

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

EM ESTUDOS DE LITERATURA

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**DIÁLOGOS ENTRE DOIS CONTOS  
MACHADIANOS: LEITURAS DE “O SEGREDO DE  
AUGUSTA” E “UMA SENHORA”**

EDUARDA RITA NICOLETTI CAMARGO

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**

**DIÁLOGOS ENTRE DOIS CONTOS  
MACHADIANOS: LEITURAS DE “O SEGREDO DE  
AUGUSTA” E “UMA SENHORA”**

EDUARDA RITA NICOLETTI CAMARGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura, na linha de pesquisa Literatura, História e Sociedade, da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

**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 Eduarda Rita Nicoletti Camargo, realizada em 15/03/2017:



---

Prof. Dr. Wilton José Marques  
UFSCar



---

Profa. Dra. Juliana Santini  
UNESP



---

Prof. Dr. Jefferson Cano  
UNICAMP

Dedico este trabalho à minha mãe, Silvana, pelo seu apoio e amor incondicional.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, antes de tudo, a Deus e à Virgem, pelo dom da Sabedoria.

Aos meus pais, Silvana e Benedito, irmão Rafael e avó Thereza, bem como a toda minha família, pelo apoio, paciência e orações.

Ao meu professor orientador Wilton José Marques, por acreditar nesse trabalho e pelas valiosas contribuições à pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa que possibilitou a pesquisa.

A Machado, por existir.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo de dois contos do escritor Machado de Assis tendo em vista sua aproximação temática, levando a crer que o segundo conto, “Uma senhora”, de 1883, seria a reescrita de “O segredo de Augusta”, conto escrito anos antes, em 1868. Para tal, as análises levam em consideração o *leitmotiv* da mulher vaidosa e a figura do narrador e de que maneira este articula as personagens ao longo da narrativa. Tem-se, desta maneira, que o autor aproveita o tema de um conto de juventude, ainda marcado por características românticas, para reescrevê-lo, garantindo assim um aperfeiçoamento formal no trabalho de reescrita.

**PALAVRAS-CHAVE:** “O segredo de Augusta”. “Uma senhora”. Conto. Reescrita.

## ABSTRACT

This work aims to study two short stories by the writer Machado de Assis, taking in consideration their thematic approximation, leading one to believe that the second short story, "Uma senhora", from 1883, would be the rewrite of a previous short story, "O segredo de Augusta", from 1868. In order to achieve this, the analysis take into consideration the *leitmotiv* of the vain woman and the figure of the narrator and in what way the narrator articulates the characters throughout the narrative. Thus, the author uses the theme of a previous short story, still marked by romantic characteristics and rewrite it, guaranteeing a formal improvement in the process of rewriting.

**KEYWORDS:** “O segredo de Augusta”. “Uma senhora”. Short story. Rewriting.

*Com o mágico pincel da imaginação traçamos e colorimos os quadros mais grandiosos, aos quais damos as cores de nossas esperanças e da nossa confiança.*

(Machado de Assis)

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
CAPÍTULO 1.....	11
1.1 Machado de Assis: contista .....	12
1.2 Conto: alguns aspectos sobre o gênero .....	16
1.3 Dos primeiros contos às coletâneas .....	23
CAPÍTULO 2.....	39
2.1 <i>Contos fluminenses</i> .....	40
2.2 <i>Histórias sem data</i> .....	53
CAPÍTULO 3.....	67
3.1 “O segredo de Augusta” .....	68
3.2 “Uma senhora”.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	90
Augusta e Camila: senhoras machadianas .....	91
REFERÊNCIAS .....	96

## INTRODUÇÃO

O presente texto se propõe a realizar as leituras dos contos “O segredo de Augusta” e “Uma senhora”, presentes, respectivamente, nas coletâneas *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias sem data* (1884), de Machado de Assis. Por meio desta pesquisa, objetiva-se delinear como se dá o processo de rearticulação da temática de um conto para outro, bem como observar os mecanismos e técnicas narrativas de que o autor lançou mão na escrita, ocasionando o “aperfeiçoamento estético” manifesto no segundo conto.

A aproximação temática dos dois contos, tomados aqui como *corpus*, não é um fato isolado ou mesmo exceção no projeto literário machadiano. Ao longo de toda a carreira, é notável o trabalho de retomada de textos do autor carioca e sua capacidade de rearticular os mesmos temas, de forma a atingir um grau de complexidade e acabamento estético superior no trabalho de reescrita. No presente caso, tem-se um conto de juventude colocado a par de outro, escrito nos idos de 1880, ou seja, no auge de sua maturidade intelectual e estética. Nesse sentido, segue-se de perto a proposição crítica de Afrânio Coutinho, segundo a qual

toda a obra de Machado, aliás, mostra-o em constante luta por superar-se. Exemplo típico é a persistência de temas, que aparecem em crônicas, passam a contos ou se integram em romances, ou então sofrem um trabalho de aperfeiçoamento através de duas ou três versões variantes ou ajustamentos sucessivos, na busca da forma mais perfeita. Foi um escritor corrigido e aperfeiçoado: corrigia-se e aperfeiçoava-se a si mesmo em esforço incessante. (COUTINHO, 1959, p. 12).

Todavia, para compreender como se dá tal aproximação temática, é necessário compreender o caminho traçado por Machado no desenvolvimento do gênero conto. Para conceber a leitura comparativa dos dois contos, é importante, inicialmente, trilhar, ainda que de modo breve, os caminhos percorridos por Machado de Assis contista, autor de *Contos fluminenses* (1870), *Histórias da meia-noite* (1873), *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896), *Páginas recolhidas* (1899) e *Relíquias de casa velha* (1906). Porém, a parte da produção contística machadiana que de fato nos interessa, é a apresentada nas coletâneas de 1870 e 1884. Nesse sentido, e dada a aproximação temática entre os contos “O segredo de Augusta” e “Uma senhora”, pretende-se evidenciar aqui o processo de reaproveitamento temático do primeiro conto para a composição do segundo, tomando o narrador e a representação da figura da mulher como elementos norteadores das análises.

Dessa maneira, o primeiro capítulo do presente trabalho; que compreende as considerações iniciais e os ensaios “Machado de Assis: contista”, “Conto: alguns aspectos sobre o gênero” e “Dos primeiros contos às coletâneas”; pretende apresentar uma visão geral a respeito dos aspectos que foram julgados mais relevantes a respeito do gênero conto e da carreira do escritor carioca no gênero, bem como levantar características de sua estética que se fazem presentes durante toda a sua produção contística. Sendo assim, é necessário que se volte o olhar para o perfil das coletâneas organizadas pelo escritor, nas quais Machado publicou grande parte de seus contos, haja vista que muitas das qualidades deles se dão em função do alinhamento, tanto temático quanto estrutural, com os demais contos presentes em cada coletânea, seguindo, assim, certa linha de coerência interna.

No segundo capítulo, dividido em dois ensaios – “*Contos fluminenses*” e “*Histórias sem data*” –, pretendeu-se estudar essas duas coletâneas de contos, nas quais figuram os dois contos que serão analisados na dissertação, de modo a observar suas particularidades. Foi possível, dessa maneira, ressaltar algumas características que se fazem constantes em cada um dos livros e entender o porquê de algumas escolhas estéticas feitas pelo autor, bem como a organização dos contos em cada um deles. Tal capítulo foi essencial no sentido de preparar a leitura para a análise que seguirá, visto que “O segredo de Augusta” e “Uma senhora” se aproximam esteticamente e tematicamente dos demais contos presentes nos livros a que pertencem.

O terceiro capítulo é composto de mais dois ensaios, cada um dedicado para a análise individual dos dois contos escolhidos como *corpus* da pesquisa. Para isso, tomamos como ponto de partida o tema da mulher vaidosa, que aparece nos dois contos, a fim de estabelecer um diálogo que levou em consideração não apenas o viés temático, como também as técnicas narrativas e escolhas estilísticas, as quais o autor utilizou na composição de ambos os textos. Assim, foi possível pontuar, nas conclusões finais, os afastamentos e aproximações entre os dois contos, de modo que cada um dos aspectos levantados nas análises individuais foram colocados a par com o intuito de compará-los, evidenciando, dessa forma, a continuidade presente no projeto literário machadiano.

## **CAPÍTULO 1**

## 1.1 Machado de Assis: contista

No decorrer de sua carreira, o escritor Machado de Assis (1839-1908) passou por diversos gêneros literários. No entanto, ao longo de 50 anos, o conto se tornou presença constante em sua literatura. Desde a publicação do primeiro – “Três tesouros perdidos” na *Marmota*, de Paula Brito, em cinco de janeiro de 1858 (PIZA, 2008) –, Machado publicou 205 contos em revistas e jornais, sendo que, dentre estes, apenas 76 foram recolhidos em livros, num total de sete coletâneas. Por ser mais reconhecido como romancista, grande parte da crítica literária ateve-se, por muito tempo, ao estudo sistemático dos romances, o que, em parte, deixou de lado os outros gêneros desenvolvidos pelo autor. No caso específico dos contos de Machado de Assis, segundo a explicação de John Gledson, “sempre foram, em relação aos seus romances, relegados a um segundo plano” (2006, p. 35).

De modo geral, a crítica machadiana cinde-se em dois grupos: os que acreditam que haja uma ruptura entre uma primeira fase romântica e outra realista, e os que defendem a existência de um processo de aperfeiçoamento progressivo do escritor. Para o primeiro grupo, a obra de Machado de Assis enquanto romancista se divide em antes e depois da publicação em livro de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e, por conseguinte, a do contista, divide-se entre os contos publicados antes de 1880 e os posteriores a esta data, tendo como divisor de águas a coletânea *Papéis avulsos*, de 1882. Desse modo, há uma recorrente tendência crítica em depreciar os contos iniciais, tidos como românticos, em detrimento dos produzidos na maturidade, por acreditar serem estes superiores esteticamente.

Tal desinteresse por esse primeiro momento da carreira do escritor carioca se dá tanto no âmbito da crítica literária, do estudo propriamente dito das obras, como também em relação aos aspectos puramente biográficos, pois, como afirma Jean-Michel Massa logo no início de *A juventude de Machado de Assis*: “a vida literária de Machado de Assis ficou artificialmente cortada em duas metades. Só há interesse pela segunda” (2008, p. 22).

Em contrapartida a essa primeira posição da crítica, há os que acreditam que haja um *continuum*, de forma que uma fase pressupõe a outra, e que, segundo as palavras de Afrânio Coutinho, a obra de Machado de Assis passa, na verdade, por um longo processo de “maturação” (1959, p. 11). Há, portanto, a defesa de que haja uma linearidade nesse processo:

Não há ruptura brusca entre as duas fases. É mais justo afirmar que uma pressupõe a outra, e por ela foi preparada. Há, antes, continuidade. E, se existe diferença, não há

oposição, mas sim desabrochamento, amadurecimento. Isto sim: maturação. O desenvolvimento de Machado de Assis é um longo processo de maturação, ao longo do qual vai acumulando experiência e fixando vivências, que gerarão o seu credo espiritual e estético e a sua concepção técnica. (COUTINHO, 1959, p. 11).

Não se pode concordar aqui com a tese que defende a divisão estanque da obra machadiana em duas fases, uma vez que, tal divisão não se faz denotar com clareza, o que acaba por depreciar essa primeira fase do *corpus* literário machadiano. Além disso, é possível observar que algumas características estruturais, temas e, inclusive, a acomodação à demanda do mercado literário, mantém-se perenes desde as primeiras publicações.

Portanto, a tese que defende um simples desenvolvimento linear (esta, a despeito de afirmar que a produção de Machado de Assis não apresenta uma obra cindida em dois períodos contrastantes e de reconhecer um inegável caminho estilístico de ascendência), mostra-se mais adequada, pois acaba reconhecendo nas produções iniciais formas e temas que estarão presentes nas produções da maturidade. Não há, pois, ruptura, de modo que é factível afirmar que toda sua obra configura um processo, uno e contínuo. Dessa maneira, como sugere Silviano Santiago,

já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e rearticulam sob formas de estruturas diferentes, mais complexas, e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente (SANTIAGO, 2000, p. 27).

Ao longo do tempo, os contos do escritor carioca, ainda que em menor número, foram recebendo lugar de destaque nos estudos de teóricos levados a termo por, entre outros, Alfredo Bosi, John Gledson, Roberto Schwarz, o que evidentemente garantiu uma tomada de interesse no que concerne ao estudo do conto e, por consequência, em suas eventuais implicações estéticas no desenvolvimento do projeto literário machadiano. Entretanto, cabe notar que ainda é difícil encontrar estudos acerca dos contos que não sejam apenas interpretativos, no sentido de levantamento de temas e conteúdo. São poucos os estudos que privilegiam a análise estrutural e que levem em consideração, portanto, a forma do conto.<sup>1</sup>

Nesse sentido, seria importante um estudo da produção contística do escritor que abarcasse tanto o componente temático quanto a questão estrutural/formal dos textos. Dessa

---

<sup>1</sup> Esta questão é levantada por Luís Augusto Fischer, no ensaio “Contos de Machado: da ética à estética”, presente no livro *Machado de Assis, uma revisão*. Orgs.: Antônio Carlos Secchin, Maurício Gomes de Almeida, Ronaldo de Melo e Souza. Rio de Janeiro: In Fólio, 1998. p. 147-166.

maneira, o interesse aqui é o de estabelecer um diálogo comparativo entre a primeira e a quarta coletânea de contos do escritor, *Contos fluminenses* e *Histórias sem data* a partir da leitura e análise de dois contos, “O segredo de Augusta”, presente na primeira coletânea, e “Uma senhora”, presente na segunda. Nessa direção, pretende-se mostrar, apoiado na sugestão de Silviano Santiago, o salto estético qualitativo machadiano e de que maneira ele “desarticula” e posteriormente “rearticula” temáticas e técnicas narrativas ao longo de seu projeto literário. Assim, faz-se a tentativa de observar de que maneira se dá a reelaboração do enredo de “O segredo de Augusta” em “Uma senhora”, tendo em vista que o escritor parte de um mesmo tema – a vaidade feminina – para a construção de uma segunda narrativa, dando assim soluções formais diferentes.

O primeiro livro de contos do autor, *Contos fluminenses*, é repleto de histórias de influência romântica, desde a composição do enredo até a técnica narrativa. Nos textos, é possível notar um narrador que parecia não perceber as ambiguidades e classificava os personagens em maus e bons, de maneira que os tornavam um tanto quanto dicotômicos. Todas as histórias presentes no livro sempre convergem para a realização ou impossibilidade do matrimônio. Como se verá mais adiante, muitas das características estilísticas dos contos deste livro se dão em função das exigências do perfil do periódico no qual foram inicialmente publicados, bem como em conformação ao gosto do público leitor.

Diferentemente da primeira coletânea, *Histórias sem data* é um livro escrito na maturidade intelectual do autor. Por ter sido publicado apenas dois anos após *Papéis avulsos*, a crítica, em geral, vê nele uma continuação do processo criativo que se iniciou com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, marcando um salto literário na ficção machadiana, cujas marcas não deixam dúvida da presença de uma maior consciência do escritor. O livro *Histórias sem data* é marcado pela ambiguidade, com textos mais alegóricos e temáticas de caráter universal. Como conjectura João Adolfo Hansen, a partir de 1880,

tornaram-se mais e mais frequentes nos seus textos [de Machado de Assis] as imagens da morte, do falso e do nada, como a falta de memória, a equivalência da razão e loucura, a ação do diabo, o acaso das semelhanças, o arbitrário do encadeamento da narrativa, o duplo, a improbabilidade e a indeterminação. (HANSEN, 2006, p. 61-62).

Enfim, pretende-se, assim, observar de que maneira Machado de Assis reescreve um conto de juventude e o devolve num grau de complexidade e profundidade nos idos de 1880, tendo sempre em vista a capacidade de provocação constante do autor; bem como reconhecer o que há de relativização de valor em seus textos, porém, sem almejar a uma conclusão

definitiva, haja vista que concluir algo é uma empreitada sujeita ao risco de falhas, uma vez que os textos machadianos deixam sempre a situação crítica aberta a outras possíveis interpretações. Nessa perspectiva, como afirma John Gledson, “Machado não afirma nem nega, simplesmente se abstém” (2006, p. 47). Ademais, se tratando de Machado de Assis, o máximo que se deve intentar é um diagnóstico de uma situação, mas nunca uma solução.

Antes, no entanto, de se focar aqui no estudo comparativo dos textos de *Contos fluminenses* e *Histórias sem data*, far-se-á uma rápida visada sobre o gênero conto e suas particularidades e também uma breve explanação acerca da produção contística machadiana, de forma que, em linhas gerais, seja possível entender o processo de apropriação do gênero por Machado de Assis e, ao mesmo tempo, sugerir como se dá o amadurecimento estético do autor nesse gênero.

## 1.2 Conto: alguns aspectos sobre o gênero

O conto, tal qual se conhece atualmente, tem sua origem e tradição na oralidade. É impossível, pois, precisar em que momento se deu a transição da oralidade para o registro escrito, de maneira que se tomará como ponto de partida da discussão a respeito de alguns aspectos do conto, como gênero literário, as considerações de autores a respeito do conto moderno, que começa com as narrativas dos Irmãos Grimm e as ainda incipientes teorias a respeito do gênero, elaboradas por Edgar Allan Poe (GOTLIB, 1987).

O termo “conto” só começa a ser usado, na acepção próxima a que se utiliza hoje, a partir do século XVI, “quando se publicam os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, em 1575, de autoria de Gonçalo Fernandes Troncoso. Isso em língua portuguesa” (HOHLFELDT, 1988, p. 16). Porém, muito antes disso, já havia surgido em outras línguas textos como *Decameron* (1350), de Bocaccio, e *Canterbury Tales* (1386), de Chaucer. Poderia, então, ser atribuído à Itália, o posto de pioneira na história do conto, pois, após *Decameron*, “multiplicam-se os escritores de contos, explorando temas fáceis, que vinham dos próprios *fablieux* (...). Mesmo na França, o gênero bocacciano encontrava expansão e acolhimento fervoroso nas rodas da nobreza” (SOBRINHO, 1960, p. 4-5). Há nesse momento um embate entre o conto popular, considerado inferior, e o conto moral. É somente a partir de 1697 que há uma confluência daquele com os contos infantis, culminando nos textos de Perrault, e posteriormente em narrativas como as dos Irmãos Grimm, adquirindo assim espaço entre os membros da aristocracia e diminuindo as fronteiras entre a natureza dos dois tipos de textos:

Há, por isso, no fundo da evolução do conto, um movimento social, que se caracteriza pela valorização do povo e pela formação e ascensão de novas classes, que se não compõem apenas com os círculos limitados da nobreza e da alta burocracia, mas abrangem a burguesia e as novas classes, que a expansão do comércio e a revolução industrial vão concentrando nas cidades mais importantes. (SOBRINHO, 1960, p. 6).

Para que esse novo gênero se manifestasse, era necessário um local também novo e que desse suporte a essa nova dimensão de leitores e leituras. Foi no jornal, portanto, o meio pelo qual o conto primeiramente se firmou. Ainda segundo Lima Sobrinho, o início do conto “nos periódicos, corresponde ao aparecimento dos Gabinetes Literários ou Repartições de Espírito, que começaram a surgir desde o século XVIII nos países europeus” (1960, p. 7).

No século XIX há, no Brasil, uma relação que se pode dizer visceral entre literatura e imprensa. O conto, embora proveniente de uma tradição oral, com o advento da imprensa, irá

adquirir um estatuto literário inovador (*short story*) e se tornará um gênero literário altamente sofisticado. Uma vez que os livros eram muito caros, a maioria das produções textuais da época era disseminada nos jornais. Segundo a observação de Afrânio Coutinho, a partir de 1836 no Brasil,

foram numerosas as produções, aparecidas na imprensa cotidiana, senão de contos verdadeiros, muito próximas desse gênero, intermediárias do conto e da crônica, pela sua feição de narrativa, tendente a despertar o interesse do leitor do tempo. (COUTINHO, 1997, p. 46).

Dessa forma, o início do conto no Brasil remonta aos tipos de produção textual como a crônica que se tinha nos jornais ao longo do século XIX. Sendo “bons” ou não, tais textos já prenunciavam o que mais tarde seria de fato o gênero conto. A respeito disto, Barbosa Lima Sobrinho comenta, no livro *Panorama do Conto Brasileiro*, que havia uma

estreita vinculação existente entre as duas atividades, a do jornalista e a do *conteur*, vinculação com que se documenta a poderosa influência do periódico na expansão e multiplicação do conto moderno, aquele que se dirige, não mais aos círculos palacianos ou a uma nobreza restrita, mas ao grande público, que se vai acumulando nas cidades de nosso tempo e, sobretudo, a essa burguesia numerosa que as indústrias e as atividades urbanas despertam para uma missão política. (SOBRINHO, 1960, p. 16).

Noutras palavras, os precursores deste novo gênero no Brasil foram os jornalistas da época, muitas vezes impulsionados pelo projeto de trazer para cá um tipo de narrativa que funcionava muito bem na Europa, razão esta “antes jornalística do que propriamente literária” (COUTINHO, 1997, p. 46). Nesse sentido, um dos primeiros jornais que colaborou para a expansão do gênero conto na imprensa brasileira,<sup>2</sup> foi o periódico *O Chronista* (1836 – 1839), dirigido por Justiniano José da Rocha. Desde as primeiras publicações, o jornal abria espaço à literatura:

O exemplo de *O Chronista* não deixaria de influir nos jornais da época, arrastando-os às preocupações literárias, que haviam conquistado os jornalistas e escritores desembarcados recentemente da Europa. O *Diário do Rio*, por exemplo, meramente noticioso, cria, em novembro de 1837, uma seção intitulada “Variedades Literárias”, de duração efêmera (...). Também o *Jornal do Comércio* se inclina diante do gosto pela literatura. Já em começos de 1837, anuncia diversas novelas e publica, sob o título “Variedade”, alguns contos divulgados na imprensa europeia. Em 1838, sucedem-se contos, novelas e romances nas suas páginas. (SOBRINHO, 1960, p. 13).

---

<sup>2</sup> Além dos jornais, que começavam a abrir cada vez mais espaço a textos literários, vale destacar os periódicos como *O gabinete de leitura*, o *Museu Universal* e a *Revista Nacional e estrangeira*, que se destinavam diretamente ao conteúdo literário, e cujas páginas continham inúmeros contos (SOBRINHO, 1960).

*O Chronista* inicialmente publicou algumas traduções de contos estrangeiros e, aos poucos, começou então a incluir textos muito próximos do gênero, escritos pelos colaboradores do jornal, como, por exemplo, “A caixa e o tinteiro”, que saiu em novembro de 1836 e era de autoria do próprio diretor do jornal, Justiniano José da Rocha (SOBRINHO, 1960).

Não se sabe com exatidão o momento em que se iniciou o desenvolvimento do gênero no Brasil, em parte, porque havia muita dificuldade, sobretudo pela escassez de estudos crítico-literários, para delimitar as características formais deste gênero. De toda forma, pode-se dizer que foi o desenvolvimento da imprensa

que levou à ampla massificação do gênero, de tal forma que alguns dos estudiosos do conto brasileiro chegam a indicar seus primórdios em 1841, com a publicação de “As duas órfãs”, de Norberto de Souza e Silva, portanto poucos anos depois que jornais como (...) *O jornal do comércio* (1837) e *O gabinete de leitura* (1837) publicavam traduções de contos franceses e ingleses e também obras originais de escritores – na maioria das vezes os jornalistas que editavam as publicações – nacionais. (HOHLFELDT, 1988, p. 17).

Portanto, tem-se que essa relação entre imprensa e literatura no Brasil se dá tanto no âmbito estilístico quanto em relação ao público leitor e à forma de circulação desses textos. Dessa forma, a problemática em precisar a data específica do aparecimento do conto no Brasil acontece em função da amplitude do gênero e, ao mesmo tempo, pela dificuldade de se atribuir ao conto uma definição conceitual.

A propósito da definição em si do gênero conto, diversas foram as dificuldades. Alguns autores se aventuraram a problematizar e agrupar as divergentes opiniões a respeito do mesmo, como é, por exemplo, o caso do livro *What is the short story?* (1961), de E. Current-García e W. R. Patrick, no qual, segundo observação de Nádía Gotlib,

seus organizadores selecionaram textos gerais da bibliografia teórica sobre o conto, divididos entre os que propõem “definições e a procura da forma” e os que manifestam “revolta contra as regras e definições prescritivas”. Além de regras (e de contrarregas), aparece um termo tópico, em função das múltiplas tendências do conto: “novas direções: liberdade e forma”. (GOTLIB, 1987, p. 9).

Neste exemplo, é evidente a discordância a respeito da criação de uma definição de conto. Tal é a diversidade de definições, que Mário de Andrade chegou a afirmar: “conto é tudo o que o autor diz que é conto” (ANDRADE *apud* MAGALHÃES Jr., 1972, p. 12). Assim, ao longo do tempo, muitas teorias a respeito do gênero foram elaboradas levando em consideração uma das características fundamentais que o distinguiria do romance ou até mesmo de uma novela: a extensão. Muitos autores trataram de elaborar uma teoria e, de maneira muito particular, estudar a questão da forma do conto. O escritor argentino Julio Cortázar, por

exemplo, aborda em *Valise de cronópio* (1974) a questão da unidade do conto, criando uma analogia entre o romance e o conto, comparando-os a um filme e a uma fotografia, respectivamente:

(...) na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (CORTÁZAR, 2008, p. 151).

Segundo o autor, o conto parte de uma ideia de “noção de limite, e em primeiro lugar de limite físico” (Id. *ibid.*, p. 151). Em seguida, dá o exemplo do *nouvelle* francês (gênero entre o conto e o romance), texto que ultrapassa vinte páginas, perdendo dessa forma, o “estatuto” de conto.<sup>3</sup> Ainda para Cortázar, nenhum elemento no conto está presente no texto de forma gratuita. O contista, consciente da falta de tempo que possui, deve condensar ao máximo tempo e espaço, de forma a propiciar, posteriormente, essa abertura de uma “realidade muito mais ampla” (Id. *ibid.*, p. 151). Cortázar reitera a importância da brevidade do conto mais uma vez, valendo-se de outra analogia: “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (Id. *ibid.*, p. 152).

Aliás, o próprio Machado de Assis já havia atentado para a questão do tamanho do conto e de sua forma. Na “Advertência” de *Várias histórias* (1896), ele afirma que:

O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos (ASSIS, 2008, p. 446).

Em outras palavras, o contista deve selecionar, tal qual o faz o fotógrafo, apenas um recorte, o melhor momento de uma história maior, a fim de narrá-la. Nesse sentido, para Alfredo Bosi: “o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção” (1936, p. 9). Portanto, o enredo do conto deve ser reduzido a um episódio ou aspecto de vida da personagem, de preferência com poucas personagens e ambientes, com a finalidade de garantir maior dramaticidade e efeito de sentido no leitor. O conto pois, possui todos os elementos do romance, ou, nas palavras de D’Onofrio (2004), “podemos considerar o conto como um romance condensado e o romance como um conto diluído” (p. 122).

---

<sup>3</sup> Pode-se tomar como exemplo de *nouvelle* o conto “A parasita azul”, publicado em *Histórias da meia-noite*, de 1873, ou até mesmo o conto “O alienista”, publicado em *Papéis avulsos*, de 1882, devido à extensão, demasiadamente longa.

Ao que tudo indica, o crítico e contista Edgar Allan Poe parece ter sido um dos pioneiros a ter se dedicado ao estudo e desenvolvimento de uma teoria do conto. Na resenha escrita em maio de 1842 a respeito do livro *Twice-Told Tales* (1837), de Nathaniel Hawthorne, Poe discorre a respeito da vantagem da brevidade da extensão do conto em relação ao romance:

O romance comum tem suas objeções, devido à sua extensão (...). Como não pode ser lido numa assentada, perde é claro, a imensa força derivada da totalidade [...]. No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção. (POE *apud* FRANÇA, 2008, p. 251).

Desta forma, a brevidade do conto seria uma vantagem sobre o romance, já que, por não permitir discursos longos, é econômico por natureza, cabendo a ele apenas o substancial. A “economia do estilo”, segundo explica Nádia Gotlib, é proveniente da proximidade do conto com duas formas narrativas anteriores, a fábula e a parábola: “o conto conserva características destas duas formas: a economia do estilo, a situação e a proposição temática resumidas” (1987, p. 15). A fim de alcançar tal brevidade, o escritor deve, portanto, conseguir administrar os elementos do conto, como o número de personagens ou mesmo a descrição da natureza e do cenário, de forma a garantir a concisão textual.<sup>4</sup>

De modo geral, o conto tem um centro, no qual um fato é explorado. Tal economia pode levar o leitor ou até mesmo o escritor à impressão de que seja mais fácil produzi-lo, quando comparado ao romance. Essa ilusória simplicidade do conto é desmentida pelo próprio Machado que, no ensaio “Notícia da atual literatura brasileira” (1873), conjectura: “é gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor” (2013, p. 436).

Ainda que o conto seja uma forma abreviada, assinalando que muitas coisas devem ser subentendidas, o que se denota com clareza é que o escritor carioca conseguiu sugerir, através dele, certa universalidade, apontando para o fato de que os seres humanos são, em sua essência, movidos pela contradição, daí a sua insistência na relativização dos valores, fazendo da sua prosa uma análise universal dos procedimentos. Nas palavras de Cortázar, o bom contista é aquele cuja “escolha contiver – às vezes sem que ele saiba conscientemente – essa fabulosa

---

<sup>4</sup> Talvez seja essa uma das razões pelas quais os contos iniciais machadianos (nos quais transbordam diálogos, descrições e personagens) são considerados inferiores esteticamente quando lidos à luz das obras posteriores.

abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (2008, p. 155).

Segundo Poe e Cortázar, cada palavra presente no conto deveria estar a serviço do “acontecimento” (FRANÇA, 2008, p. 254), de maneira que, o objetivo seria prender a atenção do leitor, conduzindo-o ao momento mais importante do conto, o clímax.<sup>5</sup> Para eles, o autor deveria selecionar qual o efeito pretendido, conduzindo a narrativa de forma a alcançar essa “unidade de impressão” (GOTLIB, 1987, p. 35). Porém, é interessante notar que, diferente do que acreditam aqueles, nos contos machadianos, o enfoque se dá não na condução do leitor a um clímax, mas na “análise da densidade psicológica de seus personagens” (FRANÇA, 2008, p. 254), o que não exige a descrição de um evento extraordinário em si que leve a um efeito arrebatador no final.

Segundo Afrânio Coutinho, Machado “recolhia da realidade cotidiana o material da vida que transformaria em símbolo de arte” (1959, p. 18) e acrescenta: “a sua visão de vida era vertida em arte, essa matéria de vida era transfigurada em matéria artística, a sua experiência da realidade era transformada em verdade estética” (Id. *ibid.*, p. 20).

Na interpretação de Nádia Batella Gotlib, Tchekhov teria sido o primeiro escritor a libertar o conto da preposição proposta por Poe em sua “Filosofia da composição” de que o conto deveria ser a narrativa de um acontecimento extraordinário (GOTLIB, 1987). E, segundo França, de maneira análoga

(...) ao que também ocorre em muitos contos de Machado, em alguns de Tchekhov há a impressão de nada significativo acontecer. As narrativas (...) relatam histórias comuns que, segundo os mandamentos de Poe, não mereceriam ser tomadas como matérias de conto. (FRANÇA, 2008, p. 258).

Diferente do que acontece na maioria dos contos policiais ou de terror,<sup>6</sup> em que há no final uma resolução do enigma e a convergência de todas as respostas às questões propostas ao longo do texto, nos contos de maturidade do escritor carioca há, na maioria das vezes, um desfecho enigmático, reticente, de modo que o final pareça vago. Causando no leitor certo

---

<sup>5</sup> Cabe ressaltar aqui, mais uma vez, a diferença entre o conto e o romance: enquanto no conto, o clímax pode e deve ser deixado para o final, no romance, o clímax deve aparecer em algum momento no meio da narrativa, de maneira que anteceda o final.

<sup>6</sup> Uma das razões pelas quais o conto ganhou adeptos mundo afora, foi através da vertente de contos de suspense, policiais e mesmo fantásticos, transformando-o em assunto relevante, digno de atenção na literatura, muitas vezes mais pela quantidade que pela qualidade de suas publicações.

incômodo, encontra-se, em Machado, “estórias ambíguas que mantêm questões sutis em aberto e a serem solucionadas pelo próprio leitor a partir das mais diversas interpretações” (Id. *ibid.*, p. 259). Ao finalizar a narrativa no momento que uma possível análise poderia ser iniciada, tem-se a sensação de que suas histórias não estão terminadas. Sendo assim, não há estabilização de sentido, uma vez que o problema permanece, ou seja, o final não é o final. Através da ironia e do humor, ele consegue colocar em pauta as deformidades e os vícios, de uma sociedade na qual estava inserido, ou seja, ao mesmo tempo escreve dela e para ela. Portanto, para que sejam apreendidas, é necessária uma leitura atenta do texto literário, uma vez que os significados estão subentendidos. A respeito disso, Antônio Candido irá dizer que através da “neutralidade aparente das suas histórias que todos podiam ler” (1964, p.17), ou seja, apesar de alguns enredos parecerem rasos, há por trás uma análise psicológica profunda. Manipulando a técnica narrativa com total consciência, Machado de Assis elabora uma leitura miúda da experiência histórica.

### 1.3 Dos primeiros contos às coletâneas

Apesar de seu primeiro conto datar de 1858, é somente a partir de 1864 que Machado de Assis se volta de fato à carreira de contista.<sup>7</sup> Nesse momento, havia então no Brasil oitocentista uma relação estreita entre os literatos e escritores com a imprensa brasileira, de modo particular, com os jornais e revistas da época. Em razão da censura por parte da monarquia portuguesa, a atividade da imprensa no Brasil foi tardia, de modo que só começa a partir de 1808, com a chegada da Família Real, quando surgem os dois primeiros jornais brasileiros: a *Gazeta do Rio de Janeiro* e o *Correio Braziliense* (CRESTANI, 2009, p. 44). Antes disso, a atividade editorial era proibida, como uma maneira de controlar e evitar qualquer tipo de revelia ou manifestação que pudesse ameaçar a dominação colonial. D. João VI, ao desembarcar em terras brasileiras, traz consigo equipamentos que permitiriam a impressão na colônia.

Como a cidade do Rio de Janeiro era o principal centro urbano da colônia e, posteriormente, tornar-se-ia a capital do Império brasileiro, ela será o epicentro da atividade editorial do país. Dessa maneira, ao longo do século XIX, a imprensa brasileira se consolidaria. No entanto, como se verificou por meio do censo de 1872, quase mais da metade da população do Rio de Janeiro era composta por escravos, pode-se dizer que a atividade da imprensa, ou então, o acesso ao ambiente cultural, seja ele através de livros, teatros ou jornais, se reservava a uma parcela ínfima da elite brasileira. Nesse sentido, como observa Hélio Guimarães, a maior parte do público era analfabeta:

(...) os alfabetizados não ultrapassaram os 30% da população brasileira (...). Em 1872, apenas 18,6% da população livre e 15,7% da população total, incluindo os escravos, sabiam ler e escrever, segundo dados do recenseamento (...). Já em 1890, a porcentagem diminuiu: apenas 14,8% sabiam ler e escrever. (GUIMARÃES, 2004, p. 66).

Tal fato, inclusive, será assunto da pena do próprio Machado de Assis que, em crônica publicada a 15 de agosto de 1876, na *Semana Ilustrada*, afirma:

E por falar neste animal (o burro), publicou-se há dias o recenseamento do Império, do qual se colige que 70% da nossa população não sabem ler. Gosto dos algarismos, porque não são de meias medidas nem de metáforas. Eles dizem as coisas pelo seu nome, às vezes um nome feio, mas não havendo outro, não o escolhem. São sinceros, francos, ingênuos. As letras fizeram-se para frases; o algarismo não tem frases, nem

---

<sup>7</sup> Lembrando que foi nesse mesmo ano que o autor iniciou suas publicações no *Jornal das Famílias* (MASSA, 2009).

retórica (...). A nação não sabe ler. Há só 30% dos indivíduos residentes neste país que podem ler; desses uns 9% não leem letra de mão. 70% jazem em profunda ignorância. (ASSIS, 1959, p. 377-378).

Embora o público leitor fosse escasso, havia um interesse geral pelos folhetins, que tratavam de acontecimentos cotidianos. Nesse mesmo período, também pelo folhetim, cujo espaço era geralmente o rodapé da primeira página, começaram a aparecer textos literários,<sup>8</sup> fossem poemas, romances ou contos:

O Brasil, como sempre o fizera, imitou a França, embora não antes de 1839. O pioneiro nas traduções foi um eminente professor, jornalista e representante do Partido Conservador, Justiniano José da Rocha. São deles as versões brasileiras de *Mistérios de Paris*, *O conde de Monte Cristo* e muitos outros, e trabalhava tão rapidamente que o *Jornal do Commercio* conseguia sua publicação quase que simultaneamente com o jornal de Paris – ele terminou *Mystères de Paris* em um mês e *Monte Cristo* em dois meses e meio! Embora a grande maioria dos *romans-feuilletons* brasileiros fosse constituída por traduções (...), o total das obras brasileiras de ficção que apareceram dessa forma ao longo dos anos foi suficiente para tornar o folhetim um importante veículo para o talento literário nacional. (HALLEWEL, 1985, p. 139-140).

Nesse sentido, no conto “Aurora sem dia”, publicado primeiramente no *Jornal das Famílias* e posteriormente agrupado na coletânea *Histórias da meia-noite*, Machado de Assis chama justamente a atenção dos leitores para o fato de os jornais passarem a destinar espaço para o conteúdo literário. Em diálogo entre o personagem Luís Tinoco e seu padrinho, o último indaga: “os jornais já não falam de política? No meu tempo não falavam de outra coisa”, ao passo que Tinoco responde: “falam de política e publicam versos, porque ambas as coisas têm entrada na imprensa” (ASSIS, 2008, p. 204).

A importância do papel social do jornal já havia sido, inclusive, discutida pelo próprio Machado de Assis no artigo “O jornal e o livro”, de 1859, publicado em duas partes no jornal *Correio Mercantil*. No texto, o escritor afirma ser o jornal exemplo de regeneração, atribuindo-lhe um papel democrático. Para Machado, o jornal seria a

(...) verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para os mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções. (ASSIS, 2013, p. 72).

---

<sup>8</sup> Segundo Hallewl, o folhetim teve início na França, quando: “os jornais da época, excessivamente enfadonhos, começaram – o por volta de 1827 – a depender das rendas proporcionadas pela publicidade (costume imitado da Inglaterra) e se viram forçados, em consequência, a empenhar-se numa guerra para ampliar a circulação. A solução que eles adotaram foi a de caçar os leitores com o *roman-feuilleton*, ou ficção em série. A *Revue de Paris* introduziu a ideia no fim da década de 1820, o que, porém, só se tornou uma prática generalizada por volta de 1836 (...). Para avaliar o que pode ter sido o impacto de um romance-folhetim popular, basta vermos o exemplo do *Constitutionnel*, cuja circulação, após cair de 9.000 exemplares em 1836 para 3.600 em 1844, subiu para 25.000 em 1845-46, graças ao *Juif errant*, de Sue. A publicação na forma de folhetim encorajava os complicados enredos melodramáticos, com cada parte planejada para terminar de forma a deixar o leitor aguardando a continuação” (1985, p. 139).

Algum tempo depois, em outubro do mesmo ano, o escritor, retomando as ideias apresentadas no artigo anterior, estabelece uma oposição entre o jornal e o livro e afirma que o jornal é o local da democratização do conhecimento, considerando-o como uma espécie de “*fiat humano*”. Segundo Machado,

(...) a palavra, esse dom divino que fez do homem simples matéria organizada, um ente superior na criação, a palavra foi sempre uma reforma. Falada na tribuna é prodigiosa, é criadora, mas é o monólogo; escrita no livro, é ainda criadora, é ainda prodigiosa, mas é ainda o monólogo; esculpida no jornal, é prodigiosa e criadora, mas não é o monólogo, é a discussão. (Idem, 2003, p. 81).

Tal espaço dispensado à literatura inaugurou uma espécie de tradição, pois a maioria dos textos literários foi publicada inicialmente em jornais e revistas da época, antes de o serem em livros. Focando sua atenção na produção literária de Machado de Assis, John Gledson afirma que

quase todas as histórias foram publicadas inicialmente em revistas e jornais. Isso era prática comum, porém, é importante conhecer o perfil dos periódicos, desta forma explicam-se muitas características aparentemente desimportantes, como por exemplo, a extensão das histórias, ou até mesmo o público a quem Machado se dirigia. (GLEDSON, 2006, p. 37).

Ainda segundo Gledson, a maioria dos contos machadianos foi, sobretudo, publicada em três importantes periódicos oitocentistas. No levantamento feito pelo crítico inglês, Machado publicou 70 contos no *Jornal das Famílias* (1863-1878), 56 na *Gazeta de Notícias* (1875-1959) e 37 na revista *A Estação* (1879-1904).

Para Jaison Crestani, no momento em que o autor carioca inicia suas publicações na imprensa, o conto era ainda uma forma muito recente entre os escritores no Brasil. Desse modo, houve um processo para definir e adquirir esse estatuto literário. Sendo assim, “é provável que Machado de Assis durante o período de colaboração no *Jornal das Famílias* seguisse, como modelo narrativo, a estrutura do romance” (2009, p. 68). Nessa perspectiva, os contos iniciais resvalam num fundo romântico, trazendo temas e estruturas caros a essa escola, e por isso, foram considerados inferiores esteticamente, quando postos ao lado dos escritos da maturidade.

Tal leitura comparativa “acaba normalmente por marcar a produção contística inicial de Machado com um duplo estigma: inferioridade e imaturidade” (LOUREIRO, 2006, p. 104). Como aponta Jayme Loureiro, as leituras dos contos iniciais são, em sua grande maioria, feitas em razão de procurar exclusivamente a ausência de temas e técnicas narrativas nas obras de

juventude com relação às obras escritas a partir de 1880, eliminando, desta maneira, a particularidade dos textos escritos entre as décadas de 1860 e 1870.

Assim, tem-se que, diferente dos seus contemporâneos,<sup>9</sup> cujos textos resvalavam na busca da cor local, ou então se davam em função da adaptação a determinada escola literária que estivesse em voga, Machado estava mais interessado na análise de processos, no estudo da psicologia do personagem, culminando numa reflexão acerca do comportamento do ser. Por meio da sua capacidade de partir de um material sintético para desenvolver grandes temas estruturais, não seria exagerado afirmar, portanto, que foi através dele que o conto de fato se consolidou no Brasil, tendo nele seu maior representante:

Se o nosso conto literário não começou com Machado de Assis – já dizia em 1922 Alberto de Oliveira, no prefácio da nossa primeira antologia do conto nacional – firmou-se com ele, recebendo-lhes das mãos trato que nenhuma das outras anteriormente lhe haviam dado e feição nova e característica com o interesse dos temas e alinhamento e cuidado de estilo. Quer pela temática, quer pela técnica, quer pelo estilo, ninguém, na verdade, compreendeu melhor o gênero, desde as suas primeiras produções a partir de 1860. (OLIVEIRA *apud* COUTINHO, 1997, p. 47).

Ainda a respeito dessa mesma percepção, Lima Sobrinho afirma que, “sob certo aspecto, o conto brasileiro – não o conto popular mas o conto literário – começa realmente com Machado de Assis, se exigirmos um mínimo de qualidades literárias, sob o critério do gosto atual” (1960, p. 10). Corroborando tal percepção, Lúcia Miguel Pereira chega, inclusive, a dizer que,

embora qualquer de seus melhores romances, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, seja superior a tudo o que em seu tempo se escreveu e à imensa maioria dos livros que depois se publicaram, possa e deva perdurar em nossa literatura como modelo em seu gênero, foi, incontestavelmente, como contista que Machado de Assis fez as suas obras-primas. (PEREIRA, 1973, p. 100).

A ausência de uma definição do conto enquanto gênero no Brasil e a falta de uma teoria sobre a forma do mesmo, fez do escritor carioca um experimentador, de maneira que houve um processo de amadurecimento até que pudesse afinar sua pena de contista. Em muitos de seus primeiros contos, Machado de Assis tenta, segundo Alfredo Bosi, conciliar “formas batidas e valores novos” (2007, p. 75). Embora as personagens iniciais tenham sempre em mente o

---

<sup>9</sup> A partir da segunda fase do Romantismo, surgem no cenário nacional, autores que mais tarde se consagrariam como contistas, tais como: Álvares de Azevedo e suas narrativas de caráter fantástico com *Noite na taverna* (1855), provenientes da influência direta de Byron e Musset; Bernardo Guimarães, com *Lendas e romances* (1871) trazendo para sua prosa, características do sertão e aproximando-se do realismo; Lúcio de Mendonça, com sua coletânea de contos *Esboços e perfis*, de 1889, entre outros (COUTINHO, 1997).

alcance de determinado objetivo, quer a obtenção de um patrimônio ou um casamento meramente por conveniência, o narrador machadiano desses primeiros contos, mais precisamente dos dois primeiros livros – *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite* –, parece não ter ciência da presença da ambiguidade. Separam-se os personagens entre bons e maus, entre os que são ingênuos e os astutos, sempre baseados numa relação de mentira ou farsa.

A preferência do escritor pelas fábulas vai influenciar sua pena, uma vez que os contos nesse momento apresentam sempre uma lição ou um fundo moralizante. Essa visão dicotômica se dissolverá nos textos posteriores à medida que personagens “maus” saem vencedores no final. Observa-se, assim, um “trânsito para um tempo moral em que o que se julgaria cálculo frio ou cinismo começa a eleger-se como prática do cotidiano (...)” (Id. *ibid.*, p. 80). Tais práticas, antes sempre veladas, passariam, então, a ser expostas pelo escritor.

No momento da publicação de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-Noite*, Machado de Assis estaria envolvido em dois processos simultâneos e dependentes, isto é, aprender “a arte do conto e a arte de educar o leitor” (CRESTANI, 2009, p. 34). Com relação ao segundo, sabemos que se tornaria parte de seu projeto literário, completando o tripé, juntamente com a) a crítica ao romance romântico, do ponto de vista estrutural, modificando o gênero literário, de modo a “quebrá-lo” estruturalmente; b) a já citada “pedagogia do leitor”, cuja relação de interlocução entre narrador e leitor propiciava a quebra da expectativa romântica<sup>10</sup> e, por último, c) o aprofundamento psicológico das personagens, expondo assim uma visão crítica a respeito da sociedade brasileira. Tais estratégias narrativas estão presentes em maior ou menor grau em seus contos, dos iniciais até os da maturidade.

Como se sabe, a formação do sistema intelectual brasileiro foi um tanto quanto contraditória, de forma que havia um paralelismo entre a sobrevalorização do nacionalismo e a importação de modelos literários europeus. Desde os primeiros artigos de Machado de Assis, nos idos de seus 19 anos, é possível identificar sua preocupação com a adaptação dos textos europeus à realidade local. Em artigos como “O folhetinista” publicado no periódico *O Espelho*, em 1859, é possível notar uma crítica do autor à imitação dos folhetins franceses:

---

<sup>10</sup> Dentre o tripé machadiano que constitui seu projeto literário, se encontra o diálogo com o leitor, estratégia utilizada por ele em suas obras (através do diálogo direto entre narrador e leitor) e aconselhamento dado aos demais escritores em seus ensaios críticos, de forma a interferir no modo como os leitores compreendiam o texto literário. Tal estratégia possibilitava ao leitor o reconhecimento das tensões presentes nas estruturas sociais por meio das narrativas ao mesmo tempo em que o incitava a uma maior autonomia no processo de leitura.

Na apreciação do folhetinista pelo lado local temo talvez cair em desagrado negando a afirmativa. Confesso apenas exceções. Em geral o folhetinista aqui é todo parisiense; torce-se a um estilo estranho, e esquece-se, nas suas divagações sobre o *boulevard* e *Café Tortoni*, de que está sobre um *mac-adam* lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio de um deserto. Alguns vão até Paris estudar a parte fisiológica dos colegas de lá; é inútil dizer que degeneraram no físico como no moral. Força é dizê-lo: a cor nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil. (ASSIS, 2013, p. 86).

O problema brasileiro seria, portanto, o da importação de uma literatura europeia, nos moldes franceses, porém, com personagens brasileiros. Essa tentativa de adaptação evidenciava ainda mais o atraso, ou descompasso do país em relação à sua matriz cultural, a França. Desta forma, era nítida a tendência “acrítica” e “pouco reflexiva” do público leitor, acostumado aos folhetins e aos romances românticos da época (CRESTANI, 2009, p. 54).

Machado de Assis, consciente da crise do romantismo e da dinâmica das relações sociais, passa então a conceber seus contos de modo a marcá-los com a “máscara social” (BOSI *apud* FISCHER, 1998, p. 151), criando uma galeria de personagens voltados aos interesses burgueses, quer sejam eles ascender socialmente ou a escolha conveniente de parceiros para o casamento. Ao mesmo tempo em que garantia a apreensão, por parte dos leitores, do componente “moralizante” presente nos contos, sua preocupação se dava também com relação às práticas de leitura do texto literário, como, por exemplo, assegurar que os leitores não tomassem ficção por realidade, instigando-os a uma leitura mais independente do texto literário. O trabalho do narrador seria então: “na busca por uma leitura mais crítica, capaz de ir além da superfície do texto e de alcançar o prazer estético proporcionado pelo modo de construção da narrativa” (CRESTANI, 2009, p. 93).

Sendo assim, a “dimensão metanarrativa” (FISCHER, 2009, p. 152) machadiana se apresenta desde os primeiros contos, de forma que superava o que havia sendo praticado pelos escritores contemporâneos a ele. Essa novidade formal do primeiro Machado faz com que ele coloque em xeque não só a função do leitor como a do próprio narrador, depositando nele o papel de desconstrução das práticas tradicionais de leitura, criando uma “teoria própria do ato de leitura” (CRESTANI, 2009, p. 100).

O texto escolhido para abrir a primeira coletânea do autor no gênero, *Contos fluminenses*, é o conto “Miss Dollar”. Diferente dos demais, era o único inédito, os outros haviam sido publicados anteriormente em revista. Nesse conto, é possível perceber a tentativa do autor de contrariar a expectativa romântica do leitor, processo que aparecerá, mesmo que de

forma branda, em alguns dos primeiros ensaios de Machado no gênero.<sup>11</sup> O autor inicia o conto prevendo o que cada tipo de leitor acreditaria ser a tal Miss Dollar:

Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que Miss Dollar é uma inglesa pálida e delgada. A moça em questão deve ser vaporosa e ideal como uma criação de Shakespeare (...). A figura é poética, mas não é a da heroína do romance. Suponhamos que o leitor não é dado a estes devaneios e melancolias; nesse caso imagina uma Miss Dollar totalmente diferente da outra. Desta vez será uma robusta americana, vertendo sangue pelas faces, formas arredondadas, olhos vivos e ardentes, mulher feita, refeita e perfeita. Já não será do mesmo sentir o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso. Para esse, a Miss Dollar verdadeiramente digna de ser contada em algumas páginas seria uma boa inglesa de cinquenta anos, dotada com algumas mil libras esterlinas, e que, aportando ao Brasil em procura de assunto para escrever um romance, realizasse um romance verdadeiro, casando com o leitor aludido (...). Mais esperto que os outros, acode um leitor dizendo que a heroína do romance não é nem foi inglesa, mas brasileira dos quatro costados, e que o nome de Miss Dollar quer dizer simplesmente que a rapariga é rica. A descoberta seria excelente, se fosse exata; infelizmente nem esta nem as outras são exatas. (ASSIS, 2008, p. 11).

Após uma folha e meia de previsões a respeito das possíveis opiniões, o autor revela, finalmente, contrariando todas as expectativas do leitor, a identidade da personagem:

A Miss Dollar do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; Miss Dollar é uma cadelinha galga. (Id. *ibid.*, p. 12).

O conto é dividido em oito capítulos, o que é considerado demasiadamente longo, dadas as características do conto enquanto gênero, tais quais se conhece hoje. Tal prolongamento da extensão era aspecto marcante das produções iniciais de Machado, principalmente as publicadas no *Jornal das Famílias*, como também de toda a literatura do século XIX. Segundo o levantamento feito por Jaison Crestani, “apenas 22%, aproximadamente, das narrativas machadianas foram publicadas num único número do periódico” (CRESTANI, 2009, p. 156).

O tratamento dispensado ao leitor passa por uma mudança radical: nos contos anteriores a 1880, tem-se um leitor convocado, de certa maneira até adulado. No conto “Ernesto de tal”, presente na coletânea *Histórias da meia-noite*, o narrador estabelece uma relação de proximidade com o leitor, como se este fosse cúmplice e confidente seu:

Agora tem a palavra o leitor para interpelar-me a respeito das intenções desta moça, que, preferindo a posição do rapaz de nariz comprido, ainda se carteara com Ernesto, e lhe dava todas as demonstrações de uma preferência que não existia. As intenções de Rosina, leitor curioso, eram perfeitamente conjugais. Queria casar, e casar o melhor que pudesse. (ASSIS, 2008, p. 193).

---

<sup>11</sup> Importante ressaltar que, a petulância do narrador machadiano, que está sempre a provocar e convocar o leitor vem do aprendizado da crônica. Nesta, o escritor tem uma relação muito próxima do leitor.

Nos contos posteriores, principalmente os que seriam publicados em *Papéis avulsos*, apesar de ser tomado como parte do “teatro armado”, o leitor é tratado de maneira mais discreta, “menos populista” (FISCHER, 1998, p. 162), haja vista que o narrador daquelas se aproxima de narradores como os de *Memórias póstumas* ou *D. Casmurro*, dada a ironia injetada na maioria das narrativas.

Veja-se agora os breves comentários a respeito das coletâneas de contos do escritor. Preferiu-se omitir nesse momento os livros *Contos fluminenses* e *Histórias sem data*, dado que o próximo capítulo se reserva ao estudo dos dois livros individualmente, levando em consideração alguns dos aspectos mais relevantes de cada um deles.

Os contos reunidos nas duas primeiras coletâneas publicadas do escritor versam, em sua grande maioria, a respeito de histórias de teor romanesco e apresentam caráter verossímil. Porém, neles já é possível localizar certa

Investigação psicológica e social, embora ainda disfarçada atrás do pretexto anedótico; vejam-se, como exemplo, as reflexões sobre o papel da mulher na sociedade e acerca da vaidade subjacentes em “O segredo de Augusta”, e a trama quase subversiva que compõe as “Confissões de uma viúva moça”. (DIEGO, 2008, p. 111-112).

No mesmo ano que lança sua segunda coletânea, *Histórias da meia-noite*, trazendo contos como “A parasita azul” e “Aurora sem dia”,<sup>12</sup> Machado de Assis publica também seu maior ensaio a respeito da situação da literatura no Brasil – “Notícia da Atual Literatura Brasileira”. Machado de Assis organizou o ensaio basicamente em cinco partes (exposição do problema, romance, poesia, teatro e língua). As duas primeiras partes tratam da situação da literatura no Brasil no momento em que o escritor lançava mão de sua pena para compor o ensaio, enquanto que as demais versam sobre tópicos mais pontuais, abordando o que havia de relevante no cenário literário brasileiro acerca dos gêneros – conto, teatro e poesia.

O ensaio foi inicialmente publicado em 24 de março de 1873, no periódico brasileiro *O Novo Mundo*, que era impresso em Nova York. Ainda no mesmo ano, o texto foi publicado posteriormente em outros periódicos, como *A Reforma*, tanto do Rio de Janeiro como no de Porto Alegre (em setembro e outubro, respectivamente); em *A Semana* (setembro e outubro de

---

<sup>12</sup> Os contos publicados no *Jornal das Famílias* que compõem a coletânea, na ordem em que aparecem em livro, são: “A parasita azul”, publicado entre junho e setembro de 1872; “As bodas de Luís Duarte”, publicado em junho e julho de 1873; “Ernesto de tal”, publicado entre março e abril de 1873; “Aurora sem dia”, publicado entre novembro e dezembro de 1870; “O relógio de ouro”, publicado entre abril e maio de 1873 e “Ponto de vista”, publicado inicialmente com o título “Quem desdenha”, entre outubro e novembro de 1873.

1877) e republicado em *O Novo Mundo* (abril de 1879). Fato curioso é que, todos os jornais nos quais o ensaio foi publicado se intitulavam liberais, portanto, abolicionistas e republicanos, posição política da qual o escritor compartilhava na época em questão. Assim sendo, teria o escritor exercido alguma participação na escolha dos jornais nos quais seu ensaio foi publicado? No texto, Machado critica o excesso de cor local que os escritores utilizavam em seus escritos, questiona o uso do indianismo e a falta de leitura dos clássicos ao mesmo tempo em que lança um olhar sobre o projeto romântico, reafirmando o papel fundamental do crítico literário na produção cultural nacional.

A coletânea de 1873 se situa entre o primeiro romance, *Ressurreição*, de 1872, e *A mão e a luva*, publicado em 1874. Desta forma, o autor deixa claro na advertência de *Histórias da meia-noite* que o livro seria apenas um passatempo para o leitor, ao mesmo tempo em que agradece ao público pelo sucesso do primeiro romance e já anuncia a publicação de um próximo:

Vão aqui reunidas algumas narrativas, escritas ao correr da pena, sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor. Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele, nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo. O que digo é que estas páginas, reunidas por um editor benévolo, são as mais desambiciosas do mundo. Aproveito a ocasião que se me oferece para agradecer à crítica e ao público a generosidade com que receberam o meu primeiro romance, há tempos dado à luz. Trabalhos de gênero diverso me impediram até agora de concluir outro, que aparecerá a seu tempo. (ASSIS, 2008, p. 144).

O conto “Aurora sem dia”, presente na coletânea, introduz, pela primeira vez, o tema da criação e processo artístico, assunto que será retomado inúmeras vezes, em histórias como “Cantiga de esponsais” (*Histórias sem data*), “Um homem célebre” (*Várias histórias*) e “O machete” (*Jornal das Famílias*), para citar os mais conhecidos. Luís Tinoco, empregado público, um dia acorda tomado da ideia de que teria ele nascido com a “vocação para a poesia”.<sup>13</sup> Após longas descrições a respeito de sua carreira enquanto poeta, ele decide que tinha uma missão a seguir, e inicia uma carreira política. Ao final do conto, ciente da sua falta de talento e vocação, tanto para a carreira literária quanto política, abandona ambas e se torna um “honrado e pacato lavrador, ar e maneiras rústicas, sem o menor vestígio das atitudes melancólicas do poeta, do gesto arrebatado do tribuno – uma transformação, uma criatura muito outra e muito melhor” (Id. *ibid.*, p. 216). Lúcia Miguel Pereira dirá que o personagem Luís

---

<sup>13</sup> Jayme Loureiro se atentou para a definição do substantivo *tinoco*. De acordo com o dicionário Caldas Aulete, *tinoco* significa *maníaco* (2006, p. 106).

Tinoco, assim como diversos outros da galeria de personagens machadianos, é “preso a uma ideia fixa” (1988, p. 137).

Neste conto, percebe-se também uma crítica do autor ao tipo de escritor, sem aptidão para as letras, que se utilizava de clichês e frases de efeito, a fim de convencer e causar uma boa impressão ao leitor. Machado já havia escrito uma crítica a respeito deste tipo de escritor. Em artigos como “O parasita” e “Os Fanqueiros Literários”, publicados no periódico *O Espelho*, ambos em 1859, é possível notar uma crítica a respeito desse tipo de escritor. Machado argumenta que o “fanqueiro” seria um parasita social e medíocre literato, cujo “talento é uma simples máquina em que não falta o menor parafuso” (ASSIS, 2013, p. 79). Ainda segundo o escritor, os fanqueiros seriam os parasitas sociais, que instrumentalizavam a literatura a fim de obter lucro, ou, nas palavras do escritor,

o fanqueiro literário é uma individualidade social e marca uma das aberrações dos tempos modernos. Esse moer contínuo do espírito, que faz da inteligência uma fábrica de Manchester, repugna à natureza da própria intelectualidade. Fazer do talento uma máquina, e uma máquina de obra grossa, movida pelas probabilidades financeiras do resultado, é perder a dignidade do talento, e o pudor da consciência. (ASSIS, 2013, p. 80).

Tal qual Tinoco, que tirava a “inspiração” para seus textos dos mais diversos e banais temas e acontecimentos, Machado ironiza, argumentando que, para o “fanqueiro”: “desposório, natalício ou batizado, todos esses marcos da vida são pretextos de inspiração às musas fanqueiras” (Id. *ibid.*, p. 79). Machado de Assis também discorreu diversas vezes a respeito da importância do estudo e domínio da técnica, contrariando uma visão muitas vezes romântica do artista movido apenas pela vocação e talento, como na advertência de *Ressurreição*, na qual diz: “com o tempo, adquire a reflexão o seu império, e eu incluo no tempo a condição do estudo, sem o qual o espírito fica em perpétua infância” (Idem, 2006, p. 116).

O último conto de *Histórias da meia-noite*, “Ponto de vista”, traz uma novidade formal interessante: é um conto epistolar, dividido em capítulos e cada capítulo é composto de uma carta, endereçada a um dos três personagens (Raquel, Luísa ou Dr. Alberto). Portanto, não há narrador e os personagens se comunicam apenas através de correspondências.

Em 1875 sua atividade como escritor se intensifica, e começa então a escrever os contos que posteriormente fariam parte de *Papéis avulsos* (1882). Eis que em março de 1880, o escritor inicia a publicação na *Revista Brasileira* do livro que seria considerado o divisor de águas em sua carreira: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. As diferenças estruturais da narrativa já se encontram desde as primeiras páginas do romance. Segundo Alfredo Bosi: “o que marca a

singularidade das *Memórias póstumas*, o seu salto qualitativo, é o modo pelo qual a presença do narrador junto aos fatos dobra-se em autoconsciência” (BOSI, 2006, p. 282).

Dentre as inovações, está a mudança de perspectiva do narrador, que será um membro da elite, ou seja, a narração passa a transcorrer de cima para baixo. O narrador autodiegético, Brás Cubas, está num não lugar, pois é um defunto autor. O lugar ocupado por ele na pirâmide social e o processo de formação da personalidade desse personagem, autorizam-no a fazer o que quer. Aliado ao fato de estar morto, também lhe dá autoridade para dizer o que bem entende. O narrador é volúvel e instável, não se importando com o leitor. A partir da narração de sua vida, o leitor é levado a adquirir um olhar crítico e entender as contradições da sociedade carioca do século XIX. Tendo sido sua vida um encadeamento de fracassos, conclui ele: “não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (ASSIS, 2006, p. 639).

No mesmo ano de publicação de *Memórias*, o escritor publicou vários contos, poemas e artigos, em dois importantes periódicos da época: *A Estação* e *Gazeta de Notícias*. Muitos dos contos presentes em *Papéis avulsos* saíram inicialmente neste periódico. Na “Advertência” do livro, Machado observa:

Este título de *Papéis avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram parar aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa. (Idem, 2008, p. 236).

Para, em seguida, finalizar com uma menção a Diderot:

Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoasse, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso. (ASSIS, 2008, p. 236).

Posteriormente, tal citação será retomada na advertência de *Várias Histórias* (1896), na qual o autor utiliza o trecho original como epígrafe do livro: “*Mon ami, faisons toujours des contes... Le temps se passe, et le conte de la vie s’acheve sans qu’on s’en aperçoive*”.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Segundo Marta de Senna, em nota para a edição eletrônica de *Várias Histórias*: “trata-se de uma referência a *Salon* de 1767, de Diderot (1713-1784). Eis a citação completa: “mon ami, faisons toujours des contes. Tandis qu’on fait un conte, on est gai; on ne songe à rien de fâcheux. Le temps se passe; et le conte de la vie s’achève, sans qu’on s’en aperçoive”. Traduzindo: “meu amigo, façamos sempre contos. Enquanto se faz um conto, está-se alegre; não se cogita de nada. O tempo passa, e o conto da vida termina sem que ninguém perceba”. Disponível para consulta no link: <[http://www.machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/variashistorias.htm](http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/variashistorias.htm)>. Acesso em: 02 fev. 2016.

Novamente, o autor escreve uma advertência, na qual deixa entrever certa função de passatempo do conto, tanto para quem os lê quanto para quem os escreve.

O tom de dispersão (já presente no título do livro com o emprego do adjetivo: “avulsos”) será confirmado ao longo da leitura por meio dos diversos modelos narrativos que o autor se utiliza para compor a narrativa. Segundo John Gledson: “é como se ele tivesse que criar uma forma própria para cada conto: diálogo, pastiche, sátira, contos longos, médios” (2006, p. 30-31).

*Papéis avulsos*, publicado em outubro de 1882, é composto por doze contos, de extensões variadas, que vão desde as noventa páginas de “O alienista” até as dez de “A chinela turca”. A coletânea contém alguns dos mais consagrados contos machadianos,<sup>15</sup> como, por exemplo: “O espelho” e “Teoria do medalhão”. A partir deste livro, as demais coletâneas começam a conter textos mais profundos, nos quais a análise psicológica dos personagens é mais densa e complexa. Em sua maioria, os contos trazem sempre algum tipo de crítica sobre a sociedade do Segundo Reinado, às crenças da época em resoluções milagrosas, ao culto à aparência e conseqüente mania de grandeza. A crítica recebeu de forma muito positiva o livro, o que rendeu ao autor, por meio da apreciação crítica publicada na *Gazeta da Tarde* por Araripe Jr, a alcunha de “filósofo poeta” (PIZA, 2008, p. 226).

Entre outros temas, o livro também trata de questões a respeito do cientificismo e das ideias exageradas que chegavam ao Brasil no século XIX. “O alienista” é uma clara amostra de como a ciência, quando mal utilizada, poderia – como é o caso do Dr. Bacamarte – ser prejudicial e desmedida, chegando mesmo a levar à loucura. Tal temática do abuso da ciência será retomado em outros textos, como “Conto Alexandrino”, presente em *Histórias sem Data*.

A elaboração da coletânea foi, de certa forma, breve. Segundo explica Marta de Senna, “sua criação foi relativamente rápida, tendo saído em volume em novembro de 1882, pouco

---

<sup>15</sup> Os contos que compõem a coletânea, na ordem em que aparecem em livro, são: “O alienista”, publicado em *A estação*, entre outubro de 1881 e março de 1882; “Teoria do medalhão”, publicado na *Gazeta de notícias*, em 18 de dezembro de 1881; “A chinela turca”, publicado em *A época*, em 14 de novembro de 1875; “Na arca”, publicado em *O cruzeiro*, em 14 de maio de 1878; “Dona Benedita”, publicado em *A estação*, entre abril e junho de 1882; “O segredo do Bonzo”, publicado na *Gazeta de Notícias*, em XXXX de 1882; “O anel de Polícrates”, publicado na *Gazeta de notícias*, em dois de julho de 1882, “O empréstimo”, publicado na *Gazeta de notícias*, em 30 de julho de 1882; “A sereníssima república”, publicado na *Gazeta de notícias*, em 20 de agosto de 1882; “O espelho”, publicado na *Gazeta de notícias*, em oito de setembro de 1882; “Uma visita de Alcibiades”, originalmente publicado no *Jornal das Famílias*, em outubro de 1876, e posteriormente numa segunda versão na *Gazeta de Notícias*, em 1º de janeiro de 1882; “Verba testamentária”, publicado na *Gazeta de Notícias*, em oito de outubro de 1882.

depois da publicação na *Gazeta de Notícias* do último conto da coletânea, “Verba testamentária”, em outubro do mesmo ano”.<sup>16</sup>

O lugar especial reservado à obra pela crítica ao longo dos anos se dá justamente porque, nesse livro, Machado de Assis começa a desamarar a capa da ironia, assumindo um tom sarcástico e de crítica fina, tom esse já presente em *Memórias póstumas*. Das diversas críticas que o livro recebeu, uma delas, publicada em dois de novembro de 1882, na *Gazeta da Tarde*, de autoria de Luís da Gama Rosa, merece destaque por aproximar esteticamente *Papéis avulsos* das *Memórias póstumas*:

Os *Papéis avulsos* são, na essência, uma continuação da maneira iniciada em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O mesmo maneirismo, o mesmo pessimismo, o mesmo ar sarcástico, cético, desiludido de tudo e de todos, as mesmas revelações apocalípticas, os mesmos sentidos obscuros e ambíguos, o mesmo espírito enigmático, fazem desconhecer, no primeiro como no segundo livro, o poeta lírico, o escritor romântico de outrora. (MAGALHÃES Jr., 1981, p. 34-35).

A quinta e última coletânea de contos é publicada em 1896, com o título *Várias histórias*.<sup>17</sup> Apesar de a obra conter textos de qualidade semelhante às duas coletâneas anteriores, parte disso por ter sido escrita logo em seguida, a produção de contos vinha decaindo numericamente: “em 1884 foram treze contos; em 1885 baixaram para seis; em 1886 para cinco; em 1887 e 88 para um; em 1895, dois. Nos últimos oito anos de vida, só escreveria mais oito contos, quase todos despreziosos” (PIZA, 2008, p. 284). No livro, estão presentes alguns dos contos mais celebrados de Machado de Assis como “A cartomante”, “A causa secreta” e “Trio em lá menor”. O livro apresenta vários temas, entre eles, os que mais se destacam são: a ação ingênua e o relativismo realista; e a mobilidade da consciência entre a ética e o interesse.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Nota da edição eletrônica de *Papéis avulsos*. Disponível para consulta no link: <[http://www.machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/papeisavulsos.htm](http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/papeisavulsos.htm)>. Acesso em 10 maio 2016.

<sup>17</sup> Os contos presentes no livro, todos publicados originalmente na *Gazeta de Notícias* são: “A cartomante”, publicado em 28 de novembro de 1884; “Entre santos”, publicado em 1º de janeiro de 1886; “Uns braços”, publicado em cinco de novembro de 1855; “Um homem célebre”, publicado em 29 de junho de 1888; “A desejada das gentes”, publicado em 15 de julho de 1886; “A causa secreta” em 1º de agosto de 1885; “Trio em lá menor”, publicado em 20 de janeiro de 1886; “Adão e Eva”, publicado em 1º de março de 1885; “O enfermeiro”, publicado em 13 de julho de 1884; “O diplomático”, publicado em 29 de outubro de 1886; “Mariana”, publicado em 18 de outubro de 1891; “Conto de escola”, publicado em oito de setembro de 1884; “Um apólogo”, publicado em 1º de março de 1885; “Dona Paula”, publicado em 12 de outubro de 1884; “Viver”, publicado em 28 de fevereiro de 1886; “O cônego e metafísica do estilo”, publicado em 22 de novembro de 1885.

<sup>18</sup> Essas temáticas foram levantadas pelo Prof. Dr. Alcides C. O. Villaça, em minicurso ministrado em maio de 2016 no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-UNICAMP).

No conto “A cartomante”, Machado traça um paralelo entre a superstição, enquanto destino, e o adultério, como violação do matrimônio e elemento melodramático. É importante ressaltar que, nesse conto, Machado, como não era moralista, não condena os personagens Rita e Camilo pelo ato da traição, mas sim por sua vulgaridade. Para ele, ser ingênuo era o maior pecado. Ao mencionar a união dos dois amantes, diz: “não tardou que o sapato se acomodasse ao pé” (ASSIS, 2008, p. 447). Nesta frase, o escritor se utiliza de uma metáfora para demonstrar o plano rasteiro e a vulgaridade dos personagens, haja vista que ele poderia ter utilizado no lugar desta, a metáfora da mão que se ajeita na luva. Os personagens fazem, portanto, um nivelamento, de forma que haja uma desproporção na maneira de traduzir uma coisa pela outra, ocasionando uma substituição e posterior diminuição. É o que acontece quando a personagem Rita tenta traduzir Shakespeare:

Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras. (ASSIS, 2008, p. 449).

Machado de Assis ainda publicaria alguns contos em *Páginas recolhidas*,<sup>19</sup> de 1899 e *Relíquias de casa velha*, de 1906. Naquele, contos como “O caso da vara” ou “Missa do galo” refletem a postura de um escritor mais maduro, consciente. Enquanto leitor do Velho Testamento, parafraseia muitas vezes trechos da *Bíblia*. Foi, dentre os demais livros no gênero, um dos mais bem recebidos pela crítica. Além da variedade temática dos contos, há também no livro uma variedade de gêneros, uma vez que contém: um discurso em razão da inauguração da estátua de José de Alencar; um ensaio; a comédia “Tu, só tu, puro amor” e algumas crônicas, que haviam sido publicadas anteriormente na *Gazeta de Notícias*, entre 1892 e 1894. Segundo Magalhães Júnior, Machado de Assis, nesse livro, teria intencionado fazer algo próximo a uma antologia: “parece ter sido essa a sua intenção, pois que, pela primeira vez, colocava algumas de suas crônicas num volume com a sua assinatura” (MAGALHÃES Jr., 1981, p. 93).

---

<sup>19</sup> Os contos presentes no livro são: “O caso da vara”, publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1º de fevereiro de 1891; “O dicionário”, publicado originalmente com o título “Os dicionários (Apólogo)”, na *Gazeta Mercantil*, em 1º de março de 1885; “Um erradio”, publicado em *A Estação*, entre setembro e novembro de 1894; “Eterno”, publicado na *Gazeta de Notícias*, em nove de setembro de 1887; “Missa do galo”; publicado em *A Semana*, em 12 de maio de 1894; “Ideias de canário”, publicado na *Gazeta de Notícias*, em 15 de janeiro de 1895; “Lágrimas de Xerxes”, conto inédito; “Papéis Velhos”, publicado na *Gazeta de Notícias*, em 14 de março de 1883.

*Relíquias de casa velha* é a última coletânea de textos publicada por Machado de Assis,<sup>20</sup> 37 anos após o surgimento de seu primeiro livro de contos. Dois anos mais tarde, o autor faleceria. De maneira análoga ao que acontece em *Páginas recolhidas*, além dos nove contos presentes, há nesta coletânea textos de gênero diversos, como o soneto “A Carolina”, manifestando o sofrimento pela perda da esposa e duas comédias: “Lição de botânica” e “Não consulte médico”. Diferente das demais coletâneas, que em sua grande maioria eram formadas de contos publicados na imprensa, dos nove contos presentes no livro, cinco eram inéditos. O livro foi muito bem recebido pela crítica, como se pode constatar pelo trecho da carta recebida de José Veríssimo, de quatro de fevereiro de 1899, na qual o crítico dizia:

Meu caro Machado / Recebi agradecido seu novo livro, *Relíquias de casa velha*. Relíquias são também preciosidades, e as suas justificam este sinônimo, e muita casa velha vale mais que as novas e vistosas (...). Como lhe percorri encantado os salões e recantos, cada um com seu sainete próprio, a sua fisionomia de tão significação, mas todos fundindo-se numa admirável conjunto! (MAGALHÃES Jr., 1981, p. 252).

É interessante notar que, dentre as coletâneas, há determinados padrões de criação que se mantiveram perenes: todos os títulos das coletâneas possuem uma carga semântica, quando não neutra, negativa (“avulsos”, “sem data”, “casa velha”). Outro fator que merece atenção é que, geralmente, o título do livro é sempre proveniente do título de um dos contos presentes na própria coletânea. Entretanto, de todos os livros de contos de Machado de Assis, a nenhum deles foi dado um título análogo ao dos contos da própria coletânea.

A estratégia de colocar os títulos no plural também não parece arbitrária, uma vez que se repete em todas as coletâneas e aponta para uma diversidade temática dos contos, tanto os que ficaram esquecidos nas páginas dos jornais, quanto os organizados em livros. Seria também, talvez, uma tentativa machadiana de não dar pistas ao leitor, de forma a reforçar a necessidade de uma leitura mais autônoma. A falta de referencialidade dos títulos já anuncia uma amostra da relativização machadiana, que perpassará toda a sua obra.

Para o entendimento do que seria o aperfeiçoamento estético de “Uma senhora”, conto no qual Machado reelabora a temática da vaidade, presente em “O segredo de Augusta”, faz-se necessária uma leitura cuidadosa das duas coletâneas nos quais estes textos foram publicados,

---

<sup>20</sup> Os contos presentes no livro são: “Pai contra mãe”, conto inédito em livro; “Maria Cora”, publicado originalmente em *A Estação*, em 1898, com o título “Relógio parado”; “Marcha fúnebre”, conto inédito; “Um capitão de voluntários”, conto inédito em livro; “Suje-se gordo!”, conto inédito; “Umás férias”, conto inédito; “Evolução”, publicado na *Gazeta de Notícias*, em 24 de junho de 1884; “Pílades e Orestes”, publicado no *Almanaque Brasileiro Garnier*, em 1903; “Anedota do cabiolet”, publicado no *Almanaque Brasileiro Garnier*, em 1905.

uma vez que a escolha do autor de agrupar os contos nos livros não parece gratuita. Grande parte das características estilísticas e temáticas que aparecem em ambos os contos se assemelha ao perfil dos demais contos incorporados nas suas respectivas coletâneas, denotando uma preocupação do autor na organização das mesmas.

## **CAPÍTULO 2**

## 2.1 Contos fluminenses

Machado de Assis publicou o seu primeiro volume de contos em 1870: *Contos fluminenses*. Das sete histórias presentes no livro, apenas a primeira (“Miss Dollar”) era inédita, todas as demais já haviam sido publicadas no *Jornal das Famílias*. Assim como fez com os poemas de *Crisálidas* (1864), o escritor carioca aproveitou textos já escritos para compor a coletânea. Desde 1870, a literatura que circulava na imprensa era quase que exclusivamente dirigida às mulheres. Houve nesse momento:

A valorização da condição da mulher, que criou um público leitor feminino suficientemente numeroso para alterar o equilíbrio do mercado (...), o analfabetismo feminino deixou de ser encarado como um sinal de nobreza: esse traço era tido como uma contribuição essencial à moralidade, pois evitava os amores secretos por correspondência! A primeira escola para moças no Rio foi aberta em 1816, mas só em meados do século tornou-se normal para as jovens brasileiras bem-nascidas frequentar, nas maiores cidades, uma escola elegante (invariavelmente dirigida por um estrangeiro) até os treze ou quatorze anos. (HALLEWL, 1985, p. 87).

Dos três periódicos em que o escritor carioca teve mais da metade de toda a sua produção contística publicada, dois deles – *O Jornal das Famílias* e *A Estação* – tinham como alvo principal o público feminino.<sup>21</sup> Nessa perspectiva, em folhetim publicado em três de janeiro de 1865, no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis define o *Jornal das Famílias* como “verdadeiro jornal para senhoras, pela escolha do gênero de escritos originais que publica e pelas novidades de modas, músicas, desenhos, bordados e esses mil nadas tão necessários ao reino do bom tom” (ASSIS *apud*. PIZA, 2008, p. 114-116).

O *Jornal das Famílias* era uma revista de assinatura mensal, voltada majoritariamente ao público feminino, tendo como conteúdo temas amenos, como moda e culinária. De caráter monarquista e conservador, não deixava entrever, portanto, artigos que maculassem o decoro da época. A revista teve uma longa duração, iniciando em meados de 1863, tendo seu término somente em 1878. Como observa Massa, “em certa medida, o *Jornal das Famílias*, êmulo das revistas europeias, anunciava já a imprensa romântica tal como a conhecemos nos nossos dias” (MASSA, 2009, p. 259).

---

<sup>21</sup> O terceiro periódico em que Machado teve grande parte de seus contos publicados foi o jornal *Gazeta de Notícias*, que circulou entre os anos de 1875 e 1959.

De modo geral, os contos machadianos publicados no *Jornal das Famílias* tendem a ser prolixos e isto se deve, em sua grande maioria, às exigências do próprio perfil da revista, uma vez que eram publicados em fascículos e, então, era necessário que o autor demorasse nas descrições, assim, o número de páginas aumentava e, conseqüentemente, delongava-se o tempo de leitura. Muitas vezes os contos resvalavam num fundo algo moralizante e, como afirma o crítico Jaison Crestani, “sustentando-se no eixo moda-literatura-utilidade, a imprensa feminina seria marcada por uma nítida tendência moralista e conservadora” (CRESTANI, 2009, p. 55).

Tal tendência pedagógica era parte de uma tradição firmada entre os periódicos, considerados “didáticos”, haja vista que as revistas eram fiscalizadas pelos pais e maridos das leitoras e, portanto, o caráter conservador deveria ser preservado, de forma a garantir o sucesso das vendas. Segundo afirmação de Marta de Senna, é provável que Machado de Assis, no início de sua carreira, fosse “mais romântico e ingênuo do que viria a ser como autor maduro; que na sua juventude ainda acreditasse numa certa missão da literatura como educadora” (2015, p. 285).

Nesse sentido, em *A arte do conto em Machado de Assis* (1964), Eugênio Gomes argumenta que muito da estratégia narrativa machadiana nesse momento deriva da necessidade de conformação com o estilo da revista, de maneira a tentar agradar o público leitor. É somente a partir de meados da década de 1870, quando o autor começa a publicar na *Gazeta de Notícias* e em outros periódicos de mesmo perfil, de caráter liberal e não mais voltados exclusivamente ao público feminino, que Machado passa a imprimir sua estética própria, adquirindo mais liberdade, tanto formal quanto temática. O crítico John Gledson, no entanto, apresenta outra explicação, de ordem biográfica, para atestar a conquista de maior liberdade estética pelo autor carioca: “em princípios da década de 1870, já casado e com emprego mais seguro, tendo se afirmado como escritor a ponto de aventurar-se no primeiro romance, Machado podia ser mais direto e ousado” (GLEDSON, 2006, p. 42).

*Contos fluminenses* foi posto à venda no início de fevereiro de 1870, e a 17 do mesmo mês já recebia sua primeira crítica. Publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, a resenha não assinada (acredita-se que seja de Guimarães Júnior) dizia:

*Contos Fluminenses* – É este o título do último volume do distinto escritor brasileiro, o Sr. Machado de Assis, editado pelo Sr. Baptiste-Louis Garnier. Os *Contos Fluminenses* foram impressos em grande parte ou todo no *Jornal das Famílias*, de que é editor o mesmo Sr. Garnier. Dando forma de livro a esses interessantíssimos contos e narrativas singelas, prestou o autor inegável serviço às letras pátrias, tão baldas de escritores nesse gênero. O poeta das *Crisálidas* e *Falenas* é também um mimoso

romancista; para isso não lhe faltam estilo correto e simples, facilidade no diálogo, uniformidade nos tipos em ação. (MAGALHÃES Jr, 2008, p. 149).

No dia quatro de abril do mesmo ano, foi publicada outra crítica, agora no *Jornal da Tarde*, de autoria do folhetinista carioca França Júnior. Novamente, a crítica expressava uma leitura positiva a respeito da nova coletânea:

A aparição de um bom livro é sempre um acontecimento que a imprensa deve registrar (...). 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. (MAGALHÃES Jr, 2008, p. 151).

Como ambas as críticas deixam entrever, Machado ainda era conhecido como um escritor voltado à poesia, em parte porque a publicação de *Contos fluminenses* foi muito próxima à de *Falenas* (1870) e *Crisálidas*. Outro aspecto interessante levantado por este último fragmento crítico chama a atenção para a particularidade do público leitor, reafirmando mais uma vez a tendência de fazer literatura voltada para o público feminino.

Na época de publicação de *Contos fluminenses*, ter um livro publicado era o que qualquer autor ambicionava. Assim como ocorria com a revista *Jornal das Famílias*, a primeira coletânea de contos de Machado também foi editada por B. L. Garnier:

O primeiro contrato entre Machado de Assis e a Editora Garnier (...) data de 1865. Na ocasião, o autor vende ao editor a propriedade plena e inteira não só da primeira edição como de todas as seguintes das suas obras: *Contos Fluminenses* e *Falenas*. Ambas as obras têm uma primeira edição de mil exemplares e ao autor são destinados duzentos réis (\$200) por cada exemplar impresso, que seria vendido pela editora no valor de 1\$500. (PINHEIRO, 2007, p. 42-43).

Tal quantia pode ser considerada expressiva, tendo em vista que se tratava de um jovem escritor, ainda iniciando sua carreira nas letras. Tal fato foi assunto para uma caricatura, publicada na capa da *Semana Ilustrada*, a 20 de fevereiro de 1870, cuja reprodução segue abaixo:



**Figura 1:** Imagem da capa da revista *Semana Ilustrada*, de 20 de fevereiro de 1870.



**Figura 2:** Imagem ampliada da caricatura publicada na capa da revista *Semana Ilustrada*, de 20 de fevereiro de 1870.

A partir da ironia contida na caricatura (“quem conta um conto”, ou seja, quem escreve contos, “acresce um ponto”: ganha dinheiro), é possível perceber quão importante era o feito de ter um livro publicado naquele momento, haja vista as condições precárias as quais os

escritores estavam relegados – o alto custo de impressão e o risco de um retorno baixo, bem como o escasso público consumidor de literatura, o que dificultava ainda mais a publicação em livro de seus textos. É digno de nota, também, que, além de fazer menção ao “enriquecimento” de Machado, o autor da caricatura não deixa de fora o editor (“estes sete contos do Machado de Assis honram-no sobremaneira, enriquecem a nossa literatura... e também a bolsa do autor e do editor”). Tal referência se mostra importante, haja vista que o editor ao qual a caricatura se refere seria então Baptiste Louis Garnier:

A partir de meados de 1860, Garnier ocupou o espaço deixado por Paula Brito (...). O livreiro francês passou a editar no momento em que os homens de letras assistiam à decadência do velho tipógrafo. Com perspicácia, Garnier ofereceu aos nossos literatos o nome da famosa livraria francesa de seu irmão, mas em contrapartida limitou seus prelos àqueles que contavam com reputação garantida, criando, dessa maneira, um circuito de promoção de via dupla, ou seja, por um lado os escritores alcançavam um considerável prestígio por contar com o mesmo selo da Garnier de Paris, por outro, ao editar os ícones das letras nacionais, Garnier trazia para si o requinte e o bom gosto pertencentes a um grupo seletivo de intelectuais. (EL FAR *apud*. QUEIROZ, 2008, p. 200).

Desse modo, pode-se inferir que Machado de Assis já era considerado, então, um autor respeitado no palco literário nacional por sua atuação também em outros gêneros, tais como a poesia e o teatro, respeito este que se dava tanto pelo público leitor quanto pelos seus colegas escritores.

Apesar do adjetivo conferido ao título do livro (fluminenses),<sup>22</sup> as histórias apresentadas não possuem nenhum tipo de carga nacionalista, que possam remeter a uma ideia de cor local. Os personagens são, em sua maioria, estereotipados e, como observa Jean-Michel Massa:

[...] reagem de maneira esperada e dentro da situação em que se encontram. Cabe ao autor tecer a sua intriga como entender, guiar a ação a fim de apressar o desfecho. Uma coincidência imprevista vem justamente encadear ou desencadear os acontecimentos, para apresentar a realidade como ela deve existir (MASSA, 2009, p. 518).

As citações e referências a temas e assuntos exteriores ao texto literário sempre foram presentes na obra machadiana. Porém, cabe notar que estas aparecem de maneira e quantidade diferentes em cada um dos seus textos. No livro em questão, os contos são repletos de citações a obras e autores clássicos que eram caros a Machado enquanto leitor. São recorrentes ainda as

---

<sup>22</sup> Jean Michel Massa levanta uma curiosidade importante acerca do significado da palavra *fluminense*: “(...) fluminense é atualmente adjetivo toponímico relativo ao estado do Rio de Janeiro, cuja capital é Niterói. Até cerca de 1870-1875, fluminense, além desse sentido, apresenta o que hoje se define como carioca (habitantes da cidade do Rio de Janeiro), cujo emprego se generaliza por essa data” (2009, p.60).

alusões a personagens históricos, tais como Alexandre, o Grande; Cleópatra; Aquiles, entre outros. Há muitas menções também a personagens e acontecimentos referentes à mitologia clássica, como neste trecho, presente em “A mulher de preto”, no qual Machado faz menção à Arcádia:<sup>23</sup> “mas ao entrar levava o coração livre; ao sair trouxe nele uma flecha, para falar a linguagem dos poetas da Arcádia; era a flecha do amor” (ASSIS, 2008, p. 50).

É importante, porém, registrar a distinção entre as referências de caráter histórico-mitológico e as de caráter religioso, contidas na *Bíblia*. As referências históricas e mitológicas nos contos são apresentadas de modo que o narrador machadiano “ajuda” o leitor a entendê-las, trazendo na maioria das vezes uma breve explicação ou comentário logo após citar o fato ou personagem a que faz alusão, como se pode verificar no conto “Luís Soares”, no qual o narrador cita um personagem mitológico e logo em seguida reitera a ideia, explicando a que se refere: “a fortuna não é Danaide.<sup>24</sup> Quando vê que um tonel esgota a água que se lhe põe dentro vai levar os seus cântaros a outra parte” (Id. *ibid.*, p. 28).

Diferentemente do que ocorre com as históricas, as alusões bíblicas são sempre feitas de maneira direta, quase nunca são explicadas, talvez por crer o autor haver uma intimidade maior do público leitor, majoritariamente feminino, com o livro sagrado, como se pode verificar em “Confissões de uma viúva moça”:

Eu podia, apesar de tudo, encontrar no marido que me davam um objeto de felicidade para todos os meus dias. Bastava para isso que meu marido visse em mim uma alma companheira de sua alma, um coração sócio do seu coração. Não se dava isto; meu marido entendia o casamento ao modo da maior parte da gente; via nele a obediência às palavras do Senhor no Gênesis. (ASSIS, 2008, p. 80).<sup>25</sup>

Jean- Michel Massa, ao descrever o conteúdo presente no *Jornal das Famílias*, afirma que “frequentemente, a edição era completada por algumas poesias de caráter sentimental ou de inspiração religiosa (...), às vezes uma página da Bíblia dava uma nota religiosa” (MASSA,

---

<sup>23</sup> Região idílica da Grécia antiga, na qual pastores e ninfas viviam em perfeita harmonia com a natureza, tendo sido modificada com o passar dos anos, até que passou a se tornar adjetivo para designar as produções de autores inspiradas nas obras dos clássicos latinos e gregos.

<sup>24</sup> As Danaides seriam, segundo a mitologia clássica, filhas de Dânao, que assassinaram os maridos na noite de núpcias e, depois de morrerem, como punição, foram condenadas a encher eternamente de água um tonel sem fundo.

<sup>25</sup> Tal menção se refere ao versículo bíblico presente no livro do *Gênesis* (capítulo 3, versículo 16), no qual Deus designa a submissão da mulher ao marido, depois do pecado: “e à mulher disse: multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará” (GÊNESIS 3,16).

2009, p. 458-459). Tal convivência entre o extrato literário e as publicações bíblicas na revista corrobora essa visão de certa familiaridade das leitoras com os textos religiosos.

Esse jogo intertextual de Machado, no qual seus textos dialogam frequentemente com outros autores e obras, é presente em todo o projeto literário machadiano, perpassando todos os gêneros nos quais o autor se dedicou. Tal estratégia narrativa é constatada por Marta de Senna que afirma:

Não há, praticamente, narrativa machadiana que não cite outros autores, que não aluda a outras obras, que não se reporte a outros escritos, num universo temático, cronológico e geográfico de magnitude sem precedentes (e sem sucessores) na literatura brasileira. (SENN, 2003, p. 11).

Ainda segundo a autora, ao longo da carreira literária de Machado de Assis, há o aumento progressivo no uso de citações e alusões, funcionando muitas vezes como estratégia na própria composição de personagens e situações nos textos.

De maneira geral, os contos do livro são repletos de diálogos (característica proveniente da relação próxima do autor com o teatro, seja como dramaturgo ou crítico teatral) e são divididos em pequenos capítulos. Tal recorrência formal se deve ao fato, já mencionado anteriormente, de que os contos, pertencentes inicialmente à revista *Jornal das Famílias*, eram publicados em fascículos. Para ajustá-los à publicação em livro, o autor preferiu seguir o formato de publicação seriada, acrescentando números no lugar em que terminavam os contos, demarcando assim onde começavam e onde terminavam os capítulos de cada conto. Segundo Hohlfeldt, os contos: “assemelham-se, assim, a uma cadeia de cenas dramáticas, à maneira do teatro que o escritor chegou a experimentar, sem maior sucesso” (1988, p. 37).

O uso de palavras estrangeiras, de origem inglesa e francesa, faz-se muito presente nos textos. Talvez por terem estes sido publicados numa revista feminina, que além de literatura, trazia dicas de moda, tendo como matrizes de inspiração Inglaterra e França e sendo impressa nesta, é evidente a influência, sobretudo desta última em alguns dos contos. Cabe ainda lembrar também que, neste momento, o Rio de Janeiro era uma cidade absolutamente afrancesada, e a sua imprensa, portanto, não fugia à regra:

Outro aspecto dessa imprensa [brasileira] era a influência francesa que reinava sobre as técnicas de impressão e principalmente sobre as ideias. Tal influência já existia antes, mas foi na segunda metade do século XIX que ela atingiu o seu maior vigor. Os autores franceses, Lamartine e Hugo entre outros, ficaram muito na moda. E principalmente o Brasil importou um gênero literário que fazia furor na França: o folhetim. Muitas obras célebres, sobretudo estrangeiras, publicadas desse modo, fizeram o sucesso desse ou daquele jornal diário (...). (MAURO, 1991, p. 225).

Desse modo, ao fazer uso de estrangeirismos, incorporando palavras como *lord*, *coupé*, *lunch*, *rendez-vous*, *toilette*, *New York*, *roastbeef*, *speech*, *gentleman*, na composição do texto, fica evidente a intenção do autor carioca em se adaptar às tendências em voga ou até mesmo uma tentativa de aproximar-se do público leitor feminino.

É importante salientar que a leitura de romances nesse momento configurava-se notadamente como uma atividade de lazer das mulheres das classes mais abastadas.<sup>26</sup> Essa preferência do público leitor pode ter sido levada em consideração por Machado no momento da escrita dos contos, tal como poderá se verificar a partir da escolha temática para a composição da coletânea.

Em todos os textos de *Contos fluminenses*, a instituição do casamento surge como peça central no enredo e a ação dos personagens gira ao redor dela. Quer seja por vontade própria, motivada pelo amor, quer seja por conveniência, o casamento está presente, de maneira que o desfecho se dá sempre com relação à realização ou não do mesmo. Segundo a observação de Luiz Roncari,

o que se nota desde os primeiros contos de Machado é que ele se esforça para combinar uma observação realista (...) com uma trama ficcional bem urdida, romanesca, compondo-se quase sempre em torno das dificuldades e dos obstáculos do encontro e da realização amorosa. (RONCARI, 2006, p. 86).

Apesar de tratar em demasia o tema amoroso, há, neste primeiro livro, ainda que de maneira incipiente, uma tentativa do autor em perscrutar a psicologia das personagens, algo que fará com maestria em textos posteriores e se tornará o carro chefe de sua criação.

No conto “Luís Soares”, o casamento apresenta-se como meio de alcançar patrimônio ou *status*. O personagem, homônimo ao título, libertino assumido, intenta casar-se com uma prima que sempre rejeitou, quando esta se descobre herdeira de uma alta quantia de dinheiro do falecido pai. O contrário também acontece: em “Frei Simão”, há o desenvolvimento do amor entre Simão e uma prima órfã, que vive na casa de seus pais de favor. Ao descobrir o amor entre os primos, o pai de Simão cria um plano para separá-los, chegando inclusive a forjar a morte da própria sobrinha, de modo que o filho a esquecesse e se casasse com uma mulher que pudesse preservar o *status* da família.

---

<sup>26</sup> Apesar de as mulheres comporem o público leitorado na época, o conteúdo a que tinham acesso era limitado e fiscalizado, e possuía sempre um objetivo pedagógico e moralizante, que era o de ensiná-las a respeito de seu papel na sociedade.

De maneira diferente, nos contos “Miss Dollar”, “A mulher de preto” e “Linha reta e linha curva”, Machado de Assis apresenta o matrimônio revestido da capa romântica, bem ao gosto das leitoras da época. Após uma série de infortúnios e desventuras, o tão almejado contrato social se firma nas últimas linhas da história, como desfecho da narrativa e solução das problemáticas desenvolvidas durante o conto. Interessante notar que, em seus contos de maturidade, diferente do que acontece nos textos de juventude, Machado irá inverter essa ordem, em que o casamento aparece no final, como desfecho do conto. O escritor passará, então, a iniciar seus contos com o matrimônio, de forma que este passa a ser o problema e não mais a solução:

As perspectivas pré e pós 1880 são notavelmente diferentes. Onde antes as histórias se centravam no namoro e no casamento, e era comum que o segundo fosse o objetivo determinante, os contos (pós 1880) (...) tratam do matrimônio muitas vezes como um problema. (GLEDSON, 2006, p.104).

Em “Confissões de uma viúva moça”, o casamento surge como instituição passível de transgressão. A temática do adultério, real ou possível, aparece no conto de maneira explícita, de forma que atingiria seu ápice anos depois, na história de Bentinho e Capitu. A publicação do conto gerou tamanha polêmica por levantar uma questão que era considerada tabu na época. Um suposto leitor, assinado Caturra, envia à revista uma crítica à “imoralidade” do conto, alegando ser uma ameaça aos bons costumes da sociedade. Machado de Assis, sob o pseudônimo de J. (um dos quais utilizava para assinar os contos publicados no *Jornal das Famílias*), responde à provocação, o que gerou, na época, imenso burburinho: “protesta-se contra a caturrice, e fiquem descansados os pais de família: o autor das Confissões respeita, mais que ninguém, a castidade dos costumes” (MASSA *apud* GRANJA, 2008, p. 25). Portanto, o que parece é que o Caturra seria o próprio Machado de Assis, que escrevera a crítica justamente para criar a polêmica e chamar atenção para a sua própria publicação.<sup>27</sup> É digno de nota o fato de que Machado não poderia fugir da obrigação de narrar a punição à personagem transgressora, haja vista o perfil moralista e conservador do *Jornal das Famílias*, cujos requisitos morais e religiosos o autor não poderia ignorar. Porém, como o conto era publicado em vários números, Machado reserva lugar para o “castigo” da personagem apenas nas últimas linhas do conto, de forma que o leitor pôde aproveitar ao máximo a aventura narrada, até que aparecesse o peso moral da punição através do desfecho da personagem.

---

<sup>27</sup> Lúcia Granja, em artigo “Novas confissões sobre um conto polêmico de Machado de Assis”, publicado na revista eletrônica *Machado de Assis em Linha*, em junho de 2008, analisa com mais profundidade essa questão.

Dos contos presentes no livro, o desenrolar da trama interessava menos ao autor que o desfecho: “a obra se desdobra como uma corrida em que o resultado, o ponto de chegada conta mais do que as peripécias que até aí são conduzidas” (MASSA, 2009, p. 518). Tal interesse pela resolução da narrativa remete a uma característica presente em todos os contos da coletânea, isto é, o cunho moral.

Sendo os contos revestidos de um ensinamento moralizante, há, portanto, uma dicotomia, em que os personagens bons são recompensados e os maus, punidos. É como se, por trás de cada história, houvesse uma “espécie de tese que o autor ilustrava e que demonstrava os corretos fundamentos” (Id. *ibid.*, p. 519). Machado de Assis coloca em pauta os vícios e excessos da sociedade. Ao assumir uma postura de reformador dos costumes, ilustra a partir dos personagens da coletânea que o fundamento correto seria o da defesa da família e dos bons costumes. Nesse sentido, Jean-Michel Massa apresenta uma justificativa de ordem biográfica para a preferência estética do autor carioca nesse momento:

Por volta de 1870, Machado de Assis, num momento particular de sua existência, atravessou uma crise de moralismo. Pode ela se explicar, parece-nos, tanto por um impulso pessoal quanto por um influxo literário do momento. Machado de Assis foi um homem que passou pela maior parte das experiências literárias que a Europa conheceu: seu sólido apetite o fez retalar um sem-número de escolas, de que assimilou o essencial sem nunca se conformar a elas, mas em cada vez jogou integralmente o seu jogo. O mesmo se pode dizer sobre o seu estágio na literatura moralizante. *Contos fluminenses* são o resultado. (MASSA, 2009, p. 521).

Através do desfecho do conto e do fim destinado a cada um dos personagens, sempre de acordo com suas ações anteriores, ficava, portanto, um conselho aos leitores sobre a forma como deveriam agir e o caminho certo a seguir: Luís Soares, o libertino assumido e interesseiro, quando se vê sem herança e sem pretendente, suicida-se, ou, nas palavras do narrador: “abandonado, pobre, tendo por única perspectiva o trabalho diário, sem esperanças no futuro, e além do mais, humilhado e ferido em seu amor-próprio, Soares tomou a triste solução dos covardes” (ASSIS, 2008, p. 42).

Essa tendência a uma literatura moralizante, cujas características podem ser observadas nos contos, já pairava no ambiente literário brasileiro muito antes da publicação da coletânea do escritor carioca. Conforme observa Souza:

O desejo de simular a verdade e a valorização da moral foram características marcantes dos romances ingleses e franceses do século XVIII. Em sintonia com a produção romanesca europeia, nas narrativas ficcionais publicadas pela Imprensa Régia do Rio de Janeiro, ainda que considerada a diversidade do conjunto, a moral também se faz notar. O intuito moral está presente em vários dos títulos, tanto nos que trazem personagens que representavam antimodelos de virtude, como em *O diabo*

*coxo*, como nos que contam com modelos de comportamento exemplar de conduta, como no caso da heroína de *Paulo e Virgínia*. (SOUZA, 2008, p. 38).

Nessa perspectiva, Eugênia, a viúva de “Confissões de uma viúva moça”, ao se deixar levar pelo jogo de sedução, desafiando as regras do casamento, mesmo sem nunca infringi-las, descobre no final que o tal amado não passava de um conquistador barato, e muda-se para Petrópolis para se isolar de todos, como forma de autopunição. Aos personagens detentores de um bom coração, livres da máscara das aparências e do jogo social, é sempre reservado um *happy ending*, com a concretização do matrimônio desinteressado, como acontece, por exemplo, com Dr. Mendonça e Margarida, em “Miss Dollar”: “os dois esposos são ainda noivos e prometem o sê-lo até a morte” (ASSIS, 2008, p. 27).

É fato conhecido, também, que Machado de Assis repetia suas histórias, tomando de empréstimo o enredo de textos já escritos e reelaborando-os de maneira mais sofisticada ao passar dos anos. Tal fato aproxima alguns dos textos presentes em *Contos fluminenses* com determinados enredos de *Histórias sem data*. Uma dessas aproximações seria a do conto “Frei Simão”, presente na primeira coletânea, com o texto “Manuscrito de um sacristão”, do livro de 1884. Em ambas, o autor lida com um tema bastante recorrente em sua ficção: a forte presença da igreja católica, enquanto Instituição, no Brasil oitocentista. De forma mais específica, a imposição do celibato e do sacerdócio, ainda que sem vocação, ocasionando sempre a impossibilidade da realização amorosa. Tal temática será retomada inúmeras vezes ao longo da sua ficção, culminando na mais bem acabada narrativa sobre o assunto no conjunto da obra machadiana, *Dom Casmurro*.

Outro aproveitamento do autor se dá por meio da adaptação que faz de uma de suas peças de teatro, *Forças caudinas*, para o conto “Linha reta e linha curva”. Com a ascensão do teatro realista, entre 1855 e 1865, houve uma mudança no cenário teatral brasileiro, passando da produção de textos dramáticos para a comédia. Machado de Assis passa a se comprometer com o teatro, primeiro no papel de crítico teatral, para posteriormente enveredar-se para os caminhos de dramaturgo. O então jovem escritor discute, em um de seus mais importantes ensaios de crítica, “O passado, o presente e o futuro da literatura”, publicado originalmente n’*A Marmota*, em abril de 1858, a falta de um teatro genuinamente nacional, e critica o excesso de traduções de peças estrangeiras:

Passando ao drama, ao teatro, é palpável que a esse respeito somos o povo mais parvo e pobretão entre as nações cultas. Dizer que temos teatro, é negar um fato; dizer que não o temos, é publicar uma vergonha. E todavia assim é. Não somos severos: os fatos falam bem alto. O nosso teatro é um mito, uma quimera. E nem se diga que queremos

que em tão verdes anos nos ergamos à altura da França, a capital da civilização moderna; não! Basta que nos modelemos por aquela renascente literatura que floresce em Portugal, inda ontem estremecendo ao impulso das erupções revolucionárias. Para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensorões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado *francelho*? É evidente que é isto a cabeça de Medusa, que enche de terror as tendências indecisas, e mesmo as resolutas. Mais de uma tentativa terá decerto abortado em face desta verdade pungente, deste fato doloroso. (ASSIS, 2013, p. 66, grifo do autor).

Tal era a imersão de Machado no universo da dramaturgia nesse momento, que em seu primeiro conto, “Três tesouros perdidos”, publicado em 1858, também n’A *Marmota*, a influência de elementos teatrais na composição do texto é evidente. Como afirma Silvia Maria Azevedo: “de fato, o conto é constituído de uma sequência de diálogos e haveria poucas modificações a serem feitas para transformá-lo numa peça de teatro” (AZEVEDO, 2008, p. 79).

O conto “Linha reta e linha curva” foi publicado no *Jornal das Famílias*, entre os meses de outubro a dezembro de 1865 e janeiro de 1866. Porém, a origem de tal conto foi a comédia *Forcas caudinas*, que nunca chegou a ser representada, e acredita-se ter sido escrita entre os anos de 1863 e 1865 (SOUZA *apud* AZEVEDO, 2008, p. 80). Assim como aparece no conto, a comédia é articulada de maneira que o casal feliz, Seabra e Margarida, contrapõe-se ao conflituoso, Tito e Emília. A história é simples e, no limite, narra a volta de Tito, que no passado havia sido rejeitado por Emília, e passa, então, a mostrar indiferença na presença da mesma. Emília, viúva de dois maridos, aposta com a amiga que conquistaria Tito, decisão motivada por uma pirraça. No final, Emília se apaixona de verdade por Tito, descobre a verdade e os dois ficam juntos.

O título da peça que remete à Batalha das Forcas Caudinas, um encontro armado que aconteceu em 321 a.C., entre os exércitos romano e samnita, faz alusão ao nome de uma estreita passagem na região montanhosa das proximidades de Cápua, na península ibérica, local em que os soldados romanos foram vencidos pelo inimigo. Assim sendo, o mesmo também ocorre no final do conto: como os romanos, Emília é vencida pela própria emboscada.

Depreende-se da comparação entre os dois textos que poucas foram as mudanças realizadas na adaptação para o conto, como a alteração de alguns nomes de personagens (Ernesto Seabra passa a se chamar Azevedo; Margarida Seabra, sua mulher, passa a se chamar Adelaide; e o coronel Aleixo Cupidov passa a se chamar Diogo Franco) e a transposição de alguns diálogos para o gênero narrativo em questão. Ainda segundo Azevedo:

Uma leitura mais verticalizada do trabalho de reescritura da peça permite identificar não apenas o novo direcionamento (da carreira literária) como também os impasses

vividos por Machado que, no propósito de escrever conto, ainda estava preso à estrutura do texto teatral. (AZEVEDO, 2008, p. 80).

Outra questão que merece destaque é a respeito da função do narrador. Enquanto que na peça, os espectadores estão em contato direto com os atores, no conto é preciso que haja o narrador, para estabelecer a mediação entre texto e leitor: “além de imprimir visada irônica à comédia, o narrador assume o papel de contrarregra” (RIBEIRO *apud* AZEVEDO, 2008, p. 81). Uma última observação que se faz pertinente: a peça original deu vida a dois contos, um, publicado no *Jornal das Famílias*, e o outro reunido em *Contos Fluminenses*, dados os ajustes que o autor teve que fazer na passagem do texto da revista ao livro. Portanto, como conclui Azevedo,

(...) o conto só consegue se libertar da rigidez e da limitação da representação no palco nos trechos narrados. Mesmo nestes, é possível perceber que a ação narrativa está presa à organização da peça em torno das cenas, com as entradas e saídas das personagens, que atuam como se fossem atores no palco. Não seria difícil concluir quanto ao fracasso da transformação da peça em conto, uma vez que Machado de Assis não conseguiu se libertar da estrutura cênica que se sobrepõe à estrutura narrativa. (AZEVEDO, 2008, p. 81).

Apesar de não ter a mesma apreciação que é dada geralmente às demais coletâneas do autor, a importância de *Contos fluminenses* consiste no fato de ser o livro de estreia do escritor no gênero e por meio dele é possível notar algumas características do projeto literário machadiano naquele momento, e também diagnosticar aspectos e influências de outras escolas literárias e gêneros que estariam em voga naquele momento no Brasil: a influência romântica e a aproximação do teatro são alguns dos aspectos que mais se destacam através do estudo do livro.

## 2.2 *Histórias sem data*

O livro *Histórias sem data* é uma coletânea de dezoito contos publicados entre 1883 e 1884.<sup>28</sup> Com exceção de “Capítulo dos chapéus” e “Último capítulo”, publicados n’*A Estação*, e “A segunda vida”, publicado na *Gazeta Literária*, os demais, ou seja, 15 contos, foram publicados no jornal *Gazeta de Notícias*.

A *Gazeta de Notícias* teve início em agosto de 1875 e foi um jornal inovador para a época. De estilo popular, uma vez que era vendido diretamente nas ruas por um preço baixo, diferente dos demais periódicos que eram vendidos somente mediante assinatura. De perfil abolicionista e liberal:

Nos anos iniciais o jornal ainda apresentava de maneira simplória as suas minguadas quatro páginas, responsáveis por abarcar as oito colunas estreitas de seu corpo; porém, inovou ao ser vendido diariamente de modo avulso através de garotos-jornaleiros, ao passo que outros jornais rivais só efetuavam vendas por assinatura. A iniciativa da *Gazeta de Notícias*, ao mesmo tempo em que fez com que suas vendas fossem expressivas, também lhe possibilitou a fama de jornal popular ao alcance das massas. (ASPERTI, 2006, p. 49).

O jornal possuía grande prestígio no meio literário carioca, escolhendo, inclusive, para colaboradores, autores que já tinham algum reconhecimento literário tanto entre os colegas escritores quanto, e sobretudo, entre o público leitor. Além de contos, e a exemplo dos demais periódicos, o jornal também possuía a sua crônica semanal. Nesta, eram discutidos os mais variados assuntos. E dentre os colaboradores mais recorrentes, estava Machado de Assis, que participou ativamente de diversas colunas, como, por exemplo, a coluna “Bons Dias”, na qual:

Desde o início delineiam-se com clareza seus caminhos narrativos favoritos, em que pese ainda um certo ar de fórmula geral. Interessa-se, particularmente, pela apreensão do fato cotidiano, desimportante enquanto ação, mas capaz de gerar um conteúdo pitoresco, humano e urbano das relações sociais do Rio de Janeiro do final do século, vistos com olhos contrastantes do humor benévolo, zombeteiro mesmo. (BRAYNER, 1992, p. 411-412)

---

<sup>28</sup> Publicados na *Gazeta de Notícias*: “A igreja do Diabo” (17 de fevereiro de 1883); “O Lapso” (17 de abril de 1883); “Cantiga de Esponsais” (15 de maio de 1883); “Singular Ocorrência” (30 de maio de 1883); “Galeria Póstuma” (dois de agosto de 1883); “Conto alexandrino” (13 de maio de 1883); “Primas de Sapucaia” (24 de outubro de 1883); “Uma senhora” (27 de novembro de 1883); “Anedota pecuniária” (seis de outubro de 1883); “Fulano” (quatro de janeiro de 1884); “Noite de Almirante” (10 de fevereiro de 1884); “Manuscrito de um Sacristão” (17 de fevereiro de 1884); “Ex-Cathedra” (data de publicação não encontrada); “A senhora do Galvão” (14 de maio de 1884); “As academias de Sião” (seis junho de 1884). Publicados n’*A Estação*: “Capítulo dos chapéus” (15 a 31 de agosto de 1883) e “Último Capítulo” (data de publicação não encontrada). Publicado na *Gazeta Literária*: “A segunda vida” (data de publicação não encontrada).

Novamente, tem-se uma relação estreita entre literatura e jornalismo, de maneira que a recepção positiva por parte dos leitores, bem como dos próprios escritores, fez com que a crônica adquirisse importância e se tornasse presença constante nos periódicos do Rio de Janeiro oitocentista.

Segundo afirma Raimundo Magalhães Junior, o escritor carioca reservou para publicação na *Gazeta* “as páginas de acabamento mais perfeito e de temas menos comuns” (1981, p. 20). Machado não só estava produzindo textos de qualidade excepcional neste período como também estava escrevendo em quantidades surpreendentes: “existem várias explicações possíveis para esse momento de inspiração. Uma está na própria *Gazeta de Notícias*, com tudo o que representava de modernização na imprensa, e que lhe oferecia o lugar ideal para publicar suas histórias” (GLEDSON, 2006, p. 53). Machado de Assis, como dito anteriormente, além dos contos, publicou também inúmeras crônicas neste mesmo periódico. Assim, é possível inferir que a crônica agiu como um laboratório de aprendizado do escritor,<sup>29</sup> especialmente no que se refere ao narrador de seus romances e contos. Segundo Carlos Rocha, Machado faz uso, na crônica,

(...) da intertextualidade, da ironia e da metalinguagem, recursos textuais que dão sustentação a três características que serão recorrentes em seu projeto literário: a obsessão pela perfeita elaboração textual, a retórica argumentativa, engendrando uma interpretação da realidade histórica brasileira, e o diálogo com o público leitor (ROCHA, 2012, p. 69).

O livro *Histórias sem data* foi recebido de forma muito positiva pelos escritores, tendo recebido várias críticas positivas nos periódicos da época. Exemplo disto foi o seguinte texto publicado na *Revista Ilustrada*, em agosto de 1884, a respeito da nova coletânea:

Agora mesmo acaba de ser editado pela casa B. L. Garnier mais um belo volume, *Histórias sem Data*, de inspiração do Sr. Machado de Assis. Contadas como ele as sabe contar, no seu estilo correto e leve, as suas histórias, mesmo sem data, são todas cheias de interesse, alegres, perfumadas de humor e muito agradáveis de ler-se. Recomendar-se esta ou aquela seria fazer injustiça às outras; todo o livro é digno de leitura. (MAGALHÃES Jr., 1981. p. 67).

Machado de Assis enviara um exemplar do livro para seu cunhado, Miguel de Novaes, que neste momento residia em Lisboa. Tal foi o apreço pelo livro que, em janeiro de 1885, em carta ao escritor, o irmão de Carolina cita os contos que mais lhe agradaram: “acabo por destacar

---

<sup>29</sup> Segundo Sônia Brayner, o ofício de cronista auxiliou o de contista, uma vez que: “deu-lhe maleabilidade ao texto, comunicativo e interessante” (1979, p. 67).

‘A Igreja do Diabo’ – acho magnífico e bem feito numa vez – e ‘As academias de São’ – também tem a meu ver grande mérito” (MAGALHÃES Jr., 1981, p. 69).

No dia dois de setembro de 1884, foi publicada na *Gazeta de Notícias* mais uma crítica concernente à publicação de *Histórias sem data*, dessa vez assinada por Valentim Magalhães, dizia que o escritor tinha:

Pensamento bizarro, fino, original, delicadíssimo e poderoso. Estilo fluente, cristalino, cerimonioso; às vezes a naturalidade acusa um pouco o trabalho, o esforço com que foi feito; mas isso às vezes apenas. “Cantiga de esponsais”, “Galeria póstuma”, “A segunda vida”, “Uma senhora”... Cuidado! Ou irão todos! São histórias deliciosas de uma fatura melindrosa, um pouco superiores à compreensão do vulgo, mas, por isso mesmo, primorosas, de excepcional e elevadíssimo valor. – Um esquisito, dirá o leitor banal.

– Um mestre! – retrucará o crítico consciencioso. Têm, sobretudo um merecimento incontestável (...) repitamo-lo. E é o que se pode dizer, ao lê-los, como dizia Benjamin, da “Galeria póstuma”, ao ler o manuscrito do tio Joaquim Fidélis: – Estou lendo um coração, livro inédito. (MACHADO, 2003, p. 149).

Pode-se dizer que, neste livro, aparecem nos textos algumas das características estéticas que corroboram a maturidade intelectual do escritor. Os contos são alegóricos, de modo que não focalizam questões pontuais da sociedade brasileira, mas apresentam um caráter mais universal. A começar pelo próprio título do livro e que, inclusive, o escritor faz questão de elucidar na “Advertência”:

De todos os contos que aqui se acham há dois que efetivamente não levam data expressa; os outros a tem, de maneira que este título *Histórias sem data* parecerá a alguns ininteligível, ou vago. Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de coisas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado. E é o pior que lhe pode acontecer, pois o melhor dos títulos é ainda aquele que não precisa de explicação (ASSIS, 2008, p. 149).

A contradição entre o título do livro e a maneira como os contos são apresentados na advertência (todos os contos, menos dois, levam data expressa) tem o firme propósito de desafiar “o espírito crítico do leitor, desestabilizando suas formas convencionais de fruição literária” (CRESTANI, 2010, p. 37). Sendo assim, ainda que os contos apresentem uma data, fica evidente a intenção do autor de tratar de assuntos que não sejam de um determinado dia ou ano específico, mas algo da ordem do universal, tal qual o são os dilemas humanos que serão apresentados e desenvolvidos no desenrolar das narrativas.

Nesse sentido, é interessante salientar a distância entre este livro e a coletânea de 1870. Nesta, a demarcação no tempo e espaço aparece desde o título: *Contos fluminenses*. Sabe-se, portanto, o lugar do qual partem as histórias, através do título sugestivo. Já na coletânea de 1884, o autor não dá pistas ao leitor, nem o situa temporalmente. Tem-se uma tentativa de

apagar qualquer tentativa de associação que este possa vir a tentar estabelecer. Surge daí outro fato interessante a ser considerado: os únicos dois contos do livro que não levam data são, coincidentemente (ou não!), o que abre a coletânea, “A igreja do diabo”, e o que a fecha “As academias de Sião”. Além de não conterem nenhuma data, os dois contos são de natureza fantástica: no primeiro se tem a história do embate o diabo e Deus, por conta do desejo daquele em fundar sua própria igreja; e, no segundo, a troca de corpos entre uma concubina e um rei. Nesse segundo conto, Kalaphangko é o rei, homem, mas tem a alma feminina, definida como “olhos doces, a voz argentina, atitudes moles e obedientes e um cordial horror às armas” (ASSIS, 2008, p. 266) e Kinnara, a concubina, uma mulher, com a alma masculina. Kinnara propõe ao rei que troquem, portanto, de corpos, a fim de ajustá-los à sua essência. Após trocarem os corpos, ambos sentem uma harmonia entre corpo e alma. Todavia, Kinnara (que na verdade era agora o rei) descobre-se grávida, e o rei (que estaria com a alma da concubina) desiste do plano de matá-la e destrocam-se os corpos. Trabalhando em termos alegóricos, Machado expõe os vícios intrínsecos a todo ser humano: a ambição de Kinnara ou a falsa e pretensa intelectualidade dos integrantes das academias, aos quais o rei pedira ajuda, ou seja, a essência de cada indivíduo e suas motivações. Assim,

(...) trata-se quase de uma fábula, uma história sem data, imemorial e fantástica. Essa forma pode servir tanto para produzir um efeito de estranheza no leitor ao expor situações correntes no contexto a que pertencem (...) o escritor e os seus leitores, como aponta Alfredo Bosi, quanto para dissimular uma alusão direta a esse contexto, em razão do teor de sua crítica ou paródia. (MORAES, 2006, p. 255).

Ao iniciar e terminar com dois contos sem data, fantásticos, atemporais, em que a contradição é aparente (porém, não pode ser ligada a nenhum personagem real/humano, ou seja, não há verossimilhança), o autor cumpre o propósito exposto na advertência, não comprometendo o intuito do livro de ser atemporal (“sem data”), ao mesmo tempo em que também não se compromete. O narrador dos contos passa o livro inteiro analisando casos com datas marcadas, para finalizar (da mesma forma que abriu o livro) com um conto que disfarça uma referencialidade a um contexto sócio histórico no qual a obra foi escrita e do qual o autor faz parte.

A presença da advertência será algo constante nas obras machadianas. Tal texto é essencial ao entendimento do livro, uma vez que é nesse conjunto de palavras, sempre muito breve e no mais das vezes, enigmático, que Machado deixa pistas ao leitor a respeito dos textos que estão por vir. A respeito disso, escreveu, por exemplo, no prólogo ao leitor, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro

remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado” (ASSIS, 2006, p. 513). No entanto, diferente das demais, *Contos fluminenses* foi o único livro de contos em que o autor não escreveu um prólogo. Talvez por ter sido o primeiro do gênero a ser escrito, e o autor ainda estivesse afinando a pena de contista.

No caso de *Histórias sem data*, pode-se perceber, pela leitura dos contos, que, de modo geral, o escritor estava mais voltado para questões de ordem antropológica. Por meio da matéria misturada do cotidiano, ele faz uma leitura miúda da experiência histórica, levantando valores e questões que afetam os seres humanos até hoje. Se antes havia certa preocupação em ensinar ao leitor como se deveria ler, ou até mesmo em traçar seu projeto literário, agora, mais que nunca, Machado de Assis, evocando o já conhecido “sentimento íntimo”, imprime em suas narrativas um olhar universal, não apenas local. Segundo Daniel Piza:

Machado, nessas *Histórias sem data*, mostra de novo que é um autor que escreve sobre seu tempo e lugar, de olho no que está além deles. Não por acaso refletia tanto, na crônica como na ficção, sobre o quanto as coisas mudavam. O que também era uma questão de tempo e lugar. (PIZA, 2008, p. 237).

Todos os contos do livro apresentam personagens de caráter ambíguo, daí a sua duplicidade de comportamento ou mesmo a “polissemia psicológica” (JUNQUEIRA, 2009, p. 117). Estando sempre em constante conflito com si próprio, como uma espécie de batalha pessoal, tem-se, na maioria das vezes, o desfecho dado ao final do conto, ainda que seja um desfecho reticente ou vago. Não há nos contos deste livro (o que o difere uma vez mais da primeira coletânea), personagens tipificados. A divisão entre bem e mal, verdade e mentira, pecado ou virtude não se faz denotar com clareza. Pelo contrário, quanto mais opaca, maior o efeito pretendido.

O primeiro conto do livro, “A igreja do diabo”, não só abre a coletânea, como também foi o primeiro a ser escrito, publicado inicialmente na *Gazeta de Notícias*, em 17 de fevereiro de 1883. O conto traz como subtítulo o nome que Machado daria ao livro: “História sem data”, como se pode verificar na imagem abaixo:



Figura 3: Imagem da capa do jornal *Gazeta de Notícias*, de 17 de fevereiro de 1883.

A ordem adotada na construção da coletânea indica que, tendo sido este o primeiro conto do livro, os demais seguem uma unidade temática com relação a ele. Nessa perspectiva, pode-se dizer que a última frase do conto, “é a eterna contradição humana”, sintetiza e problematiza o caráter das personagens que virão a aparecer ao longo da coletânea.

Há nos contos algumas indagações que vão desde a ordem em que foram agrupados na coletânea até uma aparente insistência temática, que perscruta tudo que é da ordem do ambíguo, tendo ligação direta com o título do livro. Como já se disse, todos os contos do livro levam data, menos dois: o que abre o livro (“A igreja do diabo”) e o que o fecha (“Academias de São”).

No caso de “A igreja do diabo”, o enredo é simples, beirando ao clichê: o antigo embate entre o bem e o mal, a disputa entre Deus e o diabo, tal qual um jogo de xadrez, no qual as peças (seres humanos) são movidas de acordo com os interesses das partes. O conto trata da fundação de uma igreja pelo diabo, pois este se viu cansado da desorganização e da falta de constância de seu reinado. Dizia ele que sua igreja seria a única. Certo dia foi ter com Deus a fim de explicar a doutrina de sua igreja:

Clamava ele que as virtudes aceitas deviam ser substituídas por outras, que eram as naturais e legítimas. A soberba, a luxúria, a preguiça foram reabilitadas, e assim também a avareza, que clamava não ser mais do que a mãe da economia. (ASSIS, 2008, p. 349).

No começo, a igreja do diabo conquistou muitos fiéis, animados com a ideia de não mais precisarem agir conforme as virtudes, contudo, deveriam substituí-las totalmente pelos vícios. O que aconteceu foi que, ao passar do tempo, alguns fiéis começaram a voltar a praticar as antigas virtudes às escondidas. Não conseguindo entender o porquê de tamanha incoerência, o

diabo volta a falar com Deus, e Ele responde de forma incisiva: “que queres tu? É a eterna contradição humana” (ASSIS, 2008, p. 352). Qualquer leitor despreparado poderia facilmente se ater a essa história, haja vista as diversas armadilhas no texto que corroboram essa leitura a um primeiro nível. Porém, diversas são as lacunas no texto que conduzem o leitor atento a buscar meios pelos quais poderá avançar a leitura superficial para alcançar os elementos subentendidos no conto e conseqüentemente o significado mais profundo: o uso de dualidades, a derrota da igreja do diabo, a complacência divina, entre outros.

Tem-se, portanto, uma coexistência de dicotomias: Deus/diabo, virtude/pecado, bem/mal. Mais que resolvê-las, Machado as coloca em suspensão, de forma que uma funcione em relação à outra. Assim, no texto, o pecado evidencia as virtudes, bem como o mal evidencia o bem. É na construção das personagens que podemos observar o que Paul Dixon denomina “modelos em movimento”:

Os personagens não precisam necessariamente levar o leitor à associação com pessoas de carne e osso, porque são apenas receptáculos de ideias, pontos de vista ou valores. São por assim dizer, modelos em movimento, mais do que gente. (DIXON, 2006, p. 189).

O personagem diabo funciona no conto como uma alegoria e é o que mais se utiliza de armadilhas e retórica para convencer os futuros adeptos de sua igreja (e porque não dizer também os próprios leitores?) a “comprarem” suas ideias. É interessante notar que a retórica, enquanto teoria, é em si contraditória e relativista, uma vez que é menos importante a veracidade das ideias que a persuasão da audiência. Têm-se ao longo do conto diversos empréstimos lexicais feitos pelo diabo a fim de legitimar seu discurso: “Escritura contra Escritura, breviário contra breviário. Terei a minha missa, com vinho e pão à farta, as minhas prédicas, bulas, novenas e todo o demais aparelho eclesiástico” (ASSIS, 2008, p. 347). Além da adoção de um léxico cristão, o diabo também se traveste de monge beneditino a fim de persuadir os fiéis: “deu-se pressa em enfiar a cogula beneditina, como hábito de boa fama” (Id. *ibid.*, p. 349).

O efeito cômico do texto é obtido pelos recursos formais que o escritor utiliza como forma de desviar a atenção do leitor do subtexto, fixando-se no conteúdo manifesto. A própria forma do conto poderia ser pensada enquanto estratégia de contenção (JAMESON, 1992), uma vez que, diferentemente do romance, no conto a leitura pode ser feita de forma mais rápida, muitas vezes descontraída, e que, teoricamente, todas as ideias já estão prontas, e são dadas ao leitor gratuitamente, sem que haja esforço, haja vista a reduzida quantidade de páginas.

No conto o diabo faz uso de apólogos para explicar determinadas “doutrinas”, quando, por exemplo, ao discorrer sobre solipsismo, o diabo utiliza-se do seguinte apólogo: “cem pessoas tomam ações de um banco, para as operações comuns; mas cada acionista não cuida realmente senão nos seus dividendos: é o que acontece aos adúlteros” (ASSIS, 2008, p. 351). Cabe notar que Machado de Assis, assim como o diabo, também se utiliza de parábolas e apólogos: o próprio conto é uma espécie de parábola, utilizada para explicar a condição humana, que é por si só contraditória. A verossimilhança da temática aliada ao enredo inverossímil levanta questões que não ficam bem resolvidas e devem ser elevadas a outro nível de leitura, que é alcançado posteriormente ao entendimento do enredo. Dessa maneira, para que se entenda a obra literária é necessário que se leve em consideração o contexto sociocultural na qual foi produzida. Segundo Antonio Candido,

só podemos entender a obra fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. O externo (social) importa, não como causa ou significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto interno. (CANDIDO, 2000, p. 5).

Analisando o contexto histórico no qual a obra foi publicada, temos que, desde a década anterior, as ideias novas haviam se instalado no país, juntamente às transformações econômicas e sociais. As teorias científicas, como o positivismo e o evolucionismo, vinham de frente aos ideais românticos de construção da nacionalidade, pregando uma ideologia estritamente científica. Porém, especialmente a década de 1880, e mais especificamente o ano de 1884, foi um período em que havia uma forte propagação dos ideais positivistas no Brasil que conclamavam a criação de uma República. Essa enorme profusão de discursos científicos pregava a implantação de doutrinas totalitárias:

A historiografia brasileira, em especial aquela produzida a partir dos anos 1880, dedicou atenção na tentativa de compreender os discursos científicos, que começaram a ganhar fôlego a partir da segunda metade do século XIX. Boa parte dessa produção historiográfica ressalta a influência do pensamento médico, considerando-o de forma unívoca. (SILVEIRA, 2010, p. 251).

Tais discursos não passaram despercebidos pela pena de Machado, que, sendo escritor atento a seu tempo, tratou logo de discutir (e criticar) tais questões em sua obra. Machado de Assis não acreditava em verdades absolutas e se apropriava das escolas literárias e tendências de acordo com seu interesse próprio, não se limitando a seguir nenhuma delas exclusivamente.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Como conjectura Afrânio Coutinho, Machado de Assis “soube manter-se equidistante, atravessando as escolas com independência, absorvendo o que de aproveitável cada uma oferecia, sem se deixar levar pelos excessos” (1959, p. 16).

Esta tendência pessoal, aliada ao contexto em que vivia, leva-nos a acreditar que o final do texto é emblemático para compreensão do conto. Os dois personagens, Deus e o diabo, são construídos de forma antagônica: Deus se coloca sempre numa posição de livre arbítrio, sem apresentar resistência às ideias que o diabo lhe traz. Este, de forma inversa, está constantemente impondo aos fiéis suas ideias e preceitos, de forma que, sem cumprir as exigências propostas, não haveria possibilidade de sucesso. Ao final do conto, a igreja do diabo fracassa, e isto ocorre sem que haja a interferência divina. Tal desfecho desvela uma crítica a esse contexto histórico ao qual o escritor estava inserido, sugerindo que todos os discursos que se pretendiam totalitários, sistemas ou instituições, deixam transparecer alguma falta de equilíbrio.

O desfecho do conto ainda permite observar uma crítica do autor a qualquer tipo de sistema totalitário e a uma observação aguda da fraqueza das instituições, uma vez que o homem institui o bem e o mal para serem usados a seu favor. Mais que isso, transpondo a análise a um nível mais universal, tem-se então o grande tema do livro: a contradição humana. Tal temática cumpre o papel que o autor se propôs na “Advertência” do livro, uma vez que se trata de algo universal, visto que a incoerência é algo inerente a todo ser humano. Tem-se, portanto, uma relativização absoluta de valores por meio da galeria de personagens que o escritor desenvolve ao longo da coletânea.

No quinto conto do livro, “Cantiga de Esponsais”, a personagem de mestre Romão nos apresenta as “contradições humanas inerentes à criação artística” (CRESTANI, 2010, p. 40). Romão passou a vida inteira tentando compor uma música que traduzisse seu sentimento. Após a morte de sua mulher, intenta a composição de um canto esponsalício. Não almejava algo extraordinário, apenas algo que não fosse de nenhuma outra pessoa, que lhe fosse original. Certa manhã, olhando pela janela, avista um casal, muito apaixonado, quando

(...) a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (ASSIS, 2008, p. 366).

Tem-se, portanto, a luta interna e permanente entre o impulso da expressão artística e a impossibilidade de exteriorizá-la, ou, nas palavras do próprio escritor: “parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não tem” (ASSIS, 2008, p. 364).

De maneira análoga ao que acontece com o personagem Romão, no conto “Um homem célebre”, presente no livro *Várias histórias*, de 1897, Pestana tem sua identidade dividida na

“eterna peteca entre ambição e vocação” (Id. *ibid.*, p. 468) e também morre ao final do conto. Depois de muito lutar contra seu instinto nato de compositor de polcas, com inúmeras tentativas ao longo de sua vida de compor algo ao estilo clássico, ao final de seus anos, já enfermo, na cama, ao responder a encomenda que lhe haviam feito de outra polca caso melhorasse, conscientiza-se de sua impotência e aceita o destino a ele imposto:

Olhe – disse o Pestana – como é provável que eu morra por estes dias, faço-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subirem os liberais. Foi a única pilhéria que disse em toda a vida, e era tempo, porque expirou na madrugada seguinte, às quatro horas e cinco minutos. Bem com os homens e mal consigo mesmo. (ASSIS, 2008, p. 470).

A personagem Mariana também trará ambivalência no conto “Capítulo dos chapéus”. Para ela, o chapéu baixo que seu marido usava não condizia com sua posição social de advogado. Um dia, num ato de revolta pelo fato de seu marido não querer comprar um chapéu que fosse de seu agrado, Mariana convida uma antiga amiga, Sofia (cuja qualidade era a de ser experiente na arte do namoro), para ir ao centro da cidade. Em Mariana “um certo demônio soprava (...) as fúrias da vingança” (ASSIS, 2008, p. 385). Após percorrerem todos os pontos mais agitados da Rua do Ouvidor, Mariana recobra a consciência e a visão daquele redemoinho de chapéus a fez querer retornar à sua casa o quanto antes, para retornar à sua monotonia e “uniformidade caseira” (Id. *ibid.*, p. 384). Ao chegar à sua casa, Mariana se depara com seu marido, que usava um chapéu novo, igual ao modelo que ela tanto o incitara a comprar. O choque foi tanto que, sem pestanejar, ela diz ao marido: “escuta uma coisa, respondeu ela com uma carícia divina, bota fora esse; antes o outro” (Id. *ibid.*, p. 386).

O conto, assim como vários outros escritos a partir de 1880, é construído a partir de duplos. A principal duplicidade do conto se dá por meio das duas figuras femininas centrais para a compreensão do conto, Mariana e sua amiga Sofia. Toda a ação do conto se desenvolve ao redor do conflito interior de Mariana e o consequente surgimento de uma possibilidade de transgressão feminina, com a saída e mudança de comportamento (ainda que breve) da personagem. Tal momento de “epifania” da personagem configura uma ameaça à sua relação com o marido. Tem-se, portanto, um relacionamento, até então coeso e plácido, que sofrerá um desequilíbrio por conta de uma interferência, que alterará a rotina e monotonia da casa. Mariana se funde com a paisagem: a casa era como se fosse um prolongamento de seu próprio ser, relacionada ao estabelecimento de raízes, o que a garantia estabilidade, aconchego. A simbologia da casa era tamanha que se pode pensar na ideia de que ela nem precisaria ter filhos, pois tinha a casa. Mariana estabelecia, assim, uma relação de pertença com o meio, mesmo

porque essa era uma das poucas opções que lhe restava, haja vista que o espaço público era predominantemente masculino e a mulher, em contraposição, era destinada ao espaço interior, ou seja, sua casa. Dessa forma, Machado de Assis elimina a distância entre a personagem e a paisagem que a cerca, integrando-as. A tensão constante entre o interior e o exterior da personagem, representados no texto literário pela casa e pela rua, respectivamente, faz com que o espaço físico adquira um peso significativo no conto.

Ao final do conto, quando Conrado aparece com o chapéu alto é possível perceber que a mudança de chapéu traz consigo um desequilíbrio. Mariana tinha necessidade da previsibilidade, da monotonia, e tudo no passeio à Rua do Ouvidor era imprevisível a ela. Sua relação com o marido era uma relação uniforme. A recusa dela ao chapéu novo demarca uma fidelidade da personagem a si mesma, e configura um desejo de não mudança e manutenção da rotina. O chapéu, para Mariana, representava toda a estabilidade e uniformidade que lhe eram caras. Ao deparar-se com a possibilidade de perda desta “monotonia” caseira (a troca do chapéu simboliza a invasão do espaço público no espaço privado), a personagem logo se arrepende por ter pensado alguma vez em perdê-la. Essa dualidade entre o desejo de ter uma “liberdade” ilusória e a “prisão” do lar é o que conduzem o fio da narrativa.

Em outro conto da coletânea, “Noite de Almirante”, Deolindo e Genoveva fazem juras de amor eterno um ao outro por conta da partida do marujo em rumo a uma nova viagem. Quando aquele retorna, certo de que encontraria sua amada e os dois teriam uma grande noite, ele descobre que ela já estava com outro homem. Genoveva, com toda naturalidade, lhe conta o que havia acontecido:

Mas o coração mudou... Mudou... (...) Pois, sim, Deolindo, era verdade. Quando jurei, era verdade. Tanto era verdade que eu queria fugir com você para o sertão. Só Deus sabe se era verdade! Mas vieram outras coisas... Veio este moço e eu comecei a gostar dele... (ASSIS, 2008, p. 170).

#### Segundo o crítico Jaison Crestani:

(...) a narrativa machadiana apresenta esse câmbio moral da personagem como uma transformação natural e espontânea, dispensando as tradicionais apreciações judicativas. Esse procedimento dá a entender que não houve malícia no comportamento da moça; ela simplesmente mudou, desvelando a inconstância moral que caracteriza essencialmente o ser humano. (CRESTANI, 2010, p. 44).

Tem-se a presença de uma personagem ingênua, Deolindo, que confirma este traço ao firmar um juramento, ou promessa, com a amada. Para Machado, o juramento é um ato de ingenuidade, pois, ninguém é mais forte que o destino ou a natureza. É o que ocorre no conto:

Genoveva entra na galeria de personagens que representam as pessoas a quem falta o “padrão moral das ações” (ASSIS, 2008, p. 420), ou simplesmente a ética. O que os rege então? A natureza, simples e puramente. Sendo assim, não há verdade, nem mentira; não há pecado nem perdão. Genoveva não é nem a figura ingênua, tampouco a cruel. Para Machado, ela é simplesmente natural, não há consistência motivacional em suas ações: “pode ser que qualquer outra mulher tivesse igual palavra; poucas lhe dariam uma expressão tão cândida, não de propósito, mas involuntariamente. Vede que estamos aqui muito próximos da natureza” (Id. *ibid.*, p. 421).

A Deolindo, restou conformar-se com a situação e ao ser questionado pelos colegas a respeito da grande noite que criam ter tido ele, respondia com um sorriso sugerindo que havia tido uma noite de almirante. Esse conto representa a relativização de valores em seu máximo, no qual a pergunta “onde está a verdade e onde está a mentira” não cabe ser feita. Genoveva não era santa, nem puta, era apenas humana. Um fato interessante de nota é que, a única vez em que a palavra “mentira” é mencionada, ela é utilizada em relação a Deolindo, nunca à Genoveva, como se observa no último trecho do conto: “parece que teve vergonha da realidade e preferiu mentir” (Id. *ibid.*, p. 423). O narrador, dessa maneira, deixa claro que não cabe ao leitor julgá-la, pois a intenção maior é apenas esboçar o diagnóstico de um processo.

Em um dos mais enigmáticos contos escritos pelo autor, “Singular ocorrência”, tem-se no conto uma forma especial, da qual Machado se utilizou diversas vezes em seus escritos: não há narrador. Trata-se de um diálogo entre dois personagens, novamente aproximando alguns de seus textos do gênero teatral. Os dois personagens não são nomeados, sabe-se apenas que um deles é mais velho.

Os dois homens estão parados numa esquina, no centro do Rio de Janeiro, quando veem uma senhora vestida de preto, muito bonita, com certo ar de nobreza e muito atraente. É quando o sujeito A (o que narra a história regressa) diz que conhecia a mulher, enquanto o B o ouve. O sujeito B, que seria uma metáfora utilizada para representar o próprio leitor, é o tipo de ouvinte que Machado não gosta de ter como leitor: aquele que gosta de se adiantar e tentar adivinhar tudo. Eis que B tenta adivinhar a profissão da mulher misteriosa, e acaba chegando à sua verdadeira ocupação: era uma prostituta, mas nada convencional, contrariando todos os estereótipos: “Marocas gostava da linguagem afogada, como os vestidos” (Id. *ibid.*, p. 367).

O sujeito A conta que a conheceu, pois ela era amante de seu amigo Andrade, um advogado bem estabelecido, com posses, casado, mas que viu naquela mulher uma paixão

absolutamente intensa, a ponto de conviver com ela. Ao desenrolar da narração, descobre-se a história daquela mulher: tinha ela fregueses bons, mas abandonara a vida de prostituta por Andrade, que passa a pagar suas despesas.

Porém, o sujeito A conta da vez em que Andrade leva Leandro, um homem absolutamente asqueroso, ou nas palavras de Machado: “era um sujeito reles e vadio” (Id. *ibid.*, p. 368), junto à casa da mulher, para comprovar um fato que havia ouvido a respeito de um encontro que a mulher havia tido com ele. Eis que quando os dois se avistam, a mulher empalidece. Andrade pergunta a Leandro se seria aquela a mulher com quem havia saído, e ele confirma, e logo toma o dinheiro que lhe havia sido prometido em troca. A mulher some depois desse fato e quando Andrade a encontra, os dois se derramam em lágrimas e se reconciliam: “nenhum deles tornou ao assunto; livres de um naufrágio, não quiseram saber nada da tempestade que os meteu a pique. A reconciliação fez-se depressa” (Id. *ibid.*, p. 370). Ao final da narração, o sujeito B se pergunta, afinal, porque ela teria feito aquilo, e ele conclui que seria então a “nostalgia da lama” (Id. *ibid.*, p. 396), ao passo que A responde: “não: nunca Marocas desceu até os Leandros” (Id. *ibid.*, p. 371).

Porque, então, teria ela descido naquela noite? A história termina com a frase: “enfim, coisas!” (Id. *ibid.*, p. 371). Fica ao leitor uma série de proposições a respeito desta “singular ocorrência” e do porquê de ter acontecido. Mas não há como interpretar um conto cuja factualidade fica suspensa e não se sabe o que houve de fato. Talvez Machado esteja tentando fazer com que se conclua que de fato a traição da mulher aconteceu, mas que não se saiba como interpretar isso, pois se trata de uma singularidade, que não entra em nenhum repertório. Outro fator que não pode ser ignorado é que não se compreende o fato singular, pois a mulher – que seria a única personagem que poderia esclarecer o ocorrido – não fala. Ela está cercada por quatro homens, numa narração absolutamente masculina: o sujeito A conversa com B, que conta a história da relação dela com outros dois homens, Andrade e Leandro. Todos têm uma relação com ela e querem explicá-la, mas ela, a única capaz de explicar, não tem voz. O que se depreende do conto é uma tentativa machadiana de dizer: não explicarei algo que a mulher não diz, fiquem vocês, ouvintes e leitores com a singularidade. Mais uma vez, tem-se a sensação de incompletude da história, como se faltasse o sentido: em Machado, há mais verdade naquilo que não fecha o processo. Ele não ousa, portanto, explicar a ocorrência, pois os homens têm um código e as mulheres, outro. Essa atitude aponta para duas questões: o interesse machadiano na criação de personagens femininas, nas quais ele teve um acerto maior, talvez por saber precisarem elas da máscara social de maneira muito mais aguda que os homens, e uma atitude

democrática desse personagem-narrador, que analisa até onde consegue, ou sabe, e depois sai de cena, jogando para o leitor a responsabilidade da interpretação.

Enfim, *Histórias sem data*, escrito já na maturidade intelectual do autor, reafirma mais uma vez sua genialidade. Por meio dos contos enfiados no livro, Machado de Assis consegue traçar um estudo da psicologia humana e aponta para certa universalidade ao mostrar que certos dilemas são inerentes à natureza humana e não dependem, assim, de data.

## **CAPÍTULO 3**

### 3.1 “O segredo de Augusta”

O conto “O segredo de Augusta” foi inicialmente publicado nas edições de julho e agosto, do sexto ano do *Jornal das Famílias*, em 1868.<sup>31</sup> No índice da revista constava o título do conto e o nome do autor. Acima deste está o conto “A mulher de preto”, também de autoria de Machado, porém, com o pseudônimo de J.J, que, assim como “O segredo de Augusta”, também foi posteriormente incorporado na coletânea *Contos fluminenses*, de 1870, em que aparece em quarto lugar. Interessante notar que ambos os contos estão localizados na seção “Romances e novelas”, tal era a falta de uma definição do gênero, como pode se verificar na imagem abaixo:<sup>32</sup>



**INDICE**

DO SEXTO ANNO.

<b>ROMANCES E NOVELLAS.</b>		A justiça de Deos, por Aristippo (fim) ...	293
Não é o mel para a boca do asno, por Victor de Paula.....	5	A joven Siberiana, traduzido de X. de Maistre.....	303
Dolores, traduzido por Paulina Philadelphia (continuação).....	25	A joven Siberiana, traduzido de X. de Maistre (continuação).....	325
A sombra e a luz, por Hopes.....	37	A joven Siberiana, traduzido de X. de Maistre (fim).....	357
Dolores, traduzido por Paulina Philadelphia (continuação).....	54	<b>HISTORIA.</b>	
O carro n° 13, por Victor de Paula.....	69	O milagre de Naim, por Emilia Augusta Gomide Penido.....	183
À beira do mar, por A. E. Zaluar.....	84	<b>MO SAICO.</b>	
A vaidade corrigida, por Paulina Philadelphia.....	101	Anecdotas, por Paulina Philadelphia.....	218
A mulher de preto, por J. J.....	114	Anecdotas, por Paulina Philadelphia.....	249
Dolores, traduzido por Paulina Philadelphia (continuação).....	123	Anecdotas, por Paulina Philadelphia.....	315
A mulher de preto, por J. J. (fim).....	133	Anecdotas, por Paulina Philadelphia.....	347
Cecilia a voluntaria, por Vitoria Colona.....	152	Dous enigmas, por C. F. Jacobson.....	372
Dolores, traduzido por Otto (continuação).....	156	<b>MEDICINA POPULAR.</b>	
Quinhentos contos, por Otto.....	165	Enjojo do mar, pelo Dr. Chernoviz.....	28
Dolores, traduzido por Paulina Philadelphia (fim).....	180	Linimento contra as queimaduras.....	125
Quinhentos contos, por Otto (fim).....	197	Trichina, pelo Dr. Chernoviz.....	188
O segredo de Augusta, por Machado de Assis.....	206	Ladraria dos portos, pelo Dr. Chernoviz.....	220
O segredo de Augusta, por Machado de Assis (fim).....	229	<b>ECONOMIA DOMESTICA.</b>	
A linha recta, por A. E. Zaluar.....	243	Agua de Colonia por distillação, pelo Dr. Chernoviz.....	251
A justiça de Deos, por Aristippo.....	261		
Justiça dó béo.....	276		

**Figura 4:** Índice dos textos que constariam nas edições do sexto ano da revista *Jornal das Famílias*.

<sup>31</sup> Na edição de julho foram publicados os três primeiros capítulos, ocupando 11 páginas da revista; e na edição de agosto foram publicados os demais capítulos, ocupando 13 páginas da revista. O conto todo, pois, totalizou 24 páginas.

<sup>32</sup> Índice dos textos que constariam nas edições do sexto ano da revista. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A divisão do conto em capítulos se manteve na passagem do texto da revista para o livro.<sup>33</sup> Tal divisão se dava por conta da publicação seriada do conto na revista. Dessa forma, cada capítulo terminava deixando uma situação em aberto, de forma que pairava o enigma. Tal técnica editorial era muito utilizada para causar no leitor certa curiosidade e aguçar seu interesse em dar prosseguimento à leitura do texto. Ainda sobre a passagem de um suporte ao outro, há algumas modificações no texto publicado em livro, como a adição ou subtração de informação ou troca de substantivos e adjetivos, o que, entretanto, não altera de forma significativa o sentido do texto. De todo modo, as passagens que apresentam mudanças são as seguintes:<sup>34</sup> a) JF: “tinha os cabelos castanhos, e os olhos garços. *O nariz era puramente grego*. As mãos compridas e bem feitas, pareciam criadas para os afagos de amor”; CF: “tinha os cabelos castanhos, e os olhos garços. As mãos compridas e bem feitas, pareciam criadas para os afagos de amor”. b) JF: “Carlota vinha pedir a Augusta para ir cantar em um concerto que *ia dar em favor dos pobres*, imaginado por ela para o fim de inaugurar um magnífico vestido novo”; CF: “Carlota vinha pedir a Augusta para ir cantar em um concerto *que ia dar em casa*, imaginado por ela para o fim de inaugurar um magnífico vestido novo”. c) JF: “eu? Sim e não; encontrar-me-ão nas salas; nos hotéis e *nos cafés cantantes*, nunca mais”; CF: “eu? Sim e não; encontrar-me-ão nas salas; nos hotéis e *nas casas equívocas*, nunca mais”. d) JF: “por que, Carlota? Tu pensas em tudo, menos numa coisa. *Eu tenho medo por causa dos filhos, isto é, dos netos!* A ideia de ser avó é horrível, Carlota”. CF: “porque, Carlota? Tu pensas em tudo, menos numa coisa. *Eu tenho medo por causa dos filhos dela que serão meus netos!* A ideia de ser avó é horrível, Carlota”.

Ainda que tais mudanças não alterem de modo drástico o sentido do conto, pode-se dizer que elas, ao menos, reforçam uma vez mais a percepção do incessante trabalho de aprimoramento estético do autor, haja vista que o texto do *Jornal das Famílias* poderia ter sido incorporado ao livro sem que tivesse sido retomado a fins de revisão.

Em “O segredo de Augusta”, Vasconcelos é casado com Augusta, casamento que, apesar da visível insatisfação dos cônjuges, ambos dão continuidade, de modo a manter as

---

<sup>33</sup> Optou-se por usar os textos da primeira edição do livro *Contos fluminenses* para a análise do *corpus*, tendo sido feitas as devidas atualizações da norma ortográfica.

<sup>34</sup> Utilizou-se JF para se referir à passagem publicada no *Jornal das Famílias* e CF para a passagem publicada em *Contos fluminenses*. Todos os grifos nas citações que seguem nesse parágrafo são nossos.

máscaras da aparência social. A cena inicial é emblemática, pois nela é possível perceber a dinâmica familiar que será trabalhada ao longo do conto:

- Papai já acordou? Pergunta Adelaide à sua mãe.
- Não, responde esta, sem levantar os olhos do livro.
- Adelaide levantou-se e foi ter com Augusta.
- Mas é tão tarde, mamãe, disse ela. São onze horas. Papai dorme muito.
- Augusta deixou cair o livro no regaço, e disse olhando para Adelaide:
- É que naturalmente recolheu-se tarde.
- Reparei já que nunca me despeço de papai quando me vou deitar. Anda sempre fora.
- Augusta sorriu.
- És uma roceira, disse ela; dormes com as galinhas. Aqui o costume é outro. Teu pai tem que fazer de noite.
- É política, mamãe? Perguntou Adelaide.
- Não sei, respondeu Augusta (ASSIS, 1870, p. 163).

Observa-se na cena um pai ausente do convívio familiar, característica que será frequente ao longo do conto, qualificando-o como oposto ao modelo de chefe de família, já que, ao invés de provedor, gastava a fortuna da família em bebidas e noitadas. A mãe, Augusta, que, tanto por temperamento quanto por situação, ajudava o marido a dissipar a fortuna da família com vestidos e futilidades. Além disso, por ter enviado a filha Adelaide, ainda criança, para cuidados de familiares na roça, o trecho evidencia certo distanciamento entre a mãe e a filha. Dessa forma, tendo crescido longe da cidade e, portanto, longe dos costumes urbanos, Adelaide demonstra ingenuidade e falta de destreza ao retornar ao convívio dos pais, daí a sua dificuldade em entender o porquê da ausência do pai.

Ao avançar da história, a cena que se segue mostra Vasconcelos acordando tarde, como de costume. Porém, neste dia, estaria de “bom-humor”, o que leva a inferir que, provavelmente este fato se fazia exceção, uma vez que o narrador acredita ser digno de nota descrever o estado de humor da personagem naquele dia. Ao chegar Batista, um amigo de Vasconcelos, os dois iniciam uma conversa a respeito de Gomes, colega que compartilhava com eles as noites de farra, mas que há tempos estava distante. Horas depois, Gomes aparece repentinamente e descreve aos amigos seu processo de “regeneração”, afirmando que havia abandonado a vida devassa e que estaria apaixonado.

Gomes espera Batista deixar a casa e confia a Vasconcelos, recorrendo a exagerados sentimentalismos, que o objeto de sua devoção e repentina mudança de comportamento seria sua filha, Adelaide. Após o choque, Vasconcelos consente à união, com apenas uma ressalva: a afeição deveria ser mútua, e se propõe a ajudar o amigo na corte da filha. Eis que, ao ser pego de surpresa, Vasconcelos descobre estar falido, resultado de anos e anos

de gastos supérfluos e falta de administração de seus próprios bens. Desesperado, lembra-se da conversa tida anteriormente com o amigo e, vendo nele uma tábua de salvação, contraria sua palavra inicial, na qual exigia o consentimento da filha para a realização do matrimônio e, valesse de sua posição (homem, marido e pai, numa sociedade patriarcal) para obrigar a filha a se casar com o amigo, de maneira que acreditava que o dinheiro deste proporcionaria a ele a continuação da vida de excessos que levava.

Vasconcelos encontra resistência da filha, que conta com a ajuda do tio Lourenço, irmão de seu pai, para ajudá-la a convencê-lo a desobrigá-la do casamento. Lourenço, sem sucesso, passa a investigar a vida de Gomes, esperando encontrar algo que pudesse fazer o irmão desistir da ideia de casar a filha com um homem que julgava ter uma conduta reprovável. O pai, certo da decisão, e tendo em vista o casamento da filha como negócio rentável e único meio de solucionar seu problema, ensaia como contar à esposa a respeito. Augusta recusa a união, mesmo após tomar conhecimento da situação financeira que enfrentavam. O casal inicia, então, uma discussão, na qual um acusa o outro pela perda do dinheiro:

O amor do luxo e do supérfluo, disse ele [Vasconcelos], há de sempre produzir estas consequências. São terríveis, mas explicáveis. Para conjurá-las era preciso viver com moderação. Nunca pensaste nisso. No fim de seis meses de casada entraste a viver no turbilhão da moda, e o pequeno regato das despesas tornou-se um rio imenso de desperdícios (...).

— Mas por que motivo não impediu o senhor essas despesas que eu fazia?

— Queria a paz doméstica.

— Não! Clamou ela; o senhor queria ter por sua parte uma vida livre e independente; vendo que eu me entregava a essas despesas, imaginou comprar a minha tolerância com a sua tolerância. Eis o único motivo; a sua vida não será igual à minha, mas é pior... Se eu fazia despesas em casa o senhor as fazia na rua... É inútil negar, porque eu sei tudo; conheço, de nome, as rivais que sucessivamente o senhor me deu, e nunca lhe disse uma única palavra, nem agora lhe censuro, porque seria inútil e tarde. (ASSIS, 1870, p. 200).

No diálogo, fica claro o contrato estabelecido entre os dois personagens: o casamento apenas funcionava, uma vez que cada um, à sua maneira, encontrava subterfúgios em coisas exteriores ao relacionamento, quer sejam as roupas e luxos de Augusta ou as noitadas de Vasconcelos, e ambos se “respeitavam” dentro dessa dinâmica.

Porém, a insistência de Augusta na negação do casamento da filha foi tamanha, que incutiu no marido desconfiança e até uma pontada de ciúme. Acerca disso, argumenta o narrador: “do ciúme digo eu, por eufemismo; não sei se aquilo era ciúme; era amor-próprio ofendido...” (ASSIS, 1870, p. 204). Vasconcelos passa então a conjecturar que a esposa teria um caso com Gomes. Entre a conversa com Augusta e a suspeita, Lourenço descobre que Gomes, assim como o irmão, estava falido, e estaria recorrendo ao casamento como meio de

manutenção da vida que levava. Lourenço comunica o fato a Vasconcelos, que chama Gomes para uma conversa, na qual conta que está falido. O amigo faz o mesmo, e diz que mesmo assim gostaria de se casar com Adelaide, declarando que o amor era verdadeiro, alegação que nem mesmo Vasconcelos acreditava: “— De tudo quanto ele disse só acredito que já não tem nada. Mas é inútil esperar: duro com duro não faz bom muro” (Id. *ibid.*, p. 212).

Ao final do conto, Vasconcelos, ao ouvir uma conversa entre Augusta e Carlota, descobre o segredo da mulher: não casaria a filha, pois, ao casá-la, saberia que seria avó. A ideia de um neto causava-lhe horror. Augusta sabia que aquela hora chegaria um dia, mas enquanto pudesse adiar, o faria. Vasconcelos, aliviado ao saber do real motivo da recusa da mulher ao casamento da filha, envia então uma carta a Gomes:

“Meu Gomes. — Ocorre uma circunstância inesperada; é que Adelaide não quer casar. Gastei a minha lógica, mas não alcancei convencê-la. — Teu *Vasconcelos*.”  
Gomes dobrou a carta e acendeu com ela um charuto, e começou a fumar fazendo esta reflexão profunda:  
— Onde acharei eu uma herdeira que me queira por marido?  
Se alguém souber avise-o em tempo. (ASSIS, 1870, p. 215, grifo do autor).

A história é contada por um narrador de terceira pessoa, onisciente e intruso, podendo ser considerado extradiegético, de modo que, apesar de ter uma visão geral de tudo o que se passa na história, não participa dos acontecimentos. Ele está presente na narrativa, portanto, apenas com o intuito de contar a história.

O conto se aproxima em alguns momentos da estética romântica, desde o excesso de diálogos (o discurso direto é utilizado pelas personagens no conto por 297 vezes) até a escolha da temática, que se ocupa das dificuldades da realização amorosa. Esta última o coloca a par tematicamente dos demais contos da coletânea, legitimando a coerência interna do livro. O conto<sup>35</sup> é extenso e prolixo, parte disso pelos inúmeros diálogos e descrições dos personagens feitas pelo narrador, o que poderia ser explicado tanto pela visível influência romântica do enredo quanto pela necessidade do autor em atender as especificidades editoriais do *Jornal das Famílias*, no qual o conto, como já se disse, foi publicado pela primeira vez.

---

<sup>35</sup> Ao longo da narração, também é possível perceber que, em alguns trechos, o narrador recorre a artifícios como o uso de estrangeirismos: “— Vê se me queres agora escravizar às horas e às denominações. Chama-lhe almoço ou *lunch*, a verdade é que estou comendo” (ASSIS, 1870, p. 171, grifo do autor), bem como o diálogo com a tradição literária: “— Mas afinal de contas — disse Vasconcelos — onde está a tua *Marion*? Pode-se saber quem ela é? — Não é Marion, é *Virgínia*...” (Id. *ibid.*, p. 176, grifos nossos).

A estrutura interna do conto segue um padrão que poderia ser resumido em três momentos: a) apresentação da cena: o narrador funciona aqui como uma espécie de contrarregra, informando as pausas de diálogos dos personagens ou sua entrada e saída de cena, bem como a descrição dos ambientes, numa espécie de preparação para o diálogo que se desenvolverá; b) apresentação e descrição, muitas vezes detalhada, dos personagens que irão surgir, ou seja, antes da aparição de qualquer personagem, o narrador pausa a história para caracterizá-los e, por fim; c) desenvolvimento dos diálogos diretos, nos quais é possível perceber características e definições mais significativas para a apreensão da história, uma vez que as informações sobre um personagem são dadas a partir das falas de outros personagens, complementadas por comentários do narrador. Em outras palavras, apesar de as personagens serem apresentadas por meio destes comentários, as informações substanciais para a apreensão dos sentidos profundos contidos no texto e necessários para a compreensão da dinâmica familiar – que é cerne do conto - são feitas através das próprias personagens, nas inúmeras cenas de diálogos que perpassam o conto.

Assim, tira-se do narrador parte de sua importância no relato. Fatos como a inadequação de Augusta ao papel de esposa e mãe, as dificuldades no casamento de Augusta e Vasconcelos, os problemas financeiros e a vida mundana deste, entre outros, podem ser inferidos pelo leitor pela voz dos próprios personagens. Segue uma passagem do conto para ilustrar como isso acontece:

a) Terminado o almoço, anunciou-se a chegada do Sr. Batista. Vasconcelos foi recebê-lo no gabinete particular.

b) Batista era um rapaz de vinte e cinco anos; era o tipo acabado do pândego; excelente companheiro numa ceia de sociedade equívoca, nulo conviva numa sociedade honesta. Tinha chiste e certa inteligência, mas era preciso que estivesse em clima próprio para que se lhe desenvolvessem essas qualidades. No mais era bonito; tinha um lindo bigode; calçava botins do Campas, e vestia no mais apurado gosto; fumava tanto como um soldado e tão bem como um *lord*.

c) – Aposto que acordaste agora? – disse Batista entrando no gabinete do Vasconcelos. – Há três quartos de hora; almocei neste instante. Toma um charuto. (ASSIS, 1870, p. 171-172).

Dado o esquema narrativo utilizado, é possível estabelecer aproximações do conto com o texto dramático, cuja função da escrita é a encenação teatral. Sendo assim, em vários momentos do texto, a sensação que se tem é a de que o narrador, a partir de seus comentários, tem a intenção de proporcionar ao leitor a visualização da cena, uma vez que, tão-só pela leitura, seria impossível concluir a movimentação corporal dos personagens (“atores”). O trecho a seguir exemplifica bem essa noção:

– Oh! Papai – disse-lhe Adelaide com os olhos rasos de água, peço-lhe que não me case ainda...  
 – Adelaide, o primeiro dever de uma filha é obedecer a seu pai, e eu sou teu pai. Quero que te cases com o Gomes; hás de casar.  
*Estas palavras, para terem todo o efeito, deviam ser seguidas de uma retirada rápida. Vasconcelos compreendeu isso, e saiu da sala deixando Adelaide na maior desolação.*  
 (ASSIS, 1870, p. 190, grifo nosso).

Tal aproximação do conto com o texto dramático pode ser esclarecida, em partes, pelo momento de criação literária que Machado estava inserido. Desde meados da década de 1850, o autor estava envolvido no universo da dramaturgia, seja como crítico teatral, seja escrevendo as próprias peças. Portanto, houve, no momento que compreende a escrita do conto, uma fase de intensa imersão do escritor nesse território, de maneira que Jean-Michel Massa chega mesmo a afirmar:

Machado verdadeiramente coloca o teatro como a base de sua vida intelectual. O teatro praticamente é o trampolim e constitui um elemento central, centralizador, de sua produção. Machado exprime a sua carreira, a sua dinâmica de escritor, através das manifestações teatrais: diretamente, isto é, produzindo textos de teatro, e, indiretamente através de traduções (de peças estrangeiras). Tudo isso vai praticamente parar nos anos 1870. (MASSA, 2006, p. 465).

Desde o início do conto, fica evidente a intenção machadiana de expor os protocolos de conduta social, principalmente os referentes à mulher, no casamento. Na cena da conversa entre Augusta e sua amiga Carlota, que inicia o conto, esta pergunta à menina Adelaide sobre possíveis namorados, sustentando-se no fato de que, ao ter deixado de lado a boneca, estaria na hora, então, de a menina arrumar um futuro marido.

A inocência de Adelaide e a consequente falta de conhecimento do jogo social são constantemente reiteradas no texto por meio da voz das demais personagens. Diversas são as passagens nas quais Adelaide é tratada com infantilidade e, de certa forma, com alguma complacência pelas outras personagens, por acreditarem que ela é frágil ou despreparada para a vida na cidade. Veja-se o seguinte comentário sobre Adelaide feito pelo narrador:

Adelaide desde a idade de cinco anos fora educada na roça em casa de uns parentes de Augusta, mais dados ao cultivo do café que às despesas do vestuário. Adelaide foi educada nesses hábitos e nessas ideias. Por isso quando chegou à corte, onde se reuniu à família, houve para ela uma verdadeira transformação. Passava de uma civilização para outra; viveu numa hora uma longa série de anos. (ASSIS, 1870, p. 166).

Infere-se que há aqui, representadas pelas figuras de Augusta e Adelaide, o intuito de pôr em destaque a antiga dicotomia: cidade *versus* campo. Nesse sentido, a cidade seria o lugar da malícia e da experiência, e o campo o lugar da inocência e da ingenuidade, como se pode observar em outra passagem: “– Lá na roça, quando quebraram a cabeça ao juiz de paz, disseram

que era por política; o que eu achei esquisito, porque a política seria não quebrar a cabeça... Vasconcelos *riu* muito com a observação da filha (...)” (ASSIS, 1870, p. 171, grifo nosso).

A inocência da filha contrasta com a experiência da mãe e de sua amiga (que, a rigor, poderia ser considerada uma espécie de duplo da personagem Augusta), cujo domínio dos protocolos de conduta é mostrado no breve diálogo inicial, em que a hipocrisia e a dissimulação dão o tom da conversa:

- Como está seu marido? Perguntou ela a Carlota.
- Foi para a praça; e o seu?
- O meu dorme.
- Como um justo? Perguntou Carlota sorrindo maliciosamente.
- Parece, respondeu Augusta. (ASSIS, 1870, p. 167).

No contexto da sociedade carioca do século XIX, o casamento se impõe como o único meio de sobrevivência da mulher, já que tal sociedade é, como se sabe, marcada pelo patriarcalismo e pelas relações de favor. Nesse conto, a partir da desromantização da ideia do casamento é possível perceber que o destino da mulher era previamente definido por duas funções básicas: casar e ser mãe. A respeito da preferência do autor pela “realidade prática” em oposição ao “idealismo romântico”, o crítico Jaison Crestani afirma que: “(...) podemos perceber a intenção de Machado de Assis de dar continuidade às proposições temáticas do Romantismo, problematizando as suas formulações e conferindo uma dimensão mais realista à questão do casamento” (2009, p. 144). Fica evidente, então, a intenção do autor em refletir acerca dos papéis atribuídos aos maridos e suas esposas na sociedade brasileira, denunciando, de algum modo, a falência desta instituição. Nessa perspectiva, escrevendo a respeito do poder das instituições no Brasil oitocentista, Alfredo Bosi argumenta:

A instituição é, afinal, o espaço histórico já delimitado onde se obrigam e se satisfazem as necessidades básicas dos grupos humanos. É, em todas as acepções do termo, o seu *lugar-comum*. O lugar-comum não precisa ser belo nem sublime; basta-lhe a utilidade, como ao papel-moeda (...). Não há outro modo de sobreviver no cotidiano senão agarrando-se firme às instituições; e estas, só estas, asseguram ao frágil indivíduo o pleno direito à vida material (...). (BOSI, 2007, p. 81, 84-85, grifo do autor).

Se, no conto, Machado de Assis denuncia a falência das instituições sociais, também o faz em relação ao *establishment* literário, ou seja, a falência da Escola Romântica. Ao descrever seu processo de regeneração, Gomes utiliza-se de expressões carregadas de sentimentalismo para convencer a Vasconcelos de sua “conversão”:

(...) tu deves saber quem é a escolhida do meu coração (...).  
 (...) mas eu acho que tenho razão em dizer que sem o amor casto e puro a vida é um puro deserto.

– Pura simpatia ao princípio, depois afeição pronunciada, hoje paixão verdadeira. Lutei enquanto pude; mas abati as armas diante de uma força maior. O meu grande medo era não ter uma alma capaz de oferecer a essa gentil criatura. Pois tenho-a, e tão fogosa, e tão virgem como no tempo dos meus dezoito anos. Só o casto olhar de uma virgem poderia descobrir no meu lodo essa pérola divina. Renasço melhor do que era... (ASSIS, 1870, p. 117).

O grau de sentimentalidade que dá tom ao discurso de Gomes é característico da prosa romântica. Portanto, pode-se inferir que, ao inserir tais marcas na fala da personagem, o autor estaria também sugerindo que, assim como o discurso dissimulador de Gomes não convenceu a Vasconcelos, o excesso de sentimentalismo e as formas opulentas também não convenceriam mais os leitores.

A cena que se segue à conversa das amigas, é a despedida de Carlota da casa, que coincide com a chegada do livro *Fanny* (1858), do escritor francês Ernest-Aimé Feydeau, encomendado anteriormente por Augusta. Essa simultaneidade de acontecimentos não parece gratuita, dado o teor do livro que acabara de chegar. Comentando as leituras dos personagens machadianos, Cilene Pereira salienta que:

Se examinarmos, por exemplo, o enredo de dois dos maiores sucessos literários da época, comumente lidos pelas personagens machadianas, *Paulo e Virgínia* e *Fanny*, veremos que ambos versam sobre as dificuldades impostas a homens e mulheres pelos casamentos de conveniência e o peso enorme que aspectos exteriores como condições sociais e econômicas têm na contratação matrimonial. (PEREIRA, 2008, p. 102).

O narrador, assim, arquiteta simetricamente a chegada do livro com a saída de Carlota: há, pois, uma tentativa de coincidir a ação (a realidade da personagem Augusta, ou seja, um casamento problemático, representado no conto a partir do diálogo das supostas amigas) com o tema do livro, de forma a reforçar a identificação de Augusta com o conteúdo deste, retrato de sua realidade.<sup>36</sup>

O que chama atenção, porém, é que o autor concebe entre o título do conto “O segredo de *Augusta*” e o enredo, uma contradição: ao ler o título, o pressuposto leitor espera encontrar uma história a respeito da personagem que dá nome ao título. Entretanto, o que de fato se dá na quase totalidade da história é a exposição das peripécias do marido de Augusta, de forma que o “segredo” anunciado no título será apresentado apenas nas últimas linhas do conto.<sup>37</sup> A

---

<sup>36</sup> É digno de nota que a leitura era uma das poucas atividades permitidas às mulheres para passar o tempo.

<sup>37</sup> Essa técnica, que consiste em disponibilizar ao leitor muita informação (sendo muita desta dada com o intuito de desviá-lo do caminho que o levaria a desvendar o enigma), motivando-o para a continuação da leitura, se assemelha muito à técnica do romance ou conto policial.

descentralização da figura da mulher, que parece estar em segundo plano na narrativa, acontece por meio da focalização na personagem de Vasconcelos, de maneira que funcione como uma espécie de estratégia de contenção na narrativa (JAMESON, 1997), dificultando a apreensão, por parte do leitor, do sentido latente no texto.

O principal mote do “segredo” de Augusta, isto é, sua vaidade, é introduzido logo no começo do conto, de forma rápida, para depois ser retomado algumas vezes durante a narrativa:

Tinha Augusta trinta anos e Adelaide quinze, Conservava a mesma frescura dos quinze anos, e tinha de mais o que faltava a Adelaide, que era a consciência da beleza e da mocidade, consciência que seria louvável se não tivesse como consequência uma imensa e *profunda vaidade*. (ASSIS, 1870, p. 164, grifo nosso).

A vaidade se mostra então como elemento distanciador, tanto da esposa com relação ao marido, quanto da mãe com relação à filha.<sup>38</sup> Augusta, todavia, se reconhece em Carlota, que lhe serve de espelho – “era um *segundo volume* de Augusta; bela, como ela; elegante, como ela; vaidosa, como ela” (ASSIS, 1870, p. 167, grifo nosso) – e exerce a função do reconhecimento social, que é desejável, porém, nem sempre agradável.<sup>39</sup> Esse movimento resultará na caracterização de uma personagem rasa, que não se desenvolve e gravita em torno de sua própria obsessão pelo olhar social externo em relação à sua aparência, ou seja, Augusta é a mesma do começo ao fim do conto; dessa forma, não há progressão na descrição da personagem. De maneira análoga, as personagens Vasconcelos e Gomes, ao compartilharem o gosto pela vida devassa e pandega, funcionam como duplos de si mesmos, artifício que o narrador utiliza para realçar suas personalidades.

A amizade de Vasconcelos, Gomes e Batista é descrita pelo narrador como uma “trindade”. Há, neste trecho, uma alusão à Santíssima Trindade católica. Mais adiante, haverá

---

<sup>38</sup> Interessante lembrar que, nesse sentido, o único momento no conto, no qual Adelaide necessita de “ajuda, de alguém que pudesse confidenciar suas angústias, a personagem acaba recorrendo ao tio: “a menina sentia simplesmente uma total indiferença pelo rapaz (Gomes). Nestas condições o casamento não deixava de ser uma odiosa imposição. Mas que faria Adelaide? A quem recorreria? (...) Pouco depois voltaram de fora Augusta e Lourenço. Enquanto Augusta subiu para o quarto da *toilette* para mudar de roupa, Lourenço foi ter com Adelaide, que estava no jardim. Reparou que ela tinha os olhos vermelhos, e inquiriu a causa; mas a moça negou que fosse de chorar. Lourenço não acreditou nas palavras da sobrinha, e instou com ela para que lhe contasse o que havia. Adelaide tinha grande confiança no tio, até por causa da sua rudeza de maneiras. No fim de alguns minutos de instâncias, Adelaide contou a Lourenço a cena com o pai” (ASSIS, 1870, p. 190). Essa passagem evidencia ainda mais a indiferença de Augusta com a filha, e reafirma novamente sua negação ao papel de mãe.

<sup>39</sup> Ao definir a relação das duas, o narrador afirma: “tudo isto quer dizer que eram ambas as mais afáveis inimigas que pode haver neste mundo” (ASSIS, 1870, p. 167). A contradição entre o adjetivo afável e a palavra inimiga reforça a ironia do narrador.

outra remissão ao universo cristão, quando se refere a Gomes como o “Filho Pródigo”, o qual é apresentado com a expressão de Pilatos, “eis o homem”:

Vasconcelos estendeu-se numa rede, e a conversa continuou por esse tom, até que um moleque veio dizer a Vasconcelos que estava na sala o Sr. Gomes.

– *Eis o homem!* - disse Batista.

(...) O novo personagem, o Gomes tão desejado e tão escondido, representava ter cerca de trinta anos. Ele, Vasconcelos e Batista eram a *trindade do prazer e da dissipação*, ligada por uma indissolúvel amizade. Quando Gomes, cerca de um mês antes, deixou de aparecer nos círculos do costume, todos repararam nisso, mas só Vasconcelos e Batista sentiram deveras. Todavia, não insistiram muito em arrancá-lo à solidão, somente pela consideração de que talvez houvesse nisso algum interesse do rapaz.

Gomes foi portanto recebido como um *filho pródigo*. (ASSIS, 1870, p. 173,174, grifo nosso).

Tem-se que o narrador coloca a par o profano ao sacro e, ao igualá-los, sugere a falência tanto da instituição religiosa – a Igreja Católica –, ao associar elementos cristãos aos libertinos, quanto das instituições sociais, no caso, a família e toda sua dinâmica relacional. Augusta falha como mãe e esposa: ajuda o marido a ruir a economia familiar e descara da filha. Vasconcelos, carregado de direitos, mas sem nenhuma obrigação moral, falha como pai, não administra os interesses de sua família, sendo incapaz de julgar o que seria um “bom partido” para a filha, mesmo diante da emergência econômica, uma vez que é Lourenço quem o informa sobre a condição financeira de Gomes:

– (...) este casamento é uma especulação do Gomes.

– Uma especulação? – perguntou Vasconcelos.

– Igual à tua, disse Lourenço. Tu dás-lhe a filha com os olhos na fortuna dele; ele aceita-a com os olhos na tua fortuna...

– Mas ele possui...

– Não possui nada; está arruinado como tu. Indaguei e soube da verdade. Quer naturalmente continuar a mesma vida dissipada que teve até hoje, e a tua fortuna é um meio...

– Estás certo disso?

– Certíssimo!... (ASSIS, 1870. p. 207)

No conto, há uma inversão: o escanteamento da mulher reflete seu lugar social (secundário), porém, a dominação masculina é apenas aparente:

No dia seguinte o primeiro cuidado de Vasconcelos foi consultar o coração de Adelaide. Queria porém fazê-lo na *ausência* de Augusta. Felizmente esta precisava de ir ver à rua da Quitanda umas fazendas novas, e saiu com o cunhado, deixando a Vasconcelos toda a liberdade. (ASSIS, 1870, p. 187, grifo nosso).

(...)

Vasconcelos sentou-se, e procurou um meio de encabeçar a conversa especial que ali o levava.

– Estás muito bonita hoje!

– Deveras? - disse ela sorrindo -. Pois estou hoje como sempre, e é singular que o digas hoje...

– Não; realmente hoje estás mais bonita do que costumavas, a ponto que sou capaz de ter ciúmes...

– Qual! - disse Augusta com um sorriso irônico.

Vasconcelos coçou a cabeça, tirou o relógio, deu-lhe corda; depois entrou a puxar as barbas, pegou uma folha, leu dois ou três anúncios, atirou a folha ao chão, e afinal, depois de um silêncio prolongado, Vasconcelos achou melhor *atacar a praça de frente*.

– Tenho pensado ultimamente em Adelaide - disse ele.

– Ah! Por quê?

– Está moça...

– Moça! - exclamou Augusta -, é uma criança...

– Está mais velha do que tu quando te casaste...

Augusta franziu ligeiramente a testa. (ASSIS, 1870, p. 197, grifos nossos).

Nessas passagens, é possível perceber a apreensão de Vasconcelos ao tentar comunicar à mulher sua decisão. Mesmo sendo rasa e, de alguma maneira presa às convenções sociais, o comportamento de Augusta modela o de Vasconcelos. Se o espaço público pertence ao homem, no ambiente privado é a mulher quem exerce domínio sob o marido: “— Não quero! – disse Augusta –. Não consinto em semelhante casamento” (ASSIS, 1870, p. 202), uma vez que seu segredo – que não era secreto em absoluto – é o fator que define o desfecho do conto. É emblemático, dessa forma, o fato de a discussão transcorrer em um quarto de *toilette*: “teria Augusta notado a presença assídua do moço? Vasconcelos fazia essa pergunta ao seu espírito no momento em que entrava na *toilette da mulher*” (ASSIS, 1870, p. 196, grifo nosso). Há uma simbologia na escolha da *toilette* como lugar onde transcorre um dos diálogos mais importantes do conto, de maneira que Augusta estabelece uma relação de pertença com o meio, mesmo porque essa era uma das poucas opções que lhe restava, haja vista que o espaço público era predominantemente masculino e a mulher, em contraposição, era destinada ao espaço interior, ou seja, sua casa.<sup>40</sup>

Ao final do conto, o narrador utiliza-se do humor como frustração das expectativas: o segredo de Augusta, que na verdade não é um segredo; Gomes que continua em sua hipocrisia, pois o amor que jurava a Adelaide não passou de uma tentativa de manter seus luxos; Vasconcelos que permanece sendo um péssimo marido e pai; e toda situação termina sob o signo das aparências: “depois do que acabamos de contar, Vasconcelos e Gomes encontram-se

---

<sup>40</sup> A respeito da relação de pertença da mulher com o quarto: “o quarto de *toilette* é também descrito contendo uma série de objetos de (‘espelho’, ‘guarda vestidos’, ‘toucador’, ‘cômoda’, ‘divã’, ‘escovas’, ‘pentes’, ‘caixas de pós de arroz’, ‘frascos de vinagre de toilette’, ‘perfumes’, ‘quadros’), feitos em diversas cores, formatos e materiais (mármore, vidro, metal, flores, etc.). Os adjetivos utilizados para descrever o espaço, a mobília e a decoração, tais como ‘leve’, ‘graciosa’, ‘simples’, ‘risonho’, ‘suavíssima’, ‘elegante’, ‘modesto’, ‘casto’, ‘formosa’, são características que eram atribuídas também ao gênero feminino. Ou seja, os manuais, quando aconselhavam comportamentos, gestos, ações para as leitoras, utilizavam os mesmos adjetivos para se referir ao gênero feminino. Para ser uma boa mãe, esposa e dona-de-casa, a mulher deveria se dedicar à educação dos filhos, ao bem estar do marido e da família, portanto manter o conforto, o cuidado e a higiene do lar; ela deveria ter características como ser carinhosa, suave, benevolente, risonha, formosa, casta” (SANTOS, 2014, p. 9).

às vezes na rua ou no Alcazar; conversam, fumam, dão o braço um ao outro, exatamente como dois amigos, que nunca foram, ou como dois velhacos que são” (ASSIS, 1870. p. 215).

Por meio da ironia contida na fala do narrador, Machado de Assis reflete acerca das máscaras sociais e das contradições que cerca(va)m o convívio social. Como observa Jaison Crestani, ao assumir “o mesmo cinismo que envolve a ação das personagens, a relação que o narrador estabelece com o leitor é marcada pela ironia e pela impostura” (2009, p. 145). Enfim, Machado expõe, então, através do conto, o problema dos impedimentos que há muito circundavam as mulheres e dos muitos direitos dos homens, bem como os papéis sociais que cada qual devia encenar, seja no matrimônio ou mesmo nas relações que caracterizam o convívio social.

### 3.2 “Uma senhora”

O conto “Uma senhora” foi inicialmente publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, numa terça-feira do dia 27 de novembro de 1883. Na imagem abaixo é possível perceber a diversidade de temas e assuntos tratados no jornal, haja vista que o conto figura ao lado de propagandas de livros, relatos de crimes, anúncios de cargos públicos, entre outros:<sup>41</sup>



**Figura 5:** Imagem da capa da *Gazeta de Notícias*, edição de 27 de novembro de 1883. As duas outras colunas do conto se encontram na página 2 do jornal.

Posteriormente, o texto foi incluído na quarta coletânea de contos de Machado de Assis, *Histórias sem data*, de 1884, na qual aparece em quinto lugar.<sup>42</sup> Cotejando o texto do jornal com o do livro, constata-se que o autor fez apenas duas pontuais modificações:<sup>43</sup> a) GN: “A senhora, D. Camila, amou a mocidade e a beleza, *a senhora atrasou o seu relógio com o fim de ver se podia fixar esses dois minutos de cristal*”. HSD: “A senhora, D. Camila, amou tanto a mocidade e a beleza, *que atrasou o seu relógio, a fim de ver se podia fixar esses dois minutos de cristal*”. b) GN: “Era o neto. Ela, porém, ia tão apertadinha, *tão na ponta dos pés*, tão cuidadosa da criança, tão a miúdo, tão sem outra senhora, que antes parecia mãe do que avó; e

<sup>41</sup> Imagem da capa da *Gazeta de Notícias*, edição de 27 de novembro de 1883. As duas outras colunas do conto se encontram na segunda página do jornal.

<sup>42</sup> Optou-se por usar os textos da primeira edição do livro *Histórias sem data* para a análise do *corpus*, tendo sido feitas as devidas atualizações da norma ortográfica.

<sup>43</sup> Utilizou-se GN, para se referir à passagem publicada na *Gazeta de Notícias* e HSD para a passagem publicada em *Histórias sem data*. Todos os grifos nas citações que seguem nesse parágrafo são nossos.

muita gente pensava que era mãe”. HSD: “Era o neto. Ela, porém, ia tão apertadinha, tão cuidadosa da criança, tão a miúdo, tão sem outra senhora, que antes parecia mãe do que avó; e muita gente pensava que era mãe”.

Durante os anos de 1883 e 1884, Machado de Assis escreveu muito contos. Já distante do teatro, ocupou-se ainda com a escrita de crônicas e romances. Segundo explica John Gledson:

É evidente que deve ter havido causas formais e de gênero para isso. Era um momento de auge do conto no mundo inteiro (...), um número surpreendente desses contos são o que poderia ser chamado de estudos da mulher: “Singular ocorrência”, “Capítulo dos chapéus”, “Primas de Sapucaia!”, “*Uma senhora*”, “Trinta e uma”, “Noite de almirante”, “A senhora do Galvão” e “Dona Paula” são todos exemplos – encenam vários tipos femininos, e situações que mostram as alternativas com que as mulheres se defrontam na vida cotidiana. O conto como gênero, é claro, se presta a esse foco relativamente restrito, estudo de uma personagem só. (GLEDSON, 2006, p. 104, grifos nossos).<sup>44</sup>

A história ficcional de “Uma senhora”, como sugere o título, é centrada na figura de uma mulher, D. Camila, senhora igualmente bela e vaidosa, que, nas palavras do narrador, “tinha ela trinta e seis anos, posto só parecesse trinta e dois, e não passasse da casa dos vinte e nove” (ASSIS, 1884, p. 147). Por meio do relato inicial, tem-se exposto o caráter da protagonista: “(...) deixava às outras o trabalho de envelhecer. Só queria o de existir” (Id. *ibid.*, p. 149). A juventude “eterna” de Camila intrigava até mesmo as amigas mais próximas:

Duas ou três amigas íntimas, nutridas de aritmética, continuavam a dizer que ela perdera a conta dos anos. Não advertiam que a natureza era cúmplice no erro, e que, aos quarenta anos (verdadeiros), D. Camila trazia um ar de trinta e poucos. Restava um recurso: espiar-lhe o primeiro cabelo branco, um fiozinho de nada, mas branco. Em vão espiavam; o demônio do cabelo parecia cada vez mais negro. Procuravam um fio branco de cabelo e nada de encontrá-lo. Dona Camila despertava inveja nas amigas, porém mentia a idade. (ASSIS, 1884, p. 150).

O narrador também ajuda na marcação temporal e reforça a noção da passagem de tempo por meio do uso de metáforas, para caracterizar o processo de envelhecimento, tanto da filha como da mãe:

– Mamãe, mamãe –dizia-lhe a filha crescendo –, vamos embora, não podemos ficar aqui toda a vida.  
 (...) Mas, ai triste! Há um limite para tudo, mesmo para os vinte e nove anos. Dona Camila resolveu, enfim, despedir-se desses dignos anfitriões, e fê-lo ralada de saudades. Eles ainda instaram por uns cinco ou seis meses de quebra; a bela dama

---

<sup>44</sup> Interessante notar que os contos: “Singular ocorrência”, “Capítulo dos chapéus”, “Primas de Sapucaia!”, “Noite de almirante” e “A senhora do Galvão”, assim como “Uma senhora”, estão reunidos na coletânea *Histórias sem data*, publicada em 1884.

respondeu-lhes que era impossível e, trepando no alazão do tempo, foi alojar-se na casa dos trinta. (ASSIS, 1884, p. 148).

O cerne do conto é apresentado logo nas primeiras linhas – vaidade extrema de D. Camila – e por tal motivo a protagonista tentará impedir o casamento da filha, Ernestina, uma vez que isto implicaria no risco de ter que assumir uma nova posição, a de avó. Dessa forma, D. Camila procurou atrasar ao máximo o amadurecimento da filha, tratando-a como criança e vestindo-a como tal. Porém, consciente de que não poderia driblar para sempre o percurso natural da vida, ela acabará aceitando a ideia do casamento, ainda que muito contrariada.

Ao longo do relato, são três os candidatos a marido da filha e Camila sempre encontrava neles algum tipo de defeito, a fim de adiar o quanto pudesse a união. O primeiro namorado da filha e o potencial genro contava com a simpatia do marido de Camila, que entre as qualidades do rapaz destacava a de ser inteligente, educado, provável herdeiro de uma herança e dono de um coração de ouro. Dona Camila não gostou do genro e tratou logo de achar um defeito, segundo ela, o rapaz tinha o nariz torto. O marido insistia na defesa do jovem pretendente, porém, os esforços foram em vão, sobretudo quando a mulher descobriu os projetos do rapaz de morar nos Estados Unidos. Tal desejo do pretendente caiu qual uma luva para Camila, que estava aguardando apenas um argumento para pôr fim ao namoro.

Meses depois surge o segundo namorado. O nariz não era torto, não possuía aptidão diplomática, era viúvo, advogado e tinha vinte sete anos, entretanto,

(...) haveria outros defeitos, devia haver outros. Dona Camila buscou-os com alma; indagou de suas relações, hábitos, passado. Conseguiu achar umas cousinhas miúdas, tão somente a unha da imperfeição humana, alternativas de humor, ausência de graças intelectuais, e, finalmente, um grande excesso de amor-próprio. Foi neste ponto que a bela dama o apanhou. (ASSIS, 1884, p. 154).

Depois de muito relutar, ela acaba consentindo com o casamento da menina com o terceiro e último pretendente: “Dona Camila, apenas tergiversou um pouco, acabou cedendo. Que remédio, senão aceitar um genro?” (ASSIS, 1884, p. 157). Assim como Camila havia premeditado e temido, o neto não tardou a chegar. A filha dá continuidade assim ao fluxo natural da vida, tornando a mãe em avó. Porém, ao invés de rejeitar o neto, Camila resolve assumir o lugar da filha: a mãe que antes se ocupava da filha, agora, ocupa-se do neto, e o toma como seu próprio filho: “(...) nenhuma outra mãe seria mais desvelada do que D. Camila com o neto; atribuírem-lhe um simples filho era a cousa mais verossímil do mundo” (Id. *ibid.*, p. 160).

O conto é narrado em terceira pessoa, ou seja, o narrador onisciente tem uma visão geral de todos os acontecimentos e sentimentos das personagens da história. Apesar de não participar dos eventos, ele utiliza, em alguns momentos, a primeira pessoa,<sup>45</sup> para se referir ao ato de contar a história: “nunca encontro esta senhora que não me lembre (...), a primeira vez que a vi (...), um dia encontrei-a ao lado de uma preta (...)”. A narração em terceira pessoa é interrompida em apenas sete momentos, para dar lugar à reprodução da fala das personagens por meio do discurso direto. Dessa forma, o narrador neste conto tem um papel fundamental, visto que é somente através de seu relato que se tem acesso à história.

Durante todo o conto, o narrador trabalha sua descrição a partir de uma dualidade: de um lado, a luta pela conservação da beleza e, de outro, o papel de mãe e aceitação da lei natural da vida. Esse embate será metaforizado/interiorizado na figura da protagonista e sua vaidade, não sobrando espaço, assim, para outra tensão na narrativa. As demais personagens funcionam, dessa forma, de maneira acessória no conto: o marido não é nomeado, a única descrição que o narrador oferece é o fato de ser ruivo, configurando um apagamento de sua identidade; a filha, embora apareça de forma mais efetiva durante o texto, está ali com a única função de complementar a narração da história da mãe; dos três pretendentes que aparecem ao longo do conto, apenas o primeiro, Ribeiro, é nomeado.

Interessante notar o apagamento gradual na descrição que o narrador apresenta do primeiro ao último pretendente: do primeiro, se conhece o nome, profissão, histórico familiar e características pessoais; do segundo se conhece apenas as características pessoais; e do último, que curiosamente seria o único que de fato interessaria saber (uma vez que foi ele quem se casou com a filha), não é dada qualquer tipo de descrição. Desse modo, os demais personagens são escamoteados, de maneira que o conto é em si a personagem Camila.

Desde o título, o conto aponta para o caráter universal do assunto que será abordado. Isso fica patente ao utilizar-se do artigo indefinido “uma”, ou seja, a não referência a um nome ou personagem próprio remete à questão de ordem não casuística, mas que afeta o todo da humanidade. Assim, o conto, ao propor o envelhecimento como algo inerente à condição humana, é coerente com a proposição do próprio livro, exposta pelo autor logo na “Advertência”: “supondo, porém, que o meu fim é *definir estas páginas como tratando, em*

---

<sup>45</sup> O uso da primeira pessoa em alguns momentos da narração garante maior credibilidade ao relato, conferindo verossimilhança à narração.

*substância, de cousas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado*” (ASSIS, 1884, grifo nosso).

Sendo Camila a personagem central, a narração se desenvolverá a partir das questões envolvidas no dilema pessoal da personagem, que se situa entre a busca pela juventude eterna e a inevitabilidade da passagem do tempo, visando explorar, sobretudo, a complexidade psicológica da protagonista. Tudo isso somado ao olhar exterior, que, para a personagem em questão, pesa como um tribunal de si própria:

D. Camila sabia disto, sabia que era bonita, não porque lhe dizia o olhar sorrateiro de outras damas, como por um certo instinto que a beleza possui (...). (ASSIS, 1884, p. 149).

(...)

Dir-me-á o leitor que a beleza vive de si mesma, e que a preocupação do calendário mostra que esta senhora vivia principalmente com os olhos na opinião (ASSIS, 1884, p. 154).

(...)

D. Camila viu paralelamente, naquela festa do coração, um cenário e grande cenário. Preparou-se galhardamente, e o efeito correspondeu ao esforço. Na igreja, no meio de outras damas; na sala, sentada no sofá (o estofado que forrava este móvel, assim como o papel da parede foram sempre escuros para fazer sobressair a tez de D. Camila (...). (ASSIS, 1884, p. 158).

Observa-se, no conto, a refinada ironia do narrador machadiano que será marca de sua produção ficcional, aproximando-o dos narradores dos grandes romances. Por meio de seus comentários, é possível perceber a personagem livre das máscaras sociais:

Eram ambas bonitas, e Ernestina tinha a frescura dos anos; mas a beleza da mãe era mais perfeita, e apesar dos anos superava a da filha. Não vamos ao ponto de crer que o sentimento da superioridade é que animava D. Camila a prolongar e repetir os passeios. *Não: o amor materno, só por si, explica tudo.* (ASSIS, 1884, p. 153, grifos nossos).

Sendo a ironia um recurso que consiste em dizer o contrário do que se pensa, nesta passagem, que um leitor desatento pode tomar por complacência, fica ilustrada a malícia e também a engenhosidade do narrador em exibir uma reflexão a respeito da psicologia da personagem: D. Camila, mesmo tendo consciência da superioridade de sua beleza, invejava a juventude da filha.

A ambivalência da personalidade de Camila é representada pela relação que estabelece com a filha: ao mesmo tempo em que preza pelo papel de mãe, a presença da filha representa constante incômodo. Há, pois, uma tensão interna da personagem, que fica exposta através da reprodução de suas ações e pensamentos:

Dona Camila olhava para ela *mortificada*, depois *sorria*, dava-lhe um beijo e mandava-a brincar com as outras crianças. (ASSIS, 1884, p. 148, grifos nossos).

(...)

Dona Camila *adorava* a filha; saboreou-lhe a glória a tragos demorados. No fundo do copo achou a gota *amarga* e fez uma careta. Chegou a pensar na abdicação; mas um grande pródigo de frases feitas disse-lhe que ela parecia a irmã mais velha da filha, e o projeto desfez-se. Foi dessa noite em diante que D. Camila entrou a dizer a todos que casara muito criança. (ASSIS, 1884, p. 151, grifos nossos).

(...)

Dona Camila acostumara-se à ideia; mas era tão penoso abdicar, que ela aguardava o neto com *amor e repugnância*. (ASSIS, 1884, p. 158, grifos nossos).

Por meio do emprego de adjetivos tão contrastantes, o narrador foca nas oposições do caráter da personagem, apresentando-o como contraditório, bem como os adjetivos. A este respeito, Antonio Candido afirma que, se o autor

(...) está interessado menos no panorama social do que nos *problemas humanos*, como são vividos pelas pessoas, a personagem tende a avultar-se, complicar-se, destacando-se com sua singularidade sobre o pano de fundo social. (CANDIDO, 1976, p. 74, grifos nossos).

O narrador, em determinado momento do conto, dialoga diretamente com o leitor para tentar convencê-lo a aderir à sua versão da história. Para isso, qualifica o leitor como “psicólogo sutil” e, ao mesmo tempo, reconhece que mesmo sabendo da capacidade daquele em decifrar o acontecimento, sugere que ouça o relato de sua versão: “tu, psicólogo sutil, podes imaginar que ela queria convencer-se a si mesma; eu prefiro contar o que lhe aconteceu em 186...” (ASSIS, 1884, p. 155). Como se sabe, a interlocução com o leitor é uma característica recorrente no projeto literário do escritor.

Por meio desse recurso, pode-se também pensar num movimento metanarrativo, no qual, da mesma maneira que Camila tem na opinião pública um fator de autorreconhecimento, ou seja, sua vida era pautada através do olhar da sociedade e, vivendo para ser admirada, sua felicidade dependia do encantamento alheio, o narrador também pede ao leitor que o acompanhe na exposição de suas opiniões a respeito da personagem: “dir-me-á o leitor que a beleza vive de si mesma, e que a preocupação do calendário mostra que esta senhora vivia principalmente com os olhos na opinião. É verdade; mas como quer que vivam as mulheres do nosso tempo?” (Id. *ibid.*, p. 150). A respeito dessa mesma passagem, John Gledson afirma: “de forma um tanto inesperada, vira-se a mesa, e essa mulher vaidosa é o produto natural e inevitável de uma sociedade vã e superficial” (2006, p. 106).

Dessa maneira, o olhar do narrador, diferente do olhar da sociedade, não responsabiliza inteiramente a mulher pelo seu comportamento. Ao contrário, sugere que sua vaidade desmedida seja apenas um reflexo do *locus* social e das exigências postas à condição de ser

mulher. Não é à toa que, ao descrever a cena em que a personagem encontra pela primeira vez um cabelo branco, o narrador utiliza o espelho como elemento revelador:

Era de manhã. Dona Camila estava ao *espelho*, a janela aberta, a chácara verde e sonora de cigarras e passarinhos. Ela sentia em si a harmonia que a ligava às cousas externas. Só a beleza intelectual é independente e superior. A beleza física é irmã da paisagem. Dona Camila saboreava essa fraternidade íntima, secreta, um sentimento de *identidade*, uma recordação da vida anterior no mesmo útero divino. Nenhuma lembrança desagradável, nenhuma ocorrência vinha turvar essa expansão misteriosa. Ao contrário, tudo parecia embê-la de eternidade, e os quarenta e dois anos em que ia não lhe pesavam mais do que outras tantas folhas de rosa. Olhava para fora, olhava para o espelho. De repente, como se lhe surdisse uma cobra, recuou aterrada. Tinha visto, sobre a fonte esquerda, um cabelinho branco. Ainda cuidou que fosse do marido; mas reconheceu depressa que não, que era dela mesma, um telegrama da velhice, que aí vinha a marchas forçadas. O primeiro sentimento foi de prostração. (ASSIS, 1884, p. 156, grifos nossos).

Nessa passagem, o narrador funde personagem e paisagem, de maneira que, a descrição do espaço exterior reflete o interior da personagem. Nesse sentido, discutindo justamente a relação das personagens com a paisagem, ou ambiente, Roger Bastide afirma que Machado de Assis

vestirá suas personagens – sobretudo as femininas, mais permeáveis às influências telúricas ou climáticas, menos separadas do ambiente pelos artifícios sociais – das cores, das coisas, da luz do mundo exterior. A mulher não se isola da paisagem, mas aproveita-a, apropria-a, une-se-lhe, trá-la em si. (BASTIDE, 2002-2003, p. 199).

Ao criar uma espécie de máxima – “só a beleza intelectual é independente e superior. A beleza física é irmã da paisagem” (ASSIS, 1884, p. 156) – o narrador reafirma a necessidade de valoração daquilo que se é e não do que se aparenta ser. Este trecho remete ao conto “O espelho”, publicado no livro *Papéis avulsos*, de 1882, o qual narra a história de Jacobina, que, ao ser nomeado Alferes da Guarda Nacional, garante uma mudança significativa de *status*. Sua família passa então a se orgulhar de seu novo posto, e o chama apenas de “Sr. Alferes”.

Um dia sua tia o chama para ir até o sítio onde morava. Por conta do *status* de seu sobrinho, ela lhe oferece um grande espelho, proveniente da Família Real Portuguesa, a melhor mobília da casa, e o coloca no quarto destinado a Jacobina. Diante da solidão em que se encontrou, ao se olhar no espelho, a imagem refletida era turva. Jacobina não mais se reconhecia, foi preciso que ele colocasse a farda novamente, para que a imagem refletida tornasse a ser nítida:

(...) desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias, deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O

próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra (...). E levantei o braço com gesto de mau humor, e ao mesmo tempo de decisão, olhando para o vidro; o gesto lá estava, mas disperso, esgaçado, mutilado... (...) Subitamente por uma inspiração inexplicável, por um impulso sem cálculo, lembrou-me... Se forem capazes de adivinhar qual foi a minha ideia... (...) Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... Não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. (ASSIS, 1882, p. 151).

Logo, a perda de sua “alma exterior”, fruto da imagem que os outros faziam dele, ocasiona também a perda de sua identidade, ou sua “alma interior”. Sendo assim, a definição de alma proposta pelo autor inclui o olhar. A ausência do olhar do outro que o reconhecesse como alferes ocasionou um apagamento da imagem que ele tinha de si mesmo.

Pode-se dizer que nos dois contos as personagens dependem do olhar externo para serem reconhecidas, ou seja, sua identidade é validada por meio do olhar do outro. Tanto Jacobina quanto Camila, ao perderem a identificação social (Jacobina por não ver no reflexo do espelho sua farda e Camila por constatar seu processo de envelhecimento pelo fio branco visto também através do espelho), perdem também sua identidade subjetiva. A farda funciona para Jacobina da mesma maneira que a aparência de juventude para Camila. As duas personagens têm um espelho interiorizado, no qual, tudo está ligado ao regime da aparência.

O narrador segue ainda em sua descrição da condição humana refratária à passagem do tempo e, ao dialogar com a tradição, traz para a o universo narrativo a famosa peça de Shakespeare, *Macbeth*:<sup>46</sup>

Ficando só, tornou a olhar para o espelho, e corajosamente arrancou o cabelinho branco, e deitou-o à chácara. *Out, damned spot! Out!* Mais feliz do que a outra *lady Macbeth*, viu assim desaparecer a nódoa no ar, porque no ânimo dela, a velhice era um remorso, e a fealdade, um crime. Sai, maldita mancha! Sai! (ASSIS, 1884, p. 157).

Na peça do dramaturgo inglês, o personagem que dá nome ao título, pela influência de sua mulher, comete um regicídio e, ocupando o lugar do rei morto, vive constantemente com medo de perder o trono, bem como é atormentado pela culpa. Tomando a peça como inspiração,

---

<sup>46</sup> A fala “*out, damned spot! Out!*” (“sai, mancha maldita! Sai!”) está no ato V, cena I de *Macbeth* (1605), tragédia de Shakespeare (1564-1616). Quem a pronuncia é lady Macbeth, mulher do rei da Escócia. Cúmplice da ambição desmesurada do marido, ajuda-o a cometer crimes terríveis e, depois, enlouquece e morre, corroída pelo remorso. Nessa cena, imagina ter as mãos manchadas de sangue, que não consegue lavar (Explicação disponível no link: <[http://www.machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/Historiassemdata.htm](http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/Historiassemdata.htm)>. Acesso em 01 fev. 2016).

e de maneira análoga a Macbeth, D. Camila também teme a perda de seu “trono”, que, no conto em questão, é o de ser reconhecida como a mulher mais jovem e bonita da família. Sendo assim, não parece arbitrária a escolha do verbo “abdicar” pelo autor:

Chegou a pensar na *abdicação*; mas um grande pródigo de frases feitas disse-lhe que ela parecia a irmã mais velha da filha, e o projeto desfez-se. (ASSIS, 1884, p. 151, grifo nosso).

(...)

Púrpura supõe dinastia. Dinastia exige netos. Restava que o Senhor abençoasse a união, e ele abençoou-a, no ano seguinte. Dona Camila acostumara-se à ideia; mas era tão penoso *abdicar*. (ASSIS, 1884, p. 158, grifo nosso).

(...)

Quis recolher-se; e para ter o neto mais perto de si, chamou a filha para casa. Mas a casa não era um mosteiro, e as ruas e os jornais com os seus mil rumores acordavam nela os ecos de outro tempo. Dona Camila rasgou o ato de *abdicação* e tornou ao tumulto. (ASSIS, 1884, p. 159, grifo nosso).

Dessa maneira, a protagonista arranca o fio branco, “o fio branco estava ali, era a filha de D. Camila” (ASSIS, 1884, p. 150). Diante da inevitabilidade do tempo, a solução encontrada pela personagem é ser reconhecida como mãe, e não avó, do menino, e, assim, passa agora a ocupar o lugar que é da filha. Ser tomada, pelo olhar público, como a mãe da criança, significava obviamente a vitória, mostrando que ela ainda era capaz de despertar a paixão nas pessoas:

Era o neto. Ela, porém, ia tão apertadinha, tão cuidadosa da criança, tão a miúdo, *tão sem outra senhora*, que antes parecia mãe do que a avó e muita gente pensava que era mãe. Que tal fosse a intenção de D. Camila, não o juro eu (“Não jurarás”, *Mat. V, 34*). Tão somente digo que nenhuma outra mãe seria mais desvelada do que D. Camila com o neto; atribuírem-lhe um simples filho era a cousa mais verossímil do mundo. (ASSIS, 1884, p. 160, grifos nossos).

É possível, novamente, estabelecer uma referência aqui entre o título e a passagem final do conto: ao apagar a figura da filha, fica claro para o leitor que não há possibilidade para “outra senhora” no conto, de maneira que haveria lugar apenas para “*uma senhora*”. Dessa maneira, Camila não nega seu papel maternal, ao mesmo tempo em que não aceita a velhice. A saída que a personagem encontra para seu dilema é a de, mais uma vez, (tentar) driblar a ação do tempo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

## Augusta e Camila: senhoras machadianas

Muito se tem escrito acerca da vasta produção do escritor brasileiro Machado de Assis e diversos são os aspectos de sua obra a serem estudados, bem como as teorias que lhe são caras. Há, entretanto, um ponto que embora tratado à exaustão faz-se sempre necessário (re)pensar: a figura feminina.

De todas as suas obras, talvez as personagens femininas que mais tenham se destacado entre leitores leigos e crítica especializada sejam as mulheres presentes nos romances (haja vista a célebre personagem Capitu, de *Dom Casmurro*; ou até mesmo Sofia, de *Quincas Borba*). Porém, é preciso que também se volte o olhar crítico para a produção machadiana de contos e sua vasta galeria de personagens femininas. Por meio dos vários “estudos de mulher”, como enuncia John Gledson (2006, p. 104), Machado de Assis consegue reconstruir o cotidiano e as inúmeras convenções sociais, desnudando a situação e o lugar da mulher na sociedade brasileira ao longo da segunda metade do século XIX e início do XX.

Observador atento, mais do que apenas descrever, elaborou em sua obra literária um estudo da própria natureza humana, expondo as diversas facetas de uma sociedade, na qual o papel da mulher era sempre secundário e destinado ao âmbito do privado em detrimento do papel desempenhado pelo homem na esfera pública.

Ao considerar a figura da mulher na obra de Machado de Assis, é necessário que se leve em conta o modo como ela é apresentada ao leitor. O fato fundamental é que todas as personagens femininas machadianas sempre são representadas por meio de um olhar masculino, seja ele narrado em primeira ou terceira pessoa. É através desses narradores que se pode entender alguns aspectos do papel desempenhado pela mulher na sociedade patriarcal brasileira, fundamentada, como se sabe, num modelo político-social retrógrado. Com tal realidade como pano de fundo, Machado de Assis acabou por construir uma visão crítica da sociedade brasileira, sobretudo em sua obra em prosa.

No caso propriamente dos contos aqui estudados, se, por um lado, o escritor pôde reproduzir aspectos da predominante visão masculina; por outro, conseguiu dar alguma voz às personagens femininas ao mesmo tempo em que, na fatura dos textos, perscrutava aspectos profundos de suas psicologias.

No entanto, ainda cabe destacar que Machado de Assis não se manifestou apenas por meio dos contos e romances. O autor escreveu crônicas a respeito, por exemplo, do direito das mulheres à educação e ao desenvolvimento intelectual. No famoso artigo “Cherchez la femme”, publicado em 15 de agosto de 1881 na revista *A Estação*, aproxima-se, inclusive, das bandeiras levantadas por algumas pioneiras da época. Nesse sentido, dirigindo-se às leitoras, observa Machado:

Assim, amável leitora, quando alguém vier dizer-vos que a educação da mulher é uma grande necessidade social, não acrediteis que é a voz da adulação, mas da verdade (...). Enfim, é preciso que a mulher se descativie de uma dependência. (...) Vindo à nossa sociedade brasileira, urge dar à mulher certa orientação que lhe falta. (ASSIS, 2017, s/p).<sup>47</sup>

Entre o momento que compreende a publicação de “O segredo de Augusta” e “Uma senhora”, diversas foram as mudanças na sociedade carioca. O interesse pela instrução feminina era algo que crescia a cada dia, porém, os objetivos eram os mais diversos. Diferente dos médicos e cientistas, para quem a formação feminina deveria ser feita com o fim de criar mulheres aptas a serem melhores mães, a fim de “formá-las com vistas apenas nos futuros cidadãos do Império” (SILVEIRA, 2010, p. 186), Machado de Assis pretendia, por meio da escrita dos seus contos, contribuir de alguma forma para emancipação e independência feminina, tanto intelectual quanto econômica. Apesar de a figura feminina sempre ocupar lugar de destaque na obra machadiana, seria um tanto quanto forçado afirmar que Machado tenha feito campanha em prol dos direitos da mulher, contudo, como pondera John Gledson, “pode-se dizer que Machado em algum sentido era feminista? Penso que sim” (2006, p. 105).

Sendo assim, é visível nos dois contos, a preocupação do autor em colocar em evidência um dos valores que mais são associados à figura da mulher: a vaidade. No entanto, é interessante notar que Machado, quando desenvolve, por meio das personagens Augusta e Camila, um estudo sobre o comportamento e o espaço social da mulher brasileira no séc. XIX, também acaba por sugerir que, além da temática, a vaidade aparenta ser um elemento revelador da dinâmica social da sociedade oitocentista brasileira.

Por outro lado, pensando, sobretudo, no processo de aperfeiçoamento estético do autor, os dois contos, a despeito de se aproximarem tematicamente, apresentam técnicas narrativas

---

<sup>47</sup> Texto disponível para consulta no link: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr17.pdf>>. Acesso em 07 abr. 2016.

distintas, de maneira que o segundo conto se mostra formalmente superior. Aliás, como afirma Silviano Santiago, em seu ensaio “Jano, Janeiro”, a técnica literária machadiana consiste na

(...) reelaboração de certas estruturas estabelecidas em trabalhos já escritos e/ou publicados anteriormente. Depende, pois, de uma revisão crítica do seu próprio esforço, do que já conseguiu realizar. Mais sofisticado é cada novo trabalho com relação ao anterior, melhor o romancista apanha a complexidade da ação e dos personagens. (SANTIAGO, 2006, p. 435).

Desde a publicação do primeiro conto, em 1868, até a do segundo, em 1883, passaram-se 15 anos. Dentre as modificações na narrativa, de um texto ao outro, pode-se destacar a concisão textual como a mais significativa e evidente: há o duplo apagamento de diálogos e personagens e, por tabela, o apagamento de suas descrições, o que faz com que, ao contrário das quase 32 páginas de “O segredo de Augusta”, “Uma Senhora” tenha apenas sete páginas.

Como se mostrou, Machado mantém nos dois contos o tema da mulher vaidosa. Todavia, em “O segredo de Augusta”, o autor descentraliza a discussão sobre a vaidade da mulher, de maneira que outros temas, como adultério, patriarcalismo e casamento de conveniência, também sejam tratados. Nesse primeiro conto, e apesar de o título sugerir o contrário, o problema da vaidade da mulher fica num segundo plano na narrativa. Pode-se até se pensar que tal estratégia seja uma espécie de jogo metalinguístico que o autor faz para equiparar textualmente o lugar também secundário que a mulher possuía na sociedade, o que, por sua vez, justificaria a estratégia narrativa de se focalizar mais na dinâmica social do espaço familiar e nas peripécias do marido, deixando para o final do conto, como forma de manter a atenção das leitoras, a aguardada revelação do segredo da personagem que o título então prometia.

Já em “Uma senhora”, a personagem Camila é deslocada para o centro da ação narrativa, aparecendo como a principal protagonista. Tal inversão implica diretamente em outra, ou seja, logo no início do texto, o narrador entrega a “chave” de leitura do conto: a vaidade extrema da personagem. Mas se a motivação do conto aparece no início, o que há para ser descoberto então?

A resposta de tal inversão talvez esteja no narrador. No caso de “O segredo de Augusta”, se o romance romântico é tomado como matriz formal, o narrador aposta suas fichas no receituário romântico, de maneira que, para tornar o texto compreensível aos leitores, abusa nas descrições das personagens, dos ambientes e, ainda dialogando com o teatro, também abusa do excesso de diálogos. Já no caso de “Uma Senhora”, há um narrador mais irônico que se concentra, sobretudo, na personagem principal, Camila. Como outros temas não são abordados, há um processo de intensificação por parte do narrador da análise psicológica da personagem. Essa focalização exclusiva na personagem também se dá por meio da falta de diálogos, o que faz com que a narrativa seja inteiramente controlada pelo narrador.

Outro aspecto que difere um narrador do outro é o uso da ironia: enquanto no primeiro conto, há uma atitude um tanto quanto moralista do narrador para com as personagens, o que pode ser justificado pelo fato de a publicação inicial do texto ter saído no *Jornal das Famílias*, revista que, como se mostrou, zelava pela conservação dos bons costumes; em “Uma senhora”, o narrador usa da ironia para expressar suas considerações a respeito das atitudes da personagem principal, de forma a amenizar as críticas com o humor.

Interessante, nesse sentido, notar o movimento de construção da personagem que o próprio autor modifica de um conto para outro. Em “O segredo de Augusta”, há uma personagem mais plana, na qual o papel de mãe e esposa não se encaixava, havendo lugar, desta maneira, apenas para o cultivo da própria vaidade. Ao passo que, em “Uma senhora”, Machado constrói uma personagem que consegue conciliar a oposição, isto é, Camila, assim como Augusta, também fazia da vaidade uma obsessão, porém, sem nunca negar o papel de mãe e esposa. Augusta, afastada da filha e do marido, nega o papel instituído convencionalmente à mulher, enquanto Camila cumpria bem a função de mãe e esposa, daí gerar a problemática maior, pois ela é uma personagem contraditória, havendo, então, uma motivação menos aparente e mais enigmática. Portanto, o autor transporta características que, à primeira vista

pareceriam inconciliáveis, para dentro de uma só personagem, conferindo a ela uma dimensão muito mais humana e complexa.

Diante do conflito exposto no enredo, ou seja, a vaidade extrema das duas mulheres que se sobrepõe a fatores mais importantes, tal qual o casamento das próprias filhas, há diferentes resoluções para cada um dos contos. No primeiro, a personagem Augusta simplesmente opta por não lidar com o conflito e prefere postergar o desfecho. Em “Uma senhora”, dada a maior complexidade da personagem, diante da inevitabilidade do envelhecimento, Camila resolve o problema de outro modo: a resolução encontrada pela personagem é assumir o lugar da filha, passando do posto de avó para o de mãe novamente. Essa diferença na resolução dos desfechos demonstra novamente a superioridade estética do segundo conto.

Em suma, acredita-se aqui que o desenvolvimento de um dilema universal e humano como a vaidade é mais bem sucedido formalmente no segundo conto, primeiro porque há o recurso da análise psicológica, permitindo, assim, perscrutar o que há de mais íntimo na personagem; e em segundo, a construção de uma personagem dicotômica permite explorar mais o tema. Afinal, como Silviano Santiago afirma ao se referir à preferência do escritor carioca pelo jogo de opostos, o dualismo seria o melhor meio de atingir a complexidade do homem (2006, p. 448).

## **REFERÊNCIAS**

ASPERTI, Clara Miguel. A vida carioca nos jornais: *Gazeta de Notícias* e a defesa da crônica. In: *Contemporânea*. Edição 07 - Vol .4 - n. 2. Rio de Janeiro, 2006.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. Sílvia Maria Azevedo (Org); Adriana Dusilek (Org.); Daniela Mantarro Callipo (Org.). São Paulo: Unesp, 2013, 728p.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v.3. 1229 p. -- (Biblioteca Luso-Brasileira. Série Brasileira)

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Aluizio Leite Neto (Org.); Ana Lima Cecílio (Org.); Heloísa Jahn (Org.). 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v.2. 1622 p. - (Biblioteca Luso-Brasileira. Série Brasileira).

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). 11 ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2006. v. 1. 1214 p.

AZEVEDO, Sílvia Maria. Machado de Assis: entre o teatro e o conto. In: *Ângulo*, abr./jun., 2008. Disponível em: < [www.fatea.br/angulo](http://www.fatea.br/angulo)>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2016.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, Paisagista. *Revista USP*. São Paulo, n. 56, dezembro/fevereiro 2002-2003. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/56/22-roger.pdf>. Acesso em: 11. nov. 2015.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda. In: *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1936.

\_\_\_\_\_. Brás Cubas em três versões. In: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira* 6-7. 34 ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BRAYNER, Sonia. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação asa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. Da vingança. In: *Tese e Antítese: Ensaios*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1964.

\_\_\_\_\_. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários Escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

CORTÁZAR, Julio, 1914-1984. *Valise de cronópio*. Davi Arrigucci Júnior (Trad.). 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis na literatura brasileira. In: *Obra completa*. Afrânio Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: José Aguilar. 1959.

COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 4 ed. São Paulo: Global, 1997. 5 v.

CRESTANI, Jaison Luís. Histórias sem data e a eterna contradição humana. *Machado de Assis em Linha*. Rio de Janeiro, n. 5, jun 2010. Disponível em: <[http://machadodeassis.net/revista/numero05/rev\\_num05\\_artigo04.asp](http://machadodeassis.net/revista/numero05/rev_num05_artigo04.asp)>. Acesso em: 10 de maio de 2012.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: Edusp, 2009.

\_\_\_\_\_. O perfil editorial da revista *A Estação: Jornal ilustrado para a família*. In: *REVISTA DA ANPOLL. A Língua Portuguesa na Imprensa: 1808-2008. Brasília: ANPOLL, vol. 25, jan./jul. 2008.* Disponível em: <<https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/issue/view/3/showToc>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2016.

DIEGO, Marcelo da Rocha Lima. Experiência e apropriação na técnica narrativa de *Papéis avulsos*. In: *Machado de Assis em linha*. Rio de Janeiro, n. 1, junho 2008. Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero01/num01artigo10.pdf>. Acesso em: janeiro de 2016.

DIXON, Paul. Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis. In: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira* 6-7. 34 ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria narrativa*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. Contos de Machado: da ética à estética. In: *Machado de Assis, uma revisão*. Org: SECCHIN, Antonio Carlos, entre outros. Rio de Janeiro, In Fólio, 1998.

FRANÇA, Eduardo de Melo. Poe, Cortázar e um contraponto: Machado de Assis. Ressalvas sobre uma (possível) teoria do conto. In: *Remate de Males*. Campinas, julho/dezembro de 2008. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/864/629>. Acesso em: fevereiro de 2015.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Eugênio. *A arte do conto em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Cadernos Brasileiros, VI, 1964.

GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do conto*. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

HALLEWL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T.A. Queiroz: Edusp, 1985.

HANSEN, João Adolfo. “O imortal” e a verossimilhança. In: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira* 6-7. 34 ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

JAMESON, Fredric. A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico. In: *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Valter Lellis Siqueira (Trad.). São Paulo: Ática, 1992.

JUNQUEIRA, Ivan. Machado de Assis e a arte do conto. In: *Navegações*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 116-120, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes>. Acesso em: Janeiro de 2014.

LOUREIRO, Jayme. Leitura, escrita e crítica em “Aurora sem dia”. In: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira* 6-7. 34 ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: Roteiro da Consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MAGALHÃES, Júnior, Raimundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

\_\_\_\_\_. *Vida e obra de Machado de Assis. vol 2: Ascensão*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *Vida e obra de Machado de Assis. vol 3: Maturidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis: ensaio de biografia intelectual*. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

\_\_\_\_\_. Entrevista com o professor Jean-Michel Massa. In: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira* 6-7. 34 ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

MAURO, Frédéric. *O Brasil no tempo de D. Pedro II – 1831- 1889*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MORAES, Eugênio Vinci de. Que reino é esse?. In: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira* 6-7. 34 ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

PEREIRA, Cilene Margarete. *Jogos e cenas do casamento: construção e elaboração das personagens e do narrador machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da Meia noite*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira: prosa de ficção - de 1870 a 1920*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

PINHEIRO, A. S. *Para além da amenidade: o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção*. 2007. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PIZA, Daniel. *Machado de Assis: um gênio brasileiro*. 3 ed. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2008.

QUEIROZ, Juliana Maia de. Um busca de romances: um passeio por um catálogo da livraria Garnier. In: *Trajétórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Márcia Abreu (org.). Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.

ROCHA, Carlos. *Ressurreição e o romance urbano romântico: aproximações e afastamentos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

RONCARI, Luiz. Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana. In: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira 6-7*. 34 ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Jano, Janeiro. In: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira 6-7*. 34 ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

\_\_\_\_\_. Retórica da verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SANTOS, Simone Adriani dos. *Quartos femininos em manuais de prescrição de conduta, São Paulo (1870-1920)*. In: XXII Encontro Estadual de História, ANPUH, 2014, Santos, SP. Anais (on-line). São Paulo: ANPUH, 2014. Disponível: [http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1399863484\\_ARQUIVO\\_ANPUH\\_SP2014.SimoneAndrianidosSantos.pdf](http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1399863484_ARQUIVO_ANPUH_SP2014.SimoneAndrianidosSantos.pdf). Acesso em: 01/11/2016.

SENNA, Marta de. *Alusão e zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: FCRB, 2003.

\_\_\_\_\_. Machado na imprensa: contos. In: *O real em revista: impressos luso-brasileiros oitocentistas*. Org: SOUZA, Gilda. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Fábrica de contos: ciência e literatura em Machado de Assis*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

SOBRINHO, Barbosa Lima. *Panorama do Conto Brasileiro*. Os precursores do conto no Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Civilização Brasileira, 1960.

SOUZA, Simone Cristina Mendonça de. “Sahiram à luz”: livros em prosa de ficção publicados pela impressão régia do Rio de Janeiro. In: *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Márcia Abreu (org.). Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.

*Teresa - Revista de Literatura Brasileira* 6-7. 34 ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.