado pela literatura importada da Europa, principalmente a francesa. Antonio Candido afirma ser 1822 o ano da Independência política e, por conseguinte, de novas tonalidades à literatura no Brasil: “a poesia patriótica, o ensaio político, o sermão nacionalista, fazendo dessa fase entre o fim do século XVIII e o advento do Romantismo, nos anos de 1830, um momento de intensa participação ideológica das letras” (CANDIDO, 1999, p. 36).

Os escritores buscavam um caminho em direção à nacionalização literária e os elementos pátrios da literatura que se queria brasileira, seriam prefigurados já nessa fase pré-romântica. Como afirma Candido,

[...] com a Independência desenvolveu-se cada vez mais a consciência de que a literatura brasileira era ou devia ser diferente da portuguesa, pois o critério da nacionalidade ganhou no mundo contemporâneo uma importância que superou as considerações estéticas (*Idem.*).

Dessa forma, o que consistia no padrão clássico foi associado à era colonial e a ideologia que perpassava as obras vinham de um nativismo pitoresco.

Machado de Assis, ao tentar animar os talentos da época, tentava mostrar o caminho rumo à emancipação intelectual do país, em detrimento à emulação dos costumes de além-mar em obras supostamente tropicais. Em sua crítica de 1858, tem-se um convite à nacionalização das letras:

Uma revolução literária e política fazia-se necessária. O país não podia continuar a viver debaixo daquela dupla escravidão que o podia aniquilar.

[...]

Mas após o *Fiat* político, devia vir o *Fiat* literário, a emancipação do mundo intelectual, vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina. Mas como? É mais fácil regenerar uma nação, que uma literatura. Para essa não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega a um só momento a um resultado (ASSIS, 2013, p. 64).

Segundo o escritor, a maneira pela qual seria possível que se constituísse uma tradição literária digna do *status* de originalidade era corrigindo e apontando o caminho para aqueles que se dispunham a figurar a cena literária, e isto não se daria de imediato. Para tal, Machado,

como crítico, se propôs a defender a hipótese da verdadeira “cor local²²”. Este seria o caminho para a formação de uma literatura genuinamente brasileira, e só poderia ser traçado a partir do conselho da crítica fecunda, segundo ele. A reforma da literatura estaria inevitavelmente ligada à crítica, e esta deveria se reestruturar, se tinha por objetivo ser o guião da nova condição a que o país se adaptava.

O levantamento das críticas de juventude do escritor (respeitado o período de 1858 a 1865, compatível ao ano de publicação dos contos que serão lidos aqui) revela que o termo “cor local” ganhava nova roupagem nos escritos de Machado de Assis. Comumente usado pelos Românticos, significava conferir brasilidade à literatura. O que se tinha de brasileiro? O indígena foi exaltado como símbolo da pureza da nação, mas até que ponto revelava a realidade da sociedade? Questões como esta encorajaram o escritor a escrever uma resposta para a questão “o que somos nós?”, foco principal da ideologia do século – mesmo que originada pelos cétricos e pedantes²³ –. Na análise do *Uraguai*, de Basílio da Gama, o jovem Machado demonstra que este poema:

[...] não era nacional porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do *boré* e do *tupã*, não é a poesia nacional. O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade? (ASSIS, 2013, p. 62).

Para Machado, o indianismo, como exclusivo meio para retratar a face dos costumes brasileiros, não era aceitável. Apesar de ser americano, era descabido que o colocassem no centro da história do país, visto que o indígena estava mais para a margem do que para o centro. A esse respeito, Sérgio Buarque de Holanda esclarece:

[...] É curioso notar como algumas características ordinariamente atribuídas aos nossos indígenas e que os fazem menos compatíveis com a condição servil – sua “ociosidade”, sua aversão a todo esforço disciplinado, sua “imprevidência”, sua “intemperança”, seu gosto acentuado por atividades antes predatórias do que produtivas – ajustam-se de forma bem precisa aos tradicionais padrões de vida das classes nobres. E deve ser por isso que, ao procurarem traduzir para termos nacionais a temática da Idade Média, própria do romantismo europeu, escritores do século passado, como Gonçalves Dias e Alencar, iriam reservar ao índio virtudes convencionais de antigos fidalgos e cavaleiros, ao passo que o negro devia

²² O termo “cor local” surgiu do desejo de obtenção de uma característica literária que retratasse a genuinidade do país, para assim, legitimar tal literatura como exclusivamente brasileira. No Brasil, o movimento Romântico baseou-se nessa busca, tendo como principal característica a menção à natureza exótica do país e ao seu passado histórico.

²³ Machado de Assis escreveu: “O país emancipou-se. A Europa contemplou de longe esta regeneração política, esta transição súbita da servidão para a liberdade, operada pela vontade de um príncipe e meia dúzia de homens eminentemente patriotas. Foi uma honrosa conquista que nos deve encher de glória e de orgulho; e é mais que tudo uma eloquente resposta às interrogações pedantescas de meia dúzia de cétricos da época: o que somos nós?” (ASSIS, 2013, p. 62).

contentar-se, no melhor dos casos, com a posição de vítima submissa ou rebelde (HOLANDA, 1995, p. 56).

Essa interpretação dos autores românticos, erroneamente sobreposta, da condição do indígena mesclada aos costumes da nobreza, da qual o historiador fala, convenceu os leitores da época, ao mesmo tempo em que legitimou os critérios estabelecidos pelos preconizadores do ideal de literatura nacional. Não obstante, esses indígenas de alma europeia não atraíram Machado de Assis, que antes de tudo, buscava evitar um tal “anacronismo moral, que consiste em dar ideias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta” (ASSIS, 2013, p. 252-253). *Iracema*, de José de Alencar, só passaria pelo crivo do crítico em 1866 (na coluna do *Diário do Rio de Janeiro*, “Semana Literária”) por se tratar de um livro que “limita-se a falar ao sentimento, vê-se que não pretende sair fora do coração”, e mais: “eis o que é *Iracema*, criatura copiada da natureza, idealizada pela arte, mostrando através da rusticidade dos costumes, uma alma própria para amar e para sentir” (*Ibidem*, p. 252-254).

A resolução acerca do poema em prosa, que traz como protagonista uma figura indígena, ornada com os costumes que – desta vez – convenceram o crítico, revela que a visão machadiana da arte ultrapassa questões temáticas. Depois de ter negado o tema do índio como dotado da necessária “cor local”, para em seguida aceitar de bom grado o sentimento da “virgem dos lábios de mel”, Machado de Assis revelou em sua crítica alguns pormenores, que precisam de um olhar mais atento. Destarte, observem-se abaixo alguns fragmentos de críticas às obras de outros autores contemporâneos ao autor, que não foram necessariamente produzidas em terras brasileiras, para retomar em seguida a aceitação de *Iracema* por Machado de Assis.

Em 1862, quando da ocasião da crônica no *Futuro* sobre o poema *Dom Jaime*, do português Tomás Antônio Ribeiro Ferreira, o crítico assim afirma:

Um simples secular que trouxesse uma missão secreta seria reservado; com um jesuíta, não se dá a plausibilidade de suspeitar o contrário; seria prudentíssimo e reservadíssimo.

[...]

Talvez esta observação não tenha a importância que eu lhe acho; mas qualquer que seja a insignificância do pormenor a que aludo, lembrarei que é do conjunto das linhas que se formam as fisionomias, e que não sei de fisionomia de jesuíta descuidada e indiscreta (ASSIS, 2013, p. 109).

A “plausibilidade” deverá, como exposto no excerto acima, participar do mesmo conjunto que constitui a “fisionomia” da personagem. Ou seja, já na formação do caráter, há indicações que deverão se confirmar durante o desenrolar da história; em outras palavras, o

desdobramento de uma ação deverá ser verossímil ao dado anteriormente, a fim de que se atinja o estado de arte.

Em outra crítica, de agosto de 1863, no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis discute o romance *Sombras e luz* de outro autor português: Bernardino Pereira Pinheiro. Machado repreende o escritor luso, afirmando que falta à obra uma observação mais demorada, tendo os caracteres sido “desenhados apressadamente”. O crítico ainda acrescenta que, “tendo de ligar a ação imaginada à tela dos acontecimentos o autor cuidou menos dos sentimentos morais dos seus personagens, para tratar miudamente das situações e dos fatos” (ASSIS, 2013, p. 146). Trata-se da passagem em que o casal de irmãos por conveniência, depois de terem sido criados como se fossem da mesma família de sangue, apaixonam-se, criando um desfecho agradável em resposta a todas as adversidades sofridas por ambos (portanto o título, *Sombras e luz*, que aludia ao desfecho feliz).

Essa “glorificação dos instintos”, para Machado, “nada tem com a arte elevada e delicada. É inteiramente uma aberração” (ASSIS, 2013, p. 147-148). Aliás, o termo “moralidade” apesar de, neste caso particular, estabelecer correlação com a questão do incesto, não diz respeito à moral como código de regras socialmente estabelecidas; tem antes que ver com a quebra abrupta da “verdade interna” do romance, como se os fatos tivessem que se justapor à força. Para Machado, o autor do romance não ponderou que o desenlace desdiria o anteriormente construído, dessa forma não respeitando a “moral” das personagens, a força que as moviam desde o início da narrativa (que era o amor fraternal, e não a atração sexual).

Para respaldar a tese de que não era dos princípios éticos do romance do Sr. Bernardino Pereira Pinheiro que o crítico tratava, basta que se observe, sobre o mesmo tema, a crítica que, em abril de 1864, Machado de Assis publicaria na *Imprensa Acadêmica*, sob o codinome de Sileno, sobre o romance *Diva* de José de Alencar. Igualmente, Machado de Assis fala da impossibilidade moral de Emília, uma mulher exagerada e singular na sua puerilidade, mas que é remediada pelo narrador: “Dirão que esta mulher nunca existiu; eu responderei que, nas salas nunca foi compreendida assim, mas que a mim nunca se apresentou de outro modo” (ALENCAR *apud* ASSIS, 2013, p. 157); ao que Machado replica: “Estes reparos feitos à pressa, como correm em um escrito dessa ordem, não invalidam os merecimentos da obra” (*Idem*). Mesmo concedendo à obra seu devido merecimento, não deixa de aconselhar: “as obras imortais de todos os séculos não devem a sua imortalidade exatamente ao fato de tomarem seus caracteres entre os tipos gerais?” (*Idem*). Isto posto, percebe-se que o crítico queria – antes de qualquer respeito aos bons costumes, um respeito à

verdade artística. A “moral” aí pode ser traduzida em coerência de sentimentos; buscava-se, antes de tudo, a lógica entre os elementos internos à obra que constituem o caráter da personagem.

Quanto ao momento literário da época, esta “moral” interna à obra, para o escritor, valia mais do que qualquer alusão à natureza ou aos povos primitivos da terra, que mesmo não pertencendo à rotina da recente nação, simbolizavam para alguns uma ligação histórica, à moda da tradição europeia. Nessa perspectiva, é possível conferir plausibilidade à atitude do crítico, que ao validar *Iracema*, estaria menos preocupado com o tema indianista e mais atento à verdade dos sentimentos da índia. Como foi constatada certa lógica moral nas ações dela, desde o começo do desenvolvimento da personagem até a cena que culmina em sua morte, a indígena podia assim, ser motivo de contemplação literária. Em outras palavras, o que ditava a regra não era o pano de fundo (a floresta, a língua, os costumes tão bem estudados pelo literato que se propôs a retratá-los), que figurava no enredo a ânsia de conferir veracidade à história romântica. Machado não deixou de atentar-se a isso, mas, para ele, a importância não estava no cenário; estava, sobretudo, na coerência entre as ações de uma e outra personagem, que, porque respeitadas, retrataram o “sentimento humano”.

Gradualmente, Machado de Assis lapida sua crítica até chegar no ponto em que estabelece parâmetros mais apurados. Em o “Ideal do crítico”, em tom pedagógico, Machado postula que uma obra não deve ser lida e resumida pelo crítico em duas linhas, mas “cumprilhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção” (ASSIS, 2013, p. 237). Quando o crítico aponta “imaginação” e “verdade” como elementos internos que devem estabelecer nexos entre si, servindo de parâmetros capazes de indicar o efeito pretendido pela arte, tem-se a fórmula para o “sentido íntimo”: a obra literária deveria estar comprometida com o arranjo interno das ações narradas; o enredo, por sua vez, deveria, além disso, transmitir o que o povo americano da terra recém-descoberta tinha de genuíno, soltas as amarras da colonização política.

De fato, Machado de Assis iria além da crítica ao termo “cor local”, iria construir um novo termo que abarcasse as ideias para a verdadeira literatura brasileira. O termo “cor humana” pretendia ser conceitual, aparecendo pela primeira vez numa crítica acerca do romance *Cenas do interior* de Luís José Pereira da Silva, no ano de 1865 no *Diário do Rio de Janeiro*. Nessa crítica, afirma:

A descrição das festas do Natal, e em geral a observação dos costumes do interior e do tempo, nada deixa a desejar. O que se chama cor local não falta ao

romance, e, se alguma coisa noto, é que o cuidado de ser fiel à cor local prejudica algumas vezes, como disse acima, o cuidado de ser fiel à cor humana (ASSIS, 2013, p. 228).

A verdade da obra se construiria não sobre verdades históricas factuais; ela deveria, por outro lado, atentar-se às regras que regem a criação literária. Numa lição sobre verossimilhança, o escritor não somente censura o artista, mas uma gama de outros entusiastas da literatura: há que se respeitar, no texto, a verdade que lhe cabe – mesmo que o fato tenha se passado no plano da realidade, ao ser transfigurado ao papel deverá ser tratado como arte que é, afinal, se assim não for, se tornará um livro de fatos históricos.

Avançando no tempo, em 1873, somente a título de comparação e constatação da fidelidade do autor às ideias germinadas em sua juventude, observemos a “Notícia atual da literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”, feita sob encomenda para *O Novo mundo*, para noticiar a situação das letras brasileiras. O texto foi redigido atestando a necessidade de o escritor possuir “certo sentimento íntimo”, capaz de retratar o autor no seu espaço e no mundo, através da habilidade em contar uma história sob a ótica inerente ao seu contexto sócio histórico, conferindo-lhe assim, brasilidade. Ora, se se entender essa moralidade tão cara às personagens que se fazia apreciável aos olhos de Machado, como a tal “cor humana”, tem-se que a condição do fazer-se humano no limite textual está ligada a regras básicas de obediência aos sentimentos desenhados pela pena do escritor, e terá como parte constitutiva a perspectiva nacional (afinal, o autor, porque brasileiro, carrega em si um microcosmo que expõe algo maior: um aglomerado de vivências que só compete à ordenação única desses indivíduos unidos por esse “sentimento” que não poderia ser qualquer coisa além de “íntimo”, pois individual no modo como revela sua coletividade). Assim, pode-se estabelecer alguma semelhança entre esta “cor humana”, de 1865, com a ideia do “sentimento íntimo”, em 1873. Tanto “cor humana” como “sentimento íntimo” ligam-se não por definirem a “cor local” machadiana, mas por indicarem que antes de brasileira, deveria ser literatura.

Para Machado, a literatura é produzida pelo homem que, inserido numa determinada sociedade, além de ser brasileiro, é humano; se apoderar disto fará com que seu discurso, perpassado pelas influências locais, seja capaz de situá-lo de acordo com o seu tempo e espaço em relação aos outros tempos e espaços, tendo, assim, eco em todas as almas. Ater-se somente ao local, num nacionalismo radical, obliterando a constituição primitivamente humana do escritor, originará distorções artísticas, uma vez que a verdade moral das personagens estaria acima de qualquer compromisso com a verdade do mundo externo à obra. Nesses termos, o que é tido como universal, é parte integrante do necessário à conquista da

emancipação literária do país, afinal, a boa literatura, segundo Machado, seria aquela capaz de ser fiel a sua organização interna, a fim de retratar a brasilidade sem preocupar-se somente com os elementos esparsos no tempo e no espaço, mas fundindo esses elementos, respeitando, mormente, a verdade interna da obra, que é, antes de tudo, humana.

Em suma, percebe-se que o viés literário machadiano não se pautou naquele comum ao Romantismo; preferiu construir uma literatura que agisse além da rotina nacionalista em voga, defendendo que não convinha tratar de temas tidos como brasileiros se o texto não obedecesse a regras manifestas a qualquer obra que se queira literária. É interessante notar como a precocidade do escritor vai desde a escolha de outro termo para designar o que se esperava de uma obra genuinamente brasileira (o uso de “cor humana” em vez de “cor local”), que põe em xeque os preceitos construídos solidamente sobre os dizeres de grandes nomes da literatura nacional e internacional, até o ponto de retomar, a cada novo texto crítico, suas ideias, consolidando não somente seu papel como mestre de jovens talentos, mas colaborando para a solidificação da história da literatura brasileira e seu projeto estético através dos tempos.

Dado o espírito da revista e o do jovem escritor, importa agora entender a opinião de Machado de Assis em relação ao folhetim, à condição para publicação naqueles tempos e a situação dos homens de letras frente à imprensa oitocentista.

3.2 Machado de Assis e o folhetim

Em crônica famosa da coluna “Ao acaso”, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 19 de setembro de 1864, Machado de Assis mostra-se inflexível quanto aos textos sob encomenda:

Ainda não tive ocasião de falar aos meus leitores acerca de Emília das Neves no papel de Geméa, naquele drama. O drama, como se sabe, foi um drama de ocasião e feito por encomenda imperial. Tira o assunto do fato do pequeno Mortara. Segundo se disse então, Napoleão III encomendara a composição de uma peça em que aquele episódio servisse de base. Disse-se mais que, além do autor confesso, outro havia da própria casa do Imperador. A presença deste no espetáculo confirmou os boatos. Isto basta para predispor contra a peça a crítica sensata. Naquelas condições não se faz drama, faz-se panfleto. Encomenda não é arte (ASSIS, 1864, p. 46).

A exposição do espírito do *Jornal das Famílias* demonstrou que a revista, obedecendo às regras mercadológicas, atendia às necessidades da sociedade oitocentista que, pautada pela moralidade e pelo conservadorismo de relações patriarcais e influenciada pela promessa do progresso civilizador da cultura europeia, aderiu ao formato dos folhetins para instrução, recreação, e amenidade familiar (e, como dito, entenda-se “família” por “feminina”). Os escritores aceitavam de bom grado a encomenda dos editores e assinantes, e faziam, portanto, a mesma arte panfletária (das ideologias do tempo) que Machado de Assis reprovou.

No entanto, a partir de 1864, com a estreia de “Frei Simão”, Machado de Assis devotaria seu tempo e talento à revista, até o ano de 1878. Mas há que se entender que tamanha contradição tinha razão de ser: escrever era privilégio para poucos e fazer-se publicar, era quase uma quimera num país de círculo literário tão reduzido. Apesar de o jovem Machado ter ideias inflamadas a respeito desse assunto, reconhecia que nessas circunstâncias, era necessário passar à nova estratégia.

Antes de pormenorizar os artifícios usados pelo engenhoso contista (na apreciação dos primeiros contos publicados na revista, em capítulo que segue), há que se entender o fetiche que pairava sobre o livro naqueles tempos, e o quanto, apesar de ser o único meio viável de publicação, as revistas serviram, para os críticos literários da época, apenas para “embrulhar o peixe do dia seguinte”, assim como se diz do jornal da véspera. O que se apreende com a investigação das críticas desse tempo é que, embora o folhetim fosse meio de ascensão ao

livro, a crítica literária dirigia-se sempre aos livros, não importando se seu conteúdo era inédito ou fora publicado anteriormente, e nunca a qualquer obra seriada do folhetim²⁴.

A exemplo disto, e para tentar resolver a contradição da participação do jovem Machado de Assis em textos de encomenda, analisar-se-á o “fetiche” pelo livro, desenvolvido pela ideologia da época, que desprezava as publicações em revista esquecendo-se do processo brasileiro de publicação e suas etapas.

A crônica intitulada “Os fanqueiros literários” (1859) fazia parte de “Aquarelas”, coluna de crítica literária de *O Espelho* que tinha, aos domingos, colaboradores como Machado de Assis a analisar a cena artística brasileira. O autor foi enfático ao tipificar o fanqueiro literário, figura comum entre os poetas da nova nação. Os fanqueiros eram conhecidos por escreverem panegíricos quase sempre aos mesmos banqueiros de bolsos abarrotados e “arquetipos da virtude sobre a terra”. Segundo Machado de Assis, esses oportunistas usavam sua pena para fazer “do talento uma máquina, e uma máquina de obra grossa movida pelas probabilidades financeiras do resultado”, que acabavam perdendo “a dignidade pelo talento, e o pudor da consciência” (ASSIS, 2013, p. 79-80). É interessante notar como esse tipo buscava a perpetuação de seu trabalho, mesmo que torpe, com a confecção de um livrinho – que além de garantir a leitura por mais gente, convencia seu elogiado a fazer tal investimento:

Querendo imitar os espíritos sérios lembra-se ele de colecionar os seus disparates e ei-lo que vai de carrinho e almanaque na mão – em busca de notabilidades sociais. Ninguém se nega a um homem que lhe sobe as escadas convenientemente vestido, e discurso na ponta dos lábios. Chovem-lhe assim as assinaturas. O livrinho se prontifica e sai a lume. A teoria do embarcamentos dos tolos é então posta em execução, os nomes das vítimas subscritoras vêm sempre em ar de escárnio no pelourinho de uma lista-epílogo. É sobre queda coice (ASSIS, 2013, p. 78-79).

A vantagem de ordem pecuniária de se publicar um “livrinho” vem com a cintilação da carreira de escritor: homem culto e bem relacionado. Além desse *status* que o livro conferia a qualquer vulto, percebe-se uma necessidade de perpetuar as obras que tiveram aceitação notável do público leitor: a propósito de *O demônio familiar*, de José de Alencar, Machado de Assis noticia que a edição em livro da comédia do escritor é “meio de conservar uma bela comédia sob a forma de um belo volume” (ASSIS, 2013, p. 160).

²⁴ Desde 1856 até meados de 1864, Machado de Assis foi colaborador assíduo de jornais como a *Marmota Fluminense* (que depois se tornaria *A Marmota*), *Correio Mercantil*, *O Espelho*, *Diário do Rio de Janeiro* e *O Futuro*. Essas datas interessam, pois o corpus da presente pesquisa é publicado em 1864 e 1865 no *Jornal das Famílias*. Estudar as ideias da crítica machadiana nesse espaço de tempo é útil para a pesquisa, uma vez que revela o espírito do jovem escritor desde sua estreia até a publicação de seus primeiros contos.

A apreciação do escritor acerca de *Cantos Fúnebres* (1864), poesias esparsas de Gonçalves de Magalhães, publicadas anteriormente, se dá nos seguintes termos: “Um bom livro, uma bela edição, - que mais pode desejar o leitor exigente?” (ASSIS, 2013, p. 188). A necessidade que se criava pela mercadoria “reciclada” em livro tinha guarida na longa explicação sobre a falta de ineditismo como razão da segura aceitação do público. Essa perspectiva de que a obra já havia sido julgada e aplaudida, valia de chamariz para a compra, que era amparada mais uma vez pelo efeito de identificação do leitor idealizado que se vê no molde sugerido de bom leitor, de leitor preocupado com o local de impressão (Viena, Paris, Londres etc.) e, portanto, exigente: aquele que se vê do outro lado do reflexo forjado pelos – assim tidos – nobres autores. Esta era outra forma de criar o tal fetiche pelo livro; a relação leitor-obra-autor revela poder de valoração para a publicação.

Sobre as luxuosas impressões feitas além-mar, em 22 de novembro de 1864, Machado de Assis escreve na coluna “Ao acaso”, do *Diário do Rio de Janeiro* acerca de *O manual do pároco*, livrinho do Sr. Fernandes Pinheiro. Tratava-se de uma coleção de poemas de alguns poetas da época²⁵. Além do elogio à “discrição e a paciência para trabalhos de compilação e investigação” daquele que não era “um talento criador”, há também um elogio à “impressão, feita em Paris, é o que são as últimas impressões da casa Garnier: excelente. Numa terra em que não há editores é preciso animar os que se propõem, como o Sr. Garnier, a facilitar a publicação das obras” (ASSIS, 2013, p. 205). Como não atribuir valor a tamanho esforço do caridoso amigo estrangeiro que alavancava a literatura nacional?

Outro aspecto que compõe essa aura misteriosa do livro é certa necessidade da esfera material, uma vez que os jornais têm sua matéria mais frágil e menos perene que as folhas de um livro encapado (mais pelo destino que lhes damos do que pela fragilidade do material):

Enquanto se não reúne em volume os escritos dispersos de Manuel de Almeida, entendeu Quintino Bocaiúva dever fazer uma reimpressão das *Memórias*, hoje raras e cuidadosamente guardadas por quem possui algum exemplar. É para agradecer-lhe esta piedosa recordação do nosso comum amigo (ASSIS, 2013, p. 119).

O autor de *Memórias de um sargento de milícias*²⁶, Manuel Antonio de Almeida, morreria em 1861 e, sua obra, dividida entre os periódicos daquele tempo, seria passível de duração somente com o trabalho do jornalista Quintino A. F. de S. Bocaiúva, que garimpou os escritos dispersos dando-lhes corpo uno.

²⁵ São eles: “Cláudio Manuel, Alvarenga Peixoto, Silva Alvarenga, padre Caldas, Durão, F. Carlos, J. Basílio da gama, José Bonifácio, M. de Paranaguá, Natividade e outros” (ASSIS, 2013, p. 205).

²⁶ O romance foi publicado no *Correio Mercantil* sob o pseudônimo de “Um brasileiro” entre os anos de 1852 e 1853, e compilado em livro em 1854.

A organicidade da obra de um escritor é pauta para a apreciação do jovem crítico Machado de Assis quando trata, mais uma vez, sobre o poeta e amigo Augusto Emilio Zaluar, autor das *Revelações*, que continha “muitas poesias já publicadas em diversos jornais, mas conhecidas uns por uns, outras por outros, de modo que reunidas agora, se oferecem, passe a expressão, ao estudo de uma sentada” (ASSIS, 2013, p. 130). Essa facilidade que a compilação trazia, neste caso, era louvável, visto que o trabalho do pesquisador literário era diminuído consideravelmente quando a priori um editor o fazia – não sem colher os frutos de tal empreitada, de ordem do prestígio cultural a ele atribuído e também de ordem financeira com a venda do volume, diga-se.

Tal compilação é mais verdadeira no sentido em que, faltando a presença do primeiro censor (que é o próprio escritor), publicou-se se não tudo, a maioria daquilo que fora encontrado. No caso dos autores que se auto publicavam, sempre há uma peneira invisível que é alvo de todo tipo de especulação.

Parece-nos que Machado de Assis anteviu o que se passaria com sua obra folhetinesca ao escrever uma “Notícia Bibliográfica” em 1863, no *Diário do Rio de Janeiro*, a fim de apreciar o livro do seu muito citado amigo A. E. Zaluar²⁷. Trata-se de cartas de viagem pela então província de São Paulo, publicadas no jornal *O Paraíba*:

Todavia, não esqueçam a natureza do livro: não é precisamente um livro de viagem, escrito com a intenção e no ponto de vista das obras desta natureza. É uma coleção de cartas, lavradas à proporção que o poeta visitava um município; no lugar em que descansava, à noite, anotava as impressões recebidas durante o dia.

[...]

Se, por circunstâncias que não vem a pelo esmerilhar, a folha de Petrópolis cessou, e o fim do jornalista viajante ficou malogrado, nem por isso as cartas perderam do que valiam e do que poderiam valer. (ASSIS, 2013, p. 152).

Machado de Assis defende que o livro trata de questões práticas que “não são especiais aos lugares e aos tempos; existem hoje do mesmo modo e com a mesma importância” (ASSIS, 2013, p. 152), e assim, mesmo que compilados em livro e perdendo, portanto, o caráter imediato que essas “dicas” de viajante poderiam oferecer, valia a compilação em livro por ser um itinerário sim, “mas um itinerário de poeta, onde o rio, a floresta, a montanha, não passam sem o tributo da poesia e do coração” (ASSIS, 2013, p. 152). O livro é legitimado via poesia, pois,

No resto, como já disse, há muito que apreciar. Os desenhos rapidamente lapisados, à proporção que as telas naturais passavam à ilharga do poeta; as lendas poéticas dos lugares introduzidas com felicidade no livro; o estudo dos costumes, a

²⁷ O livro teve como título *Peregrinação pela província de S. Paulo*.

história dos edifícios, tudo isso se acha travado de modo a estabelecer a diversão para interessar mais o leitor (ASSIS, 2013, p. 152-153).

Afirma-se a confecção do livro por conta da preservação dos escritos que lá se iam com o fechamento do jornal. Mas quando os três lustros de vida do *Jornal das Famílias* chegaram ao fim, não se percebeu o mesmo instinto de preservação. Nota-se, com a publicação de seu primeiro livro de contos, o *Contos Fluminenses*²⁸ de 1870, que Machado de Assis ao escolher os tais seis contos, colaborou para que a crítica conjecturasse a escolha por alguns contos e não outros. Lúcia Miguel Pereira afirmou:

No grande número de novelas que escreveu para o *Jornal das Famílias* escolheu ao acaso algumas, e as enfeixou em volume. O critério da escolha deve ter sido absolutamente arbitrário; os contos conservados nos livros não se avantajam em nada aos que ficaram em justo esquecimento na coleção do periódico (PEREIRA, 1988, p. 134).

As duras palavras usadas por Lúcia Miguel Pereira são, por um lado, consequência da escolha que o autor fez em não publicá-los. Por outro lado, como publicar todos os contos? John Gledson arrisca, posteriormente, que “os contos eram escolhidos entre aqueles publicados em anos anteriores e que Machado julgava terem sido apreciados por seu público e que, desse modo, venderiam” (GLEDSON, 1998, p. 20). Jean-Michel Massa afirma que a compilação em livro dos contos do *Jornal das Famílias* se deu partir daqueles que Machado de Assis “julgou mais aceitáveis” (MASSA, 2009, p. 477).

Lúcia Miguel Pereira escreve que os livros *Contos Fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, por terem sido coletâneas de contos publicados originalmente no *Jornal das Famílias*, “não traduzem, portanto, o estado de espírito do escritor ao tempo da sua saída”. Esse Machado de Assis pós-publicação, na sua fala, estaria menos enredado nos liames do Romantismo, escola que o tornara “figura convencional” (PEREIRA, 1988, p. 133). Se o escritor estaria, como defendido, em uma outra fase, mais madura e mais consciente literariamente, qual seria a razão para a publicação posterior? Qual seria o critério para as escolhas entre os contos? Por que havia ele de confeccionar um livro das obras que, se não fosse tal iniciativa, estariam no esquecimento junto com as que ficaram à margem da crítica?

O valor do livro, segundo o contrato obtido por Alexandra Santos Pinheiro, foi de “duzentos réis (\$200) por cada exemplar impresso” (PINHEIRO, 2007, p. 42). Baseada na

²⁸ O livro trazia, na sua primeira edição, os contos “Miss Dollar”, “Luís Soares”, “A mulher de preto”, “O segredo de Augusta”, “Confissões de uma viúva moça”, “Linha reta e linha curva”, “Frei Simão”. O primeiro conto, “Miss Dollar”, foi o único publicado exclusivamente em livro. Os demais, foram publicados no *Jornal das Famílias* e só então, republicados em livro, com ajustes do escritor, e eventualmente, do editor, Louis Baptiste Garnier.

caricatura de 20 de fevereiro de 1870 da *Semana Ilustrada* acerca dos livros escritos por Machado de Assis e editados por Baptiste Louis Garnier²⁹, Daniela Magalhães da Silveira afirma que, além da contribuição literária, havia interesse em “certo retorno financeiro” (SILVEIRA, 2011, p. 235), visto que seu casamento se dava em meados da publicação do livro.

Não aceitando o dado como certo, Jean-Michel Massa convida a “encontrar um sentido a esse analecto”, já que, para ele, “a escolha deve ter uma significação, ainda que não seja à primeira vista aparente” (2009, p. 518). Interessado em encontrar indicativos à biografia intelectual do escritor, o crítico traça um panorama dos contos, afirmando terem uma “nota moral”, uma vez que “permite ao leitor condenar em seu foro íntimo um ato repreensível, um vício ou uma falta” (MASSA, 2009, p. 518). Assim, reconhece um traço distintivo desta literatura feita em revistas e espaços reduzidos dos jornais cotidianos, e que fará parte do modelo usado por muitos outros escritores.

Ana Cláudia Suriani da Silva, em seu artigo “*Quincas Borba*, ou o declínio do folhetim” (2006), compara a obra tanto em *A Estação*³⁰ quanto no livro editado pela editora Garnier em 1891. Apesar de se tratar de um romance e não de um conto (gênero escolhido para o presente estudo), a crítica traz a preocupação em afastar a ideia de que obras publicadas em folhetim servem “somente como documento do processo criativo, produto inacabado, campo de experimentação de formas e temas para o livro” (SILVA, 2006, p. 249). Para ela, a “versão” seriada de *Quincas Borba* traz uma ironia que “foi na verdade construída sobre o desajuste entre a inclinação imperial do periódico e o estado decadente da Monarquia brasileira antes da Proclamação da República” (*Idem*, p. 248). Destarte, o estudo põe em evidência a necessidade de reconhecer o folhetim como decisivo na formação da obra em livro: *A Estação* foi um periódico que colaborou para o sentimento de flexibilidade entre as classes; os setores médios daqui tinham aspirações à elite, enquanto esta aspirava à aristocracia europeia; o folhetim, por sua vez, representava a ascensão de ambas as classes (*Idem*, p. 243). Assim, Ana Cláudia S. da Silva sugere que a leitura para além do publicado em livro requer uma volta à origem do texto, pois foi a partir do código editorial do folhetim que o escritor pensou a obra.

²⁹ A caricatura traz um jovem escravo observando sacos de dinheiro, enquanto um homem lê seu jornal. Segue o diálogo que se passa: “Dr. SEMANA: – Estes sete contos do Machado de Assis honram-o sobremaneira, enriquecem a nossa literatura... MOLEQUE: – e também a bolsa do auctor e do editor”.

³⁰ *A Estação* recebeu a colaboração de Machado de Assis de seu *Quincas Borba* durante o período de junho de 1886 a 15 de setembro de 1891, com e algumas interrupções (SILVA, 2006, p. 216).

Tomando como base o que o próprio Machado de Assis defendeu, aos vinte anos de idade, acerca do papel do jornal, tem-se a crítica “O jornal e o livro” para o *Correio Mercantil*, de janeiro de 1859. Dedicado ao escritor Manuel Antônio de Almeida, o trabalho, influenciado pelas ideias revolucionárias de Lamartine e Eugène Pelletan³¹, é um manifesto entusiasta do jornal como nova forma de “propagar e perpetuar ideias”, apoiado nos preceitos progressistas da França democrática e republicana no período pós-revolução. Nele, Machado de Assis aponta o jornal como o veículo mais “vasto”, “liberal” e “democrático”, sempre em detrimento do livro:

O livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; 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, 2013, p. 72).

Partidário desse suporte que permitia a discussão cotidiana, Machado de Assis defende seu ponto de vista expondo que, pelo jornal, o espírito humano reagia a três “mundos” existentes: o social, o literário e o econômico³². Quanto aos escritores que despontavam, defendeu que o jornal seria capaz de legitimar a posição do “homem de letras”, pois encoraja os talentos da época: “Trabalha! vive pela ideia, e cumpres a lei da criação” (ASSIS, 2013, p. 76).

É interessante notar, em carta publicada em *O Futuro*, o pedido do amigo Faustino Xavier de Novais (irmão da futura esposa de Machado de Assis, Carolina A. X. de Novais) pelo apadrinhamento de Machado de Assis:

Que me dizes ao pensamento? Não dá para cem páginas de oitavo? Penso que sim; já tenho algumas folhas de papel escritas; não sei se acabarei; talvez acabe; e então posso colocar a minha obra sob a proteção da tua amizade, que a fará inserir no *Futuro* (NOVAIS *apud* ASSIS, 2013, p. 136).

A modéstia do crítico, que usa “matéria para encher as páginas” de sua crônica ao revelar uma carta íntima e afirmar que o poeta prometia escrever um romance (em vez de dizer aquilo que o leitor tinha diante dos olhos: um pedido de ajuda na divulgação da obra sendo produzida), é exemplo do caminho de qualquer futuro autor de livro: o padrinho, já

³¹ Eugène Peletan é autor do *Le monde marche*, de 1858, que inspirou o poema “O progresso – hino da mocidade” de Machado de Assis, publicado em 30 de novembro de 1859, no *Correio Mercantil*.

³² Ao mundo literário, ele aponta que a discussão se dá com mais vivacidade, enquanto no livro haveria certa morosidade que esfria os ânimos; ao mundo social, afirma que só o jornal é capaz de nivelar as classes sociais, pois é “uma tribuna universal”; ao mundo econômico, é no jornal que se discutem as questões monetárias dos países, sendo “os elos que prendem as nações, isto é, que unem a humanidade para o cumprimento de sua missão” (ASSIS, 2013, p. 74-75).

inserido no jornal, fazia mistério e propaganda de uma tal “promessa” de talento do porvir. O romance sairia em fatias, periodicamente publicado, e cada número se valeria do gosto popular como termômetro (por conta dos espaços para o leitor de cada jornal). Futuramente, algum tipógrafo amigo pagaria pelo romance em volume e publicaria o livro sob seu selo, que editado, carregaria não somente fruto do trabalho individual de um homem, mas o trabalho coletivo que valorara o produto final: condição esta primordial para o remate deste ciclo na publicação do século XIX.

Quanto ao *Jornal das Famílias* e a participação do jovem Machado de Assis, não é possível deixar de notar que poucos críticos avaliaram os contos em seu suporte de primeira publicação; a discussão sempre pairou em relação aos contos recolhidos em livro, e àqueles que ficaram de fora, atribuíram-se, apressadamente, defeitos que foram sendo reafirmados ao longo dos anos. Se tomadas como exemplo as antologias de John Gledson e Sônia Brayner, percebe-se a falha: o livro organizado por Gledson traz alguns textos que foram publicados em *Contos Fluminenses* (1870), e apesar de o crítico inglês ser defensor do período menos prestigiado do escritor com base em seu progresso intelectual, ele não deixa de fender Machado de Assis em dois:

A primeira dificuldade com que se defronta o antologista é a de escolher entre os mais de oitenta contos escritos antes dessa nítida linha divisória.

[...]

Escolhi as nove histórias desse período um tanto devido à sua importância e interesse (creio que ainda podem ser lidas com prazer), outro tanto porque mostram algo das tensões que posteriormente produzem resultados mais radicais (GLEDSON, 1998, p. 21).

John Gledson é bastante cuidadoso ao atentar para o que era externo à obra e relevante ao entendimento dos contos que, como afirma, são menos populares. Assim, traça o perfil dos jornais, seu público leitor e também a lógica dos folhetins quanto à formatação seriada, apontando para o fato de que a nítida mudança do escritor, a partir da década de 1870, se deve justamente a esses periódicos, que ditavam as regras formais das obras segundo seus próprios códigos. A sua crítica aos contos se dá, a princípio, de forma temática e, escolhendo o “casamento”, por exemplo, traz “Confissões de uma viúva moça” (1865), não pela qualidade do conto, mas por se tratar de um conto que fomentou a polêmica na coluna dos *A pedidos do Correio Mercantil*³³. Nas palavras do crítico inglês, “para ser honesto, caso se tratasse meramente de uma questão de qualidade literária relativa, nenhum ou quase nenhum deveria aparecer” (GLEDSON, 1988, p. 21). Ainda nesta compilação, Gledson trata de um conto

³³ Jean-Michel Massa publicou, no *Dispersos de Machado de Assis*, a polêmica na íntegra. Ver: MASSA, Jean-Michel. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 210-217.

esquecido no jornal, na contramão do que comumente a crítica fizera até ali: “O machete”, publicado em 1878 no *Jornal das Famílias*, recebe especial atenção, embora não tenha sido republicado em livro pelo escritor.

O mesmo não se observa anos antes, quando, em 1981, Sônia Brayner organizou *O conto de Machado de Assis*. Apesar de o título dar a ideia de maior alcance, o único conto do primeiro livro organizado pelo escritor que entra na lista é “Miss Dollar”, aquele que seria excepcionalmente inédito na data de publicação. Na *Introdução*, Sônia Brayner faz questão de explicar que “seus melhores contos foram publicados nas coletâneas que, a partir de 1882, reuniu em vida” (BRAYNER, 1981, p. 11).

Em 1981, Raimundo Magalhães Júnior publicou *Vida e obra de Machado de Assis*, em quatro volumes. No primeiro volume, intitulado *Aprendizado*, o crítico supõe que os pseudônimos usados pelo escritor carioca poderiam ser fruto de sua ampla participação em revistas de pequeno porte, evitando a repetição de sua autoria e a possível má impressão que poderia causar nos leitores sobre a falta de colaboradores. Interessa, particularmente, os comentários do biógrafo acerca dos dois primeiros contos de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*, “Frei Simão” (1864) e “Virginius, narrativa de um advogado” (1864). Magalhães Junior sugere que o que Machado fez em *Iaiá Garcia* (1878) havia sido pensado nas ações que se passam com Frei Simão: “Mais tarde, com o mesmo ponto de partida, apenas trocando o pai tirano pela mãe tirana, Machado conseguiria melhor efeito dessa mesma situação em *Iaiá Garcia*” (MAGALHÃES JUNIOR, 1981, V. 1, p. 233). Quanto a “Virginius, narrativa de um advogado”, o biógrafo indica que “valia-se de episódios históricos ou pseudo-históricos”, sobretudo aos “aspectos brutais de escravidão” (*Idem*). No mais, ainda aponta que o escritor recorria às fábulas e provérbios em seus contos denominados moralizantes.

No segundo volume de sua obra, *Ascensão*, Magalhães Júnior apresenta as críticas ao livro *Contos Fluminenses* nos jornais da época. No *Diário do Rio de Janeiro*, em 17 de fevereiro, Luís Guimarães Júnior diria algumas palavras sobre o livro publicado pelo jovem artista:

O poeta das *Crisálidas* e das *Falenas* é também um mimoso romancista: para isto, não lhe faltam estilo correto e simples, facilidade no diálogo, uniformidade dos tipos postos em ação.

Nos *Contos Fluminenses*, que é uma obra sem pretensão, um livro gracioso e elegante, o romancista revelou grande aptidão e pouco vulgar espírito analítico.

[...]

É o livro do Sr. Machado de Assis uma bonita aquisição para as letras pátrias. Prova o poeta que nas horas em que descansa a lira festejada, o seu trabalho e a sua imaginação em novo rumo alcançam facilmente novas e não interrompidas vitórias (GUIMARÃES Jr., 1870, nº 48, p. 1).

Em 4 de abril de 1870, no *Jornal da Tarde*, França Júnior exaltaria o livro que conquistou leitoras:

Eu simpatizo com esses Contos por dois motivos: primeiro porque são meus patrícios, segundo porque são escritos por um poeta. [...] Elegante, satírico, caprichosamente encadernado e exalando perfumes, ele corre esta boa cidade, conquistando o que Humboldt jamais conseguiu conquistar – leitoras (FRANÇA, 1870, *Jornal da Tarde*, p. 1).

França Júnior dá mais uma prova de que a literatura daquela revista era para as mulheres, como extensão da família à qual prometera utilidade. Além desses dois exemplos da fortuna crítica da época sobre *Contos Fluminenses*, nada se falou, naqueles tempos, dos escritos não publicados no livro. No entanto, fora dos jornais, nos livros de críticas às obras de Machado de Assis, Jaison Luís Crestani encontra vários registros no que compete à fortuna crítica dos contos esquecidos no jornal em seu *Machado de Assis no Jornal das Famílias*³⁴. De modo geral, as apreciações dos críticos se repetem e a literatura da revista é acusada, por eles, por falta de continuidade lógica dos acontecimentos, situações forçadas, melancolia vaga, fantasia demasiada, falta de concisão, redação apressada, mediocridade romântica, etc. Mas, para além do já dito, leiam-se os contos via discurso narrativo, a partir dos conceitos de Umberto Eco de “leitor-modelo” e “autor-modelo”.

³⁴ Sua compilação trata dos críticos do contista como Ivan Teixeira (1988), Mário Matos (1939), Eloy Pontes (1939), Lúcia Miguel Pereira (1955), Sônia Brayner (1979), Pedro Costa (2001), Afrânio Coutinho (1990), Alfredo Pujol (1934), J. Guilherme Merquior (1977) entre outros. Cf. CRESTANI, 2009, p. 19-26.

Capítulo 4

4.1 “Autor-modelo” e a formação da leitura

Em *Literatura e Sociedade* (2011), Antonio Candido faz uma discussão sobre os escritores e o público, concluindo que, no século XIX, não havia meio de se comunicar com a massa, visto que o público letrado era bastante reduzido. A pequena parcela que tinha acesso à literatura compunha o quadro de leitores que, apesar da pretensa sofisticação, devido a “pobreza cultural destas, nunca permitiu a formação de literatura complexa” (CANDIDO, 2011, p. 95). E acrescenta: “*Elite* literária, no Brasil, significou até pouco tempo, não refinamento de gosto, mas apenas capacidade de interessar-se pelas letras” (*Idem*). É nesse contexto que os artistas da época escreveram:

Como traço importante, devido ao desenvolvimento social do Segundo Reinado, mencionemos o papel das revistas e jornais familiares, que habituaram os autores a escrever para um público de mulheres, ou para os serões onde se lia em voz alta. Daí um amaneiramento bastante acentuado que pegou em muito estilo; um tom de crônica, de fácil humorismo, de pieguice, que está em Macedo, Alencar e até Machado de Assis. Poucas literaturas terão sofrido, tanto quanto a nossa, em seus melhores níveis, esta influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e a ele se ajustar (CANDIDO, 2011, p. 95)

Nesse sentido, pretende-se investigar em que medida os primeiros contos de Machado de Assis no *Jornal da Famílias* se enquadram ou não na afirmação de Antonio Candido. Ou dito de outro modo, a partir da análise da interlocução com o leitor e das possíveis alterações na prática da escrita que destoava daquela dos literatos românticos, procurar-se-á discutir se os primeiros contos machadianos, enredados nos preceitos das revistas familiares, repetiram os lugares-comuns no trato com o público supostamente feminino.

Dessa forma, convém dar continuidade à especulação acerca do “projeto machadiano de literatura”. É importante ressaltar que, obviamente, não se pretende aqui esgotar o assunto, mas esboçar uma perspectiva crítica que permita reavivar essa suposição. O que se tem até hoje, nas análises críticas desse momento inicial das obras em prosa, são indícios das estratégias pedagógicas presentes no discurso narrativo das obras machadianas que, apesar de, às vezes, serem confundidas com o caráter moralista dos contos, dão pistas da intenção do escritor.

Para ajudar a pensar o problema, as ideias de “autor-modelo”, de “leitor-modelo” e do narrador presentes nos livros *Lector in Fabula* (1979) e *Os seis passeios pelos bosques da*

ficção (1994), de Umberto Eco, serão levadas em consideração nas leituras e análises dos cinco primeiros contos do *Jornal das Famílias*.

Ulterior à corrente estruturalista, que, grosso modo, tratou o texto como ente absoluto e autossuficiente, Umberto Eco teoriza sobre a existência de uma *cooperação interpretativa no texto narrativo*. Essa cooperação, segundo ele, supõe a incompletude do texto que, sem a ajuda do leitor, não funcionaria. Para Eco, “um texto, tal como aparece em sua superfície (ou manifestação) linguística, representa uma cadeia de artifícios expressivos que o destinatário deve atualizar” (ECO, 1993, p. 73, tradução minha). Dessa forma, “na medida em que deve ser atualizado, um texto está incompleto” (*Idem*)³⁵. Para Umberto Eco, essas lacunas textuais existem por duas razões:

Primeiro, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da mais-valia de sentido que o destinatário introduz nele e somente em casos de extremo pedantismo, de extrema preocupação didática ou de extrema repressão o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores (até o extremo de violar as regras normais de conversação). Segundo, porque, à medida que passa da função didática à estética, um texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora normalmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Um texto quer que alguém o ajude a funcionar (*Ibidem*, p. 76, tradução minha)³⁶.

De certo modo, pode-se dizer que os primeiros contos de Machado de Assis no *Jornal das Famílias* atendem a essa “extrema preocupação didática” de que fala Eco. Partindo da afirmação de que “a competência do destinatário não coincide necessariamente com a do emissor” (*Ibidem*, p. 77, tradução minha)³⁷, entende-se que as explicações sobre o fazer narrativo presentes nesses contos tiveram razão de existir, uma vez que, definitivamente, a competência de leitura do público literário oitocentista deixava a desejar.

O conceito de “leitor-modelo” se baseia nos “espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente”, sendo “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 2009, p. 15). Ou

³⁵ Na edição utilizada: “Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar. [...] En la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto” (ECO, 1993, p. 73).

³⁶ Na edição utilizada: “Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedertería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Um texto quiere que alguien lo ayude a funcionar” (ECO, 1993, p. 76).

³⁷ Na edição utilizada: “la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor (ECO, 1993, p. 77).

seja, se o “autor-modelo” guiou seus leitores, foi para que chegassem ao estado de leitores-modelo, o que difere da realidade dos leitores da época:

Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto (*Ibidem*, p. 14).

Prevedendo o público, o autor então formula seu texto para o alcance de seu “leitor-modelo”, aquele que será capaz de ler as instruções presentes na estratégia narrativa utilizada. No entanto, uma das funções do narrador machadiano, como se verá adiante, será a de justamente tentar tirar o véu de ingenuidade da frente dos leitores, que, mesmo com as indicações paratextuais, confundiam ficção e realidade.

Quanto ao conceito de autor-modelo, tem-se que o narrador que dá “ordens sobre as emoções que devem sentir” (*Ibidem*, p. 23), fala pela voz do autor-modelo, que conscientemente ou não, se diferencia do autor empírico:

[...] o autor-modelo é uma voz que nos fala afetosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo (*Ibidem*, p. 21).

Eco ainda afirma que “a hipótese que o leitor empírico formula sobre o seu “autor-modelo” parece mais segura que a que formula o autor empírico sobre seu “leitor-modelo” (ECO, 1993, p. 90, tradução minha)³⁸. Para ele, o “autor-modelo” está registrado no texto, ele existe, de fato, nas linhas da obra; já o “leitor-modelo” limita-se a existir no desejo do autor-modelo.

Duas são as estruturas semânticas no texto, a *atuacional* e a *ideológica*: a primeira diz respeito às “perguntas sobre o ‘tema’ efetivo do texto, à margem da história individual de tal ou qual personagem, que à primeira vista nos conta” (ECO, 1993, p. 93. Tradução minha) e, a segunda, “corresponde a fases interpretativas mais profundas” (*Ibidem*, p. 106. Tradução minha). Segundo Eco, a identificação dessas duas estruturas compõe a atualização completa do texto. Tendo em vista que “as atitudes ideológicas do destinatário podem intervir na determinação do nível de leitura” (Eco, 1993, p. 121, tradução minha), toma-se a ideologia do

³⁸ Na edição utilizada: “La hipótesis que formula el lector empírico acerca de su Autor Modelo parece más segura que la que formula el autor empírico acerca de su Lector Modelo” (ECO, 1993, p. 90).

tempo de publicação como um fator importante de análise, já que, conscientemente ou não, Machado de Assis a prevê quando utiliza o modelo de leitor que a revista prefiguraria³⁹.

Umberto Eco explica os pormenores dessa adequação estratégica:

Para organizar sua estratégia textual, um autor deve se referir a uma série de competências (expressão mais ampla que “conhecimento de códigos”) capazes de dar sentido as expressões que utiliza. Deve supor que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo que se refere seu leitor. Assim, deverá prever um leitor-modelo capaz de cooperar na atualização textual da maneira prevista por ele e de se mover interpretativamente, como ele se moveu na criação. De maneira que prever o correspondente leitor-modelo não significa somente “esperar” que ele exista, mas também mover o texto para construí-lo. Um texto não só se apoia sobre uma competência: também contribui para produzi-la (ECO, 1993, p. 81, tradução minha)⁴⁰.

Dessa forma, a estratégia do autor-modelo, para alcançar o “leitor-modelo”, deverá caminhar em direção à construção de um leitor capaz de reconstruir interpretativamente o caminho percorrido na criação. Para tal, deverá estudar cuidadosamente as competências de seu leitor, se elas estão de fato emparelhadas com as do autor. Assim, os primeiros contos machadianos, apesar de tidos como moralizantes e sem qualidades literárias, apresentam estratégias narrativas que, no contexto de formação da literatura brasileira, revelam um “autor-modelo” preocupado com questões ainda primárias, mas necessárias à formação de um futuro “leitor-modelo”, capaz de ser aquele que um dia “encontra e atribui ao autor-modelo o que o autor-empírico pode ter descoberto por um feliz acaso” (*Ibidem*, p. 50).

Antes de passar à análise textual de fato, via conceitos de leitor e autor-modelo, é importante tratar da questão sobre os “limites da interpretação”. Afinal, é possível que se use o texto para provar uma percepção ideológica não necessariamente compatível com aquela

³⁹ É por essa razão que as especulações sobre o público efetivo da revista em questão se fizeram baseadas em vários fatores, como o grau de literacia da sociedade brasileira da época, pautada na escassez de escolas e bibliotecas e também os documentos que narraram a contação de histórias em grupos. Mas as conclusões são arriscadas, e prefere-se entender o público prefigurado pela revista na mudança da Revista Popular para o *Jornal das Famílias* pela análise de seu conteúdo, em vez de afirmar levemente que o público foi de fato o feminino, mais precisamente o da corte brasileira. Em outras palavras, interessa entender o público idealizado pelos editores, que seria aquele a quem se dirigiam os escritos. Cooperando com o fato inegável da falta de material produzido em terras brasileiras, entende-se que esse público, independente de sua classe social ou acesso às obras, era ainda imaturo em matéria de literatura brasileira.

⁴⁰ Na edição utilizada: “Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias (expresión más amplia que “conocimiento de los códigos”) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente. De manera que prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo “esperar” que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla” (ECO, 1993, p. 81).

que projetou o autor-modelo. Eduardo R. Rabenhorst decifra a posição de Umberto Eco quanto a isso, estabelecendo a diferença entre *interpretação e uso*:

[...] no entendimento de Eco a interpretação ocorre sempre que respeitamos a coerência de um texto, ou seja, quando temos em vista o mundo possível de um texto e o léxico de uma época. O uso, por sua vez, dá-se quando tomamos o texto da forma a mais livre possível, ampliando o universo do discurso. Uso e interpretação são duas formas igualmente válidas de aproximação de um texto. O que importa, ressalta Eco, é saber distingui-las (RABENHORST, 2002, p. 9).

Nessa perspectiva, Umberto Eco exemplifica a diferença entre um conceito e outro a partir da análise do ocorrido com *Os mistérios de Paris* (publicado entre junho de 1842 a outubro de 1843 no *Journal de Débats*, em Paris), de Eugène Sue. Para Eco, houve uma aventureira interpretação pelos leitores da época, que, ao identificarem-se com as personagens do livro, enxergaram o livro como uma espécie de tratado das ideias de Marx e Engels:

Ainda que tenha sido escrito da perspectiva de um dândi para contar ao público culto as excitantes experiências de uma miséria pitoresca, o proletário o leu como uma descrição clara e honesta de sua opressão. Ao adverti-lo, o autor seguiu escrevendo para esse proletário: encheu-os de morais socialdemocratas, destinadas a persuadir essas classes “perigosas” [...] de que não se desesperassem por completo e confiassem no sentido da justiça e na boa vontade das classes abastadas (ECO, 1993, p. 82-84, tradução minha)⁴¹.

Mas, como evitar o uso (inapropriado) de um texto? Se o “leitor-modelo” não for adequadamente previsto, “seja por um erro de valor semiótico, por uma análise histórica insuficiente, por um preconceito cultural ou por uma apreciação inadequada das circunstâncias de destino” (ECO, 1993, p. 82-84, Tradução minha)⁴², em vez de aceitar que é o texto quem o usa, ele o usará indiscriminadamente. Ou seja, é na criação textual que reside a estratégia capaz de guiar a expectativa de leitura; é no momento em que o “leitor-modelo” é previsto que se faz possível traçar seu comportamento diante do texto. Daí adiante, se não forem medidas suas competências de forma eficaz, ele poderá agir fora do esperado, e fazer uso do texto, em vez de interpretá-lo.

Como a Umberto Eco, aqui interessa a cooperação textual via análise da obra. Assim, considere-se que a leitura por esses conceitos se dá no nível textual, e não entre os indivíduos.

⁴¹ Na edição utilizada: “Aunque fueron escritos desde la perspectiva de un dandi para contar al público culto las excitantes experiencias de una miseria pintoresca, el proletariado los leyó como una descripción clara y honesta de su opresión. Al advertirlo, el autor los siguió escribiendo para ese proletariado: los embutió de moralejas socialdemócratas, destinadas a persuadir a esas clases ‘perigosas’ [...] de que no desesperaran por completo y confiaran en el sentido de la justicia y en la buena voluntad de las clases pudientes” (ECO, 1993, p. 82-84).

⁴² Na edição utilizada: “[...] ya sea por un error de valoración semiótica, por un análisis histórico insuficiente, por un prejuicio cultural o por una apreciación inadecuada de las circunstancias de destinación” (ECO, 1993, p. 82).

No entanto, é interesse retomar a configuração do autor-modelo, que abarca uma questão principal:

A configuração do autor-modelo depende de determinadas pegadas textuais, mas também envolve o universo que está por trás do texto, por trás do destinatário e, provavelmente, também antes do texto e do processo de cooperação (no sentido em que essa configuração depende da pergunta: ‘o que eu quero fazer com esse texto?’)” (ECO, 1993, p. 95, tradução minha)⁴³.

O autor empírico – no caso, Machado de Assis, um jovem de vinte e cinco anos, sem muita experiência na prosa – deve ser apartado do autor-modelo presente nas estratégias narrativas, caso seja convocado exclusivamente para desqualificar os textos via comparação com o autor “maduro”. Ele é bem vindo à decifração do nível além do superficial dos textos, quando ajuda a desvendar a questão proposta por Eco: “o que eu quero fazer com esse texto?”. As pistas estão nos seus textos críticos, que indicam o engajamento nas letras do país, tornando plausível o estudo do texto pelo contexto da publicação. No entanto, é principalmente na correspondência entre os níveis textuais, na relação que os níveis mais profundos de leitura têm com o mais superficial que se revela, finalmente, a intenção do “autor-modelo” e a previsão que este faz de seu “leitor-modelo”.

O entendimento do diálogo entre narrador e leitor nos textos machadianos ajuda a decifrar esses níveis. Assim, a tese do projeto machadiano para formar leitores competentes no Brasil oitocentista quando aliada à leitura da crítica machadiana, sobre a verdade interna da obra na busca da tal “cor humana”, revela um compromisso sendo executado dentro de sua própria criação. Em outras palavras, demonstra que o escritor, para além de mero expectador crítico, foi agente de suas próprias ideias, no país no qual queria ver mudado o cenário literário.

⁴³ Na edição utilizada: “La configuración del Autor Modelo depende de determinadas huellas textuales, pero también involucra al universo que está detrás del texto, detrás del destinatario y, probablemente, también ante el texto y ante el proceso de cooperación (en el sentido de que dicha configuración depende de la pregunta: ‘¿qué quiero hacer con este texto?’)” (ECO, 1993, p. 95).

4.2 “Frei Simão”: breve tragédia brasileira

“Frei Simão” (junho de 1864) foi o primeiro conto de Machado de Assis publicado no *Jornal das Famílias*. Posteriormente, foi selecionado para entrar na primeira coletânea *Contos Fluminenses* (1870), o que, por sua vez, confirma a autoria de Machado, que até então, assinara apenas com as iniciais “M. A.”. Com a extensão de oito páginas, o conto estava ligado ao gosto romântico: um casamento impossibilitado pela maldade da família, ávida pela manutenção da posição social, e que acaba enlutando os amantes, enganados quanto ao destino um do outro.

A história, tida como um “conto trágico” por Jean-Michel Massa, foi sumarizada pelo crítico francês da seguinte forma:

Pais rigorosos proibem que Helena espouse o eleito de seu coração. Por meio de um subterfúgio, o jovem é afastado e, ao retornar, fica sabendo que ela partiu. De fato, seus pais casaram-na e a mandaram para longe. Simão, morto e vivo, entra para o claustro. O acaso quer que, durante uma prédica numa cidade do interior, os dois amantes se reencontrem. Desesperados, logo se unem na morte. Os responsáveis pelo infortúnio recebem seu castigo (MASSA, 2009, p. 460).

Os “pais rigorosos” eram os de Simão; Helena era a prima órfã que entrara para a família por conta de um infortúnio. Apaixonados, têm como destino o sofrimento frente à perversidade dos pais do moço, o que leva ao desfecho moralizante pelo castigo (dos pais, não dos jovens). Mas a quem o autor dirigia este final? Aos pais que arranjavam casamento segundo a condição financeira dos pretendentes a entrar para a família?

É sabido que isso se dava à larga na sociedade brasileira, era o meio pelo qual os ricos agregavam bens à sua já vasta fortuna. As famílias vigiavam os filhos e promoviam casamentos a partir da melhor combinação de sobrenomes. Tais famílias assinavam revistas como o *Jornal das Famílias*; as meninas prestes a casar por amor ou, na maioria das vezes, por obrigação, provavelmente liam essas páginas. Seria polêmico que Machado inaugurasse sua colaboração com um texto que deflagrava tal cena dos lares brasileiros mais abastados? Desde que figurasse o plano artístico, não se fez grande novidade. Outros autores tratariam dos mesmos assuntos, e nem por isso o tema do amor impossível entre jovens amantes de classes sociais distintas causaria espanto nas leitoras, visto que, por exemplo, na época fazia grande sucesso obras como as de Alexandre Dumas⁴⁴, que levavam a leitora à alcova das

⁴⁴ Trata-se da peça *A dama das camélias*, publicado pela primeira vez em 1848. No Brasil, “O público do Rio de Janeiro entrou em contato com a história de Marguerite Gautier a partir do romance de Dumas Filho, traduzido e

prostitutas de luxo na França e traziam a impossibilidade do amor entre elas e pessoas da “boa” sociedade, pela voz do marginalizado, fazendo com que, de alguma forma, o público simpatizasse de súbito com a personagem.

No entanto, no caso do conto machadiano, a construção familiar pouco ortodoxa questionava a composição romântica de família, pois, como afirma Jaison Crestani,

O desenvolvimento dessas ideias, além de ir ao encontro do pensamento romântico, pautado pela idealização do casamento, do amor e da família, revela a ousadia do escritor em trabalhar esse tema justamente num periódico que se dizia dedicado “aos interesses das famílias brasileiras” (CRESTANI, 2006, p. 153).

Como afirma o crítico, já nesse primeiro conto há ousadia por parte do escritor. Se o tema em si não era novidade, a inovação é o tratamento deste tema no *Jornal das Famílias*. Dentro da própria revista, a narrativa põe em xeque o conceito de família, tão prezado pelos seus editores e assinantes. Como se disse, os folhetins daqui não se assemelhavam aos de lá por terem essa aura mais conservadora à qual os colaboradores deveriam se submeter. Dessa forma, os textos que não eram tidos como sadios, eram banidos pela censura paternalista. O tema só pôde ser trazido por conta do amor proibido que ofuscava a denúncia social do conto: a estratégia narrativa se dá quando a causa da proibição, mesmo que severa, não era maior do que o amor em si, se lido por olhos românticos. O que à primeira vista era romântico, na verdade denunciava as bases rotas em que se assentavam os conceitos de família na sociedade brasileira.

Para além do mero tratamento temático do conto, faz-se necessário investigar estratégias do narrador em terceira pessoa que tem acesso a todos os assuntos, até aos sentimentos mais íntimos. É mister tentar avaliar o escrito pelos olhos do autor, buscando o entendimento da verdade humana interna da obra.

Logo no primeiro parágrafo, o narrador se mostra parcial, sobretudo quando, ao perfilar a personagem que dá nome ao conto, pondera:

[...] Tinha, quando morreu, cinquenta anos em aparência, mas na realidade trinta e oito. A causa desta velhice prematura derivava da que o levou ao claustro na idade de trinta anos, e, tanto quanto se pode saber por uns fragmentos de Memórias que ele deixou, essa causa era das mais justas. (JF, 1864, p. 161).

De início, tem-se a indicação de que o narrador teria suas conclusões acerca do caso, visto ter acesso às memórias do Frei. Ainda não se sabe quem é o narrador, se algum frade, se

publicado pelo periódico semanal *O Jornal das Senhoras*, entre julho e agosto de 1853” (RONDINELLI, 2013, p. 104).

amigo da família, se alheio a toda a história, até o momento da revelação da origem das memórias, pois, após a morte do frei, fez-se o inventário dos pertences:

[...] achou-se um rolo de papéis convenientemente enlaçados, [...] Este rolo de papéis foi um grande achado para a comunidade curiosa. Iam finalmente penetrar alguma coisa no véu misterioso que envolvia o passado de Fr. Simão [...]
O rolo foi aberto e lido perante todos (*JF*, 1864, p. 162).

Ora, caso não fizesse parte desta “comunidade curiosa” que envolvia a abadia presente quando da leitura das memórias, era então um dos membros quem contara o lido ao narrador. Mas a seguinte indicação sugere que o narrador tinha posse do documento: “O autor desta narrativa despreza aquela parte das Memórias que não tiver absolutamente importância; mas procura aproveitar a que for menos inútil ou menos obscura” (*Idem*). Só conseguiria o narrador escolher isso ou aquilo entre as memórias se as tivesse em sua posse, uma vez que a criação lógica dos fatos se daria depois de analisadas atentamente as memórias que eram “pela maior parte, fragmentos incompletos, apontamentos truncados e notas insuficientes” (*Idem*). Estas lacunas, despretensiosamente apresentadas, dão à fala do narrador certa aura de verdade.

Nesse sentido, importa aqui vasculhar a construção do narrador, uma vez que, a formação daquele que conta, muito diz ao leitor quanto ao meio pelo qual os fatos são expostos, pela voz de quem, legitimada a partir de quais critérios. O que, no entanto, o autor não percebeu foi que, depois de armado todo o cenário que buscava dar seriedade e confiança ao narrador, este apresenta uma carta que dificilmente, pelo que fora dado até então, poderia estar em posse tanto de Fr. Simão quanto do compilador de suas ideias:

Meu caro Amaral,
Motivos ponderosos me obrigam a mandar meu filho desta cidade. Retenha-o por lá como puder. O pretexto da viagem é ter eu a necessidade de ultimar alguns negócios com você, o que dirá ao pequeno, fazendo-lhe sempre crer que a demora é pouca ou nenhuma. Você, que teve na adolescência a triste ideia de engendrar romances, vá inventando circunstâncias e ocorrências imprevistas, de modo que o rapaz não me torne cá antes de segunda ordem. Sou, como sempre, etc. (*JF*, 1864, p. 164-165).

Esta carta trata dos planos do pai de Simão para separá-lo de Helena, a prima órfã. Como se deu a localização da carta, para sua fiel transcrição, não é explicado no texto. Que Simão desconfiara das atitudes do tio (Amaral) e do possível acordo com seu pai, não é de se duvidar depois do desenlace. Mas, o conteúdo da carta, *ipsis litteris*, é um artifício do narrador que, desejoso de se fazer acreditar pelo leitor, pesou a mão na estratégia.

O mesmo se dá quando o narrador afirma com precisão o que se passara quando, na casa do tio, Simão apesar de escrever para a prima, não recebia respostas. O Frei, depois de saber a verdade sobre o casamento da prima com um “honrado lavrador” (*Ibidem*, p. 167), poderia ter atribuído a falta das cartas em resposta como resolução possível de ser por conta do casamento forçado da prima com o outro. Mas, o narrador, exagerando no limite entre o verossímil que lhe cabe, revela:

No fim de dois meses de espera baldada e de ativa correspondência, a tia de Helena surpreendeu uma carta de Simão. Era a vigésima, creio eu. Houve grande temporal em casa. [...] O resultado foi proscriver de casa tinta, penas e papel, e instituir vigilância rigorosa sobre a infeliz rapariga.

Começaram a escassear as cartas ao pobre deportado. Inquiriu a causa disto em cartas choradas e compridas; mas como o rigor fiscal da casa de seu pai adquiria proporções desconhadas, acontecia que todas as cartas de Simão ia parar às mãos do velho, que, depois de apreciar o estilo amoroso de seu filho, fazia queimar as ardentes epístolas (*JF*, 1864, p. 165).

Novamente, pode ter passado pela cabeça de Simão o que ocorrera, mas por que não pensou que a prima estava deveras casada e por isso já não lhe respondia as cartas? E mais, como saberia que o seu pai queimava as cartas depois de lê-las? Esta estratégia de narração está mais para argumento capaz de fiar a palavra do narrador, quando, por exemplo, forma o caráter vil do pai de Simão.

Passando a Helena, ter-se-ia outro senão a verdade que liga os fatos da história, caso não fosse explicado: se, como já dito, era comum às famílias manterem casamentos entre os seus, visando agregar fortunas. Como se dava esta situação? Por que o pai de Simão não gostaria que este se casasse com a prima se, monetariamente falando, tudo ficaria debaixo do mesmo teto? Atento à lacuna e desejoso de ligar uma ação a outra, o narrador apresenta a história de Helena, a menina “bela, meiga e extremamente boa”, e quanto ao pai, “tendo sido rico, perdera tudo ao jogo e nos azares do comércio, ficando reduzido à última miséria” (*JF*, 1864, p. 163). A menina podia ter o mesmo sobrenome, mas o destino dos bens do pai a colocava em nível distinto do da família de Simão, que tinha a função de educá-la e mantê-la. O clássico caso da menina pobre apaixonada pelo menino rico se repetiria, por exemplo, em *Helena*, publicada em 1876, mas a morte prematura da moça impede que os fatos se desenrolem. Somente em 1899, quando Capitu fazia as vezes da jovem à margem da “boa” sociedade carioca, o casamento se consuma, mas o estigma de mulher indigna a persegue até a morte, quando exilada pelo marido na Europa.

Quanto ao espírito do protagonista, o narrador nos dá notícia de um frei taciturno, desconfiado, sem amigos, solitário e, por isso, inspirador de respeito e veneração por parte

dos frades professos. Às leitoras, deixa uma dica valiosa: “Em um convento, onde a comunhão das almas deve ser mais pronta e mais profunda, Fr. Simão parecia fugir à regra geral” (*Idem*). Pelo que já se investigou dos ventos que sopravam o entusiasmo do autor, tem-se que a arte estará contida não no desfecho, mas no desenrolar das ações que precisam dar conta dessa afirmação: o gênio do Frei dissona do que comumente se espera. A quais fatos deve-se atribuir o mistério da história? Essa indicação explícita feita pelo narrador prepara a leitora para os atos seguintes, quase como uma ação pedagógica.

Para isto, tornando claro aquilo que pudesse fugir às menos atentas, o narrador intervém nos fatos com apreciações da ordem do particular, das próprias impressões frente aos acontecimentos, de suas crenças e valores: “Ora, é preciso dizer, apesar de não haver declaração formal disto nos apontamentos do frade, é preciso dizer que os referidos pais eram de um egoísmo descomunal” (*JF*, 1864, p. 163). E completa, explicando sua posição: “Davam de boa vontade o pão da subsistência à Helena; mas lá casar o filho com a pobre órfã é que não podiam consentir. Tinham posto a mira em uma herdeira rica, e dispunham de si para si que o rapaz se casaria com ela” (*Idem*).

Como não dar crédito a um narrador que, como qualquer homem comum civilizado, se indigna ao ver preconceitos de classe – principalmente (e exclusivamente) quando se dá numa situação envolvendo o amor impossível, ao gosto das jovens leitoras? Ainda mais quando a jovem nada tem que sofrer frente aos descuidos do pai, símbolo da perdição no texto. A moça porque inocente, porque injustiçada, certamente cairia nas graças do público, e sua presença no conto é necessária para sustentar algum sentimento de empatia. O erro, por ter sido cometido pelo pai da moça, a isentava do tratamento hostil que comumente um agregado receberia, na concepção do narrador. Essa prova e explicação cuidadosa fazia parte dos planos que criavam a disposição insuspeita da personagem.

De todo modo, fazer parte de um núcleo familiar por favor, como era o caso, dava o direito aos benfeitores de abusar de sua posição, com a constante evocação do lugar destinado aos intrusos, que era o da segregação. O fato em si não choca a sociedade brasileira; mas o amor retratado nas páginas de uma revista feminina, por um narrador em posse das memórias de um dito louco, injustiçado pelos pais, chama a atenção para o caso da agregada. Mas sua condição está longe de ser emendada, ela vem da colonização, quando a cultura dos favores fora instituída quase como religião no Brasil. Os favores se estenderiam, futuramente, aos recém-libertos, quando das leis abolicionistas. Para já, as leitoras, que certamente viviam ou conheciam a situação dos agregados, com um parente, conhecido etc., conheciam a dramática história, com desfecho igualmente comovente:

A cela de Fr. Simão de Santa Águeda esteve muito tempo religiosamente fechada. Só se abriu, algum tempo depois, para dar entrada a um velho secular, que por esmola alcançou do abade acabar os seus dias na convivência dos médicos da alma. Era o pai de Simão. A mãe tinha morrido.

Foi crença, nos últimos anos da vida deste velho, que ele não estava menos doído que Fr. Simão de Santa Águeda (*JF*, 1864, p. 168).

É interessante notar, para além do desfecho moralizante comum nos contos que figuravam neste tipo de revista, o tratamento que o conto dá ao destino do pai do protagonista que acaba como agregado no claustro do mesmo monastério do filho. A punição aparece duas vezes: a morte prematura que impôs Simão a si mesmo, vindo a enlouquecer, e a loucura do pai na cela monástica. Ora, os monastérios significam, nesta obra, lugar de penitência, seja pela escolha ou pelo infortúnio: “[...] Ficou vivo em corpo, mas morreu moralmente, tão morto que por sua própria ideia foi dali procurar uma sepultura. [...] A sepultura que Simão escolheu foi um convento” (*Ibidem*, p. 166). Os fatos do final da vida do pai do frei são tomados como um destino que não podia escapar ao mal cometido, mas justapostos pelo narrador, indicam que ser um agregado não era destino dos dignos. Ter a figura da agregada subjugada pelos pais do moço, e atribuir ao malfeitor o destino de agregado na casa dos padres, é um tanto como se o agregado numa sociedade fosse sinônimo de desventura; pois que os intolerantes se tornem agregados, para que aprendam a lição. A situação não se resolve, afirma-se ainda mais a condição à qual deve se sujeitar quem estiver nesta posição.

No entanto, a lei de talião empregada no conto revela um desfecho condizente com os preceitos morais daquela sociedade. Desde que desse conta dos fatos narrados, que a verossimilhança interna estivesse de acordo com a conclusão, o tema do narrado deveria, antes de tudo, agradar as jovens leitoras. A vingança, recurso antes do narrador do que do destino, apresenta-se como solução ao mal que não podia ser remediado frente à morte dos amantes. Impregnado do romantismo das obras do período, o autor enlouquece o pai do protagonista, trancafiando-o na cela do claustro e, ao mesmo tempo, dando a ele o mesmo lugar que outrora relegara à jovem Helena – daí a vingança. A obra encaminhará o fim a isto, e tal ação não desabona a crítica que Machado de Assis vinha construindo, tampouco a expectativa das leitoras guiadas pela editoração das revistas daquele segmento, que influenciadas pelo Romantismo, tinham sua pitada mensal de sofrimento seguido de justiça.

Por último, ao caráter do tio de Simão, o Sr. Amaral, que tem suas características traçadas rapidamente e com algum desinteresse, há que se dar a devida atenção, visto ser um romancista dentro do romance: embora sua presença no conto se limite a alguns poucos parágrafos, sua importância vai além daquela que o narrador lhe confere. Após ler a carta

enviada pelo pai do moço, o homem reassume o papel de contador de histórias para satisfazer o pedido. O que se percebe é que, sem saber das verdadeiras intenções da demanda, cumpre sua tarefa sem hesitar: “O ex-romancista era na verdade fértil, e não se cansava de inventar pretexto que deixavam convencido o pobre rapaz” (*JF*, 1864, p. 165). Desconhecendo o caráter maligno da situação em que se encontrava, inventava tentado fazer-se crer pelo sobrinho.

No momento da derradeira mentira sobre a morte da moça e a posterior decisão de Simão de seguir para o claustro, tem-se: “Quanto ao correspondente, para quem tudo se embrulhava cada vez mais, deixou o rapaz seguir para o claustro, disposto a não figurar em um negócio do qual nada realmente sabia” (*Ibidem*, p. 164).

O romancista é alheio às verdades fatuais e obedece aos princípios da criação fabular. É certo que “O correspondente ia esgotando a veia inventora, e já não sabia como reter finalmente o rapaz” (*JF*, 1864, p. 165), mas este era artifício do narrador para estabelecer o tempo que se passava. Observa-se a aproximação deste *fazer romance* com os preceitos da crítica que escrevia Machado de Assis naqueles anos. O romancista, no conto, deve justificativas à arte da invenção, à sua lógica interna: cumpria distrair o menino, e para isto tinha um espírito “engenhoso”, assim como o dos amantes⁴⁵. A colaboração para o plano maquiavélico do pai de Simão não deprecia o caráter do romancista, uma vez que fica claro não ter ciência dele. Em outras palavras, seu caráter faz analogia à situação dos escritores que não devem contas à verdade externa da obra, desde que os fios que compõem a obra estejam ligados entre si. A obediência às regras de publicação, no começo de sua carreira literária, era condição para existir e é na crítica machadiana que se encontra a chave para leitura destes contos “obedientes”. A partir disto, fica nítido que o tema poderá ser do gosto do leitor; o tratamento que dá a pena do escritor a ele deveria, por sua vez, estar atento às regras da arte, e não às dos homens.

Esse primeiro conto inaugura uma estratégia de narração que condiz com o gênero conto, que era prática recente na cena literária, como afirma o próprio escritor: “três formas literárias essenciais: o romance, o drama e a poesia” (ASSIS, 2013, p. 66). O narrador lança mão da brevidade, especificidade do gênero, e defende a forma concisa:

À hora anunciada, Fr. Simão subiu ao púlpito e começou o discurso religioso. Metade do povo saiu aborrecido no meio do sermão. A razão era simples. Avezado à pintura viva dos caldeirões de Pedro Botelho e outros pedacinhos de ouro da maioria dos pregadores, o povo não podia ouvir com prazer a linguagem simples,

⁴⁵ “[...] como o espírito dos amantes não é menos engenhoso que o dos romancistas, [...]” (*Idem.*).

branda, persuasiva, a que serviam de modelo às conferências do fundador da nossa religião (*JF*, 1864, p. 167).

Buscando voz de autoridade na imagem do profeta, o narrador conduz a história baseado na simplicidade que movimentou a partir da ruptura com a escrita alargada típica dos folhetins. A brevidade é empregada a partir de omissões e pontos de vista:

O autor desta narrativa despreza aquela parte das Memórias que não tiver absoluta importância; mas procura aproveitar a que for menos inútil ou menos obscura (*Ibidem*, p. 162).

(...)

O leitor compreende naturalmente que o casamento de Helena fora obrigado pelos tios (*Ibidem*, p. 167).

(...)

Já conhecemos o acontecimento de sua morte e a impressão que ela causara ao abade (*Ibidem*, p. 168).

O narrador dialoga com seu leitor quando, para além de omitir as passagens, explica a estratégia e a implicância dela no processo de feitura daquele tipo específico de literatura. A lição que o interlocutor tem é que, o enredo que compõe o romance de folhetim precisa ser útil e claro, nem que para isso tenha que ser parcial ajudando o leitor a desvendar a atuação dos personagens. Se os acontecimentos que foram sobrepostos não estão claros ao longo da narrativa, o narrador entra em cena e aclara a leitura. A este respeito, Jaison Crestani afirma:

[...] a recorrência das omissões referidas pelo narrador machadiano em praticamente todos os seus contos, além de combater os excessos de sentimentalismo, também revela a consciência do escritor da necessidade de síntese exigida para a escritura do conto (CRESTANI, 2006, p. 172).

Como afirma Nádya B. Gotlib, “a base diferencial do conto é, pois, a *contração*: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos” (GOTLIB, 1988, p. 64). Nesse caso, indo contra a expectativa do meio em que se insere o conto, a contração das ações e acontecimentos pelo narrador desobedece ao preceito de estender histórias, tornando-as prolixas e enfadonhas, aliás, adjetivos que são comumente usados pelos críticos em relação aos primeiros contos machadianos.

Umberto Eco afirma que “o tempo do discurso é o resultado de uma estratégia textual que interage com a resposta dos leitores e lhes impõe um tempo de leitura” (ECO, 2009, p. 63). Os folhetins exigiam brevidade a cada número; é pelo discurso que o escritor estabelece o

tempo de leitura, que difere do tempo da história, e essa consciência é característica do talento do jovem escritor.

Depois de suas considerações sobre a brevidade do conto, Nádia B. Gotlib chega à seguinte proposição: “o que podemos considerar, afirma Norman Friedman, é *como e por que* tais recursos acontecem e os modos vários de responder a estas questões, de acordo com as *possíveis combinações* de tais elementos narrativos” (GOTLIB, 1988, p. 65).

A estruturação do conto é meio de subverter o clímax típico das histórias românticas: o narrador anuncia a morte do padre e acrescenta seus últimos dizeres: “_ Morro odiando a humanidade!” (JF, 1864, p. 162). Só então traz o fato das cartas contarem a história de um amor impossível entre ele e sua prima, os pais como malfeitores, a separação, o reencontro e a expiação do pecado do pai, com sua clausura na mesma “sepultura” que o filho escolheu em vida. Assim, todas as peripécias do amor entre os dois é suprimida, e o trágico início é deslocado. Esse, que deveria ser a conclusão derradeira de todas as maldades do pai, o malfeitor no enredo, é logo anunciado.

A escolha, pelo narrador, da ordem dos eventos, quebra a expectativa romântica sobre a tragédia. O interlocutor não é levado pelos acontecimentos à medida que os elementos formam a história; o fim está ali, como primeiro dado a se considerar para a leitura. O que segue é um estudo dos caracteres daquela sociedade. O que está no centro é, para já, a formação das famílias brasileiras, e não a história apaixonada dos amantes. Como afirmou Umberto Eco,

Na verdade, espera-se que os autores não só tomem o mundo real por pano de fundo de sua história, como ainda intervenham constantemente para informar aos leitores os vários aspectos do mundo real que eles talvez desconheçam (ECO, 2006, p. 100).

A intervenção de que fala o autor, está no discurso narrativo, e não no enredo. Ao contrário do “Romance” do primeiro número do *Jornal das Famílias*, de “Uma obscura fluminense”, no qual os fatos vão se dando a fim de que se perceba o amor do jovem rico pela camponesa, neste, o amor dos jovens é suplantado pelo sentimento de aversão aos abusos da família de Simão.

O desfecho é moralizante, mas não no sentido que queria a redação da revista⁴⁶. A moral parte da problematização dos modos de composição das famílias brasileiras. Como dito

⁴⁶ Jaison Crestani afirma: “No quadro das subversões realizadas pelo autor, destacamos, em relação ao plano ideológico, que Machado de Assis não veiculou uma lição moral condizente com o modelo edificante comumente apresentado pelo *Jornal das Famílias*. Em vez de histórias edificantes, Machado tinha em vista a crítica e o questionamento das regras sociais, denunciando iniquidades e mazelas da sociedade do seu tempo, tais

anteriormente, o conceito de família, que já vinha de um contexto roto, por transportar para a vida privada as ideologias da sociedade, frustra o seu princípio baseado na comunhão do amor quando parte de configurações interesseiras. Por meio de estratégias narrativas, quebrando as expectativas românticas da escrita da época, o narrador convida o leitor a ler o amor proibido por outro viés: aquele que cabia na realidade dos lares brasileiros.

como a escravidão, os casamentos por conveniência e a condição subalterna da mulher brasileira” (CRESTANI, 2006, p. 174).

4.3 “Virginius, narrativa de um advogado”: política e romanesco

No segundo conto publicado no *Jornal das Famílias*, ao contrário da expectativa inicial do leitor, Virginius não é o advogado do subtítulo e tampouco narrará essa história. À primeira vista, a referência a Virginius aparece como uma alegoria usada pelo narrador-bacharel que, munido de saberes sobre mitologia e história latina dará um toque erudito ao conto, fazendo um paralelo entre a tragédia romana⁴⁷ e a tragédia ocorrida no interior do jovem Brasil.

O narrador-advogado conta o que se passa numa cidade vizinha: seus serviços são solicitados a favor do réu, Julião, acusado de ter matado a própria filha na tentativa de salvar-lhe a honra. Pio, o senhor de escravos que cedera um sítio a Julião e sua filha é pai de Carlos, aquele que trouxera o infortúnio à menina. Em termos de um romance-folhetim, temos que, Julião, o pai, matará a filha, tentando salvar sua honra. O vilão será representado por Carlos, filho ingrato do cordial senhor de escravos, que era uma divindade local, amado por seus “amigos” cativos e respeitado a ponto de ter como cognome “Pai de todos”. A santidade de Pio é sugerida quando o Conde de Maistre, amigo do escolhido para defender o réu, diz:

- A fazenda de Pio é o asilo dos órfãos e dos pobres. Ali se encontra o que é necessário à vida: leite e instrução às crianças, pão e sossego aos adultos. Muitos lavradores nestas seis léguas cresceram e tiveram princípio de vida na fazenda de Pio. É a um tempo Salomão e S. Vicente de Paula.

[...] Escravo é o nome que se dá; mas Pio não tem escravos, tem amigos. Olham-no todos como se fora um Deus (*JF*, jul. 1864, p. 194).

O advogado também é herói, mas não na história que se supõe principal. Sua heroicidade se dá ao ser ele aquele que ampara; o benfeitor é o responsável pela defesa do negro assassino, em detrimento da vontade de seu próprio filho, causador da tragédia familiar. Como um filho pode ser tão perverso quando seu pai é o símbolo da justiça? Esta é a dúvida tanto do advogado quanto do leitor. O amigo do advogado, ao reconhecer a letra de Pio no bilhete, explica: “Pio é, por assim dizer, a justiça e a caridade fundidas em uma só pessoa.

⁴⁷ O narrador do conto cuida de explicar a tragédia romana: “Meu espírito voltou-se vinte e três séculos atrás, e pude ver, no seio da sociedade romana, um caso idêntico ao que se dava na vila de ***. Todos conhecem a lúgubre tragédia de Virginius. Tito-Lívio, Diodoro de Sicília e outros antigos falam dela circunstanciadamente. Foi essa tragédia a precursora da queda dos decênviros. Um destes, Apio Claudio, apaixonou-se por Virgínia, filha de Virginius. Como fosse impossível de tomá-la por simples simpatia, determinou o decênviro empregar um meio violento. O meio foi escravizá-la. Peitou um sicofanta, que apresentou-se aos tribunais reclamando a entrega de Virgínia, sua escrava. O desventurado pai, não conseguindo comover nem por seus rogos, nem por suas ameaças, travou de uma faca de açougue e cravou-a no peito de Virgínia. Pouco depois caíam os decênviros e restabelecia-se o consulado (*JF*, 1864, p. 228).

[...] Seja ela contra Pedro ou contra Paulo, Paulo e Pedro submetem-se, como se fora uma decisão divina” (*JF*, jul 1864, p. 194-195). Ao que o advogado acrescenta: “- Isso é como juiz” (*Idem*). Ora, a narração do advogado remete à expectativa de uma narrativa mais objetiva, própria da visão do bacharel. Porém, aquele que conhece as esferas da formalidade da corte judiciária, chama “juiz” ao senhor de escravos, que por força e hierarquia de ordem racista, impõe a sua vontade senhorial aos dependentes. Essa convivência com o sistema pela analogia do termo desqualifica a transparência da narração: ela estará, ao contrário, permeada pelo posicionamento ideológico do narrador, que embora seja advogado, vê nos desmandos de um senhor de escravo, o mesmo poder que tem um juiz de direito combinado com um misterioso poder divino.

Em 1881 Machado de Assis publicaria o conto “Teoria do medalhão”, na *Gazeta de Notícias*, no qual um pai preocupado com o futuro do filho (bacharel, proveniente de família rica) explicita o comportamento digno da atividade, dizendo que o completo medalhão é aquele sem ideias originais, e quanto ao vocabulário, deveria este ser simples; ao que o filho replica:

- Isto é o diabo! Não poder adornar o estilo, de quando em quando...
- Podes; puedes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça da Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas. Sentenças latinas, ditos históricos, versos célebres, brocardos jurídicos, máximas, é de bom aviso trazê-los contigo para os discursos de sobremesa, de felicitação, ou de agradecimento. "*Caveant, consules*" é um excelente fecho de artigo político; o mesmo direi do "*Si vis pacem para bellum*". Alguns costumam renovar o sabor de uma citação intercalando-a numa frase nova, original e bela, mas não te aconselho esse artifício; seria desnaturar-lhe as graças vetustas (ASSIS, 1997, p. 291).

O helenismo é refúgio recorrente dos escritores desejosos de um ar europeizado⁴⁸, como título de enobrecimento da nação mestiça, na qual sua heterogenia étnica essencialmente fundadora da cultura local é motivo de vergonha e, conseqüentemente, marginalização. Machado de Assis com esse conto que seria publicado posteriormente no livro *Papéis Avulsos*, de 1882, traz em tom satírico aquilo que ensaiou em “Virginius, narrativa de um advogado”, dezessete anos antes. O negro, submetido à relação de favor para sobrevivência sua e da filha, é o autor de um crime louvável, pois romano. Mas qual seria a diferença entre esse Virginius brasileiro, estigmatizado pela escravidão e aquele romano de treze séculos atrás?

⁴⁸Em seu artigo “Machado de Assis: o mulato de 'alma grega'”, Terezinha V. Z. da Silva exemplifica com citações tanto de escritores contemporâneos à Machado (Joaquim Nabuco) quanto com falas de Monteiro Lobato o helenismo que fez parte do ideário artístico brasileiro (SILVA, 2014, p. 229-239).

No caso de Julião não haviam decênviros para abater nem cônsules para levantar; mas havia a moral ultrajada e a malvadez triunfante. Infelizmente estão ainda longe, esta da geral repulsão, aquela do respeito universal (ASSIS, nº 8, 1864, p. 223-231).

Carlos, quando volta da capital com seus estudos concluídos, mostra-se um outro rapaz, agora consciente do abismo social que o separava da menina que deixara há uns anos. Assim como abatia animais na caça, excede-se na vontade de obter nova presa, Elisa, filha de Julião, a fim de satisfazer uma urgência de ordem perversa, como o próprio narrador assinala. As leitoras do *Jornal das Famílias* tinham em mãos uma tragédia, mesmo que passada longe dos centros urbanos (em tese), e a respeito de um fato social situado longe de seus salões de baile à francesa. O caráter exótico do interior se funde – ao ser apresentado na revista impressa em Paris – com o pretense requinte da corte brasileira, potencial leitora. Mas o detalhe de ser a menina e o pai porta-vozes de um sistema avesso aos preceitos ideológicos dessa Europa emulada nos ambientes, figurinos e vocabulário brasileiros, não chega a ser motivo de repulsa ao tema da obra. O que, num primeiro momento, impede o leitor de enxergar a delação do sistema escravocrata ali contido é a dramatização do ocorrido, respaldada pela história romana. Não que não houvessem escravos nos grandes centros, mas a ideia que se passava na fazenda de Pio é passível de se observar no resto do Brasil, sem exceções: o negro é antes um privilegiado que, por conta dos cuidados do seu senhor, não sofre; ao contrário, é acolhido e poupado de uma vida miserável nas ruas.

No país conviviam tanto a vergonha e a culpa pela escravidão quanto o seu oposto; e ainda, o anseio pelas modernas ideias abolicionistas, trazidas pelos britânicos e sua filantropia disforme e disparatada tanto para os trabalhadores europeus – que apesar de terem comprado a ideia da liberdade do trabalho, da igualdade perante a lei e o universalismo se viram num sistema que encobria, na verdade, a exploração do trabalho (SCHWARZ, 2000, p. 12) – quanto para os futuros ex-escravos, que passariam a viver do clientelismo/favor. A escravidão era tida como uma fatalidade pós-colonial e tanto sua defesa quanto sua recusa deviam ser medidas a partir do processo político no qual o país foi arquitetado. Como era de se esperar, as ideias mais adiantadas foram adotadas como ornamento, como prova de modernidade e distinção no Brasil (*Idem*, p. 26). Prova maior disso, é a deificação de Pio: sua divindade legitima-se na presença do padre em uma conversa com aquele benfeitor na varanda da fazenda, durante a qual mais pareciam “dois verdadeiros soldados do Evangelho” (*JF*, jul. 1864, p. 228). Um homem tão bom que, seguindo a moda local, conferia um novo estatuto aos seus cativos. Estariam eles num asilo de órfãos e pobres, sofrendo castigos somente quando

justos aos seus delitos e, mesmo com o direito de irem-se dali (devido a um concurso anual para libertar certo número de homens) preferiam ficar, por “natural impulso” (*JF*, jul. 1864, p. 194). A posição do opressor como protetor assenta as ideias iluminadas da Europa; não há total falência do sistema escravista, mas há uma diminuição no fardo que os aspirantes a modernos carregavam; assim teoria e prática conviviam em uma harmonia superficial forjada.

Literatura e política estão atreladas, e isso se dá conscientemente ou não, tanto por parte do autor quanto do leitor. Antônio Cândido advoga sobre a necessidade de se fundir “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”, na qual “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura tornando-se, portanto, *interno*” (CÂNDIDO, 2011, p. 13-14). Dessa maneira, forma e realidade social não devem ser dissociadas, mas analisadas a fim de que se chegue nessa camada mais funda do texto, na qual será possível observar o elemento social “funcionando para formar a estrutura do livro” (*Ibidem*, p. 16).

Como bom estrategista, o narrador de “Virginius, narrativa de um advogado” é o ponto fulcral de todo o labirinto de sentidos que se cria na obra, e o primeiro indício que faz repensar sua narrativa é o próprio desejo de a realizar: o mistério do ocorrido, a tragédia contida e o romance a deslindar por trás daquela história o impulsionava, criando uma atmosfera idealizada, a ponto de recusar o pagamento dos honorários – talvez pela chance de viver uma aventura. Para aumentar o clima romantizado, o ocorrido se passa em junho, época de tempo frio, necessitando ele de um capote e uma chávena de café ao chegar à casa do amigo, que morava na cidade na qual o réu estava. Foi a cavalo, após oito dias do recebimento de um bilhete tão misterioso quanto a quantia em dinheiro que viria, depois, por mãos de um desconhecido. A aura incógnita de todas as operações vai formando uma expectativa que direciona o olhar do leitor para o que fica em suspense: o mistério⁴⁹.

A primeira advertência do narrador é clara: o leitor está com um romance nas mãos. Romance aqui não denota o gênero literário; seguindo as próprias indicações de quem narra, a história é que está para o Romantismo. Em tom quixotesco, o narrador confere a si autoridade ciente do enredo, configurando uma heroicidade de outra ordem: é ele o senhor da ação, aquele que é chamado para protagonizar uma aventura. Monta em seu cavalo e vai, com um companheiro desconhecido, desbravar os mistérios de um Brasil remoto. Quais seriam os

⁴⁹ O próprio suporte também exige algumas estratégias, afinal, qualquer literatura folhetinesca dependia da diagramação, do respeito ao número de páginas etc. O conto, dessa forma, poderia sofrer “espichamentos” para que se cumprisse certa regra editorial. Assim, é possível até que os escritores alterassem a trama, ou incluíssem detalhes acessórios para submeter a obra ao jornal ou revista; no caso do conto analisado, o mistério da prisão de Julião é posto em suspense até o seguinte número.

percalços e triunfos usados para integrar esse romanesco relato? A narrativa será desviada (como exemplo tem-se a parada do advogado na casa do amigo, seu entretenimento com a família, etc.) ou estendida (o primeiro capítulo, no número 7 de 1864, mantém em segredo o crime do cativo que só é revelado no seguinte número da revista), provocando os efeitos de suspense de um autêntico contador de causos.

A estratégia da escolha pelo modo de narrar está contida nessa configuração da narração romanesca em si; é o grande trunfo daquele que fala a moças ávidas por distração, acostumadas às obras românticas importadas da Europa. Assim, ele legitima aquilo que para G. Lukács configura o tal romantismo da desilusão, uma certa “tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos, e não acolhê-los, a tendência de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma” (LUKÁCS, 2000, p. 118). Esse conflito externo, com o qual o narrador não quer se comprometer, não é resolvido, pois “a criação puramente artística de uma realidade que corresponda a esse mundo de sonhos ou que pelo menos lhe seja mais adequada que o mundo de fato existente é apenas uma solução ilusória”. (*Idem*, p. 121) A derrota eminente da luta entre utopia e realidade é o grande pressuposto subjetivo do romanesco; assim, ao adotar essa postura, o narrador desqualifica a si mesmo: o mundo que narra é enleado por situações fictícias, que não seriam possíveis no mundo externo, e caso sejam “isso provará que o descontentamento com o presente era uma crítica artística de suas formas externas, um fascínio decorativo (...)” (*Ibidem*). Assumindo a forma romântica, o conto é uma quimera; a história superficial que conta não condiz com a realidade e principalmente, alegoriza o problema histórico de uma sociedade que se esquivava de seus desajustes; que dá por solucionado, mesmo que temporariamente, o fato da escravidão.

O Virginius daqui representa a inadaptabilidade brasileira às reformas do século. Assim como o país importou as ideias revolucionárias da Europa causando uma distorção dos próprios valores (visto que o nosso sistema tinha suas regras próprias pouco similares às de lá), uma história importada da antiga Roma vem se desenrolar nos ermos do Brasil. Não há compatibilidade nos gestos, nem glórias no pano de fundo. “Pai de todos” e Carlos fazem parte do mesmo sistema do senhorio de escravos, colaborando ambos para sua existência e permanência. A problematização desse dado histórico não significou o dever de extirpá-lo formalmente, tornando singular o movimento deste conto romanesco: a emulação do idealista e elitista Romantismo brasileiro. Nesse sentido, como observa Marques,

[...] criando uma estratégia de ilusão, encobridora de desigualdades, a literatura romântica ajudou a legitimar um passado coletivo que, elaborado com base nas tradições e costumes, permitiu a construção de uma história feita e refeita segundo

as necessidades do poder presente que ia, ao mesmo tempo, consolidando-se (MARQUES, 2010, p. 23).

Esse poder, de que fala o crítico, estava vinculado à ideia de que esse “passado distante poderia ser 'reescrito' histórica e literariamente em função da elaboração de uma realidade suspensa, que, em última instância, teria a vantagem adicional de, pelo menos no plano simbólico, não representar nenhuma ameaça à ordem escravista” (*Ibidem*, p. 24). O anseio por uma literatura genuinamente “nacional” do período romântico demarca o processo histórico de consolidação de um Estado brasileiro que mantém a estrutura escravista e perpetua interesses e privilégios da elite (*Ibidem*, p. 23).

A grande história que o conto nos reporta é uma delação da realidade da população escravizada com o desarranjo brasileiro ao novo sistema vindo dos grandes centros europeus e certa urgência de se encaixar em um novo conjunto de regras que não se justapunham ao contexto local, permeada por um discurso ilegítimo enquanto romântico. Para se chegar até esse dado, que apesar de estar na condição primeira de leitura, na qual demonstra esse pacto entre leitor e narrador, feito veladamente, há que se perceber a forma corroborando para o mascaramento do dado social. É aí que reside o grande mistério, e não onde o narrador o projetou.

A visão utópica digna do estilo confronta o ser com o querer ser, denunciando o movimento do senso comum brasileiro que, como pôde, adaptou uma situação conforme lhe era demandado. A saída do escritor foi esse ajuste necessário dos colaboradores de revistas familiares, como é o caso, que sofreram “esta influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e a ele se ajustar” (CÂNDIDO, 2011. p. 95). A grosso modo, se essa era a língua falada, há que se tomar consciência dela e usá-la, a fim de criar o efeito pretendido, sem comprometer tanto o editorial do *Jornal das Famílias* quanto o próprio escritor, que dava os primeiros passos na carreira literária.

O conto é gerido por forças contentoras como a necessidade de aderir à fala romântica, que, beirando a utopia, dá passagem ao subtexto, revelado pelo enredo que superficialmente se dá entre justiça e seu contrário, bem e mal, honra e ignomínia, mas se passando naquele que, supostamente, seria apenas o pano de fundo: uma relação de favor entre Julião e sua filha, ditada pela eminente ameaça de violência sexual daquele que boa parte do Brasil insistia em ser seu protetor. E mais, toda a tragédia tinha um toque clássico, afinal o filicídio é cometido por um pobre homem movido por aquela que foi a causa da queda dos decênviros em Roma: a defesa da honra de uma infeliz donzela. A Virgília brasileira é uma mulatinha;

Virginius um negro, pobre, vivendo às custas de Pio, sob todas as implicações que daí possam surgir. O narrador é um lépido advogado que se entusiasma com o belo do drama, e preocupado em entreter o leitor, vai pincelando aqui e ali ora espanto, ora compaixão. O desfecho, no qual Carlos segue a carreira militar como castigo, nos revela que o assassino irá cumprir sua pena e viver ao pé de seu senhor, ambos chorando a perda dos filhos (interpretação no mínimo dissonante por parte de Pio).

O conto estabelece uma relação com o externo e constitui a decifração para esse novo estado da realidade pós-colonial na qual concorriam ideias trazidas pelo Iluminismo e os antigos costumes, sendo que as ideias de lá não assentaram bem aqui. Olhando para a forma e os efeitos daí produzidos, vê-se para além das amenidades propostas por um dado externo ao texto: o código editorial da revista em questão. Quanto às estratégias formais utilizadas pelo escritor, Jaison Crestani afirma:

Essa necessidade de sutileza, no entanto, parece ter sido fundamental para o desenvolvimento das técnicas narrativas do escritor, que passou a investir na construção de um sentido latente nas entrelinhas de uma narrativa convencional, aparentemente organizada em termos puramente morais (CRESTANI, 2009, p. 135).

Essa ideia corrobora a de Ricardo Piglia⁵⁰, que afirma que o conto conta sempre duas histórias. Em outras palavras, o narrador, descreditado por sua natureza romantizada, conta a segunda história sob o véu da primeira: ao contrário dos críticos que viam a amenidade da superfície desses contos moralizantes, o escritor já cuidava de deixar implícita a ideia para o século. Numa condição de publicação como a que se tinha nessas revistas femininas, o leitor ditava a regra da escrita, mas também era formado pelo que lia. A mediocridade das ideias narradas e do comportamento do narrador transfere para o leitor condição limitada frente à literatura. Era necessário formá-lo, usando as estratégias que lhes agradavam, deixando algumas pontas soltas, para que leitor pudesse saltar para o segundo plano do conto, desenvolvendo a astúcia que esse tipo de narrativa exigia dele, alcançando, enfim, estatuto de leitor modelo de que nos fala Umberto Eco.

⁵⁰ No capítulo “Teses sobre o conto”, da obra *Formas breves* (2004), Ricardo Piglia afirma: “Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias” (p. 87). E explica: “Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção” (p. 90). E acrescenta: “O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a 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” (p. 91).

4.4 “Casada e viúva”: romance fora do centro

O título do terceiro conto, publicado no *Jornal das Famílias*, "Casada e viúva" traz em si dois adjetivos caros aos temas românticos. Escrito em 1864 e dividido em três capítulos, o conto inicia com a narração da vida conjugal de Eulália e Menezes:

Era impossível amar-se mais do que se amavam aqueles dois. Não me atrevo a descrevê-lo. Imagine-se a fusão de quatro paixões amorosas das que a fábula e a história nos dão conta e ter-se-há a medida do amor de José de Menezes por Eulália e de Eulália por José de Menezes.

As mulheres tinham inveja à mulher feliz, e os homens riam dos sentimentos, um tanto piegas, do apaixonado marido. Mas os dois filósofos do amor relevaram a humanidade as suas fraquezas e resolveram protestar contra elas amando-se ainda mais (ASSIS, 1864, p. 313).

Acompanhando os ideais de "moça para se casar", Eulália "tanto era um milagre de beleza carnal, como era um prodígio de doçura, de elevação e de sinceridades de sentimentos" (*Ibidem*, p. 314). Assoma-se a sua história a vinda de uma filha, dez meses depois do enlace.

Sabe-se, ainda neste primeiro capítulo, da visita de um casal à chácara na qual foi a família se "encafuar". Nogueira e Christiana não se amavam tanto quanto o casal protagonista, mas contraíram casamento depois de certo interesse pecuniário: o dote da moça. Mas mesmo este amor entre Eulália e José Menezes, do qual fala o narrador (o autor-modelo), é questionado quando este se corrige:

Minto; de vez em quando, uma vez por semana apenas, e isto só depois de cinco meses de casados, Eulália derramava algumas lágrimas de impaciência por se demorar mais do que costumava o amante José de Menezes (ASSIS, 1864, p. 314).

O “autor-modelo” convida o leitor a desconfiar desse amor. O leitor, se chegar a ser modelo, “se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o “autor-modelo” faz para guiar o leitor” (ECO, 2009, p. 33). O vocábulo “minto” utilizado pelo narrador faz o leitor voltar atrás em sua leitura; mesmo conhecendo a natureza breve do suporte que traz o conto, esse “autor-modelo” instrui o leitor a ponderar o dado até ali, a investigar, a estar atento a esse discurso.

No segundo capítulo, o amor longamente caracterizado pelo narrador entre o casal Eulália e Menezes é maculado pelo interesse dele na jovem esposa de seu hóspede, Christiana. O narrador faz saber que alguns anos antes, os dois mantiveram um namoro de juventude. A moça, constrangida pela audácia das investidas de Menezes, desconcerta-se.

Percebendo isto, Menezes tenta explicar à Eulália o estado de Christiana, criando com isso um ardiloso estratagema:

- Eu contei a D. Christiana o assunto da única novela que li em minha vida. Era um livro interessantíssimo. O assunto é simples, mas comovente. É uma série de torturas morais por que passa uma moça a quem esqueceu juramentos feitos na mocidade. Na vida real este fato é uma coisa mais que comum; mas tratado pelo romancista toma um tal caráter que chega a assustar o espírito mais refratário às impressões. A análise das atribuições da ingrata é feita por mão de mestre. O fim do romance é mais fraco. Há uma situação forçada... uma carta que aparece... umas coisas... enfim, o melhor é o estudo profundo e demorado da alma da formosa perjura. D. Christiana é muito impressível... (ASSIS, 1864, p. 320).

Esta passagem antecede a ideia de uma carta, que será usada como chantagem para que o infiel marido consiga satisfazer seus ímpetos em relação à mulher de seu hóspede. O desfecho se dá quando Menezes vai visitar Christiana, na casa em que ela e o marido se instalaram. Ali, falam da tal carta, ela pede para que ele a devolva, a fim de evitar qualquer desentendimento com o marido ou a amiga.

Eulália, mulher de Menezes, adentra a casa e ouve a conversa, mas o que vem dizer agrava ainda mais a situação do marido: a algumas horas dali, à procura de um papel para escrever um bilhete, encontra em uma gaveta (fechada à chave) duas cartas de duas diferentes amantes, nas quais revelam ter conhecido uma à outra e, portanto, pedem a Menezes que as esqueça. Assim, Eulália, ao ir contar o infortúnio à amiga, descobre uma terceira traição. Desolada, segue para casa aconselhada por sua amiga, que também fora vítima do vigarismo de Menezes, mas não se separa dele. Duas eram as razões: por decoro, ao evitar tornar "pública a história de suas desgraças domésticas" e também pela existência da filha do casal, a qual "cumprira educar e proteger" (JF, 1864, p. 325).

Assim, "a pobre mãe, viúva da pior viuvez desta vida, que é aquela que anula o casamento conservando o cônjuge, só vivia para sua filha" (JF, 1864, p. 325). Dessa forma, explica-se o título do conto.

Para o biógrafo intelectual Jean-Michel Massa, que tentou extrair a lição de cada conto do início da publicação de Machado de Assis no *Jornal da Famílias*,

[...] uma senhora casada não deve ceder à chantagem que um primeiro amor lhe suscita. Tal é a moral que se deve tirar de 'Casada e viúva'. Eulália, que cedeu a esta tentação, vê a sua vida arrasada (MASSA, 2009, p. 460).

A afirmação do crítico pode ser questionada, pois Eulália não cede a nenhuma tentação. Seu único pecado foi corresponder ao amor de Menezes, que era um bígamo incorrigível.

Para além, é interessante voltar a alguns excertos do conto, que dizem algo dos costumes assentidos. O narrador, em duas ocasiões, afirma que o assédio do homem casado para com a esposa do amigo, era de consenso geral:

O ato de Menezes reduz-se, afinal de contas, a um ato comum, praticado todos os dias, no meio da tolerância geral e até do aplauso de muitos (*JF*, 1864, p. 321).

(...)

Na vida real este fato é uma coisa mais que comum [...] (*JF*, 1864, p. 320).

Se era aceito, há de se reconhecer o mérito do jovem escritor que, num jornal elitista e voltado à ordem da família nobre, apresenta este conto que, como a própria personagem indica, maximiza o assunto por se tratar do "estudo demorado e profundo da alma" não de uma personagem, mas daquele que revela uma mentalidade histórica acerca da condição da mulher brasileira no século XIX. A delação fica por parte não somente do assédio sofrido pelo público feminino, mas pela conformação a que deve aceder a fim de que mantenha a lisura de uma dama da sociedade.

O narrador confirma tal suposição ao desculpar-se quanto à obscenidade dos fatos narrados: "quanto ao que há de vulgar em tudo o que acabo de contar, sou eu o primeiro a reconhecê-lo. Mas que querem? Eu não pretendo senão esboçar quadros ou caracteres, conforme me ocorrem ou vou encontrando. É isto e nada mais" (*JF*, 1864, p. 325). O exercício a que convida a leitora, tentando esquivar-se da responsabilidade pelo tema tratado, é o de reconhecer que o tema do conto é resultante de suas observações casuais, como um conhecido que inicia uma conversa despreziosa. O narrador desvencilha-se de qualquer crítica que viesse a questionar o teor do conto quando apoia-se na verdade externa a ele, o que colabora, mais uma vez, para tomar como verossímil os relatos da situação feminina - não somente no corpo do texto, mas também nos costumes da sociedade brasileira; e também para legitimar-se como o escritor que era e que não deveria ser reprovado ao "ficcionalizar" o corriqueiro.

Na sociedade brasileira do século XIX, a mulher que escolhesse abrir mão do casamento falharia a consequência de tornar-se uma pária social: a injustiça se dá, como exposto nos conselhos da amiga à Eulália, por questões concernentes não somente à reputação da moça, mas também àquelas que diziam respeito ao próprio sustento dela e da filha:

A historiografia de gênero também vem apresentando obras sobre a condição das mulheres pobres no século XIX. Estas mulheres, em grande parte, eram mães solteiras que viviam sozinhas, concubinas que mantinham com a força de seu

trabalho suas famílias, ou, então, mulheres que conseguiam dividir as responsabilidades de criação e manutenção dos filhos com seus homens. Eram doceiras, engomadeiras, lavadeiras, prostitutas, costureiras, que andavam pelas ruas sobrevivendo do comércio ambulante, livres, sem serem importunadas, o que era praticamente impensável para as mulheres de classes mais abastadas. O trabalho informal era uma parte da estratégia de sobrevivência das mulheres pobres; ainda que vistas como submissas, estas mulheres tinham atitudes independentes, porém, sua condição sexual tornava-se um agravante para a sua condição social (CUNHA & SILVA, 2010, p. 102).

A educação formal das mulheres – aquela que lhes circunscrevia às redomas do lar – não lhes permitiam viver separadas dos maridos. As mulheres pobres, que podiam transgredir os postulados para as classes superiores, permitiam que seus corpos fossem menos vigiados pelas instituições de opressão, mas acabavam pagando o preço social pela liberdade. Dessa forma, no Brasil-colônia – para os órgãos que institucionalizavam o *status* das mulheres, como a Igreja –, alguns casos de separação ou de concubinato eram equivocadamente tidos como meretrício (Del Priore, 1994).

Dessa forma, no momento em que a sociedade não assumia como legítima a mulher que se separava do marido, negava a participação equiparada (uma vez que era estruturalmente concebida a tolher qualquer liberdade pelo preço do não reconhecimento da virtude moral). A mulher pobre, mesmo que "livre" para casar, descasar, concubinar-se e se prostituir não participava como par igual nas relações sociais.

Enviuvar seria, talvez, o único estado civil que não culpabilizava a mulher rica explicitamente. Mas mesmo assim, significava ter à sombra de si um homem que governasse assuntos que requeressem tal intervenção. Estar viúva e casada, depois do tratamento do narrador frente aos fatos que levaram tal disposição, era no mínimo, um ato exprobratório: mantinham-se as aparências do casamento para reparar uma exclusão de direitos políticos e sociais. Aquele que, em morrendo, seria substituído por outra figura masculina, faz o papel estando vivo; papel este meramente burocrático em face ao prejuízo de ser mulher.

Ser mulher na sociedade oitocentista implicava em não participar igualmente política e socialmente. As mulheres ricas, mesmo que tendo estudado, tinham um diploma de esposa e mãe, inviabilizando, portanto, sua atuação no mercado de trabalho (além de sofrerem hostilidade na ausência de marido). As pobres, uma vez que tinham maior liberdade para o trabalho em serviços específicos ao seu gênero, sofriam o preconceito quanto à sua liberdade sexual.

A literatura romântica, à qual estava sujeito Machado de Assis se quisesse aprovação tanto de seu público leitor quanto do próprio corpo editorial, não comportava denúncias como

essas. O que a faz passar despercebida pelo crivo dos bons costumes é esse tom moralizante comumente atribuído aos contos escritos na época. A estruturação do texto, quando olhada para além da superfície, é capaz de revelar que conscientemente ou não, a escrita oitocentista tanto afirmou os papéis femininos quanto confessou os mesmos.

À jovem leitora que leu o conto, resta a dúvida: haverá ela ao menos atentado para a sina que lhe cumpria perpetuar? Conseguirá ela ter contemplado a si mesma (ou às suas conhecidas e familiares) naquele papel emulado pela pobre Eulália e, portanto, reagido? Como aponta Antonio Candido, "a) o artista, sob impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio" (CANDIDO, 2011, p. 31), e segundo ele, "isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores da arte" (CANDIDO, 2011, p. 30). A análise dos efeitos desse tema trazido à tona na plácida existência das nobres leitoras é assunto para além do presente trabalho, embora seus germens se apresentem a partir do ato constante de descortinar a história que assenta as tramas da narração.

Levando em consideração as condições de publicação da revista *Jornal das Famílias*, pode-se pressupor que, investigadas as condições da vida da mulher do século XIX através de seu *status* frente à organização político-social, o não reconhecimento se dava pela condição primeira de ser mulher, desde a educação diferenciada até o tolhimento de sua liberdade sexual.

A infidelidade no casamento e a falta de escolha da mulher casada que se vê na condição de viúva (mantendo o marido vivo), é novidade para os acostumados com a literatura da época. Jaison Crestani aponta para essa inversão temática, já que o conto revela o que vem depois da comunhão em casamento, e não os fatos antecedentes que levariam a tal:

Assim, a celebração do casamento, que comumente encerra as narrativas românticas, será transferida, em certas ocasiões, para o início das narrativas machadianas e, a partir daí, são desconstruídos as mistificações e os excessos de idealismo da estética romântica. Em outros casos, a abordagem do casamento é enriquecida pela sua inserção na problemática dos interesses pessoais e materiais (CRESTANI, 2009, p. 141).

Esta inversão põe em xeque o estatuto do casamento institucionalizado no Brasil. A proposição do escritor configura uma denúncia que chega às mãos das delicadas donzelas e leitoras casadas. Para além do que previu Jean-Michel Massa, o conto não só adverte as moças, mas conta uma história que tem suas raízes no *status* conferido às mulheres no país: como peças do jogo do capital, elas serviam para estabelecer e manter as famílias; para

povoar o território e propalar os princípios europeus de sociedade. Àquelas que ousassem infringir o roteiro de costume, era relegado o vexame público, quando não, a falta de recursos para se susterem.

A aventura do conto, as cartas que o marido infiel recebera, as chantagens e a fala inflamada do farsante servem de brinco às leitoras mais desavisadas. O desfecho, no entanto, ocupa-se em desestabilizar o público leitor. O narrador, por sua vez, vem reestabelecer a amenidade prometida pela redação da revista, num gesto repetido que conferisse qualquer veracidade aos fatos, fechando o círculo da verossimilhança tão ansiada pelo escritor e por aqueles que viessem a criticá-lo. Entretanto, a denúncia está ali, assim que o narrador joga com as palavras "casada" e "viúva": estar viúva carregando o peso do cônjuge vivo, na comunhão do casamento, era um dos fados que a mulher – pela condição de seu gênero – deveria assumir naquele Brasil do século XIX.

Além da análise temática, convém analisar a atuação do narrador nesse conto ao explicitar seu ofício: o autor ensaia aqui o diálogo que estabeleceria em sua próxima colaboração à revista, “Questão de vaidade” (1864-1865), entre narrador e leitor. O narrador de “Questão de vaidade” é uma entidade metanarrativa que evidencia a produção literária, usando um tom de cumplicidade com o leitor convidado à reflexão, colocando-os no mesmo nível. No “Casada e viúva”, o narrador esboça os primeiros caminhos para conscientizar seu interlocutor sobre os caminhos da construção narrativa: “Os dois novos personagens [...]” (*JF*, 1864, p. 315); “Se eu dissesse, mentia, e eu tenho por timbre contar as coisas como são” (*Idem*); “Nogueira quase nada soube das ocorrências que acabo de narrar [...]” (*Ibidem*, p. 325). As palavras “personagens”, “narrar” e “contar” remetem à produção do texto ficcional, mas o narrador não se dedica a explicá-las, como fará no conto seguinte, mas já servem como indicação das preocupações do escritor com seu público leitor.

Ainda sobre o narrador, novamente, na contramão do comumente esperado do texto folhetinesco, nota-se uma urgência em tratar dos assuntos importantes, evidenciando o fato de que alguns pormenores não entravam na narração: “Nem me atrevo a descrevê-lo” (*Ibidem*, p. 313); “Deixo ao espírito do leitor ajuizar como seria o encontro de amigos que se não veem há muito” (*Ibidem*, p. 316); “O resto desta simples história conta-se em duas palavras” (*Ibidem*, p. 325); “Os leitores sabem [...]” (*Ibidem*, p. 324). Esse encurtamento da história revela que desde já os textos mantinham um propósito que ia além da necessidade de preencher as páginas da revista, colaborando para o entendimento de uma elaboração na narração negada pelos críticos de outrora, e que faz parte das intenções do “autor-modelo”, aquele que almejava a boa literatura, em vez de encher as páginas dos jornais.

Preocupado com a verdade interna dos fatos, o narrador não somente explica seu cuidado, como avisa que o fará: “Esquecia-me dizer [...]” (*Ibidem*, p. 316); “Dadas todas estas explicações, continuo a minha história” (*Idem*); “Acrescentarei, para não dar azo aos esmerilhadores de inverossimilhanças, [...]” (*Ibidem*, p. 317). Essas estratégias de narração (que são parte das intenções do “autor-modelo”) preparam o leitor para o que viria a seguir, a ação pedagógica que tornará o leitor um privilegiado da onisciência do narrador, não somente do enredo, mas do ofício da escrita.

4.5 “Questão de vaidade”: o romance é ficção

O quarto conto, “Questão de vaidade”, foi publicado de dezembro de 1864 a março de 1865 no *Jornal das Famílias* e é a colaboração mais extensa do autor no periódico até aqui. Dividido em quatro números, o conto trata das peripécias do jovem Eduardo que faz a corte a duas mulheres ao mesmo tempo. Segundo Jean-Michel Massa, o protagonista seria “uma espécie de D. Juan que, bígamo por temperamento, deleita-se nesta alternativa e a exercita complacentemente. Como era de se esperar, a mais jovem das pretendentes morre de tuberculose. Atenção, donzelas!” (MASSA, 2009, p. 460). Essa sugestão do tema romântico e sua previsibilidade ignora a narração que apresenta esses fatos, mas essa será a chave para entender os propósitos do jovem contista.

O primeiro número, de dezembro de 1864, instaura o tema do conto: “o fenômeno é que, se amo a esta, não esqueci a viúva. Amo a viúva como antes: o fenômeno é que amo as duas do mesmo modo, com o mesmo ardor” (*JF*, 1864, p. 349). Essa primeira notícia é dada a partir das cartas que Eduardo troca com o amigo Pedro Eloy, que se mostra contrário à bigamia do moço. As pretendentes são Sara, a jovem donzela, e Maria Luiza, a viúva. Sabem-se, nessa introdução, as ocasiões que levaram o despertar do amor de Eduardo pelas duas. O desfecho é um gancho ao próximo número, pois se revela o início daquela vida dupla que envaidecia o moço: despedia-se da viúva para visitar a mocinha, com a promessa que voltaria para o chá. No ano seguinte, o *Jornal das Famílias* traria a continuação do conto, totalizando quatro partes. A segunda parte traz os detalhes das visitas às moças, a insistência do amigo em dissuadi-lo da ideia “moralmente criminosa” (*JF*, 1865, p. 11-12), e a visita do tio de Sara a Eduardo. A terceira parte é a continuação dessa visita, na qual se revela o intuito de Sara em casar-se com o pretendente. Em seguida, tem-se a notícia de um baile e, muito a propósito, ambas as moças estariam presentes. A cena que segue é a descoberta da enganação do moço. O derradeiro número traz a enfermidade da donzela, sua morte e o arrependimento do moço. Interessa observar como o autor usou as ligações do enredo a cada novo número, deixando em suspense um novo acontecimento a fim de criar o efeito “continua”. As novelas folhetinescas tinham essa característica, e seu conteúdo era criticado justamente por ser, na maioria das vezes, afetado por tais estratégias editoriais, que alongavam ou encurtavam as histórias forçosamente.

O tema romântico (pelo desenlace trágico e pela demora nas peripécias amorosas) descredita a obra, bem como o tom moralista. Os diálogos enfadonhos ambientam o leitor na

atmosfera burguesa da corte, assim como detalhes do vestuário e da mobília; as alusões às obras e autores estrangeiros, como a mitologia latina, a ópera e a literatura francesa e inglesa, são usadas para explicar um sentimento ou uma situação, conferindo ar refinado aos gestos, ao mesmo tempo em que faz o leitor compreender a analogia via dados extratexto, configurando uma forçada tentativa de instrução. O título antevê a vaidade do moço e a condena ao longo do narrado, principalmente pela presença de Pedro Eloy, o amigo conselheiro de carta, configurando pouca novidade a cada página. Lido por sua história superficial de como as mocinhas casadoiras não deviam deixar-se levar pela lábia dos vaidosos, o conto é exemplo da ideia de obra de menor valor em comparação às obras que viriam. No entanto, escapa à mediocridade pelo tratamento que dá ao narrador; e é a partir da leitura dessa instância que será traçado o propósito do texto.

O narrador desse conto apresenta duas histórias: a que aparenta ser a principal (pois contém os personagens, os espaços, as ações, o clímax e o desfecho moralizante) e a acessória, que se comporta como preâmbulo e conclusão da outra. Essa que se mostra menos importante, nada tem a ver com o caso de Eduardo e sua vaidade, e sim com o leitor daquelas páginas.

Assim inicia o narrador: “Suponha o leitor que somos conhecidos velhos” (*JF*, 1865, p. 345). Em seguida, o verbo “imagine” (*Idem*) dará início a uma série de detalhes que ambientarão narrador e leitor no mesmo espaço. O leitor dividirá a esfera íntima daquele que conta: balançando-se numa rede do Pará, o narrador contará a esse velho conhecido uma história e este, sentado à mesa “à moda americana”, desfrutará do prazer da ficção.

Figura 6 – gravura representando o leitor de “Questão de vaidade”.



O efeito caseiro que o narrador pretende criar tem como objetivo convencer o leitor da veracidade dos fatos que seriam, a seguir, narrados. Quem dá as cartas nesse jogo ficcional é o narrador, indicando o comportamento do leitor nessa prática imaginativa: “o leitor, que é perspicaz e apto para sofrer uma narrativa de princípio a fim [...] pede que lhe forje alguma coisa do gênero” (*JF*, 1864, p. 346), no que replica ao pedido inventado:

E eu para ir mais ao encontro dos desejos do leitor imaginoso, não lhe forjo nada, alinhavo alguns episódios de uma história que sei, história verdadeira, cheia de interesse e de vida. E para melhor convencer o meu leitor vou tirar de uma gaveta algumas cartas em papel amarelado, e antes de começar a narrativa, leio-as, para orienta-lo no que lhe contar (*Idem*).

O verbo “forjar” representa aquilo que não é verdade; é o fabricado, o falsificado. Mesmo estando o leitor convidado a supor o cenário e com ele, a intimidade, nota-se um esforço para dar autenticidade ao narrado, pois a estratégia das cartas tem por finalidade “convencer”. No entanto, essa construção de verdade deveria ser pautada pelas premissas das estratégias ficcionais, e não da realidade extratextual:

Não se obriga nem se constrange ninguém nestas práticas imaginadas. Se estivéssemos na vida real, eu começaria por querer até privar-me do chá, e por sua parte o leitor dispensava o café ara ser do meu agrado. Felizmente não é assim (*JF*, 1864, p. 345).

E completa: “Com o mágico pincel da imaginação traçamos e colorimos os quadros mais grandiosos, aos quais damos as cores de nossas esperanças e de nossa confiança” (*Ibidem*, p. 346). Um exemplo claro da explicitação das estratégias de “convencer” o leitor, é a explicação sobre a escolha do gênero epistolar no conto. Eduardo, desejoso de desculpar-se com a viúva depois da descoberta de suas mentiras, diz:

[...] Maria Luiza não pode recusar uma carta minha. É isto. Escrevo-lhe. No papel posso dizer mais facilmente aquilo que convier: tenho a faculdade de rabiscar, alterar, adoçar, enfeitar, como me parecer, as palavras... (*JF*, 1865, p. 66).

Além de convidado íntimo, o leitor é apresentado aos pormenores da narração, e deverá entender que quando lidas as cartas, é de bom senso aceitar o escrito, assim como seria fácil convencer a viúva com as palavras pensadas de antemão, evitada a imprevisibilidade de um encontro cara a cara. Assim, tem-se que o que está escrito, verdade é.

O narrador conclui o preâmbulo do conto com os seguintes dizeres: “Suponha o leitor tudo isto e tome as páginas que vai ler como uma conversa à noite, sem pretensão nem desejo de publicidade” (*Ibidem*, p. 346). A estratégia narrativa permite ao leitor participar do jogo ficcional consciente de suas particularidades, pois sabe que aquela história é um escrito do

Jornal das Famílias, portanto, impresso e público (elementos paratextuais). Essa conversa, por mais que se queira, não passa de uma lisonja feita pelo narrador, para tornar íntimo seu interlocutor. Pode-se observar essa intimidade nas passagens que seguem:

[...] Eduardo encontrou dois amigos que lhe tinham aparecido no Rocio no dia em que, acompanhado por mim e pelo leitor, fizera uma visita à viúva da rua do Lavradio (*JF*, 1865, p. 36).

(...)

Vejamos agora o que se passou nas duas mulheres a quem Eduardo bafejara com o hálito da desgraça (*Ibidem*, p. 67).

(...)

Não temos necessidade de ir até à casa de Almeida; o tio Silvério nos instruíra de tudo (*Ibidem*, p. 68).

A primeira citação dá ideia de que o papel de ambos narrador e leitor é o de testemunha, seguido pelas ações que, sempre na primeira pessoa do plural, remetem à participação naquela narração.

As cartas apresentadas no início do conto apresentam um diálogo entre Pedro Eloy (o amigo de Petrópolis) e Eduardo (o protagonista do Rio de Janeiro). Este último, pede conselhos ao amigo pois vê nele um “santo” e um “filósofo” (*JF*, 1864, p. 346), acrescentando ainda: “[...] nas minhas atribulações é a tua palavra que me sustenta, como a voz da verdade e da justiça” (*Idem*). O amigo responde:

É engraçada a história do banho e do mar. Afiguras-te que depois deste episódio romanesco só se pode sentir amor, e conclus que estás apaixonado. E como uma insaciável volúpia reúne em teu pensamento as duas mulheres em questão, conclus que estás apaixonado por ambas (*JF*, 1864, p. 349).

Pedro Eloy sabe das armadilhas que uma história romanesca pode apresentar, demonstrando ser o alter-ego do próprio narrador, que garante:

Concebe-se que Maria Luiza, tal como a esbocei, inspirasse a Eduardo, não o amor, em que só ele acreditava, mas os desejos de que falava Pedro Eloy. Para os espíritos medíocres é fácil confundir uma e outra coisa (*Ibidem*, p. 352).

(...)

Se alguma das pessoas da família tivesse olhar mais perspicaz poderia de certo descobrir no olhar e no sorriso com que Eduardo folheou o volume toda a satisfação de sua alma egoísta.

Pedro Eloy, esse com certeza adivinharia tudo e diria tudo quanto pensasse (*JF*, 1865, p. 4).

Tanto quem narra a história quanto o amigo conselheiro dividem a mesma opinião em relação aos vícios de Eduardo, que segundo a descrição do narrador, “Era vaidoso como um tolo e tolo como um vaidoso” (*Ibidem*, p. 350). Essa vaidade, surgida dos ares romanescos dos acontecimentos cotidianos, é carregada da ingenuidade daquele que quer “ser ator principal em um drama perigoso” (*Idem*). Assim como o advogado de “Virginius, narrativa de um advogado”, o personagem aqui se sente inebriado pelas peripécias românticas. No entanto, demonstrando alguma percepção, pensa consigo mesmo depois da advertência que recebe do amigo: “Sou eu uma criança ou um ignorante?” (*Idem*), e o leitor é induzido a responder afirmativamente à dúvida do protagonista, pois, supondo ser amigo íntimo daquele que narra, aceita também as ideias de quem aconselha. Assim, tanto o narrador quanto Pedro Eloy possuem a razão e a “perspicácia” na trama, ficando o leitor como um participante privilegiado, portanto.

Numa de suas visitas à Sara, Eduardo vê sobre uma mesa *Paulo e Virginia*, de Bernardin de Saint-Pierre:

Eduardo pegou no livro e no lenço e foi sentar-se junto de uma janela. Sua vaidade impava de contente. Tinha diante de si um coração virgem, completamente virgem: um coração que ainda podia ler *Paulo e Virginia*. Amar, conquistar, possuir esta menina, era surpreender a flor no botão; era ensinar o catecismo do amor, soletrar o credo do coração, a uma ignorante, a uma pura, a uma ingênua. Que mais podia ambicionar o caprichoso namorado? (*JF*, 1865, p. 4).

Essa obra, conhecida também por ter sido um exemplo usado por Almeida Garrett (1884) em seus conselhos literários aos poetas brasileiros que se queriam originais⁵¹, obedece aos preceitos do Iluminismo por ter sido aceita como um tratado de uma sociedade pautada na honestidade e no moralismo. Passando-se em um cenário idílico e explorando o florescer do amor entre dois jovens, a obra forma-se no seio da estética Romântica europeia. Michel Kobelinski resume o propósito das ideias:

[...] lições de geografia, história, higienismo, climatologia, etnologia e de civilização (KOBELINSKI, 2015, p. 91).

(...)

⁵¹ “E quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! Se essa amável, se essa ingênua Marília fosse, como a Virginia de Saint-Pierre, sentar-se a sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, - que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu escamoso, - ela se entretivesse em tecer para o seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém dos roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga!” (GARRETT, 1884, p. 22).

Em “Paulo e Virgínia”, Bernardin de Saint-Pierre, da mesma forma que Rousseau, em “Emílio”, enfatiza os problemas da civilização. Daí a necessidade de estimular os indivíduos através das potencialidades naturais, protegendo-os dos males do mundo através de uma pedagogia que lhes desenvolva os sentidos, o discernimento e os encaminhe à liberdade. Nesse modelo era possível retornar ao meio natural, vinculado, acima de tudo, à pureza e à criação divina (*Ibidem*, p. 97).

Sara “Julgava-se uma Virginia e pensava ter encontrado o seu Paulo!” (*JF*, 1985, p. 10). Essa identificação com a obra romântica é explicada pelo narrador: “Vivia isolada, no meio de sua família, julgando o resto do mundo pela vida que levava e pelos afagos sinceros que recebia” (*Idem*). No entanto, esse reconhecimento do leitor não se dá somente em situações como a da jovem camponesa do conto. Essa questão foi discutida no “Manual do bom tom”⁵², que circulou no século XIX pelo Brasil, e seu autor, o francês Luiz Verardi, defendia que as jovens que liam os romances da época acabariam insatisfeitas no casamento pela obviedade deste não ser o que se imprimia nas páginas dos livros⁵³. Segundo Valéria Augusti, o romance moderno estaria ameaçado pela moral e bons costumes da época, por seu teor realista:

A possibilidade de inspirar-se em comportamentos e valores socialmente condenáveis pelo fato de ameaçarem determinadas instituições sociais mobilizava os moralistas no sentido de condenar o gênero em questão (AUGUSTI, 2000, p. 92).

O realismo ficava a cargo da ambientação, pois se assemelhavam de tal maneira aos costumes dos leitores, que esses transferiam para sua vida cotidiana os trejeitos da ficção. Para Sara, o enredo do livro não faria bem, afinal seu “Paulo” não passava de um enganador. Representando a parcela de leitores que se deixavam levar pela arte literária ao dar vida à obra fora do livro, Sara acaba morrendo por conta de sua credulidade – tanto no amor, quanto na leitura romântica.

Para desvendar se o conto trata da moralidade sobre a bigamia naquela sociedade ou não, é necessário observar o capítulo derradeiro, de março de 1865, no qual a história

⁵² A referência bibliográfica que Valéria Augusti apresenta é a que segue: *NOVO Manual do Bom Tom* Contendo Moderníssimos preceitos de civilidade, politica, conducta e maneiras em todas as circunstancias da vida, indispensáveis à mocidade e aos adultos para serem bemquistos e caminharem sem tropeço pela carreira do mundo. Traduzido do francez 100 Cadernos Cedés, ano XX, no 51, novembro/2000 de Luiz Verardi e oferecido ao publico brasileiro por um Amigo da Mocidade. Segunda Edição, melhorada e augmentada. Rio de Janeiro Publicado e á venda em casa dos editores-proprietarios Eduardo & Henrique Laemmert, Rua do Ouvidor 68,1872, p. 16.

⁵³ O autor postulava: “Um pai deve, sobretudo, proibir ás suas filhas a leitura de romances. Os melhores de todos, apenas dão ideias confusas e muito falsas do mundo e da vida positiva. A jovem acostumada a semelhante leitura, se chega a casar, fica desconsolada se não acha, como é natural, no seu marido o herói do romance em que tantas vezes sonhou. Disto pode resultar a sua infelicidade, e algumas vezes a sua vergonha” (VIRARDI *apud* AUGUSTI, 2000, p. 92).

“principal” chega ao seu fim: depois da morte de Sara, o moço endireita-se com a ajuda do amigo e a viúva se resigna a sua malfadada sorte. No entanto, à moda das fábulas, o conto apresenta uma “Conclusão”, separada do corpo do texto. Tem-se:

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

Vem rompendo a aurora e esta vista desfaz as ideias por ventura melancólicas que a minha narrativa tenha feito nascer (*JF*, 1865, p. 77).

É de se esperar, depois do trágico fim das personagens, um remate relacionado ao enredo. No entanto, contradizendo a temática romântica do conto, o narrador nega ao leitor romântico um desfecho moralizante. Na contramão do comumente aceito a respeito das obras folhetinescas, o narrador conclui a história de segundo plano com uma lição literária sobre os limites que compõem a ficção, deixando a história “principal” desatendida.

A lição que se tira da narração é mais sobre o pacto ficcional (vide introdução e conclusão do narrador no conto) do que um conselho para as jovens apaixonadas. O ensinamento do narrador recai sobre uma necessária cautela ao se apaixonarem, pois os protagonistas não corresponderão às expectativas dos heróis românticos. Em todo caso, leitores devem voltar a si mesmos quando o livro terminar, como fez o narrador ao concluir “Questão de vaidade”.

Até aqui, foram apresentados alguns tipos de leitor: aquele que é lisonjeado pela intimidade que o narrador cria, o “amigo testemunha”; o “leitor ingênuo”, na figura de Sara, que estimulado pelo escritor Romântico (Eduardo) acaba por cair nas armadilhas ficcionais; e finalmente, o “leitor aprendiz”, ao qual é dado algumas pistas sobre a verossimilhança do conto:

Nas cenas que até aqui tenho esboçado tentei mostrar a leviandade e a vaidade de um homem que fazia jogo com as paixões e os sentimentos ingênuos de duas criaturas.

Não há inverossimilhança nos fatos, todos concordarão; mas também não há inverossimilhança nos sentimentos de Eduardo, atendendo-se a que era um espírito para o qual nada havia fora do culto da própria personalidade.

(...)

Perguntará o leitor como é que um homem de tão bom senso como Pedro Eloy parecia tão amigo de Eduardo. A resposta está contida nas duas cartas que eu já li (*JF*, 1865, p. 7).

Neste capítulo, o narrador resolve ponderar sobre as ações narradas, e chama o leitor a acompanhá-lo. Retomando algumas passagens, analisa a verossimilhança da sobreposição dos fatos, e recapitula alguns acontecimentos, fazendo o leitor voltar ao narrado e associar causa e consequência.

No capítulo “Diálogo de um só. Diálogo?”, LAJOLO & ZILBERMAN (1996) questiona esse narrador arrogante, que julga o leitor “incapaz para andar com suas próprias pernas” (p. 39), pois “considera-o parceiro imaturo, de conhecimento incipiente, não suficientemente *arguto* e *perspicaz* para dispensar a tutela daquele que desfia a história” (*Idem*). Essa análise do modelo narrativo machadiano, diz respeito às obras *Quincas Borba* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e reforça a tese de que “Tal modelo narrativo de recorte autoritário diminui o leitor, ao qualificá-lo, direta ou sub-repticiamente, de incompetente” (*Idem*). Em “Questão de vaidade”, o ensinamento ao mesmo tempo em que instrui, menospreza a capacidade de leitura do interlocutor. O leitor do conto fica lisonjeado ao ver-se amigo-testemunha do narrador, que ouve uma história contada em seu próprio gabinete, ao mesmo tempo que se percebe inábil frente à constante suspensão da trama para necessárias explicações que, nesse caso, dão-se de forma explícita via observações do narrador.

4.6 “Confissões de uma viúva moça”: o leitor imprudente

Em abril de 1865, no número seguinte ao último capítulo de “Questão de Vaidade”, Machado de Assis assina com a inicial “J.” o seu quinto conto no *Jornal das famílias*: “Confissões de uma viúva moça” – que, assim como o primeiro, também entraria nos *Contos Fluminenses*.

O conto vale-se do gênero epistolar, sendo separado em sete cartas, que se dividem em três números da revista (abril, maio e junho/1865). Eugênia, autora destas cartas explica: “As minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te efeito de um folhetim de periódico semanal” (*JF*, 1865, p. 98). E acrescenta adiante:

[...] É o prefácio do meu romance, estudo, conto, o que quiseres. Não questiono sobre a designação, nem consulto para isso os mestres d’arte.

Estudo ou romance, isto é simplesmente um livro de verdades, um episódio singelamente contado, na confabulação íntima dos espíritos, na plena confiança de dois corações que se estimam e se merecem (*Idem*).

As cartas faziam o apelo à veracidade do narrado e, embora não fosse convidado a participar ativamente da história como um “velho conhecido” (como se deu em “Questão de vaidade”), o público leitor sentia-se o destinatário daquelas cartas. A passagem que explicita o caráter instrucional das cartas confirma essa suposição: “[...] e a lição há de servir-me, como a ti, como às nossas amigas inexperientes. Mostra-lhes essas cartas; são folhas de um roteiro que se eu tivera antes, talvez, não houvesse perdido uma ilusão e dois anos de vida (*Idem*)”.

Assim, cumpria-se o propósito dos editores: tanto instrução quanto recreação fariam parte do conto. O tema era o adultério; assim, Eugênia confessaria à Carlota o romance que cultivou com um amigo em comum (Emílio), meses antes de o marido falecer. Passados dois anos – aprendida a lição –, iria antes traçar o perfil de si mesma como esposa caprichosa/teimosa, e depois explicaria o “crime” que viera a cometer: “Eu tinha certa superioridade sobre o espírito do meu marido. O meu tom imperioso não admitia recusa; e meu marido cedeu a despeito de tudo, e à noite fomos ao teatro Lyrico” (*Ibidem*, p. 99). Quanto ao seu espírito volúvel, afirma: “Somos todas vaidosas da nossa beleza e desejamos que o mundo inteiro nos admire, é por isso que muitas vezes temos a indiscrição de admirar a corte mais ou menos arriscada de um homem” (*Ibidem*, p. 100).

Tanto sua vaidade quanto sua curiosidade serão o motivo da culpa, à primeira vista, de sua ruína moral. No entanto, a tentativa de pintar-se como uma mulher corrompida por essas duas características do espírito que, quando exageradas, se tornam vícios, camufla o

verdadeiro intento do conto. Antes de lá chegar, é necessário atentar para o cuidado que a jovem viúva tem em apresentar a infelicidade de seu casamento:

Fora de casa, tínhamos os teatros animados, as partidas das amigas, mil outras distrações que davam à minha vida certas alegrias exteriores em falta das íntimas, que são as únicas verdadeiras e fecundas (*Ibidem*, p. 99).

Há também a menção à frieza conjugal:

Tive um movimento espontâneo: atirei-me em seus braços.
Ele abraçou-me com certo espanto.
E quando o meu abraço se prolongava senti que ele me repelia com brandura dizendo-me:
- Está bom, olha que me afogas!
Recuei.
Entristeceu-me ver aquele homem, que podia e devia salvar-me, não compreender, por instinto ao menos, que se eu o abraçava tão estreitamente era como se agarrasse à ideia do dever (*Ibidem*, p. 103).

E, para explicar a infelicidade no relacionamento, surge o derradeiro motivo, que diz respeito ao casamento arranjado, como em “Frei Simão”:

Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e 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 abrigam a aceitar pousada sob o teto do mesmo aposento.

Meu casamento foi resultado de um cálculo e de uma conveniência. Não inculpo meus pais. Eles cuidavam fazer-me feliz e morreram na convicção de que o era.

[...] meu marido entendia o casamento ao modo da maior parte da gente; via nele a obediência às palavras ao Senhor do Gênesis.

Fora disso, fazia-me cercar de certa consideração e dormia tranquilo na convicção de que havia cumprido o dever (*Ibidem*, p. 132).

A partir desses dados, tem-se que a preocupação dos moralistas a respeito das obras romanescas – nas quais o casamento era pintado à perfeição e os cônjuges eram exemplos de paixão exacerbada –, talvez tivessem razão para tal. As moças como Eugênia, que esperavam do marido mais do que um companheiro no dever, expandiam suas expectativas para além do “modo da maior parte da gente”. Em contato com os romances realistas europeus (sendo *Madame Bovary* (1857) seu maior exemplo), as leitoras identificavam-se e eram influenciadas por eles:

Retratar cenários familiares ao leitor, apresentar personagens que poderiam existir na vida real, descrever suas experiências diárias, conflitos e pensamentos em uma estrutura narrativa cronológica de caráter biográfico talvez tenham sido alguns dos procedimentos narrativos responsáveis pelo fato de o romance ser, já no final do século XVIII, um sucesso entre os leitores. As semelhanças entre o universo da ficção e a realidade fizeram com que os leitores, não raro, tivessem dúvidas sobre o caráter ficcional dessas narrativas (AUGUSTI, 2000, p. 90).

Então, a preocupação com as leitoras ia adiante: “O que fazer se a jovem leitora, desejando ser a personagem do romance, acabasse por sentir-se insatisfeita com seu casamento?” (*Ibidem*, p. 92). Era necessário investir em suplementos que trouxessem de volta a moralidade às estantes daquelas mulheres que, estando prestes a casar ou casadas, deveriam evitar ser expostas a qualquer material que abalasse a ordem social vigente.

Assim, reunidos alguns trechos do conto em questão, tem-se que Eugênia era uma má leitora desses contos realistas, e a verdadeira lição que queria dar era mais literária do que moral, uma vez que a fantasia que criara em volta da figura do amante revela-se retirada dos livros que lera. A primeira pista está no palpite sobre Emílio, o futuro amante, ao dar-se conta de que ele era o homem misterioso que a observara no teatro e, provavelmente, o autor da carta apaixonada: “Este homem, se é o mesmo, não passa de um mau leitor de romances realistas. O mistério é que lhe dá algum valor; visto de mais perto há de ser vulgar ou hediondo” (*Ibidem*, p. 133). Ora, se ela chega à conclusão de que ele agia conforme as leituras que fizera e, tendo ela mesma acreditado nas intenções do amante, entende-se que ela também sucumbiu ao romanesco da situação.

Assim como em “Virginius. Narrativa de um advogado” (1864), o mistério é o verdadeiro protagonista na trama. Ao contar à amiga que sabia de cor o teor da carta que recebera do admirador secreto, pondera:

Não era o coração que se empenhava, era a imaginação. A imaginação perdia-me; a luta do dever e da imaginação é cruel e perigosa para os espíritos fracos. Eu era fraca. O mistério fascinava a minha fantasia (*JF*, 1865, p. 129).

(...)

[...] Até então aquele romance influía no meu espírito pela circunstância do mistério em que vinha envolto: a realidade havia de abrir-me os olhos; consolava-me a esperança de que eu triunfaria de um amor culpado (*Ibidem*, p. 132).

A narração demora-se no dilema do mistério da autoria da carta, e culmina nos desvarios da vaidosa esposa: “Parece que aquele homem lia na minha alma e sabia apresentar-se no momento mais próprio a ocupar-me a imaginação como uma figura poética e imponente” (*Ibidem*, p. 132). A escolha lexical (“mistério”, “fantasia”, “romance” vs. “realidade”, “figura poética”) deixa claro que se tratava de uma leitora de romances. De perto, segundo ela, esse tipo de obra era “vulgar ou hediondo”, pois se baseava num amor ficcional que não passava de sentimento vicioso no plano real. No entanto, o amor que Eugênia vive, parece saído desse malfadado gênero:

Até então eu não tinha visto o amor senão nos livros. Aquele homem parecia-me realizar o amor que eu sonhara e vira descrito. A ideia de que o coração de Emílio sangrava naquele momento, despertou em mim um sentimento vivo de piedade. A piedade foi um primeiro passo.

_ Quem sabe, dizia eu comigo mesma, o que ele está agora sofrendo? E que culpa é a dele, afinal de contas? Ama-me, disse-me: o amor foi mais forte que a razão; não viu que eu era sagrada para ele; revelou-se. Ama, é a sua desculpa (*Ibidem*, p. 136-137).

Além disso, o moço é exímio ator: “E cumprimentando-me friamente dirigiu-se para a porta. Quase a chegar à porta senti que ele vacilava e levava a mão ao peito”; “Pareceu-me ouvir um soluço” (*Ibidem*, p. 136). Para rematar o exagero romântico, Eugênia tem a notícia de que Emílio estava enfermo, e planejava ir para a casa dos pais, no norte do país.

Ao final, com a recusa de Emílio em casar-se com a recém-viúva, ela calcula: “Era justo: aquele amor culpado não podia ter bom fim; eu fui castigada pelas consequências do meu crime” (*Ibidem*, p. 167). A vulgaridade que Eugênia menciona dos romances realistas, tem sua concretização na atitude derradeira do amante:

- Menti, Eugenia; vou partir já. Menti ainda, eu 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. (*Ibidem*, p. 167).

É vulgar não porque foi adultério, mas porque não chegou a casamento. A sacralidade do compromisso mudaria o tom do namoro às escondidas:

_ Fugir?
_ Sim!
_ Oh! Isso nunca!
_ Não me amas.
_ Amo, sim; é já um crime, não quero ir além.
_ Recusas a felicidade?
_ Recuso a desonra.
_ Não me amas.
_ Oh! Meu Deus, como respondê-lo? Amo, sim; mas desejo ficar a seus olhos a mesma mulher, amorosa é verdade, mas até certo ponto... pura (*Ibidem*, p. 165).

No entanto, essa encenação sobre a permanência no estado de pureza que o casamento poderia oferecer – mesmo que fora dele a realidade fosse outra –, era uma provocação aos bons costumes da época ao delatar as práticas daquela sociedade. Sem entrar na questão da autoria envolvendo o próprio Machado de Assis, o quiproquó que se deu no “A pedidos” do

Correio Mercantil, prova que o assunto era polêmico⁵⁴. Mesmo sem ter concretizado de fato o adultério, pois se recusa a fugir com Emílio enquanto está casada, Eugênia tem para si que seu comportamento é criminoso: “Era um crime, eu bem o via, bem o sentia; mas não sei qual era a minha fatalidade, qual era a minha natureza, eu achava nas delícias do crime desculpa ao meu erro, e procurava com isso legitimar minha paixão” (*Ibidem*, p. 163).

Numa primeira leitura, tem-se que o conto tratou o tema por meio do castigo da jovem viúva, ao não ver correspondido seu amor adúltero, e essa lição tem intenção de servir às donzelas ingênuas a quem as cartas se destinam. O remorso que levaria por ter traído a confiança do marido e a dívida “perante Deus” (*Ibidem*, p. 168), eram o suficiente para aterrorizar as leitoras que porventura lessem o conto.

No entanto, em segundo plano, a outra lição do conto trata das ilusões que Eugênia criara a partir das personagens românticas: o amante a abandona quando se torna viúva, provando que aquele amor não passava de um romancezinho inventado a partir dos livros que tinham por tema o amor impossível e que ela caíra nas armadilhas ficcionais. Novamente, a narração diz respeito a uma lição, antes literária sobre os limites da ficção, e menos moral. A premissa do conto é sobre a prudência que o leitor deve ter ao transferir para a vida real o que é criação da ficção. Se em “Questão de Vaidade” o leitor é convidado a observar o que se passou à jovem donzela, do outro lado da ação, como mero expectador, aqui ele lê as cartas de cuja personagem não teve o distanciamento que ele aprendera ser a relação prudente com a ficção: a lição é para aquele que não obedeceu ao anteriormente ensinado.

Nesse sentido, Umberto Eco afirma:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais (ECO, 2009, p. 131).

Esse fenômeno, retratado pelo narrador da história, que pode escapar à atenção do leitor empírico, era a preocupação do “autor-modelo” daquela obra. O assunto é tão bem explorado que chega a figurar no “A pedidos” de outro jornal da época. Essa identidade que se dá à jovem (quase) adúltera, extrapola as páginas da revista:

⁵⁴ No artigo “Novas confissões sobre um conto polêmico de Machado de Assis” (2008), Lúcia Granja reúne as hipóteses de Raimundo Magalhães Jr. que o diálogo do Sr. Caturra levantou: poderia ter sido uma manobra publicitária para atrair leitores ao conto.

[...] É por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente.

Mas, se a atividade narrativa está tão intimamente ligada a nossa vida cotidiana, será que não interpretamos a vida como ficção e, ao interpretar a realidade, não lhe acrescentamos elementos ficcionais? (ECO, 2009, p. 137).

A leitura do folhetim era costume da esfera cotidiana, como demonstrado anteriormente quando investigadas as atividades dos costumes da burguesia europeia emulada no Brasil. Uma estratégia para o enredo comumente usada é a que se assemelha à realidade do leitor. Essa “tendência de construir a vida como um romance” (*Ibidem*, p. 135) de que fala Umberto Eco pode ser inocente, mas também preocupante. O problema se dá uma vez que o “leitor-modelo” deveria estar atento aos “efeitos de realidade” que o texto produz, e estando a comunidade leitora daquele meio de século ainda na fase da leitura rasa, aquela do “leitor empírico”, isso não se verifica. Num contexto de leitura em que o leitor ainda não consegue distinguir a *narrativa artificial* da *narrativa natural*⁵⁵, é compreensível a existência de obras que explicitem os anseios do “autor-modelo” via discurso narrativo, o que pôde ser observado nesses primeiros contos do então jovem Machado de Assis no *Jornal das Famílias*.

⁵⁵ Umberto Eco afirma: “A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). [...] A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional” (ECO, 2009, p. 125-126).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A competência leitora como base

O projeto machadiano de literatura, como se especula, consistiria – nos termos a teoria de Umberto Eco – no esforço do autor em transformar o “leitor empírico” no “leitor-modelo”. O leitor, que Antonio Candido diz ser o responsável pela maneira “caseira e dengosa” da narração machadiana (e de outros autores do período de formação da literatura brasileira), estaria colaborando para que o autor se apropriasse desse estilo e fizesse o público repensar sua prática de leitura. Em outras palavras, o uso da temática romântica (o casamento) e da estratégia moralizadora nos contos, serviu para que o “autor-modelo” revelasse, em seu discurso narrativo, a sua intenção de capacitar o leitor minimamente para a consciência da arte da escrita. O narrador machadiano mina a narrativa romântica com suas intervenções, criando uma maneira de se apoderar da estética vigente para desenvolver um nível de consciência literária que somente um leitor experiente teria: “[...] nesse momento o autor-modelo se revela na maneira como organiza a história: não através de um enredo, mas através de um discurso narrativo” (ECO, 2009, p. 42).

A necessidade de se criar um diálogo entre o narrador e o leitor tem explicação no conteúdo dessa interação, pois, se os tais “maus leitores” de romances realistas existem, é porque a “verdade humana” (termo da crítica machadiana) ou não está sendo respeitada pelos próprios escritores aos quais os leitores tinham acesso, ou porque a experiência com as leituras não os permitiam aderir ao “pacto ficcional” (ECO, 2009, p. 81). As digressões, análises do narrado, instrução para o papel do leitor que ora é expectador, ora conhecido confidente, ora astuto o suficiente para perceber o implícito, fazem parte da tentativa de se construir um leitor capaz de adentrar a narrativa ficcional e, guardadas as proporções, entender seus mecanismos.

Para ilustrar o intuito do autor, veja-se um trecho de “Questão de vaidade”, que traz um exemplo de “efeito de realidade” que deflagra a identidade do autor empírico:

Conversava eu um dia com um dos meus amigos poetas que a morte levou, um talento que todos admiravam, um coração que muitos conheceram.

- Não sei, dizia-me Casimiro de Abreu, como se pudesse inventar a valsa, a melhor de todas as danças, para dançá-la em um salão diante de cem olhos. A valsa é realmente a mais graciosa, a mais natural, a mais bela das danças, mas nenhum olho humano deve presenciá-la. Então os dois valsantes que se amam, que vivem um pelo outro, podem embriagar-se na valsa, viver, não a vida do mundo, mas a vida dos anjos, a vida dos sonhos, a vida do céu!

- Casimiro, objetava eu, para dois corações que se amam, a multidão não é o isolamento? E quando um par se atira à sala, aos primeiros compassos de uma valsa, não lhes desaparece tudo, não ficam eles sós, ermos, confundidos?

Casimiro adorava a valsa. Todos conhecem a bela poesia das *Primaveras* que traz este título (*JF*, 1865, p. 38).

A presença do amigo poeta, que no mundo real morreu em sua juventude, não sem antes publicar suas *Primaveras*, confere veracidade ao discurso narrativo. Quem teve amizade com o poeta foi Machado de Assis; trazer essa amizade para dentro do conto é estratégia que utiliza o “autor-modelo”, aquele que precisava criar um elo entre o mundo real e a ficção para fazer-se crer. Mesmo sem dar ordens explícitas ao que sentir sobre o texto, a intenção estava ali. A relação entre mundo real e mundo ficcional é uma estratégia que colabora para a verdade interna da obra indiretamente, já que esse dado externo é legítimo. Nessa perspectiva, Umberto Eco afirma:

Por um lado, na medida em que um universo de ficção nos conta a história de algumas poucas personagens em tempo e local bem definidos, podemos vê-lo como um pequeno mundo infinitamente mais limitado que o mundo real. Por outro, na medida em que acrescenta indivíduos, atributos e acontecimentos ao conjunto do universo real (que lhe serve de pano de fundo), podemos considerá-lo maior que o mundo de nossa experiência. Desse ponto de vista, um universo ficcional não termina com a história, mas se estende indefinidamente (ECO, 2009, p. 91).

Ou seja, aquele mundo, restrito nas páginas da revista, é estendido a partir desse “efeito de realidade”. O desejo do “autor-modelo” se dá via instrução do narrador, que é essa voz que deixa exceder as preocupações do jovem literato em construir uma obra que prepare o leitor, que lhe guie e lhe eduque. O leitor de “Questão de vaidade” entra em contato com páginas que trazem um dado tirado da realidade dentro dum universo que lhe foi ensinado ser ficção; a principal intenção aí é conferir veracidade. A maneira de não lhe confundir será estabelecer um diálogo que explicita os limites da fantasia, convidando-o a analisar o texto de uma posição privilegiada, o “velho conhecido”.

Em resumo, tem-se que em 1864 o autor precisava trazer para o conto “dados verídicos”, porém externos, e gastar algumas linhas a explicar a diferença entre ficção e realidade e o jogo que se dá entre ambas. Falar puramente em evolução, limita o que se estava a fazer nessas narrativas, uma vez que evolução implica a gradação valorativa, ir de um estado menos reconhecido a um melhor visto. Se a literatura acompanha seu público leitor, pois sem ele não existe, é nítido o processo de ordenação dos escritos do *Jornal das Famílias*, como se as lições estivessem obedecendo a um arranjo de fatores a se saber sobre literatura; lições a serem cumpridas para que se evolua como leitor competente.

Na ordem, o “autor-modelo” conduz da seguinte forma os cinco primeiros contos do *Jornal das Famílias*: em “Frei Simão”, traz a primeira lição sobre o conto, sua necessária brevidade; os pormenores que ficam por contar seriam aqueles que a imaginação do leitor daria conta. Já em “Virginius, narrativa de um advogado”, explicita a narração romanesca, que pode florear temas delicados como a subserviência destinada aos libertos daquele tempo, desqualificando a narrativa romântica. Em “Casada e viúva”, tira o tema romântico do centro da ação, dando lugar a uma visão mais pragmática dos costumes da época em relação à situação feminina. Em “Questão de vaidade” temos o “pacto ficcional” em seus pormenores numa lição amistosa. Em “Confissões de uma viúva moça” há um exemplo cabal das consequências ao leitor que porventura não entender os princípios da ficção e fazer mau uso dela.

A moral que a revista exigia fez com que o discurso narrativo se adaptasse aos temas queridos pelos leitores para então reestruturar a narrativa, colocando em xeque o viés romântico do periódico, sem que essa prática prejudicasse a trajetória literária que o escritor começava a traçar, pois estava contida no próprio discurso narrativo. A narrativa era reflexo dos anseios do autor, que como demonstrado na crítica de sua autoria, preocupava-se em estabelecer condições para uma literatura grandiosa começando pela educação literária do público consumidor, que tinha uma formação ainda incipiente, devido à condição precária da instrução formal.

Quanto à afirmação do “projeto machadiano” para a literatura, de fato observa-se uma característica na narrativa desses primeiros contos que obedece às estratégias pedagógicas comuns a uma prática que se estenderia ao longo de sua carreira literária. É possível afirmar, com alguma cautela, que essa colaboração recorrente no *Jornal das Famílias* permitiu ao escritor traçar um cronograma mais ou menos planejado, que pudesse tratar das questões da composição literária, por meio da interlocução entre narrador e leitor (e que na maioria das vezes é contrária à escola romântica). As orientações que o “autor-modelo” dá ao longo dos textos remetem sempre à lucidez do jovem escritor que, apoderando-se da fala “caseira e dengosa” da literatura dirigida às mulheres, formou o leitor para que alcançasse, finalmente, o estatuto de “leitor modelo”.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. “Teoria do medalhão”. In: *Obra Completa*. Vol. II, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997.

_____. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos* / organização: Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek, Daniela Mantarro Callipo. São Paulo, Ed. Unesp, 2013.

AUGUSTI, Valéria. Cadernos Cedes, ano XX, n. 51, novembro/2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v20n51/a07v2051.pdf> Acesso em 01/08/2016.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. (Da Universidade de S. Paulo). 2ª edição. 5ª impressão. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

BRASIL. Lei de 15 de Outubro de 1827, Coleção de Leis do Império do Brasil - 1827, Página 71 Vol. 1 pt. I (Publicação Original). Disponível em: http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei_sn/1824-1899/lei-38398-15-outubro-1827-566692-publicacaooriginal-90222-pl.html Acesso em: 10/12/2015.

BRAYNER, Sônia. *O conto de Machado de Assis*: antologia. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Vol. 1. 9 ed. Belo Horizonte - Rio de Janeiro. Editora Itatiaia Ltda, 2000.

_____. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3a ed.– São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre Azul, 2011.

CRESTANI, Jaison Luís. *A colaboração de Machado de Assis no Jornal das Famílias: subordinações e subversões*. In.: *Patrimônio e Memória*, UNESP – FCLAs – CEDAP, v.2, n.1, 2006, p. 146-175.

_____. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: Ed. Nankin: Edusp, 2009.

CUNHA, Washington D. dos S.; SILVA, Rosemaria J. V. *A educação feminina do século XIX: entre a escola e a literatura*. Niterói, v. 11, n. 1, p. 97-106, 2. sem. 2010. Disponível em: <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/download/62/40>. Acesso em 20/11/2015.

DEL PRIORE, Mary. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994. (Coleção Repensando a história).

ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperacion interpretativa em el texto narrativo*. Trad.: Ricardo Pochtar. 3ª edição. Barcelona/Espanha: Editorial Lumen, 1993.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad.: Hildegard Feist. 10ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FRANÇA Júnior. *Jornal da Tarde*. “Folhetim do Jornal da Tarde: Literatura”, nº 134, ano 1, 4 de abril de 1870, p. 1, rodapé.

GARRETT, Almeida. *O Retrato de Vênus e Estudos de História Literária. Bosquejo da história da poesia e da língua portuguesa*. 3a. Edição. Porto: Ernesto Chardron Editor, 1884. Disponível em: <https://archive.org/details/1884oretratodeve00alme> Acesso em 10/01/2015.

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

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 4ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1988.

GRANJA, Lúcia. “Novas confissões sobre um conto polêmico de Machado de Assis”. In.: Revista Eletrônica *Machado de Assis em linha*. Ano 1, número 1, junho de 2008, p. 19-28. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero01/rev_num01_artigo03.asp Acesso em: 01/01/2015.

GUIMARÃES Júnior. Luís. *Diário do Rio de Janeiro*, “Contos Fluminenses”, nº 48, ano 53, 17 de fevereiro de 1870, p. 1, 5/7.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª edição, 14ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Jornal das Famílias. Rio de Janeiro, Editora Garnier: 1863-1865, tomo I-III. Hemeroteca Digital Brasileira [on-line]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=339776&PagFis=1> Acesso em: 01/05/2014.

Jornal das Senhoras. Tipografia Parisiense, 1852-1855. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700096/1852/per700096_1852.htm Acesso em: 12/06/2016.

KAZ, Leonel. “Um olhar sobre elas, as revistas”. In: MULHERES EM REVISTA O JORNALISMO FEMININO NO BRASIL. Cadernos da Comunicação. Série Memória. Secretaria Especial de Comunicação Social. Rio de Janeiro – O Cruzeiro – A maior e melhor revista da América Latina. Junho de 2002. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204434/4101415/memoria4.pdf>. Acesso em 01/10/2016. Páginas 6-10.

KOBELINSKI, Michel. “Sobre o pensar e o sentir na obra ‘Paulo e Virgínia’”. In Ensaio de História: ensino, historiografia e gênero. / Fábio André Hahn; Frank Antônio Mezzomo (orgs.). Campo Mourão: Fecilcam, 2015, (Coleção Diversidades do Conhecimento). Disponível em: https://www.academia.edu/19034804/Sobre_o_Pensar_e_o_Sentir_na_Obra_Paulo_e_Virg%C3%ADnia Acesso em 01/05/2016.

LAJOLO & ZILBERMAN, Marisa e Regina. *A formação da leitura no Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LUKÁCS, Georg. “O romantismo da desilusão”. In: *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MAGALHÃES Júnior, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Vol. I e II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. (Coleção Vera Cruz; v. 320 a).

MARQUES, Wilton José. *Gonçalves Dias: o poeta na contramão* (literatura e escravidão no romantismo brasileiro). São Carlos: EdUFSCar, 2010.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis* (1839-1870). Ensaio de Biografia Intelectual. 2a ed. revista. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MILLET, Kate. *Política sexual*. Lisboa, Portugal: Publicações Dom Quixote, 1974.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6ª ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A educação escritural ou o outro Flaubert”. In.: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 67 - 83.

Revista Popular. Rio de Janeiro, Editora Garnier. Hemeroteca Digital Brasileira [on-line], 1859. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=181773&pasta=ano%20185&pesq=> Acesso em: 05/05/2016.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINHEIRO, Alexandra Santos. *Para além da amenidade - O Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção*. Campinas/SP, 2007. Tese de doutorado apresentada ao IEL/UNICAMP.

RABENHORST, Eduardo R. *Sobre os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida*. Universidade Federal da Paraíba. Revista Prima Facie, Ano 1, n. 1, jul/dez de 2002. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/primafacie/article/viewFile/4205/3172>. Acesso em 27/11/2016.

RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. “A Dama das Camélias desembarca no Rio de Janeiro: Encenações e recepção crítica (1856-1860)”, Revista *Miscelânea* [on-line], Assis, v. 14, jul-dez. 2013, p. 103-123. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/artigo-06---a-dama-das-camelias-desembarca-no-rio-de-janeiro---bruna-grasiela-da-silva-rondinelli.pdf>. Acesso em: 01/06/2016.

SAINTE-BEUVE. “Da literatura Industrial”. Publicação original: *Revue des Deux Mondes*, t. 19, 1 de setembro de 1839, p. 675-691. Tradução: Jefferson Cano. Dossiê Literatura e Arquivos. Revista Eletrônica Unicamp: Remate de Males, v. 29, nº 2, jul./dez. 2009, p. 185-197. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/1054/991>. Acesso em 01/06/2016.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In.: *Ao vencedor as batatas*. Coleção Espírito Crítico. Duas cidades, Editora 34, 2000.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. “*Quincas Borba*, ou o declínio do folhetim”. In: *Ensaio Premiado: a obra de Machado de Assis*. Ministério das Relações Exteriores. Brasília, Bandeirante, 2006.

SILVA, Terezinha V. Zimbrão da. “Machado de Assis e o mulato de 'alma grega'”. *Revista eletrônica Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, v. 7, n 14, p. 229-239, dezembro de 2014. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero14/artigo14.pdf>> Acesso em: 22 de maio de 2015.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis : leituras e leitores do Jornal das Famílias*. Campinas, SP, 2005. 219f. Tese de mestrado, UNICAMP, 2005.

_____. “O ofício de contar histórias: a organização da coletânea *Contos Fluminenses* por Machado de Assis”. *Revista História*, v.30, n.2, p. 214-238, São Paulo, ago/dez 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/his/v30n2/a11v30n2.pdf> Acesso em: 05/08/2016.