

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

RENATA DE ALBUQUERQUE

**Senhoras de si: o querer e o poder de personagens femininas nos
primeiros contos de Machado de Assis**

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

**Senhoras de si: o querer e o poder de personagens femininas nos
primeiros contos de Machado de Assis**

Renata de Albuquerque

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães

São Paulo

2011

Nome: ALBUQUERQUE, Renata de

Título: Senhoras de si: o querer e o poder de personagens femininas nos primeiros contos de Machado de Assis

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães (orientador)

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Assinatura _____

Para Darcio, companheiro da vida inteira, com todo o meu amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Hélio de Seixas Guimarães, que acreditou no projeto (e na minha capacidade de realizá-lo) e me acolheu como sua orientanda.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa que permitiu dedicar-me a este trabalho.

Aos Professores Marta Cavalcante de Barros e Erwin Torralbo Gimenez, pelas observações feitas na Qualificação, que foram incorporadas a este texto e que contribuíram para este resultado.

À Fabiana Melo, pela cuidadosa revisão, à Claudia, pelo carinho na ajuda, e ao Eduardo, pelo interesse e apoio.

Ao Cássio Pires e à Vera Amatti, que me encorajaram a iniciar esta caminhada.

À minha família: minha mãe, minha irmã, minha avó, Walter, Norimar, Cezar, Bruno, Othoniel, Nivanda, Júlia, Damião e aos meus padrinhos Joni e Zezé, que sempre me apoiaram e se interessaram pelo andamento do trabalho.

A todos os meus amigos que entenderam minhas ausências e que me incentivaram profundamente. Especialmente, à Neia e ao Tuco, pela torcida desde o primeiro momento. A Cris, Luís Mauro, Renata, Senise, Fabio, Vincent e Guilherme, pelas palavras de incentivo, pela paciência em ouvir as minhas aflições e pelos momentos de descontração.

Ao Darcio, amor da minha vida, que me incentivou desde o início, que embarcou nesse projeto comigo e me ajudou a realizá-lo, diariamente, com paciência e persistência, sem me deixar esmorecer. Agradeço-o por ter passado cada instante de todos esses anos ao meu lado, por me compreender, encorajar e apoiar, dando força nos momentos difíceis e de angústia; e também por celebrar os momentos felizes, a cada pequena, mas importante, vitória.

— Como assim? Não posso nada.

— Pode, querendo.

Machado de Assis

ALBUQUERQUE, Renata de. *Senhoras de si: o querer e o poder de personagens femininas nos primeiros contos de Machado de Assis*. São Paulo, 2011. 134 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Nos dois primeiros livros de contos publicados por Machado de Assis, *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia noite* (1873), existem treze contos, dos quais onze apresentam discurso direto de personagens femininas, o que parece tornar relevante o estudo desse aspecto. Algumas dessas figuras femininas parecem conseguir expressar suas vontades e, para tanto, utilizam-se de estratégias que fazem parte de seu discurso. Um discurso construído não apenas pela fala, mas complementarmente pelo seu avesso, o silêncio. Investigar, na gênese da obra machadiana, como se constrói essa expressão e quais são essas estratégias é o objetivo principal desta dissertação.

Palavras-chave: *Contos fluminenses*. *Histórias da meia noite*. Discurso de personagens femininas. Estratégia. Obliquidade.

ALBUQUERQUE, Renata de. *Senhoras de si: o querer e o poder de personagens femininas nos primeiros contos de Machado de Assis*. São Paulo, 2011. 134 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

In the first two books of short stories published by Machado de Assis, *Contos fluminenses* (1870) and *Histórias da meia noite* (1873), there are thirteen short stories which bring up the direct speech of female characters. This fact seems to make relevant the study of this aspect. Some of these female personages seem to be capable to express their desires and, to do so, they apply strategies which are part of their speech. A speech which is not only built up by the speaking, but it is complemented by its opposite, the silence. The main objective of this thesis is to investigate, in the genesis of Machado de Assis's opus, how this desire expression is built and which these strategies are.

Keywords: *Contos fluminenses*. *Histórias da meia noite*. Speech of female personages. Strategy. Obliquity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. FIGURAS FEMININAS: CONTEXTO PARA FICÇÃO.....	15
1.1. Mulheres e personagens femininas.....	20
1.2. Discursos e identidades femininas e masculinas.....	32
1.3. Dissonâncias do encaixe perfeito.....	37
1.4. Búfalos com penas de cisne.....	40
2. CONQUISTAR O QUE NÃO SE PODE DIZER.....	46
2. 1. <i>CONTOS FLUMINENSES</i>	46
2.2. MAGDALENA: A SEDUÇÃO DO ALIADO.....	49
2.3. AUGUSTA: ENTRE DOIS SEGREDOS.....	60
2. 3.1. O segredo manifesto.....	61
2.3.2. O segredo inconfessável.....	62
2.4. EMÍLIA: AMOR PERFEITO, AMOR POSSÍVEL.....	74
3. MODOS OBLÍQUOS DE EXPRESSÃO.....	87
3.1. <i>HISTÓRIAS DA MEIA-NOITE</i>	87
3.2. ISABEL: INGENUIDADE E AMBIÇÃO INFANTIL.....	90
3.2.1. Sagacidade relativa.....	92
3.2.2. Mistério, segredo, charada.....	94
3. 3. ROSINA: FADA DAS PALAVRAS DE FOGO.....	104
3.3.1. Abrandamento farsesco.....	106
3.3.2. Palavras de fogo.....	107
3.3.3. Moral duvidosa.....	109
3.4. CLARA: SILÊNCIO ELOQUENTE	114
3.4.1. Silêncio e resignação.....	116
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
BIBLIOGRAFIA.....	130

INTRODUÇÃO

A citação que abre este trabalho está no conto “O caso da vara”, publicado pela primeira vez em *Páginas recolhidas* (1900). Ela é uma possível síntese do que se pretende mostrar nesta dissertação, isto é, que, apesar das limitações, algumas figuras femininas da ficção de Machado de Assis expressam suas vontades e, por vezes, conseguem atingir seus objetivos. O diálogo em questão acontece entre Damião e sinhá Rita, em um momento do texto em que ele pede, ou melhor, praticamente implora que ela interceda por ele junto ao padrinho, uma vez que ele não queria mais permanecer no seminário. Ela tem uma grande ascendência sobre o padrinho, já que era “querida” dele, mas afirma que não pode fazer nada a favor do rapaz. Entretanto, ele replica que ela pode, se assim o quiser¹.

Este é um procedimento recorrente na atuação das personagens femininas de Machado de Assis: usar, como estratégia, algumas ferramentas de que dispõem a fim de conseguirem realizar ou obter aquilo que desejam. E este procedimento parece permear toda a obra de Machado de Assis desde *Contos fluminenses*.

A escolha dos textos a serem analisados recaiu sobre os dois primeiros livros de contos do autor, a fim de que fosse possível elaborar um panorama de como se constrói esse procedimento na obra de Machado de Assis a partir de sua gênese: *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia noite* (1873), volumes de conto da chamada “primeira fase” do escritor.

O conto, por ser mais curto e mais conciso que o romance, exige um adensamento da atenção do leitor para cada palavra, cada detalhe. As escolhas morfológicas, sintáticas e etimológicas realizadas pelo autor possuem um significado que deve ser considerado por quem analisa o texto. A concisão do conto contribui, assim, para o destaque desses aspectos, ainda que os contos dos dois primeiros livros de Machado de Assis, enfocados neste trabalho, sejam mais longos que outros textos cronologicamente posteriores.

Inicialmente, o objetivo deste trabalho era analisar o discurso direto de algumas personagens femininas dos contos de Machado de Assis que parecessem conseguir expressar seus desejos e vontades. O intuito era tentar compreender como essas falas atuam sobre a narração e qual o seu impacto no curso das narrativas dos contos. “A

¹ Cf. Villaça (2006) que faz uma análise profunda deste conto e deste aspecto.

mulher de preto”, “O segredo de Augusta”, “Linha reta e linha curva” (*Contos fluminenses*); “A parasita azul”, “Ernesto de tal” e “O relógio de ouro” (*Histórias da meia noite*) são narrativas que trazem figuras femininas, cujos discursos diretos estão colocados no texto, e que querem expressar seus desejos, tentam atingir seus objetivos, ainda que nem sempre consigam, ou consigam apenas parcialmente. Para tanto, lançam mão de algumas estratégias no decorrer das narrativas.

Durante a realização do trabalho, privilegiei o embate direto com os textos; entretanto, ficou evidente que o discurso direto também deveria ser pensado em suas dobras e surgiu a necessidade de interpretar não apenas as falas, mas especialmente seu avesso. Dito de outro modo, os silêncios² também merecem ser levados em conta, a fim de que seja possível obter um cenário mais completo, profundo, amplo e complexo das significações e dos significados possíveis dos discursos dessas personagens femininas.

Essa “reacomodação” do projeto inicial, ao contrário de ter promovido um afastamento do objetivo, teve um importante papel no sentido de relativizar algumas questões e afirmou a proposta de mapear não apenas o discurso feminino dado e exposto no texto, mas especialmente em suas dobras, sub-reptícios e sugestões. Ao considerar o silêncio na construção do discurso, vem à tona uma série de elipses, que fazem parte do estilo machadiano já nestes primeiros textos; essas elipses se tornam índices fortes e sugestivos para que se possa realizar uma leitura mais complexa dos discursos diretos inseridos nos textos. O discurso direto parece conduzir em direção ao silêncio; em outras palavras, um parece não poder existir sem o outro.

A partir da análise desse conjunto rico de expressão e expressividade, espera-se contribuir para uma reflexão sobre a configuração dessas personagens femininas: o que elas falam, como falam, como agem, como pensam, o que querem e como expressam suas vontades, dentro de um universo ficcional associado ao contexto brasileiro do século XIX. Há, de certa forma, uma mudança no comportamento dessas figuras femininas, que parecem se impor, cada vez mais, dentro de sua esfera de poder: a esfera privada. Entretanto, sempre que o fazem é com sutilezas: seu discurso não tem, em geral, um tom abertamente desafiador. Por isso, analisar apenas os discursos diretos seria desconsiderar tudo o que seu reverso – os silêncios criados nas narrativas – pode trazer à tona. Além disso, a tensão e, por vezes, o descompasso, entre o que diz o

² Esta, como outras ideias, foram incorporadas a esta dissertação após as enriquecedoras sugestões dadas pelos professores Marta Cavalcante de Barros e Erwin Torralbo Gimenez durante o exame de qualificação.

narrador e o discurso dessas personagens também parece ser frutífero para entender quais os caminhos para que essas vontades possam ser expressas.

Assim, a importância do discurso direto das personagens femininas não está apenas em si mesmo, mas no contexto em que ele se produz. É um índice não só por sua presença, mas também por sua ausência, o que leva a uma relativização da fala. E é a este universo de palavras e silêncios que as análises dos contos machadianos aqui selecionados parecem nos conduzir.

Aqui, optei por manter a grafia de *Contos fluminenses* e *Histórias da meia noite* conforme à das edições críticas da Comissão Machado de Assis, publicadas pela editora Civilização Brasileira em 1977 (2ª edição) em convênio com o Instituto Nacional do Livro (Ministério da Educação e Cultura).

A Comissão Machado de Assis foi instituída por uma portaria do Ministério da Educação e Cultura, em 1958, quando aconteceu o aniversário de 50 anos da morte do escritor carioca, com o objetivo de elaborar o texto definitivo de suas obras. Entre outros intelectuais, participaram da Comissão Antônio Houaiss, Astrojildo Pereira, Augusto Meyer, José Galante de Sousa e Lúcia Miguel Pereira, nomes da crítica literária brasileira que reforçam a seriedade do trabalho da Comissão e oferecem credibilidade às edições que, por isso, foram escolhidas como referência para este trabalho.

O primeiro capítulo desta dissertação apresenta um panorama de algumas questões relevantes para o desenvolvimento das análises dos contos escolhidos e, também, exemplifica como estas questões se aplicam à obra machadiana em geral. Neste capítulo, são apresentadas algumas informações históricas importantes para a análise e contextualização da ficção aqui enfocada. Exemplos disso são algumas reflexões sobre o lugar social da mulher no século XIX e sobre a própria construção ficcional das figuras femininas na obra de Machado de Assis. O objetivo não é elaborar um panorama da situação da mulher e da configuração do feminino na literatura do século XIX, mas, mais modestamente, apenas lançar algumas bases de reflexão que auxiliem o entendimento de como são essas figuras que Machado de Assis elege para problematizar nas páginas de *Contos fluminenses* e *Histórias da meia noite*.

O elemento comum às personagens dos seis contos escolhidos é o fato de que todas parecem sustentar um desejo, têm um objetivo e, a fim de realizá-lo, utilizam-se de ferramentas que têm à disposição, conseguindo mover-se mesmo dentro da rígida estrutura que as cerca. São personagens para quem a necessidade de manutenção do

status é primordial, para quem o lugar social e a posição financeira têm um peso importante. No horizonte dessas questões, está, portanto, a questão do casamento e as contradições postas sobre ele, para que seja, a um só tempo, negócio e satisfação afetiva, acordo financeiro e realização amorosa, necessidade e vontade.

O segundo capítulo centra-se na análise de textos que pertencem a *Contos fluminenses*, mais especificamente em “A mulher de preto”; “O segredo de Augusta” e “Linha reta e linha curva”. Esses textos apresentam algumas conexões entre si que vão além do fato de estarem reunidos no mesmo volume. Nos três contos, o que as personagens femininas preferem não dizer ou o segredo que elas não ousam confessar torna-se o motivo pelo qual elas agem. O que Magdalena, Augusta e Emília buscam realizar é aquilo que calam publicamente.

No terceiro capítulo são analisados os contos retirados de *Histórias da meia noite*: “A parasita azul”, “Ernesto de tal” e “O relógio de ouro”. Neste segundo livro, parece haver um rebaixamento do tom moralizante em relação a *Contos fluminenses* e, ao mesmo tempo, um passo gradativo que faz com que a matéria ficcional avance em termos de estilo.

No livro de 1873, há novamente um elo de ligação entre os contos, que é justamente a temática do segredo, ou, mais especificamente, a forma como o segredo é posto na ficção. No entanto, em *Histórias da meia noite*, tal questão parece ser mais aguda; em outras palavras, o segredo não é apenas algo que as personagens não ousam confessar, é, também, matéria de cada uma das narrativas e aquilo que garante o seu desenvolvimento.

Nos três casos, o segredo é parte constitutiva do estilo que Machado de Assis constrói. Há, portanto, uma mudança entre um e outro livro, já que a utilização do segredo como elemento ficcional não só se altera, como também se torna, ela própria, um enigma dentro da estrutura narrativa. As personagens femininas detêm segredos e, para mantê-los, expressam-se de maneiras oblíquas, fazendo com que eles sejam o eixo ao redor do qual a narrativa gira. A opção foi “ouvir” o que essas personagens femininas têm a dizer, permitindo que elas falassem e calassem, respeitando o espaço que ocupam dentro do universo ficcional a que pertencem. Assim, o que busquei, neste trabalho, a partir da análise do que o próprio texto oferece e privilegiando os elementos internos a cada conto, sem, obviamente, desprezar os elementos externos, foi desvendar as formas como as personagens femininas se comportam diante dos desafios que lhes são impostos, isto é, conquistar aquilo que desejam dentro de contextos adversos e com uma

mobilidade de ação restrita. Para superar essas barreiras, as personagens femininas mostram-se pertinazes, persistentes, mas, ao mesmo tempo, delicadas, resignadas, pacientes e resilientes. A leitura do conjunto de textos permitiu encontrar elos de ligação na construção dos discursos das personagens analisadas e, para tanto, o que elas falam revelou-se tão importante quanto o que elas calam.

CAPÍTULO I: Figuras femininas: contexto para ficção

Machado de Assis é autor de mais de duzentos contos. Sua ficção é, por si mesma, prismática. Parece não haver uma única ficção machadiana, mas ficções que tratam de personagens e situações variadas, ainda que preservem elementos em comum, constitutivos do estilo que o autor elaborou durante toda sua obra. Além dos contos, Machado de Assis publicou teatro, poesia e romances.

Nos sete livros de contos que Machado de Assis publicou em vida (*Contos fluminenses*, *Histórias da meia noite*, *Histórias sem data*, *Páginas recolhidas*, *Papéis avulsos*, *Relíquias de casa velha* e *Várias histórias*), há 68 textos desse gênero (SILVA, 1998, p. 14). Desse total, em mais da metade há registros de falas de personagens femininas em discurso direto, incluindo os contos epistolares, isto é, quando a personagem feminina escreve o que pensa em cartas, e “Lágrimas de Xerxes” (*Páginas recolhidas*), cuja estrutura se assemelha à de um texto dramático, com marcações que lembram réplicas de personagens e rubricas do autor.

Em seus dois primeiros livros de contos (*Contos fluminenses*, 1870, e *Histórias da meia noite*, 1873), que são o objeto deste trabalho, a presença de falas femininas é ainda mais impactante. Dos sete contos do primeiro livro, apenas um, “Frei Simão”, não apresenta falas de figuras femininas. No segundo livro há seis contos e, em cinco deles, há falas de figuras femininas, sendo que outro é um conto epistolar, cujas missivistas são, também, personagens femininas.

Assim, a quantidade de textos que apresentam discurso direto de personagens femininas na obra do escritor carioca já seria, por si só, um fator que tornaria o estudo desse aspecto – e dos silêncios gerados a partir dessas falas – relevante. Mas há ainda outro fator: as personagens femininas criadas por Machado de Assis falam em muitas ocasiões, de diversas maneiras. Seus discursos têm significados fundamentais para a interpretação de cada conto, o que torna esta uma rica matéria de análise.

Neste trabalho, serão enfocadas as personagens cujos discursos diretos estão inseridos nos contos e que parecem ter a capacidade de expressar suas vontades, não apenas por meio do que dizem, mas por meio do que silenciam, o que evidencia a importância de estudar também as dobras desse discurso. Por esse motivo, nem todos os contos com discurso direto de personagens femininas contidos nos dois primeiros livros de contos de Machado de Assis farão parte de nosso escopo. Das onze personagens

femininas cujas falas estão expressas nos contos³, seis apresentam a característica de tentar fazer valer suas vontades. Essa quantificação parece indicar que se trata não apenas de uma questão presente, mas de um aspecto importante e valorizado na obra do autor.

De forma geral, em uma primeira análise, pode parecer que o fato de as personagens femininas de Machado de Assis terem sua voz levada em conta nas narrativas destoava do que ocorria no século XIX, momento em que os contos foram produzidos e sobre o qual o senso comum parece crer que as mulheres não tinham voz ativa na sociedade. Entretanto, essa visão deve ser matizada. Na esfera privada, por exemplo, a figura feminina tinha voz, geralmente manifesta em relação ao gerenciamento do lar, à educação dos filhos e no tocante aos cuidados da vida doméstica, isto é, havia contextos em que suas opiniões eram valiosas e respeitadas.

Alguns estudos aprofundados sobre esse aspecto mostram que a atitude das mulheres no período era mais ativa do que se convencionou acreditar. Como exemplo, destacamos o trabalho de Pinheiro (2007), que aponta uma rede de mulheres que escreviam e participavam ativamente de publicações, como o *Jornal das famílias*, veículo em que o próprio Machado de Assis publicou muitos de seus contos. Segundo a autora, as mulheres participavam da vida intelectual, eram interlocutoras de discussões literárias e tinham um papel muito ativo, ainda que delimitado, dentro de certas esferas sociais.

Outro estudo que merece destaque é o de Esteves (1989), que realizou um levantamento das diferenças de atitude entre mulheres de classes sociais diversas no que se refere ao comportamento afetivo, à busca pelo amor e ao trânsito pelo casamento. Isso nos leva a refletir sobre as diferenças entre as figuras reais e os discursos vigentes e em circulação na época, tanto social quanto literariamente.

De fato, o lugar da mulher estava em discussão no século XIX, e a realidade parece não corresponder exatamente à imagem do feminino que tentou ser imposta ideologicamente, tanto por instâncias jurídicas quanto médicas, como sublinha Esteves (1989). Em outras palavras, o que se esperava como atitude de uma mulher que atendesse aos padrões “higienizados” não era, necessariamente, a atitude real de todas as mulheres.

³ Cabe destacar que o conto epistolar não foi incluído por se tratar de um discurso de outra natureza.

Como destaca Foucault (1980), cujo objeto de estudo não é a sociedade carioca do século XIX, mas cujos conhecimentos podem ser aplicados a esse contexto, a valorização do corpo feminino, o resguardo da saúde e o incentivo do sexo com finalidade de procriação parecem estar fundamentalmente ligados à consolidação da ordem e da família burguesa.

Ainda nesse sentido, há que se destacar o estudo de Silveira (2009) que discute os recursos usados por personagens femininas de contos machadianos “para contornar os efeitos da ciência sobre a vida delas”. Sob esse aspecto, o casamento também estava posto em questão: o arranjo matrimonial com finalidade de aumentar a concentração de riqueza em uma família chocava-se com a expectativa romântica de uma união realizada por amor. O esforço para conter e controlar determinadas expectativas e atitudes em um discurso previamente concebido parecia fadado a fracassar.

Assim, parece interessar ao autor carioca discutir as arestas do comportamento feminino criadas frente a esse complexo contexto. A ficção machadiana parece voltar sua atenção para este foco, mas de uma maneira própria. Como observou Passos (2003, p. 13): “A Machado, portanto, repugnava biologizar problemas (algo que não quadrava com seu apurado gosto estético), ou lhes dar apenas um cunho de levantamento social, o da reação da mulher burguesa enfarada”.

Em outras palavras, a construção das personagens femininas criadas por Machado se dá em diálogo com os discursos sobre as mulheres vigentes à época, mas a grandeza de seu estilo está, entre outros predicados, no fato de que ele, em nenhum momento, faz concessões, privilegiando sempre a matéria ficcional.

Por isso, é um equívoco pensar que o escritor carioca retratava as mulheres de seu tempo em sua obra. Parece mais frutífero compreender quais são essas personagens femininas que Machado de Assis constrói e problematiza em sua ficção. Estudar os contos em que há discurso direto de personagens femininas é uma oportunidade de “ouvir” o que essas figuras têm a dizer, ou seja, conhecer suas motivações mais diretamente.

Não se trata de fazer uma relação direta entre as figuras ficcionais machadianas e as mulheres reais de seu tempo nem mesmo criar uma correspondência direta entre a ficção e o universo social vigente, mas sim compreender como a ficção aborda as questões levantadas por ela mesma que, entretanto, inevitavelmente vêm à tona a partir de um contexto histórico. Para tanto, é preciso refletir sobre o modo como essas vozes femininas aparecem mediadas pelo discurso dos narradores, cuja tonalidade ficcional

contribui para criar dissonâncias, realimentando, para o leitor atento, questões sobre a imagem e o discurso feminino. Nesse ínterim, há que se considerar a necessidade de adequação dos discursos dessas personagens, sua interdição, a forma como se articula esse discurso em prol de uma finalidade; enfim, como essas figuras conseguirão atingir o que querem sendo seu poder limitado.

Aquilo que as figuras femininas de Machado de Assis dizem emerge na narrativa depois de passar por filtros que parecem corresponder às expectativas e aos valores vigentes na sociedade patriarcal de então. A voz e o silêncio do narrador, o que ele sugere ou aquilo sobre o que ele cala, são índices que ajudam a realizar uma interpretação mais adequada de cada conto e dos discursos das personagens femininas. O lusco-fusco, as elipses que os narradores machadianos provocam no texto parecem ser tão sugestivas quanto o discurso direto das personagens. Assim, se é sintomática a quantidade de falas de personagens femininas nos contos, também é muito significativo o ocultamento dessas falas, aspecto que ocorre em diversos níveis da narrativa. Exemplo disso seria quando o narrador toma para si a tarefa de contar o que a personagem feminina tem a dizer; quando a própria personagem cala frente a alguma situação em que poderia defender-se; quando a personagem parece resignada, em vez de agir intempestivamente. Tudo parece ser estratégia, e as falas que estão explícitas são um índice do que pode aparecer. É a dobra do discurso, a sugestão machadiana, que parece ser mais forte. E a fala só ganha sentido profundo se for analisada em igualdade de importância com aquilo que está apenas sugerido.

Para selecionar os contos a serem analisados, foi feita a leitura integral dos sete livros em questão. Assim, foi possível perceber que as personagens femininas que se expressam por meio do discurso direto nos contos podem ser divididas em dois grandes grupos: aquelas que parecem se encaixar nos modelos da produção literária então em circulação e as que não se adequam a esses modelos.

O primeiro grupo é formado por figuras dóceis, frágeis e profundamente obedientes aos desejos de pais, padrinhos e maridos. Não raro, essas personagens confirmam o que outros dizem e adaptam-se ao que as personagens masculinas recomendam ou impõem. São figuras que parecem encarnar os valores dominantes na sociedade carioca do século XIX; em outras palavras, elas agem conforme o esperado. Apesar disso, carregam consigo uma crítica aos costumes “pelo excesso”. São personagens que se encaixam tão perfeitamente nos estereótipos que chegam a parecer artificiais.

O segundo grupo é composto por personagens que parecem não ecoar exatamente os valores da maior parte das figuras femininas que circulavam em grande parte da ficção da época. Nesses contos, as falas das personagens interferem nos rumos da narrativa. Elas parecem saber o que querem e usam certas ferramentas que têm à disposição para chegar aos seus objetivos. Este é o grupo de personagens selecionado para este estudo, porque revela o empenho de Machado de Assis em criar figuras que pudessem traduzir os conflitos humanos.

Machado parece tentar estabelecer uma espécie de diálogo, para não dizer embate, com os modelos ficcionais da tradição literária de sua época. Nesse sentido, preocupa-se em assimilá-los com o intuito de criar um universo ficcional próprio, buscando um fazer ficcional singular. Ele problematiza as questões que julga importantes e não aquelas que necessariamente estão contidas nos modelos correntes. Esse diálogo com suas fontes – que ele cita em sua ficção – se dá por meio do desfazimento e, por vezes, até mesmo da subversão desses modelos literários.

Esse desfazimento, por sua vez, acaba por figurar como uma das marcas da ficção machadiana, que, antes de julgar, mostrar caminhos e trazer respostas ao leitor, apresenta enigmas, coloca questões, propõe-lhe reflexões. Inicialmente, a problematização desses modelos da tradição literária com os quais Machado dialoga parece ser mais sutil, adensando-se no decorrer de sua obra de modo que em *Histórias da meia noite*, por exemplo, ocorre uma espécie de salto. Dito de outro modo, o autor começa a subverter esses modelos, inclusive promovendo um estudo de caracteres (tanto masculinos quanto femininos) por parte do narrador.

Até mesmo quando Machado de Assis coloca em sua ficção personagens que parecem estar em consonância com a tradição literária, ele o faz com exageros que permitem que tal iniciativa seja compreendida como crítica. Machado parece tentar refutar o modelo em circulação: suas personagens não são nem Marion⁴, nem Virgínia⁵. Ao que parece, sua tentativa não é historicizar a imagem feminina ou discutir o papel social das mulheres, pois são várias as caracterizações do feminino em circulação naquele momento histórico: a mulher pode ser vista como anjo, mas também participa

⁴ Personagem de *Paulo e Virgínia*, narrativa de Bernardin de Saint-Pierre, relacionada a características como a pureza, a inocência e a ingenuidade.

⁵ Cortesã que é personagem-título de *Marion DeLorme*, de Victor Hugo. Tanto Marion quanto Virgínia eram modelos que estavam fortemente em circulação no Brasil, sendo bastante populares na época em que Machado produzia sua ficção. Essas figuras representavam os dois extremos, duas possibilidades de construção do feminino na tradição literária de então. Em “O segredo de Augusta”, conto que será analisado neste trabalho, Machado de Assis, inclusive, explicita a dicotomia desse modelo no texto.

de discussões literárias. Esses vários modos de ver o feminino parecem estar incluídos na ficção de Machado de Assis, pois, para ele, o que importa parece ser a busca da nuance, o questionamento dos modelos dados por aquela tradição literária.

1.1. Mulheres e personagens femininas

Machado de Assis foi um atento observador da realidade que o cercava e grande parte de sua obra trata deste universo: o Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX.. Não que ele transportasse para sua ficção pessoas reais, mas se percebe um lastro de realidade em suas personagens, um fundo “humano” que as torna diferentes de algumas personagens mais idealizadas, sem muitas nuances de comportamento. Longe de serem perversas ou perfeitas, elas andam pela Rua do Ouvidor, esquecem-se de dar corda em seus relógios, dão ordens a escravos e empregados, vão ao dentista, erram, acertam, arrependem-se. Ainda que não pareça ser seu objetivo retratar a realidade ou espelhar elementos reais, a ficção machadiana está impregnada da vida cotidiana, talvez porque o autor foi também cronista de seu tempo, estampando em jornais e periódicos os hábitos e modismos da época.

Pensar na construção da obra ficcional relacionando-a a alguns aspectos da realidade vigente é um caminho possível de análise. Para tanto, discutir como Machado de Assis constrói e coloca as figuras femininas em sua obra requer compreender um pouco mais sobre alguns aspectos da sociedade brasileira na segunda metade do século XIX. Se por um lado a literatura machadiana não deve ser tomada como um retrato fiel da pequena burguesia carioca do século XIX, por outro, não pode ser desvinculada dela.

Uma obra literária não é apenas uma “transposição” da realidade para os livros. Nesse sentido, é iluminador o pensamento de Antonio Candido, para quem é preciso fundir texto e contexto a fim de realizar uma análise crítica adequada das obras literárias. Segundo Candido (1976, p. 7), o social seria “fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo”. Assim, há que se considerar que a interpretação estética assimila a dimensão social como fator de arte: o social passa a ser interno à obra de arte, não mais externo a ela.

O Rio de Janeiro, cenário preferencial das obras do autor, era, na época, o centro político e social do Brasil. A forma de pensar e agir de certa parcela da população que vivia no Rio de Janeiro durante a decadência do Segundo Reinado se insere na prosa machadiana por meio de suas crônicas, contos e romances, não sem que o autor a

problematize. As personagens femininas da ficção machadiana figuram dentro de um contexto específico, isto é, as camadas média e alta da sociedade, que são seu foco preferencial. Tais personagens vivem, preferencialmente, restritas ao espaço privado da casa, sem, muitas vezes, almejar fazer parte do espaço público.

A questão do espaço público e do espaço privado⁶ é fundamental para a discussão do lugar social e do poder no século XIX. Se, em público, o poder era exercido essencialmente por figuras masculinas, que decidem sobre política e negócios, em âmbito privado, por sua vez, o poder de decisão parece ser muito mais da figura feminina, sobretudo no que diz respeito à administração da casa, à educação dos filhos e até mesmo a assuntos relativos a casamentos – acordos que, em última instância, impactam em questões financeiras dentro do núcleo familiar.

A esfera privilegiada para o exercício do poder feminino parece ser a privada, sem que isso diminua o poder das figuras femininas frente às masculinas. O poder que o feminino exerce não é maior ou menos importante do que o masculino. São apenas diferentes entre si, e esta reflexão se faz necessária para que o leitor entenda a relevância das estratégias das figuras femininas para conquistar o que desejam e, mais importante, expressar suas vontades. “O segredo de Augusta”, analisado no capítulo I desta dissertação, e “O relógio de ouro”, que faz parte de *Histórias da meia noite*, são contos que levantam essa discussão dentro do universo ficcional, tema que será abordado com mais profundidade nos capítulos dedicados a essas análises.

Ao contrário de mulheres reais, que possuíam necessidades e desejos diversos, tais como trabalhar fora, sustentar a casa, encontrar um companheiro – não necessariamente um marido, como mostra o estudo de Esteves (1989) –, flertar, divertir-se etc., as figuras ficcionais são uma construção, cujas características servem a finalidades específicas das narrativas nas quais se inserem. Parece haver uma seleção de características para compor essas personagens femininas, escolhidas com o intuito de tornar a ficção verossimilhante e para que essa configuração sirva ao que o autor enseja, isto é, expor reflexões e problematizações sobre determinados temas na ficção que ele cria. Os negros, escravos, libertos, agregados e os mais pobres também estão ali, marginalmente, marcando sua silenciosa, e, por vezes, definitiva presença.

Se, como destaca Herane (2011, p. 32), o “teor realista” das primeiras obras machadianas pousa sobre “um ceticismo quanto à aplicabilidade das ideias liberais nas

⁶ A esse respeito, cf. Rosaldo (1995, p. 11-36).

relações sociais brasileiras” e se o realismo aqui pode ser entendido como “desilusão quanto à aplicação de um discurso (liberal) a uma prática social (o patriarcalismo brasileiro do século XIX)”, a interpretação da ficção pode ser feita com a ajuda do conhecimento do leitor sobre variados aspectos sociais, políticos, históricos e econômicos do período, como mostram os estudos de Roberto Schwarz (1990; 2000).

A utilização de uma visada histórica para a compreensão não apenas da obra, mas da construção das personagens femininas na produção machadiana, baseia-se no que ensina Antonio Candido (1976, p. 14-15): “Veremos, então, provavelmente, que os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra”.

Para construir sua obra literária, um escritor toma aquilo que o tempo em que vive lhe oferece. Para compreender como se dá esse processo não basta conhecer os fatos históricos, mas é importante considerar de que maneira essa realidade é elemento formador da ficção. No caso machadiano, a atuação social das mulheres – retratadas a partir das personagens femininas que ele cria – não é apenas exposta em sua obra, mas problematizada, de modo a criar uma nova instância: a realidade ficcional, que não é idêntica, mas extrapola e soma referências à realidade social.

Os estudos sobre a condição das mulheres no Rio de Janeiro dessa época, como alguns encontrados em *História das mulheres no Brasil*, De Priore (1997) e outros citados por Stein (1984), mostram que a educação feminina era diferente daquela dada aos meninos. Era mais precária, do ponto de vista intelectual, visto que às mulheres restava uma escolaridade mais baixa e limitada e mais enfática no tocante às atividades domésticas e à educação de salão. Piano e francês, por exemplo, eram ensinados apenas na medida exata para conseguir um bom arranjo matrimonial. Aritmética e Geografia, por sua vez, eram assuntos reservados aos meninos. Como o ensino oferecido às meninas era feito por professoras mulheres, já que os costumes vigentes não permitiam que professores homens ministrassem aulas a jovens do sexo feminino, essa diferença se perpetuava ao longo das gerações. Dito de outro modo, uma professora não tinha preparo para oferecer mais do que aquilo que efetivamente ensinava, pois simplesmente não havia tido acesso a conteúdos mais elaborados.

Como lembra Stein (1984), o trabalho remunerado para as mulheres, no século XIX, não era desejável e, em geral, era exercido por aquelas que tinham poucas condições financeiras, mais especificamente, por mulheres que precisavam sustentar sua casa e seus filhos sozinhas e que, também por isso, eram, de certa forma, marginalizadas

socialmente. Suas expectativas econômicas e sociais eram baixas e, provavelmente, elas não poderiam fazer um “bom casamento” dentro dos princípios burgueses pregados pela elite e por instâncias jurídicas e médicas, que tentavam inculcar um comportamento que seria “adequado” às mulheres.

Tal comportamento incluía a dedicação exclusiva ao matrimônio e à família e a recusa a tudo o que não pudesse pertencer ao binômio mãe-esposa. Este pensamento, surgido na primeira metade do século XIX, contribuía para a manutenção de uma ordem social na qual, segundo Esteves (1989, p. 28):

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

Ensinar era uma das poucas atividades profissionais possíveis para o sexo feminino, o que não significa que o magistério fosse uma profissão de prestígio. Era, antes, uma atividade apenas aceitável para a sobrevivência de mulheres sem condições financeiras e sem alguém que as pudesse sustentar. O magistério, afinal, remetia à atividade, então considerada tipicamente feminina, de educar os filhos. De maneira análoga, profissões como a de costureira também eram toleradas, ainda que não dessem às mulheres nenhum prestígio social.

Na ficção de Machado de Assis, encontramos mulheres costureiras, como Clara e sua tia Mônica, de “Pai contra mãe” (*Relíquias de casa velha*, 1906). Elas costuravam para sustentar a família, uma vez que o marido de Clara, Cândido, não tinha profissão ou ganho certo. A atividade profissional da costura também era uma espécie de prolongamento da atividade doméstica destinada às mulheres: cuidar do lar, zelar pela ordem e organização da casa.

Stein (1984), cuja obra oferece um panorama da condição feminina ligada à nascente elite burguesa no Rio de Janeiro do século XIX, aponta a discriminação relativa às mulheres existente em várias esferas, não apenas na do trabalho. Cita, por exemplo, a lei referente ao adultério, que previa diferenças de punição para homens e mulheres, sendo bastante mais severa no caso de adultério feminino. Socialmente, o adultério era tolerado quando cometido por homens, mas impensável para mulheres. A

própria Stein (1984, p. 44-45) destaca noção de prostituição como um “mal necessário” para a sociedade, a fim de que moças de boa família não se “perdessem”.

Havia ainda diferenças em questões de cidadania, como o voto não facultado às pessoas do sexo feminino. A influência da religião, que postulava a obediência da mulher ao homem, por meio da igreja católica, então esfera *a priori* de validação do matrimônio, era outro aspecto significativo. A fidelidade para a manutenção do casamento era um dever da mulher, uma vez que, no caso do homem, a “desobediência” a essa norma era, inclusive, esperada. A autora ressalta também a diferença nos modos de vestimenta da época para demarcar o lugar ocupado pelas mulheres. Exemplo disso é que as roupas femininas eram muito mais elaboradas que as masculinas que, por sua vez, eram mais práticas e apropriadas ao uso no espaço público.

A relevância das vestimentas, como um meio de ajudar a estabelecer questões sobre o lugar social, por exemplo, é tema para Gilda de Mello e Souza. Ela afirma que existe, na obra de Machado de Assis, uma simbiose entre corpo e roupa, que configura uma realidade única, um “pretexto para, a partir de um amálgama provisório, ir descartando aos poucos o *inútil excessivo*, até reencontrar, des-cobrir, a verdade originária” (SOUZA, 2005, p. 86). A pesquisadora sublinha que na obra machadiana a função da roupa das personagens femininas é destacar o encanto de quem as veste.

Se, por um lado, as limitações impostas às mulheres burguesas do século XIX criam, no imaginário sobre a condição feminina dessa época, figuras delicadas, submissas, frágeis, que dependiam dos pais ou de seus maridos para tomarem conta delas, por outro, ao analisar a obra do escritor carioca, percebe-se que essa imagem preconcebida não basta. De certa maneira, as figuras femininas que Machado de Assis cria aprendem a usar tais limitações em seu favor. Um exemplo, ainda na esfera da vestimenta, é dado pela própria Gilda de Mello e Souza: “a mulher machadiana é de fato mais perturbadora se está desataviada: vestida de preto e sem enfeites...” (SOUZA, 2005, p. 85). Assim, em Machado de Assis, até mesmo a “normalidade” precisa ser lida atentamente, pois pode ser um elemento de problematização da ficção.

Durante o século XIX, no Brasil, o papel da mulher burguesa era restrito à vida privada. Quando solteira, obedecia ao pai. Depois do casamento, que poderia colocá-la em um lugar social privilegiado, a mulher não conquistava sua independência, nem mesmo parcial. Assumiria funções como procriar, educar os filhos e administrar o lar. Como destaca Primi (2004, p.8):

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

As mulheres burguesas deveriam cuidar de suas casas, de seus filhos, de seus maridos e gerenciar o trabalho das escravas a fim de garantir uma boa administração de seu lar. Como mães exemplares e esposas prestimosas, sua função primordial era cuidar do lar e da família, dedicando-se integralmente às atividades relativas a esses dois campos. O casamento tinha a função de manutenção do *status*. Para a mulher, significava a possibilidade de constituir sua própria família. No caso do homem, metaforicamente, era a prova para a sociedade de que ele poderia prover e manter seus bens.

A mulher, nesse contexto, simbolicamente pode ser entendida como um bem, algo que poderia ser exibido como uma metáfora de fortuna. Por isso, o casamento é, na ficção machadiana, também uma questão fundamental e que, não por acaso, perpassa todos os contos que analisamos neste trabalho. Magdalena, por exemplo, quer reatar seu casamento com o marido. Augusta passa todo o conto tentando impedir o casamento de sua filha. Emília, apesar da viuvez, que teoricamente lhe daria mais liberdade, acaba por se unir a Tito. Isabel idealiza uma relação amorosa e esse é o mote de “A parasita azul”. Rosina tem como objetivo escolher o melhor pretendente. Por fim, Clara, apesar do sofrimento, em nenhum momento insinua desejar romper a relação com o marido infiel.

O casamento, como capital simbólico, ocupava um lugar privilegiado na sociedade do século XIX e estava fortemente presente também na ficção. Essa é uma questão que se coloca no horizonte de quase todas as relações sociais e, de maneira mais específica, naquelas estabelecidas entre as personagens machadianas aqui enfocadas.

Se a mulher, dentro do casamento, simbolicamente representava o poderio econômico e financeiro do marido, suas funções sociais se ampliam um pouco depois da chegada da Família Real no Rio de Janeiro, quando os hábitos da cidade mudam e aumentam as atividades sociais. Ela parece ficar menos restrita ao espaço privado e ganhar o espaço público. A esse respeito, Esteves (1989, p. 51), destaca que:

Não era aconselhável que as famílias higienizadas permanecessem apenas em contato com seus parentes próximos e seus serviços; deveriam socializar-se, embora sempre com moderação. A primeira e

primordial necessidade da mulher continuava sendo cuidar de sua prole. A sociabilidade efetuar-se-ia em reuniões privadas, como bailes, teatros, jantares e recepções sociais. Nesses recintos fechados, a nova mulher higienizada teria o direito de aparecer e demonstrar toda a sua habilidade em obter alguma vantagem econômica ou política para seu esposo ou mesmo para os filhos. Contudo, ela não poderia jamais esquecer que havia um jeito especial e saudável de participar da “festa burguesa”.

Na ficção, entretanto, Machado opta por construir figuras femininas que só aparecem no espaço privado, pois isso parece lhe oferecer uma matéria-prima mais interessante para sua ficção do que a “mulher real”, que circula socialmente e, por isso, tem mais possibilidades a explorar no universo em que está inserida.

Naquela época, realizar trabalhos manuais, aprender música, especialmente a tocar piano, dança, leitura e línguas estrangeiras, preferencialmente o francês, tornam-se elementos importantes da educação feminina. A mulher assume, então, outra função: a de ser exibida nos salões que a sociedade burguesa organizava e frequentava, uma vez que a condição da mulher remetia diretamente à condição do marido que a sustentava. Para os homens, ostentar a esposa e fazê-la desfilar pelos salões era o mesmo que atestar sua própria riqueza e poder⁷. A mulher passa também a assumir funções assistenciais e intelectuais, acompanhando o crescimento urbano e acompanhando o marido em atividades públicas, fossem elas culturais ou profissionais.

Não é de espantar, portanto, que questões como aparência e vaidade estejam presentes em contos machadianos. Elegância, luxo e um comportamento adequado tornam-se acessórios essenciais para demonstrar importância, para fazer-se “necessária” ao marido ou a outros homens a quem estivessem ligadas⁸.

“Anedota pecuniária” (*Histórias sem data*, 1884) é um exemplo radical de como Machado de Assis inclui tal questão em sua obra. Trata-se da história de um homem que vendeu uma sobrinha por dez contos de réis. Em tal situação, a mulher não apenas expressa um valor simbólico, mas financeiro. Em outros contos, a relação entre mulheres e dinheiro aparece, de maneiras diversas, como em “Luis Soares” (*Contos fluminenses*, 1870), enredo marcado pelo fato de que é o dinheiro que Adelaide tem o que define o casamento da personagem-título. Outro exemplo significativo seria “A senhora do Galvão” (*Histórias sem data*, 1884), narrativa que destaca os

⁷ Machado de Assis trata desse tema em sua ficção, como, por exemplo, em *Quincas Borba*, romance em que o personagem Palha usa sua mulher, Sofia, como prova de sua ascensão econômica e social.

⁸ Para uma análise sobre a posição social da mulher no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, ver Stein (1984, p. 15-54).

desdobramentos da exibição de uma joia, em uma noite de teatro, pela amante de Galvão, fato que deflagra a separação.

O casamento era o caminho mais prestigioso a ser seguido pelas mulheres burguesas do século XIX. Para que houvesse a implantação da família burguesa, o papel da mulher é central. Ser mulher e solteira nesse momento histórico era pouco satisfatório do ponto de vista social. As meninas de elite se casavam muito cedo, se aos vinte e poucos anos não tivessem conseguido um marido eram consideradas “solteironas”. A elas, restava o convento ou era dada a tarefa de morar com os pais ou junto de um irmão ou outro parente, a fim de ajudar na organização da casa e educação dos sobrinhos (ou filhos desses parentes). Ali, cuidariam de uma família de cujo núcleo não necessariamente faziam parte e em que seu poder decisório seria praticamente nulo, o que as transformava em figuras pouco atuantes.

Nos contos de Machado de Assis a figura da mulher solteira que vai para o convento ou que vive com parentes é rara. O mais comum é que o autor apresente ao leitor solteiras ainda jovens, em busca constante por um marido. Busca, aliás, que é mais árdua quanto mais velha for a personagem, o que, do ponto de vista ficcional, parece ser mais interessante, apontando para possibilidades diversas de desdobramento da narrativa. Uma exceção a esse quadro é d. Felismina, de “O diplomático” (*Várias histórias*, 1896). Ela é uma “boa quarentona, sem prendas nem rendas, que vivia espiando um marido por baixo das pálpebras devotas” (ASSIS, 2004, p. 243, volume II). O caráter religioso (“pálpebras devotas”) aparece explicitado no curto trecho, reforçado pela ideia de que ela encontrará um pretendente na igreja, o que está colocado textualmente no conto. Se o conto exige concisão do autor, obrigando-o a fornecer ao leitor apenas o essencial para a compreensão do texto, a presença desses elementos faz perceber a relevância da religião dentro dessa realidade. A dedicação à religião era, no contexto, um destino provável para aquelas que não se casassem.

Quanto aos homens, ser solteiro não é um problema ou impedimento. É, antes, a chance de conseguir um bom casamento, dependendo de sua vontade. Assim acontece com Correia (de “Maria Cora”, *Relíquias de Casa Velha*, 1906), que mora em uma pensão no Catete e afirma estar acostumado a isso e a permanecer sozinho, apesar das noivas que diz não lhe faltarem. Já em “Verba testamentária” (*Papéis avulsos*, 1882), o casamento parece ser a solução para a doença de Nicolau. Sintomaticamente, é a irmã dele que tem essa ideia, e ela se empenha pessoalmente na questão, ainda que o plano de isolar Nicolau do convívio social fosse do cunhado, ou seja, do próprio marido dela.

A viuvez configura-se como um lugar social de poder para as mulheres. A mulher viúva, ainda que jovem, gozava de um lugar privilegiado: podia opinar efetivamente sobre questões familiares com mais desenvoltura, pois, na falta do marido, a ela era dado o “poder” de encabeçar a família. Às viúvas, era, em geral, possível ter mais liberdade, gerir sua própria fortuna e decidir o destino de filhos e parentes. Tal poder de decisão está, na maior parte das vezes, condicionado a uma imagem pública de recato e luto e à necessidade de reconstituir um núcleo familiar “respeitável” – composto de irmãos, primos, sobrinhos e até mesmo de agregados, cuja presença na casa demonstrava poder econômico.

Como ressalta Stein (1989, p. 90), “A mulher viúva encontrava-se no único estado civil que lhe podia proporcionar uma maior liberdade e relativa autonomia”. Não por acaso, algumas personagens machadianas são viúvas, pois para que tenham poder de decidir, para que possam guiar seus próprios destinos, é preciso que tenham autonomia.

Mas apenas a condição de viúva não era suficiente. Primi (2004) sublinha que, para sobreviver socialmente, a mulher tinha que ser sóbria e severa, aproximada dos padrões masculinos. Várias personagens femininas de Machado de Assis estão adaptadas, ao menos aparentemente, às convenções desta realidade social. A imagem que o narrador faz de muitas delas corresponde a esse padrão: muitas parecem ser recatadas e sérias, ainda que tal imagem nem sempre corresponda à realidade, ou melhor, à totalidade do que representam, pensam e sentem.

Para Stein (1989, p.132-133), é

[...] um mérito especial do autor o registro detalhado em sua obra da posição social da mulher no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, mesmo que seja sobretudo a da “sociedade elegante” e, principalmente, a maneira como o fez: incluindo a mulher na sua busca de retratar os mecanismos psicológicos humanos, de compreensão e explicação da vida e isto sem discriminá-la e sem tentar colocá-la em pedestais de inatingibilidade e irrealidade.

Se levarmos em conta que Machado de Assis escrevia em revistas e jornais dirigidos a uma pequena parcela da população alfabetizada da cidade, que não era composta exclusivamente por homens, uma vez que na época havia escolas dedicadas à educação feminina, é possível entender a razão de se eleger esse nicho social, isto é, a “sociedade elegante” e esse tipo de abordagem caracterizada pela tematização de “mecanismos psicológicos”. Por isso, pode-se inferir que parte de seus leitores, em

várias dessas publicações, era composta por mulheres de alto poder econômico e financeiro, já que esses veículos traziam assuntos de “interesse feminino”: o lar, a família, os filhos. De certa forma, algumas publicações se ocupavam com a manutenção de um “modelo feminino”, levando às leitoras informações sobre religião, culinária, educação e moda. Reforçava-se, assim, o ideal de vida doméstica, voltada aos cuidados com a família e o lar.

Sob esse aspecto, pode-se dizer que uma parte da obra de Machado de Assis foi escrita sobre e para mulheres. Machado de Assis publicou seus contos em periódicos e também em livros, modificando parcialmente os textos em função do meio de publicação, o que sugere uma aguda consciência da diferença entre os meios e os públicos-leitores de cada um deles. Portanto, é possível pensar que tanto a forma quanto o conteúdo da ficção machadiana eram pensados para dialogar diretamente com o público leitor de cada um dos meios em que sua obra era publicada. Ele tematiza os mecanismos psicológicos de personagens femininas pertencentes ao universo da sociedade carioca mais abastada do século XIX em textos lidos por mulheres pertencentes ao mesmo estrato social. Isso parece demonstrar que há uma intenção definida nessa operação: além de entreter a leitora, busca tocar em assuntos relevantes, de uma maneira menos singela e ingênua do que se poderia esperar.

Machado de Assis parece problematizar as suas personagens femininas, deixando ao leitor a tarefa de compreendê-las em uma complexidade psicológica que as individualiza em vez de generalizar. É sob esse aspecto que ele, de certa forma, levanta uma discussão sobre o “gênero feminino” criado social e culturalmente, bem como a pertinência dessa identidade de gênero⁹. Entretanto, parece que é realmente o enfrentamento dos modelos da tradição literária que podem trazer outra perspectiva para o entendimento da questão do que é esse “feminino” em circulação no século XIX e as nuances que o permeia dentro da obra de Machado de Assis.

O autor inscreve essa complexidade em sua obra, trazendo para sua ficção personagens femininas que, algumas vezes, subvertem e desconstróem paradigmas em circulação, como é o caso de Genoveva, de “Noite de Almirante” (*Histórias sem data*), que em vez de ficar, como Penélope, tecendo (ou bordando), enquanto espera seu marinheiro, trata de conseguir um bom casamento, pois sua condição financeira pouco privilegiada talvez a obrigue a isso. Ou, de outra maneira, como sublinha Passos

⁹ O ponto mais agudo dessa discussão talvez esteja presente no conto “As academias de São” (*Histórias sem data*, 1884).

(2003), a complexidade está posta quando, por exemplo, Machado de Assis consegue integrar, criando tensão, a mulher fatal europeia com a “domesticidade brasileira”, como é o caso de *Capitu* (*Dom Casmurro*).

Em uma obra feita sobre e para mulheres¹⁰, a tentativa de problematizar o feminino dentro da ficção ganha relevância, como destaca Teixeira, (1966, p. 91-92).

No mesmo escritor as variações são infinitas, onímodas, de acordo com a concepção da criatura que faz viver. Mas isso apenas superficialmente (...). É um desfile ininterrupto de mulheres de todas as feições e temperamentos, portadoras das almas mais diversas e as mais complexas, pois Machado foi, como é notório, um admirável modelador de personagens femininas (...) [teve] sutilíssima compreensão psicológica que lhe proporcionou elementos para nos legar a mais numerosa e complexa galeria de mulheres de nossa literatura.

Segundo Luis Filipe Ribeiro, quando Machado de Assis enfoca personagens femininas, ele o faz problematizando a imagem do feminino construída pela tradição literária, apropriando-se dela de maneira singular.

Machado de Assis foi um pertinaz e paciente desconstrutor de mitos. Toda sua força criadora esteve sempre voltada para a análise e desmistificação dos arquétipos criados pelos ficcionistas românticos. Ele percebeu, desde logo, que tais figuras, e em especial as de mulher, ali estavam para comentar e consolidar determinadas expectativas sociais e políticas, com as quais ele, absolutamente, não concordava. Tratou de descer a mulher do trono inacessível em que a colocara Alencar e fê-la descer para o pó da vida e tisonar a sua decantada pureza na pequenez dos pecados de cada dia. (RIBEIRO, 2008, p. 14-15)

Usando de ironia e desmistificando a figura feminina, as personagens machadianas estão muitas vezes presentes na ficção para tematizar as relações entre homens e mulheres, entre homens ou entre mulheres, ou para expor as ambiguidades humanas, com suas muitas dúvidas e questões. Ao expor as “dúvidas humanas” por meio de personagens femininas, Machado as torna passíveis de erro, arranca-lhes do pedestal de “perfeição” em que o Romantismo as havia colocado, artificialmente, no século XIX. Ao realizar essa operação em sua ficção, Machado cria espaço para deslocar as certezas sobre esse lugar desejável, e idealizado, onde as personagens femininas deveriam estar.

¹⁰ É válido lembrar que o público leitor do *Jornal das Famílias* era formado especialmente por mulheres, como destaca Azevedo (1990).

A ficção machadiana, a meu ver, não prega uma “revolução nos costumes”. Machado de Assis não parece disposto a se opor ao discurso vigente. Sua postura sugere ser, nesse sentido, mais conservadora e talvez não seja exagero dizer que ele concordasse que a mulher tivesse de ser educada para cumprir o papel de esposa e mãe, dando suporte aos filhos e ao marido. No entanto, a obra do escritor não pode ser considerada censora nem guardiã dos costumes. Ao contrário, Machado de Assis não necessariamente julga suas personagens, não pune suas atitudes. Aparentemente, ele não quis implodir a ordem social e sua biografia indica que ele se esforçou para pertencer a ela dentro de um lugar social privilegiado. Mas é inevitável, por outro lado, vislumbrar a preocupação do autor em expor certa ruptura estética e literária em relação aos modelos vigentes. Nesse sentido, há uma inovação em sua obra, sobretudo, na abordagem de traços psicológicos de suas personagens. Parece ser inovadora também a forma como ele trata suas personagens femininas, ou seja, como seres humanos complexos. E, ao tratar dessa complexidade, permite ver o quanto um discurso que tenta dar conta de um comportamento múltiplo cria, também, arestas. Há uma tentativa de conter as personagens que ele cria dentro de um discurso e, ao mostrar isso, revela que a complexidade dessas personagens não pode ser contida ali. O escritor faz isso de maneira sutil e velada; é preciso ler nas entrelinhas para perceber esses aspectos.

Com isso, as figuras femininas de Machado são um retrato quase perfeito do padrão sociocomportamental que se esperava de uma mulher burguesa do final do século XIX. “Quase” porque para o leitor sempre fica a impressão de que algo está fora do lugar. É como se houvesse uma fresta pela qual se pudesse entrever para além da aparente placidez e “normalidade” das atitudes dessas figuras. A impressão é que algo não se encaixa perfeitamente, e isso parece ser proposital para alertar o leitor de que há algo, além das aparências, que merece atenção. Machado de Assis, não raro, usa esse “desencaixe” para tornar mais interessante sua ficção. Entretanto, esse procedimento é quase imperceptível, exigindo perspicácia do leitor a fim de que seja possível perceber, exatamente, do que se trata e como o escritor coloca (provoca) isso em seu texto.

As figuras com que o escritor carioca povoa sua obra não são “rebeldes” e tampouco “insubmissas” ou “subversivas”. Mas sua adequação aos padrões sociais é sempre truncada, problemática. Ou elas aderem completamente aos padrões – e Machado de Assis usa essa aderência como crítica – ou essas personagens estão sutilmente deslocadas. Tal deslocamento pode ser notado, muitas vezes, apenas por meio de frases, palavras ou gestos que, de alguma forma, tendem a gerar um certo desconforto no leitor.

É esse desconforto que não se localiza de maneira pontual, mas dispersa, que pode instigar o leitor a realizar uma análise que ultrapasse o senso comum, inclusive com o objetivo de compreender esse deslocamento.

1.2. Discursos e identidades femininas e masculinas

Na obra de Machado de Assis, o deslocamento que a ficção opera ao dialogar com a tradição literária pode ser observado tanto no discurso indireto, utilizado para construir as figuras femininas na ficção, quanto no discurso direto das personagens femininas que as instâncias que medeiam esse discurso – autor, narrador, autor implícito – “escolhem” para dar ao conhecimento do leitor. Parece que, algumas vezes, quando uma figura feminina deseja e decide demonstrar o que quer e o que pensa, o autor implícito parece fazer com que o narrador “despiste” o leitor, descrevendo essa personagem de maneira que ela pareça dócil, adequada aos padrões esperados. Cria-se, assim, certo descompasso entre a figura feminina produzida na ficção e a fala ou a forma de agir dessa personagem.

Em Machado de Assis, a discordância em relação aos modelos tradicionais acontece de maneira tênue e, ao mesmo tempo, sagaz. É nos detalhes que se esconde a crítica. Por exemplo: algumas mães criadas por Machado de Assis têm uma ligação afetiva frágil com os filhos, como é o caso de Augusta, de “O segredo de Augusta”. Ele desnaturaliza, ainda que sutilmente, em sua ficção, o mito de que a maternidade é o destino inequívoco de todas as mulheres e que, uma vez tornadas mães, elas seriam mães perfeitas. Suas personagens femininas não são apenas boas ou más; vilãs ou heroínas; mas conseguem reunir em si características dúbias, que, quando somadas, investem-nas de uma problematização que é rica matéria-prima para a análise crítica. Desse modo, cada personagem revela-se múltipla.

Em sua ficção, Machado de Assis se debruça sobre questões da configuração do feminino e do masculino que estão além das simples convenções do sexo. Tanto é que o autor carioca dedica um conto, “As academias de Sião” (*Histórias sem data*, 1884), à apresentação de uma “teoria” da “alma sexual”. Nesse aspecto, este conto lembra “O espelho” ou “Teoria do medalhão”, narrativas em que são expostas “teoricamente”, e com uma grande carga de ironia, questões sobre a alma humana. A partir deles, o autor estabelece alguns parâmetros, que serão então derrubados com a finalidade de lembrar

ao leitor que nada é fixo em sua obra e que os padrões são estabelecidos para serem questionados.

Outro conto, “Um cônego ou metafísica do estilo” (*Várias histórias*, 1896), aborda a “diferença sexual dos vocábulos”. Com isso, parece que Machado de Assis monta uma equação complexa: é preciso levar em conta, para interpretar sua obra, não apenas a história em si, mas o contexto; a personagem; o que ela *pensa e sente*, sua alma e o que ela *fala* e o que *dela se fala*; além da conjugação de todos esses aspectos.

Para Butler (2003, p. 28-29), isso tem uma explicação: “Numa linguagem que repousa na significação unívoca, o sexo feminino constitui aquilo que não se pode restringir nem designar”. Nessa perspectiva, o impacto da crítica que Machado de Assis inclui em seus contos ganha novos horizontes: somente por meio de personagens femininas seria realmente possível problematizar e matizar determinados aspectos da ficção.

É assim que essas figuras tornam-se elementos centrais nas narrativas, como acontece em “Ernesto de Tal”, de *Histórias da meia noite* (1873). Nesse conto, Rosina, moça que o personagem-título quer namorar, torna-se, ao longo do desenvolvimento da narrativa, a personagem que parece conseguir forjar situações e engendrar planos (ainda que de forma sutil e, aparentemente, despreziosa) a fim de obter o que deseja. De pretendente, ou seja, de mulher que espera ser escolhida e pedida em casamento, ela passa a ser a personagem que atua ativamente para escolher aquele que a escolherá. Dito de outro modo, ao mesmo tempo em que, aparentemente, permanece em um lugar passivo, ela manipula os elementos que estão ao seu alcance para que o resultado seja aquele que ela deseja e não aquele a que esperam que ela seja submetida. Aos poucos, a atenção do leitor se desloca da desventura de Ernesto para a capacidade estratégica de Rosina.

Na ficção machadiana, a narração e o diálogo ocupam um lugar de maior destaque que a descrição. Os diálogos trazem informações essenciais para o entendimento da narrativa. Assim, a opção pela análise do discurso direto – por “ouvir” o que estas personagens têm a “dizer” – está embasada no fato de que as personagens femininas são presença constante na prosa ficcional de Machado de Assis e sua atuação nos contos tem, muitas vezes, um poder catalisador. A presença, a ação e a fala dessas personagens são fundamentais para o desenvolvimento de cada uma das narrativas.

O caráter quase “irrepresentável” do feminino, definido pela oposição ou pela ausência (vide Simone de Beauvoir), faz com que seja possível a esse gênero moldar-se

às situações, aproveitando as frestas que se abrem eventualmente para ocupar espaços que normalmente não seriam permitidos às figuras femininas. Resta ao feminino captar nuances existentes no contexto, desdobrando a linguagem que, quando relacionada ao masculino, fixa-se como unívoca. Nesse contexto, o narrador também precisa, de certa forma, descer do pedestal das certezas em que, na tradição romântica, tão confortavelmente havia se colocado, para dar conta de representar esse feminino tão fugidivo. Assim, cria-se uma tensão entre a instância narrativa e o autor, entre a voz conservadora e a necessidade de apreender esse incompreensível. Cabe destacar que é possível perceber, desde o início da obra de Machado de Assis, a presença de figuras complexas, cujo ponto alto provavelmente seja *Dom Casmurro* e seu narrador altamente problematizado (talvez porque Capitu também seja o ponto alto da problematização do feminino na obra machadiana). Insinua-se, desde então, uma “linha curva”, em que as dúvidas, quiçá, sejam mais essenciais que as certezas.

É a análise de certos aspectos da linguagem que pode fornecer elementos para a compreensão de como se desenha essa “linha curva”: de que forma essas personagens podem buscar o que desejam e a partir de que estratégias realizam essa busca.

A atuação dessas figuras femininas é limitada, mas elas parecem encontrar brechas; entretanto, nada parece ser feito ou dito muito explicitamente, salvo raras exceções. A voz frequentemente sutil e modulada das personagens femininas que Machado de Assis põe em cena oferece-se ao leitor quase que como um enigma a ser desvendado, muitas vezes não apenas por aquilo que essas personagens falam, mas também por tudo o que calam e pelo que os narradores as fazem silenciar. A sutileza para expressar-se parece fundamental nessas personagens femininas. Há uma inflexão na voz dessas personagens que difere da das personagens masculinas. Nem sempre elas podem ser tão assertivas e incisivas quanto eles (apesar de haver exceções); nem sempre elas podem se expressar de maneira tão aberta e direta quanto eles.

É preciso estar atento ao fato de que a análise do discurso direto de uma personagem ficcional é, na verdade, a análise daquilo que foi filtrado pelas diversas instâncias (narrador, autor, autor implícito) para que o leitor tome conhecimento. O que o narrador, que é aquele que *conduz* o problema, *deixa* que a personagem feminina *fale* é uma escolha, uma seleção que sofre influência de cada um dos diversos elementos implicados e estudados por Booth (1980). A tonalidade ficcional dessa voz já a torna dissonante.

O *o quê* e o *como* essas personagens falam vêm ao conhecimento do leitor por meio de um intermediário, o narrador, que deve ser levado em conta. Ele marca, de certa forma, o discurso da personagem feminina com o seu próprio, criando um amálgama rico em possibilidades de análise. Por isso, não basta analisar as “falas” das personagens; é necessário interpretar seus silêncios, aquilo que está interdito, pois aí também há significados. O discurso direto complementa o indireto, muitas vezes contrapõe-se a ele e, com isto, agrega possibilidades interpretativas ao texto. É o leitor quem decodifica esse jogo entre personagem, narrador e autor implícito (imagem criada pelo “autor real” e que pode, inclusive, pôr em crise as afirmativas do narrador). Cabe ao leitor compreender as tensões e os recuos desse jogo implicados nos vários níveis da narração.

Segundo Ribeiro (2008, p. 385):

Um determinado objeto não poderia ter sido construído por um discurso se não se lançasse mão de determinada forma. [...] Um discurso é sempre produzido por *alguém* que está em um determinado *ponto do tempo* e em uma específica *situação espacial*. O *quem*, o *quando* e o *onde* se produz um determinado discurso atribuem-lhe possibilidades muito concretas de significação [...]. (grifo do autor).

O que falam as personagens femininas, o que o narrador apresenta sobre elas e como descreve a maneira com que agem deve ser analisado como um sistema único, que permita ampliar as possibilidades de entendimento do texto e ler nas entrelinhas, nas dobras do discurso, algo que nem sempre se coloca explicitamente. Esse discurso é intermediado pela própria ficção: a obra, o narrador, o autor, o autor implícito e, inclusive, o próprio leitor, que a interpreta segundo o contexto que vive quando lê a obra. Muitas vezes, criam-se contrapontos, convergências e divergências entre esses muitos elementos da narrativa (personagem, narrador, interferências do autor), que devem ser levadas em conta na análise. Também as escolhas sintáticas e lexicais oferecem chaves de leitura e interpretação para a obra, podendo revelar intenções, sugerir subentendidos e abrir as portas para outras leituras sobre a importância das figuras femininas na obra.

As vozes dos narradores machadianos parecem criar uma tensão entre a instância narrativa e o autor. Essa voz está atenta ao recôndito do pensamento das personagens femininas e também aos silêncios que o discurso dessas personagens produz. Sua tonalidade ficcional parece problematizar a imagem e o discurso femininos; instituir a

ambiguidade como estilo, aproximando-se, por isso, do enigma feminino. Essa voz narrativa é responsável por sugerir meandros, enfatizando as dobras do discurso que parecem ser mais ricas de significado e de sugestão do que o discurso direto, se este for analisado isoladamente. Essas instâncias parecem encenar, na narrativa, a própria dificuldade de apreensão desse feminino que é fugidio na ficção.

É como se aos narradores coubesse “moldar” para o leitor uma “imagem” das figuras femininas que aparecem nos contos. A maneira como isso se expressa em cada texto influencia não apenas a apresentação das personagens, mas também o impacto que as ações de cada personagem causarão nos leitores.

Os narradores machadianos parecem simular, para o leitor, uma postura de imparcialidade, entregando-lhe a tarefa de chegar a uma conclusão sobre o que significam as histórias que contam. É como se eles se eximissem dessa responsabilidade. Em “Uma senhora” (*Histórias sem data*, 1884), por exemplo, o narrador afirma que prefere contar a julgar; distancia-se da personagem para não ser cúmplice de suas intenções e pensamentos e para dar uma aparência de objetividade àquilo que conta, deixando ao leitor a tarefa de interpretar fatos, atitudes das personagens e suas motivações. Esse “truque” faz com que a sensação de espanto do leitor seja maior, pois se torna difícil não julgar um comportamento como o de d. Camila. Mas o narrador deixa essa tarefa para o leitor; ele não intervém diretamente. Parece que bastam os fatos que ele conta (e que, obviamente, selecionou para contar) para que o leitor tire suas próprias conclusões (neste caso, influenciado pelo narrador, que o induziu a concluir). Com isso, a imagem da personagem feminina que o leitor terá será impactada também por essa variável.

O narrador é um dos filtros pelos quais nos chega a história, e seria impossível desvincular seu discurso da matéria narrada, o que reafirma as intrincadas relações entre narradores e personagens. A simulação de imparcialidade parece ter o sentido de provocar a reflexão sobre aquilo que está sendo narrado. Nos contos que serão analisados aqui, trata-se dos comportamentos, posturas, gestos, atitudes e palavras de personagens femininas. Parece que, nesses casos específicos, o narrador permite que a personagem fale por si mesma a fim de expressar, com maior impacto, certo descompasso entre o que se *fala* e o que se *faz*; entre o que é *preciso* e o que se *quer*. Ao utilizar o recurso do discurso direto, o narrador, de certa maneira, “descola” a personagem dele, dá a ela uma autonomia que o discurso indireto não lhe permitiria.

Com esta independência, algumas personagens femininas parecem poder expressar seus desejos para tentar fazer valer suas vontades.

Essas personagens femininas falam consigo mesmas, pensam, dão ordens, dialogam com outras mulheres e homens, devaneiam. Com isso, várias situações podem se armar. A voz da personagem feminina aparece, eventualmente, entremeada no discurso do narrador, o que algumas vezes dá ao leitor a sensação de não saber quem fala determinadas palavras. Tal recurso pode ser usado, propositalmente, para confundir e misturar ideias que ficam sendo, ao mesmo tempo, de uma personagem ou do narrador, dúvida que cabe ao leitor esclarecer conforme a leitura que faz.

“Miss Dollar” é o primeiro texto do primeiro volume de contos que Machado de Assis lançou. Sob esse aspecto, pode ser considerado paradigmático. Nesse texto, a objetividade, tema que será constantemente discutido ao longo de sua obra, é posta em xeque em uma passagem em que o narrador diz: “Não citei nenhuma palavra de Margarida no diálogo acima transcrito, porque, a falar verdade, a moça só proferiu duas palavras a cada um dos rapazes” (ASSIS, 2004, p.134, volume I).

Na transcrição de um diálogo, até mesmo as duas palavras teriam de ser registradas, mas não o são, em uma espécie de prova de que não há objetividade possível para os narradores machadianos e em uma demonstração de que o autor problematiza racionalmente essa questão em sua obra. Nota-se a consciência sobre o processo de composição da narrativa, das escolhas que não são feitas casualmente e cujos desdobramentos são fundamentais para a interpretação do texto. Na análise de contos que se pretende realizar aqui, tal consciência deve ser considerada.

1.3. Dissonâncias do encaixe perfeito

Mesmo quando traz para dentro da ficção algumas ideias e personagens convergentes com o que se pode considerar tradicional, a ficção machadiana contribui, de certo modo, para problematizar os lugares-comuns e mitos sobre a imagem do feminino. A fragilidade, considerada então “um valor feminino”, é um elemento presente em muitos textos. Essa característica atinge extremos em alguns contos, como que para denunciar a artificialidade de tomar tal característica como universal. Assim, Maria Luísa, de “A causa secreta” (*Várias histórias*, 1896), parece encarnar o arquétipo da mulher romântica e se inquieta com sons e barulhos da experiência do marido. Mas, ao contrário do que se esperaria de uma história “tipicamente romântica”, seu marido é,

na verdade, um sádico, cujo retrato Machado de Assis desenha cruel e lentamente durante o conto. Assim, a fragilidade de Maria Luísa passa a ser um temor genuíno, inspirado pelas atitudes do marido. Trata-se de um exemplo de como Machado de Assis desconstrói paradigmas então intocáveis de maneira sutil, mas corrosiva.

Por vezes, as falas das personagens femininas têm a função de ligar cenas, reforçar ou reafirmar algo que o narrador (ou outras personagens) afirma. Nesses casos, “a voz” das personagens femininas parece cumprir um papel secundário na narrativa. Este parece ser um procedimento recorrente: apresentar personagens que se encaixam tão perfeitamente nos modelos sugeridos que oferecem ao leitor uma sensação de artificialidade. Essas personagens são tão adequadas que parecem irreais. Parece que Machado de Assis as retrata para chamar a atenção do leitor sobre a impossibilidade de se encaixarem nesse “modelo ideal” esperado.

O mesmo acontece no nível do texto. Machado estabelece um jogo de encaixes que cria uma espécie de hibridismo da forma. Ele suspende a voz narrativa, enxerta trechos e referências de outras obras, de maneira que situações retiradas da tradição são incorporadas ao tecido ficcional sem que o leitor menos atento se dê conta. A criação de “camadas” no texto, que permitem interpretações e análises variadas, acontece de maneira sutil, bem como essa crítica feita “pelo avesso”, ou seja, pela reiteração de valores e modelos preestabelecidos na tradição.

Em outras ocasiões, as figuras femininas têm um papel decisivo para o desenvolvimento das narrativas; sem elas, muitos dos contos perderiam o propósito. Parece também que são tais figuras que fazem com que se amplie a abordagem dos temas; Machado não restringe a conversa das personagens masculinas às discussões sobre negócios, finanças e política. É a própria figura feminina (ou, mais exatamente, sua representação) que, de certa maneira, emerge das conversas masculinas, a cada vez que estas últimas esbarram nesse elemento indizível, nessa configuração intangível e imprevista que se torna o centro da narrativa (talvez por ser instigante e irrepresentável). O enigma em que se configura o feminino coloca-se onde ele não pode ser capturado e, assim, mobiliza e atrai para si as atenções. A presença da personagem feminina diversifica os temas tratados e muda o tom dos discursos. O ciúme, a vaidade, o amor conquistado ganham espaço.

Na ficção de Machado de Assis as vozes femininas ganham espaço, dentro de estruturas diversas. Existe um conto que se constitui da troca de cartas entre personagens (“Ponto de vista”, *Histórias da meia-noite*, 1873) e um cuja narradora é

uma mulher (“Confissões de uma viúva moça”, *Contos fluminenses*, 1870). Neste caso específico, também há cartas trocadas entre a narradora e sua interlocutora, nas quais a primeira conta sua aventura amorosa.

“Confissões de uma viúva moça” e “Ponto de vista” apresentam as personagens femininas narrando suas próprias experiências. Assim, Machado possibilita uma mudança de paradigma no que se refere ao narrador e dá ao leitor a chance de conhecer mais diretamente essas personagens femininas. A “fala” da personagem feminina parece mais livre da intermediação de um narrador, mas a maneira como a situação é armada não deixa dúvidas de que, ali, há uma intervenção externa.

A mediação que se impõe entre a fala e o leitor não é menos poderosa – neste caso, a própria escrita. Ao escrever cartas, a personagem feminina comunica exatamente aquilo que quer, sem outra censura que não a sua própria: ao escrever, pode-se editar o conteúdo escrito, riscando ou reescrevendo trechos, artifício usado, por exemplo, em “Ponto de vista” por uma das remetentes. Por meio da carta também se pode expor uma ideia sem ser interrompida e pensar melhor ao escrever.

Essas figuras femininas também dialogam com outras personagens e, em certos casos, têm um discurso direto que aparece nos contos como frases soltas. A fala das personagens femininas pode ser apenas um pretexto para que se desenvolva uma história contada por uma personagem masculina. Há ainda os casos de personagens que falam consigo mesmas e de personagens que falam em uníssono, remetendo ao efeito do coro no teatro. Algumas vezes, a função dessa fala pode ser interpretada como um comentário, mais como uma intervenção “disfarçada” do próprio narrador do que uma fala autônoma, de fato. As falas de personagens femininas podem, ainda, ter a função de reiterar a opinião pública; de mimetizar o pensamento, a opinião ou a “voz” da leitora do conto. Algumas personagens parecem existir para dar voz à coletividade, às leitoras e ao que está estabelecido socialmente, reforçando a ideia de que o que se diz em coro não parece ser importante. A crítica ou a problematização de questões ligadas ao gênero e ao lugar ocupado pelo feminino na sociedade do século XIX parecem se repor na obra de Machado de Assis mesmo quando suas personagens femininas parecem estar em sintonia com o que a tradição romântica sugeria.

1.4. Búfalos com penas de cisne

Se há, nos contos de Machado de Assis, personagens que parecem estar completamente adequadas aos padrões sugeridos pela tradição, há também uma outra categoria de personagens femininas, que são o foco deste estudo, isto é, aquelas que não se alinham a essa tradição e que usam estratégias (como a resignação, por exemplo) para tentar conseguir expressar suas vontades. São personagens cuja atuação é catalisadora da ação, e o conteúdo do que elas falam parece ter o poder de mudar os rumos da narração. Tais personagens tentam fazer valer suas vontades, aspirações e anseios por meio de diversos artifícios; parecem ter uma certa “ambição”¹¹ para que possam conquistar o que querem.

Elas parecem ter uma habilidade própria para expressar aquilo que desejam. Não ocupam apenas papéis secundários na ficção machadiana. Algumas são protagonistas dos contos, outras, ainda que não sejam as personagens principais, interferem de maneira fundamental no andamento da narrativa. Elas não são as figuras inatingíveis e perfeitas. Ao contrário, erram, demonstram sua capacidade de conquistar o que desejam, usam estratégias para atingir seus objetivos, expõem suas opiniões e ideias. Muitas vezes, para tanto, são levadas à dissimulação. E isso parece ser uma questão mais orgânica que premeditada: é como se elas não tivessem outra saída que não a dissimulação para conseguir se expressar. A obliquidade é uma característica que, de certa maneira, perpassa a personalidade de cada uma delas, quase que como uma “segunda natureza”. Por isso, não é necessariamente apenas o discurso direto que deflagra tal característica. Essas figuras femininas se expressam pelo silêncio e é ele, muitas vezes, que traz à tona o verdadeiro sentido de seus desejos.

Quando Machado de Assis trata suas personagens femininas sem idealizações, ele permite que vislumbremos múltiplos aspectos, nuances de personalidade que humanizam atitudes, gestos e pensamentos. Esses aspectos interessam particularmente à análise que se pretende realizar.

Segundo “As academias de Sião”, conto sobre a “teoria” da “alma sexual”, uma alma pode ser feminina ou masculina independente do corpo que a abriga. A “feminidade” estaria estampada em “olhos doces, voz argentina, atitudes moles e obedientes e um cordial horror às armas”. Este parece ser o caso de Maria Luísa, de “A

¹¹ A palavra ambição é recorrente nos contos aqui enfocados. O sentido de “ambição” é diferente para cada uma dessas figuras femininas e será analisado mais detidamente a cada caso em que se aplicar.

causa secreta”, Beatriz, de “As bodas de Luís Duarte”, Mariana, de “Capítulo dos chapéus” e tantas outras.

Segundo essa “teoria”, ironicamente colocada no conto, a mulher máscula seria um “búfalo com penas de cisne”. Sob alguns aspectos, esta parece ser uma metáfora interessante para as personagens femininas de Machado de Assis de que trataremos aqui. Essas figuras precisam mover-se delicadamente, ainda que carreguem consigo muita determinação, sob pena de não serem atendidas em suas expectativas e vontades.

O Machado de Assis “desconstrutor de mitos”, tal como assinala Ribeiro (2008), escreve alguns textos em que a importância da personagem feminina é explícita e inequívoca, porque é não apenas a responsável pelo desenrolar da narrativa, mas também porque age com o objetivo de conquistar um intento. Nessa perspectiva, suas falas desempenham funções importantes, como a de inserir novas informações, criar uma reviravolta na narrativa e, muitas vezes, fornecem ao leitor atento uma nova chave para a leitura da obra.

Isso ocorre, por exemplo, quando o autor coloca em cena mulheres decididas e senhoras de si, que não passam obrigatoriamente por um julgamento moral por parte do narrador. Ou quando retrata mulheres capazes de expressar o que querem, sentem e pensam, como Sofia, de “Capítulo dos chapéus”, ou Clara, de “O relógio de ouro”. Elas demonstram habilidade em assumir o que querem, cada uma a seu modo, usando recursos singulares: a dissimulação, a resignação, o silêncio. Elas se dobram ao que é colocado para elas, mesmo que só aparentemente, para serem vencedoras à moda de “Teoria do medalhão” (*Papeis avulsos*, 1882).

Essas estratégias são importantes para a ficção machadiana porque por trás disso está o poder, que é exercido no lugar a que cada um é destinado. Se a figura feminina o exerce na esfera privada, isto não significa que tal poder é “menor” ou menos importante que o das figuras masculinas. Dentro de casa, o poder das figuras femininas é forte, e elas chegam a se sobrepor ao masculino, ainda que eles tenham a “última palavra” em diversas ocasiões. Não há subjugação das figuras femininas; o que acontece é que elas precisam desenvolver formas para se colocar diante desse contexto, e uma dessas formas é a obliquidade, estratégia expressa, em seu momento mais agudo, pelo silêncio. Silêncio que essas personagens usam de maneira quase que orgânica, instintivamente.

Machado de Assis parece perceber que há uma arte feminina capaz de “empulhar” por meio da obliquidade. Para imprimir isso em sua ficção, parece que ele

se preocupa em pousar sobre as personagens femininas um olhar narrativo que percebe os recônditos, que tenta desvendar enigmas, abarcar elipses e silêncios para dar conta dessa ambiguidade que, no limite, é formadora também de seu estilo. Para que não se tornasse um ingênuo construtor de personagens femininas, seu trabalho parece ser realizado com a função de perseguir a ambiguidade feminina, captar seu caráter fugidio a fim de desvendar esse enigma que o autor, de certo modo, incorpora ou aproveita por meio do olhar narrativo.

Meyer (2008, p. 105) destaca que “A grande sensualidade em Machado de Assis é a das idéias”. Segundo o crítico, há um trato com a figura feminina que sugere sempre um “homem subterrâneo” que pensa por meio da ambiguidade, por meio do subentendido e do enigma. E é assim que o estilo de Machado de Assis parece se compor: a um só tempo, cobrindo e desvendando; criando transparências; valorizando aquilo que só pode ser visto por meio de frestas, nas dobras do discurso. Por isso a figura feminina se constrói como enigma, desencaixe e estranhamento.

Já no primeiro texto de *Histórias da meia-noite* (1873), o segundo livro de contos publicado pelo escritor carioca, há um trecho que pode iluminar a questão sobre a fala dessas personagens femininas na obra machadiana. No momento em que se revela a razão do título do conto (“A parasita azul”), o moço por quem Isabel se apaixona pergunta se ela quer a parasita azul, que está em uma árvore. É o narrador que dá ao leitor essa informação, em *flashback*. E o diálogo entre o moço e a menina parece simples e singelo:

- Que bonita flor! Disse ela.
- Aposto que você a quer?
- Queria, sim... disse a menina que, *sem aprender*, conhecia já esse *falar oblíquo e disfarçado*.(ASSIS, 1977b, p.86, grifo nosso).

É uma simples flor, uma situação trivial, mas que será vital para o desenvolvimento da narrativa. É o mote, o esclarecimento da razão pela qual a moça não quer se casar depois de adulta. E o narrador comenta, em um tom quase tão singelo quanto aquele em que a moça responde, que, desde menina, Isabel sabia falar de maneira oblíqua e disfarçada, o que se expressa aqui pelo uso do verbo no pretérito imperfeito do indicativo: queria. Isto remete a Capitu e ao seu olhar oblíquo e dissimulado, mas as conexões vão além. Elas permitem deduzir que é uma característica feminina falar dessa maneira, mesmo que isto não tenha sido ensinado ou aprendido

conscientemente. O narrador naturaliza na figura feminina o fato de saber fingir, ocultar sentimentos e intenções ao falar. Afinal, se Isabel não havia aprendido isso, como saberia atuar assim, não fosse por sua natureza? Dissimular parece ser uma necessidade para poder colocar-se no mundo.

Depois do advento dos estudos sobre gênero, que trouxeram à tona questões relevantes sobre o lugar histórico e social das mulheres e as tentativas de “moldar” um comportamento feminino no decorrer da história, torna-se impossível aderir a essa naturalização de um comportamento apenas por ele ser “feminino” ou “masculino”. Mas no século XIX, este parecia ser um pensamento dominante.

O “falar oblíquo” torna-se uma possibilidade de leitura para compreender algumas dessas personagens e suas estratégias para que tenham aquilo que desejam dentro de um contexto conservador, no qual o feminino tinha pouca ou nenhuma importância. Por isso, não é apenas *o que* ela fala, mas também *a forma como* fala que interessa para interpretar o texto.

Para que consigam se expressar, essas figuras femininas parecem ter de criar estratégias. O conceito de “cálculo” está presente em muitos dos contos em que Machado de Assis escreveu e, em especial, relacionados às personagens femininas. Muitas vezes, a própria palavra (“cálculo”, substantivo; ou “calcular”, verbo) está presente nos textos, como que para reforçar e ressaltar a ideia de que o cálculo é um conceito fundamental para que a vontade da personagem feminina se expresse dentro de um contexto em que a vontade masculina se impõe como regra.

A palavra aparece já em seu primeiro livro de contos, *Contos fluminenses* (1870), em “O segredo de Augusta”: “Falemos, minha filha; tu és criança, não sabes *calcular*” (ASSIS, 1977a, p. 153, grifo nosso), diz Vasconcelos a Adelaide. Aqui temos um novo elemento do qual se pode lançar mão ao interpretar os textos machadianos: o cálculo, que passa a ser algo da esfera feminina e adulta. Ou seja, se para esses narradores dissimular é algo da natureza feminina; usar isso de maneira lúcida e racional é um atributo da mulher adulta. O “cálculo” parece ser algo consciente que permitiria às personagens fazer valer suas vontades e desejos.

Como frisa Pereira (1988), os cálculos de ambição nem sempre são indícios de maus sentimentos e não é impossível conciliarem-se interesse e nobreza de caráter nas personagens machadianas. Sem punir na ficção esses comportamentos “inadequados”, sem julgá-las ou atribuir um caráter negativo a essas características, abre-se uma fresta para uma nova possibilidade de agir e de ser. Por vezes, parece haver um

reconhecimento de que a personagem tem uma capacidade maior do que a que demonstra. Essas personagens podem conquistar seus intentos, expressar suas vontades. Mas, para isso, é preciso que saibam agir da maneira certa, aproveitando oportunidades e brechas.

Algumas personagens femininas são negociadoras. Elas sabem o valor das coisas; conhecem aquilo que podem obter, dependendo do que desejam, e usam as ferramentas que têm para alcançar o que querem. É recorrente, em alguns contos, o uso da expressão “Valeu?”, para arrematar uma fala de alguma personagem feminina que se encontra em situação de realizar um acordo. Em “Verba testamentária” (*Papéis avulsos*, 1882), a irmã de Nicolau compromete-se a arranjar-lhe uma noiva. Este é seu plano, seu compromisso. E ela “sela” esse acordo com a expressão, que é interrogativa, mas que, na prática quase não admite resposta negativa. Kinnara, de “As academias de Sião” (*Histórias sem data*, 1884), usa a mesma expressão ao propor ao rei que trocassem de alma, e ele aceita a ideia. O caso mais agudo talvez seja, no entanto, o de “D. Paula” (*Várias histórias*, 1896), que ao negociar a ida da sobrinha adúltera para a Tijuca, onde teria o espírito posto em “ordem” pela tia e depois seria devolvida ao marido, termina seu discurso com um “Valeu?”. São poucos os instrumentos que essas personagens têm, mas elas aprendem a negociar, como que para sobreviver no universo masculino que as cerca.

Outra característica que chama a atenção é a variabilidade de tons nas falas dessas personagens femininas. Em alguns casos, num mesmo conto percebe-se que a modulação da voz da personagem se altera, isto é, muda de acordo com a necessidade e a situação em que ela se encontra. Algumas personagens femininas são prismáticas a fim de adaptarem-se àquilo que lhes é mais conveniente. Um exemplo disso aparece em “O caso da vara” (*Páginas recolhidas*, 1900). Nele, sinhá Rita fala, oscilando naturalmente entre a firmeza e a despreocupação. Ela “brada” com as escravas e com o próprio Damião, quando espera dele uma resposta rápida sobre sua atitude inadequada, mais especificamente por chegar a casa dela “espavorido”. A seguir, conversa alegremente com ele, contando anedotas. Diz o narrador sobre sinhá Rita, resumindo essa personalidade: “Era apessoada, viva, patusca, amiga de rir; mas, quando convinha, brava como diabo” (ASSIS, 1994, p. 323).

Esse comportamento “inadequado”, que foge aos padrões esperados para uma figura feminina do século XIX, e por meio do qual as personagens são capazes de

expressar suas vontades, se apresenta em alguns dos textos nos quais Machado de Assis insere o discurso direto de personagens femininas.

Eles formam um grupo de contos em que parece haver uma preocupação em dar às personagens femininas mais liberdade de expressão e habilidade para atingirem seus objetivos. Essas figuras carregam consigo um elemento que, de certa forma, desconstrói as certezas. É daí que advêm os paradoxos de que são constituídas, muitas vezes, essas personagens e o desconcerto do leitor que conclui a leitura de um conto ou romance machadiano.

Neste capítulo, procuramos levantar alguns aspectos importantes para as análises dos contos que serão feitas nos capítulos II e III. Aspectos ligados ao panorama social foram abordados porque este panorama é um fator interno e inextrincável da construção artística, ainda que deva ser levado em conta sem comprometer a autonomia da obra e seu intuito de refletir sobre questões que ela mesma propõe. As personagens femininas que Machado de Assis constrói firmam relações com os diversos discursos vigentes na época em que foram produzidas e tornam-se, de certa forma, problemáticas do ponto de vista ficcional.

O autor parece conseguir mostrar que a tentativa de contenção do discurso feminino, que é prismático, dentro do modelo preestabelecido pela tradição romântica é falível. Nesse sentido, os narradores parecem não dar conta desse enigma feminino que não se deixa capturar e que, por isso, instiga, atrai. Eles criam arestas ficcionais ao tentarem apreender esse discurso. Estas arestas também interessam à análise que iremos empreender. Elas são sinais da complexidade impressa nesse feminino capaz de captar nuances e desdobrar a linguagem em silêncio; em fazer da resignação e da obliquidade uma estratégia.

Os mecanismos pelos quais isso acontece é o que tentaremos analisar nos próximos capítulos, a partir das falas e dos silêncios de algumas personagens femininas que parecem encontrar estratégias e meios para expressar suas vontades e desejos.

CAPÍTULO II: Conquistar o que não se pode dizer

2.1. *Contos fluminenses*

Contos fluminenses, obra de 1870, lançada pela editora Garnier¹², é o primeiro livro de contos de Machado de Assis. Seis dos sete textos que compõem o volume (“Miss Dollar”, “Luís Soares”, “A mulher de preto”, “O segredo de Augusta”, “Confissões de uma viúva moça”, “Frei Simão” e “Linha reta e linha curva”) foram publicados no *Jornal das famílias*, entre 1865 e 1869. “Miss Dollar” é a exceção, tendo sua primeira versão diretamente em livro. A base dos textos publicados no periódico e em livro é a mesma, ainda que existam diferenças significativas entre eles, como apontam diversos estudos que cotejam suas versões, como é o caso da tese de doutorado de Silvia Maria Azevedo, “A trajetória de Machado de Assis: do *Jornal das famílias* aos contos e histórias em livro”, defendida na FFLCH/USP em 1990. Dos sete contos selecionados para compor *Contos fluminenses*, apenas um, “Frei Simão”, não apresenta discurso direto por parte de nenhuma personagem feminina.

O *Jornal das famílias* era “uma publicação dedicada, com maior exclusividade, aos interesses da família” (PINHEIRO, 2007, p. 14). Tinha como público-alvo “moças”, o que fazia com que seu conteúdo editorial fosse voltado ao universo feminino, que na época era marcado pela experiência no lar, ou seja, o âmbito do mundo doméstico e influenciado pela família. A publicação trazia receitas culinárias, informações sobre trabalhos manuais, dicas de economia e medicina doméstica e “literatura amena”, como definiu Sousa (1977), no Prefácio de *Contos fluminenses*.

Esta “literatura amena” de que fala o estudioso sugere que os textos do *Jornal das famílias* poderiam, no geral, ser classificados como tendo uma função de passatempo, “educativa” no sentido social. O que ali estava contido, de alguma forma, procurava ensinar a mulher (leitora) a comportar-se e agir socialmente. A esse respeito, no entanto, Pinheiro (2007, p. 9) faz uma ressalva importante:

Ao analisar a produção literária divulgada no periódico, constatamos que ao principal público leitor do *Jornal das Famílias*, as mulheres, não foram oferecidas apenas leituras amenas, como destacam alguns pesquisadores. As leitoras foram inseridas em debates importantes para

¹² Tomaremos como referência para este estudo a edição crítica preparada pela Comissão Machado de Assis e publicada pelo Instituto Nacional do Livro, cf. Assis (1977a).

o século XIX, como a consolidação de uma literatura nacional e a condição do escritor brasileiro. (PINHEIRO, 2007, p. 9)

Promover a identificação do leitor com personagens e temas da narrativa para atrair e manter sua atenção é um procedimento comum, conhecido e largamente utilizado na prosa de ficção. Cabe destacar que a leitora do *Jornal das famílias* tinha uma condição social e econômica mais privilegiada, e esta é uma das camadas sociais cujo retrato está mais presente nos contos de Machado de Assis aqui analisados.

Assim, se a presença de personagens femininas nos contos machadianos publicados no *Jornal das famílias* parece ter a função de identificar as leitoras com as narrativas, é preciso levar em conta, ainda, que algumas dessas personagens não devem ter sido construídas ingenuamente. Se as leitoras eram tomadas como interlocutoras de discussões pertinentes sobre a literatura nacional, é provável que a literatura que se oferecia a elas não fosse unicamente “amena”, mas capaz de ir além e promover reflexões, talvez porque, inclusive, existiam algumas mulheres escritoras no Brasil de então¹³.

Desta forma, ainda que algumas figuras desses contos não sejam mulheres frágeis, cuja opinião é irrelevante para o andamento da narrativa, deve-se matizar sua atuação e construção, mesmo que algumas delas se coloquem no centro do desenvolvimento da história, interferindo no seu rumo. É o caso das personagens femininas de “A mulher de preto”, “O segredo de Augusta” e “Linha reta e linha curva”.

Estes três são exemplos de como esses contos “parecem escritos sob obsessão da mentira” (BOSI, 1979, p. 120). O que elas falam, a forma como o fazem e a intenção de cada personagem são fatores fundamentais para a interpretação dos contos e remetem, ao mesmo tempo, a esse “entreabrir e exorcizar a possibilidade do engano” (BOSI, 1979, p. 119).

Já estão neste primeiro livro algumas das questões que Machado desenvolverá ao longo de sua obra. Há um engano entrevisto e um recuo convencional de tom moralizante, que são índices de rupturas que se reafirmarão posteriormente. Ainda que haja um refluxo novelesco e moralizante, as personagens femininas de *Contos fluminenses* são tratadas pelo autor como seres humanos complexos, cujos comportamentos e discursos contêm arestas que nem sempre compõem um panorama

¹³ Bernardes (1989) analisa esse panorama, enfatizando a diversidade de interesses e opiniões das mulheres e sobre as mulheres de então.

homogêneo. Ao contrário, parece que o que interessa a Machado de Assis é trazer à tona essas dissonâncias, criando uma ambiguidade que se tornará, posteriormente, característica de sua escrita.

Encontramos, na obra analisada, figuras femininas conscientes do lugar social que lhes fora reservado. Personagens inteligentes o suficiente para ir além desse lugar, encontrando maneiras de expressar suas vontades sem ter de voltar-se frontalmente contra o poder que as figuras masculinas de então detinham.

2.2. Magdalena: a sedução do aliado

“*Estêvão já empregava o verbo trair*” (ASSIS, 1977a, p. 114, grifo do autor)

“A mulher de preto” apresenta a história de Magdalena, Estêvão Soares e o deputado Meneses. Os dois homens se conhecem no Teatro Lírico, casualmente. Tornam-se, com o passar do tempo, amigos próximos. Estêvão descobre que a imagem de “misantropo e cético” que o deputado possuía era, na verdade, um “drama” que Meneses tinha “dentro de si”. Estêvão é um jovem médico, órfão e dedicado à ciência. Ele rechaça a ideia de apaixonar-se e casar-se logo no início do conto, e o leitor mais atento percebe que na verdade é isso o que o jovem logo vai desejar.

Certo dia, novamente no Teatro Lírico, uma mulher, vestida de preto, chama a atenção do médico. O deputado afirma que não a conhece. A mulher é Magdalena, por quem Estêvão se apaixonou mais tarde, apesar de não se lembrar dela, depois de revê-la em um baile. Magdalena parece aceitar a corte de Estêvão até que, em determinado ponto do texto, o leitor descobre que ela era, na verdade, casada com Meneses, de quem se havia separado por um mal entendido, mais precisamente por ele acreditar que havia sido traído. Magdalena, então, pede a Estêvão que interceda por ela junto a Meneses, a fim de restabelecer seu casamento.

A traição, portanto, se coloca como ponto focal da narrativa, e o engano, reposto em diversos níveis, como elemento central. Aquilo que parece nem sempre é, de fato. A problematização entre ser e parecer é colocada desde o título do conto, “A mulher de preto”, que sugere a viuvez de Magdalena. Entretanto, somente ao final da narrativa o leitor descobre que ela apenas *representa* uma viúva, já que na verdade é esposa de Meneses. A suposta traição de Magdalena também não se confirma. E Estêvão, cuja imagem é cercada por uma aura de ingenuidade no início da narrativa, transforma-se, aos poucos, em alguém capaz de empregar o verbo trair. Tudo parece girar em torno da representação e da forma como os fatos são (ou podem ser) interpretados.

Não é casual, portanto, que o teatro seja uma presença constante neste conto, tanto para configurar a ação quanto para dar relevância à atuação feminina. As questões intertextuais que Machado de Assis sugere remetem diretamente ao gênero dramático e a Shakespeare. Algumas das cenas fundamentais do conto se passam no Teatro Lírico, e o gênero “teatro” perpassa a narrativa em momentos distintos. No primeiro parágrafo do texto, por exemplo, a ação é assim contextualizada: “A primeira vez que o Dr. Estêvão

Soares falou ao deputado Meneses foi no Teatro Lírico no tempo da memorável luta entre *lagruístas* e *chartonistas*” (ASSIS, 1977, p. 102, grifo do autor).

O leitor subentende, então, que a ópera é um ponto a ser levado em conta nesta narrativa. Emilia La Grua era uma das divas do teatro lírico da metade do século XIX e intérprete do papel-título de *Norma*, de Vincenzo Bellini. Nesta ópera, uma sacerdotisa druida envolve-se com um romano que a trai com outra sacerdotisa. O romano é preso, e Norma diz aos druidas que ela própria o matará, mas não o faz, traindo, assim, seu povo. Ambos acabam mortos. Parte do público preferia La Grua à soprano Anne Charton-Demeur, outra intérprete famosa da época, o que deflagrava uma rivalidade que ajuda a compor o cenário do conto: a voz da mulher (o que e como ela o diz, ou interpreta) está no centro da discussão. O texto é de autoria de um homem, mas sua representação se dá por meio da expressão feminina.

Já nesta primeira citação, cria-se um jogo de duplos interessante. A traição perpassa a história de Magdalena, Estêvão e Meneses, assim como é central no enredo de *Norma*. Mas as referências não se limitam a isso e a intertextualidade aparece como uma importante chave de leitura. Shakespeare também é presença constante no conto. Oliveira, amigo de Estêvão e autor de uma peça de teatro de qualidade duvidosa é apresentado, ironicamente, como “um futuro Shakespeare” (ASSIS, 1977, p. 131) em uma carta apócrifa (que, subentende-se, fora escrita pelo próprio Oliveira) enviada a um jornal. A peça é lida pelo autor a Estêvão, interrompendo-o quando este escrevia a Magdalena a fim de expor seus sentimentos. É como se o teatro se impusesse à narrativa.

Hamlet também marca presença em “A mulher de preto”. Estêvão compara seu dilema de visitar ou não Magdalena à dúvida existencial do príncipe da Dinamarca. Em outra passagem, Meneses diz a Estêvão: “Olhe lá; podia ser meu filho” (ASSIS, 1977, p. 109). Se pensarmos que é a sombra de Meneses na vida de Magdalena que leva a mulher a persuadir Estêvão a agir, cria-se mais uma possibilidade de ligação entre a obra clássica e o enredo do conto analisado.

O mesmo se dá em relação a *Otelo*. Tanto o trecho da obra inglesa quanto o da brasileira apresentam uma mulher suspeita de trair seu marido e seus desfechos só se desenvolvem a partir da ação (involuntária) de uma terceira personagem masculina. Como Desdêmona, Magdalena, apesar de seu nome remeter à personagem bíblica, é inocente da acusação de traição. Como Otelo, Meneses crê na traição da mulher. Como Cássio, Estêvão, amigo mais jovem de Meneses, passa a fazer parte da história

involuntariamente, a partir de um encontro casual no Teatro Lírico e do sentimento amoroso que o une à Magdalena. Entretanto, neste caso, é o próprio Estevão que desfaz o engano e promove a reconciliação do casal. O desfecho não é mais trágico como propôs Shakespeare. Sem uma personagem como Iago, resta um entrecho romântico, no qual o homem preterido sai de cena. Tudo parece encaixar-se nos padrões da “literatura amena” de que fala Galante de Sousa no prefácio de *Contos fluminenses*, não fosse pelo fato de que tal encaixe só acontece, no nível ficcional, devido ao rebaixamento irônico que Machado faz da tragédia clássica, adequando-a à “medida fluminense”.

Por isso, neste conto, até mesmo do ponto de vista estético, o teatro é importante. Machado de Assis, por vezes suspende a voz narrativa e enxerta trechos teatrais, realizando um deslizamento de efeito também irônico, uma de suas principais marcas de estilo.

O teatro é, por si, um gênero construído sobre as bases do discurso direto. As réplicas das personagens são o que constitui a ação. Ao tomar de empréstimo o teatro e inseri-lo, de maneira tão incrustada, na narrativa de “A mulher de preto”, Machado cria uma nova camada irônica, já que o ponto central da narrativa é o fato de que Magdalena *não pode contar* seu segredo a Meneses e, por isso, cria-se o mal entendido da traição, que gera a separação do casal. Tudo é armado para falar sobre uma mulher, mas esta mulher não fala o que deve ser dito.

O trecho em que há a inserção de um texto teatral escrito por Oliveira é mais uma indicação de que este gênero é fundamental para a construção do conto. O autor dá duas escolhas ao amigo Estevão: ouvir a tragédia ou a comédia. A escolha é por esta última, que começa a ser lida e traz, já no princípio, a presença de César, personagem também da shakespeariana *A tragédia de Julio Cesar*. Em “A mulher de preto” não há tragédia, nem pompa de imperador. O que há é, na verdade, o rebaixamento desses símbolos, trazendo-os ao cotidiano carioca do século XIX, habitado por sinhás e um procurador que oferece rapé ao personagem de nome latino. Aqui também, como que criando um espelhamento da narrativa central do conto, fala-se sobre uma mulher que não aparece em cena e que, portanto, não pode expressar-se em discurso direto.

Outro aspecto “teatral” do conto é o enfrentamento do teatro social em oposição ao teatro íntimo. Socialmente, ser uma mulher separada era motivo de vergonha e desprestígio, para não dizer escândalo, no século XIX. Por isso, Magdalena opta pela aparência de viuvez que suas vestes negras sugerem. Para Meneses, admitir uma possível traição da mulher também seria sinônimo de fraqueza, algo indesejável para

um homem, em especial, para um deputado. Para Estêvão parece muito confortável a imagem de médico estudioso e despreocupado com questões afetivas e sentimentais. Ele, ao que indica o texto, inclusive acredita nisso e apenas em um segundo momento se rende aos sentimentos provocados por Magdalena. Seu caráter abnegado, que havia sido sublinhado quando ele é retratado como um jovem solitário que se dedica aos estudos, reaparece quando toma a decisão de ajudar a reaproximar o casal, o que o leva a se retirar de cena. Entretanto, a abnegação de Estêvão não deve ser interpretada como uma virtude absoluta, já que fica patente o fato de que o jovem médico parece ter sido manipulado para chegar a essa atitude. Sua “punição” é o afastamento. Vale ressaltar que o médico é chamado de positivista no conto e, de certa forma, parece que tal “punição” pode ser uma crítica de Machado a essa filosofia.

Tudo parece girar em torno de Magdalena, cujas ações, em dois momentos do conto, antecipam a ação masculina, em uma demonstração de que existiria um tipo de estratégia por ela utilizada. Uma dessas ações ocorre no final do conto, quando Meneses decide desculpá-la e prepara-se para sair em seu encontro. Em tal momento, ela aparece na casa do deputado e este nem chega a sair. Trata-se de uma ação simples, mas a primeira situação oferece-se mais completa para análise.

Essa primeira situação remete ao episódio em que Estêvão decide declarar-se à mulher. Demora a tomar a decisão de falar sobre o assunto e, quando decide fazê-lo, é surpreendido por um bilhete de Magdalena, mais precisamente por um convite para que ele vá tomar chá em sua casa, antes que ele pudesse tomar alguma atitude de aproximação. O fato de Magdalena ter-se antecipado a Estêvão pode parecer singular dentro do contexto do século XIX, quando havia um grande recato permeando as relações sociais, principalmente entre homens e mulheres de certos estratos sociais. De qualquer forma, o convite poderia ser tomado como uma gentileza da dona da casa em relação ao jovem que conhecera no baile, especialmente porque ela é mais velha que ele.

Quando chega à casa de Magdalena, Estêvão é o único convidado presente. Magdalena explica que havia cancelado o encontro com os outros convidados por ter “enfermado um pouco”, mas que não cancelara com ele porque aquela era a sua primeira visita, como atesta a seguinte passagem: “– Naturalmente; eu não lhe mandei dizer nada. Era a primeira vez que o convidava; não queria por modo algum arredar de casa um homem tão distinto”. (ASSIS, 1977a, p. 118).

A estranheza instala-se para o leitor do conto. Magdalena se desculpa de maneira muito educada, mas é mais enfática do que talvez a situação pedisse. O uso da expressão *de modo algum* parece sinalizar que ela se apega àquele homem. O verbo *arredar* (afastar, desviar-se, recuar) também é um sinal de que o que ela deseja, de fato, é tê-lo por perto.

O narrador reforça a sensação do leitor de que a intenção de Magdalena era outra e que parece não haver outro convidado para a ocasião, senão Estevão: “Estas palavras de Magdalena não valiam coisa alguma, nem mesmo como desculpa, porque a desculpa é fraquíssima” (ASSIS, 1977a, p.118).

A desculpa “fraquíssima” de Magdalena pode ser tomada, neste contexto, como uma estratégia para ficar a sós com Estevão. Mas com que propósito ela quer Estevão por perto? A princípio, o leitor pode ser levado a acreditar que a razão seja amorosa, mas isso não parece adequado do ponto de vista social. Entretanto, a verdadeira intenção da personagem logo será descoberta.

É interessante como, nos contos de Machado de Assis, os próprios narradores têm como função auxiliar os leitores a compreender para além do discurso direto das personagens. O autor parece ter uma consciência profunda de que o que está nas entrelinhas, o interdito, é parte integrante, e fundamental, para uma compreensão mais ampla da narrativa. No entanto, Machado de Assis não facilita essa compreensão: o engano permeia a narrativa e o leitor parece ser levado a uma espécie de abismo, no qual não há certezas absolutas em que possa se agarrar. O texto cria aberturas de engano e cria também o refluxo desse engano, como em um jogo de duplos. Neste movimento pendular não há certezas a serem sustentadas, e até mesmo a ideia de engano pode ser subvertida.

Na prosa de ficção machadiana e, em particular, nos contos aqui enfocados, em vários momentos a figura do narrador indica, reforça, sublinha e, outras vezes, questiona ou põe em xeque aquilo que as personagens dizem ou a forma como agem. Esse contraponto é um efeito conquistado a partir da interferência “envenenada”, para aludir ao termo de Roberto Schwarz, desses narradores, que, apropriando-se da capacidade de poderem ser oniscientes, criam recortes; explicitam pensamentos e, por vezes, escondem outros; suprimem falas que deveriam transcrever por completo caso quisessem fazer um relato realmente “fiel” daquilo que as personagens disseram.

O procedimento desses narradores machadianos revela uma inovação na ficção do século XIX, quando o simples relato objetivo não é mais suficiente para dar conta

das demandas da narrativa. Como aponta Theodor Adorno (2003, p. 55), para quem “provocar a sugestão do real” é um “procedimento questionável”: “Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade”. O ato de narrar não basta a si mesmo; é preciso ir além.

Ao longo da obra de Machado de Assis, a maneira como o narrador conduz a narrativa (e o leitor através dela) ganha nuances e complexidades, mas já neste primeiro volume de contos é possível entrever o interesse do autor por tal questão.

Ao descrever Estêvão, por exemplo, o narrador informa que: “Ocupara-se tanto com a cabeça que esquecer-se de que tinha um coração dentro do peito. *Não se infira daqui* que Estêvão fosse puramente um positivista. Pelo contrário, a alma dele possuía ainda em toda a plenitude da graça e da força as duas asas que a natureza lhe dera” (ASSIS, 1977, p. 106, grifo nosso). Os narradores machadianos não hesitam em dar sua opinião sobre as personagens, ou em levar o leitor a interpretar o fato que contam de uma determinada maneira. Neste trecho, por exemplo, o narrador não oferece possibilidade ao leitor a não ser aderir ao que ele diz: se, por um lado, Estêvão não demonstra interesse por questões afetivas e sentimentais, por outro, o narrador logo avisa que não se deve inferir que o jovem médico “fosse puramente positivista”. Esta maneira peculiar de narrar, capaz de conduzir o pensamento do leitor, parece ser um procedimento recorrente na ficção machadiana, que se refina e intensifica ao longo de sua obra.

Em “A mulher de preto”, o narrador arma a situação do conto de maneira que o leitor passa a esperar algo do desfecho da relação entre Magdalena e Estêvão, o que não se confirma. A verdadeira intenção de Magdalena, que só é desvendada para o leitor na parte final do conto, não é exatamente aquilo que se poderia crer. A mulher de preto não era viúva, mas sim esposa do deputado. Eles haviam se separado devido a um mal-entendido relacionado a uma amiga dela, mais precisamente, por conta de um retrato que Magdalena guardara para fazer um favor a uma amiga e que fora descoberto pelo deputado. Com a morte da amiga, Magdalena poderia se reaproximar do marido, mas “sabia que seria inútil, porque Meneses era extremamente severo” (ASSIS, 1977a, p. 130). Tendo encontrado no teatro o deputado com Estêvão, planejou aproximar-se do jovem médico, que deduziu ser amigo do marido que a abandonara.

O leitor descobre, assim, que a intenção de Magdalena não era ter um relacionamento amoroso com Estêvão, apesar dos sinais ambíguos que a personagem

lança ao longo do conto. Seu intuito era atraí-lo, conquistá-lo de maneira que ele fosse capaz de defendê-la junto ao marido.

Magdalena deve ser e parecer honesta, assim como a mulher de César, a quem não basta absolvição, mas é necessário o exílio. Aqui, a imagem do imperador símbolo do positivismo retorna, mas igualmente subvertida, já que Magdalena se reconcilia com Meneses, diferentemente do que acontece com o casal romano.

Magdalena consegue obter o favor solicitado ao jovem médico, que abre mão de seus sentimentos em prol da felicidade da mulher amada. É como se Magdalena pudesse usar a seu favor o sentimento que despertara em Estevão.

Ela também se utiliza conscientemente de sua beleza como ferramenta para conseguir seu intento. No decorrer do conto, há menções sobre suas qualidades estéticas, como, por exemplo: “Magdalena era excessivamente bela, embora mostrasse no rosto sinais de longo sofrimento” (ASSIS, 1977a, p. 118). Se a beleza atrai para si a atenção dos homens, Magdalena parece não titubear em lançar mão disso. Entretanto, em nenhum momento ela se rende aos braços de Estevão. Os movimentos dela para atrair o rapaz são sutis, contidos. Magdalena o conquista aos poucos, como destaca o narrador: “O amor não adiantava um passo” (ASSIS, 1977a, p. 121).

Em favor dessa lentidão, está ainda o tamanho do conto. A inserção do texto teatral de Oliveira, se por um lado estende a narrativa, chama a atenção do leitor para um outro nível da narrativa e a diferentes aberturas para a interpretação do texto, indicando que Machado de Assis, antes de desqualificar seus leitores, contava que eles tivessem repertório para compreender tais aberturas. Isto, de certa forma, nos remete ao estudo de Pinheiro (2007), que aponta a inclusão da leitora do *Jornal das famílias* nas discussões literárias do século XIX.

O que parece ser sinal de recato, o não-desenvolvimento de uma situação afetiva ou amorosa, depois se revela uma estratégia para atingir um outro objetivo: o que Magdalena quer, na verdade, não é conquistar Estevão, mas reconquistar Meneses. Não que ela tivesse pleno controle dos sentimentos do médico e tampouco pudesse manipulá-lo da forma como quisesse, mas Magdalena, tanto quanto outras personagens femininas dos primeiros livros de contos de Machado de Assis, conta com o *destino*, em outras palavras o *acaso* facilita seu caminho rumo à conquista daquilo que quer. E ela mostra saber aproveitar as situações, revertendo-as a seu favor. Um exemplo é quando Estevão sugere um encontro dela com seu amigo, o deputado Meneses. Comprovando que Magdalena conhecia a situação e premeditara o encontro com o jovem médico a fim

de conseguir recuperar seu casamento, ela não rejeita diretamente o encontro, o que poderia levantar suspeitas. Apenas diz, evasivamente: “Ah! é verdade; um dia destes. Vejo que o senhor é amigo dele” (ASSIS, 1977a, p. 120).

Apesar de o narrador afirmar que a mulher do deputado Meneses não tinha cometido nenhum deslize, chama a atenção o fato de que seu nome, Magdalena, aluda ao nome bíblico da mulher que primeiro teria visto o sepulcro de Jesus vazio e que recebera de um anjo a notícia da ressurreição. Algumas interpretações, provavelmente baseadas no Evangelho de Lucas, apontam que Maria Madalena seria a mulher adúltera que Jesus Cristo perdoara no Monte das Oliveiras (João 8: 1 a 11): “e também algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos maus e doenças: Maria, chamada Madalena, da qual haviam saído sete demônios;”¹⁴. Os “sete demônios” de que fala a passagem de Lucas podem ser interpretados como os sete pecados capitais, mas não há referência explícita de qual seria o nome da adúltera.

A dubiedade, a incerteza da culpa que Magdalena carrega no nome é mais um foco de interesse para o qual o leitor é atraído. Estêvão também parece fazer parte desse sistema, ainda que pare sobre ele uma certa inexperiência em relação aos temas afetivos. Inexperiência que talvez seja o motivo pelo qual ele é manipulado tanto por Magdalena quanto por Oliveira, a quem serve como uma espécie de álibi para o elogio a seu texto teatral.

No entanto, como é recorrente na ficção machadiana, tudo isso é colocado em segundo plano, como se não fossem esses os aspectos realmente importantes da narrativa, já que ao final há a reconciliação entre os cônjuges, com o detalhe de que ela é realizada por meio de Estêvão, que descobrira o amor por causa de Magdalena e que, por isso, como afirma Meneses, pode deixar “a descrença para os que já sofreram decepções; o senhor está moço, não conhece ainda nada desse sentimento. Na sua idade ninguém é céptico...” (ASSIS, 1977a, p. 117).

Trata-se de uma ironia premeditada pelo autor, uma vez que é justamente por causa dessa primeira manifestação de amor – que Estêvão até então rechaçara – que o jovem médico vai ter sua primeira decepção. Ele abre mão de sua amada em prol do desejo dela de ficar com o marido. Cabe ressaltar que o tal marido é o mesmo amigo que o animara a investir nesse relacionamento.

¹⁴ Cf. Bíblia (1999, p. 1322).

O momento em que as verdadeiras intenções de Magdalena são reveladas ao leitor e a Estêvão merece ser analisado, pois contém um procedimento que será utilizado pelos narradores de outros contos: a interdição do discurso direto da personagem feminina.

— Estava ansiosa por vê-lo para comunicar-lhe uma coisa de certa importância, e que só a um homem de honra, como o senhor, se pode confiar.

Estêvão empalideceu.

— Sabe onde foi que eu o vi pela primeira vez?

— No baile de ***.

— Não; foi antes disso; foi no teatro Lírico.

— Ah!

— Lá o vi com o seu amigo Meneses.

— Fomos algumas vezes lá!

Magdalena entrou então em uma longa exposição, que o rapaz ouviu sem pestanejar, mas pálido e agitado por comoções íntimas. As últimas palavras da viúva foram estas:

— Bem vê, senhor; cousas destas só uma grande alma pode ouvi-las. As pequenas não as compreendem. Se lhe mereço alguma coisa, e se esta confiança pode ser paga com um benefício, peço-lhe que faça o que lhe pedi. (ASSIS, 1977a, p.127-128)

Neste trecho, que o leitor espera que esclareça o que se passa no conto, e que, até então, presume-se ser uma relação afetiva entre Magdalena e Estêvão, não há nenhuma informação relevante, a não ser o fato de que se descobre que Magdalena vira Estêvão antes do que este imaginava, no episódio do Teatro Lírico. Mas o que Magdalena comunica a Estêvão, isto que parece ser a questão fundamental do diálogo, é uma informação a que o leitor não tem acesso, a não ser por meio do narrador, já que o discurso direto de Magdalena não esclarece nem o que ela diz nem o que pede a Estêvão.

As palavras de Magdalena que as instâncias narrativas permitem vir à tona apenas fazem com que o leitor tome conhecimento de que a mulher sabia quem era Estêvão antes que ele soubesse quem era ela. Além disso, percebe-se que ela o elogia ao mesmo tempo em que lhe pede um favor. Assim, o elogio, ainda que tivesse sido feito sinceramente, é utilizado como uma ferramenta para dar ênfase ao pedido, facilitando o caminho do favor.

O narrador parece não permitir a manifestação da voz da personagem feminina, isto é, seu discurso direto, para explicar a situação. É o próprio narrador que o faz: é só essa voz que parece ter, no conto, o poder de informar o que se passa. É assim que se torna possível problematizar não apenas a imagem, mas o discurso feminino, chamando

a atenção do leitor para o fato de ser impossível conter essas vozes dentro de quaisquer modelos preestabelecidos. Por outro lado, é a Magdalena que cabe o papel de planejar e criar situações para que aquilo que ela deseja seja plenamente realizado e para que ela seja inteiramente bem-sucedida.

A viúva não era viúva; era mulher de Meneses; viera do Norte meses antes do marido, que só veio como deputado; Meneses, que a amava doudamente, e que era amado com igual delírio, acusava-a de infidelidade; uma carta e um retrato eram os indícios; ela negou, mas explicou-se mal; o marido separou-se e mandou-a para o Rio de Janeiro. Magdalena aceitou a situação com resignação e coragem: não murmurou nem pediu; cumpriu a ordem do marido.

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

Agora, porém, a necessidade do segredo expirara; Magdalena recebeu do Norte uma carta em que a amiga, no leito da morte, pedia que inutilizasse a carta e o retrato, ou os restituísse ao homem que lhos dera. Esta carta era uma justificação.

Magdalena podia mandar a carta ao marido, ou pedir-lhe uma entrevista; mas receava tudo; sabia que seria inútil, porque Meneses era extremamente severo.

Vira o médico uma noite no teatro em companhia de seu marido; indagara e soube que eram amigos; pedia-lhe pois que fosse mediador entre os dous, que a salvasse e que reconstruísse uma família. (ASSIS, 1977a, p.129-130)

Talvez esse impedimento do discurso direto de Magdalena, que não permite que ela conte “com suas próprias palavras” o fato, aconteça para que o controle da matéria narrada não saia das mãos do narrador. Talvez ele opte por contar ele próprio o fato para dar mais credibilidade ao tema, já que a voz feminina, no século XIX, não era a mais confiável dentro dos padrões estabelecidos socialmente. Talvez o efeito desejado seja que o narrador conte a história, da maneira que mais lhe convenha, ao leitor. Merece destaque a fidelidade que Magdalena tem para com a amiga, em contraponto à pretensa infidelidade da Magdalena bíblica, e a “resignação e coragem” com que ela enfrenta a situação.

As personagens femininas de Machado de Assis que são analisadas neste trabalho têm em comum este traço: são corajosas para enfrentar as situações vividas de maneira a conseguir expressar suas vontades e usam a resignação como uma espécie de estratégia para alcançarem o que desejam.

Assim, entende-se que Magdalena obedece às regras da sociedade do século XIX; ela não ousa discutir com o marido. Mas fica claro, também, que ela busca encontrar saídas, alternativas para conquistar aquilo que deseja e reconciliar-se com o cônjuge. Se Magdalena não pode, sozinha, resolver a situação, ela pede ajuda a um homem, que poderia interceder por ela junto ao marido. Entretanto, para convencê-lo a ajudá-la, usa instrumentos que ela mesma tem. Consciente da abrangência de sua influência e das possibilidades que tem, traça uma estratégia para conquistar seu intento. Por fim, consegue o que quer, lançando mão de seu poder de atração, de sua beleza, da ascendência que tem sobre o jovem e inexperiente médico, da adulação (“cousas destas só uma grande alma pode ouvi-las”) e do favor.

Magdalena consegue o que quer e o que planeja, apesar de tê-lo feito menos por meio de palavras do que de atitudes e gestos. Seu discurso direto, em si, pouco revela – inclusive porque o narrador o interdita –, mas a combinação entre os diversos elementos, tais como o discurso direto, os comentários do narrador e as atitudes de Magdalena, converge para a composição de um panorama que revela uma mulher dedicada a reconquistar o casamento perdido, ainda que sua condição social aponte para as grandes chances de fracasso dessa tentativa que é, ao fim, completamente bem-sucedida.

2.3. Augusta: entre dois segredos

“– *Ouvi a causa dos teus terrores*” (ASSIS, 1977a, p. 167)

“O segredo de Augusta” é a história desta mulher que, com cerca de trinta anos, tem a “consciência da beleza e da mocidade”, é vaidosa e faz vistas grossas às atitudes do marido, Vasconcelos, que frequentemente chega tarde da noite em casa. Adelaide, a filha do casal, fora criada na roça, com parentes de Augusta. Vasconcelos é amigo de Gomes, que pede Adelaide em casamento, o que é consentido porque Vasconcelos está com problemas financeiros e vê, no matrimônio de sua filha, uma possibilidade de solucioná-los. Augusta é contra a decisão, e Vasconcelos insiste, mas depois descobre que o próprio Gomes está arruinado. Augusta não quer o casamento, que, ao final, não se realiza, porque tem medo de tornar-se avó: este é o segredo que ela confessa à sua “afável inimiga” Carlota.

Ao longo da obra de Machado de Assis, o tema do segredo ocupa um lugar de destaque. Sempre há algo oculto, escondido, velado em sua ficção. Em “A mulher de preto”, era a condição de Magdalena, casada com Meneses. Em *O segredo de Augusta*, Machado de Assis põe o segredo (a causa pela qual Augusta não quer que a filha se case) em dois níveis: um, dado pelo texto; outro, a ser descoberto pelo leitor. Assim, o segredo aparece tanto no âmbito do enredo como incrustado na construção textual.

É no final do conto que Augusta confessa seu segredo a Carlota, mas já no início o leitor é avisado de que “eram ambas as mais afáveis inimigas que podem haver neste mundo” (ASSIS, 1977a, p. 139). É preciso que o leitor seja atento para perceber que a revelação de um segredo não se daria com tanta facilidade e tampouco seria feito a uma inimiga, mesmo que afável. E, neste caso, ainda que depois desta revelação, resta a pergunta: qual seria, então, o verdadeiro segredo de Augusta?

O tema parece tão instigante a Machado de Assis que o argumento deste conto voltará, anos mais tarde, desdobrado em “Uma senhora”, publicado em *Histórias sem data* (1884).

A aparência é um foco de atenção e há um sentido duplo nisso: Augusta preocupa-se com sua aparência enquanto que, no nível do texto, *aparentemente*, o segredo é revelado. Por isso, é preciso analisar “O segredo de Augusta” sob duas perspectivas distintas, que se mostram complementares: a perspectiva do “segredo manifesto” (aquele que Augusta conta à Carlota) e a perspectiva do “segredo

inconfessável” (aquele que não está dito explicitamente no texto), sendo que este deve ser desentranhado pelo leitor, já que não se dá a conhecer de modo evidente.

2.3.1. O segredo manifesto

Para sustentar o segredo que Augusta conta à Carlota – personagem que rivaliza com a mãe de Adelaide em beleza, vaidade e ostentação – o autor, por meio do narrador, fornece ao leitor diversas evidências, postas ao longo do texto, que auxiliam no entendimento da narrativa.

Augusta zela tanto por sua juventude que, no decorrer da narrativa, não se sabe ao certo qual a sua idade. O narrador afirma que ela tem 30 anos; a filha acredita serem 27, e o cunhado diz, a certa altura, que o casamento ocorrera há 16 anos. Ora, se Augusta se casou com 15 anos, visto que o texto informa que ela tinha a idade de Adelaide na época do casamento, a personagem teria, então, 31 anos.

O objetivo fundamental de Augusta é impedir o casamento da filha com o pretendente escolhido pelo marido. Haveria diversas razões para que ela recusasse casar Adelaide com Gomes, amigo e companheiro de noitadas de Vasconcelos, cuja reputação desestimularia qualquer mãe a entregar a mão de sua filha. Entretanto, quando o marido sugere o casamento, o argumento que Augusta usa é que Adelaide ainda era “uma criança”. Este é o argumento mais frágil, pois ela própria casara-se na mesma faixa etária da filha. Mas a Augusta parece ser exatamente o argumento mais forte, se pensarmos no segredo que ela conta à Carlota, já que ela está tão preocupada com sua vaidade. A condição de “criança” é também o que impediria Adelaide de entrar no mundo dos adultos – um mundo menos inocente, mais complexo e infeliz –, o que sustentaria também a hipótese do segredo inconfessável que veremos a seguir.

O narrador parece empenhar-se em reforçar a ideia da infantilização de Adelaide, ainda que esta seja, em certa medida, uma observadora atenta do mundo. O contraponto entre Adelaide e Augusta é frequente ao longo de todo o conto. O narrador afirma que Adelaide poderia rivalizar, em beleza, com a mãe, quando a jovem alcançar os 20 anos. No entanto, o tempo na narrativa aponta que ela tem 15 anos, o que permite inferir que a beleza da filha ainda não rivaliza com a da mãe.

A comparação entre mãe e filha pontua todo o texto. Em outra passagem, afirma-se que “as graças de Augusta estavam todas em Adelaide, mas em embrião” (ASSIS, 1977a, p. 138). A mãe refere-se à filha, recorrentemente, como uma criança,

um recurso que reforça a tentativa de Augusta em permanecer jovem. A dicotomia entre Augusta e Adelaide é clara, ainda, quando se realiza o confronto das atitudes de cada uma: enquanto a primeira tem sempre uma postura firme e decidida, a segunda é frágil, titubeante e parece não conseguir agir sozinha, em outras palavras, está sempre à mercê da ajuda e das decisões alheias.

O marido, Vasconcelos, tenta casar a filha para salvar suas finanças, que descobre estarem arruinadas. Ele não esconde sua vida perdulária. Augusta, por sua vez, não reclama de nada. Apesar de vaidosa, ela não cobra explicações do marido sobre suas longas ausências noturnas, como comenta o narrador:

Só uma pessoa tinha o direito de exigir de Vasconcelos mais alguma assiduidade em casa: era Augusta; mas ela nada lhe dizia. Nem por isso se davam mal, porque o marido em *compensação da tolerância* de sua esposa não lhe negava nada, e todos os caprichos dela eram de pronto satisfeitos. (ASSIS, 1977a, p. 141, grifo nosso)

O jogo de vaidade se duplica; não está apenas na relação entre Augusta e Adelaide, mas também entre Augusta e Vasconcelos. Essa seria a razão pela qual ela o endivida, isto é, gasta sua fortuna de maneira perdulária, tal como, aliás, ele próprio a gasta. À primeira vista, parece haver certa perversidade nesse gasto perdulário, mas uma análise um pouco mais acurada leva o leitor a entender que esta é, na verdade, uma estratégia de Augusta, uma espécie de moeda de troca da qual ela lança mão dentro do sistema sobre o qual seu casamento se sustenta. Estabelece-se uma clara troca de conveniências: Augusta não confronta Vasconcelos, e este, *em compensação*, satisfaz-lhe todos os caprichos. Vasconcelos, que chega em casa sempre de madrugada e acorda muito tarde, compensa Augusta monetariamente, permitindo que ela gaste boas cifras com tecidos e joias. Assim, ela teria como satisfazer sua vaidade em troca da própria vaidade dele, manifestada pela vida desregrada que leva.

A vaidade sustenta, assim, a tese de que o medo de ser avó seria o segredo manifesto de Augusta.

2.3.2. O segredo inconfessável

A carência de *status* de Augusta é preenchida tanto com o patrimônio quanto com o matrimônio (BOSI, 1979: 117-149), em outras palavras, não basta apenas um

deles, é preciso ter os dois para continuar ostentando uma posição social. Sob esse aspecto, é sintomático que, no conto, haja a falência concomitante de ambos (casamento e posses). Na ficção machadiana, muitas são as figuras femininas cujos casamentos não são relações satisfatórias. O casamento bem resolvido não parece ser boa matéria-prima ficcional, e a problematização das relações sociais, bem como a possibilidade de tornar complexa a figura feminina, ganham força nas situações em que o casamento não é ideal.

Em “O segredo de Augusta”, um indício de que o casamento é uma relação problemática na ficção é o fato de Augusta receber, de um fornecedor, o romance *Fanny*, de Ernest Feydeau, que traz um enredo de uma mulher infeliz no casamento. Ambas têm filhos, mas Fanny tem um amante, o que não acontece na história de Machado de Assis. O ciúme está presente em *Fanny* e ausente em “O segredo de Augusta”. Fanny é desejada; Augusta sente-se desprezada. Assim, a leitura que a personagem machadiana faz do livro francês talvez indique que ela gostaria de ser objeto do ciúme de alguém.

Outro detalhe que merece destaque é que o romance chega a Augusta pelas mãos de um caixeiro ao mesmo tempo em que outro lhe traz “vestidos caríssimos”. A aparição concomitante desses dois elementos na narrativa permite estabelecer uma ligação que o conto sustenta: Augusta busca nos vestidos, assim como no livro, uma espécie de compensação pela infelicidade no casamento.

A falência do ideal romântico do casamento seria, então, a razão inconfessável pela qual Augusta se empenha em resguardar a filha do matrimônio. Poupar Adelaide de entrar, ainda tão cedo, no mundo do casamento, que traz infelicidade e aborrecimento, seria o objetivo de Augusta, uma vez que, apesar de dar às mulheres um *status* privilegiado, a condição de casada era fonte de aflição e desgosto. Dito de outro modo, o casamento é uma experiência negativa para Augusta, e ela estaria protegendo a filha ao negar-lhe pretendentes, já que, no jogo de duplos que o conto propõe, Adelaide figura o que era Augusta quando se casou, aos 15 anos.

Augusta parece aceitar e submeter-se ao costume do marido sem enfrentá-lo ou questioná-lo. Protestar contra os hábitos boêmios do marido não adiantaria, pois a infidelidade masculina era comum e até aceitável à época. No entanto, a personagem, estrategicamente, parece usar isso a seu favor. Assim, se, por um lado, ela aceita a infidelidade, por outro, ajuda a dilapidar a fortuna de Vasconcelos, como se seus excessos ocorressem *em compensação* da frustração oriunda de sua vida conjugal. Ela

gasta a fortuna e ostenta sua vaidade como que para vingar seu orgulho ferido de esposa traída.

Já na abertura do conto, quando Adelaide questiona por que o pai sempre dorme e acorda tarde, Augusta parece minimizar a questão:

- És uma roceira, disse ela; dormes com as galinhas. Aqui o costume é outro. Teu pai tem que fazer de noite.
- É política, mamãe? perguntou Adelaide.
- Não sei, respondeu Augusta. (ASSIS, 1977a, p. 138)

Augusta chama a filha de roceira e parece que para ela é normal o comportamento do marido. Ela “desconversa” quando Adelaide pergunta se a razão era a política. Sua resposta evasiva dá a entender que a razão não importa, que aquilo não era motivo de preocupação. No entanto, saberemos, adiante, que tais atitudes a incomodam, mas ela afeta uma normalidade, provavelmente para proteger Adelaide.

Apenas quando Vasconcelos ameaça tirar-lhe os privilégios financeiros é que Augusta muda de comportamento e passa a expressar seu descontentamento com a maneira como o marido leva a vida. Quando o sistema de compensação perde a validade dentro do contexto do casamento, ela deixa de ser dócil e passa a ser incisiva, decidida, dura:

- Mas, disse ela, se a nossa fortuna está abalada, creio que o senhor *tem coisa melhor para fazer* do que estar conversando; é reconstruí-la. Vasconcelos fez com a cabeça um movimento de espanto, e como se fosse aquilo uma pergunta, Augusta apressou-se a responder:
- Não se admire disto; creio que *o seu dever é reconstruir* a fortuna.
- Não me admira esse dever; admira-me que mo lembres por esse modo. Dir-se-ia que a culpa é minha...
- Bom! disse Augusta, *vais dizer que fui eu...*
- A culpa, se culpa há, é de nós ambos.
- Por quê? é também minha?
- Também. As tuas despesas loucas contribuíram em grande parte para este resultado; eu nada te recusei nem recuso, e é nisso que sou culpado. Se é isso que me lanças em rosto, aceito.
- Augusta levantou os ombros com um gesto de despeito; e deitou a Vasconcelos um *olhar de tamanho desdém* que bastaria para intentar uma ação de divórcio.
- Vasconcelos viu o *movimento* e o olhar.
- O amor do luxo e do supérfluo, disse ele, há de sempre produzir estas consequências. São terríveis, mas explicáveis. Para conjurá-las era preciso viver com moderação. Nunca pensaste nisso. No fim de seis meses de casada entraste a viver no turbilhão da moda, e o pequeno regato das despesas tornou-se um rio imenso de desperdícios. Sabes o que me disse uma vez meu Irmão? Disse-me que a ideia de mandar

Adelaide para a roça foi-te sugerida pela necessidade de viver sem cuidados de natureza alguma.

Augusta tinha-se levantado e deu alguns passos; estava trêmula e pálida. Vasconcelos ia por diante nas suas recriminações, quando a mulher o interrompeu, dizendo:

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

— Queria a *paz doméstica*.

— Não! clamou ela; o senhor queria ter por sua parte uma vida livre e independente; vendo que eu me entregava a essas despesas imaginou *comprar a minha tolerância com a sua tolerância*. Eis o único motivo; *a sua vida não será igual à minha; mas é pior...* Se eu fazia despesas em casa o senhor as fazia na rua... É inútil negar, porque *eu sei tudo*; conheço, de nome, as rivais que sucessivamente o senhor me deu, e nunca lhe disse uma única palavra, nem agora lho censuro, porque seria inútil e tarde.” (ASSIS, 1977a, p. 159-160, grifo nosso).

Apesar de gastar com tecidos, vestidos, joias e outros mimos, Augusta não *admite* que o marido *diga* que foi ela quem gastou o dinheiro. Há, entre eles, um acordo tácito: Augusta quer algo em troca (continuar com seus luxos) e, para isso, mantém-se firme e decidida. Ela enfrenta Vasconcelos, revelando que conhece as *rivais* que o marido lhe dera, que sabe das despesas que Vasconcelos fazia *na rua*.

Apesar de não o censurar, o que ela julga que seria “inútil”, trata-o com *despeito* e *desdém*, mas nem por isso ele ousa pensar em divórcio, como sugere o próprio narrador. Isso porque, se a separação colocava a mulher em uma situação completamente condenável, para o homem separar-se era, no mínimo, indesejável. Uma hipótese capaz de explicar esse comportamento do marido talvez resida no fato de que ele precisa de Augusta para manter sua própria imagem perante a sociedade. O casamento dava à vida do homem do século XIX uma seriedade que a situação da separação não sustentava. A separação era um escândalo para mulheres e homens e, mesmo que para estes ela fosse “justificável”, por adultério, por exemplo, não era bem-vista.

Augusta, consciente do lugar social que ocupa, da imagem que tem a preservar e da percepção social do que implica “ser mulher” no século XIX, sabe que seria inútil censurar Vasconcelos por suas atitudes. Ela parece não poder falar contra as atitudes do marido, visto que o adultério que se insinua era prática recorrente – e não censurável – por parte dos homens no século XIX. No entanto, não se deixa enganar por ele. Percebe que pode agir e o intimida justamente no momento da ruína, olhando-o com *desdém*, usando ironia, fazendo com que ele sustente sua vaidade, proibindo o casamento da filha. Augusta parece ciente de que deva haver uma *contrapartida* para o

comportamento do marido: o dispêndio da fortuna dele e uma certa exigência no sentido de que ele respeite sua vaidade e sua vontade.

Augusta parece medir as palavras que usa ao falar com Vasconcelos, de maneira a armar uma situação da qual ele não possa se desvencilhar, impossibilitando-o de apresentar argumentos para rebater quaisquer afirmações ou insinuações. O diálogo lembra a movimentação de peças em um jogo de xadrez: existem palavras que parecem preparar terreno para as respostas que Augusta espera obter do marido; o narrador indica ações que se encaminham nesse sentido (o gesto, o olhar e o *movimento* que Vasconcelos vê). A cena da discussão termina com Augusta reafirmando, de maneira quase impositiva, sua opinião sobre o casamento: “– Não quero! disse Augusta, não consinto em semelhante casamento.

Vasconcelos ia responder, mas Augusta, logo depois de proferir essas palavras, tinha saído precipitadamente do gabinete” (ASSIS, 1977a, p. 160-161).

Augusta deixa Vasconcelos falando sozinho. Faz uso da mesma estratégia que Vasconcelos empregara para causar impacto, durante a conversa sobre casamento que ele tem com Adelaide. A atitude de Augusta demonstra que ninguém poderá convencê-la a agir contra seus desejos e que ela sabe que não está necessariamente em um lugar inferior ao da personagem masculina. Se ela deve a ele respeito público, em privado não se intimida para fazer valer suas vontades.

Em “O segredo de Augusta”, a divisão entre público e privado e entre cidade e “roça” aparece de maneira clara. Augusta veio da roça, mas “civilizou-se” na corte, e é neste espaço que ela aprende a usar a seu favor todas as ferramentas que possui – a beleza, a vaidade, a resignação. E isso é tudo o que Adelaide ainda não domina; tudo o que faz da filha uma “criança” e, da mãe, uma mulher balzaquiana, astuciosa, consciente de sua beleza, como sublinha o texto ainda no início. Augusta pode e consegue matizar comportamentos, imprimindo sutilezas em sua maneira de falar e agir que acabam surtindo efeito para que ela conquiste o que deseja.

Adelaide sabe o que é política, assunto do universo adulto ao qual ela dá uma definição certa – “política seria não quebrar a cabeça” –, ainda que dentro de um contexto infantilizado. Isso abre uma possibilidade de interpretação: ela seria uma criança observadora, que com um certo tom de ironia mantém-se, de alguma maneira, deslocada do lugar próprio e adequado para uma criança. Adelaide seria uma Augusta em embrião, o que incluiria também a astúcia.

As estratégias que as figuras femininas de Machado de Assis utilizam, isto é, os subterfúgios, o modo e o falar indireto, a ironia, a astúcia, a resignação, podem ser entendidas como uma das consequências da autoridade masculina existente na sociedade patriarcal. Elas não enfrentam o poder estabelecido de maneira direta, mas acabam por encontrar brechas para expressar seus desejos e vontades.

Assim, é compreensível que o campo de domínio das figuras femininas seja o ambiente doméstico, já que, publicamente, o lugar de destaque é reservado ao homem. É claro que, devido às exigências sociais e comportamentais da época, as personagens femininas atuam em esferas diferentes daquelas em que o masculino atua. Seu campo de poder está inscrito no privado, enquanto o dos homens está no público¹⁵. Mas isso não significa que o poder exercido pelas mulheres é menor, ou menos importante, que o exercido pelos homens. Ele é diferente.

Rosaldo (1995) sugere que os papéis de mulheres e homens são o produto da ação humana em sociedades históricas e concretas. Para ela, os gêneros organizam as instituições e só podem ser compreendidos por fatos sociais. É preciso levar em conta o aspecto da diferença entre público e privado ao estudar uma sociedade que assim se organizava, dado que este aspecto é relevante na estruturação sociopolítica e cultural desse contexto. Essa autora sublinha que

se a autoridade formal não é algo que agrada as mulheres, então devemos aprender a entender os poderes femininos informais; se as mulheres operam nas esferas “domésticas” ou “familiares”, então precisamos focar nossa atenção em arenas como estas, onde mulheres podem fazer reivindicações (ROSALDO, 1995, p. 18-19)

No século XIX, a questão da autoridade não passava necessariamente por *agradar* ou *desagradar* a mulher. A esfera privada era o lugar onde ela estava relegada a estar, mas, mesmo assim, mesmo nessa esfera delimitada, ela exercia um poder, e a ficção machadiana problematiza isto. Usando seu poder na esfera a elas destinada, as mulheres poderiam obter “considerável influência de controle” (ROSALDO, 1995, p. 21).

Assim, o espaço privado da casa é o reino em que esta figura feminina exerce o poder que possui. No caso de Augusta, tal poder se reflete no gasto desmedido que ela faz; na consciente relação de compensação que estabelece entre ela e Vasconcelos; no

¹⁵ Algumas implicações da dicotomia entre público e privado são ressaltadas por Rosaldo (1995).

empenho de não casar a filha, seja por vaidade, seja por precaução e zelo de expô-la a este mundo do matrimônio que, para Augusta, se revela origem de dissabor.

Nesse espaço privado é que se dá a troca e se estabelece a relação de tolerância e compensação entre ela e o marido, criando uma equivalência de forças. A *paz doméstica*, que Vasconcelos diz conseguir admitindo os gastos de Augusta, baseia-se na “permissão” dela (ou melhor, nas vistas grossas que ela faz) às aventuras do marido fora de casa. Aqui se estabelece uma balança perfeitamente equilibrada. Ambos passam a ser *iguais*, ainda que cada um use ferramentas próprias para equilibrar-se na relação conjugal. As acusações mútuas parecem comunicar ao leitor que nenhum deles está certo em sua atitude, mas que o que existe, na verdade, é uma contrapartida; reações a ações nem sempre justificadas e adequadas.

O envio da filha para a roça a fim de não precisar cuidar dela parece a acusação mais grave contra Augusta e, talvez, a mais chocante para uma sociedade na qual a maternidade e o “instinto materno” eram valores tidos como naturais e esperados pelo comportamento feminino. Sob esse aspecto, a vaidade de Augusta parece extrapolar os padrões “normais” da sociedade carioca do século XIX. E, para o leitor do século XXI, pode espantar o enfoque de um tema como esse em um texto daquela época, uma vez que o senso comum aponta o excesso de vaidade como um comportamento recente e ligado à imagem que é preciso manter perante a sociedade. Mas a verdade é que, se, por um lado, não havia exposição midiática da imagem no século XIX, pelo menos não na escala que conhecemos hoje, por outro, a manutenção da imagem jovem e da beleza eram importantes para sustentar, perante a sociedade, o *status* econômico, da família e do casamento.

Entretanto, na hipótese do segredo inconfessável, o afastamento da filha e o fato de ela ter sido criada no campo, longe dos pais, seria uma maneira de poupá-la das frequentes ausências do pai. Questão que, aliás, é motivo de questionamento quando Adelaide volta da roça, e que se coloca como razão da infelicidade que o mundo do matrimônio traz ou, antes, trouxe à Augusta.

Do equilíbrio inicial que Augusta procura ao fazer referências ao comportamento de Vasconcelos, a balança parece novamente pender para um dos lados. A acusação de perdulária que Vasconcelos lhe faz parece menos grave que o fato dele ser um mau marido (“a sua vida não será igual à minha; mas é pior...”, diz ela). Ele passa a ser tão culpado quanto Augusta, que gasta em luxos e caprichos, na dilapidação da riqueza da família.

O narrador deixa para a mulher a tarefa de falar, de acusar e expor a situação. É como se ele desejasse expor o orgulho ferido de Augusta, dando espaço para que o leitor possa ouvir sua voz. O narrador não a interrompe, como se fosse impossível parar aquele desabafo, aquele acerto de contas entre cônjuges. E é exatamente a partir da fala de Augusta que o narrador conclui: “A situação tinha mudado. Vasconcelos começara constituindo-se juiz, e passara a ser co-réu. Negar era impossível; discutir era arriscado e inútil” (ASSIS, 1977a, p.160). Vasconcelos desiste de discutir, como se assumisse sua culpa. Mas por que “discutir era arriscado”? Talvez porque ele não quisesse aumentar ainda mais a fúria de Augusta, talvez porque soubesse que sua culpa era maior que a dela, talvez porque a manutenção do casamento fosse importante para sua posição social (já que a situação financeira era ruim).

Neste conto, o autor parece, por meio de procedimentos narrativos, como a alternância entre discurso direto e indireto da personagem feminina e das descrições e digressões presentes no conto, tentar matizar aquilo que no próprio texto poderia ser dicotomizado. Augusta não é boa ou má, não é cruel ou calculista (apesar do uso do vocábulo cálculo por parte de Vasconcelos) por despender a fortuna do marido. A hipótese de que as atitudes de Augusta teriam como fonte um casamento infeliz retira dela a feição de vilania e imprime a esse comportamento a característica de estratégia: se ela gasta o dinheiro de Vasconcelos, esta é uma forma astuciosa de lembrar a ele que o comportamento boêmio não era apenas inconveniente, mas que também a feria. Vasconcelos faz o que pode para arranjar o casamento da filha com o amigo de noitadas. Fala com Adelaide e descobre que ela não tem interesse no enlace, ainda que não ame outro homem, e tenta convencê-la a aceitar o casamento. A cena é introduzida pelo narrador desta forma: “No dia seguinte o primeiro cuidado de Vasconcelos foi consultar o coração de Adelaide. Queria porém fazê-lo *na ausência de Augusta*” (ASSIS, 1977a, p. 152, grifo nosso).

Esta condição para que Vasconcelos fale à filha sugere que Augusta teria a capacidade de interferir na situação e que a ascendência dela sobre a filha seria maior que a do pai. Ou seja, as decisões de Adelaide poderiam estar mais suscetíveis às opiniões da mãe do que às do pai, ainda que o modelo de família patriarcal fosse socialmente dominante naquele contexto.

A forte e influente imagem de Augusta não se restringe à sua relação com o marido. Até mesmo perante o cunhado sua personalidade forte se mostra: Lourenço, o irmão de Vasconcelos, “obedecia todos os desejos da cunhada”. Não se pode dizer que

Vasconcelos temesse Augusta, mas *queria* que ela estivesse distante quando ele precisasse convencer a filha sobre o casamento, inclusive para evitar perguntas e o aprofundamento do assunto.

O discurso de Augusta, no conto, é composto por falas incisivas e respostas diretas. Quando Vasconcelos, depois de falar com Adelaide sobre o casamento, vai consultar Augusta, chega mansamente, elogiando a esposa. Isto não surte efeito, já que quando ele diz que Augusta está “muito bonita hoje”, ela responde: “Pois estou hoje como sempre, e é singular que o digas hoje...” (ASSIS, 1977a, p. 157), o que demonstra que ela conhece a malícia e os métodos de Vasconcelos e que não será facilmente convencida. O sorriso da mulher é irônico, e Vasconcelos parece não saber como introduzir o tema na conversa: dá corda no relógio, puxa a barba, passa os olhos pelo jornal. Finalmente, fala em fazer a filha “feliz pelo casamento”:

- Um rapaz, digno dela a todos os respeitos, pediu-ma há dias, e eu *disse-lhe que sim*. Em sabendo quem é, aprovarás a escolha; é o Gomes. *Casamo-la, não?*
- *Não!* respondeu Augusta.
- Como, não?
- Adelaide é uma criança; *não tem juízo* nem idade própria... Casar-se-á quando for tempo.
- Quando for tempo? Estás certa se o noivo esperará até que seja tempo?
- *Paciência*, disse Augusta. (ASSIS, 1977a, p. 157-158, grifo nosso)

Vasconcelos inicia o diálogo informando que houvera o pedido de casamento e que ele o aceitara, indicando a Augusta que o padrão a seguir seria igualmente aceitar. Termina sua fala com “Casamo-la, não?”. Trata-se de uma pergunta retórica, isto é, que não dependeria de resposta e para a qual se esperaria nada além de uma atitude concordante.

Vasconcelos (e o leitor) é surpreendido com um “Não!”, categórico, exclamativo, incisivo e sem mais explicações. É uma negativa objetiva, que parece não requerer complementos. Augusta apenas informa o marido de sua decisão. E quando é instada a explicar-se diz apenas que Adelaide não tem juízo e que o casamento será feito “quando for tempo”, sem indicar quando esse tempo chegará. O argumento de Vasconcelos aponta no sentido de que talvez o noivo não espere. Ao contrário do que se ambicionaria de uma mãe do século XIX, que deveria zelar pelo acordo de casamento da filha, uma vez que este era o estado civil preferencial para as moças de então,

Augusta diz apenas “paciência”, como se dissesse: “nada se pode fazer a respeito”. Ou seja, parece que nenhum argumento iria demovê-la da resposta negativa.

Para convencer Adelaide a aceitar o casamento, Vasconcelos diz: “Falemos, minha filha; tu és criança, não sabes *calcular*” (ASSIS, 1977a, p.153, grifo nosso). Para o pai, o casamento da filha é um negócio, um contrato, uma decisão racional que salvará a família da bancarrota. Mas estamos no século XIX, e Adelaide acredita no amor romântico, no laço matrimonial surgido do sentimento. Portanto, não entende o casamento como um contrato.

Acrescente-se aqui que o pai não fala à filha das reais razões que o levam a sugerir o casamento, mais um indício de que ele, se não sabia, presumia a opinião da filha em relação ao tema. Se para Adelaide o casamento é amor, para Vasconcelos é cálculo. Ao dizer que a filha é *criança* e não sabe *calcular*, sugere que os adultos saibam. Como durante todo o conto são estabelecidos contrapontos entre mãe e filha, esse comentário de Vasconcelos leva o leitor a encontrar diretamente Augusta e a pensar sobre sua capacidade de calcular. Mas isso não significa que a esposa deva ser interpretada como uma personagem sórdida e fria: o cálculo é uma estratégia.

Não por acaso, os amigos perguntam se a pretendente de Gomes é Marion, ao que este responde que é Virgínia. Assim, arma-se uma dicotomia entre a moça pura, personagem de *Paulo e Virgínia*, narrativa de Bernardin de Saint-Pierre, e a cortesã que é personagem-título de *Marion DeLorme*, de Victor Hugo.

Virgínia é a protagonista do romance sobre um amor que surge entre personagens criadas fraternalmente. Não por acaso, Virgínia é afastada de Paulo. A personagem é levada para a “civilização”, na França. Adelaide, ao contrário, é exilada no campo, longe dos desgostos gerados pelo casamento dos pais. Marion é uma cortesã francesa que, na ficção de Hugo, se regenera. Adelaide, entretanto, não é o retrato nem de uma nem da outra, nenhuma delas lhe serve de modelo. Se as personagens masculinas parecem querer definir um lugar estabelecido e fixo para a figura feminina, Machado de Assis empenha-se em colocar essas personagens sobre seu pêndulo, matizando seus comportamentos e trazendo complexidade à maneira como elas agem. Acima de tudo, as figuras femininas de Machado de Assis estão na ficção para expor questões humanas, não apenas femininas, dúvidas, erros e acertos que as retiram do pedestal onde a figura feminina fora colocada pelos ficcionistas precedentes. Adelaide não é Marion, nem Virgínia. Augusta não é a vilã, condenada por ser perdulária, nem a esposa angelical e santificada pelo casamento.

As comparações entre Adelaide e Augusta ao longo do conto fazem com que o leitor veja muitas diferenças entre elas, sempre com vantagens da mãe sobre a filha no que diz respeito à beleza e ao “espírito”, como atesta o fragmento a seguir: “Adelaide, que era um espírito fraco, cederia ao último que lhe falasse, e os conselhos de um dia seriam vencidos pela imposição do dia seguinte” (ASSIS, 1977a, p. 156). As diferenças ficam cada vez maiores e mais claras para o leitor que percebe que, se Adelaide tem “espírito fraco”, o de Augusta deveria ser “forte”.

A racionalidade que Augusta tem, e que falta à Adelaide, é igualmente percebida. Se, para Adelaide, o casamento precisava de amor, para Augusta precisava também de vantagens financeiras, visto que o ideal de Adelaide tinha-se mostrado, na prática, falido. Já no início do texto, afirma-se que Augusta “tinha de mais o que faltava a Adelaide, que era a consciência da beleza e da mocidade; consciência que seria louvável se não tivesse como consequência uma imensa e profunda vaidade” (ASSIS, 1977a, p. 138).

A racionalidade, a consciência e o cálculo ficam configurados como algo típico de adultos, ou, antes, de mulheres adultas, que devem pensar para além daquilo que a realidade mostra. É como se fosse dito ao leitor que para ser bem-sucedida ou, no mínimo para equilibrar sua relação com o marido, a mulher deve saber calcular, avaliar os riscos e traçar estratégias para conquistar seus intentos. O cálculo passa a ser entendido como um instrumento para que a personagem feminina mantenha-se na estrutura social, estabeleça-se dentro da ordem imposta pelos costumes da época de maneira a exercer sua vontade própria. Os elementos são sutis, mas o resultado mostra-se eficaz.

Parece que apenas Augusta possui capacidade de cálculo, pois o leitor percebe que Vasconcelos também não sabe calcular. Caso contrário, não teria ido à falência. Aqui se constrói um interessante efeito, criado a partir dos múltiplos significados da palavra “calcular”, cujas definições dicionarizadas são: contar, avaliar, prever e estimar.

A volubilidade, que já foi descrita por Schwarz como o princípio formal de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e que pode ser estendida a outras personagens masculinas de Machado, também se manifesta, de certa forma, em Vasconcelos. Exemplo disso seria o fato de que o capricho é sua regra de conduta, tanto assim que sua falência chega sem que ele se dê conta. Entretanto, em relação a Augusta, parece que não se pode dizer o mesmo, pois apesar de o capricho ser para ela também

uma regra de conduta, visto que ela gasta desenfreadamente com vestidos e outros presentes para si, sua opinião e seu objetivo não mudam.

Neste conto, ainda que haja um esforço do marido de Augusta para que a situação se resolva conforme a conveniência dele, a mulher discorda de sua vontade. Amparada por sua capacidade de cálculo e por circunstâncias que não se podem manipular (a não ser pelo autor do conto), como a perda da fortuna de Gomes, faz valer aquilo que ela quer, seja por meio de um segredo manifesto ou inconfessável. Nesse sentido, o expressar dos desejos e a conquista dos objetivos não dependem exclusivamente da personagem feminina, mas de situações e contextos que colaboram para esse desfecho.

Se Vasconcelos oscila entre querer e não querer o casamento, Augusta desde sempre não o quer. Sua razão, o envelhecer ou o proteger a filha do mundo infeliz do casamento, não é necessariamente mais forte, mas mais imutável que a dele, o enriquecer. No final, graças não apenas ao seu empenho, mas a um golpe do destino, Augusta tem seu desejo satisfeito.

2.4. Emília: amor perfeito, amor possível

“*Ela o esperava com certa impaciência*” (ASSIS, 1977a, p. 218)

O folhetim “Linha reta e linha curva” foi publicado em quatro números consecutivos do *Jornal das famílias*, entre outubro de 1865 e janeiro de 1866. Criado a partir da comédia *As forcas caudinas* – peça teatral de Machado de Assis nunca encenada durante a vida do escritor –, o texto possui a seguinte peculiaridade: para ser transformado em conto, passou por um processo de adaptação. Tal processo caracterizou-se pela inclusão de um narrador, retirada de rubricas do autor, mudança de nomes e de características das personagens e por alteração no andamento das cenas¹⁶. Por causa disso, é possível sentir certa diferença no andamento da narrativa, em comparação a outros textos de *Contos fluminenses*, pois este conserva características do texto dramático.

Chama a atenção, por exemplo, a grande quantidade de falas das personagens femininas presentes em “Linha reta e linha curva”, o que se explica pela própria origem do texto, uma vez que a base do texto dramático são as falas dos personagens (réplicas). A atuação do narrador contribui para a adaptação do texto no formato de conto. Ele se coloca como um comentarista da ação ou, como escreve Silva (1998, p. 22), “condutor do fio narrativo”. Ao conjugar as informações contidas nas falas e nos comentários do narrador, desvendam-se os comportamentos e atitudes das personagens femininas, em um processo que enriquece a configuração das figuras femininas ali existentes.

“Linha reta e linha curva” foi concebido como um texto de teor moralizante no qual se evidencia o contraste entre um casal, com uma relação tida como ideal, e outro, cuja relação é inadequada perante os padrões sociais estabelecidos. Adelaide é casada há pouco tempo com Ernesto Azevedo e com ele constitui o casal-modelo da narrativa, a “linha reta” a ser traçada. Emília, amiga de infância de Adelaide, é viúva duas vezes, e Tito, amigo de Azevedo, é, de certa forma, um dândi, desiludido com relações amorosas, recém-chegado à cidade onde o jovem casal mora (Petrópolis).

Emília e Tito formarão o par que é o foco central do texto. Eles tiveram uma relação no passado, mas se reencontram na casa de Adelaide e Azevedo sem que o relacionamento seja revelado nem ao jovem casal nem ao leitor. Este “segredo” é

¹⁶ Cf. Silva (1998), que apresenta um estudo aprofundado desse processo.

fundamental para o desenvolvimento do conto. É o que explica as atitudes de Emília e o que “justifica” o final, quando ela e Tito se unem.

Emília e Tito são a “linha curva”, o contraponto de Adelaide e Azevedo, recém-casados cujo passatempo é ler *Marília de Dirceu*. A relação de Emília e Tito começa hostil e termina na promessa do matrimônio, mas nem mesmo esse desenlace é capaz de caracterizar um relacionamento em “linha reta”, dentro do ideal romântico, nos moldes como é descrito o casamento de Adelaide e Azevedo.

Tito é apresentado ao leitor como um solteiro convicto, alguém que não se interessa em constituir família e que não amou mais depois de ter sofrido uma desilusão amorosa. Emília é uma viúva que, ao perceber a convicção de Tito, propõe-se a “vingar o sexo” e fazer com que ele se apaixone por ela.

O conto acompanha o desenrolar desse plano de Emília e, enquanto se desenvolve, aponta para o leitor caminhos divergentes, sugerindo possibilidades de interpretação, por exemplo: Emília quer realmente vingar-se ou sua intenção é reconquistar Tito?

O desfecho do conto, que é a conciliação entre eles, se, por um lado, é esperado para os padrões românticos, por outro, revela certa ambiguidade: eles estão juntos por amor ou por conveniência? – neste caso, para se “adequarem” ao um “modelo tradicional”, como Adelaide e Azevedo. Se, por um lado, parece haver um jogo de sedução, pode-se ainda questionar se Emília é quem realmente propõe esse jogo ou se ela seria uma “presa” de Tito. Ainda que o desfecho seja apenas um, o enlace de Emília e Tito, seu significado pode ser multiplicado para o leitor, possibilitando, assim, diversas interpretações.

Sem saber do passado das personagens, o rumo da narrativa, para o leitor, fica bastante incerto. Essa incerteza é duplicada, dentro do texto, por meio da inserção de uma narrativa secundária, isto é, da “História de um homem e de um macaco”, que Tito conta aos presentes quando vai visitar Emília, a pretexto de fazer com que Diogo, o outro “pretendente” da viúva, vá embora. A história, que o próprio Tito confessa não ter fim e não saber como terminar, é uma espécie de espelhamento da incerteza que marca a narrativa principal. É também uma linha curva que o narrador pretende tornar reta. A história contada por Tito é destinada a um interlocutor banal (Diogo), com o objetivo de enfadá-lo, e seu desenvolvimento nada mais é do que uma longa repetição sem sentido. O narrador (Tito) cria sinuosidades na história, mas estas não levam a lugar algum; não

têm efeito sobre o desfecho. Em outras palavras, sua intenção é unicamente alongar a narrativa.

Analogamente, a história de Tito e Emília também se repete, mas, dessa vez, o desfecho promete unir um ao outro: a tradição do amor romântico tenta se impor. Entretanto, Machado de Assis, ao contrário de Tito, não parece considerar que seu leitor seja banal, já que ele cria interlocuções variadas com seus diversos leitores. Em “Linha reta e linha curva”, o leitor que espera um final tradicional tem sua expectativa satisfeita. Por outro lado, o leitor que souber ler mais profundamente verá também a problematização, o questionamento machadiano ante o modelo tradicional do amor romântico. A própria inserção da história contada por Tito na casa de Emília parece indicar que, se ela parece ser banal e deslocada dentro do contexto da narrativa, pode, em uma análise mais atenta, trazer novos elementos para a interpretação do conto. Por exemplo, a repetição da história de Tito e Emília e o tema do leitor trivial.

Assim, mesmo que aparentemente haja na narrativa um movimento para que Tito e Emília terminem juntos, a maneira como isso acontece sugere que a linha continuará curva mesmo depois de uma tentativa de torná-la reta. Isso porque a configuração das personagens foge ao tradicional enredo de final apaziguador. Emília não é uma jovem inocente que deseja se casar. Ao contrário, ela já é viúva.

Se a viuvez, no século XIX, oferecia à figura feminina uma liberdade maior que outros estados civis, para que a viúva se mantivesse respeitável, era preciso construir ao seu redor uma rede, uma espécie de novo núcleo familiar, composto por outros parentes e agregados – e não há menção de que essa seja a realidade de Emília no conto, o que talvez explique seu desejo de estabelecer uma nova união. Além disso, Emília é viúva duas vezes, o que parece indicar que o modelo do casamento é o que ela espera para si, ainda que, no imaginário do século XIX, a figura da viúva que contrai segundas núpcias pudesse remeter a um certo tipo de traição, o que faria com que nem a vida celibatária nem uma nova união fosse completamente aceita e adequada.

Tito, por sua vez, não parece ser um rapaz que encontre, na tranquilidade cotidiana do casamento, a felicidade. Boêmio, ele aprecia bons jantares e jogos de voltarete. Essa natureza, como destaca Herane (2011, p. 83), “constituiria um modelo simetricamente inverso à vida privada burguesa, pois sua relação com o espaço e o tempo seria inversa à do modelo burguês” vigente e no qual se encaixa, por exemplo Azevedo. Isto reforça a ideia de que não seria possível acomodar, de maneira absoluta, a união de Emília e Tito em uma “linha reta”, como acontece no relacionamento de

Adelaide com Azevedo. Ao tentar aparar algumas arestas, o texto parece, propositalmente, criar outras.

Com isso, é como se o narrador pudesse “driblar” uma tradição que o antecede, ainda que obedecendo ao desfecho clássico, ou seja, à conciliação entre as partes. Tito e Emília são subjugados pelo amor que “espera” um “final feliz”, mas isso não significa, necessariamente, que eles serão encaixados perfeitamente nesse padrão.

O leitor não sabe se Emília de fato conseguirá “vingar o sexo”, expressão que a própria personagem usa, ou se irá apaixonar-se pelo alvo de sua “vingança”. Vingança que parece ser desde o início abrandada e relativizada pela hipótese do amor, o que parece retirar qualquer possibilidade de abordagem negativa de tal personagem. Ela usa todas as ferramentas de que dispõe a favor de seu plano, que é conquistar Tito, seja por “vingança”, seja para retomar um amor antigo. Adelaide, por sua vez, parece ser seu contraponto. É incapaz de guardar segredos, tem um casamento ideal, o que, tanto para o autor quanto para o narrador, parece ser negativo, como reflete a fala do próprio Tito: “Bem vêes que até a felicidade por igual fatiga!” (ASSIS, 1977a, p. 233), diz ele a Azevedo, assumindo, de certa forma, (e, assim, extrapolando o texto) a reflexão de que a melhor ficção, aquela que prende o leitor, é farta de relações problematizadas e quase nunca aborda ligações completamente felizes.

Na ficção machadiana, parece que o que interessa é problematizar os comportamentos das personagens, instigar o leitor a refletir diante de questionamentos e dúvidas humanas, sem dar a ele respostas prontas. As personagens enfrentam situações complexas, e é esta complexidade que expõe, sem trazer respostas simplistas, o que atrai o leitor. A completa perfeição, que em “Linha reta e linha curva” parece ser a forma como é retratada Adelaide, exclui as complexidades. Dito de outro modo, o que é perfeito não parece conseguir suportar questionamentos ou nuances. Por isso Machado de Assis volta seu foco ao que é imperfeito – e, como tal, humano. Suas personagens mais ricas e interessantes são as que permitem análises mais prismáticas. Personagens como Adelaide, que não carregam nuances nem provocam reflexões no leitor têm pouco espaço e importância nas tramas. E, neste caso, Adelaide parece ser apenas um contraponto para ajudar a desenvolver ficcionalmente a personalidade que realmente interessa: Emília.

O início do conto apresenta um conjunto de informações que merece destaque: “Era em Petrópolis, no ano de 186... Já se vê que a minha história não data de longe. É tomada dos anais contemporâneos e dos costumes atuais. Talvez algum dos leitores

conheça até as personagens que vão figurar neste pequeno quadro” (ASSIS, 1977a, p. 199). A partir desses dados, estabelece-se que os fatos narrados ligam-se à realidade e ao contexto histórico e social dos primeiros leitores. É um indício de que Machado de Assis coloca o lastro de sua ficção no real, esperando que o leitor se identifique, pois a ação se passaria no mesmo tempo histórico em que o leitor a lê.

Os padrões de comportamento estariam, assim, de acordo com aqueles em voga na segunda metade do século XIX, permitindo, de certa forma, que um leitor atento pudesse distinguir “linhas retas” e “linhas curvas” em personagens e ações do enredo. O autor, sob essa perspectiva, trabalha no sentido de fazer o leitor identificar-se com alguns de seus personagens, sem deixar de ser crítico em relação às posturas e papéis predefinidos para homens e mulheres, o que se percebe, por exemplo, na construção da personagem Adelaide. Desde sua descrição, bastante idealizada, até suas atitudes e falas, tudo nela parece alertar o leitor de que sua adequação a um padrão não seja naturalmente tão plena. Sua ingenuidade, exemplificada no fato de que ela não consegue guardar segredo do marido quanto ao plano da amiga, e a atmosfera de “mundo perfeito” que a envolve, e na qual ela parece acreditar, são também indícios de que, apesar de sua adequação, Adelaide seja, na verdade, uma sutil crítica a esse padrão “contemporâneo” que o narrador pretende mostrar. Sua perfeição chega a incomodar o leitor e reverbera negativamente na narrativa, de modo que é possível considerar que Adelaide não parece ser um exemplo que alguma leitora possa querer seguir.

A maneira como Emília estabelece seu “plano”, a forma como o coloca em prática e o fracasso do mesmo (a “vingança” – se é que algum dia a personagem teve realmente tal intenção – dá lugar ao enlace tradicional entre as personagens, no qual prevalece o sentimento amoroso) parecem também ser uma espécie de crítica a tal padrão. O que poderia, superficialmente, ser interpretado como uma atitude negativa, ou seja, a “vingança”, acaba perdendo tal característica, sobretudo, quando o leitor descobre que Emília e Tito já haviam tido, antes, um relacionamento. O plano que Emília *diz* ser para “vingar o sexo”, ao fim do conto parece servir, na verdade, para reaproximá-la do antigo amor, unindo-a a Tito e desvinculando a “vingança” da “maldade”, retirando, assim, a interpretação negativa da personagem. Emília é sagaz e serve-se disso para reconquistar Tito, mas isto não significa ser, necessariamente, má.

Tito também não é um ingênuo. Ao contrário, em vários momentos o jogador de vultarete parece estar consciente do jogo que se estabelece entre ele e Emília. A atitude pretensiosa de Tito, que afirma sempre ganhar quando está em uma mesa de vultarete,

parece ecoar e complementar a estratégia de Emília. Um parece estar sempre à espera do outro para dar o próximo passo: “[...] já se conspira; é o que me convém. Hás de vir! Hás de vir!” (ASSIS, 1977a, p. 232), diz Tito a certa altura do conto, quando, de fato, o “plano” de Emília já está posto em curso. Há uma naturalidade que ambos os lados afetam e que só depois o leitor saberá que se deve ao fato de eles já terem tido um relacionamento. Um exemplo disso pode ser constatado no seguinte fragmento: “Não há o que perdoar; não podia vir; era natural que fosse por algum motivo sério. Quanto a mim não tenho igualmente de que pedir perdão. Esperei, estava cansado, voltaria em outra ocasião. *Tudo isto é natural*” (ASSIS, 1977a, p. 219, grifo nosso).

A naturalidade que os dois afetam, os passos estudados, tudo é parte do jogo de que ambos os personagens têm consciência: “Tem a glória de retirar-se com todas as honras da guerra. Eu é que fico vencida. Paciência!” (ASSIS, 1977a, p. 248), afirma Emília a Tito em uma carta que também parece ser parte da “estratégia” para que o casal termine unido.

Se parece moralmente adequado unir uma viúva e um desiludido amoroso para aparar as arestas e fazê-los serem contidos em uma forma ideal de amor, esta tentativa sugere uma crítica em si, já que essa adequação parece ser “excessiva”, da mesma forma como algumas outras personagens e situações que Machado inclui em sua ficção cumprem o papel de serem críticas justamente porque se adéquam tão perfeitamente que geram estranheza. Para Emília, nem casar nem permanecer viúva parece uma solução definitiva do ponto de vista social.

No texto publicado em *Contos fluminenses*, Machado de Assis suaviza o tom moralizante fortemente presente em *As forcas caudinas*. Como destaca Silva (1998, p. 23): “No conto, Machado elimina o final moralizante exterior à ação, numa tentativa de condensação, de limitar a narrativa à célula dramática que a originou”.

Os princípios de moralidade defendidos no texto estão resumidos em um trecho do conto publicado no *Jornal das famílias* e retirado de versões posteriores, conforme referência da edição crítica aqui utilizada: “A apoteose do amor, o abatimento da vaidade e a punição da velhice ridícula” (ASSIS, 1977a, p. 255).

Apesar de o presente trabalho não levar em conta a edição em periódico dos contos analisados, este trecho parece ser significativo para a análise. Esses princípios explicariam o plano malsucedido de Emília e a palavra “vaidade” está vinculada ao comportamento feminino. A vaidade seria a razão pela qual Emília traçaria seu plano e empenharia esforços para seduzir Tito. Quando suprime o longo trecho final para a

edição em livro do conto, Machado de Assis abre caminho para interpretações diversas, para possibilidades menos determinadas de entendimento. A vaidade deixa de ser a razão única que moveria Emília. Nesse sentido, ficar com Tito passa a ser um forte razão para que Emília levasse seu plano a cabo.

Ao unir Emília e Tito, Machado de Assis parece tentar despistar o leitor. Faz com que uma sinuosidade, ou seja, a linha curva aludida no título, continue sugerida, embora pareça tornar-se reta, já que tanto o embate quanto a união no final ocorrem entre dois personagens experimentados e emancipados (uma viúva e um aventureiro), enquanto que o casal modelo (a “linha reta”) é formado por Adelaide e Azevedo, personagens cuja experiência se constrói conjuntamente. Aqui parece haver a insinuação de uma ruptura narrativa proposta por Machado de Assis: uma homogeneização artificial de algo que, genuinamente, não pode ser “padronizado”; uma problematização de questões humanas que não pode ser contida ou silenciada; uma “ironia posta como séria”¹⁷.

Talvez por isso, ao longo do conto, o discurso de Emília esteja contaminado de intenções ambíguas. Suas palavras, gestos e olhares compõem para o leitor um cenário misterioso e cheio de significados a serem desvendados. Novamente, o que uma personagem faz, o que ela diz e o que sobre ela revela o texto, seja por meio do autor, do narrador, tanto do que ele fala quanto do que ele silencia e sugere para o leitor ou por outras instâncias do texto assumem interpretações propositalmente múltiplas.

O contraponto para a sagacidade de Emília é Adelaide, “a mais formosa dama da sociedade”, também descrita assim: “Vinte anos, uma figura delicada, esbelta, franzina, uma dessas figuras vaporosas que parecem desfazer-se no primeiro raio de sol” (ASSIS, 1977a, p. 200). A “figura vaporosa” que o narrador descreve é idealizada, fugidia e parece encaixar-se nos padrões femininos estabelecidos pelo amor romântico, que vão ajudar a constituir o conto e que, ao mesmo tempo, serão alvo de críticas sutis ao longo do texto.

Adelaide é uma figura ingênua e sensível. Para Silva (1998, p. 46), ela é o “modelo de beleza consagrado na literatura romântica folhetinesca”. Adelaide “sente” e isto “é quanto basta”. Emília, ao contrário, planeja, ou, em outras palavras, *calcula*. Cabe destacar que este último verbo, aliás, é recorrente na descrição de personagens como ela, Augusta e outras.

¹⁷ Agradeço ao Professor Erwin Torralbo Gimenez, que fez essa observação quando se referiu ao tema durante a banca de qualificação desta dissertação.

Emília “fala muito”, como afirma Azevedo, e este parece ser um indício de que seu comportamento não fosse completamente apropriado: “E desconfia sempre dos que mais falam, sejam homens ou mulheres. Tens perto um exemplo. A Emília fala muito da sua isenção. Quantas vezes se casou? Até aqui duas, e está nos vinte e cinco anos. Era melhor calar-se mais e casar-se menos.” (ASSIS, 1977a, p. 205).

Isto é o que se espera de uma mulher “ideal” no século XIX: calar-se e adequar-se a esses padrões. A observação é feita por Azevedo, personagem exemplar, contraponto de Tito, que vive um casamento pouco interessante com Adelaide. Sob este aspecto, a opinião de Azevedo sobre o “excesso de voz” de Emília parece ser a presença de uma voz masculina que, apesar de não poder ser tomada como veículo de uma verdade inequívoca, se sobrepõe a outras. Sua intenção parece ser silenciar a voz feminina, ainda que seja impossível retirar a figura feminina do centro das atenções e que tal figura continue sendo o motivo da narrativa. Pode-se aqui fazer um paralelo entre a história construída por Machado de Assis e o livro *Marília de Dirceu*, que Adelaide e Azevedo leem. No texto árcade, a mulher é pretexto para o desenvolvimento da obra, é o motivo da narrativa, mas não parece possuir voz própria. É exatamente isso que Azevedo parece julgar ideal e é assim que Adelaide se comporta, inclusive compartilhando com o marido um segredo, isto é, o plano da amiga, algo que não lhe era permitido contar.

Mas Emília não é Adelaide e, em vez de calar-se, age, ainda que não seja apenas por racionalidade, mas também por sentimento. Nesse sentido, toma o incentivo da amiga como pretexto. O narrador apresenta indícios de que Emília e Tito se conheciam antes de se encontrarem em Petrópolis. Quando são apresentados, na casa dos recém-casados, Emília “conservou os olhos fitos nele, como que avocando uma memória do passado” (ASSIS, 1977a, p. 207).

A ironia perpassa a relação de Tito e Emília durante todo o texto. Os personagens parecem se provocar mutuamente no decorrer da narrativa. Ela o trata com desdém. Isto não acontece de maneira explícita, mas o leitor mais atento pode perceber que o clima entre as duas personagens é de competição. Mesmo que Tito diga ter sofrido uma desilusão amorosa cinco anos antes e que Emília fale a Adelaide sobre um homem de quem também se “vingou” no passado, a relação entre os dois é mantida em segredo para o leitor. Assim, o narrador consegue manipular os aspectos mais interessantes da narrativa, criar subentendidos e ambiguidades sutis a partir das falas e das atitudes das personagens.

Emília *fala*, todo o tempo, em “vingar o sexo”. Logo no início da narrativa, quando conta à amiga o episódio do passado, afirma:

— Lembra-me um do mesmo gênero que este, disse Emília. Foi já há tempos. Andava sempre a gabar-se da sua isenção. Dizia que todas as mulheres eram para ele vasos da China: admirava-as e nada mais. Coitado! *Caiu* em menos de um mês. Adelaide, vi-o *beijar-me a ponta dos sapatos...* depois do que *desprezei-o*.
 — Que fizeste?
 — Ah! não sei o que fiz. Santa Astúcia foi quem operou o milagre. *Vinguei* o sexo e *abati* um orgulhoso (ASSIS, 1977a, p. 211, grifo nosso).

O espírito competitivo, o vocabulário que remete a uma guerra, como na passagem em que ‘o inimigo *caiu* e foi *abatido*’ e que carrega desprezo e uma tendência à humilhação, como em ‘beijar a ponta dos sapatos’ são elementos recorrentes no discurso direto da personagem que o narrador apresenta ao leitor.

Emília admite que a vingança é movida pela vaidade, mas ao esconder o fato de que conhece Tito do passado, não assume que a conciliação com ele pudesse ser algo que ela mesma desejasse: “Hei de vingar o nosso sexo. É um pouco de vaidade minha, embora; mas eu creio que aquilo que nenhuma fez, fá-lo-ei eu” (ASSIS, 1977a, p. 226).

É o narrador quem alerta o leitor para a situação que se arma no conto:

Emília jogava um jogo perigoso. Era preciso decidir entre os seus desejos de vingar o sexo e as conveniências da sua posição; mas ela era de um caráter imperioso; respeitava muito os princípios de sua moral severa, mas não acatava do mesmo modo as conveniências de que a sociedade cercava essa moral. A vaidade impunha-se no espírito dela, com força prodigiosa. Assim que a bela viúva foi usando todos os meios que era lícito empregar para fazer apaixonar Tito (ASSIS, 1977a, p. 227).

O comentário do narrador parece sugerir uma interpretação maliciosa para a atitude e para a fala de Emília. Nesse sentido, a função de chamar a atenção do leitor para um detalhe importante na narrativa é aqui plenamente cumprida. O narrador costura a história, que era originalmente um texto teatral, de modo a ampliar suas possibilidades de compreensão. Por outro lado, aderir completamente à ideia de malícia e negatividade retira a possibilidade de compreender que Emília estaria respondendo a uma antiga decepção amorosa e que sua indústria não seria mais do que uma chance que ela aproveita para dar à sua relação com Tito o desfecho esperado para uma relação convencional.

A atitude de Emília frente a Tito parece ora indiferente, ora irritada. Todos os movimentos, gestos, olhares e palavras parecem ser cuidadosamente calculados, com uma *intenção* determinada. Posteriormente, o leitor concluirá que tal dissimulação se deve ao sentimento que Emília ainda nutria por Tito. A motivação de Emília parece ter relação, também, com o que ela *sente*, assim como acontece com Adelaide, a quem “basta sentir”.

Para Adelaide, Emília sustenta o discurso de achar ser impossível um homem não se apaixonar. Essa opinião da personagem poderia ser também a do leitor, dentro do contexto do amor romântico em que o conto se coloca. Emília afirma que Tito “diz aquilo dos dentes para fora”, quando, na verdade, é ela que mantém uma discrepância entre o que diz, isto é, a vingança do sexo, e o que sente - amor por Tito. Vale lembrar que a importância do sentir para uma personagem feminina já havia sido estabelecida no início do texto, por meio da voz de uma personagem masculina (Azevedo). Voz esta completamente adequada aos princípios da sociedade patriarcal, dita por uma personagem que vivencia um casamento ideal. Um pequeno trecho do diálogo de Azevedo com Adelaide é suficiente para ilustrar esse aspecto: “Não pensas como eu?”

– *Sinto*, disse Adelaide.

– *Sentes, é quanto basta*” (ASSIS, 1977a, p. 201, grifo nosso).

Segundo Azevedo, *sentir* seria *o bastante* para mulheres, que não precisariam necessariamente pensar para agir corretamente. Em algumas expressões da língua portuguesa, como “*instinto* materno”, por exemplo, fica claro que se espera que a figura feminina aja pela emoção e pela sensação mais do que pela razão. Isto é suficiente; “pensar” estaria além da necessidade.

No entanto, para Emília, sentir não é o bastante. Ela vai além. Seu discurso comunica uma capacidade de planejamento que a amiga recém-casada não parece possuir. O jogo que se arma e a estratégia que Emília usa para atrair Tito são os pontos fortes da narrativa.

É verdade que a motivação para que estabelecesse uma estratégia é justamente o sentimento, o romance mal resolvido que tivera com Tito no passado, e que a “vingança” seja malsucedida, apesar de ela ficar com Tito. Mas, ainda assim, parece que ela dá um passo adiante e coloca em ação a ideia de castigá-lo, ao menos no plano da fala. Não casualmente, Adelaide duvida que Emília possa ser capaz de tal feito. É como se Emília, ao ocultar seus verdadeiros sentimentos, e seu desejo de ficar com Tito, ao expressar um discurso no qual enfatiza sua capacidade de planejar, legitimasse sua ação.

É esse discurso – que compreende não apenas o que fala Emília, mas também o contexto em que ela expressa suas atitudes e seus silêncios – que ajuda o leitor a analisar essa personagem tão nuançada:

— *Merecia castigo...*
 — Merecia. Queres tu castigá-lo?
 Emília fez um gesto de desdém e disse:
 — Não vale a pena.
 — Mas tu castigaste o outro.
 — Sim... mas não vale a pena.
 — *Dissimulada!*
 — Por que dizes isso?
 — Porque já te vejo meia tentada a uma nova vingança...
 — Eu? Ora qual!
 — Que tem? *Não é crime...*
 — Não é, decerto; mas... veremos.
 — Ah! serás capaz?
 — *Capaz?* disse Emília com um gesto de orgulho ofendido.
 — Beijar-te-á ele a ponta do sapato?
 Emília ficou silenciosa por alguns momentos; depois *apontando com o leque para a botina* que lhe calçava o pé, disse:
 — E hão de ser estes. (ASSIS, 1977a, p. 212-213, grifo nosso)

A atitude de Emília, neste trecho, é fundamental para compreender suas palavras. Em um primeiro momento, Adelaide apenas concorda com Emília, depois a “incita” a vingar-se, como, aliás, se esta personagem precisasse ser incitada à ação. Essa concordância mansa parece também funcionar como uma estratégia. Por outro lado, parece que Emília só nega a vontade de vingança para ter a chancela da outra personagem. É como se só colocasse em ação seu plano quando provocada por um elemento exterior que justificasse isso. Elemento, no caso, representado por Adelaide.

Emília diz a Adelaide que vai fazer pouco de Tito. Mas talvez essa não seja sua real intenção: parece que o que Emília deseja é reconquistar Tito, restabelecendo a “linha reta” de uma relação tradicional, ainda que por um meio incomum, o que perpetua a “linha curva” na narrativa.

Adelaide chama a amiga diretamente de dissimulada, o que parece ser um aviso ao leitor no sentido de alertá-lo para o fato de aquela personagem dissimular a motivação pela qual decide colocar seu plano em prática. Enquanto isso, Emília defende-se, afirmando que ser dissimulada não é crime. De forma análoga, pode-se dizer que a tentativa de reconquistar um amor também não é “crime” e que, na verdade, é isso o que deseja Emília. Sua atitude impositiva, representada, por exemplo, pela ação de apontar os sapatos com o leque, dá ao leitor a medida de sua determinação para ficar com Tito,

seja por “vingança” ou para reconquistar seu amor. Para Emília, se, por um lado, não há amor perfeito ou ideal, é o amor possível, a união com Tito, que ela busca e alcança.

Em *Contos fluminenses*, as três personagens femininas aqui enfocadas conseguem atingir seus objetivos. Entretanto, essas pequenas vitórias têm, para Magdalena, Augusta e Emília, um custo, uma contrapartida. Magdalena, para ficar com Meneses, precisa dispensar os sentimentos de Estevão e acaba afastando o amigo do marido. Augusta impede a filha de ascender ao casamento. Emília, por sua vez, precisa despir-se de seu orgulho, a despeito de falar tanto em vaidade e vingança, para poder ficar com Tito.

As três personagens parecem já, neste primeiro volume de contos, enredadas por um segredo. Um elemento que ganhará ainda mais força em *Histórias da meia noite*, quando as personagens femininas não apenas têm de lidar com segredos, mas também tornam-se “charadas”, “enigmas” para as personagens masculinas. Assim, o caráter fugidivo, incompreensível e irrepresentável do feminino torna-se patente ao longo de cada narrativa.

Mas se em *Histórias da meia noite* as personagens femininas poderão deter e manipular segredos, em *Contos fluminenses* ainda não parecem ter plena capacidade para tanto. Suas decisões contam sempre com um “acaso” que o autor coloca no texto para motivar a ação como um encontro casual no Teatro Lírico; a necessidade de salvar uma fortuna; a volta de um antigo amor.

Este “acaso”, muito bem arquitetado pelo autor e estrategicamente indicado pelo narrador, leva o leitor a sentir a presença de cada uma dessas instâncias no texto. É como se aquilo que o leitor pode pensar ou interpretar tivesse sido adiantado pelo autor, que leva propositalmente o leitor a enganos e a conclusões erradas.

O “jogo” estabelecido entre o narrador, o autor, o autor implícito e o leitor permite que a leitura ganhe mais de uma só interpretação, sobretudo por meio daquilo que se esconde ou se revela no texto; dos subentendidos; dos enganos; do acaso criado em cada conto e que parece ter uma finalidade específica a cumprir dentro de cada narrativa. O jogo se desdobra em várias instâncias do texto, mantendo o interesse da narrativa vivo, não apenas pelo que ela é em si, mas pelas múltiplas possibilidades de interpretação que oferece ao leitor.

Sob esse aspecto, chama a atenção o título “Linha reta e linha curva”. Apesar de as narrativas poderem ser lidas como convencionais, há um aspecto de ruptura nelas que as mantém “curvas”, ainda que a convenção textual procure acomodá-las e torná-las “retas”. Apenas ao olhar atentamente para as dobras do texto, o leitor poderá encontrar aquilo que está sutilmente deslocado.

Em “A mulher de preto”, a atitude de Magdalena, que estabelece um jogo de atração e afastamento de Estêvão, parece incomum, tanto por ser a personagem feminina a tomar a iniciativa da aproximação, quanto pela maneira ambígua como trata Estêvão. Tudo só se explica quando o leitor descobre que Magdalena está separada de Meneses e que suas ações têm como objetivo a reconciliação. Essa reconciliação, que obedeceria à “ordem natural”, que restabeleceria a “linha reta” do casamento, só se torna possível graças a procedimentos pouco usuais, a “linha curva” pela qual age a personagem.

Augusta, para preservar a filha do matrimônio, lança mão de vários artifícios. Este zelo pela solteirice, que não se encaixa ao que se esperaria que uma mãe desejasse para a filha, só consegue se manter porque o matrimônio enquanto negócio não teria vantagens para nenhum dos dois lados, isto é, nem ao noivo ou à família da noiva. Trata-se, portanto, de um argumento convincente e prático que acaba por sustentar a “linha curva” que Augusta procura traçar, que é não casar a filha para evitar o sofrimento dela.

A relação de Emília e Tito, espelhada na de Adelaide e Azevedo, poderia ser o final apaziguador que, enfim, transformaria a linha curva em reta. Mas a maneira como se constrói esse caminho impede que as sinuosidades sejam desprezadas. Aliás, são essas sinuosidades o fundamental da narrativa.

Assim, em *Contos fluminenses*, ainda que as narrativas pareçam tradicionais, há sempre elementos que problematizam a ficção, que trazem novas possibilidades de análise e que tiram o leitor da situação de conforto; convidando-o a reflexões mais profundas não apenas sobre as situações narradas, mas especialmente sobre a forma de narrá-las. Desse modo, Machado de Assis satisfaz, ao mesmo tempo, o leitor convencional, dando a ele, em uma camada mais superficial, a possibilidade de ler uma história com fundo moralizante; e o leitor mais atento, que, ao ler nas dobras do texto, entrevê possibilidades de ruptura nas narrativas aparentemente convencionais.

Capítulo III: Modos oblíquos de expressão

3.1. *Histórias da meia noite*

Lançado em 1873, *Histórias da meia noite* é o segundo volume de contos de Machado de Assis. Ele contém seis textos publicados entre 1870 e 1873 no *Jornal das famílias*. Na “Advertência” que abre o volume, o autor informa que as páginas “reunidas por um editor benévolo, são as mais desambiciosas do mundo” (ASSIS, 1977b, p. 45). Sua única pretensão seria “ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor” (ASSIS, 1977b, p. 45).

Antes que se pense que Machado de Assis não estivesse dando importância ao livro de contos em questão, é preciso esclarecer que no ano anterior ele publicara *Ressurreição*, seu primeiro romance, gênero no qual era estreado, mas que, na época, era mais bem reputado que o conto e já tinha tradição na literatura brasileira. É o próprio autor, entretanto, que, na mesma “Advertência”, faz uma ressalva em favor de seus contos: “Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele [leitor], nem que o deixe de exigir predicados de observação e estilo” (ASSIS, 1977b, p. 45).

A “exigência” de um leitor atento e observador é um ponto crucial para a análise dos textos de *Histórias da meia noite*. Embora considerados longos e prolixos até mesmo pela Comissão que organizou o volume¹⁸ usado como base para este estudo, os contos apresentam, eventualmente, ainda que em semente, características que serão notadas em outras obras do escritor, consideradas “mais maduras” do ponto de vista estilístico. O estilo machadiano, que consagrou o autor, continua em plena formação em *Histórias da meia noite*, um processo iniciado já em *Contos fluminenses* e que parece ganhar corpo aqui.

Os autores do “Prefácio” rotulam a obra como “a última da fase dita romântica” do escritor. Sem entrar no mérito da divisão da obra machadiana em fases, o fato é que o próximo volume de contos, *Papéis avulsos*, só virá à luz em 1882, sendo posterior, portanto, ao lançamento de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra considerada um marco na trajetória literária de Machado de Assis.

Bosi (1979), no entanto, vê uma nuance de passagem entre *Contos fluminenses* e *Histórias da meia noite*. Para o crítico literário, entre o primeiro e o segundo volume de

¹⁸ A observação está no Prefácio da edição crítica, escrito por Antônio Houaiss e Francisco de Assis Barbosa.

contos, há uma espécie de mudança. Sob esse aspecto, *Histórias da meia noite* seria um passo adiante na formação do que se conhece por “estilo machadiano”: o “enigma do olhar”, a perspectiva que se gradua em uma voz narrativa cuja tonalidade ficcional se problematiza cada vez mais. Há uma sutil diferença da posição feminina assumida em *Contos fluminenses* em relação a *Histórias da meia noite*. Não é algo em termos de gênero ou história, mas sim do ponto de vista ficcional. No segundo livro, o tom moralizante é muito atenuado e ocorre o que Bosi chama de triunfo do enganador. A consciência da máscara e do jogo instituído cresce do primeiro para o segundo livro. As personagens parecem ser dotadas de uma astúcia um pouco menos abafada que no primeiro livro. Haveria uma passagem do romantismo idealista para o realismo utilitário, em nome do que as personagens femininas sufocam os sentimentos, reforçando o que o crítico chama de “máscara”. Surge uma espécie de falsa ingênua, a personagem que teria consciência da máscara e que utilizaria isso a seu favor.

E não apenas as personagens, mas os narradores de cada conto se transformam do primeiro para o segundo livro. Eles passam a problematizar ainda mais a imagem e o discurso feminino, sob uma nova perspectiva, isto é, com uma visão mais aguda do problema ficcional. Os narradores conduzem o problema de maneira diferente, estudam os caracteres femininos, dialogando criticamente com a tradição literária. A questão não é unicamente histórica, mas fundamentalmente ficcional. O próprio Bosi aponta que Machado tinha, em termos, consciência crítica do processo que representava.

O narrador de *Histórias da meia-noite* já está em trânsito para um ‘tempo’ moral em que o que se julgaria cálculo frio ou cinismo (segundo a concepção de Alencar, por exemplo) começa a eleger-se como prática do cotidiano até mesmo no coração das relações primárias. (BOSI, 1979, p. 120)

Todos esses aspectos, que configuram mudanças entre o primeiro e o segundo volume de contos, impediriam a inclusão das duas obras em um só conjunto, a chamada “primeira fase”. Para Houaiss e Assis Barbosa, os contos são válidos “pelo que prefigurem de obras-primas das coletâneas posteriores” (ASSIS, 1977b, p. 14). Alguns elementos presentes nos seis contos de *Histórias da meia noite* merecem atenção e estudo, pois são parte daquilo que mais tarde se caracterizou como “estilo machadiano”.

Houaiss e Assis Barbosa lembram, por exemplo, que “a sapiente preparação da minicatástrofe familiar de ‘O relógio de ouro’ é o prato de resistência da técnica ficcional das *Histórias da Meia Noite*” e que “a meia-vitória de Rosina, a namorada

calculista de ‘Ernesto de tal’, exala uma moral ambígua” (ASSIS, 1977b, p. 14). Junte-se a isso o falar oblíquo de Isabel, de “A parasita azul”, e é possível encontrar, em *Histórias da meia-noite*, exemplos de como as certezas podem se relativizar, bem como em que medida as rupturas são importantes para a construção das personagens, das narrativas e do próprio estilo de Machado de Assis.

3.2. Isabel: ingenuidade e ambição infantil

“Se Isabel tivesse a curiosidade infantil de ver na mão a estrela d’alva, é muito provável que ele achasse meio de lha trazer” (ASSIS, 1977b, p. 92)

“A parasita azul” é o primeiro conto de *Histórias da meia noite*. O texto é longo, tendo sido publicado entre junho e setembro de 1872 no *Jornal das famílias*. No livro, é apresentado com divisões em sete capítulos. Cada capítulo tem título próprio, o que parece guiar o leitor através da narrativa, sintetizando o que será descrito em cada uma de suas partes.

Da estrutura ao enredo, tudo parece tradicional e conservador em “A parasita azul”, que mantém um “ar de novela”, como aponta o Prefácio da edição (ASSIS, 1977b, 13). Este é um texto elaborado a partir de longas descrições, do qual participam muitos personagens e no qual o enredo central está rodeado por outros, secundários, como a festa do divino, por exemplo, que aparece descrita com riqueza de detalhes. No presente trabalho, o que particularmente interessa dentro deste longo conto que, por sua extensão e complexidade, oferece muita matéria de estudo, é a figura de Isabel, mais especificamente, a forma como ela é descrita, o que ela fala e o que dela falam o narrador e os outros personagens.

Ao contrário do que se nota na maior parte dos contos machadianos, “A parasita azul” tem como cenário principal uma cidade do interior de Goiás, o que figura como um motivo para a descrição dos costumes locais. De certa maneira, toma-se como assunto costumes que já estão em desuso nas cidades maiores, tais como o hábito dominical de ir à missa e o fato de este evento ser motivo dos encontros na sociedade local. Segundo Gledson (2008, p. 163-218), a escolha de Goiás, espaço em que não há registros de que Machado de Assis tenha estado, de fato, se dá exatamente para que o autor carioca não tenha necessidade de descrever o local com detalhes realistas, mas para demarcar um interior simplificado, paradigmático, que ecoe e reafirme a ideia do “não-lugar” do texto, que não é nem conto nem romance; nem sátira, nem idílio; nem bíblico, nem folclórico.

De acordo com o crítico inglês, “A parasita azul” seria uma espécie de antologia de paródias, inclusive no nível estrutural. Com isso, Machado consegue elaborar um conto que representa, também, uma antologia de como era feita a ficção no Brasil, em uma geração anterior à sua. O escritor carioca teria intuído que a organização de

elementos estruturais e de identificação teria feito sucesso e recria isso em “A parasita azul”.

O texto começa com a volta ao Brasil de Camilo Seabra, filho de um proprietário de terras de Goiás, referido no texto como comendador, o que dá a dimensão de seu poder. Depois de oito anos em Paris, estudando, ele volta por imposição do pai. Na chegada ao Rio de Janeiro, onde Camilo faz escala para voltar definitivamente a Goiás, encontra-se com Leandro Soares, conhecido de infância, e planejam voltar juntos à terra natal. Durante a jornada, Camilo descobre que Leandro tem um amor não-correspondido por Isabel, filha de um juiz de direito local. A moça recusa o casamento com Leandro, e a razão disto é um mistério que intriga a todos, inclusive a Camilo, e que nem mesmo Leandro consegue desvendar. Esse mistério perpassa o texto, funcionando como um fio condutor da ação. Camilo vai em busca da razão pela qual Isabel renega Leandro e acaba por apaixonar-se pela moça, em parte devido ao comportamento misterioso dela. Para conquistar Isabel, e para que ela aceite o casamento, visto que a princípio ela também o recusa, Camilo finge um suicídio.

Apesar da longa extensão do conto, Isabel fala poucas vezes, em um indício de que os silêncios e interditos são tão importantes quanto as falas no âmbito do discurso das personagens femininas. São apenas 11 falas em 56 páginas, tomando como referência a edição aqui utilizada. Tal soma inclui um bilhete escrito por ela, um sonho de Leandro no qual ela é personagem e uma fala dela aludida por Leandro. Apesar da pouca quantidade, o teor de cada fala tem uma grande relevância dentro do conto, pois esconde, ou revela, ao leitor atento, intenções, estratégias e desejos da personagem, ainda que Isabel não seja uma das mais sagazes personagens femininas de Machado. Ao longo da narrativa, vemos que ela tem sua vontade satisfeita, mas, ao mesmo tempo, para tanto, é enganada (ou deixa-se enganar?) por Camilo.

Nem Camilo nem Isabel podem ser completamente vitimados ao final da narrativa. Um e outro parecem, ao leitor, apenas parcialmente sagazes e ardilosos. As “armadilhas” são recíprocas. Se Isabel tem “curiosidade de ver a estrela d’alva”, essa curiosidade não é gratuita. Por outro lado, se Camilo se esforçasse para satisfazer o desejo da moça, isso também não seria um ato desinteressado. Assim, as ações parecem apenas afetar, por parte dela, ingenuidade e, por parte dele, drama. Mas sabemos que nem um nem outro age apenas casualmente, bem como que um cai no artil do outro.

Bosi (1979, p. 120) afirma que Isabel “parece um enigma, mas é apenas a falsa ingênua que encobre o desejo de casar com o melhor dos partidos possíveis”, o que se conclui a partir do comentário do padre da cidade.

Para o crítico, neste conto o engano é uma necessidade. Haveria uma obsessão pela mentira, que se traduz e se expressa pela problematização da narrativa. A máscara seria uma necessidade na prática cotidiana, de modo que a verdade estaria excluída do ambiente social. No entanto, Isabel não é a única ardilosa da narrativa. Camilo, que será seu par ao final do conto, também usa artifícios de conquista para impressionar a pretendente e, com isso, consegue conquistá-la, como destaca Bosi (1979, p. 120): “[...] os apaixonados são mutuamente enganadores e, na exata medida em que sabem trapacear, alcançam a meta dos desejos”.

3.2.1. Sagacidade relativa

O narrador também participa desse “jogo de enganos”, no qual a conduta utilitária é mascarada por chavões idealizantes. O enigma surge pelo contraponto entre sociedade e instinto, mas nem a identificação nem o contraste poderão dar à personagem a felicidade perseguida.

O narrador afirma que, dentre as moças da cidade, “Isabel era a única esquiva até então” (ASSIS, 1977, p. 65). A única que Camilo ainda não vira depois de chegar. Mas logo se corrige: “Esquiva não digo bem” (ASSIS, 1977, p. 65). Eis um indício de que há algo para que o leitor descubra, pois a ambiguidade do narrador, a atitude de corrigir-se, não é comum.

Em outra passagem, o narrador novamente hesita, desta vez, sobre a intenção suicida de Camilo. Como observa Gledson (2008, p. 179):

Mesmo o narrador, parece, não sabe se isso é sério ou não, pois mais adiante refere-se ao “suicídio meio executado pelo filho” – um bom exemplo da falta de jeito do ponto de vista narrativo, em um momento negando a tentativa de suicídio por uma ironia desajeitada, em outro, aparentemente aceitando o que é certamente uma mentira.

Por outro lado, o narrador parece ter o poder de definir os rumos da narrativa. “Não há mistérios para um autor que sabe investigar todos os recantos do coração” (ASSIS, 1977b, p. 85). Então, se nada escapa a esse narrador, o leitor pode inferir que

ele conhece o segredo de Isabel e que manipula essa informação de maneira a destacar o mistério.

O papel do narrador, neste caso, é mais do que contar a história; ele conduz a narrativa de maneira a sublinhar os aspectos mais relevantes e levar o leitor a tentar ler, nas entrelinhas do texto, o que se passa verdadeiramente entre as personagens. É como se ele fosse o anfitrião do mistério, levando o leitor a encontrar as pistas para desvendá-lo, ou, ainda, é como se fingisse não ter certeza, ou, finalmente, é como se quisesse que o leitor não tivesse certeza das intenções de Isabel. Parece que a real intenção do narrador é criar uma dúvida, já que não há possibilidade de engano ou mistério para quem “sabe investigar”.

Assim como Isabel e Camilo, o narrador de “A parasita azul” também é sagaz, ainda que munido de pouca astúcia, sobretudo, se comparado a narradores de obras posteriores. Ele narra a história da conciliação de dois ardilosos (também em termos, se comparados a personagens posteriores). A sagacidade do narrador, de Isabel e de Camilo parece estar ainda em forma de embrião em “A parasita azul” e, segundo a proposição de Gledson, refina-se e amadurece em obras posteriores, atingindo o ápice em livros como *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O ardil é, no conto, uma tentativa; o mistério, uma novidade.

“E o contista, também oblíquo e disfarçado, alivia com entremeios romanescos a dose de cálculo que vai disseminando na cabeça dos protagonistas” (BOSI, 1979, p. 120). Por isso, é preciso que o leitor use toda sua sagacidade para ler este conto e decifrar o discurso de Isabel e seus desdobramentos. É o narrador de “A parasita azul”, insatisfeito com os chavões da narrativa romântica tradicional, que avisa da importância dessa postura, ainda que apenas no final do conto: “Um leitor *menos sagaz* imagina que o namorado ouviu essa narração triste e abatido. Mas *o leitor que souber ler* adivinha logo que a confiança do desconhecido despertou na alma de Camilo os mais incríveis sobressaltos de alegria” (ASSIS, 1977b, p. 90, grifo nosso). Por isso, é preciso estar atento a detalhes, subentendidos e interditos. Tudo parece estar carregado de mensagens a serem compreendidas pelos leitores mais atentos. O narrador despista, desfaz do jogo de suspense e não satisfaz a curiosidade do leitor. Ele pontua a diferença entre mistério e segredo, conhece o mistério, mas não o revela ao leitor.

Ao final, não é possível afirmar se Isabel realmente acredita que Camilo teria tentado se suicidar ou apenas aceita essa condição para que se realize a conciliação desejada. Para conseguir atingir esse efeito de “dúvida”, as falas de Isabel são escassas e

enigmáticas, mesmo quando a moça não fala “por si mesma”, ou seja, quando suas falas são referidas por meio do sonho de Leandro e daquilo que ele informa que ela dissera. Nesses dois casos específicos, a mediação de Leandro leva o leitor a compreender que o comportamento nebuloso de Isabel é tão próprio da personagem que se mostra até mesmo quando um terceiro se refere à fala dela.

3.2.2. Mistério, segredo, charada

As razões pelas quais Isabel recusa o casamento com Leandro são obscuras desde o primeiro momento em que a moça fala. Nesta primeira vez, o leitor ouve a voz de Isabel por meio de Leandro, que conta a Camilo a passagem em que ela rejeita o como noivo: “Olhe, sr. Soares, disse-me ela. O senhor merece bem que uma moça o aceite por marido, eu *era capaz* disso, mas não o faço porque nunca *seríamos* felizes.” (ASSIS, 1977b, p. 57, grifo nosso).

Isabel parece culpar a si mesma pela impossibilidade de realização do casamento, uma situação a princípio desejável para uma moça como ela. Diz que poderia casar-se, mas que acredita que não poderia trazer felicidade nem para Leandro nem para si. Entretanto, a verdadeira razão para que o casamento não se realize ainda continua desconhecida para o leitor. Isabel é uma moça jovem, em idade de casar-se, que recusa Leandro e, como está implícito no texto, tantos outros pretendentes sem uma razão aparente ou uma explicação convincente. Se o casamento é desejável e um sinal de prestígio para os padrões do século XIX, a atitude de Isabel é incompreensível.

É o sacerdote local que auxilia o leitor a desvendar essa “charada”. A intenção dela não seria conquistar o amor eterno dentro dos padrões românticos, mas sim realizar o melhor casamento possível, quem sabe até com o moço que havia capturado para ela, ainda na infância, uma flor, a parasita azul do título: “– Suspeito que tem muita ambição; não aceita o amor do Soares a ver se pilha algum casamento que lhe abra a porta das grandezas políticas” (ASSIS, 1977b, p.74).

É o padre, uma autoridade, especialmente quando se trata de pequenas localidades, quem afirma a ambição de Isabel. A voz do sacerdote talvez seja a mais realista e neutra da narrativa, em que pese sobre ele a respeitabilidade inerente à função.

Como Isabel continua a relacionar-se amistosamente com Leandro depois de recusar casar-se com ele, o noivo preterido é levado a acreditar que ela nunca aceitará

outro pretendente e faz com que Camilo acredite que ela seja uma “velhaca”. É importante notar que, apesar disso, Camilo cria situações a fim de atrair Isabel para si.

O misterioso, o secreto, a *charada* ocupam um lugar central na narrativa. Isabel é a detentora de um segredo, o que lhe confere um certo poder de manipular algumas situações e fazer escolhas que lhe pareçam corretas. Sua atitude misteriosa permite que ela recuse casamentos sem ter de fornecer explicações. Filha de um juiz de direito, nem mesmo seu pai parece conseguir demovê-la de sua decisão. Entretanto, isso não evita que ela seja levada a acreditar em um engano arquitetado por Camilo. Parece que o que importa, ao contrário do que sugere o narrador, é fazer o melhor casamento possível, e não apenas atender ao apelo do casamento romântico com o amor eterno da infância.

O sonho que Leandro relata a Camilo parece também envolto em charadas e mistérios, trazendo consigo a marca da personalidade desta personagem feminina. O sonho é uma antecipação do que ocorrerá no enredo do conto, mas antes que as ações se precipitem, ele desvenda para o leitor pistas, aspectos da personalidade de Isabel. A maneira como Isabel fala a Leandro no sonho dele traz consigo uma carga de encanto, que fascina aquele que conta o sonho e intriga o interlocutor. Neste caso, o interlocutor é o leitor, visto que Camilo não demonstra preocupação com o tema e chama a narração do sonho de “porção de tolices”:

- O meu chapéu caiu lá embaixo.
- Ah!
- *O senhor ama-me?* disse ela passados alguns minutos.
- Mais que a vida!
- *Fará o que eu lhe pedir?*
- Tudo.
- Bem, vá *buscar* o meu chapéu. (ASSIS, 1977b, p. 60, grifo nosso).

O diálogo entre Leandro e Isabel revela que a personagem feminina parece consciente de seu poder diante do amor que lhe é dedicado. Ela, em vez de pedir diretamente que Leandro busque o chapéu, antes pergunta se ele a ama e condiciona esse sentimento à satisfação de seus pedidos. Ela pede o chapéu só depois de saber que ele a ama; mas o faz de modo imperativo. O amor levaria Leandro a atender aos pedidos de Isabel, o que inclui arriscar a vida em um abismo. Essa visão romântica, retratada por meio do sonho do personagem, revela que a capacidade de manipular de Isabel é, no mínimo, intuída por Leandro.

Inclusive no sonho, o falar da personagem feminina é repleto de intencionalidade. Seu discurso parece afetado e vaidoso, o que seduz Leandro, no sonho, e Camilo, durante a narrativa. As palavras e o jeito de Isabel parecem encantar e fascinar, de maneira que ela obtenha o que deseja. Apesar de esse discurso ter sido “criado pelo sonho de Leandro”, não se pode esquecer que por trás dele há instâncias narrativas que realizam essa mediação muitas vezes intencionalmente¹⁹. Além disso, fica clara a forma como Isabel age: primeiro, mostra sua fragilidade para, em seguida, pedir que Leandro recupere o chapéu para ela, em condições absolutamente adversas.

Esta cena, como sublinha Gledson (2008), parece ter uma ligação direta com a passagem de *O guarani*, de José de Alencar, em que Peri recupera um bracelete para sua amada, Ceci, de dentro de um fosso cheio de animais perigosos. Já o fim da cena do sonho parece “evocar”, como lembra o crítico, a emblemática cena final do romance de Alencar, em que “Peri e Ceci são arrastados para além do horizonte por uma enchente súbita, rumo a um futuro incerto” (GLEDSON, 2008, p. 204). Ele observa, ainda, que Peri leva para Ceci, na cena do bracelete, uma flor silvestre, e que a palavra “parasita” aparece no trecho do romance de Alencar. Nesse caso, trata-se de uma parasita de cor escarlate. O uso dos elementos da obra de Alencar aparece subvertido e rebaixado. Antes de apenas reverenciar, parece que a intenção de Machado é problematizar, colocar em discussão padrões até então intocados na literatura brasileira. Até mesmo porque, ao final do relato, Camilo diminui o valor do significado do sonho: “– Veja o que é uma digestão mal feita! exclamou Camilo quando o comprovinciano terminou a narração. Que porção de tolices!” (ASSIS, 1977b, p. 61).

Nem a alusão à obra de Alencar nem o comentário pouco elogioso de Camilo são gratuitos. Alencar era o maior escritor brasileiro até a aparição de Machado de Assis, mas enquanto o primeiro está preocupado com o resguardo de valores aristocráticos contra a corrupção de valores europeus, Machado relativiza essa “pureza”. Um exemplo disso é quando enfoca a trapaça ao modo goiano: o suicídio fingido por Camilo, a troca de um cargo político por um amor, explicitado no interesse de Leandro pelo cargo e no oportunismo de Camilo ao realizar a oferta. Mesmo a autenticidade do amor de nove anos de Isabel é posta em xeque, quando confrontada com sua “ambição” de “pilhar” o melhor casamento possível. Note-se aqui que o padre usa a palavra

¹⁹ A respeito das instâncias narrativas implicadas no texto ficcional, ver BOOTH (1980).

“pilhar” para falar da situação de matrimônio de Isabel e que o vocábulo remete à atividade da pirataria, algo que não se encaixa em padrões de ingenuidade ou inocência.

Nenhum dos três vértices desse triângulo amoroso criado por Machado parece poder ser descrito como imaculado ou ingênuo. Não há moral nem arrependimento. Apesar do enredo romântico, os personagens são rebaixados, não estão à altura da “nobreza” de personagens genuinamente românticos. Há que ressaltar, por exemplo, a ambiguidade presente no título, que remete à nobreza do “sangue azul” rebaixada pela condição de parasita da flor. Machado parece jogar com as imagens construídas no Romantismo, criando cenas que são um apequenamento proposital das referências elevadas e idealizadas que o Romantismo propunha.

Tudo se passa de maneira sutil, sem que o leitor tenha certeza absoluta de qual a intenção de Isabel. O que se confirma apenas no desfecho, ocorrido, por sua vez, no capítulo intitulado “Precipitam-se os acontecimentos”, título que oferece não apenas a noção de que os fatos acontecem rápido, mas que eles condensam-se, tornam-se compreensíveis e menos etéreos.

Camilo, que havia capturado a flor para a criança, volta para Goiás como o melhor pretendente da cidade. A ideia da jura de infância resgatada e do objeto que liga os enamorados parece, como observa Gledson, ter sido aproveitada de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. Mas Machado ressignifica e assimila criativamente o texto clássico e, talvez, o mais popular entre os leitores à época em que o conto foi escrito. Não se trata de simplesmente reaproveitar a ideia de Macedo, e sim de assimilá-la dentro de uma obra nova e original, na qual o interesse por um bom casamento sobrepõe-se ao ideal de amor romântico. Parece haver um deslizamento de personagens e situações do romance para o conto. Machado teria usado *A Moreninha* para afirmar a necessidade de criar uma literatura brasileira ligada à realidade social. Ele dá, em “A parasita azul”, a sua contribuição, realizando uma literatura nacional da maneira que julgava mais adequada.

Quando finalmente chega à sua pequena cidade natal, Camilo transforma-se em atração local: todos o visitam e querem ouvir suas histórias da Europa. Ainda que ele mesmo seja um parasita (do pai, do padrinho e do próprio Leandro, cuja amada conquista e a quem dá, em troca, um cargo político), é um parasita “azul”, que veio da Europa e viveu em Paris, representando um marco civilizatório na longínqua cidade goiana. Ele é um parasita social, cuja ida à Europa representa, paradoxalmente, a ascensão, que é o destaca entre seus conterrâneos, e a queda. Sobre isso, cabe destacar o

estudo de John Gledson, que defende que tal viagem seria o equivalente à queda do Paraíso, à perda da nacionalidade e dos modos locais. Talvez, não por acaso, Camilo tenha na Europa se envolvido com uma mulher cujo sobrenome é Caveau, palavra que significa sepultura, em francês. Isso oferece ao leitor a medida do quanto essa viagem deve ter sido negativa. Os ares parisienses que Camilo leva a Goiás, depois de passar pelo Rio de Janeiro, são vértices de um triângulo que tenta realizar a intersecção entre o centro e a periferia do Brasil, expondo as ambiguidades brasileiras, assim como diversos apequenamentos que, ao longo do conto, parecem reiterar esse processo.

O próprio título do texto, “A parasita azul”, traz algo de ambíguo. Reúne, em si, as imagens da negatividade e da beleza. A cor azul da flor daria a ela uma beleza rara, mas o uso da palavra parasita implica uma leitura inevitavelmente negativa. O encantamento de Isabel pela imagem da infância aliado à sua vontade de realizar um casamento “que lhe abra a porta das grandezas políticas”, mas que só se realizará depois de Camilo tê-la enganado e fingido um suicídio, é um exemplo de como Machado de Assis infiltra a ambiguidade no texto, tanto no nível do enredo quanto no nível estrutural.

Tudo parece sugerir um tom anedótico, paródico e de ironia no conto, o que inclui o final da narrativa, cujos conflitos não parecem exigir solução e acabam em comédia. Camilo relê várias vezes a notícia da mulher que deixara em Paris em um exemplar trazido por um viajante. Trata-se, no mínimo, de uma “coincidência” incomum, o que reforça o final anedótico do conto. Como sublinha Gledson (2008, p. 195), essa teria sido a maneira encontrada por Machado para

superar as limitações da tradição nativa – por intermédio de sua *paródia* e, ao mesmo tempo, de sua *utilização* na elaboração de seus enredos, ele pôde escrever uma ficção que era indubitavelmente brasileira, sem no entanto ser ingênua ou ufanista. (grifo do autor)

“A parasita azul” é um dos primeiros passos de um processo que se desdobra no decorrer de toda a obra de Machado de Assis. Por isso, Isabel ainda não é tão oblíqua quanto será Capitu. A ironia e o cinismo não são tão agudos em “A parasita azul” quanto em outros romances machadianos posteriores à década de 1880. Ainda assim, é possível identificar em Isabel traços que amadurecerão em personagens femininas posteriores.

Isabel parece evitar Camilo quando ele chega à cidade e ele só consegue revê-la depois de um “incidente” com o cavalo dela, o que cria ainda mais expectativa e mistério para a personagem recém-chegada da Europa. Ainda assim, a personagem feminina desvia os olhos e procura não encarar Camilo. Tal “fuga” parece estimular ainda mais a curiosidade de Camilo e contribui para que ele se encante por Isabel e procure se aproximar dela. Se existem estratégias reais da personagem para atrair Camilo, seu objeto amado desde a infância, é impossível afirmar com precisão, mas deve-se levar em conta esse elemento dentro do contexto criado no conto.

O bilhete que Isabel escreve a Camilo, como resposta à carta em que ele se declara a ela, é um desses elementos.

Apenas isso, concluía Isabel. Quanto a ser sua esposa, nunca. Eu quisera entregar a minha vida a quem tivesse um amor igual ao meu. O seu amor é de ontem; o meu é de nove anos; a diferença de idade é grande de mais; não pode ser bom consórcio. Esqueça-me e adeus (ASSIS, 1977b, p. 91).

Isabel só revela a razão de sua recusa a Camilo, seu amado, a quem acabará por unir-se, ao final do conto. E a razão é a diferença de amor entre eles. Em outra leitura, é como se Isabel dissesse que o amor de Camilo não fosse digno do dela. É como se ela se colocasse em um patamar superior; sendo a que mais sofreu, a que mais amou e que, por isso, não poderia comparar seus sentimentos aos de outro. Parece que o que Isabel pretende é que Camilo conquiste o seu amor; prove ser merecedor do sentimento da moça. Se, explicitamente, o bilhete é uma recusa, implicitamente, fomenta Camilo a buscar esse inatingível patamar em que Isabel se coloca. Ela afasta e, ao mesmo tempo, atrai Camilo. Tudo é dúbio. Isabel parece ser um segredo impenetrável, e suas razões, incompreensíveis.

“Camilo não tirava os olhos de sua bela charada, nome que já lhe dava, mas a charada parecia refratária a todo sentimento de curiosidade” (ASSIS, 1977b, p.79). O uso do termo *charada*, tanto pelo narrador quanto pelo personagem, dá a medida do peso do mistério nesta narrativa, algo em Isabel que precisa ser elucidado e compreendido, algo que ela própria esconde:

— Ama-o, ou é uma grande velhaca, pensou ele. Casualmente — e pela primeira vez —, olhava Isabel para o filho do comendador. Perspicácia ou adivinhação, leu-lhe no rosto esse pensamento oculto; franziu levemente a testa com uma expressão tão

viva de estranheza, que o médico ficou perplexo e não pôde deixar de acrescentar, já então com os lábios, à meia voz falando para si:
 — Ou fala com o diabo.
 — Talvez, murmurou a moça com os olhos fitos no chão. (ASSIS, 1977b, p. 70).

A cena se passa entre Isabel e Camilo. Ela parece, de certa forma, querer espantá-lo, assustá-lo. O jogo de afastar para atrair se repõe mais uma vez. A atitude da personagem feminina deixa Camilo perplexo, tanto pela ousadia quanto pela maneira oblíqua. São palavras faladas à meia voz, expressões faciais que não encontram tradução exata nem mesmo pela mediação do narrador ou, talvez, não sejam claras justamente por isso. Quem poderia ler no rosto um pensamento oculto? Apenas uma personagem observadora seria capaz de tanto, em uma situação tão rápida e pontual como a descrita pelo narrador. Isabel parece estudar suas maneiras e gestos frente ao recém-chegado, o que parece atraí-lo cada vez mais.

As maneiras estudadas de Isabel, como revela o texto, não são fruto apenas de maturidade. Se, em “O segredo de Augusta”, o cálculo era um atributo de personagens femininas adultas, aqui essa característica é posta como algo inerente às figuras femininas em geral, ainda que essa sagacidade não esteja plena em Isabel como está em outras personagens machadianas mais maduras. O trecho em que se explica a razão pela qual Isabel não deseja se casar é revelador, como sugere o nome do capítulo em que está inserido, “Revelação”.

O capítulo inicia-se com o próprio narrador tomando a iniciativa de contar o que se passa com a filha do juiz de direito. Machado de Assis utiliza, nesse trecho, um dos recursos marcantes de sua obra. Ele “conversa” com o leitor, “adivinha” suas reações, antecipa perguntas e respostas, em um jogo que enriquece a narrativa. O segredo é então revelado: Camilo conhecera Isabel ainda criança, e ela “passa a adorá-lo” depois do acidente que ele sofre por tentar, a pedido dela, colher uma flor. Quando Camilo adoece, depois de voltar da França, parece que as enfermidades, do passado e do presente, se unem na direção de ligar as duas personagens.

Para “desvendar o mistério” do conto, o narrador novamente toma a palavra e conta, por si mesmo, o que aconteceu. É como se apenas o narrador detivesse a capacidade e o poder de interferir nos rumos da narrativa. Mas, quando ele permite que a personagem feminina fale, suas palavras trazem à tona questões essenciais para o entendimento de quem está sendo descrita naquele texto. O discurso direto da

personagem feminina revela sobre ela aspectos explícitos na fala e, em especial, implícitos, o que permite a criação de um panorama que enriquece o estudo dessas figuras.

Dera-se o caso alguns anos antes. Um moço da localidade gostava então muito de Isabel, porque era uma creança engraçada, e costumava chamá-la sua mulher, gracejo inocente que o tempo não sancionou. Isabel também gostava do rapaz, a ponto de fazer nascer no espírito do pai da moça a seguinte ideia:

— Se daqui a alguns anos as coisas não mudarem por parte dela, e se ele vier a gostar seriamente da pequena, creio que os posso casar.

Isabel ignorava completamente esta ideia do pai; mas continuava a gostar do moço, o qual continuava a achá-la uma criança interessantíssima.

Um dia viu Isabel uma linda parasita azul, entre os galhos de uma árvore.

— Que bonita flor! disse ela.

— Aposto que você a quer?

— *Queria, sim...* disse a menina que, sem aprender, conhecia já esse *falar oblíquo e disfarçado.*” (ASSIS, 1977b, p.86, grifo nosso).

O trecho informa que Camilo, o moço em questão, desde a infância de Isabel a chamava de “sua mulher”, como se houvesse, na brincadeira, a semente de um sentimento que a personagem feminina cultivaria ao longo dos anos. Entretanto, o “gracejo” não era tão inocente assim, visto que o próprio juiz de direito acaba por se convencer a casar a filha se o sentimento dela permanecesse o mesmo; se “as coisas não mudarem” no futuro.

Parece que as palavras têm impacto na vida e nas emoções das personagens, e que a mensagem que carregam pode interferir no destino dessas figuras. Isabel gosta de Camilo e ele a acha “interessantíssima”. Se apenas isso não é suficiente para criar entre eles um laço mais forte que a amizade, a *intenção* das palavras dele, ainda que *inocentes*, se aderirmos ao que diz o narrador, acabam por fazer crescer um sentimento que Isabel cultivava até a idade adulta. Estamos, assim, no terreno das intenções, espaço em que aquilo que se diz tem mais de um significado e em que o *subentendido* é tão ou mais importante do que o que está explícito. Isabel “Ama... uma parasita” (ASSIS, 1977b, p. 85), afirma o narrador. A personagem está, assim, ligada à ideia, à memória de uma situação e não a uma figura. Este é o precedente que explica as ambiguidades, os interditos e as obliquidades do texto, aspectos que se mostram, com maior ênfase, no falar e agir de Isabel.

As palavras da personagem, no trecho em que se desvenda o segredo, também são reveladoras de seu comportamento. Assim como no sonho de Leandro, Isabel não

pede nada diretamente a Camilo, e isso parece ser o método pelo qual ela age, de maneira recorrente, durante o conto. Isabel deixa que suas perguntas induzam o interlocutor a “adivinhar” suas vontades, como que ecoando, na ficção, a “charada” que cabe ao leitor decifrar, a razão da recusa ao casamento. Tudo são charadas em “A parasita azul”.

O uso do tempo verbal no trecho do diálogo entre a criança Isabel e o jovem Camilo, expresso por meio do verbo “queria”, é também revelador. O pretérito imperfeito contribui para que não haja objetividade na resposta da personagem. Esse tempo verbal é usado para expressar “o fato como anterior ao momento atual, mas ainda não concluído no momento passado a que nos referimos” (ANDRÉ, 1991, p. 114). Trata-se de tempo verbal que exprime incerteza, um fato ocorrido durante uma situação que, por ainda não ter seu desfecho decidido, abre possibilidades para a atuação dos personagens.

Isabel *queria* a flor. Já expressara a Camilo a impressão de beleza que a flor causara, sem, entretanto, pedir objetivamente. Camilo tinha duas opções: atendê-la ou não. Poderia argumentar que a planta estava muito alta e que não seria possível satisfazer o desejo dela, mas prefere fazer a vontade da menina, cedendo, talvez, aos encantos dos modos de expressão dela. Isabel não solicita nada diretamente; prefere *sugerir*, ecoando a ideia já apresentada no sonho de Leandro, de condicionar o fato de ser querida à satisfação de seus desejos. Esta parece ser a maneira recorrente de agir de Isabel: nada é objetivo, mas é exatamente esse modo sinuoso de falar e agir que lhe garante ter o que deseja.

Isabel não é assertiva e com seus modos parece que só indiretamente poderá atingir o cerne das questões. No entanto, é justamente esse agir melindrado, cuidadoso e *oblíquo*, como descreve o narrador, que se transforma em meio para que ela tenha aquilo que quer, seja uma flor, um chapéu perdido ou mesmo a reconquista de um amor da infância...

O falar *oblíquo e disfarçado* nos remete diretamente a Capitu, ainda que o final anedótico do conto afaste-o do romance. Se Isabel *fala* dessa maneira, Capitu, surgida pouco menos de duas décadas depois, é oblíqua e dissimulada, pois possui olhos assim. Ela assume como característica de sua personalidade algo que antes orbitava apenas na esfera da fala. A obliquidade é muito mais aguda, portanto, na figura de *Dom Casmurro* do que na de “A parasita azul”.

De qualquer maneira, parece ser inegável que Capitu não surgiu sem ascendência e não apenas pelo gosto de Machado em explorar as diversas facetas psicológicas de seus personagens. Há que se considerar também uma necessidade, que parece ser social, de ascensão ou manutenção do lugar ocupado pelas figuras femininas do século XIX, sem que isso implicasse em um enfrentamento direto com o poder patriarcal então constituído.

Esse modo de falar, descrito pelo narrador, seria típico de figuras como Isabel que, ainda menina, e sem aprender conscientemente esse ardil, já sabe manipular e ter suas vontades satisfeitas sem que nem mesmo tenha de declará-las diretamente. Se, no século XIX, a palavra era majoritariamente reservada às figuras masculinas, esse modo de falar era uma arte à qual as figuras femininas se dedicavam e que intuía, tão arraigada seria a necessidade de comportar-se assim naquele contexto social. É dessa maneira, ou seja, evitando afrontar as figuras masculinas, que elas parecem conseguir satisfazer seus desejos.

3.3. Rosina: fada das palavras de fogo

“Os olhos de Rosina não enganam ninguém... exceto os namorados” (ASSIS, 1977b, p. 127)

Apesar do título que traz um nome masculino, “Ernesto de Tal” é mais um dos contos machadianos cuja narrativa não poderia existir se não fosse pela atuação de uma personagem feminina. Aqui, seu nome é Rosina, figura graciosa de “coração inconstante” (ASSIS, 1977b, p. 130) e intenções “perfeitamente conjugais” (ASSIS, 1977b, p. 135), como informa o narrador. Este texto foi publicado no *Jornal das famílias* entre março e abril de 1873 e narra algo ocorrido em 1850; portanto, relata costumes “antigos” em relação à publicação. Mas antes de retratar comportamentos tradicionalmente convencionais, que fossem completamente adequados socialmente, a narrativa parece alertar o leitor mais atento de que já no passado nada poderia ser tão idealizado ou romântico, como talvez desejassem as leitoras do *Jornal das famílias*. Não que este seja um índice de “rompimento” com uma sociedade ou com ideias conservadoras. Parece que aqui, novamente, o que interessa a Machado de Assis é problematizar o comportamento humano e levar o leitor a refletir, sem necessariamente fornecer uma resposta às questões propostas.

No início da narrativa, Ernesto, “alma inconsistente e passiva” (ASSIS, 1977b, p. 141), é apresentado como namorado de Rosina. No entanto, logo o leitor saberá que, por desejar fortemente casar-se, para não usar a expressão “casar a qualquer custo”, ela não dispensa nenhum pretendente. Ou seja, cultiva relações afetivas com diversos homens, sem que nenhum deles torne-se seu preferido, já que ela preferirá aquele que a desposar.

As intenções de Rosina, leitor curioso, eram perfeitamente conjugais. Queria casar, e casar o melhor que pudesse. Para este fim aceitava a homenagem de todos os seus pretendentes, escolhendo lá consigo o que melhor correspondesse aos seus desejos, mas ainda assim sem desanimar os outros, porque o melhor deles podia falhar, e havia para ela uma coisa pior que casar mal, que era não casar absolutamente (ASSIS, 1977b, p. 141).

Essa longa descrição de Rosina não deixa dúvidas: ela quer casar com o melhor pretendente que puder, como Isabel, de “A parasita azul”. E, também como Isabel, e outras figuras femininas analisadas neste estudo, “Rosina não era inteiramente avessa aos impulsos do coração e à filosofia do amor; mas *tinha ambição* de figurar alguma

cousa, *morria por vestidos novos* e espetáculos freqüentes, gostava enfim de viver à luz pública” (ASSIS, 1977b, p. 141, grifo nosso).

Por ser ambiciosa e por acreditar que o casamento não pode ser apenas movido pelos “impulsos do coração”, Rosina procura, durante toda a narrativa, o melhor pretendente possível, provavelmente um rapaz que lhe oferecesse estabilidade financeira e *status*.

O Ernesto do título é um desses pretendentes, mas sua origem é humilde. O narrador afirma não poder revelar o nome todo dele, indicando que o nome completo de Ernesto deva ser omitido talvez devido às situações vexatórias pelas quais o personagem vai passar durante a narrativa. Ernesto intui ou sabe que não é o único pretendente de Rosina, e esta é a razão pela qual as brigas são constantes entre eles. Mas Rosina parece ter sempre a habilidade de acalmar os ânimos de Ernesto quando este sente seu *status* de namorado ameaçado, convencendo-o de que seria ele o responsável pelos desentendimentos, e não ela.

Rosina usa todos os recursos possíveis para manter um tênue equilíbrio: ter um relacionamento com Ernesto, sem, entretanto, avançar rumo ao casamento, já que ela sabe e, mais que isso, *espera* poder casar-se com um pretendente melhor. A moça se beneficia da atitude ingênua de Ernesto, deflagrada, por exemplo, quando ele, segundo o narrador, pergunta diretamente à namorada se tem algum rival a fim de inverter as situações que ela mesma provoca. Talvez a posição social de Ernesto, que é descrito como um “mísero guarda-livros” que não tem sequer uma casaca para ir a um baile, contribua para que ele tenha, em relação a ela, uma atitude de certa forma subserviente. Dito de outro modo, para alguém como este Ernesto, o casamento também será um benefício e trará *status* e respeitabilidade social, o que ele, enquanto solteiro, talvez não tenha. Ernesto parece querer casar-se com Rosina. Rosina precisa casar-se, mas não necessariamente com Ernesto.

Rosina não é uma namorada dedicada. Esquece-se de postar cartas de respostas a Ernesto; olha, ainda que discretamente, para outros homens durante festas; aceita convite de outros para dançar quando Ernesto está ausente. Na ocasião descrita no conto, Rosina combina com o rapaz com quem dançou que ele a visite uma hora antes da hora habitual em que Ernesto ia à sua casa. “[...] a maneira por que ela olhava e falava ao rapaz de nariz comprido despertava suspeitas no espírito mais desprevenido a seu respeito” (ASSIS, 1977b, p. 129).

Rosina parece tentar, ostensivamente, conquistar um pretendente e investe em vários deles simultaneamente. Usa artifícios para a manutenção dos pretendentes, mas isso não é narrado como se fosse um ato de “má fé”. Rosina não é julgada por seus atos, talvez porque o casamento seja, para esta personagem, mais uma necessidade que uma escolha. Isto faz com que a imagem de conquistadora seja deslocada e perca muito de sua conotação negativa.

3.3.1. Abrandamento farsesco

O nome dessa namorada que busca o melhor casamento possível é o mesmo da personagem feminina de “O barbeiro de Sevilha”, ópera de Rossini. Nesta obra, Rosina é a noiva disputada por seu tutor (Dom Bartolo) e pelo o conde de Almaviva. Para conseguir ficar com ela, o conde precisa da ajuda do servo Fígaro que, esperto e engenhoso, ajuda nos planos de casamento do conde com Rosina com o intuito de livrá-la do compromisso com o tutor.

Ao contrário da personagem da ópera, a Rosina que se casará com Ernesto tem origem simples. Ela vive, provavelmente, de favor, com o tio Vieira. Em uma passagem do texto, evidencia-se que ela teme que a tia ouça sua conversa sobre namorados durante a cena do baile, o que sugere que Rosina também lhe deva obediência e, por isso, precise tentar emancipar-se pela astúcia.

Machado de Assis parece estabelecer um diálogo “invertido” com a ópera italiana. Deslocando a personagem feminina para a sociedade brasileira, ele redimensiona Rosina. A Rosina de “Ernesto de Tal” não pode falhar: ela precisa conseguir um marido para poder garantir seu futuro e ascender socialmente.

Pode-se dizer que ela reúne, em si, características de Almaviva e Fígaro, sintetizando-os. Tem olhos “caçadores e espertinhos”; é “galante e graciosa (ASSIS, 1977b, p. 127) e, dentro das proporções e do espaço delimitado à figura feminina, consegue ser astuciosa para que possa conseguir casar-se, como deseja. Para esta Rosina carioca e pobre não basta ser ingênua ou inocente caso queira casar-se. Por outro lado, sendo uma figura feminina que deve obedecer a costumes familiares e precisa adequar-se aos limites do que seria socialmente aceito, ela não pode ser uma conquistadora confessa e leviana. Mas, no que está ao seu alcance, ela parece saber movimentar-se, lançando olhares e aceitando o cortejo dos diversos pretendentes, trocando cartas e seduzindo os “namorados” à sua maneira. Tudo isso não de forma tão perspicaz a ponto

de que não fosse percebida ou “desmascarada”, nem de forma tão aguda, de modo que lhe garantisse o casamento com o melhor dos pretendentes. O fato é que Rosina consegue o casamento que quer e precisa, mas não exatamente como gostaria.

Para abrandar essas características de Rosina, que poderiam ser lidas como negativas, Machado de Assis assimila criativamente, dentro da própria narrativa, o tom farsesco da ópera italiana, de onde, provavelmente, veio a inspiração para o nome dessa personagem, para que tais características não soem acusatórias. Assim, dilui tanto a leviandade quanto a astúcia que porventura o leitor pudesse ler em Rosina e cria uma nova disposição feminina no conto. Ela não age friamente e sempre há, ao seu redor, uma atmosfera de leveza: seus olhos são *espertinhos*, mas não necessariamente maliciosos. Ela é *graciosa* (e não, por exemplo, sedutora). As palavras escolhidas para descrevê-la não apontam ostensivamente para traços de crueldade, ao contrário, sugerem alguma singeleza em seus atos.

3.3.2. Palavras de fogo

Rosina não engana ninguém, exceto Ernesto. E não acredita que ele possa enganá-la, pois, para ela, ele não passa de um “palerma”. O narrador assim descreve a relação entre os dois:

Havia apenas três meses que Ernesto namorava a sobrinha de Vieira, que se carteava com ela, que protestavam um ao outro eterna fidelidade, e nesse curto espaço de tempo tinha já descoberto cinco ou seis mouros na costa. Nessas ocasiões fervia-lhe a cólera, e era capaz de deitar tudo abaixo. Mas a *boa menina*, com a sua *varinha mágica*, trazia o rapaz a bom caminho, escrevendo-lhe duas linhas ou dizendo-lhe quatro *palavras de fogo*. Ernesto confessava que tinha visto mal, e que ela era excessivamente misericordiosa para com ele (ASSIS, 1977b, p. 132, grifo nosso).

Segundo essa descrição, parece que os comportamentos tanto de Rosina quanto de Ernesto se repetem. Mais de uma vez, eles juram fidelidade, mas ela trai esse juramento, o que enraivece Ernesto. Para acalmar seus ânimos, Rosina usa as *palavras* e não apenas os gestos. Em vez de utilizar o subentendido, como faz, por exemplo, a Isabel de “A parasita azul”, e lançar mão de sutilezas e gestos, Rosina usa *palavras de fogo*, expressão que carrega a medida da força que têm as palavras da personagem. Rosina tem voz e usa-a com a finalidade da conquista, como um Don Juan, mas em condição menos privilegiada, uma vez que se trata de uma figura feminina. Por isso,

está circunscrita a um ambiente que exige que ela cumpra determinados papéis dentro de um teatro social estabelecido. E, dentro das fronteiras em que está circunscrita, ela consegue avançar, ainda que dentro de limites claros, sem ser acusada por suas atitudes.

Por tudo isso, ela parece não economizar forças para manter Ernesto como seu eterno pretendente. O narrador, ao utilizar a expressão “boa menina”, remete a uma pureza e a uma ingenuidade infantis, trazendo uma carga irônica de inocência à figura da personagem feminina. A afetação dessa inocência prossegue com a aproximação da imagem de Rosina à de uma fada, já que ela possuiria uma “varinha mágica metafórica”: as *palavras*, que, ainda que venham de uma *varinha* de condão, são *de fogo*. A alusão ao mundo das fadas, ao infantil e ao fantástico, descola Rosina da imagem de traição e fingimento que o próprio narrador expusera no mesmo parágrafo – ainda que sem a julgar. É a ironia machadiana em curso, invertendo valores para criar um efeito de crítica ainda mais feroz a esses valores, ainda que tudo pareça objetivo e imparcial.

As reconciliações entre os namorados são sempre rápidas. Não apenas porque ela sabe que Ernesto não tem culpa na situação, apesar de transferir essa responsabilidade para ele, e de ele a aceitar resignadamente, mas também porque não pode “perder o pretendente”. Em outras palavras, é preciso cultivá-lo, mantê-lo até que ele se case com ela ou até que ela consiga um casamento melhor.

Com poucas cartas trocadas ou poucas palavras ditas, Ernesto já está novamente bem com Rosina. O narrador chega a afirmar que Ernesto acredita mais nas palavras de Rosina do que em seus gestos, como ocorre no episódio em que ele flagra uma carta trocada entre a namorada e “uma espécie de primo”, situação para a qual Ernesto pede resposta: “[...] ele queria uma resposta que lhe demonstrasse não ter visto coisa alguma, uma resposta que o fizesse olhar para si mesmo com desprezo e nojo. Não achava possível semelhante explicação; mas no fundo d’alma era isso o que ele queria” (ASSIS, 1977b, p. 134).

Para Ernesto, basta uma *palavra* de Rosina para apagar a *atitude* dela. Mesmo que ele não ache que isso seja possível, se ela o fizer, será possível, pois é isso que ele *quer*. Ele é condescendente com ela, e Rosina usa esse pressuposto para manter Ernesto perto de si, colocando nele a culpa por seus próprios deslizes. Ernesto parece relevar e perdoar o que faz Rosina e, com isso, ela sente que pode ter o controle da situação, sem abrir mão de Ernesto. Suas palavras de fogo servem tanto para ela quanto para ele.

Mas o enlace entre Rosina e Ernesto não parece agradar plenamente à moça, já que ele tem um emprego apenas modesto no Arsenal de Guerra. Entretanto, Rosina prefere tê-lo à mão a descartá-lo. Ele *confessa* que vê mal o que acontece, e Rosina, antes de ser culpada pela situação, sai dela superiormente, oferecendo sua bondade a Ernesto.

3.3.3. Moral duvidosa

A narrativa insinua uma reviravolta quando os dois pretendentes, Ernesto e o rapaz de nariz comprido, resolvem “vingar-se”, escrevendo cartas de igual teor e rompendo suas ligações com a moça. No entanto, um mês depois, Rosina volta a insistir dramaticamente para que Ernesto vá à casa dela. Eles fazem as pazes e, ao final, se casam:

“Foi recíproca a generosidade. Como na volta do filho pródigo, as duas almas festejaram aquela renascença de felicidade, e amaram-se com mais força do que nunca” (ASSIS, 1977b, p. 154). Apesar de o narrador afirmar que Rosina “estava radiante de ventura” (ASSIS, 1977b, p. 154) no dia do casamento, é estranho afirmar que também a alma da noiva festejara a “renascença de felicidade”, uma vez que durante toda a narrativa a atitude de Rosina para com Ernesto parece distanciada.

Este final parece atender às necessidades de um teor moralizante do conto: em uma leitura superficial, pode-se entender que Rosina, a moça namoradeira e fútil, recebe uma “lição”, corrige-se e adéqua-se ao padrão desejado. Redime-se ao encontrar seu amor, casa-se e torna-se uma “esposa respeitável”, como se esperava das moças de então, possíveis leitoras do conto publicado no *Jornal das famílias*.

Mas essa não é a única interpretação possível. Há outra, mesmo que sutil, que sugere a manutenção dos pares formados por Rosina com Ernesto e com o rapaz de nariz comprido, mesmo depois do casamento. Não é possível afirmar isto com certeza, mas esta talvez seja uma hipótese de leitura porque, mesmo após o “*consórcio*” de Rosina e Ernesto – essa palavra, utilizada no texto, parece remeter também ao mundo das negociações –, o outro pretendente não se afasta do casal. Torna-se padrinho de um dos filhos deles e sócio nos negócios de Ernesto. Assim, se para Rosina e Ernesto o casamento foi “*consórcio*”, o fato de o moço do nariz comprido ser “*sócio*” de Ernesto parece ser relevante. Com a mesma astúcia sutil de Rosina, o narrador encerra o conto

assim: “– Porque não te casas? pergunta Ernesto às vezes ao seu sócio, amigo e compadre.

– Nada, meu amigo, responde o outro, eu já agora morro solteiro”. (ASSIS, 1977b, p. 154).

Como que mimetizando a forma de falar e agir de Rosina, razão de existir do conto, o narrador talvez assuma que alguns leitores possivelmente compreenderão o subentendido de que a traição continua mesmo após o casamento. Alguns detalhes da narrativa parecem reforçar esta ideia. O primeiro é que o narrador recusa-se a revelar o nome completo de Ernesto, talvez porque o conto narre uma situação vexatória para o guarda-livros. O segundo é o fato de o “moço de bigode louro e nariz comprido” (ASSIS, 1977b, p. 128) também não ter nome. Esta personagem é sempre referida pela característica do nariz ao longo do conto, como se o narrador “evitasse” revelar quem é essa personagem. O terceiro detalhe é que o “rapaz de nariz comprido é padrinho de um filho de Ernesto” (ASSIS, 1977b, p. 154). Essa “intimidade” que leva Ernesto a ser “sócio, amigo e compadre” (ASSIS, 1977b, p. 154) do outro parece excessiva em se tratando de dois antigos rivais.

Além disso, não era usual, no século XIX, que um homem se contentasse com a solteirice, mesmo que ela fosse mais bem aceita para ele do que para mulheres. O casamento significava *status* inclusive para os homens, pois possibilitava que eles “ostentassem socialmente” uma esposa, o que simbolizava capacidade financeira. Além disso, os descendentes concebidos fora do casamento não eram considerados herdeiros necessários, os filhos legítimos é que garantiriam a permanência da fortuna na família. Ser casado e poder sustentar com abundância sua família era um sinônimo de sucesso. Por que, então, o rapaz de nariz comprido afirma que morrerá solteiro? Parece estranho que ele continue feliz depois de ter sido preterido por Rosina e, mesmo assim, continue próximo de seu rival direto.

Parece haver um despiste no texto, sugerindo certa malícia do narrador ao ocultar informações tão singelas e explicitar ou sublinhar relações tão estreitas entre as personagens, ainda que não pareça ser adequado e desejável tratar de traição feminina no contexto em que se apresenta o conto. Assim, aqui há, no máximo, uma sugestão desse tema.

O narrador parece usar artifícios semelhantes aos de Rosina, mimetizando a astúcia da personagem dentro da estrutura do conto, para se comunicar com o leitor, que aqui ganha os mesmos adjetivos que podem servir para descrever Ernesto: “leitor de boa

fé”; “leitor ingênuo”, “compassiva leitora”. A única vez em que é chamado de “leitor curioso” é quando o narrador explica que as intenções de Rosina são conjugais; na realidade, não é preciso curiosidade para descobrir isso, já que está explícito no texto.

O conto apresenta um amplo panorama psicológico das personagens, por meio de descrições detalhadas e de episódios-chave que permitem ao leitor interpretar as figuras retratadas. As personalidades de Rosina e Ernesto são um aspecto bem explorado no texto, com descrições físicas e psicológicas reveladoras.

Os olhos de Rosina não enganam ninguém... exceto os namorados. Os olhos dela são espertinhos e caçadores, e com um certo movimento que ela lhes dá, ficam ainda mais caçadores e espertinhos. É galante e graciosa; se o não fora, não se deixaria prender por ela o nosso infeliz Ernesto, que era rapaz de apurado gosto. Alta não era, mas baixinha, viva, travessa. Tinha bastante afetação nos modos e no falar; mas Ernesto, a quem um amigo notara isso mesmo, declarou que não gostava de moscas mortas (ASSIS, 1977b, p. 127).

Rosina não tem a obliquidade de Isabel, de “A parasita azul”, nem a dissimulação de Capitu, de *Dom Casmurro*. Seus olhos “não enganam ninguém”, mas seu “encanto de fada” faz com que os namorados deixem-se enganar por seu olhar. Ela é a fada das palavras de fogo, que agrega a picardia de Fígaro para alcançar o objetivo de Almaviva. Rosina é “viva e travessa”, adjetivos que, se remontam ao universo infantil, não contêm a aura de ingenuidade à qual estariam naturalmente relacionados, já que na mesma frase se podem ler os adjetivos “espertinhos e caçadores”.

Os olhos são espertinhos e enganam apenas aos namorados. A forma como o narrador descreve essa característica, utilizando-se de reticências que criam o efeito de pausa entre as duas ideias, traz ao texto o impacto de uma personagem que tem o poder de seduzir seus pretendentes e criar para eles uma imagem diversa daquela que ela, publicamente, tem. Os olhos “espertinhos e caçadores” de Rosina dão a dimensão de sua capacidade de atrair, conscientemente, rapazes que possam fazê-la concretizar seu desejo de casar-se. Além de estar atenta, Rosina “caça”, escolhe suas presas, sem perder as maneiras graciosas. Afinal, Rosina deve parecer uma moça de bem a fim de poder ser uma boa escolha para aqueles que buscam noivas, possuindo elemento para atrair os pretendentes.

Quando ouve elogios, Rosina se mostra “derretida e envergonhada, entre vaidosa e modesta” (ASSIS, 1977b, p. 130). Em determinado trecho, ela baixa os olhos “com

singular modéstia” quando um moço lhe chama para valsar. Tudo parece se encaixar em uma personalidade afável, desejável para uma figura feminina do século XIX.

Apesar disso, a doçura não é a única característica de Rosina. Quando ela fala, é incisiva e sabe escolher as *palavras de fogo* para obter o resultado que deseja. Em mais de um exemplo, durante o conto, podemos perceber essa sua capacidade. Ao tratar de casamento com o moço rival de Ernesto, ele diz que para casar-se dependerá do consentimento do tio de Rosina, ao que ela retruca:

— Porque não, disse a moça tranquilizando-se do susto que tivera; ele deseja a minha felicidade; e o casamento contigo é a minha felicidade maior. Ainda quando porém se oponha aos impulsos do meu coração, *basta que eu queira* para que os nossos desejos se realizem. Mas descansa; *meu tio não porá* obstáculos (ASSIS, 1977b, p. 139, grifo nosso).

Rosina deve obediência ao tio, mas garante ao pretendente, de modo enfático, que aquele não se oporá ao casamento deles, pois *basta que ela queira algo para que isso se realize*. O que Rosina quiser, acontecerá. Sua “varinha mágica” age em benefício próprio e parece que nada pode impedi-la.

Outro exemplo dessa característica de Rosina é quando, logo no início do conto, durante o baile na casa do tio, no qual Ernesto não está, uma amiga provoca Rosina, que olha os rapazes no salão:

— Mas por que não veio o Ernesto? perguntou Justina.
 — Mandou dizer a papai que tinha um trabalho urgente.
 — Quem sabe se algum namoro também? insinuou Justina.
 — *Não é capaz!* acudiu Rosina.
 — Bravo! que confiança!
 — Que amor!
 — Que certeza!
 — Que defensora!
 — Não é capaz, repetiu a moça: o Ernesto não é capaz de namorar a outra; *estou certa* disso... O Ernesto é um... (ASSIS, 1977b, p. 128-129, grifo nosso).

A delicadeza da moça que aceita valsar de olhos baixos se esvai em um instante. E, como bem sabe o leitor a esta altura da narrativa, Rosina não se exalta porque se ofende com as insinuações das amigas, já que seus sentimentos por Ernesto não são profundos. Rosina se exalta porque não admitiria que Ernesto agisse como ela, que tivesse a mesma força e a mesma iniciativa que ela. Rosina está certa de que Ernesto é um “palerma”, como o próprio narrador nos revela mais adiante, e que por isso seria

impossível traí-la. A personagem, entretanto, interrompe-se antes de dizer a palavra “palerma” porque tal julgamento colocaria a perder tanto sua reputação quanto a reputação daquele que ela deseja que seja seu futuro marido. Namorar ou casar com um palerma não é o ideal; o melhor é que os papéis sociais continuem bem definidos e que Ernesto seja respeitado publicamente para que Rosina possa ser percebida como alguém que fez um bom casamento, caso venha a fazê-lo.

Apesar de estar exaltada, Rosina é ambiciosa e por isso sabe o que pode ou não *dizer e fazer*. Ela, como Magdalena, Augusta, Emília e Isabel, possui consciência de seu lugar social, dos limites que lhe são impostos e, mais, de como driblar barreiras, expressar o que quer e conquistar aquilo que deseja.

3.4. Clara: silêncio eloquente

“[...]e mais que tudo o silêncio que ela conservava[...]” (ASSIS, 1977b, p. 191)

Publicado no *Jornal das famílias* entre abril e maio de 1873, “O relógio de ouro” apresenta o episódio em que Clara, esposa de Luís Negreiros, descobre a infidelidade do marido. A narrativa descreve engenhosamente as reações dela diante dessa descoberta e diante do próprio marido. O conto se passa entre o momento que Luís chega em casa, depois de sair do escritório, pouco antes do jantar, e às 21 horas da mesma noite. O narrador se propõe a contar a história do relógio de ouro, no entanto, o que se lê é a história de uma mulher que descobre ser traída e que revela ao marido que o sabe.

Este é mais um conto de Machado de Assis cujo título não trata necessariamente do foco central do texto. Em “O relógio de ouro”, o narrador começa despistando o leitor, afirmando que contará a história de um “grande cronômetro, inteiramente novo e preso a uma elegante cadeia” (ASSIS, 1977b, p. 183), mas, na verdade, conta a história de uma figura feminina frente ao adultério do marido.

Clara descobre a traição de Luís porque um portador leva à sua casa, depois de não encontrar o marido dela no escritório, um relógio de ouro, com um bilhete da amante, a propósito do aniversário dele, no dia seguinte. Quando Luís chega, o relógio está sobre uma “mesa da alcova”, e ele passa a desconfiar da fidelidade da esposa, sem saber que é sua própria fidelidade que está posta em xeque. Entretanto, é apenas no final do conto que Clara lhe mostra o bilhete da amante, fato que esclarece a situação.

Em “O relógio de ouro”, tudo é ambíguo. Não se sabe se a traição é de Luís ou de Clara; nem se o relógio é de um suposto amante de Clara ou se um presente dela para o marido. As atitudes da personagem feminina são obscuras, apesar de seu nome comunicar o contrário. Suas intenções são enigmáticas, uma vez que o leitor não sabe se ela age por culpa ou por estar ofendida com o juízo que o marido faz dela. Apenas nas linhas finais do conto o leitor é surpreendido com a revelação de que o marido é o adúltero da história. A personalidade de Clara é misteriosa, ela pouco fala durante o curto texto, e o narrador oferece informações conflitantes a seu respeito. Seu próprio nome não é apenas um, mas dois: durante o conto, a mulher de Luís Negreiros é chamada tanto de Clara quanto de Clarinha. Por isso, ela se torna, a um só tempo, a mulher casada, adulta e respeitável, e a criança frágil e delicada. O diminutivo fragiliza, cria a sensação de que é preciso cuidar dela e de que essa figura talvez não tenha autonomia, sendo necessária sua tutela por outra pessoa.

Entretanto, “Clarinha” está de posse de um segredo, que é a traição de Luís, mas não o revela (e tampouco os leitores conhecem esse segredo até as linhas finais do conto), o que a torna uma figura cheia de nuances e sutilezas, possuidora de força e capaz de assumir os rumos de sua própria vida. O que ela sabe lhe confere um certo poder. Clara parece estar entre Augusta, de “O segredo de Augusta” e Rosina, de “Ernesto de Tal”, entre o segredo que guarda e uma disposição mais forte de encontrar uma explicação para o que acontece. Já no segundo parágrafo do conto essa figura é descrita de maneira múltipla, prismática:

Era uma bonita moça esta Clarinha, ainda que um tanto pálida, *ou por isso mesmo*. Era pequena e delgada; *de longe* parecia uma *criança*; *de perto*, quem lhe examinasse os *olhos*, veria bem que era *mulher* como poucas. Estava molemente reclinada no sofá, com o livro aberto, e os olhos no livro, os olhos apenas, porque o pensamento, não tenho certeza se estava no livro, se em outra parte. Em todo o caso *parecia alheia* ao marido e ao relógio (ASSIS, 1977b, p. 183, grifo nosso).

Nesta curta descrição, tudo o que poderia ser esclarecido é relativizado. A palidez de Clara pode ser o motivo de sua beleza, ou ela pode ser bela apesar de pálida. De longe, parece uma criança; de perto, quando se examinam seus olhos, é uma mulher singular. O uso do verbo parecer, aliás, indica que nem mesmo o narrador sabe ao certo como definir Clara, o que, para um leitor atento, significa que é este caráter indefinível e irrepresentável que caracteriza a personagem e que é a partir dele que surgirão questões fundamentais do texto.

Aqui, novamente, como na descrição de outras personagens machadianas femininas, são os *olhos* de Clara que deflagram sua verdadeira personalidade. Ela não é descrita como oblíqua, como fora Isabel, de “A parasita azul”. Há uma inversão em relação ao conto cujo cenário é Goiás: os olhos não escondem intenções, mas revelam o verdadeiro espírito da personagem. O que ela externa é o que é falso: sua resignação, o jeito infantil, delicado e frágil. São seus olhos que indicam a realidade.

Ela *parece* alheia ao que está à sua volta, mas este é um falso alheamento, já que, se ela não consegue se fixar na leitura, é provável que sua real atenção esteja voltada para outros elementos ao seu redor. A *aparência* (dos fatos, das personagens), em “O relógio de ouro”, confunde o leitor, parece querer desviá-lo da realidade posta no texto. O *equivoco* é um dos elementos que Machado de Assis utiliza para instaurar o

clima de tensão e suspense que permeia o conto e para valorizar a surpresa – só revelada nas últimas linhas do texto.

3.4.1. Silêncio e resignação

Um dos instrumentos que Machado de Assis usa para sustentar essa tensão é o silêncio. De um lado, Luís Negreiros não acusa a esposa de ser adúltera, por meio de palavras, em nenhum momento. Ele insinua, arma situações e, por meio de gestos, em momentos caracterizados por descontrole, gritos, asperezas e agressões, dá a entender que Clara o teria traído. O narrador também não é explícito, mas afirma que os motivos da ira de Negreiros são “óbvios”, insinuando também, portanto, uma traição. Cabe frisar, no entanto, que nem personagem nem narrador *dizem* isso, abertamente, em nenhum momento.

Clara, por sua vez, tem poucas e econômicas falas. Ela apenas chora e mantém-se em silêncio. Sua atitude resignada cria um clima de tensão e de enigma. Seus silêncios são tão relevantes e cheios de significado que as palavras parecem supérfluas, ou dão a entender que seu uso parece menos eficaz para criar o efeito que os silêncios produzem. Seus silêncios fazem parte da economia que Machado de Assis consegue imprimir nesse conto, que é o mais curto dentre os aqui analisados.

Clara é, apesar de seu nome, talvez a mais enigmática, obscura e interessante figura feminina deste conjunto, e seu silêncio é um elemento essencial para que ela seja retratada assim. Mais importante do que o que ela diz é aquilo que ela silencia. E a recorrência do silêncio, o que ela cala ou esconde, torna-se a maneira por meio da qual ela consegue explicitar aquilo que a aflige: a traição do marido. A elipse é, em “O relógio de ouro”, levada a um alto grau de expressividade, chega ao limite e ganha uma forma justa. O silêncio ganha expressão como não ocorrera até então. Torna-se parte constitutiva do texto, cuja concentração formal é parte inextrincável do estilo que o autor construiu no decorrer de sua obra.

Clara tem apenas sete falas ao longo do texto, sendo que três delas são negativas: “Não sei” (ASSIS, 1977, b, p. 185); “Não” (ASSIS, 1977, b, p. 186) e “Oh! não me pergunte nada! Exclamou Clarinha; ignoro como esse relógio se acha ali... Não sei de quem é... deixa-me” (ASSIS, 1977, b, p. 186)

Quando fala, Clara o faz, primordialmente, para negar. Ela chega a pedir para não ser interrogada, o que cria no leitor a expectativa de uma possível traição por parte

dessa personagem. A dúvida se instala e passa a fazer parte do desenvolvimento da narrativa.

Em ‘O relógio de ouro’, a postura gestual silenciosa de Clara parece sugerir sua resignação diante das escapulidas do marido. [...] As insinuações do narrador, em outra perspectiva, podem sugerir sua intenção de não revelar tudo em relação à personagem, deixando a cargo do leitor interpretar a postura aparentemente alheia da moça diante do livro: será que ela não está prestando atenção no marido ou apenas fingindo? Cada uma das opções revela uma face (contrária) da figura feminina: a primeira expressa a resignação [...]. A segunda interpretação revela o cálculo feminino, marcando uma falsa resignação, pois aponta um modo discreto de observar (e questionar) as reações do homem diante do objeto comprometedor. Seu alheamento é, nessa perspectiva, um disfarce (PEREIRA, 2009, p. 2-3).

Os gestos, as lágrimas e, sobretudo, o silêncio de Clara *falam* a seu favor, ao contrário do que o texto aponta

[...] mas o *movimento* com que mordera os lábios no momento em que ele lhe apresentou o relógio, as *lágrimas* que lhe rebentaram à mesa, e mais que tudo o *silêncio* que ela conservava a respeito da procedência do fatal objeto, tudo isso *falava contra* a moça. (ASSIS, 1977b, p. 191, grifo nosso)

Clara conserva um silêncio; parece cultivá-lo e fazê-lo adensar-se, crescendo em importância ao longo do texto. Até mesmo o “soberbo gesto de indignação” (ASSIS, 1977b, p. 191) com que recebe as palavras de perdão do marido, quando ele erroneamente pensa ter compreendido o episódio, parece capaz de substituir qualquer expressão oral. Clara não precisa *dizer* nada para poder se expressar. A inversão, portanto, é nítida: as palavras parecem dizer menos do que a linguagem não verbal, o que beneficia favoravelmente a economia do conto.

São atitudes como o choro e o silêncio que permitem que ela, de certa forma, possa enfrentar o marido, ainda que o leitor intua que, mesmo depois desse episódio, tudo continuará como sempre foi na vida conjugal de Clara e Negreiros. As explicações que ela poderia pedir são inúteis, o mal-estar causado provavelmente não vai gerar mudanças substanciais. Ele continuará a viver como sempre viveu, seguindo os “costumes pouco austeros” (ASSIS, 1977b, p. 189) que Negreiros tinha, não “durante o namoro, mas os que *tivera antes* e os que *poderia vir a ter depois*” (ASSIS, 1977b, p. 189, grifo nosso).

Se tais costumes se revelam para Clara agora, não há, por outro lado, garantias de que eles tenham sido ininterruptos e de que não possam continuar existindo, como o

próprio texto sugere, mesmo depois do desfecho do episódio e a despeito de todas as juras. Juras que, de fato, não estão postas no conto, pois o texto é suspenso quando Negreiros toma conhecimento do bilhete acusatório. Nesse sentido, não se pode descartar a hipótese de que Clara continuará a enfrentar esse tipo de situação.

A partir da leitura do conto, não é possível ter certeza se Clara se cala para sustentar seu casamento ou se usa o silêncio como instrumento estratégico para impor-se perante o marido. No século XIX, o casamento era uma instituição segura e uma condição desejável socialmente. Assim, resignar-se diante do adultério do marido seria uma saída não apenas possível, mas comum, a fim de manter a ordem e a paz doméstica sem abalar a instituição e sem correr riscos de destruí-la, já que a separação era uma vergonha pública.

Mas a resignação desta Clara, de “O relógio de ouro”, não é tão ingênua. O próprio conto oferece, ainda que muito rapidamente, uma explicação para isso: o casamento dos pais de Clara também não era perfeito. Como revela o narrador: “Meireles confessava ingenuamente que fora marido pouco exemplar, e achava que por isso mesmo devia dar à filha melhor esposo que ele” (ASSIS, 1977b, p. 189). Este trecho fornece ao leitor elementos para supor que Clara havia aprendido a se comportar diante de uma situação como essa pela qual estava passando. Ela não seria inexperiente no mundo do casamento, pois observara antes o relacionamento de seus pais.

Na infância, Clara já pudera aprender as regras do jogo do casamento e, assim, tornar-se experiente nesse teatro doméstico e social, ainda que pareça discordar e negar-se a fazer parte dele. Esta noção está desdobrada propriamente no nível do texto, uma vez que a certa altura Meireles propõe uma ida ao teatro, o que Negreiros aceita “com entusiasmo” e Clara recusa “secamente”. Ela é a única que não quer participar desse teatro. É curioso notar que, mais tarde, em “A missa do galo”, Machado de Assis utilize novamente o teatro como metáfora para a traição, de maneira muito mais direta no conto de *Páginas recolhidas* do que neste caso.

O silêncio e a resignação de Clara, antes de configurarem inexperiência, são estratégicos, pois parecem ter como objetivo provocar a confissão do cônjuge. É com essas ferramentas que a esposa de constituição física “pequena e delgada” enfrenta o “furor” do marido, que ela combate com “voz doce e meiga”.

A hipótese da falsa resignação, dentro do contexto do conto, parece ser a mais viável, dadas as evidências apresentadas no desenrolar da narrativa. Uma delas é da

própria edição crítica, que aponta que o texto publicado no *Jornal das famílias* termina assim:

Imagine o leitor o pasmo, a vergonha, o remorso de Luiz Negreiros, admire a constância de Clarinha e a vingança que tomára, e de nenhum modo lastime a boa Zepherina, que foi totalmente esquecida, sendo perdoado Luiz Negreiros, e tendo Meirelles o gosto de jantar com a filha e o genro no dia seguinte (ASSIS, 1977b, p. 193).

Zepherina seria, nesta primeira versão do conto, o nome da amante de Luís Negreiros (no *Jornal das famílias*, grafado Luiz). Este parágrafo final, suprimido da versão em livro, revela que o intuito de Clarinha fora a *vingança* e que o marido, perante a situação, fora tomado de vergonha e remorso. Ainda que para este estudo se esteja levando em conta a edição do conto em livro, parece significativo este trecho, mesmo que suprimido, para reforçar a hipótese de que Clara elabora uma estratégia, tanto para controlar quanto para confrontar o marido diante das evidências que possui. O trecho suprimido em *Histórias da meia noite* também aponta para a crueldade da situação a que Clara se submete: ela teria perdoado o marido, mas nada lhe garante que ele não volte a traí-la.

Entretanto, se tomarmos apenas a edição em livro de “O relógio de ouro”, há nela também aspectos relevantes que reforçam a hipótese da falsa resignação: Clara *parece* alheia, observa o marido e por fim mostra-lhe o bilhete, que fala por si. Em outras palavras, é a “voz” da outra que revela o que de fato acontece; a voz da esposa não precisa intervir nem mesmo para mostrar a verdade. Ainda que Clara não possa acusar Luís (isso não era comum para os costumes da época), sob pena de colocar em risco seu casamento, ela tem instrumentos para demarcar seu descontentamento, para fazer vir à tona uma situação sobre a qual não se fala. Seu silêncio permite expor o que está apenas subentendido.

O interdito se instala como a forma fundamental de comunicação entre as personagens. Nada é claro, exceto a etimologia dos nomes das personagens. Clara e Luís remetem à ideia de luz e esclarecimento, ainda que o sobrenome do marido, Negreiros, indique obscuridade e até mesmo uma ligação com o sistema escravocrata, como lembra Pereira (2009, p. 11). Há uma aura de enigma que perpassa o texto, não apenas pela natureza do enredo:

Luís Negreiros lançou mão do relógio com uma expressão que eu não me atrevo a descrever. Nem o relógio, nem a corrente eram dele; também não eram de pessoas suas conhecidas. Tratava-se de uma

charada. Luís Negreiros gostava de charadas, e passava por ser decifrador intrépido; mas gostava de charadas nas folhinhas ou nos jornais. Charadas palpáveis ou cronométricas, e sobretudo sem conceito, não as apreciava Luís Negreiros. (ASSIS, 1977b, p. 184)

O relógio é uma charada, propõe uma situação misteriosa, que deve ser desvendada. Se Isabel, em “A parasita azul”, era a personificação da charada de Camilo, aqui o relógio parece espelhar o enigma em que Clara se torna, e o silêncio dela só deixa a Luís uma opção: entendê-la por meio de gestos, também eles, ambíguos. Seria preciso, para tanto, lançar mão de interpretações sutis para compreender movimentos delicados, também eles quase imperceptíveis:

Clarinha mordeu os beijos e não respondeu. Luís Negreiros esteve algum tempo com o relógio na mão e os olhos na mulher, a qual tinha os seus *olhos no livro*. *O silêncio era profundo.* (ASSIS, 1977b, p 185, grifo nosso)

Para desvendar a “charada”, Luís precisaria entender o silêncio profundo, entender que Clara morde os lábios como quem reprime uma fala e que mantém seus olhos no livro porque, se os lançasse ao marido, sua raiva provavelmente fosse visível. Por isso ela usa o tempo a seu favor. “Clarinha ergueu *lentamente* os olhos para ele, *abaixou-os depois*, e murmurou:

– Não sei” (ASSIS, 1977b, p 185, grifo nosso).

O movimento dos olhos de Clara é lento, e ela não ousa encarar Luís diretamente, tanto é assim que usa o silêncio, e não as palavras, para isso. É preciso abaixar os olhos para poder falar, como que para retomar o controle de si mesma. Por isso, os olhos baixos são uma constante da personagem feminina durante todo o conto.

Ao contrário do marido, que explode em raiva, descontrola-se e ainda assim não consegue desvendar a “charada” que a situação lhe impõe, Clara não olha diretamente, se cala e chora. Não se sabe se ela tem ou não culpa no adultério, se ofendeu-se com a agressão de Luís, se está magoada com o adultério do marido, se não sabe o que fazer para restabelecer o casamento feliz, ou se tanto o silêncio quanto suas lágrimas são uma estratégia de controle do marido.

O silêncio da moça é a principal estratégia de defesa do casamento e, em certo sentido, caminha para sua defesa final diante da ameaça de morte feita pelo marido. Se o objeto visualiza a traição da mulher, na

perspectiva masculina, o bilhete entregue por Clara desloca os papéis e a exime da culpa, reafirmando a de Luís (PEREIRA, 2009, p. 6).

Segundo a autora, é por meio de estratégias de controle, desenvolvidas por mulheres ao longo da história, que elas puderam fazer valer suas vozes nas sociedades patriarcais em que se inseriam. Isto estaria representado na ficção machadiana por meio da inclusão, em seus contos e romances, de personagens femininas que tentariam encontrar saídas para expressar suas vontades e seus desejos, ainda que permanecendo dentro de um padrão estabelecido. Como destaca Pereira (2009, p.6),

A resignação, aqui, caminha para a afirmação de uma estratégia feminina em que está imbuída a necessidade da dissimulação: fazer-se frágil é, nessa perspectiva, algo essencial ao papel matrimonial da mulher e forma legítima de garantir-lhe certa autonomia.

A “voz doce e meiga que toda gente concordava em lhe achar” (ASSIS, 1977b, 184), isto é, a voz com que Clara se dirigia ao marido, seria também uma estratégia de controle, já que, ao final do conto, assume tom de desafio. “As estratégias femininas são, assim, repercussões e conseqüências das práticas sociais impostas pela própria autoridade do homem e devem ser entendidas dentro dessa mesma lógica que aprisiona a mulher” (PEREIRA, 2009, p. 10).

Uma dessas práticas sociais é a delimitação do espaço privado, destinado à atuação do feminino. No século XIX, era dentro de casa que as mulheres conseguiam manifestar-se e exercer algum poder (Rosaldo, 1995).

Diversos autores, entre eles Stein (1984) e Ribeiro (2008), sublinham a importância da demarcação dos espaços públicos e privados em toda a ficção do século XIX e, particularmente, na obra de Machado de Assis.

Gilda de Mello e Souza (2005) lança mão da dicotomia público/privado para reafirmar a importância da atuação das personagens femininas de Machado na esfera privada:

Enfim, Machado jamais se limita à descrição da roupa, preferindo deter-se no que ela sublinha, destaca, deixa adivinhar; no que se vê de perto, no espaço vertiginoso da intimidade. E por isso seus personagens femininos são sempre melhores em casa do que no trem de ferro (SOUZA, 2005, p. 85).

Se a rua, o espaço público, é onde se definem os rumos políticos e jurídicos, o espaço privado é aquele em que se definem os rumos familiares, aquele em que se

realizam os arranjos de matrimônio, onde se ensina e se aprende a reprodução de modelos, papéis sociais e paradigmas.

Neste panorama, a sala de estar é um lugar híbrido, espaço em que a sociedade carioca aprende, já no século XIX, depois da chegada da Corte Portuguesa, a receber amigos e a realizar festas. Ali as moças podiam exibir seus *dotes de sala*, piano e francês, a fim de conseguir um bom casamento. É na sala que homens e mulheres têm a chance de se misturar, conviver entre si, realizar jogos de sedução e interesse, ainda que de maneira velada. Em geral, a sala de visitas é o cenário onde as figuras femininas podem atuar.

Na obra de Machado, eventualmente, elas estão no quarto. Raramente saem à rua. No entanto, frequentemente estão na sala. Se a casa é o território privado, do feminino por excelência; a sala é o lugar intermediário, a parte pública da casa. É neste ambiente híbrido que as figuras femininas descobrem as brechas para exercerem seu poder.

Em “O relógio de ouro”, cria-se um jogo quase teatral, construído nos espaços dentro do texto e replicado nos espaços da casa onde se passa o episódio. Há um jogo entre o espaço público e o privado, entre o escritório e a casa, entre a sala de estar, a sala de jantar, a sala de costura e o quarto do casal: desdobramentos da narrativa em espaços que aparentemente se colocam em oposição, mas que se revelam ambíguos e, talvez, até mesmo complementares.

O relógio, cujo destino era inicialmente o escritório, ambiente mais público que privado, é encontrado por Negreiros em uma “mesa de alcova”, lugar íntimo e destinado à vida doméstica. A perturbação inicial do conto tem a ver com a surpresa causada pela presença daquele objeto em tal espaço. Parte do conto se passa na saleta de costura, ambiente prioritariamente feminino, “invadido” pelo marido com a finalidade de buscar explicações, desvendar o enigma que se impõe. É ali que Clara chora, como se aquele fosse um ambiente “seguro” onde ela pudesse demonstrar seus sentimentos. Não por acaso, o desfecho do conto acontece no quarto do casal: o segredo é desvendado no ambiente mais íntimo da casa, onde Clara pode ser ela mesma, mais livre das amarras e convenções sociais que a delimitam. Mas não é a voz de Clara que define o final do conto, pois, para ela, mais vale o silêncio. É a “voz” da outra, por meio do bilhete que, afinal, revela a Negreiros a resposta da charada: “Meu nonhôn. Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança. – Tua *Iaiá*” (ASSIS, 1977b, p. 193).

Os termos “nhonhô” e “iaiá” carregam um teor de intimidade que talvez Clara e Negreiros não tivessem entre si. Ao menos, o texto não dá pistas de que houvesse esse tipo de tratamento entre eles. Tudo entre Clara e Negreiros parece formal. Talvez as palavras “iaiá” e “nhonhô” sejam o que mais magoe Clara, que não consegue esse grau de intimidade com o marido nem mesmo no espaço privado e íntimo da casa.

A impossibilidade de intimidade parece reforçar, por sua vez, a ideia do jogo criado entre os ambientes da casa. Se o relógio é um golpe duro para a esposa, o bilhete parece ser ainda pior porque traz a voz da outra, diante do que Clara se cala.

O feminino, em “O relógio de ouro”, se configura como o irrepresentável, o fugidio, para o qual faltam definições objetivas que sigam a lógica da sociedade patriarcal.

Clara, como outras personagens femininas de Machado de Assis, parece saber ou intuir que, para poder expressar seus desejos e vontades, precisa elaborar estratégias a fim de fazer-se notar no universo masculino em que se insere. Sua forma de fazer isso não é pelo enfrentamento ou pelo desafio direto, mas usando um elemento mais sutil (e, nesse caso, mais eficaz): o silêncio. Clara é um ótimo exemplo de como o discurso direto pode ser interpretado pelo seu avesso, pelo seu oposto. Também é um exemplo da importância que o silêncio e o interdito têm para que se possa interpretar adequadamente o discurso direto. Assim, na obra de Machado, o que se fala e o que se cala são elementos complementares e indissociáveis.

O que se destaca, em “O relógio de ouro”, é a economia da forma, que resulta na construção da personagem pela elipse e dá força ao estilo que o autor parece estar buscando desde seus primeiros contos, e que aqui parece já ganhar mais corpo, tornando-se cada vez mais coeso. Em “O relógio de ouro”, elementos do estilo machadiano, como a concisão e a concentração formal, ganham destaque.

Aqui há um ajuste entre a perspectiva e a forma, moduladas pela voz feminina, porque Clara é a personagem que menos fala e, ao mesmo tempo, é a mais inquietante. O silêncio a torna enigmática e faz com que seja desafiadora: ao se configurar como uma charada para Negreiros, ela o desafia. Ao agir com a sutileza do silêncio, ela subverte a necessidade de compreender o discurso direto e convoca o leitor a compreender o significado daquilo que cala.

Em *Histórias da meia noite*, Isabel, Rosina e Clara são retratadas como personagens femininas que parecem conseguir dar um passo adiante em relação a Magdalena, Augusta e Emília, de *Contos fluminenses*. Elas parecem ter mais autonomia, e parecem poder ter mais elementos para construir estratégias conscientes para atingirem seus intentos. Entretanto, apesar de serem, de certa forma, mais autônomas que as personagens do livro de 1870 estudadas neste trabalho, o leitor fica com a sensação de que elas só conseguem atingir seus objetivos parcialmente.

Isabel consegue conquistar Camilo graças ao seu jeito oblíquo de falar. Chega a casar-se com ele, mas parece que a lembrança que ele traz de Paris estará sempre interposta entre eles. O “amor de nove anos” de Isabel, ao que parece, jamais será correspondido com a mesma ênfase; a pureza do amor de infância parece que estará sempre maculada pela sombra da “pretendida princesa” (ASSIS, 1977b, p. 101), memória de uma Europa onírica que Camilo deixara para trás.

Rosina também se casa. Mas não com o melhor dos pretendentes. É Ernesto, que não tem nem mesmo uma casaca para ir a um baile, quem se torna seu marido. Se o moço de nariz comprido continua a orbitar as relações de Rosina, pois se torna sócio de seu marido e padrinho de seu filho, não chega, entretanto, a tornar-se seu marido. Na perspectiva de que o matrimônio era, simbolicamente, um meio de ostentar a riqueza por meio da exibição da esposa nos salões da sociedade, o plano de Rosina não se concretiza, ainda que, por outro lado, o consórcio de seu marido com o outro pretendente tenha possibilitado uma parcial ascensão social de Ernesto: de mísero guarda livros a comerciante.

Clara também consegue causar impacto em Negreiros, ao fazer com que ele descubra, sem que ela precise dizer, que ela conhece seu segredo, sabe de sua infidelidade. Mas nada garante que o marido não volte a traí-la com a “Taiá” que parece ter mais intimidade com Negreiros do que a própria esposa.

As ferramentas destas personagens femininas parecem ter mais força que as ferramentas disponíveis às personagens de *Contos fluminenses*. Isso porque são elementos mais sutis e nuançados do que aqueles de que dispõem Magdalena, Augusta e Emília.

A obliquidade da fala de Isabel, o jeito delicado e dissimulado com que ela se expressa expõe uma ingenuidade quase infantil, uma fragilidade que se reverte em força para conquistar o que deseja.

A graciosidade de Rosina parece ter o poder de esconder seus olhos espertinhos e caçadores, reforçando os significados de suas palavras de fogo ao mesmo tempo em que ameniza seu tom.

Instrumentos como o falar obliquo e o olhar caçador se condensam no silêncio de Clara, que sintetiza a dor, o inconformismo e a capacidade de estratégia. Ao mostrar-se frágil, ela revela sua força; ao calar, expressa-se com mais intensidade.

Sob o aspecto do estilo, também parece haver um ganho entre *Contos fluminenses* e *Histórias da meia noite*. Os aspectos intertextuais, a assimilação criativa da tradição, o embate com os modelos literários colocados e o esforço de elaboração de uma literatura própria ganham corpo. O enigma em que se configuram as personagens femininas culmina em um silêncio intransponível e contamina, de certa forma, o texto; desdobra-se e ganha dimensão estética. Neste conjunto de contos, não basta apenas desvendar “a charada” do feminino. A tarefa do leitor ganha complexidade: é preciso desvelar o texto em si e todos os enigmas que ele impõe para compreender sua construção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso da pesquisa feita para a elaboração deste trabalho, procurei analisar a palavra – o discurso direto das personagens femininas dos primeiros contos de Machado de Assis – e, nessa busca, a grande descoberta foi o silêncio. Um silêncio que se revelou tão ou mais eloquente do que o discurso direto, por ter se mostrado, mais que um simples abafamento da fala, uma estratégia para construir o discurso dessas personagens femininas em prol da expressão de suas vontades.

Uma das razões para que haja a relativização desse discurso direto parece ser ficcional, o que expõe as armadilhas de um narrador que filtra as falas, as manobras de um autor para que isso aconteça e, ao mesmo tempo, testa a perspicácia do leitor, que pode ler o texto em diversos níveis, mais ou menos ingênuos.

A escolha de *Contos fluminenses* e *Histórias da meia noite* proporcionou acompanhar a gênese desse processo, por se tratarem dos dois primeiros volumes de contos de Machado de Assis. E já nesse conjunto de contos selecionados é possível notar como o silêncio está intrinsecamente colocado na construção da narrativa. Ele passa a ser parte constitutiva do estilo machadiano, representa uma busca (ou uma necessidade) rumo à coesão, criando o que pode parecer, à primeira vista, um paradoxo: quanto menos for dito, mais relevante e complexo será o significado. É assim que o segredo passa a fazer parte da estrutura da narrativa.

E, entre uma ponta e outra desse percurso que leva ao silenciamento, parece haver propositalmente sempre uma sombra, algo fugidio, um elemento que não permite iluminar por completo o texto, nem no nível do enredo, nem estruturalmente. Essa sombra, que enriquece o estilo e desperta o interesse do leitor, vai-se adensando e culmina em Clara, que, à revelia de seu nome, é inteira sombra. Tudo nela é silêncio e recôndito. Ela parece não precisar sequer que o narrador a interdite, pois ela própria controla suas palavras, ainda que seus olhos mostrem sua verdadeira natureza.

Machado de Assis parece querer criar essas figuras femininas pelo silêncio, pois só assim daria conta desse feminino que escapa e que não é unívoco. Para tanto, constrói discursos baseados em silêncios; cria narrativas dentro da narrativa; parece tentar construir possibilidades de ruptura, criar fendas nas dobras do texto, desdobrar um texto em vários, criar mais de um caminho para a leitura. Ao construir sua literatura pelo que não pode ser dito, cria um sentido para o silêncio: o lugar de poder que prescinde de palavras. A relativização das certezas é uma ruptura importante para

construir o estilo, as personagens e a própria narrativa. Nesse movimento, parece haver uma tentativa de capturar esse fugidio no qual o feminino se configura por meio do silêncio. Como lembra Bosi (1979), do ponto de vista ficcional, o sufoco do sentimento dessas personagens se dá em nome de um realismo utilitário, revelando figuras que, por isso, silenciam mais do que falam.

O narrador, nesse contexto, parece passar por um processo de instabilidade, de questionamento de certezas. Aos poucos, ele se desloca para um lugar menos onipotente, na tentativa de apreender esse feminino que escapa e que parece ser irrepresentável. A linguagem verbal do narrador parece não ser suficiente para falar desse feminino que escapa. Por isso, criam-se espaços para algo que está além do verbal, o que inclui o silêncio. Para evitar a falência desse projeto de apreensão e representação, a saída parece ser construir uma complexidade narrativa que consiga abrigar essas figuras também complexas. É preciso destruir as certezas e romper com modelos tradicionais, algo que os narradores cujas certezas são intocáveis não parecem conseguir.

O movimento que se deflagra nos contos analisados leva da fala ao silêncio, de maneira que o próprio discurso passe a ser construído pela ausência. No extremo, o discurso prescinde de discurso direto; as palavras passam a ser supérfluas dentro de um universo feito de palavras, que é a literatura.

Esse silêncio perturbador parece se construir para dar conta de aparar as arestas da representação do feminino que, ainda que só obtenha vitórias parciais, consegue exercer seu poder, em privado, e expressar-se pelas fendas, usando como estratégias a resignação, a coragem e a sutileza. Todas as figuras femininas mostram a evidência de sua resignação e, com isso, encobrem o que realmente sentem. Machado de Assis expõe, desse modo, o mundo marcado essencialmente pelo uso da máscara social tanto entre mulheres quanto entre homens.

Em alguns momentos, cria-se um jogo entre narrador e personagem, uma armação na qual, quando o primeiro fala, parece silenciar a segunda. Esse silenciamento acontece quando o narrador “toma” a palavra para descrever alguma situação ou revelar algum segredo, como em “A mulher de preto”.

Em “O segredo de Augusta”, aparentemente ocorre o contrário: Augusta confessa um segredo a uma “afável inimiga”. Ela parece falar com o intuito de esconder seu verdadeiro segredo, que é inconfessável. Augusta cala a si mesma, no que parece ser uma tentativa de condensar o procedimento do silenciamento, explorando novas

possibilidades narrativas e sugerindo um fortalecimento do “segredo” em que o feminino se transforma.

Em “Linha reta e linha curva”, o narrador volta a assumir para si a tarefa de contar a história. O silenciamento é um acordo tácito entre as personagens, que, ao não revelarem o segredo que as une, dão margem à criação de um jogo estratégico em que cada um parece ter de adiantar o lance do outro para poder avançar. Nesse contexto, o leitor, alheio ao segredo, é quem parece ser silenciado, como o espectador sem privilégios de um jogo de “vingança” que se revela união.

Em “Ernesto de tal”, é Rosina, que vive de favores com o tio, quem parece não poder se expressar. Mas é nessa impossibilidade que ela encontra a forma de buscar um pretendente. Sua delicadeza de fada encantada parece ser corroída por suas palavras de fogo. Para expressar sua graciosidade, ela cala. “Engole” sua opinião sobre o pretendente para manter a dignidade da possível união. Quando parece ter perdido seus dois pretendentes, ela recua, para voltar, fortalecida, a investir no mais fraco deles, algum tempo depois.

Este silenciamento, que ora é do personagem, ora é do narrador, ora é do leitor, culmina em “O relógio de ouro”, conto no qual todo o discurso é construído pelo silêncio. Clara não fala; apenas chora. E quanto mais chora, mais eloquente se torna. Se o silêncio de Clara é ambíguo, sua resignação revela-se estratégica.

O silenciamento também parece ocorrer no nível da narrativa, sempre que Machado de Assis invoca outras narrativas e as interpola nos contos. Ele suspende a voz narrativa e ali inclui elementos externos, criando um certo hibridismo. Esse “enxerto” acaba por gerar um jogo de encaixes, seja por meio da inclusão de outras narrativas dentro dos contos, seja travando um diálogo com outros textos ficcionais, usando referências que criam a sensação de um jogo de encaixes. Neste sentido, o diálogo se estabelece entre a produção machadiana e a tradição literária que ele problematiza e que é incorporada ao próprio tecido ficcional, e a tentativa parece ser encontrar um equilíbrio para que uma não silencie a expressão da outra. Do ponto de vista de estilo, para realizar essa manobra, Machado de Assis parece optar por assimilar criativamente a tradição literária que antecede, construindo diálogos intertextuais. O que não pode ser dito (o segredo que Magdalena guarda para a amiga) culmina no completo e profundo silêncio de “O relógio de ouro”.

Assim, parece que se estabelece um percurso nos textos estudados. O caminho trilhado acompanhou o caminho machadiano da concentração formal. Os contos vão se

adensando, encurtando, até que em “O relógio de ouro”, Machado de Assis parece dar um salto. A concentração traz o ajuste de estilo, que neste caso serve para destacar o enigma feminino. Parece que este percurso aponta para uma relação entre esse ajuste de estilo ligado a uma forma concentrada e o enigma feminino.

Apesar de haver discurso direto das personagens femininas em cada um desses contos, a fala parece estar sempre vulnerável a ser subtraída, seja pela própria personagem, pelo narrador, por outros personagens ou pela estrutura narrativa que a abriga. Mesmo assim, as personagens se expressam nas dobras desse discurso, e muitas vezes sua vontade só consegue se expressar pelo silêncio.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRÉ, Hildebrando A de. *Gramática ilustrada*. , 4 ed. São Paulo: Moderna, 1991.

ASSIS, Machado de. *50 Contos de Machado de Assis* (seleção, introdução e notas de John Gledson). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Contos fluminenses*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Instituto Nacional do Livro, 1977a.

_____. *Contos – Uma Antologia, volume I* (seleção, introdução e notas de John Gledson). 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Contos – Uma Antologia, volume II* (seleção, introdução e notas de John Gledson). 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Histórias da meia noite*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Instituto Nacional do Livro, 1977b.

_____. *Seus Trinta Melhores Contos*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

AZEVEDO, Silvia Maria. *A trajetória de machado de Assis: do Jornal das famílias aos contos e histórias em livro*. 1990. 736f. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

BARROS, Marta Cavalcante de. *Espirais do Desejo: Uma visão da mulher nos contos de Machado de Assis*. 2002. 190 f. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo São Paulo, 2002.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem? Rio de Janeiro – Século XIX*. São Paulo: T. A. Queiróz Editor, 1989.

BÍBLIA. Lucas. Português. *Bíblia sagrada – Edição pastoral*. Tradução, introdução e notas de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. 33ª impressão. São Paulo: Paulus, 1999. Cap. 8, vers. 2, p.1322.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. “A Máscara e a Fenda (Sobre alguns contos de Machado de Assis)”. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*, v. 17. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 117 a 149.

_____. *Machado de Assis: O Enigma do Olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. Coleção Escritores Brasileiros – Antologias e Estudos. São Paulo: Ática, 1982.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALDWELL, Helen. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê, 2002.

CÂMARA JR, J. Mattoso. *Ensaio machadianos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ao livro técnico/INL, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*, 3a edição. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1969.

_____. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. 5 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Coleção de Cultura Brasileira. Série “Estudos” 1, 1976.

_____. *Vários Escritos*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHO, Lucia Helena de Oliveira Vianna. *Mulheres em cena: cenas de amor e morte na ficção brasileira*. 1990. 240 f. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

CHAUVIN, Jean Pierre. “O paternalismo de saias nas fases de Machado de Assis”. Disponível em www.filologia.org.br/machado_de_assis/O%20paternalismo%20de%20saias%20nas%20fases%20de%20machado.pdf. Acesso em 21 dez. 2009.

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

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. 3a ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. “As idéias estão no lugar” (entrevista). IN: *Cadernos de Debate 1- História do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 61-64.

GOMES, Eugenio. *Espelho contra Espelho – Estudos e ensaios*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S.A, 1949.

GLEDSON. John. “Leituras femininas (e não-leituras masculinas) no *Capítulo dos Chapéus*”. In: “Revista do livro”, Rio de Janeiro, nº 44, set de 2001, p. 42-55.

_____. *Machado de Assis – Impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

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

HERANE, Amanda Rios. *Memória das ilusões: um estudo de Ressurreição, primeiro romance de Machado de Assis*. 2011. 113f. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

JUCÁ FILHO, Cândido. *O Pensamento e a expressão em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1939.

MACHADO, Ubiratan. *Bibliografia machadiana 1959-2003*. São Paulo: Edusp, 2005.

MANGABEIRA, Octavio. *Machado de Assis, seus contos e romances em ponto pequeno*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1954.

MARTINS, Hécio. “Sobre o realismo de Machado de Assis”. In: *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: ABL & Topbooks, 2005.

MASSA, Jean Michel. *Bibliographie descriptive, analytique et critique de Machado de Assis 1957-1958*. Rio de Janeiro: São José, 1965.

MATTOSO CÂMARA JR, J. *Ensaio machadianos*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958) ensaios*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ ABL, 2008.

MESQUITA, José de. “De Lívia a Dona Carmo (As mulheres na obra de Machado de Assis)”. In: Federação das Academias de Letras do Brasil. *Machado de Assis (estudos e ensaios)*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1940.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal – análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

PASTA JR, J. A. . Singularité du double au Brésil. In: Roland Chemama et al. (Org.). *La clinique du spéculaire dans l'oeuvre de Machado de Assis*. Paris: *Cahiers de l'Association Lacanienne internationale*, 2003, p. 39-43.

PEREIRA, Cilene Margarete. “A dissimulação da mulher: uma “outra” leitura de “o relógio de ouro”, de Machado de Assis”. *Artciencia.com*, ano IV. N. 9, Out. 2008 - Jan. 2009. Disponível em <http://www.artciencia.com/Admin/Ficheiros/CILENEPE458.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2010.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *Prosa de ficção (De 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PINHEIRO, Alexandra Santos. *Para além da amenidade - O Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção*. 2007. 279 f. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PRIMI, Juliana. *Mulheres de Machado: condição feminina nos romances da primeira fase de Machado de Assis*. 2004. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis – Curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*. 2 ed. São Paulo: Imprensa Oficial; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.

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.

ROSALDO, Michelle. “O uso e o abuso da antropologia: reflexões sobre o feminismo e o entendimento intercultural”. In: *Revista Horizontes Antropológicos*, vol. 1, n. 1, jan/jun de 1995, p. 11-36.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas – forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5 ed. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Que horas são? – Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. In: *Educação e Realidade*, Porto Alegre, 16 (2), jul/dez. 1990.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *A gênese de um conto de Machado de Assis: implicações...* 1998. 243 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Fábrica de contos: as mulheres diante do cientificismo em contos de Machado de Assis*. 2009. 242 f. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SOARES, Maria Nazaré Lins. *Machado de Assis e a análise da expressão*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/ Ministério da Educação e Cultura. Coleção de Cultura Brasileira. Série “Estudos” 1, 1968.

SOUSA, José Galante de. *Fontes para o Estudo de Machado de Assis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

SOUZA, Gilda de Mello e. *A idéia e o figurado*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2005.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. “Mulheres Machadianas”. In: *Esfinges de papel – ensaios*. Coleção Vitral. São Paulo: EdArt, 1966.

VÁRIOS. *Estudos de Literatura Brasileira número 4 – Número Especial Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras (UFRJ), 1994.

VÁRIOS. *Cadernos de Literatura Brasileira nº 23/24: Machado de Assis*. Instituto Moreira Salles: Rio de Janeiro, 2008.

VILLAÇA, Alcides. “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”. In: *Novos Estudos*, n. 51. São Paulo: CEBRAP, julho de 1998, p. 3–14.

_____. “Querer, poder, precisar: ‘O caso da vara’”. In: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*. n. 6/7; São Paulo: USP, Editora 34, Imprensa Oficial, 2006, p. 17–30.