

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

ELOÍSA ZOCCARATTO DE SOUZA

**A SOCIEDADE E AS PERSONAGENS FEMININAS  
EM MACHADO DE ASSIS**

Niterói

2013

ELOÍSA ZOCCARATTO DE SOUZA

**A SOCIEDADE E AS PERSONAGENS FEMININAS  
EM MACHADO DE ASSIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura.

Orientador:

José Luís Jobim de Salles Fonseca

Niterói, RJ

2013

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

**S729 Souza, Eloísa Zoccaratto de.**

A sociedade e as personagens femininas em Machado de Assis /  
Eloísa Zoccaratto de Souza. – 2013.

110 f.

Orientador: José Luís Jobim de Salles Fonseca.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,  
Instituto de Letras, 2013.

Bibliografia: f. 107-110.

1. Assis, Machado de, 1839-1908; crítica e interpretação.
2. Sociedade. 3. Século XIX. 4. Costumes sociais. 5. Mulher na literatura brasileira. I. Fonseca, José Luís Jobim de Salles.
- II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD B869.3009

ELOÍSA ZOCCARATTO DE SOUZA

**A SOCIEDADE E AS PERSONAGENS FEMININAS  
EM MACHADO DE ASSIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura.

BANCA EXAMINADORA

---

José Luís Jobim de Salles Fonseca - UFF

Orientador

---

João Cezar de Castro Rocha - UERJ

---

Maria Elizabeth Chaves de Mello - UFF

Niterói, RJ

2013

Para Rogério, marido e amigo paciente.

## AGRADECIMENTOS

Voltar a estudar nunca é uma decisão simples quando obrigações familiares já fazem parte da vida. E após o retorno, enfrentar dificuldades inesperadas tampouco é fácil, mas sempre há o desejo de concluir o que está iniciado, realizar um sonho e sentir-se orgulhosa daquilo que o seu melhor pode produzir.

Estudar literatura sempre foi um grande prazer e Machado de Assis tem me acompanhado desde que fui apresentada, de fato, à arte de escrever. E embora acredite que jamais estarei verdadeiramente preparada para lê-lo, é com muita satisfação que o faço porque ele sempre tem algo novo a nos oferecer.

Apesar das dificuldades de adaptação ao contexto fluminense e ao pensamento literário daqui, o professor José Luís Jobim, meu orientador, respeitou muito o meu tempo, meus atrasos e inseguranças, e de forma muito cuidadosa, esclarecedora e objetiva esteve ao meu lado, encaminhando-me para as melhores opções e soluções para minhas deficiências e meu pouco tempo; é a ele a quem agradeço em primeiro lugar pela compreensão, paciência e disponibilidade de compartilhar comigo seu tão vasto conhecimento sobre o grande mestre Machado de Assis.

Estendo meu agradecimento aos professores Godofredo de Oliveira Neto e Maria Elizabeth Chaves de Mello por tão prontamente aceitarem avaliar meu projeto no exame de qualificação e agora, na defesa da dissertação, ao professor João Cezar de Castro Rocha, também participante deste projeto.

Pelas palavras de incentivo e pela generosidade em permitir que eu acompanhasse suas aulas no curso de Teoria da Literatura I na graduação da UFF, também minha sincera gratidão à professora Sonia Monnerat Barbosa, com quem passei, junto com seus alunos, momentos de estudo agradáveis.

*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 se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente.*

Silviano Santiago

## RESUMO

Machado de Assis soube explorar seu mundo das mais diversas formas, usando como matéria de trabalho e reflexão os tantos conflitos morais do burguês de sua época e o vasto contexto histórico-econômico-social de um Brasil que se firmava como nação independente. Este estudo apropria-se de tal momento para analisar a construção das personagens femininas machadianas inseridas no panorama oitocentista e que, retiradas de um perfil de pureza, fora de arquétipos, surgem com suas fragilidades e deslizes comportamentais; um processo que se desenvolveu com o amadurecimento do escritor e da literatura brasileira e que esta dissertação se propõe a acompanhar. Por meio de textos menos e mais populares do escritor, busca-se reconhecer e refletir as marcas do tempo, da prática de escrever e das possibilidades textuais na literatura machadiana que tratam das mesmas questões: a valorização do *status* social e a infidelidade, por esta razão se analisa a comédia *O protocolo* (1862) - escrita na juventude -, os textos *Antes da missa* (1878) e *O melhor remédio* (1884) - considerados contos por alguns especialistas e peças teatrais por outros - e o conto *A Cartomante* (1884), sempre observando como estes textos dialogam com o grande romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Entende-se que o tempo aprimorou suas habilidades de escritor, assim como seu pensamento ideológico e literário, e por isso há, em sua extensa obra, textos iniciais de cunho edificante – como no teatro –, que mais tarde tomaram um tom de escárnio, frieza e/ou criticidade explícita – como nos romances da maturidade, em diversos contos e crônicas; um caminho que se pode comprovar pelas mudanças de estilo e de personagens, como as femininas. E, por este pensar, busca-se compreender que o brilhantismo do maduro autor não anula o que produziu jovem, mas sim, o jovem Machado complementa e ajuda a entender os passos dados à maturidade do Bruxo do Cosme Velho, que usou das letras, das personagens e ações que construiu para dar a sua contribuição intelectual ao nosso país em formação.

**Palavras-chave:** Sociedade – século XIX. Convenções. Personagem feminina.



## ABSTRACT

Machado de Assis knew how to explore his own world in many different ways, using not only the so many moral conflicts of the bourgeois of his time but also the vast historical, economic and social context of a Brazil that steadied as an independent nation. This essay appropriates this moment to analyze Machado's female characters construction, which are inserted in the nineteenth century panorama and that are taken from a profile of purity, outside of archetypes arise with their weaknesses and behavioral missteps. This is a process that has been developed with the maturity of the writer and of the Brazilian literature, that this master dissertation proposes to follow. Through the writer's less and most popular texts, we seek to recognize and reflect the marks of time, of the writing practice and of the textual possibilities of Machado's literature, that address the same issues: the valuation of social status and infidelity, for this reason we analyze the comedy *The Protocol* (1862) - written in his youth - the texts *Before the mass* (1878) and *The best medicine* (1884) - considered by some experts tales and plays for others – and the tale *The Fortuneteller* (1884), always observing how these texts dialogue with the great novel *The Posthumous Memories of Brás Cubas* (1881). It is understood that time improved his skills as a writer, as well as his ideological and literary thought. Therefore, there are, in his extensive work, initial texts of edifying mark - like theater - that later took a tone of scorn, coldness and / or criticality explicit - as in his maturity novels, in many tales and chronicles; a way that can be verified by the changes of style and of characters, such as the females ones. Thinking this way, we seek to understand that the worth of the mature author do not cancel everything he produced when he was youth, but the young Machado complements and helps us to understand the steps for the maturity of Cosme Velho Witch, who used the letters, the characters and actions that he built to give his intellectual contribution to our country in evolution.

**Keywords:** Society - nineteenth century. Conventions. Female character.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	p. 11
1. A FORTUNA CRÍTICA MACHADIANA NO SÉCULO XIX .....	p. 17
2. MACHADO DE ASSIS E ALGUNS CRÍTICOS CONTEMPORÂNEOS .....	p. 33
2.1. CONSIDERAÇÕES DE ALFREDO BOSI .....	p. 37
2.2. CONSIDERAÇÕES DE ROBERTO SCHWARZ .....	p. 45
2.3. CONSIDERAÇÕES DE LUIS FILIPE RIBEIRO .....	p. 51
3. ESCRITOS MACHADIANOS EM ANÁLISE .....	p.57
3.1. <i>O PROTOCOLO</i> (1862) .....	p. 57
3.2. <i>ANTES DA MISSA</i> (1878) e <i>O MELHOR REMÉDIO</i> (1884) .....	p. 71
3.3. <i>A CARTOMANTE</i> (1884) .....	p. 88
4. CONCLUSÃO .....	p. 102
5. BIBLIOGRAFIA .....	p. 106

## INTRODUÇÃO

Em um território que, ao longo do século XIX, se construía como nação, o maniqueísmo religioso, social e político brasileiro conflitava com as vontades do homem moderno burguês em franco crescimento econômico, intelectual e social. As artes, principalmente a literatura, tornaram-se um meio de diálogo e reflexão coletivos em que as convenções, a princípio, expostas e retrabalhadas em prol da edificação social, mais tarde foram tratadas de forma direta, crua e realista.

Nosso estudo se dedicará a este panorama histórico-social complexo que Machado de Assis tanto explorou em sua carreira por diferentes perspectivas e objetivos em distintas fases de sua vida, dando especial atenção às personagens femininas construídas em consonância com a dinâmica das relações sociais e econômicas de interesse que tanto marcaram aquela época; encontramos mulheres de carne e osso, retiradas de um perfil de pureza para serem expostas com suas fragilidades e pecados de cada dia.

Como já afirmamos, Machado de Assis soube explorar seu mundo das mais diversas formas, retratando com particular verossimilhança o povo com o qual viveu na cidade do Rio de Janeiro, sua grande paixão. Seja na poesia, na dramaturgia, na prosa ou na crônica, utilizou seus textos para retratar a nova e emergente sociedade burguesa do século XIX em seus vários ângulos. No entanto, a emancipação política de nosso país não significou de fato a ruptura com velhos valores e poderes sociais, o difundido ideal liberal e capitalista não se instalou efetiva e imediatamente, haja vista a manutenção do sistema colonial - da mão-de-obra escrava à monocultura, da importação, principalmente inglesa, de manufaturados -, deste modo, coube a classe rica, a habilidade de adequar-se à realidade daquele momento ao mesmo tempo em que inseria novos preceitos ideológicos e progressistas no antigo pensamento escravocrata.

Daí parece haver restado às artes, que também se emancipavam, buscando autenticidade, estilo e temática nacional - apesar da clara inspiração europeia - proporcionar o meio libertário e transformador deste país. E Machado de Assis, como um escritor conectado às novas tendências europeias, praticante e experimentador de inúmeros gêneros, conservador e liberal concomitantemente, representou em suas ficções as novas relações sociais e temáticas em voga na segunda metade do século XIX.

Os dramas burgueses, suas vaidades e deslizes comportamentais surgiam na literatura deste período como o centro da reflexão, ora de cunho edificante – como no teatro machadiano –, ora com tom de escárnio, frieza e/ou criticidade explícita – como nos romances machadianos na maturidade, em diversos contos e crônicas. Portanto, notamos que nosso escritor fora aprimorando sua habilidade de desmistificar e desconstruir arquétipos ao longo da carreira, e suas figuras femininas exemplificam este trabalho de escancarar condutas sociais e políticas em desacordo com a ideologia dominante, principalmente nas relações matrimoniais, em que a busca do amor e do prazer no casamento eram quase incompatíveis.

Ler Machado de Assis nunca foi ou será simples, haja vista seu trabalho de construção textual diversificado e sua análise social e da psique do homem de seu tempo – habilidades ímpares no processo de representação de uma época. Nós nos dispomos a olhar um pouco mais e refletir sobre tais perspectivas.

Com o passar dos anos, com a experimentação discursiva, a leitura de literatura mundial, o escritor evoluiu, seus pensamentos e fazer literário também; assim, esta pesquisa se constrói com o objetivo de estudar, reconhecer e refletir sobre essas marcas do tempo, da prática de escrever e das possibilidades textuais na literatura que Machado desenvolveu, centrada na sociedade burguesa em expansão no século XIX no Brasil, em especial na Corte – voltando nossa atenção ao tratamento dado ao comportamento burguês, suas virtudes e deslizes morais nas personagens femininas.

É sabido que a sociedade burguesa na segunda metade do século XIX tornou-se tema preferencial dos romancistas, que focalizavam a hipocrisia, a falta de caráter, a ociosidade, a infidelidade, a riqueza, entre outras coisas. Com tais eixos temáticos, o espírito crítico surge na cena realista ao mesmo passo em que teorias científicas e sociológicas se consolidam como um meio de compreensão e progresso da humanidade. Teorias como o evolucionismo, o determinismo e o positivismo se refletiram, com maior ou menor intensidade, na literatura da época. Deste modo, as personagens, representações do homem moderno burguês se apresentavam menos esquemáticas e previsíveis, em situações propícias à análise de seus sentimentos e anseios.

Machado de Assis não fugiu à regra e no caminho que trilhou também trabalhou com diversos tipos sociais e estéticos antes da grande obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), que consagrou o escritor e uma época. Suas peças teatrais, seus primeiros contos (como os presentes em *Contos Fluminenses*) e romances (aqueles comumente classificados

como da “primeira fase”) não apresentam ainda a linguagem irônica do velho Machado, pelo contrário, apresentam o trabalho artístico de um jovem escritor, cheio de ideais, crenças moralizantes, que escrevia para o público burguês, principalmente feminino, ficções embasadas na conduta social, moral e religiosa, proporcionando o final feliz, com o triunfo da instituição familiar.

Mas, assistindo ao desenvolvimento de um país independente que mantinha as antigas relações de poder, somando-se a efervescência intelectual europeia de que tinha conhecimento, Machadinho deu outro perfil a seu trabalho, em que o final feliz foi substituído pelo drama social e a crítica moral explícita. E assim entendemos, portanto, que o brilhantismo do maduro autor não anula o jovem, mas sim o jovem complementa e ajuda a entender os passos dados à maturidade do Bruxo do Cosme Velho, que usou das letras, das personagens e ações que construiu para dar a sua contribuição intelectual a nosso país em formação.

Diante do exposto, nossa seleção de textos para análise nesta dissertação dialoga com esta evolução pessoal de Machado em seu fazer literário, com o crescimento de sua criticidade, buscando contemplar neste *corpus* trabalhos mais e menos valorizados esteticamente pelo público e crítica que de alguma forma tematicamente se comunicassem, de modo que encontraremos em nossa mostra textual mulheres preocupadas com sua posição social e riqueza, assim como vivenciando a infidelidade conjugal direta ou indiretamente.

Embora Machado, já em vida e na juventude, fosse um conhecido e respeitado crítico teatral, suas peças nunca foram da mesma forma exaltadas, mas, mesmo assim, escolhemos a comédia realista *O Protocolo* (1862) para exemplificar e dar um ponto de partida ao crescimento intelectual e discursivo que podemos acompanhar, ao estudar sua obra. De diálogos breves, de poucas marcações cênicas ou ações dinâmicas, esta peça traz à discussão um dos comportamentos sociais mais recorrentes na literatura do escritor: a infidelidade matrimonial. Postura burguesa e patriarcal que permite o amor extraconjugal do homem, mas condena a mesma atitude na mulher – embora este tema tenha sido tratado de forma amena e não concretizada efetivamente nesta cena, acabando com a conciliação conjugal em que o amor e a família prevalecem.

Já os textos *Antes da missa* (1878) e *O melhor remédio* (1884), também participantes de nosso estudo, são considerados contos por alguns especialistas e peças teatrais por outros, discussão possível porque os dois textos foram construídos exclusivamente por diálogos,

apesar da inexistência de ações, conflitos e de movimento entre as personagens (que conversam sentadas). Mas de qualquer forma encontramos neles um tratamento um pouco mais apurado do universo burguês brasileiro, pois as mulheres em cena e os demais convivas que mencionam já não apresentam mais um perfil virtuoso, como se nota em diversas peças do jovem Machado.

*Antes da missa* (1878) enfatiza a ostentação e a consolidação da classe social por seu poder aquisitivo, assim como julga a postura moral de outros seres virtualmente participantes do enredo. Já *O melhor remédio* (1884), texto em que duas amigas se encontram tristemente por passarem, segundo elas mesmas, por uma grande injustiça, aborda as necessidades econômicas e de vaidade da mulher burguesa, além da suspeita de adultério por um dos maridos.

Em oposição e ruptura ao tratamento ameno dado pelo escritor aos deslizes comportamentais burgueses nos três textos já mencionados, selecionamos o conto *A Cartomante* (1884) para demonstrar o trabalho de elaboração e criticidade bem mais desenvolvido do já experiente escritor. Neste conto observamos que o ceticismo do maduro Machado consoma o adultério entre membros da mesma classe social, explorando mais claramente a postura amoral de suas personagens socialmente fora dos padrões virtuosos da aristocracia.

Como alicerce teórico e comparativo para estas análises, fazemos uso do grande romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e de sua crítica consolidada, especialmente os estudos de Alfredo Bosi, Roberto Schwarz e Luis Filipe Ribeiro, já que esta obra-prima machadiana traz uma excepcional construção e exposição da sociedade e sua conduta, reunindo temas e tratamentos que anterior e posteriormente foram trabalhados pelo escritor, e analisados por estes críticos por diferentes vieses.

Nosso método e pensamento reflexivo dividem-se em dois momentos: o da coleta de dados histórico-sociais e teóricos, e o de análise textual efetivamente.

No primeiro capítulo, intitulado *A fortuna crítica machadiana no século XIX*, indicamos brevemente a situação político-social do Brasil oitocentista por meio do panorama literário e reflexivo de Machado de Assis, pontuando a existência do analfabetismo brasileiro em larga escala e do pequeno público leitor que ele e seus contemporâneos dispunham. Partimos de suas ideias teatrais e seu alcance, chegando aos comentários da recepção de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) pelos intelectuais da época. Também ilustramos o

momento editorial de nosso escritor e o que se seguiu, após sua morte, para ampliar esse cenário artístico pouco conectado ao mundo capitalista que se firmava em nosso país e que, por muitos anos, pouco cuidou de seu acervo artístico de modo geral.

Na sequência, o capítulo *Machado de Assis e a crítica contemporânea* contempla o pensamento crítico dos três estudiosos da atualidade que já citamos nesta introdução. Alfredo Bosi nos traz uma abrangente contextualização da obra machadiana dentro da literatura universal, por meio de outros estudiosos de Machado e pela figura do narrador. Roberto Schwarz contribui com a compreensão da função/papel social das personagens de nosso escritor dentro da sociedade brasileira oitocentista. E Luis Filipe Ribeiro analisa a presença feminina na literatura de Machado.

Vale esclarecer que as análises destes críticos que faremos uso, focalizam o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), mas como não é nossa intenção realizar uma análise profunda deste texto, nossos apontamentos se limitam àquilo que seja pertinente para a análise dos quatro textos pertencentes a esta dissertação. Servem-nos de suporte analítico os livros *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos* (2006), de Alfredo Bosi, *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis* (2008), de Luis Filipe Ribeiro e *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (2008), de Roberto Schwarz, embora outras considerações sobre a literatura machadiana, escritas por estes críticos e outros, também sejam aproveitadas.

A partir deste ponto de reflexão, nossa atenção se voltará à análise da peça e dos contos de Machado de Assis, dialogando a teoria e as considerações histórico-sociais e literárias dos capítulos anteriores com o discurso dos quatro textos selecionados e a narrativa de *Brás Cubas*. Assim, na medida em que nosso esforço por traçar um caminho do trabalho de escritura de Machado de Assis evolua, ou seja, durante nossa leitura interpretativa destes textos, os pontos convergentes com o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) serão mencionados para comprovar nossa ideia de que toda sua produção literária anterior a esta narrativa de excelência contribuiu para sua elaboração, não se esgotando em si mesma, já que posteriormente a essa publicação, o velho Machado seguiu analisando e escrevendo sobre sua sociedade oitocentista.

Partiremos daqui com a ideia de que a literatura do século XIX se estrutura num panorama de transformações sociais, ainda que lento. Ela se alicerça em tendências liberais estrangeiras que contradizem com a realidade conservadora de nosso povo e se alimenta do

próprio entusiasmo daqueles que se dedicavam a escrever, sem grandes retornos financeiros ou reconhecimento literário por muitos daqueles que liam jornais ou livros, frequentavam os teatros ou saraus. Vale observar que a maioria quase absoluta do povo brasileiro oitocentista era analfabeta, e quando não, fazia parte de uma elite bastante inculta e não habituada a participar da cena artística, fazendo da vivência com a literatura, a música, ou o teatro mero evento social. Assim, o que acompanhamos na literatura deste período, é o testemunho da vida ideológica, social e política do Segundo Reinado que busca autoafirmação, valorização e emancipação.



## 1. A FORTUNA CRÍTICA MACHADIANA NO SÉCULO XIX

Ao afirmar que o século XIX caracteriza-se como um período de crescimento intelectual, de mudanças políticas e sociais no Brasil, devemos lembrar que nosso país, embora de extenso território, estava ainda pouquíssimo povoado e longe de apresentar cidades estruturadas que proporcionassem o mínimo necessário de saneamento básico, saúde pública ou educação, mas, ainda assim, novos olhares engrandeciam nossos sonhos e a vontade de desenvolver-se.

No que tange à cultura nacional, o legado deixado pelos escritores daquela época muito nos diz sobre o que éramos e como vivíamos, inclusive indicia que a literatura era absorvida por uma parcela ínfima de letrados e leitores. Tratava-se de um momento em que a maioria quase absoluta era analfabeta e quem não o era, pouco se interessava verdadeiramente pela literatura, o que justifica a preocupação de Machado de Assis, e de outros, em dialogar com o leitor por meio de publicações em jornais ou em seus próprios textos (nos prefácios, na voz das personagens ou nos narradores), buscando apresentar, discutir e se fazer compreender quanto a seu propósito de escritura ou quanto à própria função da literatura.

Mas o entendimento de que um dos dificultadores para a expansão da literatura nacional era a carência de público leitor e apreciador das artes, não surgiu de imediato. Esta foi uma realidade descoberta ao longo do século e comprovada pelo censo realizado na década de 1870, através do qual se percebeu que, apesar do crescente número de publicações nossas e de qualidade, alterando o tom *estrangeiro* dos romances para um mais *local*, a literatura não se popularizava como o desejado.

Em verdade, a consolidação do romance moderno está atrelada a uma dinâmica social burguesa, capitalista e liberal de cidades em franca urbanização e escolarização, contexto bastante distante de nossa realidade oitocentista e escravocrata; o que justifica o afastamento dos poucos alfabetizados brasileiros da literatura e a superficialidade com que a encaravam, como mero passatempo de novos ricos. Mas a partir do momento em que se identificou a origem do problema, nossos escritores se adaptaram e deixaram de defender a função social das artes como prioridade para a civilização de nosso povo; o que permitiu seu crescimento e o encontro de uma nova tônica que permitisse o sucesso e a liberdade de criação de nossos intelectuais.

Hélio de Seixas Guimarães, em sua tese de doutorado (publicada em 2004), se dedicou à análise do público de literatura desta época. Vejamos o que ele diz sobre como era constituído o povo brasileiro e de que tamanho era o público potencial, alfabetizado, leitor de Machado de Assis e de outros. O que se nota é que ainda que todos aqueles que soubessem ler consumissem literatura, seriam poucos para sustentar uma indústria de idealistas.

Ao longo de todo o século 19 os alfabetizados não ultrapassavam os 30% da população brasileira, e não se verificam alterações de perfil e dimensão do leitorado semelhantes às que acompanharam a emergência do romance na França, Inglaterra e Estados Unidos. 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; entre a população em idade escolar (6 a 15 anos), que somava 1.902.454 meninos e meninas, apenas 320.749 frequentavam escolas, ou seja, 16,9%. Já em 1890, a porcentagem diminuiu: apenas 14,8% sabiam ler e escrever. Ainda segundo o censo de 1872, que apurou uma população de quase 10 milhões de habitantes, apenas 12 mil frequentavam a educação secundária e havia 8 mil bacharéis no país. Esses dados indicam o leitorado potencial, o que significa que o número de pessoas efetivamente capazes de ler e escrever era certamente muito menor. (GUIMARÃES, 2004, p. 65-66)

De fato éramos poucos leitores. Consequentemente, vender livros era difícil e caro, haja vista o custo da impressão e a baixa comercialização. Segundo Hélio de Seixas Guimarães (2004), era até possível a tiragem de um livro chegar a mil exemplares, mas dificilmente chegaria a uma segunda edição, salvo grandes títulos, muitas vezes estrangeiros, que por vezes esperavam décadas para isso. Em seu livro o estudioso cita um registro da norte-americana Elizabeth Agassiz, quando esteve no Brasil, sobre nosso não hábito de leitura: “nada impressiona tanto ao estrangeiro como essa ausência de livros nas casas brasileiras” (apud GUIMARÃES, 2004, p. 65)

O próprio personagem Brás Cubas, em suas primeiras palavras ao leitor, supôs que seria baixo o seu público. Não podemos afirmar se assim insinuava em função da sua pouca popularidade e insucesso pessoal, como seu próprio relato indica haver sido sua vida, ou se referia ao escasso público leitor de nosso país, mas existe, sim, uma clara menção à recepção e leitura de suas memórias, citando que até renomados escritores poderiam passar pela mesma triste situação:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. (ASSIS, v.1, 2008, p.625)

Também vale acrescentar que neste pequeno grupo de leitores, o público feminino era o preferencial dos escritores e aquele que mais consumia literatura. Mas se neste período a sociedade brasileira, conservadora e paternalista, culturalmente não incentivava ou permitia a plena escolarização da mulher, identificamos um panorama ainda mais restritivo e menor quanto ao número de leitores brasileiros.

Diante deste precário cenário, em que parecia sobrar entusiasmo e faltar público, outros meios para a difusão da literatura precisaram surgir. Um deles foram as reuniões domiciliares, os saraus. Como a produção literária e as artes em geral estavam intrinsecamente conectadas à realidade social, vivenciá-las em grupo se tornou um evento social, e desta forma muitos grupos de estudantes, famílias e amigos se reuniam para a leitura em voz alta de um novo livro, ou então para acompanhar recitais de poesias, pequenas representações teatrais, composições ao piano, etc. Enfim, os saraus se difundiram, assim como o hábito de ir ao teatro, e serviram como uma espécie de paliativo para o problema do alto índice de analfabetismo, já que esta ação de compartilhar leituras em voz alta aumentava o alcance da literatura, permitindo que mais pessoas a desfrutassem.

Sabemos que Machado de Assis foi assíduo frequentador de saraus. Participou de alguns bastante conhecidos e disputados por seus intelectuais contemporâneos, como os realizados na Rua da Quitanda, ocasiões em que chegou a apresentar textos inéditos, peças teatrais e poesias, por exemplo.

Assim, a concepção de sucesso literário que temos hoje, atrelada à vendagem e à popularidade do texto e/ou do escritor, se deu no século XIX também pelo êxito da obra difundida no “boca a boca”, nos comentários elogiosos ou polêmicos publicados em jornais. Portanto, ainda era difícil e raro viver somente do trabalho das letras, razão pela qual muitos escritores, inclusive Machado, exerceram outras atividades concomitantemente que gerassem renda mais robusta – no caso de Machado, atreladas ao funcionalismo público.

Nosso recorte textual destinado à análise nesta dissertação, como já mencionamos, sugere um olhar sobre o caminhar de um escritor que crescia com o seu tempo, que buscava dicção própria, passando de um ideal literário doutrinário e apaziguador para um crítico e questionador. Embora Machadinho desejasse usar as artes para civilizar a “massa”, suas convicções acerca da relação artista e público muito se modificaram ao longo dos anos. E, diante das modestas possibilidades de abrangência da literatura, vale observar como se comportou da juventude à maturidade nesta incessante busca por atender as suas crenças e

projetos, assim como para atingir seu público. Muito do que temos para compreender suas atitudes vem de seus próprios escritos como crítico e de outros que leram seus textos e seriamente o analisaram, como acompanharemos a partir de agora.

A dedicação de Machado à crítica literária foi mais intensa nas décadas de 1850 e 1860, comentando quase que exclusivamente sobre o teatro estrangeiro e nacional que pela Corte passava. Mas, a partir década de 1870, sua atuação na crítica tomou novos ares, mais agressivos, inclusive, quando já começa a demonstrar certa insatisfação com a situação das artes em nosso país, postura que coincide com o início de seu trabalho como romancista.

Começaremos pelo teatro. Poucos foram os escritores e intelectuais oitocentistas que resistiram a não se dedicar, por pouco que fosse, às artes cênicas. José de Alencar, por exemplo, já reconhecido pelo público e crítica na época, foi um dos primeiros a levantar a bandeira da função educativa do teatro, e escreveu uma das primeiras peças dramáticas brasileiras – *O Demônio Familiar* (1857) – inspirada na dramaturgia realista francesa. Ele e outros escritores chegaram a acumular outras funções dentro deste crescente cenário teatral, tornando-se, concomitantemente ao trabalho de dramaturgo, tradutores, críticos, ou até censores do Conservatório Dramático; atividades que Machado de Assis, ainda na juventude, acumulou e renderam-lhe um importante e respeitável lugar dentro da literatura brasileira.

Estudando sua crítica teatral, conhecemos um autor extremamente preocupado com a valorização da cultura brasileira por meio da difusão da arte dramática de cunho moralizante e edificante para as massas, mas, contraditoriamente, sua atuação como teatrólogo deixou a desejar, pois não conseguiu adaptar suas ideias e intenções a esta arte de forma efetiva e eficiente, dando margem para o surgimento de críticas e contestações sobre seu talento como dramaturgo.

Em contrapartida, é possível supor que a opção de Machado em não escrever uma grande peça – uma alta comédia realista – pode ter sido motivada pelo desapontamento com os rumos da dramaturgia brasileira após a década de ouro para o cenário teatral (1860), como bem exemplifica o excerto abaixo extraído do artigo “O teatro nacional” (1866), assinalando um momento em que o teatro, na prática, passou a ser claramente sinônimo de entretenimento:

Entre a sociedade e o teatro, portanto, já não há liames nem simpatias; longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfastiar o espírito nos dias de maior

aborrecimento. Não está longe a completa dissolução da arte; alguns anos mais, e o templo será um túmulo. (ASSIS, v. 3, 2008, p. 1124-1125)

Reconhecido como excelente analista literário, é certo que Machado de Assis não aproveitou todo o talento dedicado à crítica teatral também em sua atuação como dramaturgo. E seu amigo e escritor Quintino Bocaiúva, consultado pelo jovem Machado, escreveu um duro parecer a respeito de duas peças suas – *O protocolo* (1862) e *O caminho da porta* (1862) – ocasião em que afirmou faltar fôlego cênico nestes textos, mas exaltou seus valores para a leitura individual, afinal são escritos que inspiram a reflexão do leitor por seu tratamento, ainda que ligeiro, de questões comportamentais da sociedade burguesa:

Devo dizer-te que havia mais perigo em apresentá-las ao público sobre a rampa da cena do que há em oferecê-las à leitura calma e refletida. O que no teatro podia servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete. As tuas comédias são para serem lidas e não representadas. Como elas são um brinco de espírito podem distrair o espírito. Como não tem coração não podem pretender sensibilizar a ninguém. (ASSIS, 2003, p. 126-127)

Infelizmente este parecer, que entendemos ser de importância para Machado (já que o publicou em 1863 em livro junto com sua carta resposta e os dois textos a que se referiam), foi interpretado negativamente e generalizado a toda a produção teatral do escritor, rotulando-a como fraca e fora do estilo, sem que pontos positivos fossem exaltados, como a leveza do discurso, o retrato crítico social ou o experimentalismo do jovem autor.

Sabe-se, por intermédio de artigos publicados em periódicos da época que, apesar de nenhum de seus textos dramaturgicamente terem passado uma temporada em cartaz (o que significaria umas quatro semanas de apresentação, em média), ele conseguiu, por vezes, sucesso e aplauso, como, por exemplo, com a peça *O caminho da porta* (1862), que entre os anos de 1862 e 1864 foi representada em São Paulo. Ou então, como forma de atestar o talento do escritor para a cena artística do Rio de Janeiro, Machado recebeu encomendas de peças de teatro, como foi o caso de *Tu, só tu, puro amor...* (1880), na ocasião em que se comemorava o tricentenário de Luis de Camões. Dados que podemos apurar em notícias publicadas na época por estudantes do Largo de São Francisco em suas revistas literárias locais e na advertência da primeira edição impressa da peça, respectivamente.

Do mesmo modo como um pequeno excerto da carta de Quintino Bocaiúva é conhecido pela rigorosa crítica, também o é um excerto da carta que Machado de Assis destina a este amigo em que assume a sua seriedade e prudência para com a arte dramática, pensamento pertinente para qualquer trabalho que exija criação e conhecimento.

Tenho o teatro por coisa muito séria, e as minhas forças por coisa muito insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e o trabalho; cuido que é melhor tatear para achar; é o que procurei e procuro fazer. (ASSIS, v.3, 2008, p. 1347)

Bocaiúva e outros amigos de Machado sabiam do seu empenho e dedicação à arte dramática e também reconheciam a sua inexperiência, tal qual o próprio autor, pois quem lê seus primeiros textos publicados, sente seu deslumbramento pela cena dramática e sua avidez nacionalista por um teatro produzido aqui, assim como se percebe em textos críticos posteriores uma forte preocupação em consolidar a literatura brasileira, independente do gênero. Os incentivos para o crescimento intelectual e artístico do jovem escritor vieram de todas as partes, inclusive daquele que o criticou tão duramente – Bocaiúva – que, na mesma carta de 1863, estimula-o a produzir uma alta comédia realista, que Machado nunca escrevera.

O que desejo, o que te peço, é que presentes nesse mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais novo, mais original e mais completo. Já fizeste esboços, atira-te à grande pintura.  
Posso garantir-te que conquistarás aplausos mais convencidos e mais duradouros. (ASSIS, 2003, p. 127)

Não só o amigo esperava que o jovem Machado se entregasse à grande pintura da comédia realista, mas também seus leitores, que acompanhavam o seu amadurecimento como crítico literário. Mas se nas artes cênicas não chegamos a conhecer o grande dramaturgo, o mesmo não podemos dizer do prosador; aí sim, ele soube construir grandes textos com a seriedade e a originalidade com que Bocaiuva imaginava um dia se deparar.

Utilizando mais uma vez as palavras do crítico Machado de Assis, façamos um breve apanhado de seus pensamentos para as artes, em especial para o teatro brasileiro; pensamentos

que colaboram para a compreensão do papel edificante que atribuía aos textos de então e à importância de explorar caracteres sociais burgueses.

Pouco antes de completar dezenove anos de idade, Machado de Assis publicou o seu primeiro artigo de relevância crítica sobre o teatro nacional, intitulado “O passado, o Presente e o Futuro da Literatura” (1858), que, de forma bastante radical, sugeria a instituição de imposto por tradução realizada, pois o teatro que rapidamente se multiplicava nos palcos cariocas, na grande maioria das vezes, era de peças estrangeiras, que, no Brasil, não teriam o mesmo efeito educativo que em seus países de origem proporcionavam, já que a realidade representada era bastante diferente da nossa.

Mas junto a este espírito nacionalista fortemente marcado no artigo, seu estado de revolta nos leva a uma excelente caracterização do que era o teatro brasileiro até aquele momento, demonstrando o quanto ainda era amador e necessitava de incentivo e subsídios para se fortalecer como arte e manifestação cultural.

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, sensaborões as vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho? (...)

É fora de dúvida, pois, que a não existir no povo a causa desse mal. Não pode existir senão nas direções e empresas. Digam o que quiserem, as direções influem neste caso. As tentativas dramáticas naufragam diante deste czariato de bastidores, imoral e vergonhoso, pois que tende a obstruir os progressos da arte. A tradução é o elemento dominante, nesse caos que devia ser a arca santa onde a arte pelos lábios dos seus oráculos falasse às turbas entusiasmadas e delirantes. Transplantar uma composição dramática francesa para a nossa língua, é tarefa de que se incumbem qualquer bípede que entenda letra redonda. O que provém daí? O que se está vendo. A arte tornou-se uma indústria; e à parte meia dúzia de tentativas bem sucedidas sem dúvida, o nosso teatro é uma fábula, uma utopia. (ASSIS, v.3, 2008, p.1005-1006)

A cada artigo publicado, Machado de Assis deixava mais clara a sua simpatia pelo teatro realista. Foi nas páginas do jornal *O Espelho*, nos anos 1859 e 1860, que o crítico mais expôs seu posicionamento, tendo deixado no artigo “Ideias sobre o Teatro” (1859) sua maior

manifestação de apoio à estética realista teatral. Nele, o crítico reitera sua opinião de que não há um verdadeiro teatro nacional e de que a reforma, iniciada pelo teatro Ginásio Dramático, ao encenar comédias realistas, só havia atingido uma pequena parcela da sociedade, constatando que ainda era predominante a encenação de traduções, e de que o teatro, de modo geral, ainda era um mero passatempo das massas.

Acreditamos que este artigo possa ser considerado um dos mais importantes textos críticos do escritor, um documento do pacto estético que, rapidamente, atingiu os dramaturgos brasileiros, assumindo que o teatro era um hábil instrumento de civilização e moralização, pois era uma arte de clara função educativa.

É claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O teatro é para o povo o que o *Coro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doído infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade.

Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente. (ASSIS, v.3, 2008, p. 1028)

Mas como educar e melhorar o público sem um repertório de peças nacionais que o retratasse em seus próprios costumes? Como educar uma sociedade, se somente a minoria burguesa era quem assiduamente frequentava o teatro? Segundo o próprio Machado, o teatro era “um canal de iniciação”, “um meio de propaganda” ou “um meio de educação pública” que se aproximava, quanto à função utilitária que deveria exercer, do trabalho da imprensa ou da tribuna, afirmando, também, que um país sem literatura dramática estaria condenado ao atraso moral e ao desconhecimento de si próprio, pois a arte deveria “assinalar como um relevo as aspirações éticas do povo – e aperfeiçoá-las e conduzi-las, para um resultado de grandioso futuro” (ASSIS, v.3, 2008, p. 1027).

Em função dessas ideias, toda a simpatia de Machado, nas críticas de *O Espelho*, voltou-se para as encenações do Ginásio Dramático, almejando mostrar ao público que o teatro, como ambiente de representação literária, poderia ser algo mais que pura diversão e local de encontro da nova burguesia; o teatro deveria ter por função motivar a reflexão sobre os hábitos e valores da sociedade, pois era um preceito do teatro realista que defendia: a



verossimilhança entre a representação e a realidade social, para levar o público ao reconhecimento de si próprio.

O primeiro conjunto de críticas de Machado não deixa dúvidas: era um entusiasta das artes e de sua função educativa e civilizadora. Mas o tom militante ou, talvez, missionário, de como se expressava perdeu fôlego, como já dissemos, quando o teatro realista, edificante, perdeu espaço na cena brasileira. Em meados da década de 1870, seus textos críticos perderam regularidade de publicação e não mais traziam a confiança de que um futuro de sucesso e valorização das artes no Brasil se construiria. Mas um ensaio de 1879, intitulado “A nova geração”, talvez possa ser considerado um marco de sua mudança ideológica, um texto orientador de seus novos padrões de gosto e de valor literários.

Se, durante suas críticas de juventude, seu descontentamento com o ideário romântico era tão evidente, sua postura neste artigo foi bem mais amena, pois o já experiente escritor identificou nos novos autores brasileiros as mesmas atitudes entusiasmadas e de negação das tendências anteriores que ele mesmo tanto discutiu. A diferente posição que encontramos no texto “A nova geração” (1879) se deu porque naquela ocasião Machado já reconhecia que todo pensamento artístico tem seu valor e contribui para a evolução da literatura de um país. Ele diz nesse texto que “a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano” (ASSIS, v.3, 2008, p. 1259).

Desmistificar a produção literária passaria a ser característica marcante de sua crítica a partir de então. O que percebemos é que, ao analisar a atividade literária de outros autores, Machado não mais defendia uma ideologia ou outra, pelo contrário, opinava que o belo, o bom texto, se construía pelo trabalho de criação do escritor, independente de tendências, embora reconhecesse que muito ainda faltava para a efetiva existência de um meio cultural brasileiro, onde novos e genuínos pensamentos surgiriam, assim como aconselhava que esta nova geração de escritores reconhecesse e fizesse uso das condições, do ambiente nacional, ainda que precário, em suas produções – atitude que o próprio Machado amadurecia na concepção de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

A atual geração, quaisquer que sejam os seus talentos, não pode esquivar-se às condições do meio: afirmar-se-á pela inspiração pessoal, pela caracterização do produto, mas o influxo externo é que determina a direção do movimento; não há por ora no nosso ambiente a força necessária à invenção de doutrinas novas. (ASSIS, v.3, 2008, p. 1262)

Aliás, observar a recepção de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) pelos escritores da época que publicaram comentários na imprensa local indica a dimensão e o estranhamento que tal romance gerou naqueles que o acompanharam pela *Revista Brasileira* ou depois em volume. O ineditismo da proposta autoral em dar voz a um personagem já morto, o tratamento dado aos hábitos sociais e até o questionamento sobre o gênero do texto, são pontos discutidos em várias críticas.

Encontramos críticas na *Revista Ilustrada*, na *Gazetinha*, n<sup>o</sup> *A Estação* e na *Gazeta de Notícias*, entre os anos de 1880 e 1881<sup>1</sup>. O escritor Raul Pompéia fora o primeiro a comentar e também a perceber que algo novo existia naquele texto, um estilo menos condensado de narrar que alcançaria seu leitor:

É ligeiro, alegre, espirituoso, é mesmo mais alguma cousa: leiam com atenção, com calma; ha muita critica fina e phrases tão bem subscriptas que, mesmo pelo nosso correio, hão de chegar ao seu destinatário.

É portanto um romance mais nosso, uma resposta talvez, e de mestre uma e outra cousa; e será um desastre se o official de gabinete absorver o litterato. (apud GUIMARÃES, 2004, p. 345-346)

Por outro lado, há quem tenha recebido com bastante frieza e reprovação, como Urbano Duarte. Ele considera que a obra traz uma filosofia mundana que pouco agrega ao leitor, indicando que os conceitos de bem e mal são tratados como resultado das atitudes do homem e não princípios que alicerçariam sua conduta. A forma velada de expor ideias também incomoda o crítico, mas reconhece a presença e o valor da veia cômica no discurso, afirmando que o riso surge para não se chorar.

Em summa: a nossa impressão final é a seguinte: – A obra do Sr. Machado de Assis é deficiente, sinão falsa, no fundo, porque não enfrenta com o verdadeiro problema que se propoz a resolver e só philosophou sobre caracteres de uma vulgaridade perfeita; é deficiente na forma, porque não ha nitidez, não ha desenho, mas bosquejos, não ha colorido, mas pinceladas ao acaso. (apud GUIMARÃES, 2004, p. 351-352)

---

<sup>1</sup> Utilizaremos a versão destas críticas reunidas na publicação da tese de doutorado de Helio de Seixas Guimarães, *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. Nota-se que a ortografia da época foi bastante preservada.

Encontramos, portanto, opiniões polêmicas e antagônicas a respeito do mais conhecido texto de Machado. E como é de consenso na atualidade, D. Junio, provável pseudônimo do jornalista José Ribeiro Dantas Júnior, logo percebeu que se tratava de uma literatura que marcava a evolução de estilo do escritor:

Já uma vez me referi a esta obra, cujos primeiros capítulos eram uma valiosíssima promessa, que o autor hoje paga com uma generosidade de espírito e de bom humor inapreciáveis. Machado de Assis, reconhecem-n'os todos aqueles que o tem acompanhado d'esde as *Phalenas*, *A mão e a Luva*, *Ressureição*, *Contos Fluminenses...* até *Yaia-Garcia* e *Tu só, tu, puro amor...*, é uma organização essencialmente litteraria e, sobretudo, um talento provadamente progressivo: vence-se constantemente. (apud GUIMARÃES, 2004, p. 346-347)

Acreditamos já estar esboçado o meio literário no qual Machado de Assis vivia e lhe propiciava a escrita, assim como o panorama ideológico para fluir seus pensamentos e projetos. Para encerrar nossas primeiras reflexões, vejamos como se deu a editoração da literatura machadiana em sua época e rapidamente como está hoje.

Diante da diversificada e constante produção textual de Machado desde a juventude, não são raros os trabalhos perdidos ou incompletos a que temos acesso, haja vista o desaparecimento de alguns autógrafos após o envio para publicação e a não preocupação da época em manter ou organizar acervos do que se produzia num Brasil que despertava para as artes e que construía a sua identidade cultural. Um destes casos é o do texto machadiano *O pomo da discórdia*, comédia em três atos que passou pela censura em 21-03-1864, mas cuja publicação ou representação se desconhece.

Também o fato de nosso autor publicar utilizando pseudônimos se tornou um complicador para a reunião plena de sua obra, assim como as divergências editoriais nas publicações póstumas do trabalho de Machado de Assis, em que textos foram incluídos ou excluídos de seu acervo pelas editoras, nem sempre justificando tais posturas, relegando alguns ao esquecimento e facilitando o acesso a outros.

Sabemos que o primeiro meio de divulgação da literatura na época de Machado era a publicação dos textos em folhetins que, quando bem aceitos pelo público, eram seguidos de publicação em volume. Mas esta dinâmica muitas vezes demorava e o escritor tinha a oportunidade de modificar seu texto – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), por exemplo, ganhou dois novos capítulos na primeira edição impressa –, assim como outras alternâncias se davam em razão da precariedade do processo de impressão – a dificuldade de

manuseio dos tipos provocava falhas ortográficas ou de pontuação – e assim, o trabalho de análise crítica do texto para se obter uma versão mais fidedigna ao original ainda hoje é muito necessária, já que a comissão criada para tratar a obra de nosso escritor não concluiu suas atividades e não existe mais.

Estamos nos referindo à Comissão Machado de Assis, criada no final da década de 1950, um grupo de estudiosos do escritor que trabalhou para editar os textos machadianos passando por um processo ecdótico, cujo objetivo era firmar um texto-base, definitivo, a uma vasta obra que havia acabado de tornar-se de domínio público. Mas infelizmente este trabalho foi interrompido anos mais tarde com o fim do apoio governamental, de modo que o livro de contos *Papéis Avulsos* (1882) e sua produção teatral, por exemplo, não foram contemplados com uma edição crítica; com a exceção dos textos que estavam inseridos no volume de *Poesias Completas* (1976) – “Uma ode de Anacreonte” - e em *Relíquias de Casa Velha* (1975) – “Não consulte médico” e “Lição de Botânica”.

Em vida, nosso escritor publicou seus textos em diversas editoras e em vários momentos de sua carreira, entre elas estão a Paula Brito, o Diário do Rio de Janeiro, a Lombaerts, a Laemmert, a B.L. Garnier e H. Garnier – tendo sido esta última proprietária da obra de Machado a partir de 1899. Postumamente, a relação das editoras aumenta ainda mais, e, como já mencionamos, na mesma proporção crescem os problemas editoriais e as indefinições de acervo.

Podemos considerar a W. M. Jackson uma das mais importantes editoras póstumas de Machado de Assis (mas não a melhor), pois esteve com o monopólio de publicação da *vulgo* “obra completa” até 15 de setembro de 1958, quando foi declarada obra de domínio público pelo presidente Juscelino Kubitschek – ocasião em que outras editoras puderam publicar Machado e a comissão a que já nos referimos foi criada. Entre as novas edições, encontramos reproduções feitas pela editora Nova Aguilar, Globo, Martin Claret, Martins Fontes, Civilização Brasileira etc. que raramente declararam sua fonte editorial e os critérios utilizados no cotejo de suas edições, de modo que acreditamos, por nossa pesquisa e observação, ser a W. M. Jackson a fonte da maioria delas.

É de 1937 a primeira edição da “*Obra completa*” de Machado de Assis da W. M. Jackson. Ela estava composta por 31 volumes, reunindo textos inéditos aos já publicados (apesar de não estarem todos), no entanto é nítido o descaso, a pouca preocupação em respeitar, em ser fidedigno aos originais e às publicações anteriores, pois alterações não

autorizadas pelo autor foram realizadas e não indicadas nesta edição, assim como houve atualização ortográfica (não documentada) nas reimpressões a partir da década de 1950.

Quando tratamos de edições póstumas e mais recentes, o caso da Editora Nova Aguilar bem exemplifica a dificuldade de reunião dos textos machadianos: sua publicação de 2008, dita obra completa, em sua nota editorial de muitíssimas páginas, além de apontar seus critérios de seleção e cotejo dos textos, mostra as alterações realizadas (inclusões), se comparada com a sua própria edição anterior, com 75 novos poemas, 8 peças teatrais e 67 contos (o que significa o acréscimo de contos não reunidos em livro por Machado, somente publicados em jornais da época), mas o dado mais impressionante desta edição é o novo critério aplicado para a seleção das crônicas, contemplando a produção neste gênero a partir de 1861. Assim, elas passaram de 210 para 610 crônicas nesta edição! Estas novas informações nos indicam a remota probabilidade de um dia se chegar a um acordo ou consenso editorial sobre o acervo deste escritor. Esta realidade, por outro lado, enriquece e torna ainda mais necessária a pesquisa constante sobre Machado de Assis.

Outra curiosidade editorial surge no que tange à seleção dos textos dramáticos de Machado em edições póstumas, e recentes, que incluíram possíveis contos como teatro. Um exemplo é a publicação *Teatro Completo* (RJ: Serviço Nacional do Teatro, 1982), cuja seleção foi estabelecida por Teresinha Marinho, com a colaboração de Carmem Gadelha e Fátima Saadi. 16 “peças” estão presentes, muito embora, na atualidade, existam pesquisadores que consideram serem 11 os textos dramaturgicos de Machado, já incluindo aqueles que foram inseridos em vida pelo escritor sem a classificação explícita de “teatro” em volumes de contos (caso de “Lição de Botânica” e “Não consulte médico” em *Relíquias de Casa Velha*, de 1906) e de poesias (caso de “Uma ode de Anacreonte” em *Falenas*, de 1870). Assim, nesta edição “completa” do teatro machadiano, os textos “Lágrimas de Xerxes” (publicado em *Páginas Recolhidas*, 1899), “Viver!” (presente no jornal *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28-2-1886 e no livro *Várias Histórias*, 1896), “O melhor remédio” (*A Estação*, Rio de Janeiro, 31-3-1884), “Antes da missa” (publicado na revista *O Cruzeiro*, Rio, 7-5-1878) e “O bote de rapé” (também publicado em *O Cruzeiro*, Rio, 26-3-1878) apesar de serem construídos exclusivamente por diálogos e estarem fora de seus livros de publicação originais ou até mesmo de terem sido publicados em volume, para muitos estudiosos da literatura de Machado são compreendidos como contos.

Aparte desta discussão e sem desejar tomar uma postura definitiva quanto aos gêneros textuais (até porque esse não é nosso objetivo maior), para demonstrar o tamanho das

divergências que a literatura deste brilhante escritor ainda provoca, identificamos sobre o texto “O bote de rapé” (1878), durante nossa pesquisa, aqueles que defendem a dramaticidade da obra e outros que a consideram uma historieta, ou um conto breve. Raimundo Magalhães Júnior (1956), que recolheu e publicou postumamente textos de Machado, argumentou que o texto em discussão é teatro, como também é “As forcas caudinas”, peça publicada pela primeira vez nesta compilação intitulada *Contos sem Data*, pela editora Civilização Brasileira, em 1956. Por outro lado, João Roberto Faria, respeitado estudioso da dramaturgia do século XIX, em especial de nosso escritor, na nota editorial de *Teatro de Machado de Assis* (2003), não a considera como tal. Mas na “edição completa” dos contos machadianos (que inclui os publicados em livro e os avulsos), coligida por Cláudio Weber Abramo (2012) e disponível digitalmente, este texto também não consta.

Diante de tantas incertezas e desacordos, a edição da Nova Aguilar que nesta dissertação usamos, de 2008, resolveu o impasse com a incorporação de uma sessão nomeada *Miscelânea*, onde os textos não organizados em livro pelo próprio escritor, independente de gênero, estão reunidos; é o caso de “O bote de rapé” (1878) e dos textos que iremos analisar: “Antes da missa” (1878) e “O melhor remédio” (1884).

O intrigante nesta exposição de dados editoriais é que existem outros textos que compõem o conjunto de obras do escritor, inseridos em coletâneas de contos, em vida, por ele mesmo, que nunca estiveram em tais discussões quanto a seu gênero, como “Teoria do medalhão” (1881), “O anel de Polícrates” (1882) e “Singular ocorrência” (1883). Entendemos que a presença efetiva, mesmo que pequena, do narrador justifique este fato, pois nos demais textos que mencionamos, a participação deste elemento, tão fundamental para o conto, inexistente ou é raríssima, assim como as rubricas, necessárias para a marcação cênica do teatro e que orientariam os atores e leitores para a movimentação e a ação das personagens.

Aliás, existem contos machadianos de estrutura convencional, ou seja, com paragrafação e diálogos mesclados, que possuem uma descrição cênica (espaço e ação) bastante clara e articulada que possibilitam, certamente, a adaptação para o teatro, enquanto outros contos-diálogos, ou diálogos dramáticos, de rápida leitura e dinâmicos na sua própria estética não compartilham da mesma forma; o que de fato existe é a escolha do escritor em mostrar a cena através de diálogos, no lugar de apresentá-la pelo narrador. E esta ausência do narrador opinativo tão forte em Machado, passa a ser um recurso que distancia a obra de seu criador, já que não existe uma voz que induza ou sugira um caminho de compreensão, mas somente fatos vivenciados.

Vale ressaltar que esta comunicação entre o teatro e o conto machadiano (não excluindo o romance) se dá por meio de outras formas também, além da estética, já que dentro de muitos contextos as personagens se interessavam e iam ao teatro. Há, em textos não teatrais machadianos, referências explícitas a espetáculos e salas de teatro do Rio de Janeiro, citações a dramaturgos de renome, como tanto fez Brás Cubas. Vejamos como ele descreve o deslumbramento de Damasceno, casado com uma irmã de Cotrim, ao frequentar o teatro depois de longo tempo numa província:

Gostava muito de teatro; logo que chegou foi ao teatro de São Pedro, onde viu um drama soberbo, a *Maria Joana*, e uma comédia muito interessante, *Kettly*, ou *a volta à Suíça*. Também gostava muito da Deperini, na Safo, ou na Ana Bolena, não se lembrava bem. Mas a Candiani! sim, senhor, era papa-fina. Agora queria ouvir o *Ermani*, que a filha dele cantava em casa, ao piano: *Ermani, Ermani, involami...* – E dizia isto levando-se e cantarolando a meia voz – No norte essas coisas chegavam como um eco. (ASSIS, v.1, 2008, p. 716)

Talvez seja pela investigação de José Galante de Sousa o que mais próximo possamos chegar do entendimento de como essa editoração de livros realmente ocorria na época de Machado. Em *Bibliografia de Machado de Assis* (1955), podemos acompanhar o histórico de publicações de todos os textos conhecidos até aquele ano. Observemos, para concluir nossas considerações a respeito da fortuna crítica machadiana em seu tempo, como se deram as primeiras edições das obras que estudaremos:

A peça “O protocolo” (1862) foi submetida ao parecer do Conservatório Dramático em 22 de novembro de 1862, encenada no mesmo ano no Ateneu Dramático (em 04 de dezembro) e publicada, pela primeira vez, no *Teatro de Machado de Assis – volume 1*, de 1863, pela Tipografia do Diário do Rio de Janeiro, RJ. Na ocasião da publicação em livro, Machado também reuniu a peça “O caminho da porta” (1862), e as cartas trocadas entre Quintino Bocaiúva (que avaliava as duas produções) e ele.

“Antes da missa” (1878) é um diálogo em verso (162) que recebe o subtítulo de *Conversa de duas damas*. Foi publicado na revista *O Cruzeiro*, Rio, 7-5-1878, sob o pseudônimo de Eleazar. Já o diálogo “O melhor remédio” foi publicado em *A Estação*, Rio, 31-3-1884, e não mais em vida por Machado, como foi também com “Antes da missa” (1878) anos antes.

O conto “A cartomante” (1884), antes de ser incluído no volume *Várias Histórias*, de 1896, Editora Laemmert, RJ, apareceu na *Gazeta de Notícias*, em 28 de novembro de 1884,

com a assinatura de Machado de Assis. O mesmo ocorreu com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), primeiramente apresentado em folhetim – entre os meses de março e dezembro de 1880, na *Revista Brasileira*, RJ – e em seguida em livro, impresso já em janeiro do ano seguinte pela Tipografia Nacional, RJ. Nota-se que consideramos o ano da edição impressa, 1881, como o de real elaboração do texto, devido às mudanças realizadas por Machado, que reduziu de 163 para 160 os capítulos do romance. Assim, esta edição impressa passou a ser considerada o texto base desta obra.



## 2. MACHADO DE ASSIS E ALGUNS CRÍTICOS CONTEMPORÂNEOS

Sabemos que não foi em vida que Machado de Assis recebeu de seus críticos as mais completas e merecidas manifestações analíticas para sua tão extensa obra. E assim como a literatura brasileira se construía e se consolidava em meados do século XIX, a arte de analisar e refletir sobre os textos produzidos também se desenvolvia, a passos lentos. Como já acompanhamos no capítulo anterior, o que se conhece como crítica literária naquele período se baseia, principalmente, nas cartas trocadas entre os amigos escritores, nos artigos de crítica literária e nos pareceres publicados em jornais, normalmente, na ocasião do lançamento dos livros, ou logo após.

Entre as análises póstumas da obra machadiana, os focos de estudo seguem inúmeras direções, como o pensamento psicanalítico, o sociológico, o histórico ou o biográfico, pois foram tantos os recursos e propostas discursivas trabalhadas pelo escritor, que se torna bastante coerente a existência de múltiplas reflexões, que se complementam ou se contradizem, inovam ou estão fortemente enraizadas pelo senso comum e a tradição.

Sendo o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) a grande construção literária de Machado, ele tem muito a contribuir para o entendimento da obra do escritor como um todo, haja vista a possibilidade de correlacioná-lo aos textos anteriores e posteriores a sua publicação por abordarem os mesmos temas ou por terem estruturas semelhantes, por exemplo, já que sempre retratou uma mesma sociedade alcançando a exposição e a reflexão de suas mazelas, de seus deslizes morais e comportamentais.

E em virtude deste diálogo, entre distintos textos machadianos, é que algumas análises de ampla divulgação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) alicerçam nosso pensamento crítico no momento de refletir sobre o *corpus* que nos dispomos a estudar. De momento, abordaremos algumas questões levantadas por esses críticos que sejam pertinentes a esta dissertação.

Entendemos que o século XIX pode ser definido como um período de evolução intelectual no campo político, científico e artístico, posto que diversas ideologias advindas da Europa aqui se instalaram e, aliadas às mudanças sócio-políticas em nosso país, levaram a uma transformação da sensibilidade literária, isto é, a uma nova postura estética e ideológica que privilegiava a representação do ser humano real em seus variados ângulos e dilemas de homem moderno, firmando-se como fio condutor das novas produções da época.

A princípio, as transformações de pensamento e de estética literária que aconteceram mais intensamente na segunda metade do século XIX, não resultaram de um processo natural de evolução da consciência de nossos intelectuais, mas ocorreram como um reflexo ou uma consequência da chegada de ideias e conceitos estrangeiros, em especial da França, que foram adequados ao contexto e ao ambiente nacional. Mas a prática, a experimentação e os anos alteraram esse perfil de imitação e a prosa brasileira, em destaque a de Machado de Assis, tomou forma própria.

A aproximação entre personagens e público, ficção e vida real, que encontramos no teatro é um perfil que a literatura do século XIX, como um todo, carrega, embora somente alcançasse a camada social letrada de nosso país, majoritariamente abastada, que dominava as relações político-sociais brasileiras; o que justifica a postura mais conservadora que liberal em grande parte das obras escritas no período.

Os contos de Machado, por exemplo, como excelentes representantes dos contos modernos, mais curtos e compactos, eram elaborados de acordo com o público leitor do veículo impresso de publicação - textos mais conservadores para jornais conservadores, ou mais liberais para periódicos liberais. Deste modo, o processo de criação textual não se limitava a ele mesmo, não se esgotava na relação autor/texto, pelo contrário, buscava compreensão e identificação com o leitor, como almejava o teatro, afinal, se escreve para o outro, para sua reflexão e deleite.

Se a narrativa se dirige a um outro – o seu leitor implícito –, pode-se também presumir que está embutida nela um certo desejo de que seja compreendida, legitimada, avaliada, reconhecida, inclusive como *narrativa*. Afinal, ela pertence a uma cultura, inscreve-se uma história social, insere-se em um sistema de convenções, que regulam inclusive sua forma, seu gênero, etc. (JOBIM, 2003, p. 149)

Não será, portanto, uma exclusividade do teatro a preocupação e a presença de normas e princípios morais em um texto que visa à formação do indivíduo, que objetiva ser um retrato social, muito embora o tratamento dado à moralidade e às convenções varie em cada época, em cada momento literário e gênero, afinal o homem moderno, emancipado, se encontrava diante do paradigma de seguir os valores morais (frequentemente associados a valores religiosos) que pareciam universais, ou se submeter a seus próprios desejos. E Machado fora mestre nesta arte de confrontar e colocar em xeque as emoções e aquilo que o senso comum

chamava de moralmente correto, já que a literatura é o espaço em que o leitor vivencia e problematiza um mundo que pode ou não ser seu, com todas suas consequências morais.

A prosa machadiana se apresenta mais partidária de uma ou outra postura moral, e uma das maneiras de se perceber esta parcialidade é a presença, bastante frequente, do narrador que comenta a ação, emite opinião, analisa episódios, conversa com o leitor e até antecipa o que vai acontecer, como vivenciamos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), recurso que pode, de algum modo, direcionar o leitor a compartilhar das mesmas ideias, chocá-lo, doutriná-lo a uma nova postura moral, assim como direcioná-lo a refletir mais sobre uma conduta ou outra dentro do enredo que narra.

Quem aceita ou rejeita um sentido inteligível de algum modo pode *concordar com* ou *contestar* uma representação de estados de coisas, uma manifestação de vivências, uma pretensão de validade explícita ou implícita de valores morais. O leitor da obra literária pode posicionar-se em relação à esfera da objetividade proposta (representação de Estado de coisas), da subjetividade apresentada (manifestação de vivências) ou da normatividade moral (pretensão de validade explícita ou implícita de valores morais). Na medida em que a literatura devolve o mundo ao leitor de uma maneira diferente daquela como ele está acostumado, possibilita problematizar ou confirmar as certezas que muitas vezes permanecem implícitas, permitindo que ele possa vinculá-las a argumentos que podem ser avaliados, criticados, contestados ou admitidos como válidos. Diante do olhar reflexivo, as perspectivas fundadas no sistema de referências vigente podem transformar-se em convenções carentes de justificação. Se este olhar busca avaliar um quadro moral do mundo social que se tornou questionável, pode também estar receptivo para orientações de princípios que possam fundamentar novos papéis e normas morais, e não a conformidade aos antigos. Alguém que se habitue a analisar os processos de fundamentação discursiva, e não apenas a aceitar a aparente auto-evidência do que se lhe apresenta discursivamente como estabelecido, certamente estará mais apto a julgar de maneira mais consequente. (JOBIM, 2003, p. 185)

Assim, o texto torna-se um significante que não possui um único significado. Nele passam experiências históricas e sociais, a subjetividade do autor ao construir sentido naquele momento em que escreve e que, definitivamente, não corresponderá ao sentido atribuído pelo futuro leitor, também este usuário de suas referências, subjetividade, entendimento de mundo, colaborando no eterno processo construtivo ao qual o texto se submete.

A posição do enunciatário, (...) determina a distância que se estabelece entre a historicidade da produção e aquela do consumo. Cada ato de leitura tem a sua própria data e a sua própria dimensão social. O leitor é função de um tempo histórico e de uma cultura; seu gesto de produção de sentido carrega consigo toda a sua historicidade. A leitura termina por ser um encontro de histórias diferentes, que mutuamente se interpenetram, se fecundam e enriquecem, numa complexa cadeia de significações. Cada leitura é, assim, única e irrepetível, pois testemunha um

momento da história de um leitor e, portanto, da história das leituras. (RIBEIRO, 2008, p. 386)

A respeito do narrador na obra de Machado de Assis, embora não seja nosso principal foco de estudo, vale mencionar que é esta figura, principalmente, quem possibilita o constante dinamismo e vivacidade à prosa machadiana, que passa a ser “um espaço relacional que permite e promove a produção de significações que se enfrentam em dialética permanente.” (RIBEIRO, 2008, p. 29). E talvez seja pela ausência deste narrador atuante que constrói o universo ficcional do texto, a explicação da pouca popularidade das peças do escritor e de alguns contos que não caíram no gosto do público.

(...) para Machado, o que importava era o processo discursivo com que tais obras eram construídas, sem que isso o conduzisse a uma atitude meramente formalista. Se os conteúdos importavam – e importavam muitíssimo! – eles deveriam ser construídos e desconstruídos num processo discursivo claro e evidente. O que fica patente, em seus romances, é que os narradores colocam, permanentemente, em dúvida as verdades de que possam ser portadores. Tudo dependerá do ponto de vista do qual se observar o mundo narrado. (RIBEIRO, 2008, p. 246)

Vejamos que nos traz Alfredo Bosi, Roberto Schwarz e Luis Filipe Ribeiro a respeito do trabalho literário de Machado. Ressaltamos que nos atentaremos àquilo que, de alguma forma, contribua para a análise dos textos que selecionamos, embora o olhar crítico destes estudiosos seja muito mais amplo que o exposto neste estudo.

## 2.1. CONSIDERAÇÕES DE ALFREDO BOSI

Alfredo Bosi em *Brás Cubas em três versões* (2006) que, publicado em livro, titula e acompanha outros dois artigos / capítulos a respeito da obra de Machado de Assis, se dedica a pontuar e analisar diferentes, mas não excludentes, olhares sobre o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Seu pensamento crítico dialoga com o de outros estudiosos machadianos e com a intertextualidade que o próprio romance traz à cena, assim como observa elementos que estruturam as memórias, como os tipos sociais, o humor e a sátira no discurso do defunto-autor e a construção textual que desautomatiza a prática discursiva da época de “começo-meio-fim” cronologicamente marcados.

Ao pontuar como o crítico lê o grande romance realista de Machado, podemos observar como a elaboração desta obra se contrapõe aos outros textos de menor fôlego ou de propostas menos inéditas ou como podemos estender tais considerações para as demais obras em futura análise.

Para que comecemos a tratar de suas ideias, vale apontar alguns conceitos que permeiam sua crítica. Bosi entende que a estratégia de criar um defunto-autor em primeira pessoa permitiu a presença de dois tempos na narrativa de Cubas: aquele em que viveu - com todos os sentimentos e implicações que suas atitudes e comportamentos proporcionaram – e o tempo da rememoração – consequentemente, da interpretação e autojulgamento após sua morte.

Este narrador é visto por muitos críticos, e Bosi retrabalha tais conceitos, fora de uma ótica formalizante: seguindo um modelo de “escritura livre” como a de Sterne (já citado por Brás Cubas na narrativa), dentro de uma “tradição menipeia” (privilegiando o tratamento de perfis psicológicos e suas atitudes), centrando na figura de um narrador melancólico, porém bem humorado que se insere no discurso do “homem subterrâneo” analista de si próprio, ou ainda, dentro de uma leitura sociológica, reconhece no papel / tipo social do narrador-personagem o meio representativo do Brasil Imperial – visão esta que melhor dialoga com nossos pensamentos nesta dissertação.

Ainda que o crítico ao longo do artigo bem explore as ideias que mencionamos acima, o próprio demonstra que nenhum destes focos de análise e reflexão contemplam ou permitem a plena compreensão da “densidade do olhar machadiano” para o seu tempo. E se explica:

A forma livre está presente, mas o autor adverte que o vinho, nela contido, é de outra qualidade, áspero e amargo; o humor do autoanalista aprofunda e universaliza as memórias, mas deve passar por um processo de contextualização local; o tipo social do rentista está representado em Brás, mas não basta para explicar os procedimentos artísticos da forma livre, nem dá conta da complexidade reflexiva do homem subterrâneo. (BOSI, 2006, p. 51)

Quanto ao contexto histórico e social brasileiro que encontramos na literatura machadiana, Bosi identifica três momentos: o “liberalismo excludente” que permeia toda a biografia de Brás Cubas, reafirmando-se nas diversas e claras ocasiões em que a escravidão e as diferenças sociais entram em cena e, como em toda a obra machadiana, não são questões que passam por uma análise crítica de fato; o “novo liberalismo democratizante” presente no tom satírico do narrador que expõe suas ambições de ascensão social e econômica na Corte sem muito agir para isso; e o “moralismo cético” que surge no todo da obra por meio de suas reflexões *post-mortem* que indaga atitudes e posturas das personagens.

Se pensarmos no recorte que fazemos em nosso estudo, encontraremos, especialmente, o “novo liberalismo democratizante”, já que analisaremos textos em que se privilegia única e exclusivamente os movimentos e pensamentos dos novos ricos, os burgueses preocupados consigo mesmos, com o *status* a que pertencem ou com os desejos reprimidos.

Com a leitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) percebemos que a trajetória banal e típica de Brás Cubas cobre o Primeiro e parte do Segundo Reinado (ele é contemporâneo do casal Elisa e Pinheiro da peça teatral que analisaremos). E como um narrador em primeira pessoa, de estilo memorialista, Bosi compreende tal procedimento retórico como uma opção, ou solução, para dar maior verossimilhança, não total, ao narrado, contando sua história tal e somente por aquilo que sabe e viveu (embora haja, certamente, escolha daquilo que se relatará), sem possuir o controle total e absoluto dos fatos a se relatar, postura oposta a de um narrador onisciente, presunçoso como um historiador, tão mais comum na literatura de Machado de Assis.

Machado engendrou a ficção do *defunto autor*, um expediente aparentemente irrealista escolhido para facultar a exibição – até o limite do descaramento – dos sentimentos todos de um *ego* que a condição *post-mortem* permitiria desnudar. Junto ao verossímil da testemunha ocular haveria um lance de inverossimilhança? Na verdade, um falso inverossímil, porque se faz autoanálise joco-séria. É a verdade do humor que, sob as aparências da morte, é vida pensada. As consequências desse duplo jogo de presença e distanciamento do *eu* são tangíveis a cada passo e acabam definindo a dicção singular das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. (BOSI, 2006, p. 8)

Devemos lembrar que foi com o narrador-personagem Brás Cubas que Machado passou a lidar com o foco narrativo em primeira pessoa, e Bosi traz um termo interessante para tratar essa pseudo veracidade que um narrador, testemunha de sua própria história, pode aparentar possuir: “bifocal”.

Na construção de Brás, porém, essa conquista de certo grau de verossimilhança é bifocal, pois mira dois horizontes diferentes. De um lado fala o narrador que atesta, a cada lance, a sua presença física aos acontecimentos em que esteve envolvido, e cuja interpretação é confiada ao seu olhar sem a presunção da certeza universal suposta no historiador em terceira pessoa. De outro lado, Machado engendrou a ficção do *defunto autor*, um expediente aparentemente irrealista escolhido para facultar a exibição – até o limite do descaramento – dos sentimentos de um *ego* que a condição *post-mortem* permitiria desnudar. (BOSI, 2006, p. 7-8)

Não se trata de um discurso documental, nem somente representativo, a singularidade do romance se dá pelo desdobramento que a autoconsciência reflexiva do narrador mostra ao ser o fio condutor de sua biografia, facilitando as análises morais e psicológicas dentro e fora do próprio texto, ou seja, realizadas pela personagem que, distanciada dos fatos, pode melhor refletir sobre sua história, e pelos leitores. Mas também vale salientar que todo este processo e distanciamento estabelecidos pelo defunto autor, atitudes e vivências repensadas e justificadas neste caminho de rememoração, acabam trazendo à tona a sociedade de sua época de uma forma mais elaborada e reflexiva que antes não encontrávamos em seus textos:

O narrador concebe a paisagem social do seu tempo de uma forma que adensa o regime testemunhal: ele surpreende-se a si próprio como ator e espectador no processo das relações de força entre os sujeitos. Não há neste Machado maduro um espelho do mundo dissociado do olhar pensativo como não há desenho de um quadro sem a projeção de alguma perspectiva. (BOSI, 2006, p. 9)

Em paralelo aos textos de nosso *corpus*, um dos contrapontos está na ausência de um narrador explícito na peça e nos dois contos-diálogos, onde a representatividade social estará somente nas vozes das personagens, o que não significa ausência de reflexão possível pelo leitor. Já no conto *A Cartomante* (1884), posterior a *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), narrado em terceira pessoa, a figura do narrador permite o mesmo diálogo reflexivo com o leitor, embora a brevidade do gênero impossibilite algo tão profundo.

Alfredo Bosi afirma que o narrador Brás Cubas sai do percurso da vivência para chegar ao das interpretações, refletindo sobre a existência de dois lugares virtuais em que ele

se comporta, ou está inserido como “a plataforma da qual decolou e o horizonte para o qual dirige a sua mente” (BOSI, 2006, p. 10). Assim, a personagem, dentro desse processo de autoanálise consegue apresentar-se como foi e como se vê anos mais tarde, além de mostrar como os outros o viam – e daí aflora o tom cruel de sua análise e de seus atos cruamente relatados.

Este relato duro que, por diversas vezes, indicia o contraste social e existencial das personagens que cruzaram o caminho de Cubas, não são sua única companhia neste escrever memórias. O defunto-autor também conta com a presença do leitor com quem dialoga (procedimento não inédito a esta altura na obra machadiana), e ao contar com este público tão burguês quanto ele mesmo, e que talvez tenham certa “alma sensível”, presume que poderá passar por censuras e reprovações por causa de seu nível de reflexão, logo imagina que no decorrer da leitura surgirá um juízo ético, e aproveita sua já atenta companhia para dialogar a esse respeito com o leitor, embora as regras morais induzidas não sejam necessariamente as de Cubas.

Parece-me que um dos seus alvos é o de configurar de modo bivalente o *eu* do narrador, fazendo-o capaz não só de praticar vilezas, como desfrutador que foi desde a infância, mas de sobrepensá-las e dizê-las promovendo o seu julgamento pelo outro, aquele leitor virtual que penetra como uma cunha na sua consciência. Ao desencadear esse processo. O narrador póstumo não se engana nem se propõe enganar-nos. *Ao contrário do embusteiro, ele deixa-se ver*. A transparência, flagrada no relance do olhar honesto do outro, não converterá o nosso Brás; mas revela a natureza do seu caráter, que é frívolo na descontinuidade dos seus pensamentos, é constante até a morte na prática do egoísmo indefectível, mas é capaz de abrir frestas de luz no subsolo da sua consciência – a luz crua do moralismo pessimista ou apenas cético, limite ideológico do defunto autor. (BOSI, 2006, p. 14 - 15)

Assim, as opiniões, os comentários e os valores expostos por Cubas, que certamente atingem e incitam à reflexão do “outro”, o leitor, consolidam a assimetria social presente em vários episódios de sua biografia. São sentimentos contraditórios, pensamentos e atitudes que a modernidade oitocentista encobria pelas aparências ou talvez desejasse transformar. Bosi entende que na ideologia de Machado de Assis haja, portanto, o embate entre o “progressismo democrático assumido” e o “conformismo liberal-burguês”, ou seja, a ideologia do futuro *versus* a do passado.

Roberto Schwarz nos explica melhor esses conceitos, não utilizando os mesmos termos, mas vale adiantar que se refere à postura do burguês diante do novo, defendendo ou



não as novas ideologias, assumindo verdadeiramente novas posturas ou camuflando-se entre o liberalismo e o escravismo.

Considerando o tipo social que Alfredo Bosi identifica no narrador Brás Cubas (o do burguês, rentista), algo sobre o perfil das personagens machadianas como um todo podemos conhecer. Ele começa suas reflexões apontando, biograficamente, como estudou Lúcia Miguel Pereira, que o autor, antes dos 30 anos já havia mudado de classe social e que sua ascensão se notava pela forma como retratava sua burguesia nos textos.

Nos primeiros romances, Machado constrói cenas em que o narrador compartilha das desigualdades sociais e do paternalismo expostos e vivenciados pelas personagens, em que a ambição aparecia como justificativa de ações escusas, o pobre frequentemente surgia como um agregado e/ou as cobranças ou trocas de favores regiam as ações. Mas em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) essa postura já havia se alterado bastante, assim como a vida do escritor e suas opiniões, haja vista o homem maduro, firmado na sociedade que se transformara. Bosi enumera seu perfil de homem / escritor:

Doença, crise de ceticismo, disposições “mórbidas”, surto de pessimismo, “perda de todas as ilusões sobre os homens” (confissão feita a Mário de Alencar), intimidade de leitor com a tradição corrosiva dos humoristas ingleses e dos moralistas franceses: eis as motivações próximas alegadas para entender a sensível mudança de perspectiva e de tom, de composição e de linguagem narrativa operada nas memórias de Brás Cubas. (BOSI, 2006, p. 34)

E Bosi lista críticos que objetivam entender essa relação sociológica entre Machado de Assis, seu tempo e sua literatura, seguindo outros caminhos que não o traçado pela autobiografia. Ele cita a visão historicista de Raimundo Faoro a respeito do Brasil entre o patriarcal e o capitalista (que, aliás, ganha um artigo específico nesta edição que usamos), a de Roberto Schwarz sobre o personagem-narrador burguês inserido num mundo escravocrata, e o pensamento de Augusto Meyer e o caráter volúvel de Brás Cubas, encerrando com algumas considerações entorno da constituição do defunto-autor e seu Rio de Janeiro. Vejamos seus comentários, trata-se de uma longa passagem, mas vale por sua objetividade de pensamento.

São duas as teses que aqui se imbricam: a) a composição livre, em vaivéns, do texto ficcional é condicionada por modos de ser de um tipo que é rico e desocupado; em outras palavras, a volubilidade do narrador aparece como uma das expressões da ociosidade abastada em uma formação social escravista, logo como efeito subjetivo das desigualdades de classe; b) o tipo, por sua vez, é explicável pelo contexto ideológico brasileiro julgado “fora de lugar”.

O olhar macrossociológico tende, por sua lógica interna, a ser totalizante na medida em que subordina à situação local tanto os traços formais como os existenciais, objetos específicos das visadas anteriores. Estamos em face de um princípio doutrinariamente reducionista, mas analiticamente fecundo: forma narrativa e ethos dependeriam da posição sócio-econômica do narrador, que pode ser testada direta ou indiretamente em vários episódios das *Memórias póstumas*. (BOSI, 2006, p. 37)

Em diante, Bosi se dedica à densidade do olhar do narrador Brás Cubas por três versões: a construtiva, a expressiva e a mimética, alertando ser o equívoco dos críticos a intenção de fazer prevalecer um olhar sobre os outros.

Construção, expressão e representação são termos-chave para o entendimento da obra ficcional e atendem às diferentes dimensões que a integram. O tipo social, no caso o rentista ocioso (nível da representação), expõe-se, analisa-se e julga-se a si mesmo (nível da expressão: humor, misto de galhofa e melancolia); quanto à estratégia narrativa, acionada para dizer essa contradição, Machado escolheu a figura do defunto autor e a “forma livre”, com todas as suas bizarras de composição e linguagem inspiradas em Sterne e na prosa auto-satírica (nível da construção literária). (BOSI, 2006, p.37-38)

Sobre a ótica construtiva, nosso analista machadiano mostra o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) como aquele que se diverte em jogar com suas memórias e com o leitor, transgredindo os antigos moldes dos romances lineares que identificamos nos primeiros romances do escritor (ou em seu teatro), mas rechaça qualquer reducionismo à obra de Machado por esta postura discursiva do narrador. Vale observar também que, embora não se trate de recordações, a linearidade narrativa no conto *A Cartomante* (1884) também inexistente, e não será à toa.

Parece mais razoável acolher a qualidade específica da bizarraria compositiva das *Memórias póstumas* e compreendê-la no interior do projeto narrativo que ela efetua, ao invés de deduzi-la de uma filosofia coesa ou reduzi-la a um epifenômeno de classe.

Isto posto, a adoção do modelo “forma livre”, embora seja fator inerente à estrutura do romance, não esgota as potencialidades do narrador. Tudo quanto a segunda dimensão de Brás aponta como lastro e perspectiva existencial (humor, melancolia, ceticismo, captação do *nonsense* dos destinos individuais) está declarado no prólogo do autor com aquela expressão lapidar, “sentimento amargo e áspero”. Machado prestou a seus leitores e críticos o favor de distinguir claramente o molde formal e o sentimento difuso que penetra a obra inteira e está longe de vir dos seus modelos. (BOSI, 2006, p. 39)

Quanto à mimese, Bosi aponta que os componentes do sistema social brasileiro são inseridos no romance por meio das relações de classe vividas por Cubas e outras personagens.

Cita Astrogildo Pereira que se ateu a analisar a grande obra machadiana como um romance que reflete a sociedade do Segundo Reinado. Já em Raimundo Faoro, esse levantamento de tipos sociais passa por uma seleção com a intenção de representar aspectos específicos e pontuais das relações sóciopolíticas nacionais; marcando a visão cética do autor pela vida pública, “voltando de preferência para as motivações dos indivíduos, Machado veria na política antes um cenário de paixões do que um processo institucional enraizado em coesos interesses de classe e grupos” (BOSI, 2006, p.41-42). Enquanto que Schwarz (que também iremos observar neste capítulo), segundo a leitura de Bosi, também faz acreditar que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) imita a estrutura desorganizada brasileira em que coexistia a escravidão e o liberalismo.

Para Schwarz, o burguês ocioso brasileiro seria um tipo instável, pois, por hipótese, viveria em uma sociedade disparatada senão absurda: logo, Brás saiu um tipo arbitrário e volúvel. Os conteúdos ideológicos supostos acabam fixando e qualificando os movimentos psicológicos do narrador e de suas personagens. Seguindo a mesma lógica do externo que vira interno, a forma livre, que Machado reconheceu por seu modelo na feitura do romance, explica-se como uma variante literária da ideologia entre patriarcal e burguesa do Brasil Império encarnada na personagem Brás Cubas, que desempenharia assim uma função típica na fronteira com a alegoria. (BOSI, 2006, p. 43)

Falando de liberalismo, já mencionamos que tal ideal moderno, progressista, não era uma unanimidade, tampouco posto em prática por aqueles que o defendiam, assim, Bosi o classifica de duas formas: “o liberalismo conservador” e o “liberalismo democrático”.

Do primeiro, aponta ser de cunho oligárquico, em que a classe abastada se isentava de culpa diante da situação desigual de nossa sociedade escravocrata. Eram a favor do ganho de capital, do crescimento econômico brasileiro a qualquer preço. Enquanto que o liberalismo democrático pregava o inverso e foi defendido pelos abolicionistas que viam na postura de opressão e ganância o motivo do pouco desenvolvimento e do muito atraso do país.

Embora o excerto a seguir seja extenso, é de extrema valia para encerrar nossos apontamentos a cerca dos pensamentos de Alfredo Bosi sobre a literatura machadiana, antes e depois de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), ao afirmar que tais posturas ideológicas e todas suas implicações não somente coabitam o romance do autor, mas também sua história pessoal e de seu povo.

Machado de Assis, ao escrever as Memórias póstumas, entre 1879 e 1880, continuava a ser um liberal democrático, isto é, antioligárquico e abolicionista, embora já não militasse, desde 1867, na imprensa oposicionista. Esta sua posição ideológica manteve-se coerente, mas afetada por um ceticismo crescente em relação a partidos e às doutrinas otimistas do seu tempo. Criando, em 1880, o personagem Brás Cubas, que escreve depois de morto (1869), o Machado satírico da mentalidade burguês-patriarcal compôs no seu narrador ao mesmo tempo um complexo de atitudes típicas de classe (o Brás que age como rentista sem maiores escrúpulos) e o analista “amargo e áspero” que denuncia as vilezas de um rico e observa-se e julga-se a si mesmo enquanto homem. Um liberal democrático que não acredita no progresso moral do ser humano, a que “campo ideológico” nacional pertencia? Um historicismo estreito e fechado no tempo e no espaço terá dificuldade em responder a esta pergunta.

O liberalismo novo e progressista que se gestou nos anos de juventude de Machado (o liberalismo da crise de 1868 e da batalha pela Lei do Ventre Livre em 1871) teve condições de julgar o liberalismo excludente e escravista, mas não conseguiria, por si mesmo, autocriticar-se e reconhecer os seus limites, a não ser que cedesse o seu lugar à esperança revolucionária ou a um amargo ceticismo. Esta última terá sido a saída ideológica de Machado maduro, capaz de ver o Brás nascido em 1805 pelos olhos do defunto autor de 1869, mas também capaz de fazê-lo ver-se e julgar-se a si mesmo pelos olhos do intelectual desenganado de 1880. (BOSI, 2006, p. 47-48)

## 2.2 CONSIDERAÇÕES DE ROBERTO SCHWARZ

Trazemos também, para nossa dissertação, o pensamento de Roberto Schwarz presente no livro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (2008), em que realiza uma profunda análise da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

Schwarz lê Machado como um grande explorador e representante de seu momento histórico, relacionando sua originalidade estética na prosa da maturidade com a sociedade brasileira do século XIX, já que, ao expor suas mazelas e costumes e contestar sua moralidade, entre outros tantos pontos de observação e reflexão que se dedicou a trabalhar, o escritor dramatizou esta estrutura social que se “modificava” ao receber conceitos liberais advindos da Europa, mas não abandonando os velhos preceitos escravocratas.

Embora a literatura machadiana fosse destinada à classe dominante do século XIX, com personagens, em sua grande maioria, representantes desta aristocracia, comportando-se segundo as convenções sociais daquele momento, Machado ousou afrontar estas posturas nos textos que construiu, além de explicitar as diferenças sociais e a dominação de classe no Brasil, intensificando suas ações discursivas à medida que os anos passavam e a experiência se ampliava, embora nunca tenha utilizado um discurso radical e esquerdista.

Machado, que hoje é compreendido como um crítico observador de seu tempo, sustentou-se na esfera social elitista demonstrando certa complacência sociopolítica em sua literatura, no sentido de que seus textos, conseqüentemente, suas representações, não se firmaram por meio de explicitações ou por palavras de ordem contra a burguesia e seus hábitos, pelo contrário, o escritor elaborou suas exposições sociais inserindo fortes marcas de conduta escravagista nas personagens e nas ações, deixando aos outros, leitores, o trabalho de discutir ou escancarar as reprovações (se as houvesse).

E para exemplificar esta opção autoral, podemos nos remeter aos momentos em que Brás Cubas descreve sua infância e as situações humilhantes e agressivas que, a ainda criança, submetia os escravos da família e o menino Prudêncio. Condutas que certamente incomodam o leitor na atualidade, mas para os contemporâneos de Brás, eram facilmente aceitas por se tratar de atitudes e pensamentos comuns na época, que não produziriam qualquer ânsia de censura genuína, mas somente de análise e reflexão, ou talvez de críticas demagogas dos burgueses “pseudoliberais”.

A fórmula narrativa de Machado consiste em certa alternância sistemática de perspectivas, em que está apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira. O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra de escrita. E com efeito, a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse, importando pouco o assunto de primeiro plano. (SCHWARZ, 2008b, p.11)

Quanto ao “espetáculo histórico-social complexo” mencionado no excerto acima, vale observar que Schwarz se debruça sobre os escritos em prosa do escritor, em especial, os chamados romances realistas da maturidade, ocasiões em que realmente o tratamento social, a representação e a descrição acertada de boas e más condutas saltam aos olhos do leitor. Mas não podemos ignorar que textos anteriores e posteriores de menor fôlego literário também apresentavam, ainda que amenamente, o plano social oitocentista sugerido. Brandura discursiva que pode ser identificada em seus textos iniciais, por exemplo, onde as deficiências do jovem escritor se justificam pela restrição imposta por sua própria crença de uma literatura civilizatória, em que a sociedade exposta não podia ser desrespeitada.

Mas a partir do momento em que as convenções não mais lhe importaram, sua liberdade ampliou e tomou a notoriedade que nos intriga até hoje. Entre os textos de nosso *corpus*, *A Cartomante* (1884), é aquele que mais se aproxima dos romances da maturidade, da liberdade estilística que alcançou pelo ceticismo moral e pela apresentação mais franca de um grave desvio de valor: o adultério.

O crescimento discursivo do escritor, portanto, muito se deu pelo desenvolvimento de seu pensamento crítico e pelo tratamento dado à realidade, à manipulação das aparências e das convenções, postura promovida, particularmente, pelo narrador, figura que partilhava a construção textual com o leitor, mas que continuava sendo quem dava a palavra final.

Schwarz identifica na dicotomia liberalismo/escravismo o grande contexto sócio-político-econômico brasileiro presente na literatura machadiana, o que justifica o dualismo comportamental e ideológico das personagens e enredos de sua obra, já que o país, como um todo, também se desestruturava com a presença da ordem capitalista e das liberdades civis, ao mesmo tempo em que velhos padrões oligárquicos insistiam em permanecer embasando nossos meios de produção e convivência.

Apesar da grande extensão, pareceu-nos essencial reproduzir a explanação de Schwarz a respeito do modo como o ideário liberal por aqui se instalou. Adaptando-se aos nossos

antigos valores, significou progresso para o Brasil, mas a um custo alto: do enriquecimento de poucos em detrimento da estrutura social como um todo, ao agravar as desigualdades.

No que diz respeito ao ideário liberal, encontraremos uma variação de apreciações correlata. Necessário à organização e à identidade do novo Estado e das elites, ele representa progresso. Por outro lado não expressa *nada* das relações de trabalho efetivas, as quais recusa ou desconhece *por princípio*, sem prejuízo de conviver familiarmente com elas. Dai um funcionamento especial, sem compromisso com as obrigações cognitiva e crítica do Liberalismo, o que abala a credibilidade deste último e lhe imprime, a par da feição esclarecida, um quê *gratuito, incongruente e iníquo*. Esta complementaridade entre instituições burguesas e coloniais esteve na origem da nacionalidade e até hoje não desapareceu por completo. Pela posição-chave, e também pelo pitoresco, no qual se registra o *desvio* em relação ao modelo canônico anglo-francês, aquela articulação – desconjuntada por natureza – tem estado no centro da reflexão literária e teórica sobre o país, de que se tornou quase a marca distintiva. Contudo basta considerar a nova divisão internacional do trabalho, em que às ex-colônias coube o papel de consumidores de manufaturados e fornecedores de produtos tropicais, para entender que o desenvolvimento moderno do atraso só em primeira instância era uma aberração brasileira (ou latino-americana). O fundamento efetivo estava no que a tradição marxista identifica como o “desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo”, expressão que designa a equanimidade sociológica particular a esse modo de produção, o qual realiza a sua finalidade econômica, o *lucro*, seja através da ruína de formas anteriores de opressão, seja através da reprodução e do agravamento delas. Contrariamente ao que as aparências de atraso fazem supor, a causa última da absurda formação social brasileira está nos avanços do capital e na ordem planetária criada por eles, de cuja *atualidade* as condutas disparatadas de nossa classe dominante são parte tão legítima e expressiva quanto o decoro vitoriano. Isso posto, digamos que o Brasil se abria ao comércio das nações e virtualmente à totalidade da cultura contemporânea mediante a expansão de modalidades sociais que se estavam tornando a execração do mundo civilizado. (SCHWARZ, 2008b, p.38-39)

No entanto, Schwarz aponta que esse rumo questionável de desenvolvimento capitalista que o Brasil se propunha era um modelo de modernidade que grandes civilizações já buscavam abandonar, de modo que nosso país passava por uma remodelação econômica e social que já se inaugurava no atraso, ou ainda, fadada ao fracasso. Assim, o comportamento burguês de sustentar-se por meio da estrutura escravocrata brasileira e cultivar ideias liberais marcavam a vulnerabilidade de nossa elite e, conseqüentemente, das personagens machadianas que os representava.

Esteve, portanto, facultado ao burguês assumir um lado específico neste jogo, ele poderia transitar pelo mundo do liberalismo / capitalismo ao mesmo tempo em que mantinha seus escravos, e por esta razão, Schwarz faz uso da ideia de “volubilidade” para classificar a postura do burguês, tanto o real como o ficcional machadiano, e, sobre o último, acrescenta que não traziam marcas definidas de uma ou outra ideologia, quando não apresentavam um caráter duvidoso.

(...) a vida ideológica brasileira obedecia a uma regra comparável, determinada pela estrutura social do país. Se não erramos, Machado elaborava um procedimento literário cuja constituição objetiva punha a vida do espírito em coordenadas compatíveis com a realidade nacional, independentemente de convicções a respeito desta ou daquela doutrina. O fundamento da justiça histórica não está, no caso, em opiniões, mas na solução técnica que é o contexto delas. A justiça mimética passou a ser feita do rigor construtivo. (SCHWARZ, 2008b, p. 57)

Somado a volubilidade desta literatura, o crítico sugere ser o “antagonismo de classe” outro tema-chave na obra machadiana, haja vista a inexistente valorização dos distintos grupos sociais, principalmente quando se tratava de expor a personagem pobre e as mazelas resultantes das desigualdades, já que “a ‘condição humana’ funciona diferenciadamente segundo as relações sociais em que se inscreva. As variações têm relevância extraordinária, que se prende, conforme veremos, a riqueza realista do romance” (SCHWARZ, 2008b, p. 68).

Tal desigualdade, Roberto Schwarz muito exemplifica por meio dos pensamentos, ações e relatos de Brás Cubas, mas nós ampliamos a observação para toda a prática literária do escritor e notamos que essa diversidade social, muito mais excludente que o contrário, se concretiza e ganha o tom de realidade nos textos machadianos no momento em que a personagem dialoga, se insere no mundo social, consolidando seus atos e costumes nas relações interpessoais em diferentes níveis, com diversas personagens.

Fica clara, assim, a intenção de sintetizar um tipo representativo da classe dominante brasileira através das relações que lhe são peculiares. Cabe ao enredo concretizá-las por meio de personificações e anedotas convincentes. Daí a presença de uma diversificada galeria de figuras sociais, necessária para que Brás tenha realidade. De outro ângulo, este leque de caracteres encerra um sistema de posições cujo vínculo com a organização econômico-política da propriedade no país é palpável. Assim, a pintura aprofundada de um tipo obriga à esquematização da correspondente estrutura histórica. Para dar vida ao protagonista foi preciso trazer à cena um elenco de personagens que em certo plano resumisse a sociedade nacional. (SCHWARZ, 2008b, p. 71)

Aparte da questão tipológica das personagens, não seguir uma linearidade e padrões discursivos pareceu oportuno, ao crítico, para também colaborar com o “realismo” textual machadiano, pois dá a impressão de que as ações se deram sem imposições e mais naturalmente, tirando do foco principal os potenciais conflitos sociais que o tratamento excludente das personagens poderia causar.



Schwarz indica quais eram os novos padrões discursivos e ideológicos da época, as teorias científicas e filosóficas que inspiraram e justificaram diferentes modelos literários não seguidos à risca por Machado: Positivismo, Naturalismo e Evolucionismo, entre outros, que se fundamentassem nas relações de poder / autoridade por meio do mérito intelectual e científico. Mas como a instauração de tais ideias, no Brasil, se deu de forma desordenada e confusa, Machado também explorou os problemas que essa novidade mal implantada gerou no contexto nacional, esforço, como veremos no excerto a seguir, compartilhado por outros escritores de renome:

Por um paradoxo compreensível, a crise dos significados comuns concorreu para a objetividade *sui generis* da forma moderna. Para enfrentar o primado da desinteligência social, horizonte epistemológico novo, que dificultava o papel do narrador e lhe tornava problemática a desenvoltura opinativa, os romancistas mais consequentes trataram de inventar soluções técnicas que não se pudesse objetar parcialmente. Fazem parte do quadro o esforço metódico de impessoalidade (Flaubert), a tentativa de dar padrão científico à ficção (Zola), o reconhecimento dos problemas ligados ao ponto de vista (Henry James), a utilização demonstrativa da primeira pessoa do singular – o prisma espontâneo por excelência – em espírito de exposição dela mesma, como se a pessoa fosse a terceira (Dostoievski nas *Memórias do subsolo*). (SCHWARZ, 2008b, p. 179-180)

Embora na literatura machadiana a figura do pobre esteja pouco presente, vale citar o perfil traçado por Schwarz para este grupo social que ficava no “limbo” da sociedade, sem nenhum direito assegurado, sem nenhum privilégio, pois, ainda que não fosse escravo, era dominado, dificilmente estudava; o que o impedia de crescer social e economicamente. Enfim, era um homem livre, sem voz ou respeito, cuja vida honesta e independente não estava ao alcance com facilidade e como pilar de conduta, restando-lhes, como o mais digno possível, o papel de agregado dentro das famílias abastadas.

Não sendo proprietários nem escravos, estas personagens não formam entre os elementos básicos da sociedade, que lhes prepara uma situação ideológica desconcertante. O seu acesso aos bens da civilização, dada a dimensão marginal do trabalho livre, se efetiva somente através da benevolência eventual e discricionária de indivíduos da classe abonada. Assim, se não alcançam alguma espécie de proteção, os homens pobres vivem ao deus-dará. Sobretudo cortados da esfera material e institucional do mundo contemporâneo. Este por sua vez, padronizado nos países clássicos da Revolução Burguesa, é programaticamente contrário àquela mesma proteção que, no Brasil, é o bilhete de ingresso em seu recinto. Noutras palavras, a participação do homem pobre na cultura moderna dava-se ao preço de uma concessão ideológico-moral de monta, que ele pode elaborar de muitos modos, mas sem lhe escapar. (SCHWARZ, 2008b, p. 88)

O que encontramos na história brasileira e na literatura machadiana, portanto, é uma classe dominante descompromissada com seus dependentes e consigo mesma quando desrespeita suas próprias normas, seus próprios padrões de moralidade e “bons modos”. De forma que a ficção de nosso escritor trabalhou exatamente com a degradação social causada pela falta de constância do burguês que não havia se decidido a seguir plenamente os novos exemplos de comportamento ou a manter as velhas convenções, reconsiderar as divisões sociais, ou permanecer em seu mundo de ostentações e individualismos.

A respeito do individualismo, ainda que a literatura realista objetive a representação analítica do particular, o recorte individualizado, pelo caminho reflexivo de Schwarz, já percebemos que na produção machadiana surgiu um olhar amplo, socialmente falando, pois, ao dialogarem personagens de diferentes universos, frisando os contrastes, ou entre membros de um mesmo grupo, uma cena elaborada por Machado poderia significar uma leitura muito maior do contexto brasileiro, possibilitando que a iniquidade burguesa, inclusive e especialmente a feminina, aflorasse exemplificando condutas globais, como o adultério (caso de Rita, em *A Cartomante*), a valorização dos costumes e produtos estrangeiros (caso das amigas nos contos *Antes da missa* e *O melhor remédio*), etc.

Diante do exposto, podemos dizer que a obra machadiana, em diferentes graus, deu forma ao comportamento desajustado do burguês, tornando-o até próximo, acessível ao público, assim como demonstrou a dinâmica fora das convenções de suas relações amorosas, políticas e/ou sociais, ou seja, o aburguesamento incompleto de nossos costumes, por ainda privá-los de liberdade de todos os tipos.

### 2.3. CONSIDERAÇÕES DE LUIS FILIPE RIBEIRO

Em seu estudo *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis* (2008), Luis Filipe Ribeiro se debruça sobre a importância da figura feminina para a obtenção ou consolidação do *status* social nos romances destes escritores ícones do século XIX. Ele entende que a dinâmica de elaboração das personagens nestes textos está diretamente relacionada com a construção das relações sociais e econômicas, de maneira que a mulher seja o meio pelo qual a riqueza alcança o homem.

Para chegar a tal fim, o caminho do matrimônio era o ideal, mas por esta prática, antes de se estabelecerem laços afetivos entre as figuras envolvidas neste engodo, surgiam os laços sociais e econômicos, ou porque a mulher ampliava a já existente riqueza do marido, ou porque inserir-se nesta condição social de respeito e valor dava credibilidade ao homem e a seus negócios; de qualquer maneira, trata-se de material de real interesse e vasta exploração por Machado de Assis.

Mas não se pode diminuir a importância, entre os romances da maturidade, mais uma vez, do narrador como centro do discurso. No caso de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), Luis Filipe Ribeiro considera que a presença de um narrador morto lhe permitiu estar distante de qualquer convenção ou lei social que o impedisse de ser livre, autônomo, em seus pensamentos e opiniões, no entanto afirma que Brás Cubas é uma personagem historicizada, amplamente relacionada com seu tempo, com os valores de sua classe social e consciente das contradições que sua história em vida e suas reflexões em morte geram àqueles que ainda estão vivos e lendo suas memórias.

Suas considerações seguem apontando marcas básicas das mulheres alencarianas e machadianas. A respeito das mulheres de Machado, parte comentando que as vivências destas personagens foram narradas restritamente no plano das relações sociais públicas, mesmo que em um dado momento o assunto em questão fosse a ação do adultério, jamais o escritor expunha claramente sua mulher a esta situação, não chegava a descrever o ato sexual, nunca erotizava ao extremo, preferindo as insinuações (como veremos pela forma como trata a relação de Cubas e Virgília ou de Camilo e Rita). Uma postura conservadora que não o impedia de tratá-las como mulheres passíveis de deslizes morais e comportamentos inadequados.

Tratou de descer a mulher do trono inacessível em que a colocara Alencar e fê-la descer para o pó da vida e tisanar a sua decantada pureza na pequenez dos pecados de cada dia. Não construiu um mundo de bacanais, nem um antro de perdições; apenas nos ofereceu mulheres de carne e osso, capazes de assumir um corpo e os desejos dele constitutivos, sem nunca cair na grosseria e na exaltação gratuita de uma genitalidade mal resolvida. (RIBEIRO, 2008, p. 15)

Por esta ótica da representação da aristocracia carioca, esta que também dominava as relações de poder na Corte, Luis Filipe Ribeiro ainda categoriza o romance oitocentista como aquele que mostra um quadro social extremamente engessado, constituído por diferenças sociais marcantes.

Tratando-se da estrutura dos romances machadianos, é evidente que a matéria narrada e o modo de tratá-la modificou-se e evoluiu com o tempo, mas há coincidências e preferências do escritor que identificamos em textos de diferentes gêneros. A temática do matrimônio e a figura feminina mereceram especial atenção, pois a mulher, apesar de ser figura central dos enredos, ainda estava camuflada pela presença de um narrador e/ou protagonista masculino. E a problemática do casamento passou a ser analisada profunda e descarnadamente, desmistificando arquétipos e ações convencionalizadas, posturas que se tornaram hábito e marca de Machado de Assis.

E acrescenta ainda que a matéria ficcional dos romances somente surgia para a escrita quando os fatos, a vida, a serem retratados já tivessem passado pela “corrosão do tempo”, quando a imediaticidade do relato no presente ou a afetividade a curto prazo não mais influenciassessem a memória. É por este caminho que narradores como Brás Cubas consolidam seu papel, é em razão deste distanciamento - vivência e escrita – que eles podem construir a trama de cada personagem com a carga de dramaticidade que querem, ou com que suas lembranças adormecidas permitem.

Seu trabalho orienta-se no sentido da recuperação do tempo passado, na busca dos significados mais transcendentais que possam ter estado presentes nos acontecimentos mais cotidianos: “Deste modo, viverei o que vivi.” Sua escrita assume, então, a perspectiva de uma nova vivência do acontecido, ou melhor, uma revivência, mas agora dentro da ordem que lhe impõe a linguagem. A vida e o vivido não são, pois, uma mesma coisa. A vida se dá – de alguma forma... – no universo exterior à linguagem, enquanto o vivido já é a sua captação nas malhas da linguagem que a constrói como memória. (RIBEIRO, 2008, p. 239)

Estendendo tal ideia aos demais textos de nosso estudo, identificamos ser uma possibilidade para o pouco aprofundamento emocional, reflexivo e crítico dos três textos

dialogados a ausência deste distanciamento vivido-descrito que encontramos em *Brás Cubas*. Afinal, as cenas em discussão ou são ocorrências do momento imediato ou de curto espaço de descanso, ou seja, ainda não digeridas pelas personagens para que melhor trabalhem os conflitos ou problemas evidenciados. Enquanto que em *A Cartomante* (1884), embora se perceba que o narrado não está muito longe do momento do narrador, já ocorreu num certo mês de novembro, trata-se de fatos já totalmente consumados.

São diversos os adjetivos que Luis Filipe Ribeiro emprega para caracterizar o narrador machadiano, *Brás Cubas* e outros, que tanta consciência tem de sua função e relação com o leitor, diz que, como centro da atividade literária, é vivaz, esperto, cínico, atento, sutil, comedido, cruel e debochado, muitas vezes, enfim, possui um perfil cativante (positivo ou negativamente) e comunicativo com seu leitor, este último que sempre é lembrado de estar dentro de uma narrativa e não em um mundo de imagens, mas sim em um espaço onde as construções verbais são trabalhadas e, por que não dizer, manipuladas.

A partir do momento em que a matéria ficcional não trata a realidade imediata e que as sensações não correspondem ao real, já que existe clara preferência pelo passado e pelo retrabalho das emoções e ações no discurso, fica evidente que Machado se distancia do realismo e de práticas de escrita que o caracterizam. O que importava, de fato, era o processo da própria narração e o ponto de vista que este procedimento produzia.

Desta forma, entendemos que, na intenção autoral, ou no projeto literário que constrói, o escritor tudo planeja; desde a posição que exercerá o narrador, participando ou não do universo imaginado, as personagens e as relações a se consolidarem entre elas, construindo um caminho compatível com o seu papel social, o nível discursivo e linguístico do texto, até o tipo de leitor que receberá a obra.

Ribeiro exalta que na proposta de narração machadiana, nomeada “política de narração”, existe clara opção em tratar o leitor como tal, principalmente a cada ocasião em que se dirige a ele, trabalho que o crítico entende como momentos em que o narrador reafirma a distância e a impossibilidade deste leitor inserir-se no mundo imaginário, ao mesmo tempo em que o incentiva a exercer seu pensamento crítico. E ainda acrescenta que o próprio escritor, na maturidade, subverte os velhos padrões vigentes, não somente na tessitura textual, mas também naquilo que espera do leitor: embate e reflexão, algo distante do que ele mesmo defendeu em sua juventude doutrinária.

Machado (...) começa por subverter as próprias regras da leitura, permitindo e mesmo estimulando a construção de um leitor discordante, não só das regras estabelecidas, como das suas próprias. Liberto das amarras, ele mesmo constrói o seu imaginário, sem dar excessiva importância à atuação legiferante dos narradores. Nisto, também, Machado é extremamente subversivo. Mais importante que falar criticamente de mundo é, sem dúvida, ensinar a lê-lo de forma crítica. E esta é uma das consequências necessárias de sua leitura. O leitor machadiano cria uma disciplina de dúvida metódica, como condição indispensável para prosseguir na sua tarefa de decifração. Ninguém consegue ler Machado de Assis de uma perspectiva ingênua, e é o próprio tecido do discurso que mergulha o leitor nas disjuntivas de significação, frente às quais ele terá que decidir-se para seguir adiante. Nosso bruxo não só subverte a construção da narrativa, como constrói um leitor subversivo. (RIBEIRO, 2008, p. 394)

Sendo o Brasil retratado na literatura daquela época aquele composto pela elite aristocrática, o crítico aponta que o mundo em representação apresentava-se fortemente dividido entre as cenas de intimidade doméstica e do espaço público. No espaço exterior à casa, se construía a rotina dos negócios da cidade, predominantemente masculino e focado no ganho de capital; por esta imagem identificamos a política do estado, as relações econômicas e de poder da sociedade, entre outras. Enquanto que às mulheres restava-lhes o ambiente da casa, especialmente o espaço da sala, que era usado para cultivar as relações sociais internas e externas; a sala assumia, portanto, o papel de ambiente público dentro do espaço privado, ela fazia a conexão entre o mundo dos negócios e o ócio, ocorriam as reuniões e festas, ocasião em que a disponibilidade civil se expunha e os arranjos matrimônios se estabeleciam, assim como a ostentação da riqueza.

Mas ainda levanta um alerta, pois embora a mulher aparentemente reinasse absoluta neste ambiente, o homem era ainda o dominador, haja vista que neste espaço de mediação das relações sociais, assuntos de cunho político, econômico ou simplesmente de superioridade socioeconômica surgiam, mesmo que de forma amena, numa retórica de salão, firmando um jogo de simulação e aparências daquilo que efetivamente se consolidava fora da casa, entre os homens em acordos políticos e econômicos. Mas vale observar que a grande matéria de trabalho de Machado fora o espaço privado, não o íntimo em essência, mas aquele público.

Sobre esta ambientação, Luis Filipe Ribeiro tem muito a contribuir. Ele aponta que, segundo a necessidade do autor, o espaço das ruas do Rio de Janeiro era apresentado com toda sua pluralidade de classes e sua dinâmica de convivência, sem grandes preocupações moralistas, embora os setores populares nunca fossem protagonistas em seus textos ou determinantes para cena. Por outro lado, quando o espaço da intimidade familiar tomava a cena, havia um evidente cuidado ao tratar tais relações, nunca encontrando uma exposição

escancarada das relações íntimas de um casal, ainda que saibamos o que ocorre, que tipo de encontro amoroso está sendo insinuado, não há necessidade de relato explícito.

Em nenhum momento as partes mais íntimas quer das casas, quer das personagens, são reveladas à curiosidade do leitor. E isto marca uma diferença fundamental do romance brasileiro relativamente ao europeu. Lá, desde o século XVIII, o quarto de dormir não só é desvendado aos olhos dos leitores, como o que dentro deles ocorre. (...) Entre nós, é como se houvesse um grande interdito cultural, vedando à observação pública os aspectos mais íntimos da vida privada. Podemos conhecer as entranhas morais das personagens, mas jamais a intimidade de seus quartos de dormir; revelam-nos as suas podridões, nunca os seus corpos.(...) a nudez e o sexo estavam, na verdade, vestidos por um jogo retórico que terminava por transformar a transgressão num gesto literário despido de maior agressividade. (RIBEIRO, 2008, p. 402-403)

Se somente o espaço público fosse o foco de ambientação das personagens machadianas, certamente temas políticos seriam tratados nestes possíveis enredos. Mas sendo textos contextualizados neste cruzamento do público com o privado, os conflitos entre homens ou homem e mulher surgiam, normalmente pondo em jogo alguma questão que envolvesse a estrutura familiar ou a sua desestabilização; ou as novas relações econômicas ou de poder, mas tais discussões nunca desconstruíam ou subvertiam a ordem que as consolida, embora encontremos personagens imperfeitas, fora de padrão ou esquematismo ético.

Ele constrói personagens bem mais complexas, capazes de pequenas canalhices e de heroísmo mínimos, sem jamais atingir o tom maior. Há uma deliberada busca de cotidiano e de humanização, numa pauta de ações comuns, distantes dos grandes gestos e da eloquência heroizante. Suas personagens introduzem a mulher adúltera, o marido proxeneta, a arrivista sem princípios, o milionário ingênuo e generoso, o aristocrata arrogante e cínico, o marido duvidoso, o amigo infiel e outras figuras contraditórias. Não espere aí encontrar exemplos de conduta, nem monstros de depravação, apenas pessoas comuns com seus defeitos e suas qualidades. Tipos, efetivamente, mais próximos do leitor, seu contemporâneo ou não. E talvez esta não seja uma das armas menores com que ele seduz a sua legião de fiéis. (RIBEIRO, 2008, p. 409)

Ainda pelo viés das relações familiares, o crítico nos insere no mundo dos casamentos, indiciando que Machado não dava grande ênfase às condições que levam ao matrimônio, mas sim ao processo de convivência dos casais e de manutenção dessas relações, ainda que sob a presença da traição. E amplia suas considerações ao mostrar que naquele momento ainda não existia qualquer legislação que previsse a separação ou o divórcio, termos, aliás, usados em muitos casos como equivalentes, embora não sejam.

Ribeiro informa que o direito da família era regulamento pelas Ordenações Filipinas, que por sua vez reproduziam as normas acordadas no Concílio de Trento, no século XVI, que diziam ser o casamento indissolúvel, exceto na situação da morte de um dos cônjuges ou por nulidade do casamento quando o sacramento que o eterniza era dado como inexistente, de modo que a única forma de rompimento do casal, mas não de término do matrimônio, aceita socialmente, era a separação de corpos e de bens, como fez Bentinho com Capitu.

Machado não objetivou destruir a instituição casamento, até porque era um dos pilares mais sólidos de nossa sociedade durante o século XIX, mas, contrário a qualquer dogmatismo, ele alcançou o que seu tempo lhe permitiu: uma irônica e crítica postura frente às convenções e aparências sociais.

Como o autor não pensa politicamente em destruir a sociedade em que vive, até porque não existem as condições históricas para isso, ele esmiúça suas fraquezas e incoerências, de forma a, pelo menos, possibilitar o desenvolvimento de uma consciência crítica em seu leitor. Ele aqui desnuda a instituição do casamento não para salvá-la, como José de Alencar, mas para revelar a hipocrisia que lhe é inerente. Machado de Assis não pode e não deve ser visto como um revolucionário, que não era, mas não se pode elidir sua aguçada consciência política que se exerce no limite das possibilidades de sua classe e de sua época. (RIBEIRO, 2008, p.419)

Encontraremos nos textos selecionados algumas posturas matrimoniais, pensamentos e crenças da solidez e sucesso desta instituição, conforme o seu tempo de produção, conforme os pensamentos do homem Machado de Assis, que, quando novo, defendia as convenções com maior veemência, e quando velho, a entendia com maior cautela e ceticismo.



### 3. ESCRITOS MACHADIANOS EM ANÁLISE

#### 3.1. O PROTOCOLO (1862)

A peça *O Protocolo* (1862) está entre as primeiras investidas machadianas na dramaturgia, ela expõe diversos conceitos e atitudes que permitem a discussão de seu público leitor ou espectador, pois padrões morais burgueses estão em ação. Analisada por Quintino Bocaiúva junto com a obra *O caminho da porta* (1862), foram ambas avaliadas negativamente por seus baixos rendimentos dramáticos; algo que não surpreende de fato, pois Machado ainda era um jovem escritor de 23 anos que testava suas habilidades.

Embora claramente maravilhado com as ideias do teatro realista, seus conhecimentos sobre literatura mundial e as tendências estéticas se misturavam bastante e de certa forma comprometiam seu trabalho. Se em determinada ocasião, ou artigo, defendia este novo pensamento artístico, em outro momento, exaltava escritos românticos, por exemplo, de modo que sua produção teatral traz esta marca da falta de estilo ou da presença de conceitos realistas e românticos, seja na postura das personagens ou no enredo, conforme o texto.

Mas, outra vez, esta fusão não deveria surpreender ou servir de motivo para uma crítica ferrenha ao trabalho dramaturgic de nosso escritor, pois ele viveu durante um período de transição ideológica dentro e fora do país, no mundo das artes, na política e na sociedade.

Muitas peças de Machadinho foram denominadas por ele mesmo como “comédia” – entendemos “comédia realista” – e em razão de tal classificação, o mais provável é que os críticos as avaliassem buscando somente as características deste movimento artístico, e por esta análise, obviamente concluiríamos que há um déficit, já que falta robustez cênica e de trato com as questões sociais que tanto se valorizava no teatro de cunho edificante.

Sendo parte do objetivo do teatro realista a educação social e a excelência estética, vale mencionar, ainda que sucintamente, os conceitos que tanto se almejava alcançar neste período antes de entrarmos no mérito da escritura do texto.

A comédia realista almejada por Machado não se baseava na presença de personagens e ações que levassem ao riso fácil, descomprometido, com tipos populares e tradicionalmente cômicos, mas ela deveria trabalhar com defeitos ou falhas morais e de conduta para

representar o homem burguês, mas salientamos: esta modalidade de texto não poderia reduzir-se à finalidade de causar o simples riso de seu público, mas sim expor ideias, ações, de preferência moralizantes, que enobrecessem a criação, deste modo, se a obra expusesse um defeito moral, esperava-se que tal representação levasse seu público a não repeti-lo mais.

Se pensarmos na realidade brasileira, os tipos populares e, portanto, cômicos, eram aqueles trazidos pela dramaturgia de Martins Pena, porém, na comédia realista, raramente os tipos cômicos que surgiam eram caipiras ou serviçais, ao contrário, eram os próprios burgueses que se prestavam a situações ora ridículas, ora comprometedoras, ora engraçadas. O caráter verossímil que se esperava da dramaturgia realista tampouco permitia a estas personagens burguesas sua aparição em ações vexatórias, mas permitia um discurso apoiado em ações mais contidas e educadas. Afinal, se a proposta era retratar a realidade o mais coerente e naturalmente possível, seria adequado retratar exatamente aqueles que frequentavam o teatro de forma a privilegiar o bom gosto e o bom senso, pois as personagens-tipo levadas à cena eram os modelos de ensinamento sobre os quais o teatro realista se apoiava para doutrinar.

Numa época em que estava sob suspeita a teatralidade apoiada na expressão corporal, a forma do riso admitida se concentrava na exploração da linguagem. O tom sério rejeitava a liberdade do gesto. Integradas à forma dramática, as convenções da sociedade burguesa cerceavam a liberdade necessária para a eclosão do riso no teatro – o burguês não queria rir de si mesmo. (TORNQUIST, 2002, p. 201)

Na comédia realista, a representação dos estratos sociais mais baixos e a linguagem cotidiana, causadores do riso tradicional, estão ausentes. Quintino Bocaiúva, já mencionado neste estudo, no artigo “Lance d’olhos sobre a comédia e sua crítica” (1857-1858), traz algumas definições de “comédia realista”:

... a comédia, que tem por fim a correção da sociedade pela representação cômica e satirizada de seus defeitos e de seus vícios, só pode ter efeito, só pode triunfar quando é baseada no caráter, nos costumes do povo que busca por tipo, que é a fonte de sua inspiração e de sua grandeza. (...)

Ela precisa de espírito para ser compreendida ligeira mas profundamente; de graça, para entreter e amenizar a atenção do espectador; de moral filosófica, para não mentir a seu fim; de propriedade na escolha de seu objeto, de simplicidade e decência em seu estilo, de penetração e vivacidade em sua sátira; de verdade em sua crítica; de elevação em seu pensamento; finalmente de energia e colorido em suas descrições, único meio de ocupar o lugar que a literatura lhe assinala. (apud, FARIA, 2001, p. 459)

Sabe-se que, neste período, raríssimos foram os escritores que conseguiram atingir o padrão estético defendido por Bocaiúva, gerando uma espécie de alargamento ou generalização de significado para o termo “comédia realista”, pois diante da dificuldade, qualquer dramaturgia que retratasse a vida familiar burguesa era assim denominada, sem possuir, muitas vezes, elementos composicionais que efetivamente a inserissem no gênero. Em realidade, a “comédia” naquele momento representada, era aquela que apresentasse, nos diálogos, trocadilhos, chistes e ironias, abertura para o riso, para o surgimento de emoção; infelizmente, vale apontar que a preocupação com a moralidade, com a regeneração e com o doutrinação da sociedade prejudicou o trabalho de observação e crítica da realidade, como afirma João Roberto Faria:

Se há *flashes* da realidade ao longo das peças, o fato é que a submissão a um conceito de arte utilitária atrapalha o desejo de verdadeira objetividade no trato das questões sociais. Ressalve-se que esse tipo de realismo, caracterizado por uma forte tensão entre o ideal e o real, aparece em todos os dramaturgos que se empenharam em fazer do teatro um instrumento de afirmação das virtudes burguesas. (FARIA, 1993, p. 44)

Portanto, não foi uma exclusividade de Machado de Assis a não contemplação plena da estética e da função utilitária do “teatro realista” em sua dramaturgia, mas em função de seu brilhantismo em outros gêneros discursivos anos mais tarde, seu teatro parece esquecido dentro dos estudos acadêmicos, das escolas e do setor editorial, embora reafirmemos: nada que tenha produzido um escritor será sem valor, ao contrário, colabora em sua evolução, indicia o que pensava e como chegaria aos grandes textos.

A “comédia” da atualidade que passamos agora a analisar, *O Protocolo* (1862), apresenta um jovem casal, Pinheiro e Elisa, que começa sua vida matrimonial com desentendimentos por um não ceder aos caprichos do outro. Prima Lulu também está na casa enquanto Venâncio Alves, apaixonado por Elisa, tenta conquistá-la. A jovem esposa tardará muito para compreender as investidas amorosas de Venâncio, mas o público/leitor e a prima Lulu logo percebem suas intenções, embora também seja possível supor que Elisa ameniza a sedução do pretendente demonstrando não compreender a situação para defender seu casamento:

VENÂNCIO – (...) Passou fora a melodia do amor; o coração é curioso e bateu-me que saísse, levantei-me, deixei o livro que estava lendo; era *Paulo e Virgínia!* Abri a

porta e nesse momento a fada passava. (*reparando nela*) Era de olhos negros e cabelos castanhos.

ELISA – Que fez?

VENÂNCIO – Deixei o gabinete, o livro, tudo para seguir a fada do amor!

ELISA – Não reparou se ela ia só?

VENÂNCIO (*suspirando*) – Não ia só!

ELISA (*em tom de censura*) – Fez mal. (ASSIS, v.3, 2008, p. 914-915)

As quatro personagens que acompanhamos nesta peça apresentam, no decorrer dos diálogos, perfis flutuantes, não parecem sempre convictos de suas ações e palavras, por vezes contraditórios, a história do quase triângulo amoroso Venâncio – Elisa – Pinheiro se transforma em um palco para a reflexão dos padrões de convivência dos casais.

Observemos no excerto acima, que compõe a primeira cena da peça, o modo como o galanteador Venâncio conta que está apaixonado por alguém: ele cita “Paulo e Virgínia”, um escrito do final do século XVIII que conta o amor inocente e primeiro do jovem casal que, separado na infância, nunca conseguiu viver sua história, um romance ícone do ideal iluminista, alicerçado na honestidade e no moralismo. Venâncio menciona também que uma “fada” havia passado pela janela, um termo já um tanto inadequado, porque a mulher não era mais um ser inatingível, ao contrário, ela era tratada naquele momento como uma pessoa comum.

A atenção dada à linguagem pelo escritor é tão grande que muitas serão as metáforas utilizadas nos discursos das personagens. A primeira já se encontra na cena III quando Pinheiro, nitidamente desgostoso com o casamento, declara a seu concorrente o que é, na sua opinião, o matrimônio, metaforizando-o com a China. Acompanhando o texto, verificaremos que o uso de diversas metáforas marca o jogo de cena, recurso que levará o leitor a um riso reduzido diante de tais relações:

PINHEIRO – O que pensa da China, senhor Venâncio?

VENÂNCIO – Eu? Penso...

PINHEIRO – Já sei, vai repetir-me o que tem lido nos livros e visto nas gravuras; não sabe mais nada.

VENÂNCIO – Mas as narrações verídicas...

PINHEIRO – São minguidas ou exageradas. Vá à China, e verá como as coisas mudam tanto ou quanto de figura.

VENÂNCIO – Para adquirir essa certeza não vou lá.

PINHEIRO – É o que lhe aconselho; não se case!

VENÂNCIO – Que não me case?

PINHEIRO – Ou não vá à China, como queira. De fora, conjecturas, sonhos, castelos no ar, esperanças, comoções... Vem o padre, dá a mão aos noivos, leva-os, chegam às muralhas... Upa! Estão na China! Com a altura da queda fica-se atordoado, e os sonhos de fora continuam dentro; é a lua-de-mel; mas, à proporção

que o espírito se restabelece, vai vendo o país como ele é; então poucos lhe chamam celeste império, alguns infernal império, muitos purgatorial império! (ASSIS, v.3, 2008, p. 916-917)

Nesta passagem, encontramos um discurso de oposição entre o idealismo e a realidade referente ao matrimônio, que se transforma na muralha da China. Observemos que Venâncio conhece a China pelo que lê nos livros, assim como se lia, nos livros, o amor perfeito que não se encontrava na realidade. Pinheiro, com sua teoria, argumenta que há uma grande diferença entre aquilo que é e o que é representado, acionando a função de ensinamento proposta na dramaturgia desta época. O confronto entre a idealização trazida pelas leituras e a realidade é também ocasião propícia para criticar o posicionamento do homem em suas relações amorosas fantasiosas ou de aparência.

Lulu, consciente do perigo que corre o casamento de Elisa e Pinheiro, dispõe-se a ser o “anjo da reconciliação”, mas o marido, com seu espírito racional e realista, não quer ser o primeiro a tomar a iniciativa, bem como Elisa, também orgulhosa, não quer ceder. No diálogo travado em seguida, encontraremos um provérbio popular que, neste texto, é explorado por diversos ângulos: “para caprichoso, caprichosa”.

LULU – Então o primo é caprichoso assim?

PINHEIRO – Caprichoso? Ousas tu, posteridade de Eva, falar de caprichoso a mim, posteridade de Adão!

LULU – Oh!...

PINHEIRO – Tua prima é uma caprichosa. De seus caprichos nasceram estas diferenças entre nós. Mas para caprichosa, caprichoso; contrafiz-me, estudei no código feminino meios de pôr os pés à parede, e tornei-me de antes quebrar que torcer. Se ela não der um passo, também eu não dou.

LULU – Pois eu estendo a mão direita a um, e a esquerda a outro, e os aproximarei.

PINHEIRO – Queres ser o anjo da reconciliação?

LULU – Tal qual.

PINHEIRO – Contanto que eu não passe pelas **forças caudinas**. [grifo nosso] (ASSIS, v.3, 2008, p. 918-919)

É comum, nos textos machadianos em geral, a presença de outros textos, citações, menções, destinadas a um público culto. Aqui, a citação breve, dentro dos diálogos, pode passar despercebida para o espectador, mas dificilmente passará em branco para o leitor que faz uma leitura atenta e criteriosa. Notemos que, ao aceitar a ajuda de Lulu, Pinheiro impõe uma condição: não sofrer, não passar pelas “forças caudinas”, mas não sofrer significa reafirmar seus desejos, não ferir seu ego, mantendo a ideia do provérbio “para caprichoso, caprichosa”, apesar de não ter sido repetido diretamente.

Passar pelas forcas caudinas era uma expressão bastante comum para a época e tinha o sentido de submeter-se a alguém, pois se refere a uma estreita passagem entre as montanhas da região de Cápua, na Itália, que foi enfrentada pelo exército romano, em 321 a.C., na condição de prisioneiro de guerra. Esta expressão era popularmente tão forte que se transformou em título de peça do próprio Machado: *As forcas caudinas* (1863-1865).

As desavenças são tantas que o casal não poupa sua visitante, tampouco se comunica, usando a prima Lulu como mediadora de suas conversas. Segue um excerto em que Pinheiro comunica que não jantará em casa no dia do aniversário de sua esposa, deixando-a, portanto, livre para os galanteios de Venâncio que havia sido convidado para jantar; este será o momento em que nos deparamos com o primeiro conflito efetivo da peça, que surge de forma “protocolar”.

PINHEIRO (*baixo*) – Dize a tua prima que eu janto fora.

LULU (*indo a Elisa, baixo*) – O primo janta fora.

ELISA (*baixo*) – Se é por ter o que fazer, podemos esperar.

LULU (*a Pinheiro, baixo*) – Se é por ter o que fazer, podemos esperar.

PINHEIRO (*baixo*) – É um convite.

LULU (*alto*) – É um convite.

ELISA (*alto*) – Ah! Se é um convite pode ir; jantaremos sós.

PINHEIRO (*levantando-se*) – Consentirá, minha senhora, que lhe faça uma observação: mesmo sem a sua licença, eu podia ir! (ASSIS, v.3, 2008, p. 919)

Estamos diante de uma grande crise da instituição “casamento”, algo tão valorizado pela moralidade aristocrática brasileira, muito embora a soberania masculina e a desvalorização da mulher também estejam presentes nesta sociedade que vivia de convenções e aparências. Ao final desta discussão intermediada, a postura rude de Pinheiro volta-se também contra a prima Lulu, que o censura pelo mau tratamento dado à esposa; seu comentário é uma clara crítica àqueles que se iludem com ideais de felicidade, amor, harmonia presentes nos livros.

PINHEIRO (*a Lulu*) – Cuida das tuas novelas! Vai encher a cabeça de romantismo, é moda; colhe as ideias absurdas que encontras nos livros, e depois faz da casa de teu marido a cena do que houverses aprendido com as leituras: é também moda. (*sai arrebatadamente*) (ASSIS, v.3, 2008, p. 919)

Elisa fica extremamente zangada com esta futura ausência, mas é seu direito de homem, um hábito comum na sociedade carioca, que mancha a moral burguesa, e que é

brilantemente explicado para a inexperiente Lulu. Pedimos atenção ao uso da palavra “instruir” para explicar a situação, posto que este verbete pode ser entendido como doutrinar, palavra-chave da proposta teatral realista; também consideramos que a representação desta fraqueza do homem possa ser entendida como um bom exemplo da imperfeição do ser humano. Aponta-se, assim, que o mais adequado era que o teatro realista enfrentasse o homem real, distante tanto do homem extravagante em emoções, quanto do homem perfeitamente virtuoso que a aparência apresentava para a sociedade.

ELISA – (...) Quero, entretanto, **instruir-te** de uma coisa. Não lhe ouviste falar no direito? É engraçada a história do direito! Todos os poetas concordam em dar às mulheres o nome de anjos. Os outros homens não se atrevem a negar, mas dizem consigo: ”Também nós somos anjos!”. Nisto há sempre um espelho ao lado, que lhes faz ver que, para anjos faltam-lhes... asas! Asas! Asas! A todo custo. E arranjam-nas; legítimas ou não, pouco importa. Essas asas os levam a jantar fora, a dormir fora, muitas vezes a amar fora. A essas chamam enfaticamente: o nosso direito! [grifo nosso] (ASSIS, v.3, 2008, p. 920)

Vale observar a referência transversa a um texto de José de Alencar nesta fala de Elisa. Ao associar “asas” ao homem que busca amor fora de casa, nos remetemos ao texto teatral *As asas de um anjo* (1860) que foi considerado imoral na época e por isso censurado, já que conta a história de uma prostituta redimida pelo amor.

Voltando a Elisa, ela representa a típica mulher burguesa afortunada que sofre pela falta de atividades diárias, bonita e de certa forma dona de si. Seu discurso demonstra muito bem que não é uma mulher de todo submissa, ao contrário, é questionadora, um perfil de mulher que, mais tarde, desenvolve-se na prosa realista machadiana. Assim, a figura da mulher submissa da sociedade patriarcal está modificada, pelo menos é o que ocorre com Elisa, quando esboça tal revolta. Isto, porém, não significa uma mudança na consciência social carioca, mas a busca do autor em doutrinar por intermédio das palavras proferidas pela personagem, pois a exposição desta situação deixa margem para a reflexão do leitor/espectador.

Portanto, outro exemplo de moralidade carrega este texto, quando a integridade da mulher e da família é discutida em cena, afinal, Elisa não se deixa influenciar pelos galanteios de Venâncio e a reconciliação vem com a ajuda de uma inexperiente prima, que de forma muito sutil e delicada, como veremos a seguir, consegue mostrar os fatos ao primo, evitando a destruição da instituição familiar, tão importante para a burguesia.

Podemos dizer que o tratamento dado pelo autor ao tema adultério, já tão discutido anteriormente, durante o romantismo, recebe outro tom, pois não é consumado. Se os princípios éticos de Elisa são intocados, pelo jogo de sedução do conquistador Venâncio, este tentará, como último recurso de conquista, presenteá-la com um álbum e uma dedicatória cheia de segundas intenções. Venâncio é o símbolo do homem bipolar, dividido entre duas tendências; primeiro, compara os novos e os velhos tempos quanto à forma de presentear, de fazer homenagem, já que o exagero sucumbiu ao elegante e discreto e, logo em seguida, toda a delicadeza da entrega do presente se transforma em insinuações maliciosas a respeito do divã, um móvel que há anos estava diretamente relacionado ao encontro amoroso proibido.

VENÂNCIO – Vim mais cedo, e de passagem. Quis antecipar-me aos outros no cumprimento de um dever. Os antigos, em prova de respeito, depunham aos pés dos deuses grinaldas e festões; o nosso tempo, infinitamente prosaico, só nos permite oferendas prosaicas; neste álbum ponho eu o testemunho do meu júbilo pelo dia de hoje. (...)

VENÂNCIO (*repoltreando-se*) – Foi excelente esta ideia do divã. É um consolo para quem está cansado, e quando à comodidade junta o bom gosto, como este, então é ouro sobre azul. Não acha engenhoso, dona Elisa?

ELISA – Acho.

VENÂNCIO – Devia ser inscrito entre os beneméritos da humanidade o autor disto. Com trastes assim, e dentro de uma casinha de campo, prometo ser o mais sincero anacoreta que jamais fugiu às tentações do mundo. Onde comprou este? (ASSIS, v.3, 2008, p. 922)

Após ver o álbum, Lulu decide contar ao primo Pinheiro o que está ocorrendo, já que a constante presença de Venâncio e o descaso de Pinheiro podem, com o tempo, alterar os sentimentos de Elisa. Porém, não é objetiva naquilo que diz e, mais uma vez, as metáforas tomam a cena para auxiliar no jogo de encobrir e revelar que dá o tom à peça. Primeiro, Pinheiro compara seu coração ferido a um charuto “(...) Coração e charuto são símbolos um do outro; ambos se queimam e se desfazem em cinzas. Olha, este charuto, sei eu que o tenho para fumar; mas o coração, esse creio que já está todo no cinzeiro.” (ASSIS, v.3, 2008, p. 924). Depois é a vez de Lulu abrir seus olhos:

LULU – Que curioso! É uma simples observação; não lhe parece que é mau desamparar a ovelha, havendo tantos lobos, primo?

PINHEIRO – Onde aprendeste isso?

LULU – Nos livros que me dão para ler.

PINHEIRO – Estás adiantada! E já que sabes tanto, falarei como se falasse a um livro. Primeiramente, eu não desamparo; depois, não vejo lobos.

LULU – Desampara, sim!

PINHEIRO – Não estou em casa?

LULU – Desampara o coração.



PINHEIRO – Mas os lobos?...

LULU – Os lobos vestem-se de cordeiros, e apertam a mão ao pastor, conversam com ele, sem que deixem de olhar furtivamente para a ovelha mal guardada.

PINHEIRO – Não há nenhum. (ASSIS, v.3, 2008, p. 924-925)

Este jogo de encobrir e revelar, tão comum na prosa machadiana, aqui é identificado a partir do momento em que a objetividade e a racionalidade perdem o foco diante de tantas metáforas e comparações que camuflam o verdadeiro sentido do diálogo, demonstrando que não há objetividade plena quando a intenção é representar e instruir veladamente. Explorar a charada também era um recurso da dramaturgia para atingir, sem ofensas ou agressões, seu público que se via exposto na cena.

Durante todo o texto, o autor nos lembra que estamos diante da atualidade burguesa do século XIX, cuja caracterização não está tão somente no cenário e no figurino selecionado, mas também na disposição das atitudes das personagens. No entanto, nesta peça em especial, a casaca (traje típico do vestuário masculino burguês) passa a ter outra função que nos remete a seu significado popular, pois Elisa, sentindo-se ofendida diante da iminente resolução de seu marido em enviá-la de volta à casa de seus pais por estar, supostamente, traindo-o com Venâncio, utiliza a vestimenta como sua própria metáfora. Elisa se transforma em casaca e isso, ao longo da discussão, amplia-se para a condição da mulher na sociedade, por ser vulnerável e facilmente substituível. Nós, leitores, que conhecemos a honestidade de Elisa, somos levados a uma situação risível.

ELISA – Fui tirada há meses da casa de meu pai para ser sua mulher; agora, por um pretexto frívolo, leva-me de novo ao lar paterno. Parece-lhe que eu seja uma casaca que se pode tirar por estar fora de moda?

PINHEIRO – Não estou para rir, mas digo-lhe que antes fosse uma casaca.

ELISA – Muito obrigada!

PINHEIRO – Qual foi a casaca que já me deu cuidados? Porventura quando saio com minha casaca não vou descansado a respeito dela? Não sei eu perfeitamente que ela não olha complacente para as costas alheias, e fica descansada nas minhas? (ASSIS, v.3, 2008, p. 926)

Mas a discussão segue ainda mais longe. Diante da possível separação, sendo, ainda, a simbologia da casaca o foco do discurso, surge a figura do “alfaiate” para substituir a palavra “amante”; definitivamente, uma cena que indicia o tratamento mais cético e explícito que mais tarde nosso escritor tomará em outros textos em que aborda este tema. Este discurso velado que encontramos esconde a real tensão do casal e ameniza o conflito existente.

ELISA – Bem. Vejo que quer a nossa separação temporária... até que passe o carro. Durante esse tempo como pretende andar? Em mangas de camisa?  
 PINHEIRO – Durante esse tempo não andarei, ficarei em casa.  
 ELISA – Oh! Suspeita por suspeita! Eu não creio nessa reclusão voluntária.  
 PINHEIRO – Não crê? E por quê?  
 ELISA – Não creio, por mil razões.  
 PINHEIRO – Dê-me uma, e fique com as noventa e nove e nove.  
 ELISA – Posso dar-lhe mais de uma e até todas. A primeira é a simples dificuldade de conter-se entre as quatro paredes desta casa.  
 PINHEIRO – Verá que posso.  
 ELISA – A segunda é que não deixará de aproveitar o isolamento para ir ao alfaiate provar outras casacas.  
 PINHEIRO – Oh!  
 ELISA – Para ir ao alfaiate é preciso sair; quero crer que não fará vir o alfaiate à casa.  
 PINHEIRO – Conjecturas suas. Reflita, que não está dizendo coisas assisadas. Conhece o amor que lhe tive e lhe tenho, e sabe de que sou capaz. Mas, voltemos ao ponto de partida. Esse livro pode nada significar e significar muito. (*folheia*) Que responde? (ASSIS, 2008, v.3, p. 926-927)

Vale mencionar que esta não foi a única ocasião em que Machado leva ao texto este símbolo da vida burguesa. Em *Os deuses de casaca* (1865), a roupa nos leva ao termo popular “virar a casaca”, ou seja, mudar de lado, de ideia ou opinião, já que os deuses vestem a casaca burguesa e deixam sua divindade para se transformarem em simples mortais.

Folheando o álbum, Pinheiro encontra um recado de Venâncio para sua esposa, que ela mesma ainda não havia lido: “Se me privas dos teus aromas, ó rosa que foste abrir sobre um rochedo, não podes fazer com que eu te não ame, contemple e abençoe!” (ASSIS, v.3, 2008, p. 927). A presença do símbolo “rosa”, que é comparada a Elisa, nos leva a uma visão da mulher como ser frágil e delicado, porém, no auge da crise, ela demonstra não ser tão frágil assim, desta forma, para o momento racional que aquela sociedade vivenciava, este tipo de comparação passa a ser fora de moda.

Apesar da declaração, o marido acredita no não envolvimento de Elisa com Venâncio e a tão esperada reconciliação acontece rapidamente por ainda existir amor. Quando o galanteador chega para jantar, mais do que depressa é expulso da casa por toda a família, porém, sem nenhuma violência, de forma que todos jantem em paz e comemorem harmoniosamente o aniversário de Elisa.

PINHEIRO – Ouvi falar de uma conferência e de umas notas... uma intervenção da sua parte na dissidência de dois estados unidos pela natureza e pela lei; gabaram-me os seus meios diplomáticos, as suas conferências repetidas, e até veio parar às minhas mãos este **protocolo**, tornado agora inútil, e que eu tenho a honra de depositar em suas mãos.  
 VENÂNCIO – Isto não é um protocolo... é um álbum... não tive intenção...

PINHEIRO – Tivesse ou não, archive o volume, depois de escrever nele – que a potência Venâncio Alves não entra na **santa-aliança**. [grifo nosso] (ASSIS, 2008, v.3, p. 928)

Sinalizamos nesta última passagem dois termos do discurso de Pinheiro que mais uma vez exemplificam o belo trabalho linguístico e semântico que o jovem Machado concebeu. São metáforas de âmbito diplomático e histórico que reafirmam o tom cerimonioso e ameno de toda a cena, em que o autor espera de seu leitor/espectador um conhecimento cultural amplo para que tais referências não passem sem compreensão – uma prática recorrente na literatura machadiana que posteriormente seria mais explícita e objetiva pela voz dialogante de seus narradores com os leitores.

Quanto ao vocábulo “protocolo”, desde sua presença no título, passando pela postura comportamental das personagens, até o seu uso efetivo pela personagem no encerramento do texto, em cada uma das situações ele deve ser entendido de forma particular, porém não excludente, de modo que a palavra-título desta peça é capaz de reunir diferentes aspectos da cena representada.

A linguagem diplomática do texto, inclusive nos momentos de maior tensão, confirma o significado de “protocolo” como “formalidade, etiqueta” (HOUAISS, 2009, p. 1566). Pelo olhar comportamental, justificariamos o título pela explicação do verbete “conjunto de normas reguladoras de atos públicos” (HOUAISS, 2009, p. 1566); uma leitura plausível para a função doutrinária do teatro realista, já que o texto apresenta atos sociais comuns para a época e almeja sua reflexão. Por fim, em se tratando do uso do termo na fala de encerramento da comédia, pensamos no sentido de “acordo ou pré-acordo entre duas ou mais nações” (HOUAISS, 2009, p. 1566), já que Pinheiro apropria-se dele para referir-se ao álbum presenteado que traz uma mensagem reveladora e suplicante de amor, mensagem esta que concretiza e resume o que sentia e desejava Venâncio Alves, e parece-nos que aceitá-lo era concordar com o proposto.

Por este caminho do acordo entre países, chegamos na ambiguidade, provavelmente proposital do autor, ao incluir neste discurso de Pinheiro as palavras “a potência Venâncio Alves não entra na santa-aliança.” (ASSIS, 2008, v.3, p. 928). A expressão, “santa-aliança”, é entendida historicamente como um acordo ou evento diplomático entre países, como a palavra “protocolo”. Trata-se de um acordo entre três nações absolutistas e cristãs (Rússia, Prússia e Áustria), em 1814-15, cujo objetivo era impedir o avanço de princípios liberais e

constitucionalistas na Europa, reafirmando o poder do regime monárquico absolutista, mas esta intencionalidade política esteve camuflada por uma forte aparência religiosa do movimento, já que deixavam transparecer que tais ações eram motivadas pela vontade de aplicar os princípios cristãos (amor, paz e justiça) à política.

Voltando para a aplicação do termo por Machado em *O Protocolo* (1862), podemos, portanto, cogitar que o discurso de Pinheiro está carregado de conservadorismo, facilmente dedutível por ser o teatro realista um retrato da aristocracia brasileira, mas por certo um pouco contraditório, pois tais ideias liberais que a santa-aliança combatia já eram discutidas naquela época em nosso país, sendo aos poucos inseridas em nosso contexto artístico e político, e eram representativas do esforço local pela busca de uma inserção global como nação em franca modernização. E por que ainda não pensar em “santa-aliança” como a sagrada instituição “casamento” e todas as implicações religiosas, obrigações e convenções que este ato carrega? Mais uma vez, uma pequena passagem pode dizer tantas coisas...

Ainda não esgotando nossas reflexões, certamente não era outra a intenção de Venâncio que relacionar-se íntima e descompromissadamente com Elisa. Amor de verdade não existia, haja vista a falta de argumentação convincente para suas insinuações e para o presente dado. Brás Cubas em um dado momento de seu relato de memórias diz que a oportunidade faz surgir os relacionamentos adúlteros: “Não há amor possível sem a oportunidade dos sujeitos” (ASSIS, v.1, 2008, p. 684). E de fato os caprichos e as atitudes inflexíveis de Pinheiro e Elisa davam abertura para que outros se inserissem na dinâmica do casal, ameaçando tão maculada instituição. Pinheiro parece (ou ameaça) buscar amores fora de casa e Venâncio enxergou a oportunidade de aproximar-se da mulher desprezada. Ainda em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), o defunto autor tenta explicar racionalmente o que leva ao adultério a partir de sua experiência e da convivência com outros homens que tinham a mesma atitude: para as mulheres, a busca por amor, já para os homens, o desejo de competir com os outros, de aproveitar as brechas do matrimônio.

Em pontos de aventura amorosa, achei homens que sorriam; ou negavam a custo, de um modo frio, monossilábico, etc., ao passo que as parceiras não davam por si, e jurariam aos Santos Evangelhos que era tudo uma calúnia. A razão desta diferença é que a mulher (salva a hipótese do capítulo CI e outras) entrega-se por amor, ou seja o amor-paixão de Stendhal, ou puramente físico de algumas damas romanas, por exemplo, ou polinésias, lapônias, cafres, e pode ser que outras raças civilizadas; mas o homem, - falo do homem de uma sociedade culta e elegante, - o homem conjuga a sua vaidade ao outro sentimento. Além disso (e refiro-me sempre aos casos defesos), a mulher, quando ama outro homem, parece-lhe que mente a um dever e portanto tem de dissimular com arte maior, tem de refinar a aleivosia; ao passo que o homem,

sentindo-se causa da infração e vencedor de outro homem, fica legitimamente orgulhoso, e logo passa a outro sentimento menos ríspido e menos secreto, - essa boa fatuidade, que é a transpiração luminosa do mérito. (ASSIS, v.1, 2008, p. 741)

Se o embate entre as personagens fosse mais presente na cena, se as metáforas fossem substituídas por um discurso mais objetivo, possivelmente Bocaiúva não teria dito que esta peça não tinha coração. Mas exatamente por causa do excelente trabalho metafórico, o cuidado na escolha da linguagem, o mesmo amigo e crítico disse que era um “brinco de espírito” e servia para ser lida e não representada.

Seguindo o listar de ideias presentes na peça e em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), podemos dialogar mais um pouco a postura de Venâncio com a de Brás Cubas. Quando moço, o jovem Cubas apaixonou-se por Marcela e a forma como apresentou em suas memórias tal amor assemelha-se ao tom do bilhete de Venâncio, pois ambos dão tônica sagrada a esta emoção e atribuem a imagem da flor à mulher amada (ou simplesmente desejada), como agora veremos em Cubas:

Primeira comoção da minha juventude, que doce que me foste! Tal devia ser, na criação bíblica, o efeito do primeiro sol. Imagina tu esse efeito do primeiro sol, a bater de chapa na face de um mundo em flor. Pois foi a mesma coisa, leitor amigo, e se alguma vez contaste dezoito anos, deves lembrar-te que foi assim mesmo. (ASSIS, v.1, 2008, p. 646)

Mas se em *O protocolo* (1862) o aspirante a amante fez pouco caso diante da delação de suas intenções e simplesmente se foi da casa, Brás Cubas muito perdeu financeiramente em seu caso com Marcela. E para acabar com tal paixão, a solução encontrada foi enviá-lo para Portugal, atitude comum na época para afastar os jovens rapazes de amores arrebatadores com cortesãs ou moças pobres que desagradavam à família, mas o curioso na história de Cubas é que o argumento utilizado pelo pai diante da decisão do exílio foi pecuniário, uma preocupação capitalista, e não sentimental. Disse o pai de Brás Cubas: “Pensas que eu e meus avós ganhamos o dinheiro em casas de jogo ou a vadiar pelas ruas? Pelintra! Desta vez ou tomas juízo, ou ficas sem coisa nenhuma” (ASSIS, v.1, 2008, p. 648).

Quando estes jovens regressavam deste exílio, pelo menos no contexto literário, muitos deles, além de curados do amor, estavam preparados para assumir um trabalho e uma família, respeitando todas as convenções sociais. Como Pinheiro, Brás Cubas era um burguês feito, estudado, após a estadia no exterior, mas opostamente ao protagonista da peça de

Machado – burguês sério, de linguajar contido e educado – o defunto de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) era bastante audaz para sua época e o que menos queria era seguir ou respeitar as convenções e a moralidade imposta pela sociedade; na prática, se fazia um “bom burguês” quando a situação lhe convinha, sendo assim, muito mais próximo do perfil sugestivamente boêmio do também burguês Venâncio.

Em verdade, Brás nem mesmo desejava assumir a responsabilidade de ser um bacharel, queria, como muitos jovens ricos do século XIX, ser o rentista ocioso, sem preocupar-se com as convenções, preferia tratar e ter as mulheres como um passatempo, não as assumindo como esposa, e assim por diante.

Tinha eu conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; era acadêmico estroina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas. No dia em que a Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro, confesso que me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso. Explico-me: o diploma era uma carta de alforria; se me dava a liberdade, dava-me a responsabilidade. Guardei-o, deixei as margens do Mondego, e vim por ali fora assaz desconsolado, mas sentindo já uns ímpetos, uma curiosidade, um desejo de acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver, – de prolongar a Universidade pela vida adiante... (ASSIS, v.1, 2008, p. 654)

Ao estudar o teatro realista, logo percebemos que a palavra de ordem é “moral”, já em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), uma delas, talvez, seria “amoral”. Mas como surge a moralidade nestes textos? Machado de Assis, na crítica “Dois folhetins. Suplício de uma mulher” (1865), disse que “a moralidade de uma obra consiste nos sentimentos que ela inspira” (ASSIS, 2008, p.388). Por este caminho, podemos construir a ideia de que a moralidade literária surge quando a matéria narrada se aproxima da vida e de seus valores, normas e princípios colaborando com a formação ou indagação do homem.

Assim, a experiência do leitor com o texto literário seria uma forma de experimentar ambientes e sensações possíveis, vivenciar e problematizar mundos a que não se pertence, mas são possíveis. Enquanto as peças machadianas prezavam a construção de uma subjetividade de “bons exemplos”, valorizando as convenções, o romance de 1881 desconstruía tais objetivos para simplesmente mostrar, deixando ao leitor o encargo de encontrar e definir seus valores diante do retrato social e comportamental em meio às memórias.

### 3.2. ANTES DA MISSA (1878) e O MELHOR REMÉDIO (1884)

Foi possível acompanhar durante a análise da peça *O protocolo* (1862) que a discórdia do casal foi provocada pela dificuldade de ambos em ceder, em abrir mão de seus desejos, por pouco que fosse, em prol da satisfação do outro; até mesmo assumir a vontade da reconciliação tornou-se um problema para os dois e destes hábitos, tão comuns ao ser humano, veio toda a encenação e a exemplificação do risco conjugal que se corre diante de tão fragilizada relação. Diante disso, ainda podemos observar que a cena e a mensagem do texto se consolidam pela utilização de um provérbio até mencionado: “para caprichoso, caprichosa”.

Acreditamos já estar esclarecido que Machado de Assis não contemplou, em sua plenitude, a proposta da comédia realista para um teatro edificante e moralizador, embora tais ideais estejam implícitos no discurso. Sendo bastante plausível justificar tal afirmação pela escolha estética que fez ao desenvolver muito mais um “provérbio dramático” que uma “comédia realista” naquele e em seus outros textos dramaturgicos. Mas tratando-se dos dois textos que neste capítulo vamos analisar, *Antes da missa* (1878) e *O melhor remédio* (1884), nem mesmo o conceito de “provérbio dramático” justificaria o suposto perfil teatral que estas obras, para alguns analistas machadianos, teriam.

De qualquer maneira, parece-nos válido mencionar como se configurava o provérbio dramático para que estejam claros todos os meios utilizados ou não na literatura machadiana de menor difusão.

Até 1660, nos salões aristocráticos franceses, o provérbio dramático foi amplamente utilizado para cativar o público para as peças de cunho moral. Inicialmente era quase um jogo, uma charada em que os espectadores adivinhavam qual era o provérbio oculto na ação de pequenas cenas e comédias. Carmontelle (1717-1806), o precursor do provérbio dramático, buscou reproduzir o tom das conversas de salão das classes altas em suas peças, sem grandes conflitos dramáticos, com temas leves num discurso bem elaborado, já que aquele período estava dominado por representações de tragédias neoclássicas, cuja linguagem era extremamente elaborada.

Com regras mais frouxas que as do drama ou da tragédia, ou mesmo da comédia, o provérbio prestava-se aos intentos do autor. Sem ser preciso elaborar complicados arcabouços dramáticos, era possível, nesse tipo de peça centrada nas conversas entre

personagens, trazer a poesia e o estudo de caracteres para o interior dos textos. Se a ação dramática era prejudicada, se o valor teatral – para a época – era diminuído, ganhava-se em literatura e alcance psicológico. (FARIA, 2004/2005, p. 369)

Dar mais importância ao diálogo, ao trabalho de expressão das emoções pelas falas das personagens, não significa que o provérbio dramático deva ser totalmente sem ação, pelo contrário, há preocupação com os movimentos e gestos das personagens, mas isso não era fundamental como no gênero comédia, em que enredos complicados e personagens ridicularizadas e tipificadas são o combustível da ação dramática. Vale lembrar que, em geral, o provérbio apresenta discretamente e com elegância um tom cômico a partir do momento em que surge uma linguagem chistosa, irônica e de frases ferinas, o que proporciona a sensação de que o provérbio é uma comédia pouco elaborada; o riso trazido por estes recursos sempre estava apoiado no uso rigoroso da língua, ou seja, de um discurso que privilegiava o bom uso da gramática e de um rebuscado vocabulário, afastando-se do conceito aristotélico de que a comicidade estava próxima do popular.

No século XIX, a proposta do provérbio dramático ressurgiu nas mãos de Alfred de Musset – escritor muito lido por Machado – com a mesma intenção moralizante e de elaboração linguística dos diálogos. A presença do provérbio no texto dramático pode estar relacionada ao tema central da peça ou à caracterização de uma personagem, assim como pode ser inferido ou simplesmente insinuado pela ação dramática, ficando a critério do escritor a sua utilização confirmadora ou reconstrutora da sua origem na tradição popular.

O perfil de texto curto deste gênero dramático inovou numa prática bastante comum ao drama romântico: não trazer a explicação prévia da cena que se representará, ou seja, não expor uma espécie de resumo do passado das personagens antes da primeira cena, limitando sua proposta à representação da cena presente e nada mais. Reafirma-se, assim, a ideia de que o teatro reproduz um recorte da vida social burguesa.

Como ilustração do tema ou integrado no discurso dos personagens, o provérbio, um enunciado alheio repetido no discurso, reforça o caráter moralizador do teatro. Nesse caso, como em vários outros momentos de sua dramaturgia, a intenção de Machado é apontar características da sociedade brasileira por meio do trabalho na linguagem, uma prática que correspondia à sua proposta teórica: o empréstimo em si não bastava, ele deveria ser assimilado ao novo texto e adaptado à realidade local. (TORNQUIST, 2002, p. 282)



Encontramos nos textos de Machado de Assis, espelhados em Musset, uma dramaturgia que pretendia despertar a sensibilidade intelectual de seu público, sem pregar explicitamente lições de moral, mas deixando que o leitor/espectador o fizesse por si só. Isso era o oposto da alta comédia realista que deveria doutrinar e moralizar integralmente e, por essa razão, ao se utilizar do provérbio dramático, o autor se encontrava livre para elaborar diálogos leves e espirituosos, sem grandes tensões e conflitos entre as personagens.

Esse caminho escolhido por Machado de Assis vai bem ao encontro de sua meta literária como escritor que consistia em dar maior atenção à análise dos caracteres do que ao andamento da ação. Essa prática é bem consciente para o autor, por exemplo, na Advertência de 1874 de *A mão e A luva*: “Convém dizer que o desenho de tais caracteres – o de Guiomar, sobretudo, - foi o meu objeto principal, senão exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis.” (ASSIS, v.1, 2008, p. 317)

Afinal, se, isoladamente, algumas das suas comédias não atingem um grau satisfatório enquanto realizações artísticas, o conjunto se impõe pela qualidade literária, pelo refinamento e bom-gosto dos diálogos, pela dosagem equilibrada de humor, ironia e comicidade espirituosa, constituindo uma importante contribuição do escritor para o teatro brasileiro de seu tempo. (FARIA, 2004/2005, p. 384)

A partir do momento em que Machado de Assis parece haver optado pelo provérbio dramático, ele o fez, também, na direção de uma dramaturgia que privilegiava a construção dos diálogos, esperando a leitura individual, atenta e criteriosa de seu leitor. Por isso, o provérbio realista na dramaturgia não almejava o amplo contato com o público, não exigindo, assim, nem um emaranhado de ações e emoções, nem sua encenação.

Se a crítica social era o mais amplo objetivo da dramaturgia realista, chegar à comicidade por intermédio do movimento cênico (ação e diálogos) não era o fundamental para o provérbio realista, como o era para a comédia. O riso seria instigado, predominantemente, pelo poder imagético das falas das personagens, que o texto poderia incitar em seu leitor.

Como pudemos observar, a comédia realista encontrava nos perfis cômicos das personagens-tipo, associados às suas ações, o meio crítico para a mimese da realidade sócio-cultural daquele momento, enquanto o provérbio dramático realista trazia esta mimese, exclusivamente, pelo discurso das personagens. Podemos afirmar, portanto, que a comédia realista enfatiza a matéria narrada para doutrinar, preocupando-se mais com a elaboração do

ato cênico, e menos com a elaboração do discurso e do uso da linguagem, o oposto pretendido pelo provérbio dramático.

A concentração no discurso, no enredo simples construído sobre conflitos atenuados, o tom de conversa informal, traços comuns ao provérbio dramático, contrapõem-se ao complexo de ações e de conflitos emocionais que se esperava da comédia realista. Podemos dizer, então, à luz dos conceitos aristotélicos, que o provérbio se construía por ações simples e de ênfase à análise das personagens por meio de seu discurso, o que torna mais adequado para a leitura silenciosa, enquanto a comédia se construiu por ações complexas, sendo mais apropriada para a encenação.

Diante do exposto, talvez agora esteja esclarecido que a peça *O Protocolo* (1862) traz estruturas de ambas modalidades discursivas (preocupação com o ato cênico e com a linguagem) e que sua maior eficiência está, de fato, no retrato social representado, no estudo dos comportamentos dentro da esfera matrimonial. Por outro lado, o que acompanharemos de agora em diante, são textos que não se encaixam nestas perspectivas literárias. São, é verdade, textos totalmente dialogados, mas não carregam nenhuma preocupação pedagógica em suas falas, não há presença de nenhum provérbio popular para ser analisado por meio da ação das personagens, não encontramos personagens cuja composição se confronte com a “normalidade” social burguesa, tampouco com um rebuscado trabalho de ironia e/ou comicidade nos discursos, embora exista um tratamento linguístico de valor.

O que temos, então, em *Antes da missa* (1878) e *O melhor remédio* (1884)? Podemos até pontuar que o objetivo do teatro dos anos 1860-1870 se aproximava bastante ao que alcançou os contos e romances da mesma época: a exposição, a exploração analítica e a reflexão da sociedade de seu tempo, afinal, os dilemas sociais e o cotidiano da Corte eram retratados nestas propostas – guardadas as devidas proporções de enfrentamento e o modo como se disseminavam tais produções.

Quanto ao teatro, acompanhamos que algumas poucas peças de Machado foram levadas ao palco efetivamente, mas que elas poderiam ser vivenciadas pela leitura em livro. Já suas demais obras, se não impressas em livro, puderam ser conhecidas pela publicação em jornais ou revistas da época. E conforme o projeto ideológico-editorial destes periódicos, os contos e romances em folhetim foram elaborados.

Mas a brevidade da leitura de um jornal ou revista fez do conto o aliado ideal para o objetivo de mostrar uma visão do mundo por um fato narrado; em uma ou duas edições, o

conto era publicado e a reflexão do mundo burguês em crescimento no Brasil estava proposta, um desvendar social através de personagens-tipo que bem representavam as relações sociais da época; relações que, infelizmente, não foram tão bem exploradas pelo teatro, outro meio bastante propício para expor a classe burguesa.

Sobre esta exposição da classe burguesa, ainda podemos acrescentar uma outra ideia de Alfredo Bosi, presente em seu artigo “*A máscara e a fenda*” (1982) que bem vale para iniciar nossas reflexões acerca dos contos *Antes da missa* (1878) e *O melhor remédio* (1884). Ele aponta a necessidade de uma máscara para relacionar-se, para inserir-se na sociedade, pois não seria possível para ninguém ser autêntico plenamente. Assim, a literatura passaria a ser o meio, a fenda, pela qual os grupos sociais observavam a realidade de si mesmos e a dos outros. Realidade esta que se apresenta, normalmente, em duas faces diante de uma leitura mais cuidadosa.

É pela face externa da realidade que as relações sociais e suas convenções se revelam num mundo de aparências, aquela que fácil e rapidamente se reconhece a partir da leitura, aquela que mostra a vida na Corte, as futilidades, as relações familiares ou públicas, por exemplo, por meio de enredos de fácil compreensão e assimilação. Já a outra face, a interna do pedaço de vida retratado, é constituída pela realidade intelectual das personagens, do narrador, suas neuroses, sabedorias ou malandragens, que permitem o reconhecimento do perfil moral, das intenções ocultas, da verdadeira mensagem que se almeja transmitir; uma vertente de leitura mais difícil de ser construída pelo autor e entendida pelo leitor, pois sua presença está, geralmente, implícita nas ações e diálogos das personagens ou nos comentários do narrador. Assim, esta face interna, a abertura da fenda para encontrar um ser sem máscaras, é responsável pela representação dos caracteres burgueses, e é nela que está a maior riqueza da literatura machadiana, que poderemos acompanhar um pouco melhor elaborada que no teatro nos dois contos a seguir. Sim, os consideramos contos pela falta de presença cênica e de rubricas suficientes, mas, principalmente, pela narratividade implícita nos diálogos.

Os contos *Antes da missa* (1878) e *O melhor remédio* (1884), de forma bastante simples e superficial, retratam o cotidiano feminino do século XIX, seu mundo de compras e festas, de crises conjugais, por meio de conversas em que expõem suas opiniões. São contos em que a presença do narrador é tênue, limitando-se aos títulos e às esparsas rubricas. No primeiro conto em questão, tomamos conhecimento do momento da ação pelo título (antes da missa) e sobre a dinâmica discursiva pelo subtítulo (Conversa de duas damas). Quanto ao título do segundo, compreendemos sua escolha pelo desfecho do diálogo, e o entendemos

como a presença irônica do narrador ao apontar a solução, o remédio mais adequado, para resolver o dilema da tristeza feminina, como veremos mais adiante.

O conto *Antes da missa* (1878) é mais ligeiro, os diálogos são curtos, se assemelham mais à dinâmica da conversa e da representação ao se constituírem por comentários. Já no conto *O melhor remédio* (1884), apesar de toda sua composição apoiar-se no diálogo travado entre duas senhoras que se encontram em um bonde, as falas são mais longas, de maneira que cada personagem narra efetivamente uma história, um problema, muito mais próximo da estrutura do conto convencional, paragrafado. Deste modo, tais estruturas explicam o porquê do primeiro já haver passado por representações amadoras e comemorativas e o segundo não. Mas vale comentar que a marcação cênica nos dois textos não fora prevista pelo autor, já que as cenas são estáticas, no entanto está evidente a reflexão comportamental, de representação da sociedade brasileira tão típica em Machado, com suas fraquezas de caráter e de opinião, assim como o trabalho linguístico para elaborar um enredo em tão poucas páginas.

Luis Filipe Ribeiro, que tão bem soube ler a figura feminina na obra machadiana, colabora mais uma vez em nossos pensamentos antes de tratarmos efetivamente da leitura dos contos. Como já mencionamos, existe o hábito de nosso escritor em inserir a classe abastada, burguesa, majoritariamente masculina, como protagonista em seus textos, mas nestes dois contos selecionados, há mulheres protagonistas, somente elas estão em cena, o que resultou em um outro olhar, feminino, aos assuntos tratados, algo não muito comum na literatura oitocentista.

Estas protagonistas apresentam perfis bastante semelhantes, aparentemente ricas, que sofrem com os dilemas típicos, banais, das mulheres daquela época. Não são exemplos de independência, inteligência ou virtude, mas parecem esforçar-se para, socialmente, serem o melhor, o desejado e valorizado por seu grupo, ainda que para isso haja certa necessidade de mentir, condenar posturas alheias para consolidar sua moral e respeito público.

Ele procura traçar perfis de pessoas comuns, afastando-se dos extremos de perfeição ou de degradação, navegando sempre pelas águas de uma mediania mais próxima do cotidiano de seu leitor, contemporâneo ou não. O próprio comportamento e formação de suas criaturas não foge do dia-a-dia de uma cidade pequena e acanhada, como era aquele Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. Ninguém, na galeria de criaturas, destaca-se por qualquer tipo de excepcionalidade, seja de inteligência, seja de posição, seja de beleza, seja de cultura ou seja mesmo de mediocridade. Todos acomodam-se com facilidade aos modelos esperáveis e ninguém há de esperar delas ações heroicas ou gestos extremados. O que sempre se destaca são as engrenagens dentro das quais se movem e pelas quais são triturados, discreta mas eficiente. O que não impede, por outro lado, que adquiram

personalidades marcantes, até mesmo porque, sendo seres comuns, seus contrastes tornar-se-ão mais convincentes. (RIBEIRO, 2008, p. 425)

*Antes da missa* (1878) traz um tom leve, apesar de crítico, nos comentários das duas personagens, D. Beatriz e D. Laura que se encontraram, rapidamente, antes que a segunda fosse à missa das onze.

Aproveitando o ensejo religioso da ocasião, observamos que o escritor não poupou a situação do enredo para inserir seu ceticismo social, e por que não dizer religioso, ao apoiar os comentários das duas damas em preceitos pecaminosos da doutrina católica, já que as pessoas mencionadas neste ligeiro encontro agiram ou foram julgadas dentro dos sete pecados capitais. Pecados estes definidos pela Igreja Católica durante o papado de Gregório Magno, século VI, como atitudes humanas contrárias às leis divinas, portanto, que não deveriam ser executadas, principalmente por uma sociedade massivamente católica em que frequentar a Igreja, mostrar-se devoto e seguidor fazia parte da boa conduta social, da convenção dos costumes.

D. Beatriz não havia comparecido a um baile oferecido por sua amiga, D. Laura, e por este motivo esta última fora à casa da amiga, antes da missa, para cobrar-lhe a ausência e contar alguns detalhes da festa, que havia sido muito animada e acabara tarde.

Parece-nos pertinente lembrar que o baile era um dos eventos sociais mais comuns e valorizados na época, o momento de expor boa educação, riqueza, praticar a diplomacia, de observar e ser observado ou galantear.

E para iniciar as referências pecaminosas, logo ao principiar o encontro, D. Beatriz claramente se espantou ao receber em casa a “preguiçosa” amiga que já tão cedo estava na rua. Na verdade, não era cedo, passava das dez horas, mas de todo modo, a língua ferina da senhora assim comenta.

Mas vamos aos fatos. A razão que impediu D. Beatriz de ir ao baile foi a falta de um vestido novo, ou pelo menos diferente para usar naquela ocasião. Deste modo, sua vaidade não a permitiu repetir o vestido com que estivera em outro baile naquele mesmo mês. Tal cenário fez com que seu marido se aborresse com ela e até discutissem, mas o fato é que para as mulheres que acompanhavam o ritmo da Corte, em que se ostenta a riqueza, vestir-se bem, elegantemente, era fundamental, uma obrigação e convenção social necessária para manter-se nela. É possível que D. Beatriz e seu esposo não fossem ricos de berço, mas sim

burgueses em franco crescimento que buscavam inserir-se neste mundo de luxo sem terem condições plenas para isso.

D. Laura: Acho um vestido bom.  
 D. Beatriz: Bom! Parece-te então que era muito do tom  
 Ir com ele, num mês, a dois bailes?  
 D. Laura: Lá isso  
 É verdade.  
 D. Beatriz: Levei-o ao baile do Chamisso.  
 D. Laura: Tens razão; na verdade, um vestido não é  
 Uma opa, uma farda, um carro, um libré. (ASSIS, v. 3, 2008, p. 1247-1248)

Remetendo-nos a Brás Cubas, em suas memórias descobrimos que esse *bon vivant* nascera na riqueza adquirida por seus antepassados, às custas de muito trabalho, e ele descreve este processo em certa ocasião, embora, para enobrecer sua origem e família, omitindo a linhagem mais antiga, por exercer ofícios simples, e exaltando aquele que pôde estudar e estabelecer boas relações sociais. Tratava-se de uma trajetória de vida bem sucedida muito comum entre os novos ricos brasileiros, provavelmente o caso da família de D. Beatriz ou de seu esposo.

O fundador de minha família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria. Mas não; fez-se lavrador; plantou, colheu, permutou o seu produto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho, o licenciado Luís Cubas. Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série de meus avós – dos avós que a minha família sempre confessou – porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei conde da Cunha. (ASSIS, v. 1, 2008, p. 628)

A desigualdade econômica entre as duas damas está clara até na observação que fazem de seus livros de oração. Uma tem um livro vindo de Paris, a outra, de Bruxelas, mas com páginas amareladas e de baixo acabamento, de procedência duvidosa, talvez de segunda mão. D. Beatriz não possuía um fornecedor particular para trazer-lhe vestidos e sapatos, como a amiga soberbamente conta. No excerto abaixo os sentimentos se misturam, há uma clara demonstração de riqueza de uma parte e de inveja, ou mentira, da outra, mas o que não se pode negar era o fato de que o Brasil agrário necessitava importar tudo que fosse manufaturado; um indicativo claro e histórico de nossa submissão às nações estrangeiras.



As atitudes da viúva Gertrudes levantam outro ponto comum naquela sociedade, o jogo de conquista entre homem e mulher, relação esta por vezes motivada mais pelo interesse financeiro que pelo amor – agora encontramos a luxúria. Gertrudes tinha o doutor Soares por pretendente (na verdade, ele se casaria com qualquer moça), ela não o dispensava, mas também não lhe permitia a corte, já que, disse a Farias, aquela senhora estava interessada por outro homem. Mas apesar da fofoca, o defeito de Farias não era falar da vida dos outros, mas sim a impostura, em especial a gula, que chamou a atenção de todos. De fato, este baile parece estar repleto de convivas sem berço de ouro ou sangue azul, são mais aristocratas em ascensão.

D. Beatriz: A Farias foi lá à tua casa?

D. Laura: Foi;

Valsou como um pão, e comeu como um boi.

D. Beatriz: Come muito então?

D. Laura: Muito, enormemente; come

Que só vê-la comer, tira aos outros a fome.

Sentou-se ao pé de mim. Olha, imagina tu

Que varreu, num minuto, um prato de peru,

Quatro *croquetes*, dois pastéis de ostras, fiambre;

O cônsul espanhol dizia: “Ah Dios, que hambre!”

Mal me pude conter. A Carmozina Vaz,

Que a detesta, contou o dito a um rapaz.

Imagina se foi repetido; imagina! (ASSIS, v. 3, 2008, p. 1250)

Para contrabalançar todos os comentários do universo feminino até aqui mencionados, próximo ao término da conversa, surgem más notícias, de âmbito masculino: uma crise econômica e uma violência doméstica. D. Laura comenta que Mateus Aguiar está teoricamente falido, mas suspeita-se de artimanhas de família para salvar alguns bens, pois parece haver ocorrido desonestidade ao utilizarem um compadre como “laranja” para garantir alguma posse após a crise.

E repetindo palavras de Jacó, amigo de Cubas, cujo comportamento de homem mentiroso é relatado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1884), “a veracidade absoluta era incompatível com um estado social adiantado e que a paz das cidades só se podia obter à custa de embaçadelas recíprocas” (ASSIS, v.1, 2008, p. 711). Deste modo, usar a verdade ou a mentira em benefício próprio ou coletivo, era algo comum na sociedade, o que, de certa forma legitima a ação de Mateus Aguiar.

D. Laura: (...) Vai o Mateus Aguiar.



Sabes que perdeu tudo? O pelintra do sogro  
 Meteu-o no negócio e pespegou-lhe um logro.  
 D. Beatriz: Perdeu tudo?  
 D. Laura: Não tudo; há umas casas, seis,  
 Que ele pôs, por cautela, a coberto das leis.  
 D. Beatriz: Em nome da mulher, naturalmente?  
 D. Laura: Boas!  
 Em nome de um compadre; e inda há certas pessoas  
 Que dizem, mas não sei, que esse logro fatal  
 Foi tramado entre o sogro e o genro; e natural.  
 Além do mais, o genro é de matar com tédio. (ASSIS, v. 3, 2008, p. 1250-1251)

Sobre a violência sofrida pela esposa de Mesquita, certamente foi o assunto mais sério daquela conversa, para nossa realidade, porém o menos comentado pelas duas senhoras, já que ele passa sem um comentário mais contundente, sem uma opinião efetiva, uma lamentação pela agressão ou pelo desquite que se dará (somente há uma leve consternação de D. Beatriz). É de se supor que a violência contra a mulher era comum àquela sociedade, assim como imaginamos que esta esposa seria banida da sociedade após o desquite, pois quais direitos tem uma mulher nesta situação em pleno século XIX? O fato é que toda a história já havia corrido os bastidores da Corte e o motivo para tal ação já era público e banal: o desejo da esposa de visitar a Europa.

D. Laura: (...) Cuido que ela quer ir à Europa; ele disse  
 Que antes de um ano mais, ou dois, era tolice.  
 Teimaram, e parece (ouviu-o o Nicolau),  
 Que o Mesquita passou da língua para o pau,  
 E lhe fez um discurso hiperbólico e cheio  
 De imagens. A verdade é que ela tem no seio  
 Um sinal roxo, enfim vão desquitar-se.  
 D. Beatriz: Vão  
 Desquitar-se! (ASSIS, v. 3, 2008, p. 1251)

E nós refletimos, já que as personagens não o fizeram: se houve vaidade, arrogância ou insistência por parte da esposa em desejar uma grande viagem num momento inoportuno, maior foi a avareza e a ira do marido.

O desquite, ou a separação de corpos, era dos maiores fracassos que um casal poderia assumir socialmente. Diante da ainda paternalista sociedade brasileira, supomos que a decisão do desquite tenha partido do marido, aliás, muito pouco preocupado com as convenções sociais burguesas de que “todo homem público deve ser casado” (ASSIS, v.1, 2008, p. 70) – palavras do pai de Cubas.

Indiciado pela agressividade deste homem, o Mesquita, é possível que não estejamos falando de um encasacado da cidade, mas sim de um senhor de escravo, homem de fazenda, “coronel”, que entenda a violência como um argumento de respeitabilidade, pouco importando-se com a opinião dos outros; exatamente o contrário da postura de Lobo Neves, marido traído de Virgília, que preferiu manter o casamento de aparências para não manchar sua imagem pública.

E de um matrimônio mal sucedido, as amigas passaram a falar sobre o sucesso, a felicidade de suas relações, mas pelo tom dos questionamentos de D. Laura para a amiga, parece que sua alegria conjugal não era tão verdadeira como dizia, pois demonstra duvidar do que afirma D. Beatriz, cujo marido, mais caseiro (por gosto ou por falta de recursos financeiros suficientes para frequentar a Corte), não participava com assiduidade de eventos sociais (teatros e partidas de voltarete). Mas para suprir a frustração, ou a inveja, de não ter um casamento dos sonhos, um marido de fato dedicado a ela, D. Laura alimentou seu ego com uma última demonstração de grandeza, de superioridade, soberba, ao comentar de mais um vestido adquirido de Paris.

D. Laura: Não costuma ir ao teatro?  
 D. Beatriz: Não vai.  
 D. Laura: Não sai para ir jogar o voltarete?  
 D. Beatriz: Sai  
                   Raras vezes.  
 D. Laura: Tal qual o meu. Felizes ambas!  
                   Duas cordas que vão unidas às caçambas.  
                   Pois olha, eu suspeitava, eu tremia de crer  
                   Que houvesse entre vocês qualquer coisa... há de haver  
                   Lá um arrufo, um dito, alguma coisa... Nada?  
                   Nada mais? É assim que a vida de casada  
                   Bem se pode dizer que é a vida do céu.  
                   Olha, arranja-me aqui as fitas do chapéu.  
                   Então? Espero-te hoje? Está dito?  
 D. Beatriz: Está dito.  
 D. Laura: De caminho verás um vestido bonito:  
                   Veio-me de Paris; chegou pelo *Poitou*  
                   Vai cedo. Pode ser que haja música. (...) (ASSIS, v. 3, 2008, p. 1252)

Em suma, acompanhamos uma conversa corriqueira, em que se falou dos outros e de si mesmas com suposta discrição e muita formalidade, típica do aburguesamento das relações sociais que, de fato, camuflavam as reais intenções, as opiniões das pessoas, mas que ainda veladamente, grandes verdades surgiram. Brás Cubas conversou com a “Amável

Formalidade” em suas memórias e nós compartilhamos de suas palavras, de suas considerações.

Amável Formalidade, tu és, sim, o bordão da vida, o bálsamo dos corações, a medianeira entre os homens, o vínculo da terra e do céu; tu enxugas as lágrimas de um pai, tu captas a indulgência de um Profeta. Se a dor adormece, e a consciência se acomoda, a quem, senão a ti, devem esse imenso benefício? A estima que passa de chapéu na cabeça não diz nada à alma; mas a indiferença que corteja deixa-lhe uma deleitosa impressão. A razão é que, ao contrário de uma velha fórmula absurda, não é a letra que mata; a letra dá vida; o espírito é que é objeto de controvérsia, de dúvida, de interpretação, e conseqüentemente de luta e de morte. (ASSIS, v.1, 2008, p. 739)

A seguir, novamente veremos que a tal formalidade ditará o tom da conversa das próximas duas senhoras que analisaremos: D. Amélia e D. Clara. Mais uma ocasião em que nossos argumentos de representatividade social e comportamentos são reiterados, de outra maneira discursiva. Desta forma, não nos repetiremos em comentários extensos, mas salientamos que, embora o conto *O melhor remédio* (1884) seja posterior a *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), seu nível de exposição e reflexão sociais são tão amenos quanto aos do conto *Antes da missa* (1878). Trata-se de um retrocesso de Machado de Assis? Não acreditamos que seja. Apesar de simples situações enunciativas, nossas convicções caminham para um descompromissado trabalho que descansa o escritor entre as grandes demandas, entre a produção de densos romances, mas que nunca abandonam o perfil analítico e questionador.

Jonathan Culler, no segundo capítulo de seu livro *Teoria Literária: uma introdução* (1999), levanta algumas ideias que colaboram para o entendimento de o que é literatura, e uma delas a interpreta como uma “construção intertextual ou autorreflexiva”, conceitos que concordamos serem válidos em relação à obra machadiana em toda sua extensão. E o estudioso nos indaga quanto ao propósito desta arte, questões interessantes que cada um de nós pode tentar responder sobre estes e outros textos de Machado, ou de qualquer escritor:

A literatura é um instrumento ideológico: um conjunto de histórias que seduzem os leitores para que aceitem os arranjos hierárquicos da sociedade? Ou a literatura é o lugar onde a ideologia é exposta, revelada como algo que pode ser questionado? (CULLER, 1999, p. 45)

Nossas reflexões durante esta dissertação tem buscado responder tais perguntas. E ler o diálogo *O melhor remédio* (1884), conto em que dois fatos são narrados, dentro de um bonde, por duas senhoras casadas que compartilham suas tristezas, frustrações e incompreensões, exemplifica mais uma vez o trabalho de Machado em retratar sua sociedade hierarquizada e mostra sua habilidade em promover o questionamento do leitor. Vejamos como essa dinâmica se constrói.

Os maridos de D. Clara e D. Amélia foram os motivadores para que aquele encontro casual fosse tomado de depressivos sentimentos. Podemos caracterizá-las como senhoras abastadas, solitárias em seu próprio mundo de comodidades, que certamente dedicaram muito mais tempo que o necessário para sofrer, ampliar e intensificar suas decepções, atribuindo uma boa dose de dramaticidade romanesca aos fatos narrados. Enquanto que os maridos, que não participam, não são personificados no enredo, provavelmente eram homens voltados para a racionalidade do final do século XIX.

Dona Clara (Com discrição.): Que aconteceu?

Dona Amélia: Coisas minhas! Você é bem feliz, Clara. Digo muita vez comigo que você é bem feliz. Realmente, eu não sei para que vim ao mundo.

Dona Clara: Feliz, eu? (Olhando melancolicamente para as borlas do leque.) Feliz! Feliz! Feliz!

Dona Amélia: Não tente a Deus, Clara. Pois você quer comparar-se a mim nesse particular? Sabe por que é que saí hoje?

Dona Clara: E eu por que é que saí?

Dona Amélia: Saí porque já não posso com esta vida: um dia morro de desespero. Olhe, digo-lhe tudo: saí até com ideias... Não, não digo. Mas imagine, imagine.

Dona Clara: Fúnebres?

Dona Amélia: Fúnebres. Sou nervosa, e tenho momentos em que me sinto capaz de dar um tiro em mim ou atirar-me de um segundo andar. Imagine você que o senhor meu marido teve ideia...Olha que isto é particular. (ASSIS, v. 3, 2008, p. 151)

O marido de D. Amélia acredita que a esposa tem um relacionamento amoroso extraconjugal com um conhecido de Petrópolis, o que não era incomum, mas ela nega fervorosamente. Mas nós, leitores assíduos de Machado de Assis, podemos até duvidar da palavra desta senhora e cogitar que de fato exista infidelidade, já que esposos e esposas na época com frequência viviam este desejo socialmente proibido, ou também arriscamos especular que talvez este marido alimentasse tal pensamento porque ele era o adúltero efetivamente, afinal, desconfiamos da atitude, intenções dos outros quando nós fazemos o errado.

Pela tragicidade como narra seu problema, podemos questionar se D. Amélia de fato se sentia fragilizada e humilhada diante da desconfiança do marido, ou se tudo não passava de dissimulação para não delatar-se, haja vista que nas muitas personagens femininas machadianas seu comportamento e modo de expressão já estavam muito distantes deste perfil romântico apresentado; nem mesmo Elisa, de *O Protocolo* (1862), parecia tão frágil.

Pelo estilo objetivo de narrar, *O melhor remédio* (1884) é um conto ainda menor que *Antes da missa* (1878); em quatro passagens Dona Amélia contou todo seu dilema, o de passar por adúltera. A desconfiança começou quando o marido decidiu que o casal viajaria a Minas, mas sua sogra se contrapôs opinando que seria mais prático que eles fossem até Petrópolis, localidade em que o encontro entre mãe e filha seria facilitado. No entanto, diante da insistência da sogra neste pedido, Conrado, o esposo, entendeu que algo mais estaria motivando essa ida à cidade serrana: a possibilidade da esposa encontrar-se com outro homem. E a cada tentativa de dissuadir a decisão de Conrado, maior era a desconfiança e a certeza de que esta sugestão não deveria ser aceita.

Dona Amélia: Eu disse a mamãe que não pedisse mais nada; não valia a pena, era perder tempo e zangar o Conrado. Mamãe concordou comigo; mas, daí a dois dias, tornou a falar na mudança; e afinal ontem o Conrado entrou em casa com os olhos cheios de raiva. Não me disse nada, por mais que lhe rogasse. Hoje de manhã, depois do almoço, declarou-me que mamãe tinha ido procurá-lo ao escritório e lhe pedira pela terceira vez para não ir a Minas, mas a Petrópolis que ele afinal consentira em dividir o tempo, um mês em Minas e outro em Petrópolis. E depois pegou-me no pulso, e disse-me que tomasse cuidado; que ele bem sabia por que é que eu queria ir para Petrópolis, que era para andar de olhadelas com... Nem lhe quero dizer o nome, um sujeito de quem não faço caso... Diga-me se não é para ficar maluca.

Dona Clara: Não acho.

Dona Amélia: Não acha?

Dona Clara: Não: é um episódio sem valor. Maluca havia de ficar, se se desse o que se deu hoje comigo. (ASSIS, v. 3, 2008, p. 152)

Dona Clara e seu marido se desentenderam por causa da compra de um broche, o que desencadeou uma discussão sobre o mau hábito da mulher de gastar demais. Já comentamos sobre estes comportamentos neste capítulo: avareza do marido e o instinto consumista da esposa, mas para as mulheres da época, mostrar riqueza e elegância era uma necessidade, se não uma cobrança social. Mas a revisitação de Machado a esta questão, nos faz supor também ser um desejo do escritor apontar a grande diferença social de seu tempo, afinal, a maioria da população brasileira naquele momento ainda era escrava ou muito pobre e entristecer-se porque o marido se irritou com seus gastos fúteis torna-se claramente uma afronta ao país,

uma atitude vergonhosa, embora para o marido burguês que passava por tal situação, o motivo da revolta não fosse a disparidade social, mas a perda de seu próprio patrimônio.

Dona Clara: (...) Comprei um presente no Farani, um broche muito bonito; e na mesma ocasião comprei outro para mim. Mandei fazer um vestido, e fiz umas compras mais. Isto foi há mês e meio. Oito dias depois deu-se a reunião do Baltazar. Já tinha o vestido encomendado, e não precisava mais nada; mas, passando pela rua do Ouvidor, vi outro broche muito bonito e tive vontade de comprá-lo. Não comprei, e fui andando. No dia seguinte torno a passar, vejo o broche, fui andando, mas na volta... Realmente, era muito bonito; e com o meu vestido ia muito bem. Comprei-o. O Lucas viu-me com ele, no dia da reunião, mas você sabe como ele é, não repara em nada, pensou que era antigo. Não reparou mesmo no primeiro, o do jantar do Albernaz. Vai então hoje de manhã, estando para sair, recebeu a conta. Você não imagina o que houve; ficou como uma cobra.

Dona Amélia: Por causa de dois broches?

Dona Clara: Por causa dos dois broches, dos vestidos que faço, das rendas que compro, que sou uma gastadeira, que só gosto de andar na rua, fazendo contas, o diabo. Você não imagina o que ouvi. Chorei, chorei, como nunca chorei em minha vida. Se tivesse ânimo, matava-me hoje mesmo. Pois então... E concordo, concordo que não era preciso outro broche, mas isto faz-se, Amélia? (ASSIS, v. 3, 2008, p. 152-153)

Mas como Machado não tinha o objetivo de espezinhar aqueles que pagavam para ler o que escrevia, que o admiravam como escritor, a solução para este conto foi bastante previsível e condizente àquela realidade, apesar da denúncia do mau uso do dinheiro e da insinuação a infidelidade, as duas senhoras continuaram a vida de sempre, de afagar as mágoas ou divertir-se nas compras, hábito, aliás, comum ainda no século XXI; o melhor remédio para a tristeza é um agradável passeio de compras.

Dona Amélia: Há de ser sempre assim. (Chegando à rua do Ouvidor.) Você desce ou sobe?

Dona Clara: Eu subo, vou à *Glace Elegante*; depois desço. Vou ver uma gravura muito bonita, inglesa...

Dona Amélia: Já vi; muito bonita. Vamos juntas.

Dona Clara: Há hoje muita gente na rua do Ouvidor.

Dona Amélia: Olha a Costinha... Ela não fala com você?

Dona Clara: Estamos assim um pouco...

Dona Amélia: E... e depois...

Dona Clara: Sim... mas... luvas brancas.

Dona Amélia: .....?

Dona Clara: .....?

Ambas (Sorrindo.): Uma coisa muito engraçada; vou contar-lhe... (ASSIS, v. 3, 2008, p. 153)

Como podemos perceber, Machado tanto explorou a classe burguesa em seus textos que a repetição de temas foi inevitável, embora nossa seleção, até então, só tenha

contemplado o tratamento ameno ao adultério, que de fato, não fora consumado ou confirmado. Acompanhamos também textos marcados pelo diálogo, em que a voz das personagens ditou o juízo de valores em reflexão, os comportamentos e as convenções sociais da época. Mas o conto *A Cartomante* (1884), nossa última análise, será o exemplo do escritor de apurada linguagem e discurso que a experiência criou. Encontraremos outra estética – na mesma linha de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 1881, embora mais ligeira – e outro tratamento para a infidelidade – em um Machado cético, descrente do virtuosismo burguês de sua juventude.

### 3.3. A CARTOMANTE (1884)

O gênero conto ao longo do século XIX esteve intimamente ligado ao jornal e à revista e, por meio destes canais de comunicação, Machado de Assis muito publicou, aproveitando, para elaborar seus livros de contos, muito do que lá apresentou pela primeira vez para seu leitor. Organizou sete volumes em vida, com um total de 76 textos, embora 8 deles tenham sido escritos exclusivamente para a publicação em livro, enquanto os demais foram retirados da imprensa.

Mas ainda vale mencionar que o montante de contos escritos e publicados na imprensa é bem maior: 218, e que a grande maioria permaneceu inédita em volume até que as “obras completas” fossem elaboradas após a morte do escritor.

Embora Machado nada tenha registrado a respeito do critério de seleção dos contos que participariam de suas coletâneas, podemos observar sua preferência por textos publicados em um ou outro meio impresso em distintos momentos de seu trabalho literário, assim como as advertências ao início de cada livro ajudam a compreender, ou pelo menos supor, sua vontade ou proposta autoral.

Como já comentamos, o trabalho machadiano na imprensa da então capital do Brasil muito se adequava ao perfil / tendência política de cada periódico e isso, de certa forma, também ditou o perfil, as temáticas e o tratamento ofertado a elas, dentro de cada coletânea de contos. Damos destaque a dois veículos de comunicação que julgamos importantes para a produção de contos de nosso escritor e que são bastante díspares quanto a suas propostas editoriais: O *Jornal das Famílias*, de tom conservador, traz um grande volume de trabalho do jovem Machado, e a *Gazeta de Notícias*, mais liberal, onde publicou a maior parte dos textos reaproveitados para as versões em volumes. Acompanhemos mais informações a esse respeito:

(...) o *Jornal das Famílias*, apesar do nome, era uma revista mensal, cuja venda era feita por assinaturas e cujo custo a colocava como privilégio das camadas mais abastadas da população. Era monarquista e conservadora, como não podia deixar de ser, tendo como público a aristocracia carioca. A *Gazeta de Notícias* era um jornal diário, avançado e republicano, abolicionista e liberal. Vendido nas ruas por meninos-jornaleiros, a preços convidativos, procurava atingir parcelas menos ricas e alfabetizadas da população. Alinhada ideologicamente com os segmentos mais progressistas do processo político, ela sobrevive ao Império e adentra sobranceira o Século XX. (RIBEIRO, online, p.10)



Em função do público leitor e da abordagem destes jornais, os textos de Machado apresentam perfis bastante distintos para poder respeitar o contexto em que se inseriam. No *Jornal das Famílias* encontramos contos em que personagens idealizadas são postas em situações sociais pouco conflitivas, tematizando com frequência o casamento – como acompanhamos na peça *O Protocolo* (1862). Já na *Gazeta de Notícias*, a sociedade apresentada nos contos está exposta e criticada claramente, e o tom de denúncia aos conceitos liberais violados por aristocratas demagogos torna-se matéria viva destes textos. Deste modo, o Machado contista que existiu foi aquele que soube sobreviver em diferentes meios para sustentar-se como escritor, escrevendo aquilo que cada um gostaria de ler.

Acompanhemos os números desta dedicação aos dois periódicos. Na revista mensal *Jornal das Famílias*, que circulou de 1863 a 1878, Machado publicou 85 contos – uma frequência altíssima, posto que saíram 192 números dela. Destes contos, surgiram os livros *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873), exceto o conto *Miss Dollar* (1870) que nunca fora publicado na imprensa, somente em livro.

Já pelo jornal diário *Gazeta de Notícias*, o escritor publicou textos de diversos gêneros por 27 anos, entre eles, 53 contos. E identificamos forte preferência por estes contos, pois foram levados para a publicação em livro quase que em sua totalidade: em *Papéis Avulsos* (1882) 6 contos saíram da *Gazeta de Notícias*, outros 13 foram para *Histórias sem data* (1884), 14 contos para o livro *Várias Histórias* (1896), mais 7 para *Páginas Recolhidas* (1899) e 1 conto foi destinado ao último livro de contos de Machado intitulado *Relíquias de Casa Velha* (1906). Assim, daquele total de 53 contos publicados no jornal *Gazeta de Notícias*, 41 estão nos livros, incluindo *A Cartomante* (1884) que iremos analisar.

Aproveitando a deixa a respeito das publicações dos contos machadianos na imprensa fluminense, pode-se observar que nada mencionamos sobre a presença dos contos *Antes da missa* (1878) e *O melhor remédio* (1884) nos jornais do século XIX. Eles foram publicados, respectivamente, nos jornais *O Cruzeiro* e *A Estação*, cujas propostas políticas também influenciaram na postura de Machado no momento da escrita e no quanto contribuiu nestes jornais.

A revista *A Estação – Jornal ilustrado para a família* foi a versão brasileira de uma revista parisiense chamada *La Saison* que fez bastante sucesso por aqui na segunda metade do século XIX. Ela apresentava as mesmas propostas e seções da revista francesa e o mesmo luxo e cuidado editorial de sua revista original, além de trazer um anexo literário com contos,

poemas, romances, artigos, variedades, lançamentos literários e teatro. Embora o subtítulo traga um ar de conservadorismo à revista, podemos até afirmar que Machado, colaborador por 19 anos, teve certa liberdade para publicar textos mais densos e críticos, como *O Alienista* (1882) e *Quincas Borba* (1891), totalizando 58 textos em 273 números da revista.

Já no jornal diário *O Cruzeiro*, em que Machado trabalhou por menos de um ano (1878), publicou textos mais conservadores, como o romance *Iaiá Garcia* (1878), em 38 folhetins, ou sob o pseudônimo bíblico Eleazar, como foi o caso do conto *Antes da missa* (1878). A saída de nosso escritor do grupo de colaboradores do jornal se deu após um acordo de *O Cruzeiro* com o escravocrata Martinho de Campos, na época presidente do conselho de ministros, que mudou o tom do jornal ao passar a receber subvenções e a defender ideias escravagistas, o que proporcionou o desligamento de outros grandes nomes da literatura brasileira do periódico, como Quintino Bocaiúva e Ernesto Cibrão.

Notamos que a narrativa em terceira pessoa era preferência na literatura oitocentista e arriscamos afirmar que tal fato se deu pela intenção de apresentar mais objetivamente o fato narrado, beirando a imparcialidade, ou o pouco envolvimento entre narrador e texto. No entanto, Machado de Assis, que muito fez uso deste foco narrativo, como já vimos nas reflexões de Bosi que compilamos, optou também pelo narrador de primeira pessoa por algumas vezes, sendo *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) sua primeira escritura neste estilo; romance que marca o início de uma era em que o leitor seria parte fundamental para a própria construção do texto e de sua trama, claramente convocado para esta função. Hélio de Seixas Guimarães (2006) faz um riquíssimo comentário a esse respeito:

Assim, interessa ver na reviravolta formal iniciada com *Brás Cubas* a adoção de novas estratégias de endereçamento ao leitor, traduzindo os novos pactos que o escritor busca estabelecer com seu público enquanto seus antecessores pareciam considerar o leitor como uma extensão natural de si mesmos e de sua classe, Machado problematiza a figura quase improvável do leitor de literatura procurando incorporá-la à forma de seu romance. A inscrição, no texto, de questões do universo empírico da leitura e da literatura constitui a meu ver uma dimensão do processo de “acumulação realista” estudado por Roberto Schwarz nos romances machadianos, que lançam mão e testam os esquemas do romantismo e da ideologia liberal concluindo pela não-aplicabilidade das ideias e das ideologias importadas a uma representação que aspirava ao realismo. (GUIMARÃES, 2004, p. 53-54)

Portanto entendemos que a narrativa machadiana a partir de *Brás Cubas* parece não focar mais a objetividade absoluta que naturalistas e realistas defendiam, pelo contrário, Machado passou a elaborar textos em que existia certo vazio de informações, de percepções

que caberia ao leitor preencher; surgiram textos em que se sugeria interpretações, caminhos de leitura, nunca esgotando-se em si mesmos já que se espera a participação efetiva do leitor nesse processo – conduta que passou a ser marca da escritura machadiana em prosa.

Assim, o narrador que antes não era tão conectado ao leitor, cuja relação se baseava mais no convencimento de seu público quanto à matéria narrada e na descrição de fatos cronologicamente organizados – esquema que podemos acompanhar, entre os romances, até *Iaiá Garcia* (1878) – mudou com a chegada do defunto-autor Cubas, um anti-herói que se desfez deste primeiro perfil e desligou-se de qualquer cunho pedagógico que a literatura machadiana ainda pudesse apresentar, esperando deste leitor muito mais atenção e reflexão para completar as lacunas descritivas, temporais ou interpretativas do texto.

E da mesma forma como a proposta discursiva no romance se modificou, os contos machadianos também acompanharam tal processo, embora a brevidade do gênero impeça que esta brilhante habilidade desenvolvida pelo escritor possa ser aprofundada.

O narrador em primeira pessoa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), assim como o narrador em terceira pessoa de *A Cartomante* (1884), evita a enumeração linear dos fatos, foge da narrativa precisa e sem falhas. E nós, leitores, acabamos lidando com um ser que nos desafia, dialoga e manipula a cena e a nós mesmos. Tal perfil textual de incerteza e imprecisão resultantes da postura discursiva do narrador, certamente nos instiga e nos aproxima da matéria narrada, e esta dos caminhos tortuosos da realidade.

A omissão de informações e detalhes, seja por não se lembrar de tudo ou por não possuir simplesmente o total conhecimento das ações e pensamentos das personagens, humaniza o trabalho de Brás Cubas. A mesma linha de pensamento podemos seguir com relação à postura do narrador do conto, que não deseja oferecer toda a trama esmiuçada, ou simplesmente não esteve presente em todos os momentos das personagens.

Sendo a narrativa de Brás Cubas nosso livro de referência para indiciar o amadurecimento do escritor Machado de Assis, cabe-nos alguns comentários que façam distinção entre ele e o conto que iremos analisar. Parece-nos claro que o foco da tensão que esta narrativa memorialista nos provoca está bastante atrelado ao embate promovido pelo narrador com o seu leitor em um universo em que o campo sentimental desaparece para então exaltar personagens que nada tem de virtuosas, em que a maldade, a mesquinha e a sordidez afloram. No entanto, escrita posteriormente ao romance, o conto *A Cartomante* (1884), que traz um narrador abertamente dialogante com o leitor, apresenta uma trama e

personagens de constituição não tão duras e extremadas, embora trate também de desvios comportamentais da burguesia, de uma natureza humana que foge do idealismo e se aproxima de seu público. Vejamos como podemos aproximar ainda mais estes dois textos.

Na advertência de *Várias Histórias* (1896) – livro em que se encontra o texto *A Cartomante* (1884) – o escritor parece demonstrar certa despreensão quanto aos contos que reuniu, textos que retratam a brevidade de momentos da vida que passam despercebidos. Não busca o ineditismo, tampouco almeja ser um ícone ou uma grande obra, mas informa que a qualidade dos textos se atribui ao tratamento dado à matéria narrada e não ao formato que o gênero pede, que poderia até comprometê-los.

*Mon ami, faisons toujours des contes...  
Le temps se passe, et le conte de la vie  
s'achève, sans qu'on s'en aperçoive.*<sup>2</sup>  
Diderot.

As várias histórias que formam este volume foram escolhidas entre outras, e podiam ser acrescentadas, se não conviesse limitar o livro às suas trezentas páginas. É a quinta coleção que dou ao público. As palavras de Diderot que vão por epígrafe no rosto desta coleção servem de desculpa aos que acharem excessivos tantos contos. É um modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como os do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. 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, v.2, 2008, p. 446)

Publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias*, em 1884, faz parte da coletânea *Várias Histórias* (RJ: Laemmertb, 1896) em que o tema “adultério” não se esgota no conto em que vamos analisar, surge em outros três: *Noite de Almirante* (1884), *Missa do Galo* (1894) e *Uns braços* (1885). *A Cartomante* (1884) privilegia a ação e traz sucintas, porém precisas e claras, descrições das personagens que atuam como anti-heróis no triângulo amoroso que se cria após a morte da mãe de Camilo.

Rita era “dama formosa e tonta (...) graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa” (ASSIS, v.2, 2008, p. 448), já seu marido, Vilela, homem sério que seguira carreira de magistrado, era amigo de infância de Camilo, este que “entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego público” (ASSIS, v.2, 2008, p. 448).

---

<sup>2</sup> Meu amigo, sempre faço histórias ... / O tempo passa, e a história de vida / termina sem que ninguém a perceba. (Traduzido por Eloísa Zoccaratto de Souza)

Diferente da maioria de seus contos e lembrando a estrutura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado elabora este conto fora da ordem cronológica. Seu início já nos remete à ação: a conversa entre o apaixonado casal de amantes sobre a veracidade das crenças populares, especialmente a leitura das cartas. Mas somente mais adiante entenderemos efetivamente em que contexto se insere tal diálogo, assim como as relações interpessoais e o motivo que levou Rita a consultar-se com uma cartomante.

Neste conto, a figura do narrador se constrói em terceira pessoa, um observador que, por conta da alinearidade com que os fatos são narrados, omite e deixa lacunas descritivas ao longo do texto, brincando com as ações, como já podemos notar no primeiro parágrafo do conto ao retrabalhar uma referência shakespeariana dada por Rita para indiciar a tragédia que sucederá.

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, v.2, 2008, p. 447)

Hamlet, personagem-título de uma das mais famosas peças de William Shakespeare (1564-1616), conta a história de um príncipe que busca vingar a morte de seu pai morto por um tio, este último que acabou casando-se com sua mãe. Ao longo da peça, o que se acompanha é o percurso da vida traçado em meio a loucura real e a fingida, do sofrimento oprimido à raiva fervorosa, explorando temas como a traição, a vingança, a corrupção e a moralidade. Guardadas as devidas proporções, nosso conto também explora algumas destas questões.

Horácio era amigo de Hamlet e abre a encenação da peça, assim como ocorre em *A Cartomante* (1884). Na representação, os sentinelas do Castelo Real Dinamarquês tentam convencer Horácio da presença do fantasma do rei morto, este que se encontra com o rapaz e mais tarde conta ao filho o golpe pelo qual passou, motivando todo o enredo que se desenrolará.

Assim, o Horácio de Shakespeare e o de Machado, são seres conscientes dos fatos. E, em nosso caso, Hamlet e Horácio, que acompanham o bonito quadro amoroso e feliz protagonizado por Rita e Camilo, são presenças que alertam que há questões e relações ainda incompreendidas, fora do nosso controle. Mas como nós, leitores, já sabemos da tragicidade

do texto shakespeariano, ficamos de sobreaviso que algo sinistro deve ocorrer no decorrer do texto.

Apesar da figura de amante, transgressora da moralidade, Rita apresenta clara insegurança amorosa proveniente do afastamento do amante de sua casa; atitude decorrente do temor da descoberta do romance. Tal insegurança, para nós, indica fragilidade nesta mulher que entende o amor extraconjugal como verdadeiro e necessário, levando-a a buscar ajuda sobrenatural para confortar seu coração; uma atitude pouco adequada ao momento cientificista da época que trouxe tantas mudanças comportamentais e de crenças da burguesa, momento em que a cultura popular esteve marginalizada em prol do desenvolvimento intelectual e racional.

E também Camilo, numa situação limítrofe, quando fora chamado com urgência pelo amigo Vilela, recorreu à cartomante, resgatando antigas crenças populares e superstições antes ensinadas pela mãe. Notamos que o narrador expõe, criticamente, esta dicotomia do homem moderno brasileiro que incorporava as novidades sem muito entendê-las ou acreditar nelas, de modo que este novo burguês deveria manter os preceitos religiosos, as convenções sociais e somar a racionalidade.

(...)Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de credices, que a mãe lhe inculcou e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinamentos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total. Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando. (ASSIS, v.2, 2008, p. 447)

Nas memórias de Brás Cubas há uma interessante passagem da vida de Lobo Neves, esposo de Virgília, em que a superstição fora determinante na tomada de uma importante decisão. Lobo Neves seria indicado para presidente de uma província no norte do país, uma clara ascensão política, mas a nomeação se deu no dia 13, data que lhe trazia más recordações, ou azar: coincidia com o dia de falecimento de seu pai, “treze dias depois de um jantar em que havia treze pessoas” (ASSIS, v.1, 2008, p. 708), também era o número da casa em que sua mãe morreu. Como uma prática pagã, acreditar e mudar de atitude por conta de crenças populares, como crer que um número possa ser fatídico, tornou o sacrifício da recusa do cargo

uma postura muito séria, que quase lhe custou a carreira política, status muito valorizado por este homem e pela sociedade.

Mas diferentemente de Camilo que preferia recusar, dizendo ser descrente de tudo sem nada justificar, nesta ocasião Lobo não pode assumir publicamente o que de verdade o impedira de aceitar a nomeação, seria uma vergonha e clara demonstração de fraqueza, embora acreditar na sorte e no azar fosse já parte de nossa cultura. Brás Cubas, provavelmente o único fora da família a saber da verdade, faz um relevante comentário sobre aquele episódio que também vale como observação ao que se vivenciaria no conto *A Cartomante* (1884): “Tolera-se uma superstição gratuita ou barata; é insuportável a que leva uma parte da vida” (ASSIS, v.1, 2008, p. 709).

Como já acompanhamos em outros textos analisados, na literatura machadiana prevalece a ideia de que o casamento é necessário e fundamental às convenções sociais. Embora em *A Cartomante* (1884), e em muitos outros textos, tal obrigatoriedade tenha gerado o tédio, o descontentamento e/ou a insatisfação sexual do casal, problema facilmente solucionado por meio das relações extraconjugais, no caso de Rita e Camilo, foi uma situação provocada por ela, com malícia e dissimulação (como em *Capitu?*).

Vale observar que esta solução a favor do prazer sexual fora de casa, principalmente o feminino, ainda inadmissível para a sociedade oitocentista, é pensamento do velho e cético Machado e não do jovem, que cultuava exatamente o contrário: que a família se construía pela força do amor e não pelas aparências. Vejamos, então, como o narrador descreve essa rede de sedução e desejo que envolveu Rita e Camilo, relação que muito se assemelhava a de um casal oficialmente constituído, já que se divertiam juntos não somente na intimidade, muito embora as palavras do narrador ao descrever os sentimentos de Camilo tragam sentidos mais erotizados, de simples desejo carnal e de ousadia e risco, no caso de Rita, pois não evitava insinuar-se ao amante nem mesmo na presença do marido:

Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca. A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela; era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. *Odor di femmina* eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. Liam os mesmos livros, iam juntos a teatros, passeios. (...) Até aí as coisas. Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procurava, muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas. (...) Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou

atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória violenta. Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos, sem padecer nada mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro. (ASSIS, v.2, 2008, p. 448)

Poderíamos pontuar diversos casos dentro da obra de nosso escritor em que se insinua ser a mulher quem promovia e provocava o adultério. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), quanto ao relacionamento de Brás e Virgília, no entanto, parece não haver sido categoricamente assim. Não mais comprometidos, o reencontro do casal em uma festa parece ter sido fatal para que todas as emoções inexistentes na juventude aflorassem, momento em que a beleza de Virgília se exaltava com o ganho de alguma idade e prestígio social de mulher casada e a despreensão de Cubas com a vida era seu mote de sobrevivência. Brás Cubas atribui a si mesmo, a seu poder de sedução, o sucesso desta conquista, e assim relata quando já estavam apaixonados e iniciando o caso amoroso, apesar de compreendermos também haver existido uma concessão por parte de Virgília para que o romance se concretizasse.

(...) toda ela estava concentrada em mim, nos meus olhos, na minha vida, no meu pensamento; - era o que dizia, e era verdade.

Há umas plantas que nascem e crescem depressa; outras são tardias e pecas. O nosso amor era daquelas; brotou com tal ímpeto e tanta seiva, que, dentro em pouco, era a mais vasta, folhuda e exuberante criatura dos bosques. (ASSIS, v.1, 2008, p. 682)

A lua de mel dos amantes Camilo e Rita acabou quando ele recebeu uma carta anônima que o chamava de “imoral e pérfido” e, por ser de conhecimento de todos a situação do adultério, o rapaz diminuiu suas visitas ao casal Rita e Vilela, assim como a frequência de seus encontros com a amada. Rita, alertada da situação, esperava interceptar alguma carta de mesma caligrafia que o marido pudesse receber, evitando a delação do romance, mas nada apareceu, embora a postura do marido tenha se alterado, passando a um estado sombrio e desconfiado.

Brás Cubas e Virgília também foram descobertos pela sociedade carioca, e o comportamento do marido traído, Lobo Neves, também se alterou, o que motivou a diminuição das visitas do amante na casa do casal e da amizade entre Lobo Neves e Brás Cubas. O defunto-autor cita um pensamento da escritora Margarida de Navarra (1492-1549) para convencer o leitor que, embora os amantes não assumam a falha moral, e a mulher, nestas ocasiões, se cale e tente ao máximo não indiciar a situação, os segredos sempre são



descobertos: “Não há cachorrinho tão adestrado, que alfim lhe não ouçamos o latir” (ASSIS, v.1, 2008, p. 741), e realmente foram, chegando ao ponto de, indireta ou diretamente, outros personagens ou pessoas da sociedade insinuassem o conhecimento público da relação, situação inexistente no caso de Camilo e Rita.

Mesmo assim, sem as indiretas públicas, em *A Cartomante* (1884), chegou o dia em que o amante recebera um bilhete do amigo que pedia, com urgência, sua presença em casa; um momento de tensão em que já se presume a descoberta do caso amoroso. Temeroso, até pensou em não atender ao chamado, mas decidiu tomar um tálburi e, por um mistério da vida, uma coincidência, Camilo viu-se diante da casa da cartomante que Rita visitara, enquanto esperava que um acidente com uma carroça fosse solucionado.

Neste momento, toda sua racionalidade sucumbiu ao desespero e à inquietude, o homem, antes apoiado na razão, rendeu-se ao subjetivismo do sobrenatural e Camilo bateu à porta da vidente, reafirmando a reflexão do início deste conto que “há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia” (ASSIS, v.2, 2008, p. 447).

A agitação dele era grande, extraordinária, e do fundo das camadas morais emergiam alguns fantasmas de outro tempo, as velhas crenças, as superstições antigas. (...) E inclinava-se para fitar a casa... Depois fez um gesto incrédulo: era ideia de ouvir a cartomante, que lhe passava ao longe, com vastas asas cinzentas; desapareceu, reapareceu, e tornou a esvair-se no cérebro; mas daí a pouco moveu outra vez as asas, mais perto, fazendo uns giros concêntricos. (ASSIS, v.2, 2008, p. 450)

Daí em diante a narrativa mostrará o charlatanismo dos videntes na figura da cartomante italiana que recebe Camilo. Será o próprio rapaz quem dará à mulher dicas, inconscientemente, de como tratá-lo, do que o aflige e de o que quer saber do futuro; subsídios para que se construa a farsa que o revigorará. Toda a cena da consulta sobrenatural é um grande escárnio às contradições morais e espirituais da época. Camilo se mostra nervoso e ansioso desde o modo como bate à porta até os comentários que faz para as frases evasivas da cartomante, ela se mune de informações suficientes para poder dizer exatamente aquilo que deseja ouvir.

Deu por si na calçada, ao pé da porta; disse ao cocheiro que esperasse, e rápido enfiou pelo corredor, e subiu a escada. A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada. Trepou e bateu. Não aparecendo ninguém, teve ideia de descer; mas era tarde, a curiosidade fustigava-lhe

o sangue, as fontes latejavam-lhe; **ele tornou a bater uma, duas, três pancadas.** Veio uma mulher; era a cartomante. (...)

A cartomante fê-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto de Camilo. Abriu uma gaveta e tirou um baralho de cartas compridas e enxovalhadas. Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. (...)

– Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto...

Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.

– **E quer saber, continuou ela, se lhe acontecerá alguma coisa ou não...**

– **A mim e a ela, explicou vivamente ele.** [grifo nosso] (ASSIS, v.2, 2008, p. 451)

A cartomante seguiu seu discurso afirmando, inclusive, que o terceiro não sabia de nada, mas que a inveja os perseguia. De fato, somente um amante procuraria uma consulta desta, o homem provedor, chefe de família, nem ao menos se preocuparia em ter uma relação extraconjugal descoberta, já que, como diria a personagem Elisa, em *O Protocolo* (1863), este é um direito dos homens, suas asas de anjo para amar fora de casa.

Muito bem recompensada por Camilo, a cartomante, de casa e perfil tão enxovalhado, sai desta consulta com dez mil-réis, muito mais do que ganhava normalmente, enquanto ele, muito feliz, confortado por aquelas tão boas palavras, retoma o caminho em direção a casa de Vilela e Rita. Até a leitura ameaçadora, raivosa que fizera anteriormente do bilhete do amigo passou, agora o pedido parecia inofensivo.

Tudo lhe parecia agora melhor, as outras coisas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais. Chegou a rir de seus receios, que chamou pueris; recordou os termos da carta de Vilela e reconheceu que eram íntimos e familiares. Onde é que ele lhe descobrira a ameaça? Advertiu também que eram urgentes, e que fizera mal em demorar-se tanto; podia ser algum negócio grave e gravíssimo. (ASSIS, v.2, 2008, p. 452)

E mais uma vez o narrador indicia o que está a caminho, ele diz que “o presente que se ignora vale o futuro” (ASSIS, v.2, 2008, p. 442) e de fato Camilo chegou despreparado na casa em que morreria junto com sua amada. Ele estava inebriado com as palavras da cartomante, com o amor que sentia por Rita, recordando o que já haviam vivido juntos e o futuro que ainda teriam, contemplou a bela paisagem do trajeto e, ao chegar, fora surpreendido por um homem transtornado que já havia matado a esposa e faria o mesmo com o amante; triunfava, assim, a moralidade pela vingança, a honra de uma família, a razão em detrimento da subjetividade, as convenções sociais e a soberania masculina / do marido,

demonstrando que aquela modernidade intelectual em voga ainda não havia sido capaz de eliminar todos os velhos padrões de comportamento e valores.

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: - ao fundo, sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão. (ASSIS, v.2, 2008, p. 452-453)

Brás e Virgília tiveram melhor sorte. Eles foram delatados ao marido também por uma carta, mas nada passaram além da necessidade de separar-se, afinal, Lobo Neves tinha uma carreira a manter e um político sem esposa não possuía a mesma credibilidade, ainda mais em tais circunstâncias, assim que mais uma vez, coincidentemente ou não, fora novamente nomeado presidente de província e com sua família mudou-se. Se na primeira nomeação de Lobo Neves, Brás Cubas quase o seguiu no cargo de secretário, neste segundo momento isso não se repetiu. Inclusive, Cotrim, seu cunhado, já na ocasião da primeira nomeação, o havia alertado e aconselhado a não segui-los, pois um escândalo amoroso na Corte, uma cidade grande, até poderia ser aceito, mas no interior não; comentário que indica certa modernidade e aceitação das atitudes sociais em transformação na capital do Brasil e a manutenção das convenções sociais moralistas nas províncias.

Aqui na corte, um caso desses perde-se na multidão da gente e dos interesses; mas na província muda de figura; e tratando-se de personagens políticos, é realmente insensatez. As gazetas de oposição, logo que farejarem o negócio, passam a imprimi-lo com todas as letras, e aí virão as chufas, os remoques, as alcunhas... (ASSIS, v.1, 2008, p. 707)

Já que podemos encontrar pontos de diálogo entre o conto e o romance, eles tanto podem aproximar os textos como distanciá-los. Ao acompanhar em ambos os textos a efetiva traição, logo percebemos que as personagens, como perfis representativos da sociedade burguesa, são distintos. Enquanto Brás Cubas e Virgília parecem ser movidos mais pelo desejo físico – diante da dificuldade do encontro, da crise e da possível delação de Lobo Neves, o casal simplesmente se separa –, Camilo e Rita aparentam amar-se de verdade, - os dois entregam suas esperanças e incertezas a uma cartomante e nela acreditam permanecendo juntos. Por este caminho, até podemos dizer que o casal de *Memórias Póstumas de Brás*

*Cubas* (1881) está mais próximo ao realismo e o casal de *A Cartomante* (1884), do romantismo, o que justifica, inclusive a tragicidade do desfecho do segundo.

Pela brevidade do conto, muitos detalhes permanecem omissos, e por esta razão não é possível saber se por algum tempo Camilo e Rita se relacionaram intimamente na casa da última ou se sempre se encontraram na casa de uma comprovinciana amiga de Rita. Mas podemos afirmar, sim, no romance que Brás e Virgília que antes de instalar dona Plácida na casinha da Gamboa, transformando-a no local fixo dos encontros, onde até pareciam ser e conviver como uma família, os encontros amorosos aconteciam na casa de Virgília.

Roberto Schwarz atribui a estas personagens que acobertam o pecado do adultério, ou estão prontas a ajudar com outros favores, o nome de “agregado”, e aponta que assim o fazem porque alguma ajuda já lhe foi dada, alguma gratidão muito forte existe para lhes fazer abrir mão de valores e crenças para aceitar serviços escusos ou serem cúmplices de ações imorais. No caso de dona Plácida, até novos benefícios foram concedidos para que a sua colaboração e cumplicidade fossem renovadas e garantidas sem questionamentos, sem reprovações (Brás lhe deu cinco contos de reis que muito antes havia encontrado em Botafogo e guardado para um dia fazer “caridade”).

Vejamos o que nos diz Cubas sobre esta casa da Gamboa e notemos como estabelecer um lugar neutro para a consolidação do adultério legítima e parece até purificar, sem remorsos, tal ação, um local onde as convenções sociais não prevaleceriam.

(...) Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado, - todas com venezianas cor de tijolo, - trepadeira nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco! (...)

A casa resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta; - dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesa, sem olheiros, sem escutas, - um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição, - a unidade moral de todas as coisas pela exclusão das que me eram contrárias. (ASSIS, v.1, 2008, p. 695)

Se em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), todo o adultério parece haver triunfado, com o esquema de encontros bem sucedidos e a durabilidade da relação superando a de muitos casamentos oficiais, três anos depois, Machado de Assis reinventa o tema e retoma uma dinâmica social mais conservadora ao condenar à morte o casal que desrespeitou as convenções em *A Cartomante* (1884). Talvez tenha sido utópica, moderna ou ousada demais a narrativa do defunto-autor, suas relações sociais e seus pensamentos acerca das

convenções e da moralidade, mas certamente podemos afirmar que o objetivo de trabalhar esta vivência amorosa, as claras, foi exitosa, tanto para o escritor Machado, quanto para Cubas que, orgulhoso de seu feito, explora tal experiência a exaustão, fazendo referências a Virgília do início do romance até o capítulo 152, de um total de 160.

Tudo deu errado para Camilo e Rita, possivelmente porque desejaram mais do que a relação extraconjugal poderia oferecer, como a presença constante, o amor e a felicidade simples. Parece-nos que faltou racionalidade e malícia para levar a situação e prever os perigos. Não encontramos Cubas e Virgília incertos de seus objetivos primeiros, ele, de viver livre e sem compromissos, ela, de manter a família e o *status*.

Os mecanismos de delação do caso e de defesa para preservar as relações adúlteras foram bem semelhantes nas duas obras. Os dois maridos traídos receberam cartas informando o ocorrido. Embora não tenhamos certeza no caso de Vilela, supomos, e ambos os casais haviam combinado avisar o outro caso alguma anormalidade fosse percebida, ou se alguma carta fosse interceptada.

Lobo Neves mostra para Virgília a carta ou bilhete que recebera com a delação do caso amoroso e ela soube reverter a situação a seu favor, ou o marido preferiu acreditar ou fechar os olhos para manter as aparências. Já Rita, se alguma satisfação o marido, Vilela, foi pedir, não conseguiu defender-se e foi morta. Com a sobrevivência de Virgília, ela pode avisar o amante do perigo, enquanto que Camilo não teve a mesma sorte. Brás Cubas e Virgília, conscientes de seus deslizes e erros, sabiam que corriam o risco de pagar com a morte a traição que já era pública, mas assim mesmo arriscaram e saíram da primeira crise até fortalecidos, enquanto Rita e Camilo, aparentemente aliados da realidade moral de seu tempo, entregaram-se às palavras de confiança e encorajamento de uma vidente.

Enfim, percebemos que Machado foi deixando ao longo dos anos a construção de um mundo imaginado para desenhar uma humanidade sem utopias, em que esposas adúlteras como Virgília e Rita existem e compartilham com seus amantes um certo clima de normalidade na relação, como de um segundo matrimônio, sem grande culpa pelo ato em si. Aí está, portanto, a grandiosidade da obra machadiana: escrever sobre posturas tão polêmicas, atípicas moralmente e, ainda assim, ser tão prestigiado e respeitado por aqueles que tanto retratou criticamente.

#### 4. CONCLUSÃO

Vimos que o Brasil oitocentista foi marcado por acontecimentos históricos e mudanças ideológicas que proporcionaram novos rumos para a nação, no entanto, também é notório que tais transformações não alteraram a antiga dinâmica sócio-político-econômica vigente desde a colonização. A emancipação política brasileira teve caráter conservador e por isso o senhor, o escravo, o latifúndio, o tráfico negreiro e a monocultura de exportação continuaram existindo e sendo fundamentais à manutenção e crescimento de nossa economia, embora também parecesse uma nação em franco engajamento liberalizante, haja vista a aparente valorização do trabalho livre, da liberdade de expressão, da igualdade perante a lei que se podia acompanhar em artigos de opinião publicados na época pelos simpatizantes deste novo pensamento, o que incluía políticos e escritores.

Assim, em um território que, ao longo do século XIX, se construía como país independente, os maniqueísmos políticos, sociais e religiosos tão enraizados no pensamento e na postura conservadora da população conflitavam com as vontades do novo homem moderno – o burguês em pleno crescimento econômico, intelectual e social – que se interessava e se espelhava nas nações e ideologias europeias para firmar-se como uma nova e importante classe social brasileira. Situação que levou estes novos ricos a desenvolverem certa habilidade para adequar-se e sustentar-se em um momento em que se inseriam novos preceitos ideológicos e progressistas em relação ao antigo pensamento escravocrata, sem necessitarem tomar uma postura categórica ou deixar de lucrar com os antigos negócios escravagistas e latifundiários.

(...) o rompimento com a Metrópole e a abertura para o mundo contemporâneo não foram acompanhados de revolução social, como é sabido, consistindo antes num arranjo de cúpula. Ficava intacto o imenso complexo formado por trabalho escravo, sujeição pessoal e relações de clientela, desenvolvido ao longo dos séculos anteriores, ao passo que administração e proprietários locais, sobre a base mesma desta persistência, se transformavam em classe dominante nacional, e mais, em membros da burguesia mundial em constituição, bem como em protagonistas da atualidade no sentido forte da palavra. A digressão mostra – espero – que a concomitância regular dos traços moderno e colonial não representa atraso nem disparate, como fazem crer a análise e o sentimento liberais, mas o resultado lógico e *emblemático* da feição que tomou o progresso no país. (SCHWARZ, 2008b, p. 127)

Na literatura, o envolvimento de nossos escritores com estes novos pensamentos ideológicos também resultou num embate com os antigos padrões civilizatórios nos textos produzidos, que passaram a refletir esta convivência, nem sempre amigável, do antigo e do novo. Devemos recordar que o público leitor do período era aquele que aproveitava as inconsistências políticas, econômicas e sociais em benefício próprio, uma classe em grande parte racista, conservadora e preconceituosa de diversas formas que se camuflava nos pensamentos liberais.

Acompanhamos nos escritos machadianos a presença deste perfil nas personagens, nos rumos das ações, mas também percebemos que Machado o elaborou não com a intencionalidade explícita de criticá-los, pelo contrário, seus pensamentos e atitudes concretizados com rigor linguístico, não feriam os antigos princípios colonialistas explicitamente, mas os reafirmavam. Por outro lado, concomitante a essa aparente concordância elitista do escritor, é possível interpretar, dentro das relações intraclasse criadas e vivenciadas por seus personagens, o meio denunciativo e representativo de uma vitrine social e comportamental que se alterava, ou almejava alteração, após a chegada dos ideais republicanos, entre outros fatos históricos e econômicos que estavam em evidência.

A literatura machadiana e de seus contemporâneos, portanto, tornou-se um canal em que se falava do Brasil e de sua gente (privilegiando o universo burguês), seus pensamentos, atitudes e valores. Além de um precioso recurso de compreensão de uma época, esta literatura proporcionou uma possibilidade prática de reflexão sobre moralidades e condutas que exemplificam e, conseqüentemente, explicam como e o que somos hoje, mas sem a preocupação histórica ou política, mas sim individual, de um cidadão crítico e observador que reconstruía suas experiências, não necessariamente autobiográficas, e seus conhecimentos, nas personagens, sendo inicialmente expostas e retrabalhadas objetivando a edificação social e mais tarde tratadas ceticamente.

A literatura é vista como um tipo especial de escrita que, argumenta-se, poderia civilizar não apenas as classes mais baixas mas também os aristocratas e as classes médias. Essa visão de literatura como um objeto estético que poderia nos tornar “pessoas melhores” se vincula a uma certa ideia do sujeito, o qual os teóricos passaram a chamar de “sujeito liberal”, o indivíduo definido não por uma situação social e interesses mas por uma subjetividade individual (racionalidade e moralidade) concebida como essencialmente livre de determinantes sociais. O objeto estético, desligado de propósitos práticos e induzindo tipos particulares de reflexão e identificações, ajuda a nos tornarmos sujeitos liberais através do exercício livre e desinteressado de uma faculdade imaginativa que combina saber e julgamento, envolvendo mentes éticas, induzindo os leitores a examinar a conduta (inclusive a

sua própria) como o faria um forasteiro ou um leitor de romances. (CULLER, 1999, p. 44)

Nossa pequena amostragem da literatura machadiana partiu de um escritor engajado em uma corrente literária, a comédia realista, e chegou ao escritor independente, avesso aos rótulos estéticos, foi do jovem Machadinho ou Bruxo do Cosme Velho. Percebemos que seu trabalho linguístico, o tratamento dado aos problemas de sua época, o modo como lidou com suas criaturas, sejam elas personagens ou narradores, demonstram que o exercício literário aprimorou seu talento nato e que nessa balança literária, um bom texto compensa outro mais ameno e quem ganha, de verdade, no final, sempre somos nós, leitores, que ficamos com a possibilidade de acompanhar os passos de Machado de Assis em seu desenvolvimento como escritor versátil e experimentalista.

Do teatro de Machado, verificamos que a tendência da escritura bem elaborada, alicerçada pela escolha de palavras e expressões, junto com as intertextualidades, já estavam presentes em seu discurso, esperando de seu leitor um mínimo de conhecimento de mundo, de eruditismo.

Os contos-diálogos contribuíram atestando a especial habilidade do escritor em trabalhar o texto breve, sem deixar de contemplar a exposição de perfis sociais. O hibridismo de gênero que estes contos carregam, aliás, reafirma que não houve modalidade textual em que Machado de Assis não tenha se arriscado.

Com o conto *A Cartomante* (1884), nos deparamos com a excelência do autor que marcou uma época. Contamos com a presença de um narrador “amigo” do leitor que vai despindo o enredo e suas personagens à medida que se fazia necessário ao “companheiro” leitor, este que acompanha e também constrói o texto e suas significações.

E para amarrar essa trajetória, pontuamos vieses comportamentais da sociedade burguesa e da figura feminina, suas convenções e conflitos, entrelaçando nossa seleção de textos com a grande obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) como esboços de um projeto maior que se construiu e se reafirmou outras vezes após o nascimento deste livro ícone da Literatura Brasileira.

Identificamos personagens femininas articuladas, de aparência frágil e singela para a sociedade, mas que demonstravam consciência crítica nos bastidores, o que não quer dizer, necessariamente, que tenham pensamentos progressistas ou feministas, mas sim,



conhecimento do seu papel dentro do grupo social ao qual pertenciam, a burguesia, e a consciência de tudo que isso implica, como pouca liberdade de expressão, pequeno poder de decisão e de autonomia social, ainda que a mulher fosse peça fundamental na constituição da família e na figura do homem/marido bem sucedido. Mas ao mesmo tempo, essa mulher machadiana parecia ser capaz de articular, seduzir e dominar sentimentalmente o homem, longe de ter uma imagem imaculada.

Embora não tenhamos encontrado, nesta dissertação, narradores zombeteiros ou melancólicos como Brás Cubas, talvez possamos estender tais adjetivos à própria figura do escritor Machado de Assis, em razão do crescimento gradativo de seu ceticismo literário, o que não abalou sua obstinação em lidar com o comportamento humano, algo que acompanhamos desde os textos entusiastas da juventude.

Com isso, Machado de Assis propõe uma leitura da realidade social de seu tempo extremamente cética e negativista. Ele não se alinha entre aqueles que acreditam no progresso a qualquer preço e na permanente melhoria do ser humano. Ao contrário, a constituição do seu imaginário tende para um progressivo esvaziamento dos conceitos básicos de que se alimenta a máquina ideológica. Ele nos faz ver o mundo, sem que o aceitemos, nem como permanente, nem como justo. Mas, tudo isso sem ideologizações de superfície, nem denúncias retóricas, apenas com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia...”. (RIBEIRO, 2008, p. 429-430)

Damos por encerrada nossa jornada de leitura da obra de Machado de Assis, com a convicção de que nossas reflexões não se esgotaram, mas cessaram por agora, haja vista que a cada novo contato com um texto machadiano, um novo leitor surge com suas subjetividades, sensações e conhecimentos de momento.

## 5. BIBLIOGRAFIA

### Do autor

ASSIS, J. M. Machado de. **Machado de Assis: do teatro**. Textos críticos e escritos diversos. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Obra completa em quatro volumes**. Organização Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecilio, Heloisa Jahn. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

\_\_\_\_\_. **Teatro Completo**. Texto estabelecido por Teresinha Marinho com colaboração de Carmen Gadelha e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Serviço Nacional de Teatro, 1982.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Machado de Assis**. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Todos os contos**. Organizado por Cláudio Weber Abramo. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/machadodeassis/machado.html>. Acesso em: 11/01/2012.

### Sobre o autor

ALMINO, João. **O diabrete angélico e o pavão: enredo e amor possíveis em *Brás Cubas***. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

AMPARO, Flávia. **Diálogo entre o humano e o divino: *Os Deuses de Casaca de Machado de Assis***. Revista eletrônica: Machado de Assis em linha, n.7. Disponível em [http://machadodeassis.net/revista/numero07/rev\\_num07\\_artigo02.pdf](http://machadodeassis.net/revista/numero07/rev_num07_artigo02.pdf). Acesso em: 1/11/2011.

BOSI, Alfredo. **A máscara e a fenda**. Disponível em <http://www.revistabrasil.org/conto/textos/A%20mascara%20e%20a%20fenda.pdf>. Acesso em 14/08/2011.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões: estudos machadianos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FARIA, João Roberto. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis, leitor e crítico de teatro**. Estudos Avançados, São Paulo: 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci>. Acesso em: 25/04/2006.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis leitor de Musset**. Revista Teresa, v. 6/7, p. 365 - 384 São Paulo: Editora 24, 2004/2005.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis – Tradutor de Teatro**. Revista eletrônica: Machado de Assis em linha, n.6. Disponível em [http://machadodeassis.net/revista/numero06/rev\\_num06\\_artigo04.pdf](http://machadodeassis.net/revista/numero06/rev_num06_artigo04.pdf). Acesso em: 1/11/2011.

\_\_\_\_\_. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

JOBIM, José Luís (org.). **A Biblioteca de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

JOBIM, José Luis. **Machado de Assis: o crítico como romancista**. Revista eletrônica: Machado de Assis em linha, n.5. Disponível em [http://machadodeassis.net/revista/numero05/rev\\_num05\\_artigo07.asp](http://machadodeassis.net/revista/numero05/rev_num05_artigo07.asp). Acesso em: 1/11/2011.

LOYOLA, Cecília. **Machado de Assis e o teatro das convenções**. Rio de Janeiro: Uapê, 1997.

MACHADO, Ubiratan. **Dicionário de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: ABL, 2008.

MASSA, Jean-Michel. **A Juventude de Machado de Assis**. Trad. de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. **Considerações sobre o teatro de Machado de Assis**. Revista eletrônica: Machado de Assis em linha, n.4. Disponível em [http://machadodeassis.net/revista/numero04/rev\\_num04\\_artigo08.asp](http://machadodeassis.net/revista/numero04/rev_num04_artigo08.asp). Acesso em: 1/11/2011.

PONTES, Joel. **Machado de Assis e o Teatro**. São Paulo: Companhia Nacional do Teatro / Ministério de Educação e Cultura, 1960.

RIBEIRO, Luis Filipe. **Machado de Assis, um contista desconhecido**. Revista eletrônica: Machado de Assis em linha, n.1, 2008. Disponível em <http://www.machadodeassis.net/download/Machadoum%20contista%20desconhecido.pdf>.

Acesso em: 15/10/2011.

RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

SECCHIN, Antonio Carlos. BASTOS, Dau. JOBIM, José Luís (org.). **Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 5.ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 4.ed. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. **Linha reta e linha curva: edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SOUSA, José Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação de Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1955.

TORNQUIST, Helena. **As novidades velhas: O teatro de Machado de Assis e a comédia francesa**. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2002.

## **Geral**

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e Discurso: História e Literatura**. 1.ed. São Paulo: Ática, 2003.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E. S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil: Volume III**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOBIM, José Luís. **Formas da Teoria**. 2. ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.

PACHECO, João. **A Literatura Brasileira: O Realismo**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2003.