Luiza Helena Damiani Aguilar

**Machado de Assis em Jornal e Livro: Os Diferentes Suportes e
Sentidos dos Três Contos de *Papéis Avulsos* Publicados Antes de
*Memórias Póstumas de Brás Cubas***

Versão Revisada

2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA

**Machado de Assis em Jornal e Livro: Os Diferentes Suportes e
Sentidos dos Três Contos de *Papéis Avulsos* Publicados Antes de
*Memórias Póstumas de Brás Cubas***

Luiza Helena Damiani Aguilár

Dissertação de mestrado apresentada ao
programa de pós-graduação em Estudos
Comparados de Literaturas de Língua
Portuguesa do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Letras.

Orientação: Prof. Dr. Thiago Mio Salla

Versão Revisada

São Paulo

2020

AGUILAR, Luiza Helena Damiani. Machado de Assis em Jornal e Livro: Os Diferentes Suportes e Sentidos dos Três Contos de *Papéis Avulsos* Publicados Antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2020.

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 07/10/2020

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Lúcia Granja

Instituição: Unicamp

Assinatura: _____

Prof. Dr. José de Paula Ramos Júnior

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A283m Aguilár, Luiza Helena Damiani
 Machado de Assis em Jornal e Livro: Os Diferentes
 Suportes e Sentidos dos Três Contos de Papéis
 Avulsos Publicados Antes de Memórias Póstumas de Brás
 Cubas / Luiza Helena Damiani Aguilár ; orientador
 Thiago Mio Salla. - São Paulo, 2020.
 358 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Machado de Assis. 2. Ambiência Discursiva. 3.
Papéis Avulsos. I. Salla, Thiago Mio, orient. II.
Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Luiza Helena Damiani Aguilar

Data da defesa: 07/10/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Thiago Mio Salla

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 12 /11/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

Resumo

Em chave comparatista, esta dissertação pretende analisar os efeitos de sentido produzidos pelos contos “A Chinela Turca”, “Uma Visita de Alcebiades” e “Na Arca”, de Machado de Assis, nos diferentes suportes editoriais em que foram inicialmente publicados. Ademais de terem sido reunidos na coletânea *Papéis Avulsos*, organizada em 1882 pelo próprio autor, cada um dos contos em questão foi publicado em um jornal da época: “A Chinela Turca” na folha *A Epocha*, em novembro de 1875; “Uma Visita de Alcebiades” no *Jornal das Famílias*, em outubro de 1876; e “Na Arca” n’*O Cruzeiro*, em maio de 1878. Sendo assim, além da análise intrínseca dos textos, a presente investigação conferirá destaque aos conceitos de ambiência discursiva e de mediação editorial, tendo em vista o pressuposto mais amplo de examinar o modo por meio do qual os diferentes espaços de publicação de um escrito participam da significação por ele produzida. Por fim, esses três contos são os únicos presentes no livro que foram publicados antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, isto é, ainda durante o período conhecido como a “primeira fase” da obra do escritor. Em perspectiva mais ampla, portanto, propõe-se estabelecer conexões, ainda que sumariamente, entre elementos provenientes dos estudos machadianos, da teoria literária e da história da imprensa e do livro no Brasil a partir dos referidos contos e de suas trajetórias de veiculação.

Palavras-chave: Machado de Assis; história da imprensa e do livro no Brasil; mediação editorial; ecdótica; *O Cruzeiro*; *Jornal das Famílias*; *A Epocha*; *Papéis Avulsos*.

Abstract

Through a comparative point of view, this thesis intends to analyse the meanings produced by “A Chinela Turca”, “Uma Visita de Alcebiades” and “Na Arca”, three short stories written by Machado de Assis, taking into account the different media in which they were initially published. Besides from being reunited in the collection *Papéis Avulsos*, organized by the author in 1882, each of these short stories was first published on a newspaper: “A Chinela Turca” came out on the journal *A Epocha*, in November of 1875; “Uma Visita de Alcebiades” appeared on *Jornal das Famílias* during October of 1876; and “Na Arca” was printed on *O Cruzeiro*, in May of 1878. Therefore, aside from the deep analysis of the texts, this work will shed a light on the concept of editorial mediation, given that it intends to examine how each publishing space interferes on the meanings produced by an extract. Finally, those three short stories are the only ones in the book that were published on periodicals before *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, that is, still during the period described as the writer’s “first phase”. Through a broader perspective, thus, this dissertation plans to establish connections, even if very briefly, between elements of Machado de Assis studies, literary theory, press and book histories in Brazil coming from these short stories and the vehicles in which they were brought to the world.

Keywords: Machado de Assis; press and book histories in Brazil; editorial mediation; ecdotic; *O Cruzeiro*; *Jornal das Famílias*; *A Epocha*; *Papéis Avulsos*.

Para Luzia Célia Damiani Aguiar e
Therezinha Caruso Aguiar
(in memorian)

Agradecimentos

Por essa conquista, agradeço primeiramente à minha família, cujo amor incondicional sempre me leva um passo adiante. Ao meu pai, Luiz Alberto, figura fenomenal cuja inspiração me trouxe até aqui: meu melhor amigo, meu porto seguro, meu primeiro leitor e um homem que muito admiro. Às minhas segundas mães, Maria do Carmo e Maria José, mulheres excepcionais e minhas maiores fãs, que sempre oferecem palavras de carinho e incentivo para enfrentar qualquer obstáculo. A Luzia Célia e Therezinha, minhas duas outras mães, que infelizmente a vida tirou de mim muito cedo, mas que são horizontes aos quais me apego.

Ao meu orientador, Thiago Mio Salla, pela atenção, por todos os conselhos, sugestões, pelos cuidados com meu texto e pelos anos de paciência e disposição para guiar-me pelos longos caminhos da vida acadêmica desde a graduação. Ao CNPq, pela bolsa que me foi concedida para a realização do Mestrado, da qual o presente trabalho é um feliz resultado. A Vera Mendes, funcionária da secretaria de pós-graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, por toda a ajuda durante os desafios burocráticos desta dissertação.

Aos professores Jean Pierre Chauvin e José de Paula Ramos Júnior, pelas valiosas contribuições que me forneceram durante o exame de qualificação, muito me auxiliando na tarefa de aperfeiçoar a pesquisa. Aos professores Lúcia Granja, Hélio de Seixas Guimarães e mais uma vez ao professor José de Paula Ramos Júnior pela disponibilidade de participarem da minha banca e pelos excelentes apontamentos feitos em suas arguições.

A alguns dos amigos que fizeram e fazem parte da minha vida, trazendo-me até aqui: Maiara Heleodoro dos Passos, com quem dividi e divido as conquistas e angústias de nossas trajetórias no Mestrado, além de compartilhar alegrias, confissões e sonhos ao

longo da vida; Carolina Garcia Yassui, cujas conversas sobre cultura pop e sobre os pequenos dramas da vida cotidiana sempre surgem como abraços quentinhos, arrancando sorrisos do meu rosto; Luís Henrique Longo Lotito, que sempre demonstrou interesse pela minha pesquisa e me ouviu falar sobre Machado de Assis e sobre o cansaço da pós-graduação com muita frequência, ao meu lado há mais de uma década; Lúcia Pires Teixeira de Jesus, pela amizade de longos anos, quase tão antiga quanto minhas memórias, que sempre me proporciona algumas das melhores risadas.

“Em certa casa da Rua Cosme Velho
(que se abre no vazio)
venho visitar-te; e me recebes
na sala trastejada com simplicidade
onde pensamentos idos e vividos
perdem o amarelo
de novo interrogando o céu e a noite.

Outros leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro.
Daí esse cansaço nos gestos e, filtrada,
uma luz que não vem de parte alguma
pois todos os castiçais
estão apagados.”

(Trecho de “A um Bruxo com Amor”, de Carlos Drummond de Andrade)

“*Art happens*, declarou Whistler, mas a ideia de que nós nunca decifraremos até o fim
seu mistério estético não se opõe ao exame dos fatos que a tornaram possível”
(Jorge Luis Borges)

Sumário

1. Introdução	12
2. Um bruxo além de seu tempo – sincronia e diacronia	22
2.1 O primeiro Machado e sua atuação jornalística	26
2.2 O dilema de um Antirrealismo com toques Realistas	49
2.3 O autor pós- <i>Memórias Póstumas</i> e suas especificidades	80
3. Os Contos	106
3.1 “A Chinela Turca” e o teatro em Machado	115
3.2 “Uma Visita de Alcebiades” – o relato transformado em carta	129
3.3 “Na Arca” – um pastiche do <i>Gênesis</i>	142
4. Suportes Originais dos Textos – Jornais e os Pseudônimos	154
4.1 <i>A Epocha</i> e Manassés	163
4.2 <i>Jornal das Famílias</i> e Victor de Paula	185
4.3 <i>O Cruzeiro</i> e Eleazar	219
5. <i>Papéis Avulsos</i> – irmãos sentados à mesa	247
6. Conclusão	286
7. Anexos	294
7.1. Colação das duas versões de “A Chinela Turca”	294
7.2. Transcrição da primeira versão de “Uma Visita de Alcebiades”	299
7.3. Colação da primeira versão de “Uma Visita de Alcebiades”, publicada no <i>Jornal das Famílias</i> , com a versão publicada em <i>Papéis Avulsos</i>	304
7.4. Colação entre a versão de “Uma Visita de Alcebiades” publicada na <i>Gazeta de Notícias</i> em 1882 e a versão de <i>Papéis Avulsos</i>	315
7.5. Colação entre as duas versões de “Na Arca”	316
7.6. Proposta de Edição da Primeira Recepção de <i>Papéis Avulsos</i>	319
8. Bibliografia	341

1. Introdução

Os sentidos de um texto muito têm a dever aos meios de publicação a partir dos quais tal escrito veio a público. Qual é a linha editorial do periódico que o estampou? Qual a especificidade e a localização espacial da seção do jornal que o acolheu? Ele foi publicado ao rés-do-chão (folhetim) na primeira página? Que importância tem a casa editorial que o abrigou em forma de livro? Qual a especificidade da edição *princeps* em questão? Como ela se apresenta e distribui suas matérias? Quais critérios, considerando-se a maior perenidade do suporte livresco, orientaram a seleção dos conteúdos por parte do autor? Qual o impacto da assinatura autoral na leitura do livro em questão?

Roger Chartier, historiador que se dedica, entre outros assuntos, à importância do suporte editorial enquanto elemento produtor de sentido, comenta o tema em *Os Desafios da Escrita*:

A questão essencial que, na minha opinião, deve ser colocada por qualquer história do livro, da edição e da leitura é a do processo pelo qual os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentido aos textos que transmitem, imprimem e leem. Os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são os veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação¹.

A publicação de textos em periódicos era, no século XIX, uma das principais formas de divulgação literária. Não só a leitura de um periódico prolongava-se para além

¹ CHARTIER, Roger. *Os Desafios da Escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, pp. 61-62.

do dia em que ele fora publicado, como também o diálogo entre jornal e literatura permitiu que a dicção usada por ambos os gêneros sofresse sutis alterações. Segundo Lúcia Granja,

[...] é preciso que se tenha em mente que os jornais não eram objetos tão efêmeros no século XIX e que as suas quatro a oito páginas permaneciam para leitura e releitura durante dias, e o folhetim poderia mesmo ser recortado e colecionado. [...] No Brasil, o *box* literário e ficcional do jornal (o rodapé das folhas), *espaço* no qual cabia a crônica, a ficção e a crítica (literária ou de espetáculos), radicalizou um acontecimento esporádico dos jornais franceses, quando se reinventou sem temer a coexistência de textos de diferentes naturezas que ao se alternarem nos dias da semana, passaram a constituir, nessa coabitação, novas formas e gêneros textuais. É importante compreender de que maneira as interpretações brasileiras do uso desse *espaço* podem ser pensadas como uma das razões para o desenvolvimento de formas e estilos literários que identificamos hoje como próprios da Literatura Brasileira; ao mesmo tempo, a compreensão dessa *Poética* dos jornais no século XIX equivale a uma visão mais aprofundada dos textos dos escritores-jornalistas de então.²

A presente pesquisa, portanto, tem por objetivo analisar os efeitos de sentido produzidos pelos contos “A Chinela Turca”, “Uma Visita de Alcebiades” e “Na Arca”, de Machado de Assis, nas diferentes ambiências discursivas em que foram inicialmente publicados: respectivamente, os periódicos cariocas *A Epocha*, em novembro de 1875; *Jornal das Famílias*, em outubro de 1876; *O Cruzeiro*, em maio de 1878; e o livro de contos *Papéis Avulsos*, cujos textos foram reunidos pelo autor pela primeira vez em 1882. Assim, além da análise dos textos propriamente ditos, este estudo procura investigar o

² GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis – Antes do Livro, o Jornal*. Edição digital. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018, p. 37 e pp. 41-42.

papel das referidas ambiências discursivas e de um conjunto diversificado de paratextos nas leituras que foram se cristalizando a respeito dos escritos em questão.

Nesse aspecto, é importante olhar também para a importância de *Papéis Avulsos* no conjunto da produção machadiana. Comumente, toma-se *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como um marco na literatura de Machado de Assis. Tanto para os críticos que consideram uma divisão mais abrupta da obra do autor quanto para aqueles que trabalham com o conceito de uma transformação mais paulatina e orgânica da “primeira” para a “segunda” fase, o romance de 1881 é comumente classificado como a primeira manifestação mais clara da faceta madura do autor, sendo *Papéis Avulsos* responsável pelo mesmo marco na contística do Bruxo do Cosme Velho. Ao mesmo tempo, faz-se imperativo analisar críticos como Silviano Santiago e Hélio de Seixas Guimarães, para os quais a obra de Machado pode ser vista como um todo coeso, um sistema, e para os quais *Memórias Póstumas* e *Papéis Avulsos* representariam não rupturas ou indicações de uma nova fase, mas sim livros nos quais alguns traços presentes na obra de Machado até então se intensificaram ou diminuíram de importância.

Dos doze textos reunidos em *Papéis Avulsos*, apenas os três aqui analisados foram publicados antes de 1880, ano da divulgação inicial de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* não em livro, mas na *Revista Brasileira*. As similaridades desses contos, porém, não se restringem a essa especificidade do momento da publicação primeira. Atribuídos respectivamente aos pseudônimos de Manassés, Victor de Paula e Eleazar, são os únicos contos da obra que não receberam inicialmente a assinatura do próprio Machado. Além disso, enquanto os outros nove escritos do livro estão agrupados em dois jornais, os três contos em questão tiveram tratamentos distintos.

Entre os nove textos restantes de *Papéis Avulsos*, sete saíram estampados na *Gazeta de Notícias* e dois – os mais longos do livro, “O Alienista” e “D. Benedita”,

classificados por Ivan Teixeira como as duas novelas da coletânea³ – foram estampados inicialmente no jornal *A Estação*, no qual Machado publicou também a primeira versão de *Quincas Borba*, em 1886. A impressão de “O Alienista”, primeiro dos escritos do livro a vir a público depois de *Memórias Póstumas*, teve início em 15 de outubro de 1881, pouco mais de um ano antes da publicação de *Papéis Avulsos* como livro, em 26 de outubro de 1882.

Os jornais escolhidos por Machado de Assis para a publicação inicial dos textos de *Papéis Avulsos* possuem algumas semelhanças entre si. O *Jornal das Famílias* (1863-1878), por exemplo, era mensal e tinha como temas principais a moda e a literatura, visando a um público majoritariamente feminino para os padrões da época. Era basicamente essa a proposta d’*A Estação* (surgido em 1872, mas que adotou esse nome e esse projeto somente a partir de 1879 e permaneceu em atividade até 1904)⁴, publicado quinzenalmente. Também quinzenalmente saíram as quatro edições do efêmero *A Epocha* (1875-1876⁵), jornal de foco mais literário e artístico. Já a *Gazeta de Notícias* (1875-1942⁶) e *O Cruzeiro* (1878-1883) eram jornais diários de notícias destinados ao público geral. Se nos outros três jornais as colaborações de Machado de Assis foram publicadas ao lado das demais matérias, n’*O Cruzeiro* e na *Gazeta* seus textos apareciam na seção específica destinada ao “folhetim”.

³ TEIXEIRA, Ivan. *O Altar & o Trono*. Cotia, SP: Ateliê Editorial/ Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010, p. 358.

⁴ *Idem*, p. 48.

⁵ A folha era quinzenal e teve uma curta duração de quatro números, com início no dia 14/11/1875. Embora o último número não conste no acervo da Hemeroteca Digital, é possível inferir que ele teria sido publicado no primeiro dia de 1876, já que esse foi o procedimento seguido para a segunda edição (01/12/1875). Por esse motivo, adotou-se a notação de 1875-1876.

⁶ Segundo Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo na obra *Machado de Assis: Crítica Literária e Textos Diversos*, a *Gazeta de Notícias* deixou de ser publicada em 1942. No entanto, há edições do periódico disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional até 1956. Há, ainda, um verbete de Carlos Eduardo Leal para a Fundação Getúlio Vargas que menciona a atuação do jornal durante a ditadura militar. Analisando brevemente os números de 1942 a 1945, nota-se que, ao longo de boa parte de 1942, Wladimir Bernardes e Bastos Tigre são os diretores da folha. Em setembro de 1942, Bastos Tigre sai de cena, mas Wladimir Bernardes permanece na direção até 28 de fevereiro de 1945, quando a diagramação do jornal é reformulada e Fioravanti di Piero e C.A. Lúcio Bittencourt assumem o comando do periódico.

Por esses motivos, é importante olhar para cada um desses três contos machadianos não só a partir de um viés que considera o texto em si, mas também em face dos protocolos de leitura que cada meio de publicação é capaz de conferir aos escritos. Donald McKenzie, em *Bibliografia e a Sociologia dos Textos*, discorre sobre como os estudiosos de bibliografia deveriam olhar para os textos:

O que a palavra “texto” também permite, no entanto, é a extensão das práticas atuais de modo a incluir todas as formas de texto, não somente livros ou os signos em pedaços de pergaminho ou papel [...]. Francamente, também, aceita que bibliógrafos devam se preocupar em demonstrar que as formas afetam o significado. Além disso, permite que descrevamos não apenas os processos técnicos, mas também os processos sociais de sua transmissão. Dessas maneiras tão específicas, considera textos que não estão em livros, suas formas físicas, versões textuais, transmissão técnica, controle institucional, a sua percepção de seus significados e seus efeitos sociais. Considera uma história do livro e, na verdade, todas as formas impressas, incluindo todos os textos efêmeros, como registro de mudanças culturais, seja na civilização de massa ou em cultura minoritária⁷.

Em vista disso, o texto literário deve ser analisado a partir de uma perspectiva que seja capaz de estudar também o modo a partir do qual a transmissão e circulação daquele escrito repercutem nas leituras e interpretações dele que possam ser feitas. São diversos os elementos responsáveis pela construção dos sentidos de um texto.

Assim, o estudo contribui com novas vertentes da literatura comparada que não mais restringem o comparativismo à análise das reverberações de um texto em outro, mas procuram se abrir para a possibilidade de que um mesmo texto seja compreendido de formas distintas em diferentes contextos e, portanto, possa ser comparado consigo

⁷ MCKENZIE, Donald Francia. *Bibliografia e a Sociologia dos Textos*. Trad.: Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018, pp. 25-26.

mesmo, já que “[...] um elemento, retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser considerado idêntico. A sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função”⁸.

Para McKenzie, não se deve separar o estudo do suporte, a crítica e a história da literatura. Para poder compreender um texto em sua dimensão histórica, faz-se preciso passar pelos diversos processos de sua veiculação ao longo dos anos, tendo em vista questões para, peri e epitextuais que podem mudar a compreensão não só de um texto em específico, mas também da história da leitura e dos livros em si:

[...] pode-se argumentar que chegamos à fronteira entre, de um lado, bibliografia e crítica de texto e, de outro, crítica literária e história literária. Minha opinião é que tal fronteira não existe. Na busca de significados históricos, nos movemos do mais diminuto aspecto da forma material do livro às questões sobre contexto autoral, literário e social. Todas estas, por sua vez, influenciam as maneiras nas quais os textos são então relidos, reeditados, redesenhados, reimpressos e republicados. Se uma história das leituras só é possível através de uma história comparativa dos livros, é igualmente verdade que uma história dos livros não terá sentido se não considerar os significados que eles adquiriram posteriormente.⁹

As interpretações e sentidos de um texto não dependem apenas e tão somente da leitura isolada dos signos impressos no papel. É preciso analisar, conjuntamente, os paratextos que o circunscrevem, sua disposição tipográfica, seu espaço de publicação, entre outros fatores que, por si só, emprestam sentido ao conteúdo ali escrito. Um texto

⁸ CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006, p. 47.

⁹ *Idem*, pp. 37-38.

não se encontra isolado no tempo e no espaço, ele faz parte de um contexto histórico e editorial. Como aponta Chartier:

Para assim deslocar a fronteira traçada entre a literatura, tida como domínio específico de criações e experiências, e as produções e práticas mais comuns da cultura escrita, é necessário aproximar o que a tradição ocidental separou durante muito tempo: de um lado, a compreensão e o comentário das obras; de outro, a análise das condições técnicas ou sociais de sua publicação, circulação e apropriação. São várias as razões dessa dissociação: a permanência de uma oposição entre a pureza ideal do conceito e sua inevitável corrupção pela matéria; a definição do direito autoral, que estabeleceu a propriedade do autor sobre um texto considerado sempre idêntico a si mesmo, não importando a forma de sua publicação; ou, ainda, o triunfo de uma estética que julga as obras independentemente da materialidade de seu suporte. [...] O processo de publicação, seja lá qual for sua modalidade, é sempre um processo coletivo que requer numerosos atores e não separa a materialidade do texto da textualidade do livro. Desse modo, é inútil querer distinguir a substância essencial da obra, tida como sempre semelhante a si mesma, e as variações acidentais do texto, consideradas irrelevantes para sua significação. No entanto, as múltiplas variações impostas aos textos por preferências, hábitos ou erros daqueles que os copiaram, compuseram ou revisaram não destroem a ideia de que uma obra conserva uma identidade perpétua, imediatamente reconhecível por seus leitores ou ouvintes.¹⁰

Isto posto, a construção do sentido de um texto não se restringe às palavras escritas pelo autor e impressas pelo editor, mas engloba também as leituras e interpretações que são feitas dele ao longo do tempo. Considerando-se as balizas *in continuum* traçadas por Eco, o autor procura estabelecer, no transcurso de seu trabalho,

¹⁰ CHARTIER, Roger. *Inscriver e Apagar*. São Paulo: Editora Unesp, 2002, pp. 11-13.

se está em busca de um texto de cunho mais fechado ou mais aberto. Textos fechados podem, ainda, derivar em leituras diferentes daquelas inicialmente imaginadas, ao passo que textos abertos permitem uma quantidade maior de cooperação por parte de seus leitores, favorecendo, assim, interpretações diversas a partir de um mesmo conteúdo. O autor de *Lector in Fabula* comenta:

Não há nada mais aberto que um texto fechado. Só que a sua abertura é efeito de iniciativa externa de um modo de usar o texto, e não de ser suavemente usados por ele. Mais do que de comparação, trata-se de violência. Pode-se também cometer violência contra um texto [...] e com isso tirar sutis desfrutes. Mas aqui estamos falando de cooperação textual qual atividade promovida pelo texto e, por conseguinte, estas modalidades não interessam. Não interessam, note-se, nesta circunstância: o moto de Valéry – *il n'y a pas de vrai sens d'un text* – permite duas leituras: que de um texto se pode fazer o uso que se queira – e que é a leitura que aqui não interessa; e que de um texto são dadas infinitas interpretações – e é a leitura que agora tomaremos em consideração.

Temos um texto “aberto” quando o autor [...] decide (eis onde a tipologia dos textos corre o risco de converter-se num *continuum* de esfumaturas) até que ponto deve controlar a cooperação do leitor e onde esta é provocada, para onde é dirigida, onde deve transformar-se em livre aventura interpretativa. [...]

Só uma coisa ele tentará com sagaz estratégia: que, por maior que seja o número de interpretações possíveis, uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes se reforcem mutuamente.¹¹

Assim sendo, as leituras críticas de *Papéis Avulsos* ao longo da história, desde o momento de sua publicação até os anos mais recentes, mostram-se importantes fatores

¹¹ ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 42.

para a compreensão da obra como um todo e dos contos nela recolhidos. Nessa conjuntura, empreendeu-se um esforço de buscar as resenhas feitas à coletânea de contos no calor da hora, durante o ano de 1882, que foram discutidas no capítulo sobre o livro e recolhidas em um anexo ao final da dissertação.

Com o objetivo de investigar essas circunstâncias de publicação e transmissão relativas aos textos de Machado de Assis, este trabalho organiza-se em seis capítulos, nos quais estão contidos a introdução, a conclusão e seis anexos. Em “Um bruxo além de seu tempo – sincronia e diacronia”, procura-se analisar três aspectos da literatura machadiana: num primeiro momento, sua atuação jornalística e teatral, com profundas raízes políticas; depois, olhamos para as razões pelas quais sua obra é classificada, ao mesmo tempo, como realista e antirrealista; por fim, analisar-se-á as especificidades de uma obra que, amadurecida ao longo dos anos, adquire alguns de seus traços mais pungentes após a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

O capítulo a seguir, intitulado “Os Contos”, tem por objetivo analisar cada um dos escritos em suas especificidades literárias, jogando luz sobre questões como voz narrativa, espaço, tempo e personagens. O capítulo busca trazer ao trabalho a visão de como cada um desses elementos afeta não só sua interpretação, mas até mesmo o modo como o texto é concebido.

Depois, o intuito do capítulo “Suportes Originais dos Textos – Jornais e seus Pseudônimos” é o de adentrar os periódicos nos quais os contos foram inicialmente publicados, bem como o de examinar os pseudônimos que Machado utilizou para assinar cada um dos textos em questão. Sendo assim, torna-se mais palpável compreender os protocolos de leitura aos quais cada uma das narrativas foi submetida.

O capítulo “*Papéis Avulsos* – irmãos sentados à mesa” procura olhar para os elementos que fazem da coletânea uma família, um todo coeso, mesmo que composto por

textos de feições distintas umas das outras. Nesse capítulo, procura-se encontrar elementos que correlacionem os três contos não só entre si, mas também com as outras narrativas presentes na obra.

Por fim, o trabalho conta ainda com seis anexos. Em quatro deles, o leitor terá acesso a uma colação das diferentes versões dos contos. Foi conferido um destaque especial para “Uma Visita de Alcebiades”, escrito que foi publicado duas vezes em jornais (*Jornal das Famílias*, em outubro de 1876, e *Gazeta de Notícias*, em janeiro de 1882). Além disso, tendo em vista que a primeira variante do conto é muito distante da versão posteriormente impressa em *Papéis Avulsos*, optou-se também por transcrever o texto publicado no *Jornal das Famílias*, atualizado ortograficamente. O último anexo corresponde a uma proposta de edição da primeira recepção de *Papéis Avulsos*, compilando as resenhas publicadas na imprensa durante o ano de 1882.

2. Um bruxo além de seu tempo – sincronia e diacronia

Para compreender a atuação de Machado de Assis como autor e o papel das diferentes assinaturas por ele mobilizadas na confecção dos três contos aqui analisados, faz-se necessário direcionar o olhar para as diferentes facetas de sua produção, seja ela em prosa de ficção, seja ela dedicada a gêneros jornalísticos, como a crônica e a crítica literária e teatral.

Em sua carreira como escritor, Machado contribuiu com publicações periódicas de diferentes maneiras. As folhas foram não só o meio de publicação original de poesias, contos e romances do autor, como também se constituíram num espaço usado para o exercício de alguns gêneros propriamente jornalísticos, quer séries de crônicas e críticas literárias ou teatrais, quer artigos estampados em colunas que acompanhavam a política nacional e davam a ele a oportunidade de transitar por sessões do senado, por exemplo.

Durante os primeiros anos de sua produção intelectual, Machado tinha particular interesse pela função civilizatória do jornal e do teatro, partilhando da crença de que esses dois meios de comunicação poderiam proporcionar uma real mudança na sociedade.

Com o passar dos anos, porém, o jovem autor começa a viver desilusões nesses dois campos. No teatro, sua atuação como censor do Conservatório Dramático configura-se como um dos principais fatores responsáveis por esse desencanto: como não podia recusar obras pela sua qualidade, ficando a censura restrita a questões que feriam a moralidade, Machado distancia-se do campo dramático, reaproximando-se dele somente anos depois.

Sua relação com o jornalismo é, também, reimaginada com o passar do tempo. De início, o Bruxo do Cosme Velho acreditava que os periódicos seriam capazes de civilizar a sociedade de modo mais dinâmicos e eficaz, superando o livro como veículo de transformação social. No início da década de 1860, o escritor colaborava de modo

constante com colunas jornalísticas, sem poupar críticas aos agentes da política nacional, especialmente quando se tratava do partido conservador. Para Jean-Michel Massa, seu afastamento do *Diário do Rio de Janeiro*, primeiro jornal com o qual contribuiu de maneira mais dedicada – e primeiro em que é remunerado –, teria se dado porque o autor ameaçava a estabilidade de um possível governo liberal que poderia tomar o poder, estando mais à esquerda do que seus colegas de redação¹.

A publicação de “A Chinela Turca”, “Uma Visita de Alcebiades” e “Na Arca” acontece no momento em que Machado afastava-se parcialmente de sua atividade como jornalista e teatrólogo, mas ainda demonstrava preocupação com o desenrolar dessas áreas, escrevendo crônicas seriadas em folhas de orientações diversificadas e também críticas literárias, como “Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade” para o periódico *O Novo Mundo* em 1873, no qual trata de diferentes gêneros, com severas censuras ao teatro nacional.

Sendo assim, ao analisar as empreitadas jornalísticas e dramáticas do jovem Machado de Assis no subcapítulo “O primeiro Machado e sua atuação jornalística”, torna-se possível compreender os caminhos que levaram o autor aos locais que ele vem a ocupar durante a década de 1870.

Nesse mesmo período, Machado procurava refletir esteticamente sobre as duas escolas literárias prevalentes no momento, o Romantismo e o Realismo, em busca de uma voz própria. O Bruxo do Cosme Velho recriminava os excessos no teatro, como bem apontado em seu texto para o *Diário do Rio de Janeiro* em que critica o ultrarromanticismo e o ultrarrealismo na arte dramática². No “Instinto de Nacionalidade”, o autor critica o uso excessivo de elementos considerados “nacionais” na literatura,

¹ Essa hipótese de Massa será discutida mais detidamente nas páginas 38-40 do presente trabalho.

² Examina-se com mais profundidade esse tema nas páginas 43-45.

vertente muito comum do Romantismo brasileiro, pregando uma mistura entre traços locais e outros de cunho considerado universal.

Quando da publicação de *O Primo Basílio* no Brasil, em 1878, Machado reafirma com ainda mais prontidão sua posição antirrealista, criticando a obra de Eça de Queiroz a partir de uma série de aspectos diferentes: construção do enredo, elaboração de personagens, além de fazer comentários que atingem diretamente os preceitos principais da escola realista. Para o escritor carioca, a protagonista do romance queirosiano não passa de um títere nas mãos do narrador, plana e sem emoções complexas. Ademais, a busca dos autores realistas pela descrição exata da realidade seria, para Machado, inalcançável³.

Assim sendo, revela-se importante avaliar em que contexto e a partir de quais manobras críticas Machado seria hoje classificado como um autor realista apesar de seus posicionamentos deliberadamente antirrealistas durante o século XIX, especialmente durante os anos 1870. Se ao longo do século XX o autor foi cada vez mais visto como iniciador do realismo no Brasil, é preciso compreender os processos a partir dos quais se tornou possível chegar a essa conclusão crítica: alterando o cenário original e reimaginando as nomenclaturas do período; ressignificando a palavra “realismo” para além daquilo que ela designava no século XIX; olhando para os narradores machadianos, especialmente a partir de *Memórias Póstumas*, por meio de uma nova luz.

Por esse motivo, faz-se imperativo analisar também as características que moldam os diferentes momentos da escrita machadiana, sejam eles vistos como ruptura inconciliável, sejam eles retratados como mudança gradual ou mesmo como partes de um sistema coeso cujos traços se intensificaram ou dirimiram ao longo do tempo. Para compreender aquilo que a crítica classifica como realista na obra de Machado, convém

³ As críticas que Machado dedicou a tal romance ganharão tratamento mais aprofundado nas páginas 60-65.

voltar o olhar para as obras que cimentaram essa crença, ao mesmo tempo que, para compreender as leituras feitas de cada uma dessas produções ao longo da história, faz-se necessário olhar para o Realismo Antirrealista de Machado de Assis.

Com o objetivo de analisar *Papéis Avulsos* e seus três contos publicados durante a década de 1870, ou seja, antes do impacto causado pelo lançamento das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, livro tido como marco da transformação que levou a diferentes concepções sobre a obra machadiana e a divisão desta em suas chamadas “duas fases”, mostra-se importante avaliar as características que ora aproximam e que ora distanciam os textos de Machado publicados antes e depois de 1880. No bojo de tal questão, outra pergunta premente diz a respeito a quais poderiam ser os elementos presentes não só nos textos da suposta “segunda fase” como de sua obra como um todo.

Para tanto, devemos ter atenção a elementos que proporcionam coesão ao todo da obra machadiana a partir das leituras críticas feitas ao longo dos anos, desde aquelas contemporâneas ao autor – como as de José Veríssimo e Araripe Júnior – até aquelas que seriam empreendidas mais de um século depois – como as de Roberto Schwarz, Hélio de Seixas Guimarães e Ivan Teixeira, por exemplo. Elementos de tradições como a sátira menipeia ou a dos humoristas dos séculos XVII e XVIII permearam e ainda permeiam a visão da crítica sobre Machado.

Deste modo, ao buscar elementos capazes de aproximar os três contos dos anos 1870 aqui investigados daquela que é conhecida como a “fase madura” do autor, a ponto de eles serem tratados como irmãos dos outros escritos da obra que foram publicados entre 1881 e 1882, torna-se imperativo analisar também as características atribuídas aos textos machadianos posteriores a *Memórias Póstumas*.

2.1. O primeiro Machado e sua atuação jornalística

Nascido em 1839, Machado de Assis viveu toda a sua juventude e boa parte de sua vida adulta durante o período do Segundo Reinado. Filho de um pintor de paredes e de uma imigrante açoriana, sua trajetória de uma infância pobre ao exercício de cargos de grande relevância no funcionalismo público permitiu que seu olhar transitasse por diferentes classes sociais, algo que foi problematizado em suas obras e contribuiu, junto à mestria e obliquidade de sua prosa, entre outros aspectos, para que Machado alcançasse o posto de maior autor de sua época.

Para compreender melhor a trajetória de Machado de Assis como escritor e, especialmente, sua relação com o cenário jornalístico brasileiro ao longo do século XIX, é preciso tratar, ainda que brevemente, de sua juventude, momento em que o autor esteve mais próximo do ambiente das redações e pôde se envolver mais diretamente com os periódicos, em uma postura militante, de ativismo social, que depois transparece também em sua visão sobre a importância do teatro na sociedade nacional.

Machado envolveu-se com literatura desde muito cedo, publicando seu primeiro poema em 1855, aos quinze anos. Paula Brito abria espaço para jovens escritores na sua *Marmota Fluminense*. Idealista e patriota, tal editor e poeta tinha interesse em desenvolver a literatura nacional, lançando novos nomes. Participar desse ambiente e receber o incentivo de uma figura como o célebre Paula Brito foram elementos cruciais para o desenvolvimento intelectual do jovem literato, que dava seus primeiros passos e tinha suas primeiras discussões em meio a um grupo de indivíduos com objetivos similares⁴.

⁴ MASSA, Jean-Michel. *A Juventude de Machado de Assis (1839-1870): Ensaio de Biografia Intelectual*. Prólogo de Antonio Candido e posfácio de Paulo Rónai. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. 2ª ed. revista. São Paulo: Editora Unesp, 2009, pp. 83-90.

A introdução de Machado de Assis na vida intelectual brasileira do século XIX deu-se, primordialmente, mediante a publicação de poesia, teatro e crítica literária. Alguns de seus primeiros escritos estampados em jornais cariocas, como a *Marmota Fluminense* (“Ideias Vagas – A Comédia Moderna” em 1856) e *O Espelho* (“Ideias Sobre o Teatro” em 1859), versavam sobre os rumos da dramaturgia tanto nacional quanto internacional. Em 1860, o escritor publica sua primeira peça *Hoje Avental, Amanhã Luva* em *A Marmota* e, no ano seguinte, sai *Desencantos*, impressa por Paula Brito.

À medida que Machado vai se envolvendo com colegas literatos nos ambientes das folhas jornalísticas, novas portas se abrem, tanto para a publicação de literatura quanto para sua colaboração com diferentes veículos de imprensa. O jornal não é apenas um espaço para publicação de literatura, mas também um local que proporciona contato direto com a vida política do século XIX. Machado de Assis ganha interesse pelo tema paulatinamente, passando a defender uma ideia de progresso, como ficará claro em seus textos publicados em 1859, como “O Jornal e o Livro” e “A Reforma pelo Jornal”, por exemplo.

Ao final dos anos 1850, o jovem Machado começa a conviver com algumas figuras como Francisco Otaviano, Saldanha Marinho, Teófilo Otoni, Quintino Bocaiuva, Manoel Antônio de Almeida, Augusto Emílio Zaluar e Charles Ribeyrolles⁵. É do republicano francês que vem a inspiração política e social de suas poesias iniciais. O grupo de jovens intelectuais brasileiros tinha como centro as discussões propostas por Charles de Ribeyrolles, que na época escrevia seu *Brésil Pittoresque* (1859). “A mesma fé democrática e liberal os unia”, afirma Jean-Michel Massa.

O envolvimento de Machado com Ribeyrolles foi muito além das afinidades políticas. Sua ligação com o escritor francês estendeu-se também ao projeto d’*O Brasil*

⁵ *Idem*, pp. 186-194.

Pitoresco, com o qual Machado contribuiu fazendo parte da equipe de tradutores, e até mesmo em aspectos pessoais: o jovem autor era um dos únicos brasileiros presentes em uma reunião celebratória do nascimento do filho de Victor Frond, fotógrafo e coeditor d'*O Brasil Pitoresco*, ocorrida em janeiro de 1859. Na ocasião, Machado foi quem traduziu o poema de Ribeyrolles em homenagem ao filho do amigo; pouco tempo depois, era ele quem publicava seu primeiro poema em francês para celebrar os seis meses de vida de Charles Frond no *Correio Mercantil*, intitulado “A Ch. F., filho de um proscrito”.⁶

Ao passo em que Machado se envolvia com o meio jornalístico, crescia simultaneamente seu gosto pela profissão e pelo frescor que a atividade poderia trazer para a sociedade em que vivia. Aos poucos, o jovem autor começa a publicar textos em que discorre sobre a importância da imprensa e como o avanço desse meio de comunicação poderia transformar o mundo e ser responsável por uma espécie de revolução.

O primeiro de seus textos sobre o tema foi publicado em dois números do *Correio Mercantil* durante o início do ano de 1859. Em “O Jornal e o Livro”, Machado tenta compreender como os dois suportes editoriais vão conviver conjuntamente com o passar dos anos, comparando a revolução provocada pelo jornal com aquela relativa ao surgimento da imprensa e da publicação mais abrangente de livros. Esses seriam dois meios de propagação de ideias, processo que antes era realizado por meio da arquitetura⁷.

Machado comenta:

⁶ Cf. MAGALHÃES JR., Raymundo. *Vida e Obra de Machado de Assis: Aprendizado (Volume I)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, pp. 107-118.

⁷ “A arquitetura vinha transformar em preceito, em ordem, o que eram então partos grotescos da fantasia dos povos. [...] O meio, pois, de propagar e perpetuar a ideia era uma arte. [...] O edifício, manifestando uma ideia, não passava de uma coisa local, estreita. O vivo procurava-o para ler a ideia do morto; o livro, pelo contrário, vem trazer à raça existente o pensamento da raça aniquilada. O progresso aqui é evidente”. Cf. ASSIS, Machado de. “O Jornal e o Livro”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, p. 992.

Tudo se regenera: tudo toma uma nova face. O jornal é um sintoma, um exemplo desta regeneração. A humanidade, como o vulcão, rebenta uma nova cratera quando mais fogo lhe ferve no centro. A literatura tinha acaso nos moldes conhecidos em que preenchesse o fim do pensamento humano? Não, nenhum era vasto como o jornal, nenhum liberal, nenhum democrático, como ele. Foi a nova cratera do vulcão. Tratemos do jornal, esta alavanca que Arquimedes pedia para abalar o mundo, e que o espírito humano, esse Arquimedes de todos os séculos, encontrou.⁸

Nesse sentido, ele acreditava no jornal como uma alavanca de propulsão para mudanças e transformações na sociedade de modo mais pungente do que na literatura convencional, uma vez que abria espaço para discussão, era democrático, ao contrário do livro, tão somente centrado em transmitir uma ideia. Ele continua:

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções. O jornal apareceu, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social.⁹

Ainda, em outro trecho do mesmo texto, Machado vai reforçar a ideia de que o jornal permite a expressão diária – ou ao menos frequente – das ideias que permeiam a sociedade, reforçando seu argumento de que a publicação periódica é uma revolução em relação ao livro, mesmo que ambos possam coexistir:

⁸ ASSIS, Machado de. “O Jornal e o Livro”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 991-992.

⁹ *Idem*, p. 993.

O jornal, *literatura cotidiana*, no dito de um publicista contemporâneo, é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a ideia de um homem, mas a ideia popular, esta fração da ideia humana. [...] Isto posto, o jornal é mais que um livro, isto é, está mais nas condições do espírito humano.¹⁰

Isto posto, os periódicos proporcionariam ao leitor a possibilidade de ter suas ideias e visões cotidianas expressadas e discutidas, ao contrário do que aconteceria no ambiente dos livros, em que haveria apenas a transmissão do conhecimento, sem o posterior debate que o jornal proporcionaria.

Meses depois, Machado volta a tratar do tema. Em outubro do mesmo ano, ele publica em *O Espelho* o texto “A Reforma pelo Jornal”, em que as opiniões do autor sobre o assunto tornaram-se ainda mais pungentes. Com o passar do tempo, o escritor envolvia-se mais intimamente com diferentes folhas e ganhava interesse pela profissão, dando cada vez mais crédito ao poder do jornal na sociedade. Como aponta Lúcia Miguel Pereira:

Poucos meses antes, em outubro de 1859, escrevera no *Espelho*, um artigo intitulado “A Reforma pela Imprensa”¹¹ em que deixava bem patentes as tendências liberais, louvando o jornal pela sua ação democratizante, declarando-se adversário das aristocracias. Exigia a divulgação da cultura, o esclarecimento das massas, rematando: “eu não creio no destino individual, mas aceito o destino coletivo da humanidade”.¹²

¹⁰ *Idem*, p. 994.

¹¹ Lúcia Miguel refere-se ao texto “A Reforma pelo Jornal”.

¹² PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis (Estudo Crítico e Biográfico)*. 6ª ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019, p. 92.

Jean-Michel Massa reforça que, nesse momento de sua vida, Machado demonstrava cada vez mais interesse por atuar no jornalismo como profissão, deixando a vida literária em segundo plano, justamente por acreditar que esse seria o meio mais eficiente de democratizar a cultura, visando a um “destino coletivo”. Nesse mesmo período, a atenção devotada pelo escritor ao cenário político do país também crescia, especialmente à medida que o autor firmava amizade com figuras como Saldanha Marinho ou Quintino Bocaiuva, declaradamente liberais e que em alguns momentos estiveram envolvidos diretamente com o governo. Massa desenvolve:

Naquela época [quando da publicação de “O Jornal e o Livro”], estabelecera uma espécie de equilíbrio entre os diferentes gêneros literários e deixara um pequeno lugar ao jornalismo. Mas agora a imprensa passava a ter uma parte maior. Machado de Assis encontrou seu caminho de Damasco. No novo caminho aberto diante dele, encontrou dignidade e trabalho à sua altura. O escritor, para se libertar da servidão, devia se engajar na luta de sua época [...] Nove meses antes, desejara enveredar na carreira de prosador, com a opção de ser romancista ou dramaturgo. Agora, é a carreira de jornalista que desejava abraçar, mas com uma nova fé, um fervor e uma violência que nunca conhecera.¹³

No momento da publicação de “A Reforma pelo Jornal”, Machado destinava ao jornal um olhar ainda mais esperançoso e, por isso, demonstrava interesse por engajar-se no exercício de tal profissão. Mais do que nunca, ele acreditava que as folhas foram o grande estopim das revoluções populares, o principal motor da nova era, alimentando as ideias e dando poder às classes menos favorecidas, que poderiam, então, derrubar a aristocracia:

¹³ *Idem*, pp. 194-195.

Houve uma coisa que fez tremer as aristocracias, mais do que os movimentos populares; foi o jornal. Devia ser curioso vê-las quando um século despertou ao clarão desse *fiat* humano; era a cúpula de seu edifício que se desmoronava. Com o jornal eram incompatíveis esses parasitas da humanidade, essas fofas individualidades de pergaminho alçado e leitos de brasões. O jornal que tende à unidade humana, ao abraço comum, não era um inimigo vulgar, era uma barreira... de papel, não, mas de inteligências, de aspirações.¹⁴

Posteriormente, ele continua:

E o que é a discussão? A sentença de morte de todo o *status quo*, de todos os falsos princípios, dominantes. Desde que uma coisa é trazida à discussão, não tem legitimidade evidente, e nesse caso o choque da argumentação é uma probabilidade de queda. Ora, a discussão, que é a feição mais especial, o cunho mais vivo do jornal, é o que não convém exatamente à organização desigual e sinuosa da sociedade.¹⁵

Na visão do jovem Machado, a publicação periódica dava ao povo uma possibilidade de abalar as estruturas que regiam socialmente o Brasil do século XIX, já que o viés democrático do jornal contrastava com a “organização desigual e sinuosa da sociedade”. A abertura para a discussão de temas daria fim ao *status quo* vigente no período, possibilitando um novo arranjo social, comandado pelas classes ínfimas, que finalmente ganhavam um espaço em que poderiam expressar sua voz. Jean-Michel Massa comenta:

¹⁴ ASSIS, Machado de. “A Reforma pelo Jornal”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1017-1018.

¹⁵ *Idem*, p. 1018.

Em *A reforma pelo jornal*, o estilo de Machado de Assis, a exemplo do estilo de seus mestres franceses, é rápido. Interroga, exclama, admira-se. As palavras conduzem o pensamento e se tem frequentemente a impressão de um diálogo que ele procura estabelecer com seus leitores, de quem procura adesão. O texto, como no teatro, é escrito tanto para ser falado ou recitado quanto para ser lido. O jornal – que também é um *Fiat* – sustenta o programa do escritor. Dessa forma, o caminho que tinha de seguir, para permanecer fiel às suas concepções, ia pouco a pouco sendo traçado.¹⁶

Seu envolvimento com o jornalismo foi crescendo com o passar do tempo. Depois de ter publicado textos para *Marmota Fluminense* (1852-1857¹⁷) durante o início de sua carreira, ele envolve-se também com folhas como o *Correio Mercantil* (1848-1868), o *Paraíba* (1857-1859), *O Espelho* (1859-1860) e, finalmente, o *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1878) a partir do ano de 1860, primeiro trabalho jornalístico pelo qual o autor recebe remuneração bem definida.

Ao longo de sua colaboração com as três primeiras folhas, os textos de Machado tomavam um viés cada vez mais político: alguns de seus poemas tinham tons sociais¹⁸. Nos textos que publicou no *Paraíba*, Machado trabalhou com muitos poemas de cunho progressista, como se pode ver naqueles em que trata de figuras como a prostituta, por exemplo, feito aparentemente quase inédito em terras brasileiras¹⁹.

¹⁶ *Idem*, p. 234.

¹⁷ Ao longo dos anos, o jornal passou por três títulos distintos: *A Marmota na Corte* (1849-1852), *Marmota Fluminense* (1852-1857) e *A Marmota* (1852-1861 e 1864). Embora Machado tenha contribuído essencialmente no segundo momento da folha, sua orientação editorial se mostrou semelhante nos três períodos, ditada pela presença de Paula Brito como editor chefe. Cf. SIMIONATO, Juliana Siani. *A Marmota e seu Perfil Editorial: Contribuição para Edição e Estudos dos Textos Machadianos Publicados Nesse Periódico (1855-1861)*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009.

¹⁸ Trata-se de poemas publicados posteriormente na obra *Dispersos de Machado de Assis*, textos coligidos e anotados pelo próprio Jean-Michel Massa, entre os quais se pode destacar: “Vem!”, sobre prostituição; “Nunca Mais”, que trata de uma desilusão amorosa; e “S. Helena”, cujo tema se centra na política nacional.

¹⁹ Segundo Massa, o tema da prostituta apareceria na literatura brasileira por volta de 1858, em uma peça de José de Alencar encenada pela primeira vez dois meses depois da publicação do poema machadiano “Vem!”, no *Paraíba*. Sendo assim, a ideia da prostituta como passível de algum tipo de redenção, que já

Quando da criação de *O Espelho*, Machado passou a ser um dos redatores da revista, dando sua contribuição não só na forma de textos esparsos, mas também quanto à linha adotada pela folha. Muitos dos colaboradores iniciais desse periódico eram antes parte da equipe da *Marmota*, e não por acaso as primeiras quatro edições d'*O Espelho* são impressas por Paula Brito²⁰. Foi nele também que Machado teve a oportunidade de desenvolver, com constância, sua crítica teatral, uma vez que o jornal abriu espaço para tal na coluna “Revista de Teatros”, da qual o jovem literato assumia a responsabilidade. É nas páginas d'*O Espelho* que os textos do autor ganham espontaneidade, como sugere Massa:

Machado de Assis se dirigia, quase sempre, às leitoras. Chegava mesmo a escrever especialmente em sua intenção. Se se mostrava tímido em presença das mulheres – como o pretendem alguns, sem fundamento – diante do papel em branco não tinha constrangimento, nem hesitação. De qualquer maneira, ele não considerava, de modo algum, que o público feminino a que se dirigia representava um público de qualidade inferior. Ao contrário. Como liberal, não seria menos homem de bem ao fazer uma galanteria. Para Machado de Assis, os bons sentimentos não invalidavam a literatura. Não se passava uma crônica sem que cortejasse sua “amável leitora”.²¹

O público feminino, então, ganhava papel de destaque na pena machadiana, já que as mulheres funcionavam como o “árbitro de suas preferências estéticas”²², e era com elas que ele travava importantes diálogos sobre arte e sociedade, já que o escritor acreditava na função civilizatória do teatro²³. Além disso, a posição dele como uma

era amplamente discutida no continente europeu, tinha em Machado uma de suas primeiras representações nacionais. Cf. MASSA, Jean-Michel. *op. cit.*, pp. 201-206.

²⁰ MASSA, Jean-Michel. *op. cit.*, p. 211.

²¹ *Idem*, p. 225.

²² *Idem*, *ibidem*.

²³ A visão de Machado sobre teatro será discutida mais detidamente adiante, neste mesmo capítulo.

espécie de galanteador de suas leitoras, defendida por Massa, iria de encontro à visão posteriormente defendida por críticos como Araripe Júnior de que Machado tinha pouca experiência com o sexo feminino devido à ausência de descrições mais cruas e sexuais das mulheres em seus romances.

Tanto o *Paraíba* quanto *O Espelho* chegaram ao fim devido ao baixo número de assinaturas. Ao entrar no ano de 1860, Machado passa a fazer parte do quadro do *Diário do Rio de Janeiro*, e assim dá continuidade ao que iniciaria no *Correio Mercantil* e no *Paraíba*, e posteriormente desenvolvera n' *O Espelho*:

Com toda a certeza, a entrada de Machado de Assis para o *Diário do Rio de Janeiro*, no início de 1860, representou um momento decisivo em sua carreira. Os que acompanham sua elevação na escala social poderiam chamar a essa mudança de promoção. Ele tinha consciência disso, pois ao falar de suas lembranças, em *Velho senado*, num recuo de quase quarenta anos, fixou com precisão, em março de 1860, os começos de sua carreira jornalística. Até então, sua colaboração nos diversos jornais ou revistas fora gratuita, ou quase. Era ainda diletante do jornalismo.²⁴

Em “Velho Senado”, portanto, Machado estabelece o ano de 1860 como aquele em que suas ideias políticas ganhavam forma, o que coincide com seu ingresso no *Diário do Rio de Janeiro*, jornal de forte cunho liberal. Embora as ideias de Machado não fossem pouco definidas anteriormente, parece que ele tomou o ingresso em tal veículo, conforme sugere Massa, como um marco de sua vida política e de sua carreira jornalística²⁵. O periódico, dirigido por Saldanha Marinho, alinhava-se claramente na oposição aos

²⁴ *Idem*, p. 239.

²⁵ “Contando, anos depois, como se dera esse convite, disse Machado que, na conversa sobre política, se limitara a responder às perguntas de Quintino Bocaiuva, pois, nessa matéria, não teria opiniões ‘fixas nem determinadas’. Traía-o a memória, ou se arrependia de tê-las tido, nesse momento, bem fixas e determinadas”. Cf. PEREIRA, Lúcia Miguel. *op. cit.*, p. 92.

conservadores então no poder, e Machado aparecia como figura central dessa oposição, já que logo de início o escritor ficou responsável pelo noticiário da folha, segundo Alfredo Pujol²⁶.

Mais importante do que isso, ainda, é a série de artigos que o autor publicou sob o título de “Os Comunicados” ou “Colaboração Humorística”, comumente acompanhada da epígrafe *E pluribus unum*²⁷ e da assinatura “Os humoristas”. Nessa coluna, o articulista apresentava e fazia comentários sobre as notícias da semana ou da quinzena. A seção foi absorvendo também a crítica literária e teatral, entre outros gêneros textuais e assuntos²⁸.

Foi também no *Diário do Rio de Janeiro* que Machado publicou sua famosa coluna “Revista Dramática”, na qual discutia e analisava criticamente algumas das peças representadas no Rio de Janeiro, além de aproveitar o espaço para discorrer sobre as opiniões que cultivava em relação à arte teatral.

Em 1861, Machado passou a ser responsável por uma série de crônicas permanente – assinada por Gil e posteriormente por M. A. – intitulada “Comentários da Semana”, que funcionava como uma espécie de substituta dos editoriais da folha. Aqui, o autor encontrava-se bem distante do absenteísmo que depois lhe seria atribuído, discorrendo incessantemente sobre os acontecimentos concomitantes à campanha eleitoral que se aproximava. Comentava também o cenário teatral e literário do período, já que, como aponta Jean-Michel Massa, “a literatura permanece a serviço da humanidade. Por meio de expressões firmes que sua pena encontrava naturalmente, sentese o quanto Machado de Assis se achava persuadido de que o jornalista estava investido

²⁶ Cf. PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo: Typ. Brazil, 1917, p. 31.

²⁷ A citação tem origem no poema “*Moretum*”, do célebre poeta romano Virgílio (70 a.C.-19 a.C.). Em tradução livre, ela significa algo como “De muitos, um”.

²⁸ MASSA, Jean-Michel. *op. cit.*, p. 247.

de uma função, de uma missão determinante na sociedade”²⁹. Como também aponta Lúcia Granja:

As crônicas, que comentam os mais diversos e variados assuntos da semana, apresentam uma certa preferência pelo tema da política. No entanto, tal preferência não se manifesta como objetivo principal do escrito semanal. A crônica escolhe por entre os diversos assuntos da semana aqueles que lhe oferecem maior interesse, reorganizando os fatos nessa narrativa, evidência que não se pode negar. Nessa reorganização da realidade está presente a pena do cronista, que escolhe, reproduz, elege para o comentário esse ou aquele assunto. Não há um tema que a norteie preferencialmente, nem mesmo a política, a qual pode até estar ausente em alguns dos textos.³⁰

Machado navegava pelos diferentes temas que perpassassem a semana em questão para construir sua narrativa como cronista, muitas vezes fazendo associações entre temas que pouco ou nada tinham em comum, mas que se tornavam muito próximos uns dos outros a partir do momento em que o cronista os trabalhava em conjunto. Em 1º de novembro de 1861, por exemplo, Machado transita entre os temas da seguinte forma: “É sob a gerência deste ministério que vai efetuar-se em nossa capital uma festa industrial, a exposição de 2 de dezembro”³¹. Parágrafos adiante, na mesma crônica, o narrador escreve: “A obrigação de comentar leva-me a fazer transições bruscas; por isso passo sem preâmbulo do novo livro à oferta que por parte de alguns amigos e admiradores acaba de ser feita ao Sr. Dr. Pinheiro Guimarães, autor do drama *A História de uma Moça Rica*”³².

²⁹ *Idem*, p. 260.

³⁰ GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, Escritor em Formação (À Roda dos Jornais)*. Campinas, SP: Mercado de Letras/ São Paulo: FAPESP, 2000, p. 27.

³¹ ASSIS, Machado de. “Comentários da Semana”. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: n. 299, 1º nov. 1861, p. 1.

³² *Idem, ibidem*.

Com o desenrolar de sua atividade como cronista, a pena do futuro autor de *Memórias Póstumas* foi ficando cada vez mais afiada, não poupando críticas a diferentes figuras do governo³³. Sua opinião era respeitada pelos colegas de profissão, e Machado aproveitava a posição que tinha na folha para, com fortes doses de ironia, fazer críticas ferrenhas não só ao governo, mas até mesmo a colegas de redação³⁴. Nesse momento de sua produção, o autor vai fazer ainda mais uso do diálogo com seus leitores, brincando com essa estratégia para ecoar a opinião do público, como argumenta Lúcia Granja:

O tom dialogal da crônica funciona quase em um registro jogralizado, em que texto escrito e opinião geral se completam e se respondem. A crônica pode ser vista, dessa forma, como um eco da opinião de seu público, liberal, que se junta a ela na observação do noticiário do jornal. Considerando a crônica em um espaço de interlocução mais amplo, a voz do narrador aparece revestida de uma função semelhante à do próprio coro no espaço dialogal privilegiado da tragédia clássica. [...] Existe assim um pacto entre o narrador e o seu leitor, o qual está, muitas vezes, fundado na ironia.³⁵

Para Granja, muitos dos traços que estariam presentes na futura prosa machadiana já eram por ele desenvolvidos em suas crônicas para o *Diário do Rio de Janeiro*. À medida que o narrador vai dialogando com seu leitor e usando o espaço para construir uma narrativa a partir dos acontecimentos da semana, sua pena adquire feições que depois ficariam ainda mais patentes na literatura de Machado, como a ironia, os narradores pouco confiáveis e as paródias de textos do cânone literário. Ainda em Granja:

³³ Cf. GRANJA, Lúcia. *op. cit.*, pp. 36-60.

³⁴ Em um exemplo mencionado por Jean-Michel Massa, em fevereiro de 1862, um dos colegas de Machado no *Diário* propunha o aumento do tempo de trabalho dos operários que trabalhavam na construção de dois navios. O Bruxo se opõe violentamente, “em nome dos princípios e dos sentimentos da humanidade”, argumentando que o bom senso seria contrário à longa carga de trabalho dos operários nas condições precárias e em um clima desfavorável. Cf. MASSA, Jean-Michel. *op. cit.*, p. 266.

³⁵ GRANJA, Lúcia. *op. cit.*, p. 38-41.

A partir daí, pudemos desenvolver a análise do discurso machadiano, apontando as principais características de sua crônica, dentre as quais destacamos: o ensaio de técnicas narrativas, a presença do narrador volúvel e não confiável que faria parte de sua melhor prosa de ficção, o tom dialogal que chega mesmo a incluir a participação do leitor, a intertextualidade paródica com a tradição, o desenvolvimento, enfim, da literariedade.³⁶

As estratégias do Machado cronista que criticava social e politicamente o Brasil dos anos 1860 dariam frutos para sua literatura ao longo de sua vida, e a ironia ganharia importância cada vez mais profunda. À medida que o narrador conversa com o grande público leitor do *Diário do Rio de Janeiro* e funciona como eco da opinião pública, dizendo quase sempre o oposto do que queria dizer, Machado começa a desenvolver os traços que seriam reconhecidos, mais tarde, em sua prosa dita “madura”, principalmente. “Na verdade [...] Machado de Assis, como cronista, já naquela época estava aprendendo que quanto mais veladas estivessem suas intenções, mais forte emergiria sua ironia”³⁷, como bem descreve Granja.

Quando, em 1862, os liberais viram desenhada a possibilidade de participar mais ativamente do governo, as crônicas de Machado foram ficando cada vez mais espaçadas. Em fevereiro daquele ano, o parágrafo final de seu comentário tinha por título “Desgosto pela Política”, desiludido com o ideal que imaginara. Depois disso, a crônica voltou a aparecer duas vezes em março, uma em abril e pela última vez em maio, na qual ele prometia retomar a frequência, promessa que não foi cumprida, já que a seção chegou ao fim. Massa procura explicar o fenômeno:

³⁶ GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, Escritor em Formação (À Roda dos Jornais)*. Campinas, SP: Mercado de Letras/ São Paulo: FAPESP, 2000, p.12.

³⁷ *Idem*, p. 48.

Ele não foi despedido, uma vez que continuou a pertencer à redação do jornal, mas privaram-no de uma tribuna. Se se recorda que tais artigos eram publicados, na maioria das vezes, na primeira página, imediatamente após notícias oficiais (*Noticiário, Estatística da Corte*), avalia-se como foi verdadeira desgraça. Machado de Assis se encontrava no Purgatório. Retornou às fileiras, mas no anonimato das notícias anódinas. O diretor político do jornal, Joaquim Saldanha Marinho, verificara que Machado de Assis tinha a pena demasiadamente afiada. [...] Todas as verdades eram boas enquanto os liberais se encontravam na oposição. No decurso de 1862, desenhou-se para os liberais a oportunidade de participar do governo. Talvez fosse preciso mostrar que o grupo não era composto de exaltados, mas sim de homens capazes de assumir o poder. [...] Não existe, ao que sabemos, um estudo sobre as intrigas levantadas no momento desta crise. Qualquer que seja a explicação, o fato é que Machado de Assis se mostrou desgostoso da política, da qual se afastou ou da qual foi afastado. Parece, em todo o caso, mais ou menos certo que Machado de Assis situou-se ao mesmo tempo mais à esquerda que o *Diário* e acima da confusão, fora das manobras cotidianas da disputa.³⁸

O afastamento de Machado de Assis da sessão de “Comentários” do *Diário do Rio de Janeiro* provoca uma desilusão no autor, que procura distanciar-se, mesmo que parcialmente, da política. Lúcia Granja comenta que, antes mesmo do encerramento oficial da seção “Comentários da Semana”, os textos do autor já ganhavam uma faceta diferente: “Após meados de janeiro de 1862, a crônica de Machado de Assis vai se tornando mais amena. Dá notícias gerais, pouca política, muita literatura e comentários sobre os teatros”³⁹. A partir desse momento, o escritor passa a buscar outros caminhos para percorrer, especialmente no que se refere à produção de textos em prosa, poesia e, logo de início, peças teatrais. Independente das veredas seguidas por ele posteriormente,

³⁸ MASSA, Jean-Michel. *op. cit.*, p. 268.

³⁹ GRANJA, Lúcia. *op. cit.*, p. 64.

seu envolvimento atuante com a política por meio do jornalismo revela-se um indício muito forte de que Machado não seguia uma rota absenteísta, muito pelo contrário:

Dessa forma, as tomadas de posição sociais, liberais, nacionais marcaram com novos traços o retrato de Machado de Assis. [...] O homem que surgiu é o inverso do Machado de Assis que a crítica nos legou. [...] Machado de Assis é, ponto por ponto, o contrário do mito: corajoso, ativo, engajado, idealista. Devotou-se, de alma e de pena, à sua missão com o risco de colher decepção. [...] Contudo, se examinarmos de perto os resultados desse malogro, perceberemos que o desgosto pela política teve, a longo prazo, consequências benéficas. Mas esse desgosto pouco a pouco se diluiu. Talvez Machado de Assis se tronasse deputado, ou mesmo ministro, se tivesse dobrado suas convicções ao sabor dos acontecimentos, mas a literatura brasileira teria perdido seu maior escritor. [...] O malogro que sentiu se explica por uma inadaptação a esses jogos sutis, nascida de sua juvenil intransigência. Este insucesso levou-o a procurar na literatura, menos impura, senão outras insatisfações, pelo menos outro caminho. O teatro, retorno às fontes, foi a primeira delas.⁴⁰

A partir de então, o autor passa a balizar a arte dramática com um olhar semelhante àquele que destinava anteriormente ao jornal: é ela que poderia reestruturar a sociedade, civilizar as pessoas, corrigir desvios de caráter. E sua atuação como crítico teatral, censor do Conservatório Dramático e até mesmo como teatrólogo refletem suas posições sobre o tema.

Apesar de trabalhar com mais ardor nas narrativas em prosa a partir do início dos anos 1870, Machado não deixa de publicar crítica, poesia e teatro, sendo esse último também um elemento de forte influência na construção de suas narrativas. Em 1880,

⁴⁰ *Idem*, p. 269.

mesmo ano de *Memórias Póstumas*, publica *Tu Só, Tu, Puro Amor*, peça composta para a celebração do tricentenário da morte de Camões no Real Gabinete de Leitura e que versa sobre os amores do poeta português quando jovem – curiosamente, talvez não por coincidência, a única de suas peças que não possui um final de alguma forma feliz.

Já na década de 1850, Machado de Assis publicara uma série de textos sobre teatro, e sua visão primeira sobre o tema centrava-se no tratamento do ideal civilizatório inerente a tal arte. Sua geração acompanhou uma renovação do teatro e, inspirada pelos comediógrafos realistas franceses⁴¹, condenava a ideia de uma arte pela arte, sem um propósito social. Em “Ideias Sobre o Teatro”, publicado n’*O Espelho* em 1859, o autor comenta:

É claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O teatro é para o povo o que o *coro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. [...] Não só o teatro é um meio de propaganda, como também é o meio mais eficaz, mais firme, mais insinuante. É justamente o que não temos.⁴²

A maioria das peças que alcançavam os palcos no Rio de Janeiro até então, principalmente nas mãos de João Caetano no Teatro São Pedro de Alcântara, era composta por tragédias neoclássicas, melodramas e dramas românticos, enquanto a nova geração era mais afeita ao repertório do Teatro Ginásio Dramático, onde representavam-se peças de Dumas Filho e Augier, por exemplo⁴³.

⁴¹ Entre os exemplos de comediógrafos realistas franceses, estão nomes como Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Molière e Dumanoir.

⁴² ASSIS, Machado de. “Ideias Sobre o Teatro”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1011-1014.

⁴³ FARIA, João Roberto. “Machado de Assis, Leitor e Crítico de Teatro”. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 18, n. 51, maio-ago. 2004 p. 301.

A comédia realista francesa tinha caráter bastante utilitário e moralizador. Em seus objetivos, voltava-se menos para o entretenimento do que para a educação da sociedade a partir dos valores éticos e morais da burguesia europeia do período. Virtudes como o trabalho, o casamento, a honestidade e a família, por exemplo, eram valorizadas e confrontadas com os vícios que poderiam destruí-las, como o ócio, o casamento por conveniência, o enriquecimento ilícito e o adultério⁴⁴. Nesse sentido, na substituição do romantismo pelo realismo, “as excentricidades e devaneios românticos saem de cena para dar lugar às representações elaboradas a partir de questões cotidianas, com o intuito de descrever, discutir e, talvez, modificar os costumes da sociedade”⁴⁵.

Sendo assim, Machado acreditava que o governo deveria ser responsável não só pelo incentivo ao teatro, mas também pela sua regulamentação. Em se tratando de uma atividade artística de tão grande importância para a formação moral da sociedade, convinha que artistas fossem educados para a composição de textos cada vez melhores, tendo sempre em vista o futuro da população.

Era também imperativo, para Machado, que as peças representadas em toda a corte fossem de qualidade ímpar, incentivando também o crescimento da atividade artística no país. A existência do dispositivo de censura controlado pelo Conservatório Dramático, para o autor, não supria as necessidades prementes em relação a esse quesito, já que os pareceres negativos só podiam ser emitidos diante da possibilidade de que o conteúdo da peça representasse uma ofensa à religião, à moral ou às leis, enquanto o jovem crítico acreditava que “julgar do valor literário de uma composição é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter menos vassalo e de mais iniciativa e deliberação”⁴⁶. Para ele, portanto, era essencial que

⁴⁴ *Idem*, p. 302.

⁴⁵ OLIVEIRA, Aline Cristina de. “A Crítica Teatral de Machado de Assis nas Páginas d’*O Futuro*”. In: *RevLet*, Jataí-GO, v. 07, n. 2, ago-dez. 2015, p. 144.

⁴⁶ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, p. 1015.

houvesse uma maior liberdade aos censores para que pudessem usar de critérios puramente literários para proibir peças.

Essa visão ganhou reforço durante sua atuação como censor do Conservatório Dramático, entre 1862 e 1864, pouco tempo depois de sua atividade jornalística ter arrefecido parcialmente. Durante esse período, embora não pudesse recusar peças com base em critérios literários, Machado escreveu pareceres amargos em que liberava peças cuja qualidade artística acreditava ser nula. O autor sentia que, ao aprovar tais composições, contribuía para “perverter o gosto e contrariar a verdadeira missão do teatro”⁴⁷.

Além da predileção de Machado pela comédia realista francesa, ele rejeitava o excesso na dramaturgia, representado principalmente pelo melodrama no campo do trágico e pela farsa no campo do cômico. Sua atuação em prol da função civilizadora do teatro fazia-o colocar-se contra as apresentações que visavam tão somente ao entretenimento, como acontecia com os espetáculos mágicos e as operetas que passaram a dominar a cena da representação na dramaturgia brasileira ao longo daqueles anos, substituindo peças de cunho mais literário. Ao fazer uma breve análise sobre o teatro nacional para o *Diário do Rio de Janeiro*, Machado comenta:

Todos sabem que a bandeira do romantismo cobriu muita mercadoria deteriorada; a ideia da reforma foi levada até os últimos limites, foi mesmo além deles, e daí nasceu essa coisa híbrida que ainda hoje se escreve, e que, por falta de mais decente designação, chama-se ultrarromanticismo. A cena brasileira, à exceção de algumas peças excelentes, apresentou aos olhos do público uma longa série de obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que escureceram desde logo a aurora da revolução romântica. [...] Sem haver terminado o período romântico, mas apenas amortecido o

⁴⁷ ASSIS, Machado de *apud* FARIA, João Roberto. *op. cit.*, p. 320.

primeiro entusiasmo, aportou às nossas plagas a reforma realista, cujas primeiras obras foram logo coroadas de aplausos; como anteriormente, veio-lhes no encalço a longa série de imitações e das exagerações; e o ultrarrealismo tomou o lugar do ultrarromanticismo, o que não deixava de ser monótono. Aconteceu o mesmo que com a reforma precedente; a teoria realista, como a teoria romântica, levadas até a exageração, deram o golpe de misericórdia no espírito público.⁴⁸

Machado admirava Victor Hugo e Shakespeare pela construção de um teatro mais literário, de uma teatralidade não tão alta, com uma harmonia dos contrastes e um foco naquilo que é universal. Sua apreciação pelo dramaturgo inglês cresce quando, em 1871, Ernesto Rossi, famoso ator italiano, desembarca no Rio de Janeiro e representa algumas das mais famosas peças do bardo, como *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*⁴⁹. Dois anos depois, Machado publica um de seus textos críticos de maior repercussão ao longo dos anos, o “Instinto de Nacionalidade”, no qual suas opiniões também convergem para a ideia de uma literatura capaz de conciliar temas nacionais e universais:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. [...] Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto.⁵⁰

⁴⁸ ASSIS, Machado de. “Semana Literária (O Teatro Nacional)”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, p. 1103.

⁴⁹ FARIA, João Roberto. “Machado de Assis e Shakespeare ou Bentinho Vai ao Teatro”. In: NINTRINI, Sandra (org.). *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Hucitec Editora-Abralic, 2011, p. 113.

⁵⁰ ASSIS, Machado de. “Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, pp. 1179-1183.

Assim, parece que as leituras e visões de Machado em relação ao teatro trouxeram muitos elementos que depois repercutiram em suas opiniões críticas e em seu estilo, tanto em suas peças, como em seus romances, contos e crônicas. O interesse pelos temas universais fez-se presente em sua literatura com grande força, mesclado com elementos que, ao mesmo tempo, adicionam “cor local” aos textos.

Com o passar dos anos, a produção teatral de Machado vai diminuindo, e sua contribuição jornalística vai mudando de tom, adquirindo feições mais literárias. De qualquer modo, parece que os reflexos dessas primeiras experiências da juventude permaneceriam vivos em sua literatura nos anos vindouros. O gosto pelo teatro, por exemplo, reflete-se em elementos como: suas descrições diminutas, reservadas a pontos essenciais; suas personagens muito bem construídas, muitas vezes funcionando como foco principal de certas narrativas; e, especialmente, em contos constituídos em “modo dramático”, exclusivamente por meio de diálogos, sem a interrupção de um narrador, os quais poderiam ser facilmente levados aos palcos.

Sua atuação em periódicos permanece viva até o fim de sua vida, seja por meio de séries de crônicas, seja na publicação de contos e romances em formato seriado, como foram os casos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na *Revista Brasileira* em 1880, e de *Quincas Borba*, n’*A Estação* de 1886 a 1891. Seu conhecimento da cena jornalística brasileira abre espaço para que escolha as folhas com que vai contribuir e nas quais publicará alguns de seus textos literários, tendo em vista as diretrizes e os objetivos de cada uma delas.

Além disso, é importante notar que, se no início de sua vida Machado depositava suas esperanças no jornal, acreditando que ele se destacaria como uma espécie de evolução do livro, responsável por provocar reformas na sociedade, é ao suporte livresco

que o Bruxo do Cosme Velho decide se dedicar mais adiante em sua carreira. Para as publicações em tal ambiência, Machado vai atrás de textos saídos antes em jornais e seleciona quais devem ser republicados, como se empreendesse uma espécie de garimpo. Suas crônicas, folhetins e comentários semanais estampados na imprensa raramente receberam o tratamento livresco durante sua vida, ficando restritos ao espaço efêmero que era o jornal. Ao mesmo tempo que as publicações periódicas podiam ter um efeito mais profundo ou bem delineado no calor da hora, os livros foram os responsáveis por transmitir adiante o legado da obra machadiana.

A mudança no olhar que Machado projeta ao livro é palpável até mesmo em termos metalinguísticos, na medida em que quatro de seus nove romances estão conectados, de alguma forma, com a noção do objeto livro: Brás Cubas é um defunto-autor, escrevendo suas memórias do além-túmulo; Bento Santiago tem por objetivo atar as duas pontas de sua vida ao compor *Dom Casmurro*; *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* são dois fragmentos dos diários do Conselheiro Aires encontrados pelos editores que os trazem à luz. Ao longo de *Memórias Póstumas*, inclusive, Brás chega a comentar o objeto livro em diferentes ocasiões:

Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um público *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capítulo. [...] Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes. [...] Pois sabeis que, naquele tempo, estava eu na quarta edição, revista e emendada, mas ainda inçada de descuidos e barbarismos; defeito

que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa.⁵¹

Brás Cubas não só tem um vasto conhecimento de como funciona a edição e a impressão de livros e o quanto esses elementos impactam na leitura como também estabelece, a partir deles, a teoria das edições da alma humana. Comparando os humanos com os livros, Brás ao mesmo tempo antropomorfiza os códices e objetifica os indivíduos, aproximando ambos e fornecendo aos livros e à literatura elementos que serão seu principal foco intelectual a partir dos anos 1870, investindo-lhes, assim, de grande importância.

⁵¹ ASSIS, Machado de. *Memorias Posthumas de Braz Cubas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p. 84, p. 99 e p.124.

2.2. O dilema de um Antirrealismo com toques Realistas

A percepção crítica em relação à obra de Machado de Assis foi tomando proporções cada vez maiores e mais variadas ao longo da história da literatura. Se a recepção de suas obras entre seus contemporâneos ainda era um pouco tímida e, em algumas ocasiões, até mesmo desorientada⁵², o século XX, principalmente em sua segunda metade, traz uma virada crítica, transformando Machado não só em um dos autores mais estudados de nossa literatura, como também revertendo certas visões que eram predominantes durante o século XIX e boa parte do XX.

Uma das mudanças mais significativas foi a associação de sua prosa ao Realismo, sendo que, em vida, o autor manifestou-se reticente em relação à escola de Eça de Queiroz e Émile Zola em mais de uma ocasião, tanto em seus textos críticos quanto em sua ficção. Hélio de Seixas Guimarães comenta o fenômeno:

[...] já ao longo dos anos 1970, e em reação aos estudos formalistas e estruturalistas, críticos com formações diversas buscaram na literatura machadiana marcas dos modos de organização da vida social e da história brasileira, formando-se uma espécie de consenso em torno da ênfase realista da obra. Essas ligações, até certo momento consideradas inexistentes ou insatisfatórias, e depois vistas como secundárias, tornaram-se canônicas, passando a integrar até mesmo os manuais escolares, nos quais Machado começou a ser apresentado sistematicamente como iniciador do realismo no Brasil.⁵³

Cabe questionar, portanto, como um autor de posicionamentos discordantes ao movimento e visto como conservador, moralista e formalista por alguns de seus

⁵² Segundo Hélio de Seixas Guimarães, obras como *Memórias Póstumas* provocaram um sentimento de confusão entre os críticos do século XIX. Cf. GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os Leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2004.

⁵³ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o Escritor que nos Lê*. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p. 214.

contemporâneos, especialmente no final da década de 1870 – quando da polêmica dos textos críticos que escreveu sobre *O Primo Basílio* –, pode ter se transformado em marco inicial do Realismo no Brasil com o passar dos anos. Para tanto, cabe compreender do que se trata o Realismo como escola, as opiniões de Machado sobre tal movimento, como a crítica posterior foi capaz de conciliar essas duas vertentes e como ocorreu a mudança crítico-ideológica da análise das obras de Machado

Desde a Antiguidade, a arte é vista como uma forma de imitação da realidade. Platão, por exemplo, a condenava, argumentando que, em sua natureza de “imitação da imitação”, não passaria de simulacro de um mundo já povoado por cópias do campo das ideias⁵⁴. Já em Aristóteles ela era valorizada, como se pode observar em sua *Poética*, dedicada a estabelecer as condições ideais de uma obra (com destaque para a tragédia), incluindo elementos como verossimilhança, efeitos de sentido e construção de personagens, isto é, a técnica de representação⁵⁵. Independentemente do caso, acreditava-se que a poesia buscava reproduzir a realidade no papel.

Aristóteles, em sua *Poética*, define a poesia como mais filosófica e séria do que a história por ser dependente de relações de causalidade, provocando um efeito mais concreto de verossimilhança, já que a personagem deve tomar decisões que convençam os leitores em ordem universal, enquanto a história é narrada a partir de eventos mais particulares e pode não seguir uma lógica de causa e consequência:

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as

⁵⁴ PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949, pp. 449-497.

⁵⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES. *Coleção Os Pensadores*. vol. IV. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultura, 1973.

coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu.⁵⁶

Segundo Aristóteles, então, a poesia não deveria imitar de modo exato a realidade, já que sua verossimilhança seria diferente daquela que rege a vida humana: as relações de causalidade, muito presentes e necessárias em textos fictícios, seriam menos evidentes nos acontecimentos históricos. Ela deve imitar características humanas, mas tomando o cuidado de balizar todas as personagens e situações que constituem uma obra literária como parte de uma construção, que deve ser orgânica e verossímil dentro de seu próprio universo. Barthes comenta a noção de verossimilhança na cultura clássica:

Desde a Antiguidade, o “real” estava ao lado da História; mas era para melhor opor-se ao verossímil, isto é, à própria ordem da narrativa (da imitação ou “poesia”). Toda a cultura clássica viveu durante séculos com a ideia de que o real não podia em nada contaminar o verossimilhante; primeiro porque o verossímil nunca é mais do que o opinável: está inteiramente sujeito à opinião (do público); [...] em seguida, porque ele é geral, não particular, o que é a História, acreditava-se (donde a propensão, nos textos clássicos, para funcionalizar todos os pormenores, produzir estruturas fortes e não deixar, parece, nenhuma notação apenas sob a caução do “real”); enfim, porque, no verossímil, o

⁵⁶ *Idem*, p. 451.

contrário nunca é impossível, visto que aí a notação repousa numa opinião majoritária, mas não absoluta.⁵⁷

Para Barthes, nenhum detalhe de um texto clássico faria parte dele por acaso, já que todos os pormenores deveriam, de alguma maneira, participar da composição do escrito, contribuindo para estruturar uma narrativa crível e possível. Com o passar dos anos, no entanto, a arte busca cada vez mais fazer um retrato do real. Os traços de cunho tridimensional da pintura Renascentista, por exemplo, proporcionam às figuras humanas ali representadas, em termos de efeitos de real, atributos mais próximos das pessoas de carne e osso⁵⁸.

Ao longo da história da literatura, várias escolas procuraram alcançar essa aproximação do real a partir de diferentes estratégias. Roman Jakobson aponta:

O que é realismo para o teórico da arte? É uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade. E já se evidencia a ambiguidade: 1– trata-se de uma aspiração, uma tendência, isto é, chama-se realista à obra cujo autor em causa propõe como verossímil (significação A). 2– Chama-se realista a obra que é percebida por quem a julga como verossímil (significação B). [...] No século XIX, este *slogan* deu seu nome a uma corrente artística. São essencialmente os epígonos desta corrente que criaram a história atual da arte, e sobretudo, da literatura. É por isso que se nos apresenta um caso particular, uma certa corrente artística como a realização perfeita da tendência em questão; para avaliar o grau de realismo das escolas artísticas anteriores e posteriores, elas são comparadas ao

⁵⁷ BARTHES, Roland. “O Efeito de Real”. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 163-164.

⁵⁸ BURKE, Peter. *O Renascimento*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008, p. 21.

realismo do século XIX. Assim, completa-se sub-repticiamente uma nova identificação, introduz-se uma terceira significação à palavra “realismo” (significação C), a saber a soma dos traços característicos de uma escola do século XIX. Em outras palavras, o historiador da literatura considera que as obras mais verossímeis são as obras realistas do século passado.⁵⁹

Segundo o pensador russo, a palavra “realismo” pode ser associada a diferentes significações no campo literário, dependendo, às vezes, daquilo que o autor estabelece como tal, às vezes, do leitor e de sua visão de real. Em contrapartida, o vínculo mais comum que a palavra reivindica é o da corrente artística surgida no século XIX, na França, que tinha por objetivo aproximar-se o máximo possível da verossimilhança, da descrição completa e detalhada do mundo, com o auxílio das correntes científicas que estavam em voga no período.

Autores como Honoré de Balzac, Gustave Flaubert e Charles Baudelaire encabeçaram a escola em sua origem, ditando as características que serviriam de modelo para escritores de outros países e culturas. A beleza, para os Realistas, estaria em documentar o mundo como em uma espécie de fotografia e em recriminar os vícios presentes na sociedade. Não é à toa que Flaubert chegou a ser processado por ofender a moral e incentivar o adultério com *Madame Bovary*, embora seu objetivo fosse o oposto. A arte teria, nesse contexto, papel mais engajado, com caráter civilizatório, não se limitando ao plano estético.

A busca por uma aproximação da “verdade”, no Realismo, seria uma construção de um sentido. Para Ivan Teixeira, “a arte não imita a vida propriamente, mas sim conceitos de realidade, os quais, convertidos em código do imaginário, produzem a

⁵⁹ JAKOBSON, Roman. “Do Realismo Artístico”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, pp. 120-121.

impressão de verdade. Conforme esse argumento, os objetos da mimese artística jamais serão reais. Serão sempre imagens de coisas reais”⁶⁰. A partir dessa concepção, os realistas buscariam produzir essa impressão de verdade em grau máximo, detalhando os cenários e os acontecimentos que narravam.

Por esse motivo, a estética realista inclui descrições pormenorizadas – característica comum também aos seus predecessores do Romantismo –, que proporcionariam ao leitor uma visão bem delineada das personagens e dos momentos narrados, como numa fotografia. Adotando esse procedimento, os escritores do Realismo poderiam provocar esse efeito de real, desnudando uma sociedade burguesa corrompida por valores morais inadequados. Para Lukács, o romance toma as características de uma epopeia burguesa em uma sociedade que não suporta mais a criação épica:

Nesse sentido o romance é o produto da dissolução da forma épica, que, com o fim da sociedade antiga, perdeu a base para seu florescimento. O romance aspira aos mesmos fins a que aspira a epopeia antiga, mas nunca pode alcançá-los, porque nas condições da sociedade burguesa, que representam a base do desenvolvimento do romance, os modos de realização das finalidades épicas são tão diferentes dos antigos que os resultados são diametralmente opostos às intenções. A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica. Mas esta circunstância, que, como veremos, constitui a causa principal dos defeitos artísticos do romance em comparação com a epopeia, confere-lhe, porém, uma série de prerrogativas. O romance abre caminho para um novo florescimento da epopeia, de cuja dissolução ele nasce, e revela possibilidades artísticas novas, que eram desconhecidas da poesia homérica.⁶¹

⁶⁰ TEIXEIRA, Ivan. “Literatura como Imaginário: Introdução ao Conceito de Poética Cultural”. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro: fase VIII, ano 10, n. 37, out-nov-dez. 2003, p. 47.

⁶¹ LUKÁCS, Georg. “O Romance como Epopeia Burguesa”. In: *Ensaio Ad Hominem I*, tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Edições Ad Hominem, 1999, p. 93.

O Realismo, tendo a burguesia como centro de suas histórias, abraça essa concepção de maneira mais clara, já que toma seus integrantes por protagonistas e heróis ou anti-heróis das narrativas, com o objetivo de proporcionar uma reflexão sobre temas como o adultério ou o enriquecimento ilícito, por exemplo. A exposição desses vícios intrínsecos à burguesia tinha por intento expor os danos que eles trariam à sociedade, que deveria se pautar por certos valores.

Na prosa em língua portuguesa, esse movimento teve início efetivo com *O Crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queiroz. A discussão quanto à nova escola, porém, já permeava as terras lusitanas havia algum tempo. Durante a década de 1860 teve início a Questão Coimbrã, iniciada por António Feliciano de Castilho, poeta romântico, e Antero de Quental, um dos iniciadores da poesia realista. Em lados opostos, jovens escritores da Escola de Coimbra, representando o Realismo, e os velhos poetas da “Escola do Elogio Mútuo”, apelido cunhado por Quental em sua carta de resposta a Castilho, representando o Romantismo. Nessa polêmica, os escritores da escola romântica fazem duras críticas à nova geração, considerada obscura e exibicionista. Em resposta, Antero de Quental publica uma carta em que anseia a modernização e critica os valores convencionais.

Em 1871, as Conferências do Casino tiveram caráter de réplica à Questão Coimbrã, realizadas justamente pelo grupo de escritores realistas que compunha a “Geração de 70”, com o objetivo de defender seus posicionamentos literários. Dentre os textos que foram passíveis de reconstituição por António Salgado Júnior, encontra-se uma conferência em que Eça teria definido muito daquilo que, para ele, seriam as bases do Realismo como escola:

Que é, pois, o realismo? Para Eça não é simplesmente um processo formal: é uma base filosófica para todas as concepções do espírito, uma lei, uma carta de guia, um roteiro do

pensamento humano, na eterna região artística do belo, do bom e do justo. Assim considerado, o realismo deixa de ser, como alguns podiam falsamente supor, um simples modo de expor – minudente, trivial, fotográfico. Isso não é realismo: é o seu falseamento. É o dar-nos a forma pela essência, o processo pela doutrina. O realismo é bem outra coisa: é a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. [...] o realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade.⁶²

Para Eça, portanto, o belo emerge no processo de desnudar a realidade. A descrição e a minúcia seriam mecanismos que têm por objetivo condenar a arte pela arte, a retórica como modo de provocar comoção, ao mesmo tempo que negam o idealismo romântico, criticando o homem e seus comportamentos, com o objetivo de os corrigir. Essa concepção de Realismo vai ao encontro daquilo que Lukács posteriormente defenderá ao associar o romance com uma ideia de epopeia burguesa. Logo, “o realismo deve ser perfeitamente de seu tempo, tomar sua matéria na vida contemporânea [...]; proceder pela experiência, pela filologia, ciência dos temperamentos e dos caracteres; [...] ter o ideal moderno que rege as sociedades – isto é: a justiça e a verdade”⁶³, e o texto deve trabalhar a partir de um olhar interventivo, expondo os acontecimentos ali narrados a partir de um tom cínico e crítico.

Muitas das visões disseminadas por Eça e pela escola Realista já chegavam ao outro lado do Atlântico e eram partilhadas pela intelectualidade brasileira. Ao mesmo

⁶² QUEIROZ, Eça de. “Literatura Nova: o Realismo como Nova Expressão da Arte”. Conferência reconstruída por António Salgado Júnior na obra *História das Conferências do Casino*. In: RIBEIRO, Maria Aparecida. *História da Crítica da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 2000, vol. 6, p. 93.

⁶³ *Idem*, p. 94.

tempo, surgiam por aqui também movimentos de oposição ao Realismo como concebido e difundido pela Europa. Em resposta às críticas que Machado faria ao escritor português e ao seu segundo romance *O Primo Basílio*, Henrique Chaves, sob o pseudônimo de S. Saraiva, traz mais uma vez a ideia da “verdade” como um dos principais pilares do Realismo: “Podem os que não aceitam o realismo formar as colunas cerradas da resistência, está será inútil porque as colunas sucumbirão ao peso do grande colosso que se chama simplesmente a verdade”⁶⁴. Os críticos literários que dominavam o cenário da época valorizavam a nova doutrina, usando parâmetros estilísticos ditos realistas para avaliar obras de outros estilos, como ocorre com os pareceres de Araripe Jr. sobre *Quincas Borba* (1892), em que o cearense comenta a ausência de um *odor de femina* nas personagens femininas de Machado, considerando-as incolores, provavelmente numa comparação com as mulheres de autores como Émile Zola⁶⁵.

Os opositores do movimento também contribuíam com a construção do conceito do Realismo em terras brasileiras. O próprio Machado, em seu famoso texto “A Nova Geração”, desenvolve uma crítica ao livro de poesia *Canções Românticas* de Alberto de Oliveira, na qual comenta alguns aspectos da obra que, em sua visão, teriam toques realistas, mesmo que o livro como um todo não fizesse parte do movimento realista:

Entre esse incidente e a ação interior não há nenhuma relação de perspectiva: o incidente vem ali por uma preocupação de realismo; tanto valerá contar igualmente que a chuva

⁶⁴ CHAVES, Henrique. “Ainda o Primo Basílio”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, n. 108, 20 abr. 1878, p. 1.

⁶⁵ Hélio de Seixas Guimarães discute mais profundamente essa hipótese no artigo “Romero, Araripe, Veríssimo e a Recepção Crítica do Romance Machadoiano”, publicado na *Revista de Estudos Avançados* em 2004. Cf. GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “Romero, Araripe, Veríssimo e a Recepção Crítica do Romance Machadoiano”. *Estudos Avançados*. São Paulo: v. 18, n. 51, pp. 269-298, 2004.

desgrudava um cartaz ou que o vento balouçava uma corda de andaime. O realismo não conhece relações necessárias, nem acessórias, sua estética é o inventário.⁶⁶

Em contrapartida, no início do século seguinte a visão quanto ao que era o Realismo como movimento literário começa a alterar-se entre os críticos. José Veríssimo, no Brasil, é um dos primeiros a falar no termo “naturalismo” em substituição ao que, até então, entendia-se como Realismo, embora o próprio crítico paraense também afaste Machado do Realismo pelo seu “significado definido” em literatura.

Mais tarde ao longo do século, a conceituação do que era o Realismo vai ficando ainda mais aberta e mais próxima de outras definições, não só no Brasil como também ao redor do mundo. Já próximo da metade do século, Erich Auerbach define o Realismo de maneira distinta daquela que era apregoada pelos escritores que encabeçaram o movimento:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão das camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos.⁶⁷

Na visão de Auerbach, o Realismo traria para o centro da narrativa personagens esquecidas e deixadas à margem, tanto de textos de escolas literárias anteriores quanto da

⁶⁶ ASSIS, Machado de. “A Nova Geração”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, p. 1246.

⁶⁷ AUERBACH, Erich. “Na Mansão de La Mole”. In: *Mimesis*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 440.

sociedade, tratando de acontecimentos corriqueiros e mais próximos do cotidiano da população. O estudioso alemão desloca o foco da escola, teoricamente centrado num cientificismo e em uma correção de vícios, para a representação das “camadas humanas mais largas e socialmente inferiores”, que agora desempenhavam papel central, trazendo sua subjetividade e suas questões consigo.

Bertolt Brecht recusa a associação da palavra realismo com a escola do século XIX, acreditando que é possível ser realista de diferentes modos e em diferentes escolas literárias, adotando procedimentos estilísticos distintos daqueles que os escritores realistas tanto preconizavam:

É perigoso atar o grande conceito *realismo* a um punhado de nomes, por mais famosos que possam ser, e sacralizar um punhado de formas como o único método criativo possível, ainda que possam ser formas úteis. A respeito de formas literárias deve-se consultar a realidade, não a estética, nem mesmo a do realismo. A verdade pode ser silenciada de muitas maneiras e pode ser dita de muitas maneiras. Nós derivamos a nossa estética, assim como a nossa ética, a partir das necessidades de nossa luta.⁶⁸

O poeta alemão analisa um poema de Percy Shelley em que “vemos grandes imagens simbólicas e sabemos a cada verso que a realidade se expressou”⁶⁹, muito embora o poema pouco se escorregue no efeito de real visado pela escola realista, trabalhando essencialmente com metáforas e imagens simbólicas, como a representação da Anarquia como personagem concreta que caminha em cortejo de Manchester a Londres.

Com a diferenciação dos conceitos de Realismo e Naturalismo, o segundo termo passou a abarcar aquilo que seria a acentuação das características do primeiro. Sua

⁶⁸ BRECHT, Bertolt. “Amplitude e Variedade do Modo de Escrever Realista”. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo: vol. 12, n. 34, set-dez. 1998, pp. 275-276. (grifo do autor)

⁶⁹ *Idem*, p. 272.

orientação seria profundamente cientificista e determinista⁷⁰: as personagens das obras, nesse caso, não teriam controle de seus próprios destinos, que seriam controlados pelas circunstâncias sociais, geográficas, históricas e genéticas que os envolvem⁷¹. O movimento teve Émile Zola como seu fundador e autores como Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro como representantes em terras brasileiras.

A partir disso, os conceitos que na época de Machado eram associados ao Realismo abrem-se e ampliam-se, dividindo-se em escolas diferentes. Embora os traços principais de cada uma delas ainda tenham muito em comum, o Naturalismo traria, de forma mais contundente, a visão de uma doutrina que procura desnudar a realidade para, a partir disso, corrigir comportamentos viciosos que estariam intrinsecamente correlacionados a características sociais ou biológicas.

O percurso intelectual de Machado de Assis teve início com a publicação de crítica, teatro e poesia, principalmente ao longo das décadas de 1860 e 1870. Em 1860, o autor, que grande importância dava ao teatro nacional e às peças que aqui eram representadas, numa resenha à peça *Mãe* de José de Alencar, comenta: “Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas”⁷². Levando-se em consideração que *Madame Bovary* foi publicado em 1857 na França, Machado já estaria em contato com as novidades da escola.

As visões sobre o teatro, que Machado expressa nas críticas de seu início de carreira, inclusive, muito aproximam-se dos ideais que justificariam o Realismo nos

⁷⁰ Haroldo Ceravolo Sereza questiona essa visão, apontando que *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, tem fortes raízes em fatores econômicos que regiam a sociedade brasileira do século XIX, e suas personagens seriam representações de papéis econômicos. Cf. SEREZA, Haroldo Ceravolo. “*O Cortiço*, Romance Econômico”. *Novos Estudos*. São Paulo: ed. 98, vol. 33, n. 1, mar. 2004, pp. 185-200.

⁷¹ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 49ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013, pp. 179-184.

⁷² ASSIS, Machado de. “Revista Dramática”. In: *Obras Completas de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, p. 1020.

argumentos defendidos por Eça de Queiroz. O jovem Machado era defensor das comédias realistas francesas, que tinham por objetivo educar a sociedade, modificando seus comportamentos mais viciosos. Machado recusava a ideia de um teatro que funcionasse apenas como entretenimento. Para ele, “o teatro é para o povo o que o coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização”⁷³.

Anos adiante, porém, o escritor parece não acreditar que o movimento realista, que vinha ganhando cada vez mais adeptos na prosa e na poesia da época, tivesse como resultado a educação de seus leitores. Sua visão em relação à escola é negativa, classificando seus procedimentos como tediosos, excessivos e até mesmo imorais. Machado não acreditava que o modo como os realistas descreviam os comportamentos humanos teria o efeito de repreendê-los, mas sim o contrário.

O texto que traz as críticas de Machado ao Realismo de forma mais pungente, porém, é a crítica que o autor escreve à obra *O Primo Basílio*, publicada em Portugal em fevereiro de 1878. Em 16 de abril, Machado manifesta-se pela primeira vez em relação ao livro, sob o pseudônimo de Eleazar, no recém-nascido jornal *O Cruzeiro*. Quinze dias depois, em 30 de abril, o autor volta a comentar a obra em resposta a dois excertos publicados na *Gazeta de Notícias* que tratavam de sua primeira crítica⁷⁴.

De janeiro a março daquele mesmo ano, Machado publicara *Iaiá Garcia* no mesmo periódico onde posteriormente saíam as críticas. A folha, de orientação notoriamente católica e contrária às “depravações” do basilismo, elogia o romance machadiano em diversos aspectos, sendo um deles o decoro, que ia de encontro aos “torpes Basílios” do Realismo.

⁷³ ASSIS, Machado de. “Ideias Sobre o Teatro”, *op. cit.*, pp. 1011.

⁷⁴ CRESTANI, Jaison Luís. “*O Cruzeiro* e a Polêmica Incursão do Realismo no Brasil”. *Revista Miscelânea*. Assis: v. 18, jul.-dez. 2015, p. 194.

A crítica de Machado, porém, toca em pontos que não se prendem à orientação moral das obras do escritor português. O Bruxo do Cosme Velho não deixa de reconhecer o talento de Eça, e é justamente por esse motivo que ele acredita que sua crítica seja produtiva e importante:

O Sr. Eça de Queiroz é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assommoir*. Se fora simples copista, o dever da crítica era deixá-lo, sem defesa, nas mãos do entusiasmo cego, que acabaria por matá-lo; mas é homem de talento, transpôs ainda há pouco as portas da oficina literária; e eu, que lhe não nego a minha admiração, tomo a peito dizer-lhe francamente o que penso, já da obra em si, já das doutrinas e práticas [...].⁷⁵

Logo a seguir, Machado questiona o desejo da doutrina, como chama, de registrar uma “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”⁷⁶. Para ele, “[...] a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha”⁷⁷. Machado acreditava que o Realismo procurava a exata reprodução da realidade que não era de fato possível, e que só tornava a obra tediosa e excessiva.

Embora trate também dos elementos mais obscenos do livro, acreditando que “o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exatidão de inventário”⁷⁸, Machado concentra o foco em aspectos formais da obra. Um dos componentes que o autor brasileiro mais censura na obra do português é a construção da protagonista: para ele, Luísa não possui sentimentos ou questões morais, sendo apenas

⁷⁵ ASSIS, Machado de. “Literatura Realista: *O Primo Basílio*, Romance do Sr. Eça de Queiroz, Porto, 1878”, *op. cit.*, p. 1206.

⁷⁶ *Idem*, p. 1207

⁷⁷ *Idem, ibidem*.

⁷⁸ *Idem, ibidem*.

um títere, cujas ações são passivas, funcionando de acordo com aquilo que acontece ao redor dela. A partir do momento em que o ponto central do romance é o adultério em si, com o objetivo de transformá-lo em comportamento inadequado a ser evitado, a pessoa moral de Luísa recebe pouco destaque, basicamente ausente. Não entramos em contato com seus sentimentos, sejam eles de remorso ou de paixão. A única coisa que a move é o medo, e não fosse o fato de Juliana, sua empregada, encontrar as cartas que trocava com Basílio, o romance não se desenrolaria a partir de algo que surgisse somente de Luísa.

Assim sendo, para Machado não havia beleza na arte praticada pelos realistas. A estética era comprometida por um desejo de reproduzir cada mínimo detalhe e de retratar com pormenores os vícios humanos: “voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética”⁷⁹.

No mesmo jornal, pouco mais de um mês depois de a segunda parte da crítica ser impressa, um colunista que assinava sob o pseudônimo Amen escreve, para a coluna “Contos e Pontos”, uma espécie de pequena peça em que inclui uma invocação às musas realistas e a reconsideração que viria logo a seguir, satirizando a escola e seu desejo de reproduzir o real:

INVOCÇÃO

Agora, tu, oh musa realista

Não negues teu auxílio

A quem pretende ser mais basilista

Do que o primo Basílio.

Quero pintar a cena exatamente,

E com toda a minúcia,

Do que ali se passou; mas cruamente,

Sem pejo e sem astúcia.

⁷⁹ *Idem*, p. 1214.

Quero elevar o puro balismo
À requintada essência,
E matar o decente fossilismo
Com a vera indecência.

Quero provar aqui que foi Daguerre
O avô dos realistas,
E que nós, em que pese a quem mais berra,
Somos fotografistas.

RECONSIDERAÇÃO

Mas então, por que motivo
Me hei de pôr a escrevinhar?
A cena sai mais ao vivo
Mandando-a fotografar.

O fruto da minha musa
Pode acaso sair peço
E sofrer séria recusa...
— Pois, senhor, venha o Pacheco;

Que o realismo da cena,
Só para nos agradar
Numa coisa tão pequena
Há de tornar a tornar.

Se a dança fotografares,
Pacheco, que não te esqueças
Do movimento que os pares
Faziam com as cabeças;

Nem da arenga mistifória,
Que fez o senhor Tomé;
Nem se o chá era chicória,

Ou se era mesmo café.⁸⁰

Ao longo desse trecho, Amen compara os realistas a “fotografistas” durante a invocação, chamando a escola de neta de Daguerre, enquanto posteriormente, na reconsideração, questiona se, nessa busca incansável de uma reprodução fiel da realidade, não valeria mais a pena fotografar a cena do que descrevê-la por meio de palavras. Essa era uma crítica constante dos colunistas do jornal ao Realismo, tendência da qual o próprio Machado não se furtou a participar.

O jornal de fato oferecia ao autor um espaço aberto às suas resenhas e à sua visão crítica do Realismo, que depois desaguiam nos caminhos que sua prosa seguiu ao longo dos anos seguintes, distintos em muitos aspectos daqueles adotados por Aluísio Azevedo, por exemplo, em seus romances mais célebres como *O Mulato* (1880) e *O Cortiço* (1890), hoje considerados romances naturalistas.

Não foi só na crítica que Machado manifestou suas opiniões contrárias à escola. Dois anos depois, quando da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* na *Revista Brasileira*, o defunto-autor também faz um comentário que em muito se aproxima daquele publicado na resenha à peça de José de Alencar em 1860, distante tanto do Romantismo quanto do Realismo:

Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalcando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso

⁸⁰ AMEN. “Contos e Pontos”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, n. 128, 9 maio 1878, p. 1.

deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros.⁸¹

O desenvolvimento da prosa machadiana a partir de *Memórias Póstumas* afastar-se-ia tanto do estilo que Machado vinha desenvolvendo em seus romances e livros de contos até então quanto do Realismo vigente e de grande sucesso, ao menos segundo parte da crítica – principalmente daquela contemporânea ao próprio Bruxo. Não por acaso, a recepção primeira do romance de 1881 é marcada pela escassez de resenhas e pelo desconcerto que as assola, com críticos como Capistrano de Abreu questionando inclusive se se tratava de um romance⁸².

Durante o ano de 1878, a publicação de *O Primo Basílio* foi um dos acontecimentos literários mais importantes para a imprensa brasileira. Diante disso, resenhistas manifestaram-se contra e a favor da obra nos jornais do período e, por isso, estabeleceu-se uma espécie de guerra literária entre românticos e realistas. Machado, graças à sua crítica publicada n’*O Cruzeiro*, foi visto como um dos expoentes do lado romântico, da “velha guarda”. Diversos textos saíram impressos em resposta às opiniões do Bruxo do Cosme Velho, muitos deles com ar de reproche. Nesse primeiro caso, o poeta d’*O Besouro*, assinando como Matheus Aguiar, ao brincar com as duplas que vinham aparecendo nos textos de Machado impressos n’*O Cruzeiro*, refere-se ao autor como romântico:

Qualquer dia Eleazar
Deita um par
De dramas
Bem românticos e iguais;

⁸¹ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p. 56.

⁸² GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *op. cit.*, 2017, p. 20.

Uns dramas duma Francisca
Com duas mães e dois pais.⁸³

No dia seguinte, em um dos poemas da “Guerra do Parnaso”, travada majoritariamente no *Diário do Rio de Janeiro*, um dos defensores da “Ideia Nova”, que procurava trazer para a poesia os ideais realistas, refere-se também a Machado como um dos “bardos da velha escola”, um autor conservador e ainda apegado aos preceitos do Romantismo:

Bardos da velha escola, a mim vossos perdões,
Vossas desculpas, se
Ao *sebo* fui vender hoje *Revelações*,
Livro que até nem li.
Se não tenho na estante a triste *Nebulosa*,
As *Falenas* do Assis...
Passei pelo livreiro; e a musa lacrimosa
Vendiam-me; não quis.⁸⁴

Depois da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* as associações com o Romantismo cessam – ou então ficam restritas à sua produção literária publicada até *Iaiá Garcia*. Os críticos, então, passam a apontar em sua obra toques principalmente de filosofia, pessimismo e *humour*, e o enxergam como escritor muito correto em termos formais, mas pouco afeito à imaginação.

No caso de *Memórias Póstumas*, Machado chega a incorporar parte desse desconcerto crítico provocado por seu romance no prólogo à terceira edição. Nele, o autor credita as “respostas” às dúvidas da crítica (que, na verdade, seriam não respostas) a Brás Cubas em sua advertência “ao leitor”, presente desde a primeira edição do livro⁸⁵. Com

⁸³ AGUIAR, Matheus. “Depois da Missa”. *O Besouro*. Rio de Janeiro: n. 6, 11 maio 1878, p. 43.

⁸⁴ LIZ, Flor de. “A Guerra do Parnaso”. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: n. 34, 12 maio 1878, p. 4.

⁸⁵ ASSIS, Machado de. *Memorias Posthumas de Braz Cubas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1896, pp. VII-VIII.

o desenrolar de sua obra, os críticos habituam-se com a “nova maneira” iniciada em *Memórias Póstumas* e passam a falar em um autor próximo de figuras como Schopenhauer e Stendhal, com um *humour* inglês permeado de tédio.

A primeira associação de Machado de Assis com a ideia de um realismo, mesmo que de forma indireta, aparece já em José Veríssimo, no início do século XX, ainda que de modo sutil. Em seu *História da Literatura Brasileira* (1916), o crítico paraense, grande amigo do escritor carioca até o fim de sua vida, afirma que “todas as vezes que a sua rica imaginação se deu largas para fora da realidade vulgar [...] sentimos a verdade essencial e profunda das coisas, poderíamos chamar-lhe um realista superior, se em literatura o realismo não tivesse sentido definido”⁸⁶.

Ao afastar Machado do realismo por causa de seu “sentido definido”, José Veríssimo dialoga com a mesma tradição que levou Machado a não aderir à escola e censurá-la em sua crítica. Muito embora seja ele um dos primeiros a cunhar o conceito de “Naturalismo” como aquilo que, na época de Machado era associado ao Realismo⁸⁷, José Veríssimo ainda parece associar ao realismo regras muito claras de escola, das quais a produção do escritor carioca estaria distante.

Ao longo da primeira metade do século XX, a associação de Machado ao realismo começa a aparecer com mais frequência, mesmo que ainda de maneiras muito tímidas. Astrojildo Pereira, em seu *Machado de Assis: Ensaaios e Apontamentos*, trata do tema aproximando um possível realismo do autor de noções de realidade e de visões socialistas, especialmente de Engels, para quem o realismo trazia representações de caracteres em situações típicas:

⁸⁶ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998, p. 417.

⁸⁷ FRANCHETTI, Paulo. “O Primo Basílio e a Batalha do Realismo no Brasil”. In: *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 187.

Nem romântico, nem parnasiano, nem naturalista, nem realista, conforme já o notara Labieno. Todavia, liberto de esquemas ou fórmulas de escola, inclusive do “realismo” enquanto escola, foi Machado de Assis um escritor propriamente realista, no sentido lato e independente da palavra, como já o ressaltamos acima. E realista, não é demais que o lembremos, ainda quando imbuído de romantismo, porque o senso realista era nele inato, uma exigência íntima, uma condição sem a qual não poderia jamais alcançar o equilíbrio necessário à plena expressão do seu gênio. Era o realismo puro e simples, o genuíno realismo da realidade humana e social, o realismo a que se referia Engels, e que se expressa, não só pela exatidão dos pormenores, mas também pela “representação exata dos caracteres típicos em circunstâncias típicas”.⁸⁸

Lúcia Miguel Pereira também encaminhou sua interpretação nesse sentido. A partir da linha biográfica que adotou na análise do autor desde *Machado de Assis (Estudo Crítico e Biográfico)*, de 1936, a crítica argumenta que Machado, por sua condição de jovem pobre que procurou ascender socialmente, teria uma percepção muito nítida dos problemas da elite nacional e, portanto, era capaz de retratá-los com muita precisão, pintando um quadro da realidade:

A quem condenou severamente os processos literários de Zola em França, Eça de Queiroz em Portugal e Aluísio Azevedo no Brasil, repugnaria ser tratado de realista. Tomado, porém, não na aplicação que lhe foi dada em determinado momento, senão na sua ampla e verdadeira significação, de captar toda a realidade, a visível e a invisível, a ninguém melhor do que a ele se aplica o termo [...] É preciso não esquecer que Machado de Assis

⁸⁸ PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: Ensaio e Apontamentos Avulsos*. 2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991, p. 94.

foi, no melhor sentido, um realista, e que tirou as suas figuras quase sempre da sociedade escravocrata e burguesa, da qual, precisamente por não lhe pertencer pelo nascimento e por tê-la mirado como um ideal, desvendaria com mais nitidez as fraquezas. Mesmo quando essencialmente criador, e portanto livre, o artista se deixa sulcar pelas experiências que vive, pelos encontros que o impressionam.⁸⁹

Mas é justamente nos anos 1970 que essa percepção de Machado como autor que tratava da realidade de seu tempo vai ganhar mais força. A interpretação de Raymundo Faoro em *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio* (1974) vai ser fundamental para destrinchar outros posicionamentos críticos que viriam a seguir, sobretudo a partir de autores como John Gledson, Roberto Schwarz e Alfredo Bosi.

Para Paulo Franchetti, são três as principais estratégias que permitem que Machado, escritor de posicionamentos claramente antirrealistas, seja classificado pela crítica como realista. Esse impasse se agrava quando levamos em consideração a produção poética de Machado e seus posicionamentos quanto ao gênero, comumente classificados como Parnasianos. Segundo ele:

A mais comum delas consiste no escamoteamento da postura antirrealista de Machado nos anos de 1870 e 1880, reconstruindo, para uso interno, uma oposição realismo/naturalismo, na qual Machado ocuparia o primeiro polo, que acaba sendo uma espécie de naturalismo mitigado.

A segunda forma de resolver o impasse é mais radical: consiste na simples retirada de Machado de Assis da sequência cronológica da narração histórica. É o caso de José Veríssimo, que faz do capítulo sobre Machado o último do seu livro, procedimento que

⁸⁹ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, pp. 76 e 98.

não terá tido pouco peso no tom algo melancólico que domina uma história que tem assim o seu fim, ou pelo menos o seu ápice, antes do tempo em que se dá a narração. E é também o caso de Nelson Werneck Sodré, que trata de Machado no penúltimo capítulo do seu alentado volume, sob a rubrica “interpretações do Brasil”, no qual a obra de Machado é apresentada e avaliada, depois do Naturalismo e do Parnasianismo, juntamente com as obras de Joaquim Nabuco, Lima Barreto e Euclides da Cunha.

A terceira é a empregada por Alfredo Bosi, e consiste em dissolver a especificidade da poesia do próprio Machado, sequer o listando entre os poetas no capítulo dedicado à poesia parnasiana, e em radicar na “profundidade” e “universalidade” da sua obra o seu caráter “realista”.⁹⁰

Segundo José de Paula Ramos Júnior, em seu ensaio “Histórias para Ler e Pensar” há ainda a possibilidade de classificar a obra de Machado como “realismo fantasista”. Assim sendo, mesmo os escritos cujas fábulas e/ou tramas ultrapassam os limites da realidade estão “comprometidos com a estética do Realismo, embora de modo muito peculiar e, até certo ponto, independente”⁹¹. O realismo de Machado, então, estaria no interesse pela “transfiguração artística da vida moral de personagens representativas da sociedade carioca do século XIX”⁹², e por esse motivo os contos de *Várias Histórias*, livro que De Paula prefacia, estariam de acordo com os preceitos do realismo mesmo quando incursionam pela fantasia.

Esse movimento de aproximação de Machado com o Realismo inicia-se com a publicação de *A Pirâmide e o Trapézio*. Faoro retoma os posicionamentos trazidos por Astrojildo Pereira e documenta, em sua obra, o modo como Machado trabalhava com

⁹⁰ FRANCHETTI, Paulo. *op. cit.*, p. 189.

⁹¹ JÚNIOR, José de Paula Ramos. “Histórias para Ler e Pensar”. In: ASSIS, Machado de. *Várias Histórias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 13.

⁹² *Idem, ibidem*.

diversos elementos da sociedade brasileira ao longo de sua prosa, fosse ela em formato de crônica, conto ou romance. Assim sendo, a pirâmide do título de seu livro seria uma representação da constituição da sociedade de classes na obra do autor de *Papéis Avulsos*, enquanto o trapézio funcionaria como símbolo de uma organização em estamentos.

Entre a cópia imitativa e o capricho está a criação artística. Aqui, entre os polos, está a realidade. Conscientemente, coerentemente, um realista, o realista Machado de Assis, desafeto do realismo escola, partiu na caça de suas personagens e na aventura da obra literária. A perspectiva é a da *mimesis*, liberta do copismo e da imitação dos fatos, que se representam passivamente no espelho.⁹³

As três vertentes que dele surgiram – representadas por Roberto Schwarz, John Gledson e Alfredo Bosi – concordariam que o Bruxo do Cosme Velho trabalhava ostensivamente com conexões entre sua ficção e a realidade nacional. Elas diferenciam-se, porém, quanto à forma como esse realismo se manifesta em sua obra. John Gledson e Roberto Schwarz adotam análises que dependem da visão de um posicionamento pessoal de Machado contrário àquilo que é dito pelos narradores de suas obras. Já Alfredo Bosi segue linha distinta, preferindo enfatizar os aspectos humanos e universais que as personagens machadianas trariam consigo.

Faoro, de formação weberiana, afasta-se da percepção marxista de Astrojildo e acredita que, na literatura, o real é filtrado pela imaginação do escritor, que o transforma⁹⁴. Nessa perspectiva, o realismo de Machado não seria uma representação exata da realidade, mas o contato constante com os elementos sociais do Brasil da época seria

⁹³ FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988, p. 483.

⁹⁴ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *op. cit.*, 2017, p. 221.

responsável por aproximá-lo da escola realista. É a partir dessas duas visões que Schwarz vai elaborar suas leituras, especialmente de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Em um de seus principais estudos, intitulado *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* (1990), Schwarz debruça-se sobre o romance de 1880, procurando demonstrar a “virada” narrativa que ocorreria entre seus romances iniciais e sua produção de *Memórias Póstumas* em diante. Para ele, a partir de seu defunto-autor, o narrador machadiano deixa de abordar a história com foco em personagens menos favorecidas e passa a trazer a visão de uma elite volúvel, que ao mesmo tempo se trai e aponta seus próprios problemas e falhas.

Para fazer tal leitura, é preciso imaginar um narrador por trás do narrador, alguém acima de Brás Cubas, e desse modo a ironia da obra estaria numa leitura a contrapelo, em que o leitor precisaria perceber que o narrador em primeira pessoa se utiliza de artifícios que, num pretenso elogio, o desmerecem acima de tudo:

Um enredo portanto que serve à exposição metódica de um modo de ser, mais que ao desenvolvimento de uma ação, e que faz supor um narrador atrás do narrador, um narrador interessado em consequências, o oposto enfim de um narrador volúvel. Trata-se de fazer que a narrativa percorra um conjunto discriminado de relações, o que supõe a distância e visão de totalidade próprias ao romance realista [...] Camuflada pela primeira pessoa do singular, que a ninguém ocorreria usar em prejuízo próprio e com propósito infamante, a imitação ferina dos comportamentos da elite criava um quadro de alta mistificação: cabe ao leitor descobrir que não está diante de um exemplo de autoexame e requintada franqueza, mas de uma denúncia devastadora. A julgar pelas reações da crítica, o disfarce prevaleceu quase inteiramente, o que não invalida a leitura social, embora faça refletir sobre a eficácia de uma forma tão enganosa.⁹⁵

⁹⁵ SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, pp. 83 e 189-190.

As contradições entre a pretensa intelectualidade de uma elite com o sonho de ser europeia e os comportamentos escravocratas de um país na “periferia do capitalismo” geram um descompasso entre o discurso empertigado de Brás Cubas e o caos social do país, com o qual ele contribui e do qual se beneficia.

Machado faria uso de procedimentos avessos ao realismo para obter um resultado semelhante de crítica aos comportamentos viciosos que permeavam a sociedade. Para Schwarz, até *Iaiá Garcia*, em 1878, Machado procurou trabalhar com um realismo mais próximo da realidade brasileira já em primeiro plano, ao contrário do que teria feito José de Alencar com *Senhora*, adaptando temas europeus para um contexto nacional e deixando aquilo que era tipicamente tido como “cor local” em segundo plano. Na visão do pesquisador, a grande mudança que ocorreria a partir de *Memórias Póstumas* estaria ligada ao modo como a crítica aos comportamentos da elite brasileira, promovida no momento da leitura dos textos, estaria associada a uma espécie de narrador escondido atrás do narrador de fato, que permite ao leitor o questionamento dos comportamentos da elite. Essa subjetividade seria oposta à isenção e ao objetivismo narrativos pregados pela escola Realista e seus adeptos, como Zola e Eça, por exemplo:

Em resumo, se nos ativermos aos modelos estabelecidos, parecerá mais razoável chamar Machado de antirrealista. Entretanto, se pensarmos no espírito peculiar do realismo, na sua ênfase na análise da sociedade contemporânea em movimento, podemos, de fato, considerá-lo um grande realista. Para efeitos de precisão e complexidade, digamos então que ele é um realista que trabalha ostensivamente com procedimentos antirrealistas.⁹⁶

⁹⁶ SCHWARZ, Roberto. “Um Avanço Literário”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, vol. 15, n. 13, p. 235.

A interpretação de John Gledson caminha em uma linha parecida à de Roberto Schwarz, mas difere nos motivos pelos quais deve ser feita a leitura a contrapelo daquilo que é dito pelos narradores machadianos. Sua leitura baseia-se especialmente nas crônicas publicadas em jornais nas quais, para o crítico, Machado manifestava suas opiniões como escritor. Seria nelas que o autor de *Papéis Avulsos* sentia liberdade para expressar de maneira mais clara seus posicionamentos políticos e suas visões sobre a sociedade brasileira em seus pormenores.

Por conseguinte, o realismo da prosa machadiana não seria pautado pelo objetivismo como o dos europeus, mas sim por um elemento enganoso, dissimulado, que só se permite ser lido como tal se o leitor desassociar por completo a visão de mundo de Machado daquilo que seus narradores expressam. Sendo assim, para Gledson, Machado seria “um escritor dotado de um ‘pensamento histórico’, [...] que a certa altura passou a enxergar o Brasil como um país incapaz de uma verdadeira organização”⁹⁷.

Machado, portanto, utilizaria o recurso da primeira pessoa do singular e da subjetividade que ela traz consigo para disfarçar a distância que mantém de seus narradores e das visões que eles expressam. Dessa maneira, ele é capaz de criticar os comportamentos da elite e as circunstâncias que a cercam de forma cifrada, ao mesmo tempo adaptando-se ao gosto do público literário diminuto e elitizado da época que poderia sentir-se, de certa forma, “elogiado” por suas obras.

[...] o fato de todos [os narradores] serem, em graus diversos, convincentes e simpáticos como personagens é parte essencial desse distanciamento – foram *intencionalmente* concebidos para agradar o leitor, aliciá-lo no sentido de aceitar o ponto de vista do narrador. Em grande medida o fazem não simplesmente com argumentos sutis ou

⁹⁷ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *op. cit.*, 2017, p. 234.

apresentando os fatos de modo convincente: a arma fundamental de que dispõem é o preconceito social. Concordamos com eles porque compartilhamos suas atitudes [...] Brás Cubas, Bento e Aires possuem todos uma espécie de sofisticação, um conhecimento dos caminhos do mundo, que pode facilmente passar por sabedoria. Uma das intuições mais profundas de Machado foi a de que não há contradição alguma entre semelhante sofisticação (que está mais ligada a um fenômeno social do que gostaríamos de admitir) e a estupidez. Machado foi capaz de iludir o leitor por ter sido capaz de lisonjear seus preconceitos.⁹⁸

Alfredo Bosi caminha em direção distinta daquela adotada por Schwarz e Gledson. Para ele, a leitura sob uma perspectiva exclusivamente social da obra é reducionista porque pressupõe um realismo que exclui, *a priori*, outros aspectos do real, sendo preferível a ideia de um realismo mais aberto⁹⁹. Assim, a obra de Machado abrigaria outras dimensões além da social, sendo essa apenas um dos âmbitos que compõem esse realismo machadiano.

Para Bosi, as personagens não representam tipos sociais, e são melhores quanto mais próximas estiverem de pessoas reais e singulares. Assim sendo, o realismo dessas personagens estaria nos aspectos existenciais e psicológicos que fazem com que elas estejam mais próximas de seres humanos.

O fato de os primeiros interagirem com os últimos na mesma sociedade e até no mesmo círculo familiar dá ao realismo de Machado uma amplitude e uma diversidade de modulações psicológicas que tornam problemática qualquer definição unitária e cortante da sua perspectiva. Talvez seja viável afirmar que a visada universalizante de Machado,

⁹⁸ GLEDSON, John. *Machado de Assis: Impostura e Realismo – uma Reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 8.

⁹⁹ BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o Enigma do Olhar*. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 27.

tão aguda no exercício de desnudar o *moi haïssable*, consiga superar dialeticamente (conservando em outro nível a matéria superada) os grandes esquemas tipológicos pelos quais só haveria duas personagens em cena: o paternalismo brasileiro e o liberalismo europeu. Estas figuras do entendimento, abstratas e necessárias, resultam insuficientes para captar a riqueza concreta dos indivíduos ficcionais.¹⁰⁰

Para Bosi, se fossem as personagens de Machado representações de tipos e estratos sociais específicos, elas precisariam agir de forma similar. Brás Cubas e Bento Santiago, ambos homens da elite, teriam comportamentos muito próximos, e o mesmo ocorreria com Guiomar (*A Mão e a Luva*), Helena (do romance homônimo) e Estela (*Iaiá Garcia*), três protagonistas pobres dos romances iniciais do autor. Bosi, porém, acredita que todos tenham atitudes bem distintas uns dos outros, e é isso que os torna tão próximos dos seres humanos, com suas particularidades¹⁰¹.

Podemos observar, assim, que as concepções relativas à associação de Machado com o Realismo foram mudando de forma com o passar dos anos. Se seus contemporâneos o afastavam do movimento, ao longo do século XX a crítica passou a aproximá-lo cada vez mais da ideia de um autor realista, em exercício de redefinição do termo e da ideia inicial que a escola apregoava.

Pensar Machado de Assis como autor realista exige grande esforço crítico. Para fazê-lo, muito de sua produção, principalmente em poesia e em crítica, precisa sair de cena, dando destaque tão somente à sua prosa, em especial àquela publicada a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Para garantir que essa leitura funcionasse, seria preciso apagar ou relativizar as opiniões avessas ao Realismo que Machado manifestava em suas críticas. Ao mesmo

¹⁰⁰ *Idem*, p. 59.

¹⁰¹ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *op. cit.*, 2017, p. 230.

tempo, também seria preciso desconsiderar sua produção poética, muito associada à gênese do Parnasianismo¹⁰², escola muito mais próxima do culto à estética e à forma e de uma ideia de arte pela arte, que o próprio Machado rejeitava inicialmente em suas visões sobre o teatro.

Ao mesmo tempo, é também preciso remodelar aquilo que antes era visto como Realismo e repensar suas características principais, das quais a prosa de Machado estaria distante. A descrição de uma realidade nua e crua e o objetivismo de um narrador que procura apenas trazer para a literatura essa “verdade” não se adequam ao projeto literário adotado por Machado em nenhum dos momentos de sua literatura. De *Ressurreição* (1872) a *Memorial de Aires* (1908), de *Contos Fluminenses* (1870) a *Relíquias da Casa Velha* (1906), o Bruxo do Cosme Velho não se aproximou do ideal da escola defendido por figuras como Eça de Queiroz em sua literatura.

Em contrapartida, quando associada às novas concepções do que seria o Realismo, sua obra assemelha-se àquilo que os críticos caracterizam como uma descrição muito próxima da sociedade da qual fazia parte, seja por meio da representação de tipos sociais muito correlatos àqueles que viviam em território nacional, seja pelo modo como suas personagens trariam muito daquilo que é intrinsecamente humano e universal.

Assim sendo, contrário ao que é trabalhado em materiais escolares, a leitura de Machado de Assis como autor realista precisa ser cuidadosa e embasada em diferentes interpretações críticas, sendo a maioria delas temporalmente distanciadas do período em que os textos foram publicados pela primeira vez. Isso iria na contramão do que é feito atualmente, em que a ideia de Machado como precursor do Realismo no Brasil recebe tratamento de verdade absoluta. A associação de sua obra com a escola do Realismo deve ser retrabalhada e contraposta aos elementos que o afastariam dela, como sua produção

¹⁰² FRANCHETTI, Paulo. *op. cit.*

poética e crítica, por exemplo, possibilitando novas visões e discussões mais profundas em relação à sua obra.

2.3. O autor pós-*Memórias Póstumas* e suas especificidades

Para compreender os sentidos que cada um dos três contos possui quando publicado na coletânea *Papéis Avulsos*, convém examinar o papel exercido pela assinatura “Machado de Assis”, especialmente após a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, considerado um momento de transição na carreira do autor tanto para críticos do período de lançamento do romance quanto para alguns dos séculos XX e XXI. O nome do autor funciona como paratexto¹⁰³ de uma obra e, sendo assim, tem papel importante no modo como se passa a depreender o sentido dos textos ora examinados, uma vez que o conecta ao conjunto da produção do celebrado Bruxo do Cosme Velho. Como salienta Gérard Genette,

O onimato deve-se, às vezes, a uma razão mais forte ou menos neutra do que a falta de desejo de, por exemplo, criar um pseudônimo: é óbvio o caso, já lembrado, de quando uma pessoa já famosa produz um livro cujo sucesso poderá dever-se a essa celebridade prévia. Então, o nome não é mais uma simples declinação de identidade [...], é o meio de colocar a serviço do livro uma identidade.¹⁰⁴

Contrariamente ao que acontece em um texto não assinado, o onimato – ou seja, a presença de um autor – é responsável por conferir características específicas a um escrito normalmente associadas àquele nome e ao conjunto de textos nos quais ele também se faz presente. Graças a isso, a assinatura funciona como um prolongamento de sentido do texto.

¹⁰³ Segundo Gérard Genette, em seu *Paratextos Editoriais*, “[...] [um] texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam [...]. Esse acompanhamento, de extensão e conduta variáveis, constitui o que em outro lugar batizei de *paratexto* da obra [...]”. Cf. GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 9.

¹⁰⁴ GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 41.

Nesse aspecto, procurou-se recuperar brevemente a crítica contemporânea à passagem da primeira para a chamada “segunda fase” de Machado, bem como os principais expoentes do discurso crítico que se foi cristalizando no país a respeito do fundador da Academia Brasileira de Letras. Para tanto, é preciso compreender o que o nome de Machado, quando associado a uma obra, era capaz de emprestar a ela.

Genette trabalha a ideia da construção de uma identidade de autor a partir de um pensamento de outro estudioso francês: “Philippe Lejeune diz, em algum lugar, que um autor só se torna autor em sua segunda publicação, quando seu nome pode figurar não só na frente de seu livro, mas também na lista de ‘obras do mesmo autor’”¹⁰⁵. Embora Genette acredite que essa afirmação seja injusta com escritores de uma obra só, é possível perceber a partir dela, e para produtores de um conjunto extenso de títulos, que o leitorado forma uma imagem do escritor que acaba repercutindo na leitura.

Papéis Avulsos é um dos exemplos vivos dessa teoria. Na edição princeps, o nome de Machado aparece com razoável destaque na folha rosto, perdendo apenas para o título da coletânea em tamanho. Além disso, a página par anterior conta com uma lista de doze obras já publicadas pelo autor: duas outras coletâneas de contos (além do próprio *Papéis Avulsos*), três livros de poesia, seus cinco romances publicados até então – com destaque para *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, primeira obra da lista – e apenas uma peça de teatro, *Tu Só, Tu, Puro Amor*, lançada pela mesma editora de *Papéis Avulsos*, a Lombaerts & Co. Essa era uma prática comum nas edições do século XIX, reforçando a importância que a assinatura de um autor poderia trazer a uma obra, abrindo espaço para as associações com outros trabalhos de mesma origem.

¹⁰⁵ *Idem.*, p. 46.

Figuras 01 e 02: Reproduções de uma das páginas de paratexto da primeira edição de *Papéis Avulsos* (1882) e de sua folha de rosto. Na primeira imagem, trata-se da relação de obras já publicadas por Machado até então. Na segunda, pode-se observar que o nome de Machado é a primeira informação da página, mas o título da obra tem maior destaque. Ela conta também com o nome dos contos presentes na obra e com o endereço da Lombaerts & Co. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Ao incluir as obras anteriores do autor em uma página especial no início da obra, insere-se o livro em questão em uma tradição já consolidada pelos textos anteriores, com os quais o leitor estaria familiarizado, criando expectativas sobre o que vai encontrar a seguir. A construção de uma assinatura no imaginário do público tem papel importante para formular as leituras futuras da obra do autor. Abel de Barros Batista comenta:

A distinção entre autor e narrador é hoje um lugar demasiado comum: ninguém confunde Machado com Brás Cubas ou Dom Casmurro, e aliás os melhores machadianos sempre se guardam desse tipo de confusões. [...] Por outro lado, sabe-se bem que o recurso ao

autor suposto tem apoios sólidos na tradição romanesca. Depois do levantamento de “fontes” e de “influências” – quer na fase inicial, em que se declaram as dívidas de Machado para com os humoristas ingleses, quer no momento recente dos estudos machadianos, em que, à luz do tema bakhtiniano da carnavalização, se remontou à sátira menipeia –, pode estabelecer-se, de resto sem margem para grandes contestações, que Machado de Assis integra uma linhagem romanesca que reúne os nomes de Luciano, Cervantes, Sterne ou Diderot. Estes resultados permitiram enquadrar as incômodas extravagâncias machadianas na história do gênero romanesco, dando a perceber, em particular, que a ficção de Machado não se reduz à ilustração mais ou menos humorística da filosofia de Pascal ou de Schopenhauer; mas não permitiram estruturar um novo espaço crítico em ruptura com o imposto na década de [19]30, porque se preservou intacto o princípio de atribuição “digna de confiança”. E, no entanto, o reconhecimento do lugar de Machado nessa tradição romanesca imporia, pelo menos, a suspeita de que tal princípio constitui justamente um dos alvos do julgo humorístico: seria preciso aceitar que, pelo menos desde o Cid Hamete Beningeli de Cervantes, o gênero romanesco se desenvolveu colocando em questão a ideia do autor como origem e garante da obra, processo que é, de resto, paradoxalmente indissociável da constituição da noção moderna de autor.¹⁰⁶

Ao longo da história, diferentes correntes críticas associaram a literatura machadiana a influências literárias diversas, como os humoristas ingleses ou a sátira menipeia. Essas associações interferem diretamente nas leituras feitas de sua obra nos anos vindouros. A partir disso, cabe fazer uma análise mais detalhada de quais eram os elementos e os sentidos que a assinatura de Machado de Assis trazia para os textos nos quais ela constava.

¹⁰⁶ BAPTISTA, Abel Barros. *A Formação do Nome: Duas Interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003, p. 119.

O vasto domínio intelectual de Machado sobre o modo como a sociedade em que vivia era organizada se traduz em sua obra, principalmente naquela pertencente à sua dita segunda fase. Foi graças a esse fator que o autor construiu habilmente uma série de personagens esféricas¹⁰⁷, com muitas nuances psicológicas, representativas do período por ele retratado. Antonio Candido comenta o modo como Machado escrevia sua obra a partir de um olhar profundo e reflexivo, e que por baixo do homem tímido havia um poderoso escritor com uma pena afiada:

Podemos então dizer [...] que a sua vida é sem relevo comparada à grandeza da obra, e que interessa pouco, enquanto esta interessa muito. Sob o rapaz alegre e mais tarde o burguês comedido que procurava ajustar-se às manifestações exteriores, que passou convencionalmente pela vida, respeitando para ser respeitado, funcionava um escritor poderoso e atormentado, que recobria os seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade. Na razão inversa da sua prosa elegante e discreta, do seu tom humorístico e ao mesmo tempo acadêmico, avultam para o leitor atento as mais desmedidas surpresas. A sua atualidade vem do encanto quase intemporal do seu estilo e desse universo oculto que sugere os abismos prezados pela literatura do século XX.¹⁰⁸

Segundo Candido, portanto, a prosa machadiana equilibrava de maneira exemplar a crítica ao mundo em que vivia com traços literários que seriam reproduzidos e retrabalhados ao longo do século XX. Sua obra traria elementos ao mesmo tempo

¹⁰⁷ Como veremos mais adiante no capítulo 3, trata-se de um conceito de Edward M. Forster em seu *Aspects of the Novel* (1927).

¹⁰⁸ CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários Escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, p. 18.

contemporâneos de sua época e “quase intemporais”, sem afastar-se muito de qualquer um dos dois polos.

Machado foi, sem dúvida, representante de seu tempo, ainda que ultrapasse com facilidade esses limites. Sua vida não limita sua obra, e em momento algum esta é uma representação direta daquela. Ao mesmo tempo, o autor era capaz de utilizar o mundo à sua volta a favor de sua arte.

Machado constrói não só personagens psicologicamente complexas, que oscilam entre aparência e essência, entre interesse e ética, entre ingenuidade e realidade, mas também que representam tipos do período em que vivia. De acordo com Bosi,

Machado se compraz na mimese incisiva de certos tipos representativos de uma sociedade como a do Segundo Império, repartida *grosso modo* em proprietários, funcionários, agregados e escravos. É a quota do seu realismo em senso estrito, aprontado e louvado como materialista por um dos pioneiros da crítica marxista entre nós, o militante Astrojildo Pereira. A sua estimável coletânea de estudos machadianos, que timbra pela coerência ideológica, concentra-se toda na ideia da *tipicidade* das personagens.¹⁰⁹

O crítico paulista aponta para o modo como o escritor constrói uma série de figuras que correspondem a certos “tipos” da sociedade brasileira da época, um indício contrário à ideia muito divulgada pela crítica de que Machado não escrevia sobre a realidade nacional, preferindo ser um “humorista inglês” em terras tupiniquins. Um bom exemplo dessa segunda visão aparece em Sílvio Romero, contemporâneo do autor e um dos principais detratores de Machado:

¹⁰⁹ BOSI, Alfredo. *op. cit.*, 2007, p. 13.

O tão apregoadado cultivo do *humour* no autor do *Iaiá Garcia* não é natural e espontâneo; é antes um resultado de uma aposta que o escritor pegou consigo mesmo; é um capricho, uma afetação, uma coisa feita segundo certas receitas e manipulações; é, para tudo dizer n'uma palavra, uma imitação, aliás pouco hábil, de vários autores ingleses. A prova está em que semelhante nota não aparece, incondicional e irredutível, nos mais antigos trabalhos do famoso romancista.¹¹⁰

As críticas de Romero em relação a Machado tinham por base uma visão de cunho romântico, que valorizava um nacionalismo a um só tempo estreito e absoluto, no qual a cor local tinha papel proeminente. Por conseguinte, Machado de Assis estaria bem distante do ideal, porque não retratava a natureza brasileira nem tinha como personagens centrais os nativos brasileiros.

Essa visão de literatura baseada em preceitos do Romantismo já havia sido rebatida, de certa maneira, pelo próprio Machado no texto “Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”, publicado no periódico *O Novo Mundo* em 1873. Ele acreditava que a literatura poderia representar a região à qual ela pertence sem furtar-se a questões universais:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. [...] Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto.¹¹¹

¹¹⁰ ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis – Estudo Comparativo de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1897, p. 131.

¹¹¹ ASSIS, Machado de. “Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade.” In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1179- 1183.

Ao longo do século XX, a crítica vai se afastando de um viés romântico, abrindo espaço para novas leituras e interpretações, muitas das quais encampam a visão de que Machado trabalhava a realidade nacional a partir de uma perspectiva universalista. Como salienta Antonio Candido, ao citar o sociólogo francês Roger Bastide:

[...] Roger Bastide [...] contrariando uma velha afirmação, segundo a qual Machado não sentiu a natureza do seu país, mostrou que, ao contrário, ele a percebe com penetração e constância; mas em lugar de representá-la pelos métodos do descritivismo romântico, incorpora-a à filigrana da narrativa, como elemento funcional da composição literária. Era com o mesmo espírito que costumava dizer aos seus alunos na Universidade de São Paulo que o “mais brasileiro” não era Euclides da Cunha – ornamental, para inglês ver; mas Machado de Assis, que dava universalidade ao seu país pela exploração, em nosso contexto, dos temas essenciais.¹¹²

Nessa linha de análise, Machado incorporava elementos nacionais numa perspectiva universal e vice-versa, trabalhando “temas essenciais” e intrinsecamente humanos em cenários brasileiros, adaptando situações e acontecimentos para que eles coubessem com precisão no contexto do Brasil Imperial – e não só dele.

Para atingir esse resultado, um dos métodos empregados por Machado era o de construir personagens complexas e efetivas. Bosi acredita que muitas das figuras concebidas por Machado possuem duas naturezas, uma mais racional e outra mais instintiva. As mulheres da obra do escritor seriam a representação máxima de tal perspectiva dupla proposta pelo crítico, principalmente Guiomar (*A Mão e a Luva*), Iaiá Garcia (*Iaiá Garcia*), Sofia (*Quincas Borba*) e Capitu (*Dom Casmurro*). Elas manifestam

¹¹² CANDIDO, Antonio. *op. cit.*, pp. 21-22.

desejos, ambições sociais, receios, e, ao sentirem que qualquer um desses aspectos é ameaçado, redobram esforços característicos da segunda natureza.

Roberto Schwarz utiliza o exemplo de Virgília (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*) para trabalhar essa dualidade feminina presente na obra de Machado de modo diferente. Em *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*, o crítico defende a teoria de que a volubilidade de Brás Cubas como narrador é também representação da ambivalência da sociedade brasileira que vivia entre o usufruto de privilégios coloniais e o desejo de uma vida burguesa e intelectual de padrões europeus. A Europa, por sua vez, na segunda metade do século XIX, já condenava certos aspectos de nossa corte escravocrata. Enquanto os homens ricos de *Memórias Póstumas* procuram justificar certos comportamentos que seriam “condenáveis” na sociedade almejada – como Brás Cubas tenta fazer com seu cunhado Cotrim¹¹³ –, Virgília, representação das mulheres da época, não veria razão para optar entre um lado e outro, consequentemente abrindo mão de seus benefícios.

Para Schwarz, a partir de *Memórias Póstumas*, é a visão desse proprietário, ao mesmo tempo escravista e admirador da burguesia europeia, que assumiria a posição principal das obras. Seus romances a partir de então trariam, de alguma forma, o ponto de vista dessa classe ambivalente e de como ela encara a relação com o dependente. Essa perspectiva se revelaria especialmente forte em *Memórias Póstumas* e *Dom Casmurro* (1899), obra na qual o narrador protagonista não confiável assume o papel e a posição do homem da elite econômica brasileira. Há uma clara diferença entre essa linha narrativa e o modo de construção dos quatro primeiros romances, que trabalham com a visão dos dependentes, mesmo que por diferentes ângulos. O pesquisador aponta que

¹¹³ Para Roberto Schwarz, o capítulo em que Brás Cubas faz uma espécie de “defesa” de Cotrim é bem representativo do espírito da obra. Ele trabalharia com “elogios que incriminam e justificações que condenam” (Cf. SCHWARZ, Roberto. *op. cit.*, 1990, p. 109).

Depois do proprietário visto da perspectiva ressabiada do dependente, temos o dependente visto da perspectiva escarminha do proprietário, *que se dá em espetáculo*. Em âmbito biográfico, talvez se pudesse imaginar que Machado havia completado a sua ascensão social, mas não alimentava ilusões a respeito, nem esquecia os vexames da situação anterior. Esta reorganização do universo literário é profunda e carregada de consequências, das quais veremos algumas. A volubilidade narrativa torna rotineira a ambiguidade ideológico-moral dos proprietários, diferentemente dos romances iniciais, onde esta tivera estatuto de momento excepcional e revelação, com lugar crucial na progressão dramática.¹¹⁴

Assim, a desilusão de Machado de Assis com a política e com o papel do povo na construção do *status quo*, como visto na primeira parte deste capítulo, parece ter forte importância. Em “A Reforma pelo Jornal”, o jovem Machado deposita grande esperança nos mais pobres, dizendo: “Graças a Deus, se há alguma coisa a esperar é das inteligências proletárias, das classes ínfimas, das superiores, não”¹¹⁵. De 1859 até 1880 – data da publicação de *Memórias Póstumas* em jornal –, Machado deixaria de ter o ponto de vista do dependente como centro de sua narrativa, como figura heroica (Estela, de *Iaiá Garcia*, é um dos exemplos mais fortes dessa primeira visão), invertendo a ordem e buscando na figura das classes dominantes uma espécie de anti-herói, de protagonista problemático.

Essa alteração no ponto de vista provoca também mudanças no conteúdo da obra e na forma como as relações sociais entre as personagens passam a ser trabalhadas. Se há uma certa condescendência com relação a comportamentos reprováveis nos ricos, os pobres são sempre tratados como indivíduos dependentes de seus protetores, que podem

¹¹⁴ SCHWARZ, Roberto. *op. cit.*, 1990, pp. 213-214. (grifo do autor)

¹¹⁵ ASSIS, Machado de. “Revista Dramática”. *op. cit.*, p. 1019.

desprezá-los pelo simples motivo de sua condição econômica inferior. Até então, Machado havia escrito romances segundo o ponto de vista dos menos privilegiados, do homem livre e pobre:

Na sua versão mais complexa, carregada de ressonância moral, ideológica e estética, o impasse fixado em *Iaiá Garcia* se prende à exigência de dignidade dos dependentes. Estes já não querem dever favores a ninguém, pois “a sua taça de gratidão estava cheia”. Nem por isso deixam de prestar e receber obséquios, uma vez que o seu espaço social não lhes faculta outro modo de sobreviver. Contudo, desincumbem-se de sua parte a frio, sem envolvimento pessoal, buscando inibir o jogo de simpatia e reciprocidade, e também de endividamento, inseparável da prática do favor.¹¹⁶

Esta seria a principal alteração que ocorre das obras iniciais de Machado para *Memórias Póstumas* e seus livros seguintes. Roberto Schwarz supõe que, após a produção de *Iaiá Garcia*, o autor escreveria um livro em que as relações de dependência seriam superadas, o que poderia expor as problemáticas inerentes às relações anteriores. Em vez disso, porém, Schwarz acredita que “[...] diversamente dos naturalistas, que vão buscar a nota local nas classes inferiores ou em regiões longínquas do país, Machado a localizava em nossa elite encasacada”¹¹⁷. Ele desistira, então, de construir a crítica a partir de uma possível melhora na situação dos menos afortunados para fazê-lo a partir da classe dominante: “Já não se trata de buscar um freio – irreal – à irresponsabilidade dos ricos, mas de salientá-la, de emprestar latitude total a seu movimento, incontrastado e nem por isso aceitável”¹¹⁸.

¹¹⁶ SCHWARZ, Roberto. *op. cit.*, pp. 210-211.

¹¹⁷ *Idem*, p. 183.

¹¹⁸ *Idem*, p. 212.

A perspectiva mais universalista da obra de Machado também permite que boa parte de suas análises, tanto psicológicas quanto sociais, tenham validade para além de seu tempo e espaço. Nessa perspectiva, é interessante a observação que Alfredo Bosi faz a partir de um trecho de *Helena* (1876), terceiro romance do autor:

Em outras palavras: o liberalismo que premia o mérito é argumento de rico. Foi inventado por ele e para ele, valendo cabalmente como sua defesa e autoelogio. Mas só para ele. Não vá o pobre fiar-se nessa filosofia que, ao cabo, o desmerece enquanto presume explicar a lógica da sua situação.¹¹⁹

A discussão sobre meritocracia é ainda muito atual e defendida por inúmeros indivíduos que, assim como Estácio o faz no trecho analisado por Bosi¹²⁰, acreditam que a condição social de alguém depende apenas de seus esforços. Bosi também analisa a forma como algumas das personagens machadianas são construídas de maneira diversa daquela realizada pelos autores românticos, o que confere aos caracteres concebidos pelo autor de *Papéis Avulsos* uma feição mais esférica e realista:

A condenação que o puro *ethos* romântico fizera cair sobre os tipos sociais escarrados [...] alivia-se, embora não de todo, quando Machado lhes concede a escusa da necessidade. Eis o álibi que deveria emudecer os corações indignados. O mal é explicável, logo passível de juízos atenuantes sempre que é tido por *mal necessário* [...]. Que fazer, se as coisas são assim e se os homens precisam agir assim para sobreviver?¹²¹

¹¹⁹ BOSI, Alfredo. *op. cit.*, p. 60.

¹²⁰ “— Há de perdoar-me — interrompeu Estácio, com um ar de familiaridade indiscreta, que lhe não era habitual —; eu creio que um homem forte, moço e inteligente não tem o direito de cair na penúria. // — Sua observação — disse o dono da casa sorrindo — traz o sabor do chocolate que o senhor bebeu naturalmente esta manhã antes de sair para a caça. Presumo que é rico. Na abastança é impossível compreender as lutas da miséria, e a máxima de que todo homem pode, com esforço, chegar ao mesmo brilhante resultado, há de sempre parecer uma grande verdade à pessoa que estiver trinchando um peru...”. Cf. ASSIS, Machado de. *Helena*. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. I, 2015, p. 456.

¹²¹ *Idem.*, p. 18.

Machado cria personagens que apresentam comportamentos considerados “reprováveis” em obras típicas do Romantismo, dignos dos chamados “vilões”. No entanto, ao contrapor os valores morais com o interesse, ou até mesmo com a necessidade, Machado relativiza essas atitudes, proporcionando um momento de reflexão para o leitor, a partir do qual este último se percebe capaz de compreender as escolhas supostamente equivocadas das personagens.

Alguns críticos, porém, não compartilharam dessas opiniões, sendo Sílvio Romero, contemporâneo do autor, o principal exemplo. Para ele, as personagens de Machado eram muito problemáticas e um pouco repetitivas, e, assim, não por acaso, o estilo do autor das *Memórias Póstumas* recebia inúmeras críticas não elogiosas com justificativas das mais diversas: seu “humorismo”, por exemplo, seria artificial para a realidade brasileira. Hélio de Seixas Guimarães, em um artigo sobre a tríade central da crítica literária na época, comenta a opinião de Romero:

Daí a crítica ao estilo repetitivo e reiterativo, que vai chamar de tartamudeante, ao pessimismo implacável, que qualificará “de pacotilha”, ao humorismo desesperançado, que chamará de “afetado”, e aos personagens pouco exemplares, como Brás Cubas e Quincas Borba, tachados respectivamente como “adúltero enjoativo” e “lunático sensaborão”.¹²²

Boa parte dos comentários desfavoráveis de Romero a Machado são resultados também da zanga que o crítico sergipano nutria pelo escritor carioca graças a uma avaliação negativa que este fizera do livro de poemas daquele. Além disso, havia certa

¹²² GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *op. cit.*, 2004b, p. 274.

dose de elitismo e de racismo em suas reprimendas¹²³. Entretanto, nem todas as suas críticas se revelam fundadas em motivos pessoais: Romero incomoda-se com um certo desdém de Machado em relação às grandes escolas filosóficas e literárias do período – como o Romantismo, o Realismo e o Positivismo, por exemplo –, consideradas alguns dos pilares da intelectualidade da época.

Se Romero se mostrava completamente avesso às obras de Machado, preferindo o também sergipano Tobias Barreto ao bruxo do Cosme Velho¹²⁴, críticos como Araripe Júnior já adotavam uma visão mais moderada ao tratarem do autor. Assim como o colega, Araripe balizava seus comentários a partir da lógica literária romântico-naturalista que imperava no período, e também reprovava o tratamento humorístico que Machado dava às grandes correntes filosóficas da época. Reconhecia, porém, o talento do escritor, e propunha desde então, a partir de sua análise sobre Rubião (*Quincas Borba*), uma questão que seria discutida século XX afora: até que ponto algumas personagens machadianas não seriam uma representação do Brasil?

A desorientação, entretanto, foi a reação mais comum à época da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Várias críticas de jornais e cartas trocadas¹²⁵ naquele período manifestam certa perplexidade em relação à obra, tanto devido à forma quanto ao conteúdo. Valentim Magalhães, por exemplo, pergunta a Capistrano de Abreu se se trata de um romance, uma dissertação moral ou um desfastio humorístico¹²⁶. O próprio Capistrano também afirmava, em correspondência a Machado, que não tinha certeza se fora capaz de compreender a intenção latente da obra¹²⁷. Na *Gazetinha*, Urbano Duarte

¹²³ “Em alguns momentos, Romero parece não se conformar mesmo é com o fato de Machado ter escrito o que escreveu sendo mulato, sem se perder no que chama de ‘moléstia da cor’, ‘nostalgia da alvura’, ‘despeito contra os que gozam da superioridade da branquidade’”. Cf. GUIMARÃES, Hédio de Seixas. *op. cit.*, 2004b, p. 273.

¹²⁴ *Idem*, p. 272.

¹²⁵ Refiro-me à correspondência trocada entre Capistrano de Abreu, Valentim Magalhães e Machado de Assis, mencionadas adiante.

¹²⁶ GUIMARÃES, Hédio de Seixas. *op. cit.*, 2004a, p. 184.

¹²⁷ *Idem*, p. 185.

achava que faltava enredo para empolgar o leitor de romance¹²⁸. Algumas dessas questões foram incorporadas por Machado no prefácio da terceira edição de *Memórias Póstumas*, embora sem que recebessem resposta concreta, já que o romancista creditava as resoluções das dúvidas do crítico aos comentários do próprio Brás ao longo da obra. A crítica de Raul Pompeia é uma das mais positivas, afirmando o autor que há muita “crítica fina e frases bem subscritas” no texto¹²⁹. A recepção fria ao romance revelou-se desanimadora para Machado, aconselhado pelo cunhado a perseverar na escrita apesar do percalço¹³⁰.

Dentre os críticos literários contemporâneos a Machado, José Veríssimo se mostrou o que teve a visão mais positiva das produções do Bruxo. Para ele, a obra do autor de *Papéis Avulsos* não poderia ser julgada a partir dos critérios romântico-naturalistas da época. Sua observação adquire expressiva importância quando se considera o balizamento da crítica machadiana do século seguinte. Além disso, o crítico trouxe o humorismo para o centro do estudo sobre os livros do escritor, outro ponto de grande importância para a crítica futura. Sua visão sobre a construção das personagens e seu afastamento dos padrões da crítica oitocentista, orientada pelos preceitos do Romantismo e do Realismo, permitiram uma maior aproximação do texto machadiano de uma perspectiva universalista.

O conceito da divisão da obra de Machado em duas fases distintas, uma inicial, considerada mais “romântica” e outra madura, cujo marco inicial seria *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, apareceu desde cedo na crítica literária nacional. O próprio José Veríssimo foi um dos primeiros críticos canônicos a falar em duas fases¹³¹. Em 1898, quando da publicação da segunda edição de *Iaiá Garcia*, Veríssimo pontua que tal

¹²⁸ *Idem*, p. 192.

¹²⁹ *Idem*, p. 193.

¹³⁰ *Idem*, *ibidem*.

¹³¹ *Idem*, p. 172.

romance pertenceria à primeira maneira de Machado, embora nele já estivesse o germe “da individualidade que devia atingir em *Brás Cubas*, em *Quincas Borba*, nos *Papéis Avulsos* e em *Várias Histórias* o máximo de virtuosidade”¹³². Otto-Maria Carpeaux acreditava que Machado era um desses raros casos de escritores nascidos duas vezes¹³³.

O conceito de duas fases na obra machadiana, porém, já aparecia nas críticas feitas no momento da primeira edição de *Papéis Avulsos*, em 1882, quando diversos resenhistas em jornais associavam a coletânea de contos ao seu romance predecessor, apontando as semelhanças entre ambos, com destaque para a presença de uma mistura de humorismo com filosofia triste, que os distanciaria das obras anteriores do autor¹³⁴. Segundo Salla e Aguilár:

[...] *Papéis Avulsos* apresenta-se como ponto central para se compreender o processo de consagração de Machado depois do lançamento das *Memórias Póstumas*. De modo mais específico, a recepção de tal coletânea de contos, quando se têm em vista as leituras anteriormente empreendidas do referido romance, revela certa familiarização da crítica com a dita “segunda maneira” iniciada pelo satírico defunto autor *Brás Cubas*. Além disso, torna mais patentes as articulações do binômio humorismo e pessimismo filosófico na obra machadiana que, a partir de então, passa a ser concebida e resenhada.¹³⁵

Diferentemente do que se possa acreditar, a passagem de uma fase à outra não teria sido uma completa ruptura, como atestam alguns críticos. É possível encontrar sinais do Machado maduro em suas obras iniciais, mesmo que de forma sutil ou ainda um pouco

¹³² VERÍSSIMO, José. “Bibliografia”. In: *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 4, t. 16, 1898, p. 249.

¹³³ BOSI, Alfredo. *op. cit.*, pp. 83-84.

¹³⁴ As críticas feitas ao livro no calor da hora são discutidas mais a fundo no quinto capítulo desta dissertação. Além disso, elas foram compiladas na íntegra no anexo final do trabalho.

¹³⁵ SALLA, Thiago Mio & AGUILAR, Luiza Helena Damiani. “A Recepção de *Papéis Avulsos* e a Cristalização de Lugares-comuns da Crítica Machadiana: Proposta Analítica e Editorial”. *Machado de Assis em Linha*. São Paulo: v. 12, n. 27, ago. 2019, p. 27.

tímida. Os escritos em prosa que o artista carioca publicou durante os anos 1870, principalmente aqueles do final da década, já preparam o leitor para o que virá a seguir com a impressão de *Memórias Póstumas*. Para Alfredo Bosi,

[...] quem percorreu os contos e os romances da década de [18]70 está preparado para ver a resolução de um desequilíbrio. O vinho novo rompe um dia os odres velhos. À medida que cresce em Machado a suspeita de que o engano é necessidade, de que a aparência funciona universalmente como essência, não só na vida pública mas no segredo da alma, a sua narração se vê impelida a assumir uma perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo, mais problemática, mais amante do contraste.¹³⁶

Sendo assim, em leitura teleológica, pode-se dizer que os romances e contos da chamada “primeira fase” da obra do autor preparam o terreno para o que viria a seguir, tanto para os leitores quanto para o próprio Machado, que, cada vez mais, passava a enxergar certas questões, sociais ou literárias, de forma diferente.

Silviano Santiago, ao analisar *Dom Casmurro* em seu “Retórica da Verossimilhança”, procura trabalhar com as associações entre a narrativa de Bento Santiago e o primeiro romance publicado por Machado em 1872, *Ressurreição*. Logo no início de sua crítica, Silviano comenta enxergar a obra do autor como um sistema:

Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas. [...] A busca – seja da originalidade a cada passo, seja da excitação intelectual em base puramente

¹³⁶ *Idem*, p. 84.

emocional, a leitura dirigida para os “melhores momentos” do romancista – dificultou a descoberta daquela que talvez seja a qualidade essencial de Machado de Assis: a busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista.¹³⁷

Vista a partir dessa perspectiva de um “todo coerentemente organizado”, a obra de Machado adquire novas feições que escapam às ideias da crítica que encarava suas mudanças de estilo como marcos divisores de sua obra em duas “fases” ou “maneiras” díspares e irreconciliáveis. Os moldes de primeira e segunda fases circunscrevem o entendimento de alguns dos textos a uma lógica mais restrita, limitando a percepção das relações estabelecidas entre os diferentes gêneros e as mudanças estilísticas e reduzindo, assim, as possibilidades de novas interpretações capazes de enriquecer a leitura dos textos machadianos. Em sentido oposto, a própria relação dos narradores com o leitor, para além das perspectivas sobre a obra dividida em “duas fases”, altera-se ao longo das obras do autor, como Guimarães procura abordar:

Os leitores figurados nos quatro primeiros romances estão longe de formar uma galeria homogênea. Inicialmente, a desconformidade com o gosto do público real resulta numa forte idealização do leitor implícito, que em grande medida aparece como negação do leitor empírico, cujo gosto o narrador está empenhado em reformar. Assim, quando os narradores de *Ressureição* e *A Mão e a Luva* se dirigem ao leitor, eles simultaneamente se referem ao leitor como ele é e como ele deve ou deveria ser para fruir um novo tipo de romance. Apesar dos diferentes graus de agressividade antirromântica, há nos dois romances um claro empenho do narrador em transformar o leitor, em apresentá-lo como

¹³⁷ SANTIAGO, Silvano. “Retórica da Verossimilhança”. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaio Sobre Dependência Cultural*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 27-28.

ele deveria ser. Os dois livros seguintes, num certo nível mais conformados ao gosto e às expectativas do leitorado empírico, incorporam essas expectativas à narrativa, seja por meio do enredo movimentado seja pelo tom mais apaziguado com que o narrador se dirige ao leitor. Disso resulta um leitor implícito menos idealizado, em relação ao qual os narradores de *Helena* e *Iaiá Garcia* parecem ter poucas expectativas de transformação, ao mesmo tempo em que o leitor se torna alvo da agressividade muda dos narradores, que sistematicamente frustram as expectativas sugeridas na superfície da narração. Agressividade muda que, como sabemos, será transformada em agressividade estridente com o narrador de Brás Cubas, o que também implicará mudanças substanciais na figuração do leitor.¹³⁸

Ao mesmo tempo, de modo correlato, Machado vai transformando seus narradores e tornando-os cada vez mais oniscientes intrusos. As vozes narrativas de *Ressurreição* e *A Mão e a Luva* tentam encaminhar o leitor para um tipo de “idealização”, distanciando-se do leitor empírico, em busca de uma reforma no gosto e no comportamento. Já os narradores de *Helena* e *Iaiá Garcia* frustram o leitor empírico ao quebrar expectativas criadas ao longo da narrativa, o que já aponta sinais da agressividade mencionada por Guimarães. É em *Memórias Póstumas*, contudo, que essa hostilidade toma sua forma mais característica, e Brás faz constantes comentários sobre o conteúdo expresso e sobre o leitorado, levando a sua intromissão à máxima potência. Com outros matizes, esse comportamento de Brás Cubas se estende posteriormente a outros narradores machadianos, como Bento Santiago em *Dom Casmurro* ou Aires em *Memorial de Aires*, além de, analogamente, se fazer presente em alguns de seus contos.

Numa breve comparação, tanto *Ressurreição* quanto *Dom Casmurro* trazem a narrativa de um relacionamento amoroso interrompido devido ao ciúme doentio dos

¹³⁸ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *op. cit.*, 2004a, p. 170.

protagonistas. No entanto, o narrador do primeiro romance deixa claro que as acusações contra Livia são falsas, e que Félix agiu intempestivamente. Já a história de Bentinho e Capitu é narrada pelo próprio protagonista, que constantemente procura convencer o leitor do adultério cometido por sua amada, mas em momento algum apresenta provas concretas. Tendo isso em vista, enquanto o narrador de *Ressurreição* explicita o fato de que fora o ciúme a principal causa do rompimento do casal, em *Dom Casmurro* o leitor deve estar atento às intromissões e aos comentários de Bentinho, narrador pouco confiável, para não cair em suas armadilhas.

À medida que aumenta a hostilidade de seus narradores, o autor abre espaço para uma maior gama de julgamentos aos comportamentos humanos. Se as vozes narrativas da chamada “primeira fase” trabalham com uma oposição entre um leitor ideal e um leitor empírico, frustrando ou direcionando este último, os narradores construídos a partir de Brás Cubas fazem ácidas críticas ao leitor e ao mundo em que vivem. Dessa maneira, Machado visa a construir uma literatura que procura também incluir o leitor e fazê-lo refletir sobre si mesmo e sobre os outros.

Para Roberto Schwarz, a mudança no comportamento do narrador acompanha uma alteração no ponto de vista abordado pela obra, embora o procedimento de volubilidade, ponto chave de Brás Cubas como narrador, já estaria presente nos outros romances “sob forma de assunto”¹³⁹. Nos três primeiros romances – *Ressurreição*, *A Mão e a Luva* e *Helena* –, trata-se da visão do subalterno coibido em relação aos proprietários; *Iaiá Garcia* já apresentaria um esquema diferente, pois, ao fim da narrativa, observa-se que Estela não se submeteu por completo; mas é em *Memórias Póstumas* que a alteração se dá de forma mais drástica:

¹³⁹ SCHWARZ, Roberto. *op. cit.*, 1990, p. 209.

Sai de cena o narrador constrangido dos primeiros romances, cujo decoro obedecia às precauções da posição subalterna, e entra a desenvoltura característica da segunda fase, a “forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre”, cujo ingrediente de contravenção sistemática reproduz um dado estrutural da situação de nossa elite. No caso há vínculo evidente, embora complicado, entre as questões de forma literária e classe social: o ponto de vista troca de lugar, deixa a posição de baixo e respeitosa pela de cima e senhorial, mas para instruir o processo contra esta última.¹⁴⁰

Segundo Schwarz, portanto, a agressividade, que Guimarães atribui à narração de Brás Cubas, seria resultado de um processo de alteração de ponto de vista e de intencionalidade de Machado (autor implícito) quanto ao modo como a classe à qual Brás pertence seria retratada. A hostilidade do defunto-autor em relação ao seu leitor funciona como uma forma de endereçar questionamentos à própria elite. Guimarães acrescenta, porém, que essa agressividade às vezes vem intercalada com algum elogio ou com o direcionamento de alguma atenção ao leitor, de modo a evitar que este se afastasse por completo: esse jogo entre afronta e aproximação é também um fator que gera interesse pela narrativa, levando-se em consideração o fato de que a proporção de pessoas alfabetizadas no Brasil do século XIX era menor que 20%¹⁴¹, e Machado teria consciência de que o seu leitor não pertence às classes menos favorecidas.

Para Bosi, embora muitas das características de Machado já estivessem presentes na fase inicial, é *Iaiá Garcia*, a última obra antes de sua produção madura, que se encontraria mais próxima das contraposições e da volubilidade presentes em *Memórias*

¹⁴⁰ *Idem*, p. 213.

¹⁴¹ Segundo o censo de 1872, “a proporção de analfabetos correspondia a 84% da população total, elevando-se para 86% se considerada apenas a população feminina e para 99% se considerada a população escrava”. Cf. OLIVEIRA, Jane Souto. “*Brasil Mostra Tua Cara*”: *Imagens da População Brasileira nos Censos Demográficos de 1872 a 2000*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2003, p. 14.

Póstumas, principalmente nas personalidades de Iaiá e Estela, que também representariam, de certa forma, a sociedade da época.

Em outras palavras: o olhar do primeiro Machado já era móvel, subindo do interesse para o desinteresse e, em seguida, na construção complexa de *Iaiá Garcia*, contemplando as organizações opostas de Iaiá e Estela, a competição solerte e a estoica isenção, ambas operantes no mesmo meio familiar. Assim, no interior da mesma teia de relações sociais, o contexto burguês-paternalista fluminense é a diferença que move a história.¹⁴²

Outro expediente importante presente nas obras publicadas por Machado, a partir de *Memórias Póstumas*, seria a “metalinguagem” empregada por seus narradores, que além de abordarem o leitor durante a narrativa, também salientam a importância do livro como meio de transmissão de um texto. Segundo Hélio:

A transição da posição pedagógica para a do entretenimento, o deslocamento da iniciativa interpretativa para o leitor assim como a tematização cada vez mais constante do objeto livro como instância fundamental para o processo literário – essas são características que distinguem as obras da primeira e da segunda fase. O narrador do romance machadiano mais tardio [...] está impregnado dessa visão da literatura como algo que se dá por meio do livro, cuja materialidade é abordada sob todos os ângulos possíveis, até mesmo do ponto de vista dos vermes completamente indiferentes àquilo que roem – ou leem. Nessa passagem da primeira para segunda fase, desaparece qualquer tentativa de converter os interlocutores ao que quer que seja, e os narradores parecem empenhados sobretudo em manter seus interlocutores atentos à narração.¹⁴³

¹⁴² BOSI, Alfredo. *op. cit.*, pp. 45-46.

¹⁴³ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *op. cit.*, 2004a, p. 176.

Essa característica é evidenciada já no prefácio (“ao leitor”) de *Memórias Póstumas*¹⁴⁴, além aparecer também em diversas ocasiões ao longo dos romances e contos seguintes. Bento Santiago, por exemplo, faz várias referências ao manuscrito e aos capítulos que escreve ao longo de *Dom Casmurro*. A advertência de *Papéis Avulsos* não só comenta o livro como também faz uma breve análise do gênero ali encerrado, além de alguns de seus contos possuírem alguma forma de “autoconsciência literária”, como é possível notar ao início de “O Empréstimo”¹⁴⁵, por exemplo.

As mudanças de um período a outro de sua obra, porém, não estão restritas ao modo como os romances e contos são narrados ou à maneira como se concebem tanto a ficção quanto o papel do leitor. Machado também trabalhou com alterações na temática e em conformidade com novas perspectivas, algo que pode ser parcialmente evidenciado a partir das observações de Schwarz.

A frequência de certas temáticas é, sem dúvida, outro ponto importante da dita segunda fase de sua obra, sendo uma delas a questão da aparência *versus* essência: o conto “O Espelho”, também de *Papéis Avulsos*, é seguramente um dos mais expressivos expoentes desse tópico nos escritos do autor. Ao comentar esse tema, Bosi aponta que

A partir das *Memórias Póstumas* e dos contos enfiados nos *Papéis Avulsos* importa-lhe cunhar a fórmula sinuosa que esconda (mas não de todo) a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior. E, reconhecido o antagonismo, seu olhar se detém menos em um possível resíduo

¹⁴⁴ “A obra em si mesma é tudo: se te agrada, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agrada, pago-te com um piparote, e adeus”. Cf. ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Braz Cubas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881, p. VI.

¹⁴⁵ “Vou divulgar uma anedota, mas uma anedota no genuíno sentido do vocábulo, que o vulgo ampliou às historietas de pura invenção. Está é verdadeira. Podia citar algumas pessoas que a sabem tão bem como eu. [...] Tudo isso que se passou em trinta anos, pode algum Balzac metê-lo em trezentas páginas; porque não há de a vida, que foi a mestra de Balzac, apertá-lo em trinta ou sessenta minutos?”. Cf. ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia, 1882, pp. 211-212.

romântico de diferença que na conformidade, na fatal capitulação do sujeito à Aparência dominante.¹⁴⁶

Em conformidade com a visão crítica e não essencialista de Machado, o papel central da aparência leva-o a questionar as concepções do historicismo¹⁴⁷ e de algumas escolas literárias. Boa parte de seu incômodo com o Realismo, por exemplo, estava relacionado à ideia preconizada pela corrente de que a ordem do mundo caminharia no sentido de uma espécie de perfeição. Esse princípio seria equivocado e provocaria uma reescrita inverossímil da História, algo do qual o romancista já desconfiava. Segundo Enylton de Sá Rego,

Para Machado, tanto a história quanto a lenda ou a obra de arte literária são narrativas, e como tal contêm um aspecto referencial – que pode ou não ser verdadeiro – e um aspecto formal, no qual o valor simbólico é preponderante, e que depende sobretudo da imaginação do autor ou narrador ao organizar a sua narrativa.¹⁴⁸

Essa visão em relação à historicidade aparece também nas palavras do próprio autor numa crônica da coluna “História de Quinze Dias” para a *Ilustração Brasileira* em 1876. Nela, Manassés, pseudônimo que assina o texto, discorre sobre um intelectual paulistano que repudiava o uso da expressão “independência ou morte” por ser ela inexata:

Minha opinião é que a lenda é melhor do que a história autêntica. A lenda resumia todo o fato da independência nacional, ao passo que a versão exata o reduz a uma coisa vaga

¹⁴⁶ BOSI, Alfredo. *op. cit.*, p. 84.

¹⁴⁷ REGO, Enylton de Sá. *O Calundu e a Panaceia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, p. 157.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 158.

e anônima. Tenha paciência o nosso ilustrado amigo. Eu prefiro o grito do Ipiranga: é mais sumário, mais bonito e mais genérico.¹⁴⁹

Com relação à forma como Machado trabalhava sua visão da História em contraste com a ficção em suas narrativas, Antonio Candido traz um comentário sobre *Dom Casmurro*, livro em que “fato” e “lenda” se misturam constantemente:

Mas o fato é que, dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida. E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece real. E como a amizade e o amor parecem mas podem não ser amizade nem amor, a ambiguidade gnosiológica se junta à ambiguidade psicológica para dissolver os conceitos morais e suscitar um mundo escorregadio, onde os contrários se tocam e se dissolvem.¹⁵⁰

Esse comentário final de Candido fornece prolíficos elementos para se trabalhar com *Papéis Avulsos*, uma coletânea na qual os contos, como o próprio Machado faz questão de salientar, são familiares que sentam à mesma mesa e têm entre seus laços consanguíneos o distanciamento irônico, a ambiguidade estruturante, além de uma profusão de conflitos entre essência e aparência, entre ética e interesse. Apesar das aparentes contradições e diferenças entre as partes, estas se amenizam, em prol da harmonia que subjaz à própria unidade da obra.

¹⁴⁹ ASSIS, Machado de. “Este Ano Parece que Remoçou [...]”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. IV, 2015, pp. 293- 296.

¹⁵⁰ CANDIDO, Antonio. *op. cit.*, p. 26.

3. Os Contos

O conceito do que é considerado um conto sofreu e sofre grandes alterações a partir da cultura em que está inserido. Em inglês, por exemplo, o termo “*short story*” (estória curta) está entre os mais comuns para tratar do gênero, embora a língua ainda trabalhe com “*tale*” (narrativa) e “*fairy tale*” (conto de fadas). André Jolles comenta a questão na língua alemã: “as palavras *Sage* (saga), *Rätsel* (adivinha) e *Spruchwort* (ditado) são encontradas em numerosos dialetos germânicos, ao passo que *Märchen* (conto) só existe em alto-alemão”¹.

Na cultura luso-brasileira, os limites entre “conto” e “novela” são tênues, e muitos textos já foram classificados tanto como um quanto como outro – “O Alienista” é um bom exemplo desse fenômeno. Mário de Andrade, ao escrever sua nota para a segunda edição de *Primeiro Andar*, que sairia na *Obra Imatura* publicada postumamente pela Editora Martins em 1960, decide por incluir escritos que considera como contos, muito embora saiba que a opinião dos teóricos seria distinta.

O ato de contar é anterior à própria literatura e, portanto, o conto como forma literária estaria entre as mais antigas². A ideia de uma narrativa popular, curta, impactante e de fácil acesso era comum não só na cultura oral como também na cultura letrada, que tentava adaptar essas histórias populares para o contexto mais literário. Entretanto, segundo Jolles, o conto só foi adquirir *status* como forma literária quando os irmãos Grimm “deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Hausmärchen* [Contos para Crianças e Famílias]. Assim fazendo, contentaram-se em aplicar às narrativas por eles compiladas uma palavra que já vinha sendo usada há muito tempo”³. Ainda assim, para Jacob Grimm, as narrativas que eles haviam recolhido eram de natureza

¹ JOLLES, André. “O Conto”. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 181.

² GALVÃO, Walnice Nogueira. “Cinco Teses Sobre o Conto”. In: PROENÇA FILHO, Domicio (org.). *O Livro do Seminário*. São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983, p. 167.

³ JOLLES, André. *op. cit.*, *idem*.

mais “simples”, “popular” e “espontânea”, afastada da poesia antiga, que teria mais ares de “elaboração”, como discute na correspondência com Achim von Arnim sobre o tema⁴.

Há, porém, indícios de que o conto já possuía seu *status* literário desde muito antes. As narrativas contidas na *Biblioteca* (séc. I-II d.C.), obra atribuída a Apolodoro, podem ser vistas como formas rudimentares do conto. *Decameron* (1349-1352), de Boccaccio, traz escritos que já exemplificam o conto com *status* literário, mesmo que ainda não classificado como tal. No século XVII, o Dicionário da Academia Francesa contém um verbete para “conto” (“*conte*” e “*nouvelle*”), gênero que é publicado ao final do século tanto por Perrault em seus *Contos da Mamãe Ganso* (1697) quanto por Madame d’Aulnoye em seus *Contos de Fada* (1696-1698). Na península ibérica, temos ainda as *Novelas Exemplares* (1613) de Cervantes e *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), de Gonçalo Fernandes Trancoso.

A estrutura do conto como o conhecemos hoje, porém, teve origem com a popularização da imprensa e a partir de modelos como o do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Em seu “Filosofia da Composição”, Poe discorre sobre suas convicções em relação ao modo como os autores devem elaborar um texto para que ele atinja seu impacto máximo quando alcançar o leitor:

Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo *sempre* a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?” [...] A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de

⁴ *Idem*, pp. 184-185.

impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído [...] Meu pensamento seguinte referiu-se à escolha de uma impressão, ou efeito, a ser obtido; e aqui bem posso observar que, através de toda a elaboração, tive firmemente em vista o desejo de tornar a obra apreciável *por todos*.⁵

Sendo assim, para Poe, um texto que é lido de uma sentada só dá ao leitor a oportunidade de assimilá-lo sem qualquer tipo de interrupção na leitura, consolidando a proposta de um efeito único de sentido, efeito este que já deve apresentar seus sinais logo nos primeiros parágrafos da obra. Nada no texto pode aparecer por acaso, e todos os elementos nele presentes devem corroborar a construção da impressão que o autor pretende provocar no leitor.

Para Walnice Nogueira Galvão, esse conto moderno do século XIX tem fortes influências do veículo em que era publicado, ou seja, dos jornais. A autora comenta a aproximação entre o conto e a imprensa:

A forma do conto, de um lado, é determinada pelo caráter de seu veículo, a imprensa periódica: leitura de uma só vez, extensão curta, efeito único, apenas um enredo. De outro lado, a possibilidade de reprodução técnica do veículo traduz-se numa inegável democratização da leitura. Isto também é determinado da forma, pois o veículo é pouco propenso a ousadas vanguardistas e códigos inovadores, por princípio de decifração difícil. O conto, que por natureza é ficção, jogo livre da imaginação, passa a competir com a forma da notícia de jornal; a contradição se instaura entre conto e informação jornalística. A boa forma da informação imita a forma do conto, e a boa forma do conto

⁵ POE, Edgar Allan. “Filosofia da Composição”. *Poemas e Ensaaios*. 3ª ed. revista. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999, pp. 101-104. (grifos do autor)

imita a informação, finge que é pura informação: o conto quer ser notícia de jornal, a notícia de jornal quer ser conto.⁶

Os periódicos teriam contribuído para delimitar tanto a extensão quanto o formato dos contos que ali eram publicados. Os jornais estabeleceriam não só um limite espacial de publicação, impedindo que os contos ultrapassassem o tamanho ali delimitado, mas também em parte o modo como os contos seriam escritos, já que dividiam seu espaço de publicação com notícias cotidianas. Haveria, então, uma simbiose entre os textos jornalísticos e os literários, cada um deles aproveitando elementos do outro que lhe poderiam ser úteis nessa convivência espacial.

Machado de Assis, grande colaborador da imprensa nacional que, nos primeiros anos de sua carreira, acreditava no papel civilizatório dos periódicos, publicou mais de duzentos contos nos mais diversos jornais ao longo de sua vida. Para ele, a forma literária do conto era pouco valorizada entre os literatos, vista como menor e mais fácil, muito embora fosse, na verdade “gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade [...] e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor”⁷. Para Maria Cunha Campos, Machado é não só um de nossos primeiros escritores a aventurar-se pelo gênero, como também um dos primeiros a tratar do conto em sua literatura crítica, acompanhado por Araripe Júnior:

A respeito de Machado (que é também nosso primeiro nome cronológica e literariamente importante na criação do conto brasileiro), devemos afirmar que não deixou propriamente uma teorização acabada, completa, sobre o conto: longe disto. Tanto que, ao rastrear-lhe

⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. *op. cit.*, p. 169.

⁷ ASSIS, Machado de. “Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade”. *op. cit.*, p. 1181.

o pensamento sobre esta forma narrativa, através de vários livros de contos e de crítica, encontramos apenas algumas poucas observações mais ou menos espalhadas, mas não destituídas de valia, uma vez que, entre outras coisas, nos mostram, por exemplo, um Machado com muito menos preconceito contra o conto do que um Sílvio Romero. [...] Em Machado e em Araripe Jr. não notamos nenhuma incompreensão preconceituosa a respeito do conto enquanto forma narrativa: mesmo quando medíocre e equivocado como forma narrativa, um conto efetivo não invalida as possibilidades dessa forma e ainda é melhor do que um romance na mesma situação, de vez que cansa por menos tempo o leitor...⁸

Para Campos, portanto, Machado e Araripe começam a trilhar um novo caminho em termos de crítica literária ao afastarem o conto dos preconceitos associados comumente a ele, valorizando sua curta extensão e sua dificuldade, ao contrário de críticos como Sílvio Romero, que acreditavam que Edgar Allan Poe ficara na história da literatura tão somente por seus poemas, descartando os contos escritos pelo escritor norte-americano.

Na prosa, o romance permanece como a forma literária que mais recebe atenção, tanto dos escritores como dos críticos, que tratam o conto como uma variação menos importante do romance, muito embora suas características sejam muito diferentes daquelas que identificam o segundo. Cortázar, em sua conferência “Alguns Aspectos do Conto”, comenta as distinções entre os dois gêneros, destacando quão importantes são cada um deles em seus respectivos nichos:

⁸ CAMPOS, Maria Cunha. “A bibliografia brasileira sobre o conto – uma análise”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre: v. 11, n. 4, 1976, pp. 25-27.

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência, e analisem a primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. E isto que assim expresso parece uma metáfora, exprime, contudo, o essencial do método. O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa “abertura” a que me referia antes.⁹

⁹ CORTÁZAR, Julio. “Alguns Aspectos do Conto”. In: *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 151-152. (grifos do autor)

O conto, lido isoladamente, é um gerador de força, cuja narrativa precisa estar concentrada em poucas páginas, conquistando o leitor desde seu início sem permitir que qualquer detalhe ali incluído seja supérfluo ou desnecessário. Das narrativas em prosa de ficção, o conto seria a expressão máxima da unidade de ação, uma vez que nele, geralmente, há poucas personagens e os acontecimentos se mostram concentrados no tempo e no espaço.

Essa visão de conto torna-se discutível, porém, a partir do momento em que nos deparamos com coletâneas que reúnem textos de diferentes estilos, abordagens e temas. Sendo assim, cabe questionar como ressignificar o efeito único de sentido obtido pelas obras, já que não só é possível depreender perspectivas diversas a partir de cada texto, como também a probabilidade de uma leitura de uma sentada só diminui. Ao mesmo tempo, um novo sentido emerge de cada conto de uma coletânea quando circunscrito pelos outros textos ali presentes.

As concepções de Poe sobre o conto ainda são de muito valor para a análise de um conto como objeto isolado, mas é preciso extrapolá-las tendo em vista que os outros escritos que fazem parte do mesmo suporte podem remodelar muito daquilo que compõe a narrativa.

Além da preocupação com o conto como um dos gêneros sobre o qual o Bruxo do Cosme Velho mais se debruçou, outra estrutura de grande importância no processo de interpretação de seus textos é a questão do leitor como uma das figuras centrais de sua literatura, um dos principais elementos de “A Chinela Turca”. Os leitores ficcionais de Machado frequentemente fazem parte de suas narrativas, muitas vezes interpelados pelo narrador. Iser comenta a diferença entre ficção de leitor e papel de leitor:

[...] é através da ficção do leitor que o autor expõe o mundo do texto ao leitor imaginado; assim o autor produz uma perspectiva do texto. Na ficção do leitor mostra-se a imagem

do leitor em que o autor pensava quando escrevia, e que agora interage com as outras perspectivas do texto; daí se pode deduzir que o papel do leitor designa a atividade de constituição, proporcionada aos receptores dos textos. Nesse sentido, o esquema descrito do papel do leitor é uma estrutura do texto. Mas, como estrutura do texto, o papel do leitor representa sobretudo uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor.¹⁰

Sendo assim, em cada um dos três contos, Machado expõe mundos diferentes ao leitor imaginado daqueles textos. A partir das narrativas que busca construir, o autor trabalha com novos universos e os expõe ao leitor com a esperança de que este tenha um papel cooperativo e contribua com a construção dos sentidos possíveis do texto. Sendo impossível prever o leitor empírico de um texto e quais serão seus repertórios prévios no momento da leitura, o processo será distinto de indivíduo para indivíduo, como bem aponta Maingueneau:

Disso resulta que o percurso de leitura será muito variável; ao leitor cúmplice que tem o prazer de reconhecer de imediato um estereótipo genérico, opõe-se o leitor “ingênuo”, que percebe o texto em sua singularidade. Existe uma parcela considerável da produção literária, talvez a mais importante, que se contenta em ativar roteiros bem conhecidos. Ao contrário de um preconceito muito divulgado, o discurso literário não é fonte de prazer apenas se é inovador; destina-se tanto a desestabilizar quanto a se adequar a esquemas preestabelecidos.¹¹

¹⁰ ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 75.

¹¹ MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o Discurso Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 50.

Assim, um leitor cúmplice pode notar com mais facilidade o procedimento parodístico adotado em “Na Arca”, por exemplo, enquanto o leitor ingênuo olhará para o texto em sua faceta única e original. As duas leituras, igualmente válidas, serão importantes também na construção de sentidos em cada um dos suportes em que o texto for publicado, já que a inscrição de um texto em meio a paratextos específicos pode reforçar mais uma leitura em detrimento de outra, por exemplo.

Em cada um dos contos que serão analisados, porém, alguns temas se destacam de modo mais distinto, percebidos facilmente pelos diferentes tipos de leitor. Em “A Chinela Turca”, o tema sofre uma leve alteração de uma variante para a outra: no jornal, trata-se de uma reflexão sobre o teatro como gênero, enquanto no livro o papel do leitor na construção de uma narrativa ganha mais destaque. Já “Uma Visita de Alcebiades” centra sua trama em dois temas principais: a doutrina do espiritismo, de modo satírico e/ou paródico, e os diferentes costumes que se instauram em diferentes épocas da História. Essas temáticas ganham força na versão do livro, reforçadas pelo desespero do desembargador, já que a versão jornalística tem tom mais anedótico. Por fim, “Na Arca” tem como tema a ambição humana, ainda que tratada a partir de pontos de vista distintos, quando analisados os paratextos que envolvem cada uma das duas versões.

3.1 – “A Chinela Turca” e o teatro em Machado

Publicado inicialmente em 14 de novembro de 1875, “A Chinela Turca” é o primeiro escrito de *Papéis Avulsos* a vir a público. A narrativa centra-se na história do bacharel Duarte, que, ansioso para ir a um baile encontrar com sua amada de cabelos louros e olhos azuis, Cecília, vê-se retido em casa depois da inesperada e inoportuna visita do enfadonho major Lopo Alves. Este, que padecia de “achaque literários” e então compusera uma peça em sete quadros e cento e oitenta páginas, decide pedir ao bacharel a avaliação de tal material.

A narrativa foi publicada inicialmente no pequeno jornal *A Epocha*, fundado por Joaquim Nabuco. O veículo não passou de uma folha efêmera, com duração de quatro números; apresentava o subtítulo “Fantasias, Romances, Lettras, Theatros, Bellas-arts”, e tinha por objetivo principal tratar da vida artística do Rio de Janeiro. Os dois contos publicados nesse periódico – além de “A Chinela Turca”, tem-se ainda “O Sainete”, que nunca veio a figurar em livro durante a vida do escritor – são assinados pelo pseudônimo “Manassés”, o qual volta a ser utilizado pouco tempo mais tarde nas séries de crônicas “História de Quinze Dias” e “História de Trinta Dias” da *Ilustração Brasileira*.

A trama construída por Lopo Alves, em sua peça, é recheada de excessos e reviravoltas, revelando-se muito similar a um melodrama. Ao descrevê-la, o narrador comenta o caráter rocambolesco da trama:

O mais eram os lances, os caracteres, as *ficelles* e até o estilo dos mais acabados tipos do romantismo desgrehado. Lopo Alves cuidava pôr por obra uma invenção, quando não fazia mais do que alinhar as suas reminiscências. Noutra ocasião, a obra seria um bom passatempo. Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dois embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal. No segundo quadro dava-se conta da morte de

um dos embuçados, que devia ressuscitar no terceiro, para ser preso no quinto, e matar o tirano do sétimo. Além da morte aparente do embuçado, havia no segundo quadro o rapto da menina, já então moça de dezessete anos, um monólogo que parecia durar igual prazo, e o roubo de um testamento.¹²

Ao longo da trama, Duarte, incomodado com o “mau livro” e com a impossibilidade cada vez mais evidente de ir ao baile encontrar Cecília, adormece e sonha com um enredo em que ele é basicamente o protagonista de um melodrama: teoricamente intimado pelo roubo de uma chinela turca muito valiosa, o bacharel descobre, com o desenrolar da história, que se trata de um conluio para que ele se case e cometa suicídio em favor de uma bela jovem para a qual deixará seus bens como herança. Ao escapar de seus perseguidores com o auxílio de um tenente do exército disfarçado de padre, Duarte percebe-se em casa ouvindo o fim da peça do major.

Para este conto, Machado opta por um narrador onisciente intruso¹³. Ao longo da história, a voz narrativa funciona como uma espécie de figura divina que conhece as opiniões, os sentimentos e as experiências vividas pelas personagens, tecendo julgamentos sobre os comportamentos manifestos por eles e sobre as situações que os envolvem.

O narrador de “A Chinela Turca” traz, em diversos momentos do texto, comentários que extrapolam uma mera exposição dos sentimentos ou visões da personagem e inclui seu próprio ponto de vista. Logo no início do conto, ao tratar da chegada de Lopo Alves à casa do bacharel, o narrador expõe opiniões sobre o major e

¹² ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia, 1882, pp. 111-112.

¹³ “Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um ponto de vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. [...] Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada”. LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1989, pp. 26-27.

sobre Cecília que podem ser interpretadas tanto como relativas a Duarte quanto a ele próprio: “Duarte estremeceu e tinha duas razões para isso. A primeira era ser o major, em qualquer ocasião, um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo. A segunda é que ele se preparava justamente para ir ver, em um baile, os mais finos cabelos loiros e os mais pensativos olhos azuis, que este nosso clima, tão avaro deles, produzira.”¹⁴.

Mais à frente, quando Duarte percebe que a leitura do drama o impedirá de ir ao baile e ver Cecília naquela noite, o narrador, além de descrever os sentimentos do bacharel com uma hipérbole humorística, inclui também seu ponto de vista, ao comentar que “a leitura de um mau livro” despertaria sentimentos condenáveis em um indivíduo:

Duarte mal podia conter a cólera; era já impossível ir ao Rio Comprido. Não é fora de propósito conjecturar que, se o major expirasse naquele momento, Duarte agradecia a morte como um benefício da Providência. Os sentimentos do bacharel não faziam crer tamanha ferocidade; mas a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos.¹⁵

Ao longo do conto, Machado brinca com diferentes medidas literárias de tempo: de início, tempo psicológico e físico, já que a duração da leitura da peça, impeditiva da saída de Duarte, parece ainda mais longa aos olhos do bacharel impaciente, como no monólogo que parece durar dezessete anos. Se para Duarte o tempo físico alonga-se em sua mente, para Lopo Alves ele encurta-se, já que o major acredita que é cedo ao iniciar sua visita às nove e meia da noite e que sua leitura será rápida: “Isso vai depressa [...] Descanse que ainda hoje dançará duas ou três valsas com *ela*, se a tem, ou com elas”¹⁶

¹⁴ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882 p. 107.

¹⁵ *Idem*, p. 112.

¹⁶ *Idem*, pp. 110-111.

(grifo do autor). A leitura do segundo dos sete quadros da obra, porém, encerra-se às onze horas, frustrando os planos de Duarte, que é tomado por grande cólera.

Logo em seguida, o conto adentra a atmosfera onírica, o que altera sua relação com o tempo. A partir desse momento, o narrador passa a trabalhar mais frequentemente com cenas, descrevendo de maneira mais detida os acontecimentos do sonho de Duarte, tanto em termos de espaço quanto de tempo. Esses fatores são agravados pelo fato de que o sonho de Duarte não é percebido como tal até um dos parágrafos finais do conto, quando o protagonista acorda da aventura. Os detalhes temporais e espaciais, portanto, contribuem para a construção de uma atmosfera realista em que toma lugar o absurdo de seu sonho.

Antes do sono, as longas horas da leitura do drama do major eram resumidas rapidamente em curtas frases, como “voava o tempo, e o ouvinte já não sabia a conta dos quadros. Meia-noite soara desde muito; o baile estava perdido”¹⁷. Ao adentrar no sonho os acontecimentos passam a ser apresentados com maior minúcia:

Neste momento abriu-se uma porta do fundo da sala e negrejou a batina de um padre alvo e calvo. Duarte levantou-se, como por efeito de uma mola. O padre atravessou lentamente a sala, ao passar por ele deitou-lhe a bênção, e foi sair por outra porta rasgada na parede fronteira. O bacharel ficou sem movimento, a olhar para a porta, a olhar sem ver, estúpido de todos os sentidos. O inesperado daquela aparição baralhou totalmente as ideias anteriores a respeito da aventura. Não teve tempo, entretanto, de cogitar alguma nova explicação, porque a primeira porta foi de novo aberta e entrou por ela outra figura, desta vez o homem magro, que foi direito a ele e o convidou a segui-lo. Duarte não opôs resistência. Saíram por uma terceira porta, e, atravessados alguns corredores mais ou menos alumiados, foram dar a outra sala, que só o era por duas velas postas em castiçais

¹⁷ *Idem*, p. 113.

de prata. Os castiçais estavam sobre uma mesa larga. Na cabeceira desta havia um homem velho que representava ter cinquenta e cinco anos; era uma figura atlética, farta de cabelos na cabeça e na cara.¹⁸

Outra alteração importante na comparação entre os acontecimentos narrados durante sonho e vigília está no modo como a causalidade é encarada. Durante a vigília, a causalidade dos acontecimentos tem mais importância do que sua temporalidade. Para Benedito Nunes, “na narrativa, a ordem temporal e a ordem causal se distinguem, mas dificilmente se dissociam. Entretanto, o romancista Edward M. Forster, em *Aspectos do Romance*, entende que a segunda está para a primeira como um grau maior de complexidade, acima das relações temporais”¹⁹. Assim sendo, de início, ganha ênfase para o leitor a relação de causa e consequência entre a visita de Lopo Alves e a ausência de Duarte no baile, fator que ultrapassa uma simples sequência temporal.

Em contrapartida, ao adentrar as aventuras oníricas de Duarte, essa relação muda de figura. O bacharel é sequestrado devido ao suposto roubo de uma chinela turca, mas, logo adiante, a chinela desaparece da narrativa, e os homens que o levaram revelam que se trata de um plano para matá-lo e roubar sua herança.

Logo a seguir, o pretenso padre, que seria responsável por sua extrema-unção, ajuda-o a fugir, revelando-se um tenente do exército. Mais uma vez, há falta de qualquer explicação causal para semelhante reviravolta:

O padre chegou-se-lhe ao ouvido, e disse baixinho:

– Quer fugir?

¹⁸ *Idem*, pp. 118-119.

¹⁹ NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013, p. 20.

- Oh! Sim! – exclamou, não com os lábios, que podia ser ouvido, mas com os olhos em que pôs toda a vida que lhe restava.
- Vê aquela janela? Está aberta; embaixo fica um jardim. Atire-se dali sem medo.
- Oh! Padre! – disse baixinho o bacharel.
- Não sou padre, sou tenente do exército. Não diga nada.²⁰

Não há explicações, nem relações causais para os acontecimentos transcorridos durante o sonho. Essa ausência de esclarecimentos não só lembra a sucessão de imagens e a estrutura das narrativas criadas durante o sono como também faz referência ao desconcerto narrativo presente nos melodramas excessivos e na peça lida por Lopo Alves, na qual personagens chegam a voltar do mundo dos mortos.

Também com o objetivo de simular o ambiente onírico, a ambientação transforma-se de um momento do conto para o outro. Durante o sonho de Duarte, o detalhamento na descrição dos ambientes ganha força. Os espaços frequentados pelo protagonista passam, então, a ser caracterizados de modo mais minucioso do que se observara no início, quando da apresentação da casa dele, local onde é feita a leitura da peça. Apesar do verismo, no começo e ao fim do conto, poucos são os pormenores fornecidos pela narração: sabemos que há mais de um ambiente na casa e que Duarte senta-se em uma poltrona de marroquim para acompanhar a leitura, mas pouco é dito sobre o resto. Em contrapartida, ao ser levado ao ambiente do sequestro no sonho, a riqueza da ambientação avulta:

Era uma sala vasta, assaz iluminada, trastejada com elegância e opulência. Era talvez sobreposse a variedade dos adornos; contudo, a pessoa que os escolhera devia ter gosto apurado. Os bronzes, charões, tapetes, espelhos, – a cópia infinita de objetos que enchiam

²⁰ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, pp. 122-123.

a sala, era tudo da melhor fábrica. A vista daquilo restituiu a serenidade de ânimo ao bacharel; não era provável que ali morassem ladrões.

A descrição do espaço é feita majoritariamente por meio de um processo de ambientação franca²¹, como podemos observar no trecho acima. Ao descrever a sala, o narrador interrompe a ação das personagens para tratar do ambiente no qual elas se encontram.

Por outro lado, ao adentrar o sonho, o narrador perde parte de sua onisciência, restringindo seu conhecimento, antes ilimitado, àquilo que envolve os pensamentos e sentimentos de Duarte. Se antes o narrador era capaz de comentar ao leitor os motivos que levaram Lopo Alves a escrever a peça, informações desconhecidas pelo anfitrião da visita (“[...] assistira à representação de uma peça do gênero ultrarromântico, obra que lhe agradou muito e lhe sugeriu a ideia de afrontar as luzes do tablado [...] o bacharel ficou sem conhecer o motivo da explosão dramática do militar”²²), agora, porém, sua perspectiva divina se mostra limitada: nesse segundo momento do conto, o narrador adentra uma fantasia que existe exclusivamente na cabeça de Duarte, o que limita seus conhecimentos àqueles que Duarte também possui. Assim sendo, o leitor recebe, ao mesmo tempo que Duarte, a informação de que o padre é, na verdade, um militar; as circunstâncias da fantasia cuidaram de transformá-lo em membro do exército. Ao longo do sonho, portanto, o narrador ganha outra feição, e sua onisciência passa a ser seletiva, já que seu conhecimento só é ilimitado agora àquilo que diz respeito ao próprio protagonista.

²¹ “Tem-se aí um tipo de ambientação que denominaremos franca e que se distingue pela introdução pura e simples do narrador. [...] Sendo a narrativa na terceira pessoa, acentua-se a ambientação franca, quando o observador, violando a objetividade, reage de algum modo a alguma coisa descrita [...]. Inversamente, a ambientação franca, quando enunciada na primeira pessoa, é tanto mais característica quanto menos se percebe, ante o que se descreve, a presença do narrador.” Cf. LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, pp. 79-80.

²² ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, pp. 109-110.

Se a onisciência do narrador diminui de proporções durante o sonho, sua intrusão ainda se manifesta, adotando também a forma do discurso indireto livre. Por conseguinte, torna-se mais complexo identificar se os pontos de vista expostos são de um narrador intruso ou da mente inconsciente de Duarte. Um bom exemplo está no momento em que o bacharel é apresentado à mulher em seu sonho:

Não era mulher, era uma sílfide, uma visão de poeta, uma criatura divina. Era loura; tinha os olhos azuis, como os de Cecília, extáticos, uns olhos que buscavam o céu ou pareciam viver dele. Os cabelos, desleixadamente penteados, faziam-lhe em volta da cabeça, um como resplendor de santa; santa somente, não mártir, porque o sorriso que lhe desabrochava os lábios, era um sorriso de bem-aventurança, como raras vezes há de ter tido a terra.²³

Por fim, Duarte é a única personagem esférica do conto. Suas interações no mundo real são todas com Lopo Alves, personagem plana. Segundo Forster, a construção de uma personagem plana se dá em volta de apenas uma ideia, que pode ser resumida em uma única frase²⁴. No caso de Lopo Alves, ele seria “um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo”. Ele não percebe a inconveniência de sua visita e a estende o máximo que pode. Sua peça é também fruto desse traço, já que ela é capaz de provocar sono em Duarte, entediado com a narrativa.

As personagens criadas durante o sonho de Duarte, quando não são descaradamente planas, fingem esfericidade²⁵, numa sátira aos melodramas cheios de

²³ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, pp. 120-121.

²⁴ FORSTER, Edward M.. *Aspects of the Novel*. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1927, pp. 103-104.

²⁵ Para Forster (p. 118), “The test of a round character is whether it is capable of surprising in a convincing way. If it never surprises, it is flat. If it does not convince, it is a flat pretending to be round. It has the incalculability of life about it – life within the pages of a book. And by using it sometimes alone, more often in combination with the other kind, the novelist achieves his task of acclimatization and harmonizes the human race with the other aspects of his work”. Em tradução livre: “O teste de uma personagem esférica

reviravoltas que eram comuns na época. O homem que esclarece o intento de assassinar Duarte ganha o estatuto de caricatura de um vilão de dramas calcados no exagero. Já os “empregados da polícia” transformam-se em capangas de um malfeitor, enquanto o “padre” revela-se membro do exército. No entanto, nenhuma dessas surpresas é capaz de convencer o leitor, que tende a observar o cenário desconfiado.

O desfecho difere nas duas versões do conto. Em *A Epocha*, ainda muito próximo do período em que Machado foi mais atuante como crítico literário, Duarte opta por evitar a leitura de melodramas dali em diante: “Livre do pesadelo, Duarte despediu-se do major jurando a si próprio nunca mais assistir à leitura de melodramas, sejam ou não obras de major. É a moralidade do conto”²⁶. Machado parece centrar seu desfecho numa crítica direta ao gênero que o desagradava.

Já em *Papéis Avulsos*, o comentário final tem tom muito mais irônico. Duarte reflete sobre o episódio e, consigo mesmo, diz:

– Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me que muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco.²⁷

Em conformidade com essa nova perspectiva, aquilo que se encontra narrado em “A Chinela Turca” espelha muito das crenças que o autor tinha em relação ao teatro como um todo, que parecem contribuir também com as estruturas adotadas nas construções de

avalia se ela é capaz de surpreender de forma convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana que finge ser esférica. Ela possui o incalculável da vida em si – vida dentro das páginas de um livro. E ao usá-lo às vezes sozinha, mais comumente combinada com o outro tipo, o autor alcança seu objetivo de aclimatar e harmonizar a raça humana com outros aspectos de seu trabalho.”

²⁶ ASSIS, Machado de. “A Chinela Turca”. *A Epocha*, Rio de Janeiro, n. 01, 14 nov. 1875, p. 6.

²⁷ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, p. 125.

sua própria dramaturgia. Em linhas gerais, o autor rejeitava excessos que avultavam, sobretudo, em melodramas (no campo do trágico) e em farsas (no campo do cômico)²⁸. Como já recuperado no primeiro capítulo desta dissertação, o autor dava grande importância para a função civilizadora tanto do jornal quanto do teatro. Assim sendo, apresentava uma opinião desfavorável sobre peças que recaíssem em “ultrarromanticismos” ou “ultrarrealismos”, afastando-se de reviravoltas que tivessem o único objetivo de entreter o público.

O pesadelo de Duarte, no entanto, tem muitos dos elementos do exagero que estão presentes também no melodrama. Seu pesadelo é composto pelos mesmos elementos da “ruim peça” que ele ouvia ditada pelo major. Por isso, Duarte é capaz de surpreender, convencendo o leitor com suas nuances, o que faz dele uma personagem esférica. Além disso, no final escrito em *Papéis Avulsos*, o papel do espectador na construção do sentido de uma obra literária ganha força. Como aponta Ivan Teixeira,

[...] o verismo da cena inicial é pretexto para a exploração de um sonho mirabolante, em cujo desfecho se coloca a máxima segundo a qual o verdadeiro sentido da obra de arte dependerá sempre do espectador, cuja interpretação deve integrar a estrutura significativa do enunciado artístico.²⁹

No momento em que faz essa alteração do parágrafo final do conto, Machado parece reproduzir um procedimento em que mina as certezas e amplia a quantidade de interpretações possíveis, procedimento esse que já adotara em outras produções, entre as

²⁸ A associação entre as visões sobre teatro expostas em “A Chinela Turca” e as opiniões de Machado sobre o tema são trabalhadas de modo mais detido em AGUILAR, Luiza Helena Damiani. “O teatro em Machado de Assis: suas peças, suas críticas e sua prosa”. *Em Tese*. Belo Horizonte: v. 24, n. 2, maio-ago 2018, pp. 141-156.

²⁹ TEIXEIRA, Ivan. “Pássaro Sem Asas ou Morte de Todos os Deuses”. In: ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XXXVI.

quais estão algumas irmanadas em *Papéis Avulsos*. “Uma Visita de Alcebiades”, por exemplo, tem sua estrutura transformada de um relato oral tranquilo para uma carta desesperada, processo que modifica também algumas das sensações que o receptor poderia ter ao fim da leitura da primeira versão.

“O Relógio de Ouro”, porém, é um dos exemplos mais próximos de “A Chinela Turca”. Publicado inicialmente no *Jornal das Famílias* e depois em *Histórias da Meia-noite*, o conto também tem o final substancialmente alterado de uma versão para outra, deixando o sentido do texto mais aberto e dúvidas ainda patentes para o leitor que com ele se depara. Na versão publicada no *Jornal das Famílias*, cuja conclusão proporciona uma leitura mais fechada³⁰, além de incluir o nome de quem assina o bilhete endereçado a Luís Negreiros (Zeferina, substituído no livro somente por “iaiá”), há ainda um parágrafo final que apazigua os ânimos, já que o protagonista sente remorso por desconfiar da esposa, é perdoado e os acontecimentos são esquecidos já no dia seguinte. Em contrapartida, em *Histórias da Meia-Noite*, Machado decide encerrar o conto assim que Luís Negreiros termina a leitura do bilhete, deixando a cargo do leitor conclusões ou uma dedução do que viria posteriormente.

Se na primeira versão de “A Chinela Turca” a crítica ao melodrama fica explícita em seu parágrafo final, em *Papéis Avulsos* há grande ironia no modo como Duarte parece ver no sonho um espetáculo tão ou mais intrigante do que a peça de Lopo Alves, muito embora os elementos que constroem tanto seu pesadelo quanto o melodrama do major sejam, aparentemente, muito próximos.

³⁰ Umberto Eco, em seu “Lector in Fabula”, comenta que os textos fechados “farão com que todo termo, que toda maneira de dizer, que toda referência enciclopédica, seja aquilo que previsivelmente o seu leitor pode entender. Empenhar-se-ão no sentido de estimular um efeito preciso [...]” (ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 41). Nesse sentido, o desfecho da primeira versão de “O Relógio de Ouro” fornece mais detalhes ao leitor para que a interpretação seja mais certa.

Ao finalizar a narrativa indicando que “muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco”, Machado insere “A Chinela Turca” na tradição familiar instaurada por *Papéis Avulsos* da qual alguns de seus irmãos ficcionais, como “O Segredo do Bonzo”, já fazem parte. John Gledson comenta, a respeito da nota que Machado compõe, ao final do livro, sobre a narrativa protagonizada pelo bacharel Duarte:

O que não diz é que nem o último parágrafo do conto nem a ideia que exprime [...] estavam presentes na versão de 1875. Parece-me que foram acrescentados justamente para fazer com que “A Chinela Turca” se adequasse melhor ao ambiente do livro, sendo bastante semelhante a outras frases, de outras histórias [...].³¹

Sendo assim, se quando originalmente publicado o conto parecia ter um caráter quase educativo ao gosto do público, afastando o protagonista do melodrama por um aparente horror ao pesadelo que teve, na segunda versão há uma aproximação maior com os outros contos do livro, com fortes traços de ironia e uma associação da visão de Duarte com o avultado prestígio que a aparência recebe ao longo das tramas de *Papéis Avulsos*. Machado parece enfatizar a ideia de um gosto que não é essencial e imutável, mas sim variável a partir da recepção que os leitores possam fazer de um texto.

O conto, dessa maneira, brinca constantemente com questões como a ficção e o papel do leitor. Lopo Alves ficcionaliza um leitor que busca o melodrama, as reviravoltas constantes, que vai compartilhar com ele, o autor, o repertório dos dramas de espetáculo comumente encenados e impressos no Rio de Janeiro da época. Essa ficção, porém, não corresponde a Duarte, leitor empírico do texto, que o repudia. Dominique Maingueneau observa que

³¹ GLEDSON, John. “Papéis Avulsos: um Livro Brasileiro?”. In: ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. Edição digital. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011, p. 12.

O autor é obrigado a tecer hipóteses sobre a decifração de seu texto, a supor que seus códigos (culturais e linguísticos) são compartilhados pela imagem do leitor que ele se proporciona. Em compensação, o leitor deve construir para si uma certa representação do desenvolvimento ulterior do texto supondo que o autor se ajusta a certos códigos. Tanto de um lado como de outro, existem jogos de antecipações complexas, a previsão dos movimentos fazendo parte integrante do processo interpretativo.³²

Esses “jogos de antecipações” que constituem a composição e a leitura de um texto literário não são bem-sucedidos entre autor Lopo Alves e leitor Duarte. Se o major busca no bacharel um leitor diferente daquele que seria seu leitor-modelo, Duarte, indisposto com a audição da peça, fecha-se para o texto, que se ajusta com perfeição aos códigos que regem não só os melodramas como também o próprio sonho com o qual se depara logo a seguir.

Ao mesmo tempo, o próprio Machado retrabalha o papel do leitor de “A Chinela Turca”, na medida em que altera o final da primeira para a segunda versão. A partir do momento em que a conclusão do conto em *Papéis Avulsos* é mais sutil, velada e irônica, o leitor precisa preencher um número maior de lacunas no momento da leitura. Umberto Eco examina o uso de espaços vazios na composição de um texto:

O texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou brancos por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu; e somente em casos de extremo formalismo, de extrema preocupação didática ou de

³² MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o Discurso Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 58-59.

extrema repressividade o texto se complica com redundâncias e especificações ulteriores – até o limite em que se violam as regras normais de conversação. Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.³³

Comparando-se as duas versões do parágrafo derradeiro do conto, o leitor que se deparou com a narrativa de Duarte no jornal *A Época* precisou preencher uma quantidade menor de lacunas no momento da leitura quando em comparação com a versão de *Papéis Avulsos*. Sendo assim, o texto apresentado no periódico é mais “fechado”, enquanto o da coletânea é mais “aberto”. Quando publicado na folha quinzenal, o escrito mostra-se mais adaptado ao seu meio de circulação, mais rápido e menos duradouro, cujas lacunas devem ser preenchidas de modo mais ágil, mais maleáveis ao cotidiano do leitor, exposto ao longo das outras seções do periódico.

Por fim, cumpre notar que o sonho envolve e enlaça Duarte em sua trama, façanha que a peça do major se revela incapaz de conquistar. Machado acreditava que qualquer “iniciativa em arte dramática não se limita ao estreito círculo do tablado, vai além da rampa, vai ao povo”³⁴. Nesse caso, uma peça incapaz de alcançar o público de maneira adequada, servindo, com sorte, como “bom passatempo”, receberia daquele Machado censor do Conservatório Dramático mais um parecer de aprovação amarga³⁵, por ser incapaz de superar um bom sonho.

³³ ECO, Umberto. *op. cit.*, p. 37.

³⁴ ASSIS, Machado de. “Ideias Sobre o Teatro”. *op. cit.*, p. 1010.

³⁵ A censura do Conservatório Dramático regulava quais peças poderiam ser representadas no país. Só era permitido, porém, barrar textos a partir de critérios morais, regra que muito frustrava Machado no período em que atuou como censor, já que o Bruxo do Cosme Velho gostaria de recusar certas obras por critérios literários. Esse tema é discutido mais a fundo em AGUILAR, Luiza Helena Damiani, *op. cit.*.

3.2 – “Uma Visita de Alcebiades” – o relato transformado em carta

A trajetória de publicação de “Uma Visita de Alcebiades” é a mais curiosa dentre as de todos os contos publicados em *Papéis Avulsos*. Impresso pela primeira vez no *Jornal das Famílias* em 1876, o conto teve ainda uma segunda versão em jornal na *Gazeta de Notícias* no início de 1882. O texto estampado neste periódico, no qual foram introduzidas mudanças muito sutis, mostra-se muito próximo da versão que sairia em livro dez meses depois. Quando comparadas as variantes da coletânea e do *Jornal das Famílias*, porém, as alterações são estruturais, fazendo de “Uma Visita de Alcebiades” a narrativa de *Papéis Avulsos* que mais sofreu transformações de sua primeira versão para aquela publicada em suporte livresco. Essas mudanças são responsáveis pelo comentário que Machado faz na Nota F da obra: “Esse escrito teve um primeiro texto, que reformei totalmente mais tarde, não aproveitando mais do que a ideia. O primeiro foi dado como um pseudônimo e passou despercebido”³⁶.

Embora Machado aproveite mais do que somente a ideia para compor o conto em sua segunda variante, a afirmação de que ele o reformou totalmente é precisa. No *Jornal das Famílias*, o texto aproxima-se mais das narrativas que eram, de fato, publicadas pelo próprio Machado naquele jornal e que ajudaram a compor seus dois primeiros livros de contos, *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia-noite* (1873). Trata-se de um relato anedótico, contado para atender aos pedidos de moças que frequentavam o mesmo evento. O desembargador Alvares afirma que não contará “uma anedota mentirosa, dessas que os redatores de folhinhas aumentam para regalo dos fregueses. Vou referir o que me aconteceu sábado passado”³⁷. Em contrapartida, o conto publicado em *Papéis Avulsos*

³⁶ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, p. 300.

³⁷ ASSIS, Machado de. “Uma Visita de Alcebiades”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro, n. 10, out-1876, p. 305.

ganha o formato de uma carta escrita por um desembargador designado como “X” para o chefe de polícia, seu amigo de infância, relatando algo que recém-ocorrera.

Essa alteração estrutural é a principal responsável pelas mudanças que ocorrem ao longo de todo o conto. A orientação da narrativa muda por completo, já que, no *Jornal das Famílias*, Alvares conta sua aventura com Alcebiades já distante em uma semana do acontecimento, e o faz em tom mais leve e jocoso, como seria natural em uma “anedota” contada durante uma reunião de convivas na noite de Natal. Já a carta do desembargador X traz consigo o susto vivido pelos acontecimentos das últimas horas e a urgência do assunto, já que o corpo continua presente em sua residência. Para ele, essa segunda morte do ateniense provoca “profundo abalo”, reação bem distinta daquela que demonstra ter o narrador da primeira versão do conto, que não aparenta qualquer comoção: “Quando lhe pus a mão no peito, vi que estava diante de um cadáver. Que havia de fazer? Mandei-o para o necrotério”³⁸.

A distância que cada um dos narradores adquire do acontecimento narrado contribui com muitas das mudanças observadas nos sentidos gerados pelo texto. As duas versões possuem, em comum, uma diferença entre o tempo do enunciado e da enunciação: os protagonistas relatam eventos que aconteceram com eles no passado, seja ele próximo como no caso de X, seja ele um pouco mais distante como no caso de Alvares³⁹.

Por meio da distância entre *discurso* e *história* em uma *analepse*, os protagonistas das duas versões são capazes de refletir sobre o ocorrido, escolher como narrá-lo, descrever com mais proximidade ou distância emocional aquilo que viveram. O recurso

³⁸ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1876, p. 308.

³⁹ Esse recurso é comum na literatura, como destaca NUNES, Benedito, *op. cit.*, pp. 30-31: “Expor-se-ia ao ridículo quem apresentasse a *anacronia* como uma “raridade ou como uma invenção moderna: ela é, ao contrário, um dos recursos tradicionais da narração literária”. [...] O recuo pela evocação de momentos anteriores, como também o avanço pela antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados, são denominados por Genette, retrospectivamente, de *analepse* (retrospecção) e *prolepse* (prospecção), enquanto “formas de discordância entre as duas ordens temporais” do *discurso* e da *história*.” (grifos do autor)

também se associa fortemente com os dois propósitos que levam seus narradores a relatar a visita do grego: Alvares decide contar tal caso, durante uma festa de Natal, uma anedota teoricamente verdadeira que teria ocorrido com ele, enquanto X precisa comunicar o chefe de polícia de cada detalhe em seu pedido de socorro.

Além disso, graças à relação de longa data entre X e o chefe de polícia, que remonta à juventude de ambos, aquele é capaz de trabalhar mais um momento de analepse ao descrever sua adoração a Plutarco⁴⁰, evocando na memória do colega policial uma conexão afetiva que possa explicar o absurdo daquilo que vai contar: “V. Ex., que foi meu companheiro de estudo, há de lembrar-se que eu, desde rapaz, padeci esta devoção do grego; devoção ou mania, que era o nome que V. Ex. lhe dava, e tão intensa que ia fazendo reprovar em outras disciplinas”⁴¹.

Se o conto de *Papéis Avulsos* se estrutura como uma carta e possui somente um narrador do início ao fim, o do *Jornal das Famílias* adota processo similar àquele de “O Espelho”, irmão de “Uma Visita de Alcebiades”. São dois os narradores do conto: do primeiro ao quarto parágrafo, nos deparamos com um narrador onisciente neutro, que introduz brevemente o desembargador Alvares e a situação em que ele vai contar sua aventura da semana anterior. Sua narração é brevemente interrompida por uma fala do próprio Alvares no segundo parágrafo do texto. Diferentemente do narrador onisciente de “O Espelho”, porém, ele não retorna ao fim do conto, e sua participação fica restrita a esse breve início. A partir do quinto parágrafo, Alvares toma a frente da narrativa e a conduzirá até o seu encerramento, relatando, em meio a tal percurso, seu encontro com Alcebiades.

⁴⁰ Plutarco (46 d.C.-120 d.C.) foi um escritor e historiador clássico cujas obras tinham caráter moralizador, já que todas, até mesmo as históricas, trazem uma conclusão moral. O autor foi responsável por escrever uma das biografias mais célebres de Alcebiades.

⁴¹ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, p. 259.

Os dois desembargadores, embora diferentes como personagens, são mais próximos como narradores. Os dois contos são narrados em primeira pessoa, por seus protagonistas. Ambos trabalham seus relatos com uma profunda visão daquilo que os concerne, mas seus conhecimentos relativos a Alcebiades restringem-se ao que foi manifestado pelo próprio grego: “O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”⁴².

Graças a esse procedimento, a narrativa fica intrinsecamente associada à percepção do protagonista, permitindo que a aparição de Alcebiades e suas observações sobre o futuro adquiram caráter mais humorístico, especialmente na segunda versão do texto, em que há um contraste maior com a reação do desembargador. Fosse o narrador de alguma forma onisciente, os pensamentos e sentimentos mais profundos de Alcebiades poderiam ser relatados, o que possivelmente, por um lado, resultaria em uma esfericidade maior da personagem devido à sua trajetória como pensador e filósofo da Antiguidade, mas, por outro, diminuiria seu efeito cômico.

O grego, tal e qual relatado no conto, configura-se como personagem plana. Seu propósito, ao longo da narrativa, resume-se a demonstrar curiosidade com aquilo que o cerca nessa viagem ao século XIX, espantando-se e, por fim, morrendo de susto com a vestimenta do protagonista, acontecimento que fecha o ciclo da história, já que foi para responder a essa questão que o desembargador inicialmente o invocou. Seus comentários, de modo geral, funcionam como forma de provocar o riso, já que Alcebiades espanta-se com elementos básicos do cotidiano do período em que o texto de Machado ocorre.

Utilizar personagens planas, quase caricaturais, como forma de criar efeito humorístico é um recurso comum na literatura. Edward M. Forster, ao comentar as

⁴² LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *op. cit.*, p. 43.

opiniões de seu colega Norman Douglas, escritor que fazia ferrenhas críticas às personagens planas, argumenta que

[...] a novel that is at all complex often requires flat people as well as round, and the outcome of their collisions parallels life more accurately than Mr. Douglas implies. [...] For we must admit that flat people are not in themselves as big achievements as round ones, and also that they are best when they are comic. A serious or tragic flat character is apt to be a bore.⁴³

Se a narração em primeira pessoa realizada pelo protagonista permite que Alcebiades apresente um caráter plano nas duas versões, as alterações na estrutura do texto e no contexto do fato narrado alteram a construção do desembargador como personagem. O desembargador Alvares, do *Jornal das Famílias*, tem postura mais condescendente com aqueles à sua volta. Ele explica quem seria Plutarco e por que se interessa pelas leituras antigas; ele é seletivo com seu café e seus charutos. Embora X também demonstre erudição ao longo do conto, ele parece fazê-lo de forma mais natural, já que destina a carta para seu velho colega de escola, que o conhece e sabe de seus gostos. Nessa versão, portanto, o desembargador pode contar sua história com mais naturalidade, sem a necessidade de interrupções para explicar, por exemplo, quem seria determinado personagem.

Outra diferença aparece na relação de cada um dos protagonistas com o espiritismo. Para Alvares, embora manifeste de início uma espécie de ceticismo em relação a todos os sistemas, ele revela posteriormente sua predileção pelo estudo

⁴³ FORSTER, Edward M. *op. cit.*, pp. 108 e 111. Em tradução livre, “[...] um romance complexo geralmente necessita igualmente de personagens planas e esféricas, e o resultado de seus encontros faz mais paralelos com a vida real do que Mr. Douglas afirma. [...] Precisamos admitir que personagens planas não são em si conquistas tão grandes quanto as esféricas, e também que elas são melhores quando cômicas. Uma personagem plana que seja séria ou trágica tem a tendência a ser tediosa.”

fervoroso do kardecismo: “Não sei se sabem que sou um tanto espiritista. Não se riam; sou até muito. Posso dizer que vivi, como, durmo, passeio, converso, bebo café e espero morrer na fé de Allan Kardec. Convencido de que todos os sistemas são puras niilidades, adotei o mais jovial de todos”⁴⁴. Já X apresenta postura menos próxima da doutrina, e, embora acredite que ela trará bons frutos no futuro, não parece dedicar-se a ela com tanto carinho e seriedade:

Sou espiritista desde alguns meses. Convencido de que todos os sistemas são puras niilidades, resolvi adotar o mais recreativo deles. Tempo virá em que este não seja só recreativo, mas também útil à solução dos problemas históricos; é mais sumário evocar o espírito dos mortos, do que gastar as forças críticas, e gastá-las em pura perda, porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato.⁴⁵

Essa diferença pode estar na raiz da reação que cada um deles apresenta com a chegada de Alcebiades à sua casa, em carne e osso. Alvares surpreende-se momentaneamente, mas logo é capaz de interagir e aceitar o acontecimento como natural. Em contrapartida, X sofre grande abalo com o ocorrido, demorando para esboçar qualquer interação com o ateniense, que percebe o mal-estar do protagonista e procura acalmá-lo. Para Alvares, assim, a naturalidade do evento seria muito mais clara do que para X, que se espanta com a presença de Alcebiades e com o passo que havia dado na “carreira do espiritismo”⁴⁶.

A visão de X sobre a História entra em conformidade com a visão crítica e não essencialista de Machado, em que o papel central da aparência o leva a questionar as

⁴⁴ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1876, p. 306.

⁴⁵ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, p. 260.

⁴⁶ *Idem*, p. 262.

concepções do historicismo⁴⁷ e de algumas escolas literárias. Boa parte de seu incômodo com o Realismo, por exemplo, estava relacionado à ideia preconizada pela corrente de que a ordem do mundo caminharia no sentido de uma espécie de perfeição. Para ele, esse princípio seria equivocado e provocaria uma reescrita inverossímil da História. Enylton de Sá Rego comenta:

Para Machado, tanto a história quanto a lenda ou a obra de arte literária são narrativas, e como tal contêm um aspecto referencial – que pode ou não ser verdadeiro – e um aspecto formal, no qual o valor simbólico é preponderante, e que depende sobretudo da imaginação do autor ou narrador ao organizar a sua narrativa.⁴⁸

A ideia da História como uma narrativa aparece também nas palavras do próprio autor ao discorrer, como já mencionado anteriormente⁴⁹, sobre a exatidão da expressão “independência ou morte”. Machado diz preferir a versão que fora criada sobre o fato, já que ela trazia tom mais poético e enérgico.

Além disso, a menção ao espiritismo não aparece à toa na tessitura do conto. Ao longo de *Papéis Avulsos*, as novas tendências científicas, intelectuais e espirituais que permeavam a sociedade do século XIX são retratadas em diversos contos de diferentes maneiras. “O Alienista”, “O Espelho”, “O Segredo do Bonzo” e “A Sereníssima República”, por exemplo, trabalham essas questões de maneira mais direta, já que cada um desses escritos tem como ponto central um comentário científico, político ou social sobre alguma dessas escolas intelectuais do período. “Uma Visita de Alcebíades”, porém, não se furta em tocar nesse quesito ao tratar da referida doutrina:

⁴⁷ REGO, Enylton de Sá. *op. cit.*, p. 157.

⁴⁸ *Idem*, p. 158.

⁴⁹ Essa citação foi recuperada no capítulo 2 da presente dissertação.

Isso servia apenas como introito para demonstração detalhada do fenômeno crescente e que parecia perturbar bastante Machado: o espiritismo. Essa forma narrativa continha o mesmo objetivo daquela usada em “Verba Testamentária”. Em ambos havia esforço de relatar os absurdos e as contradições no interior da medicina científica e suas vertentes. A ideia para isso girava em torno de contar detalhadamente o desenvolvimento da doença e as tentativas de cura.⁵⁰

Para Daniela da Silveira, todos os escritos da obra trabalham com algum aspecto do cientificismo⁵¹. Em sua maioria com visões críticas, os textos trazem temas como medicina, psiquiatria, filosofia, metafísica, política, entre outros. Discussões como essas estavam em alta no período de confecção e publicação dos contos⁵². Não seria diferente, então, com o espiritismo e as visões de Allan Kardec, que ganhavam espaço nas últimas décadas do século XIX. Por meio do acontecimento improvável relatado no conto e do comportamento especialmente de X, Machado é capaz de destrinchar uma análise relativa ao modo como seus contemporâneos encaram a nova doutrina espiritual.

As reações e as atitudes de X como um todo parecem mais verossímeis e complexas do que as de Alvares. O desembargador do *Jornal das Famílias* funciona como ferramenta para alimentar o diálogo absurdo entre um grego da Antiguidade e um brasileiro do século XIX, mas sua personalidade não é bem desenvolvida ao longo do conto. O protagonista da versão recolhida em *Papéis Avulsos*, por outro lado, carrega em si uma quantidade maior de nuances. Seu desconcerto com o ocorrido se revela verossímil

⁵⁰ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Fábrica de Contos: Ciência e Literatura em Machado de Assis*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2010, p. 102.

⁵¹ Para Allan Kardec, o espiritismo era não só uma religião, mas também uma ciência e uma filosofia. O francês defendia que a ciência não deveria ocupar-se apenas do estudo da matéria, mas também do metafísico. VILLAS-BÔAS, Marcos de Aguiar. “A Ciência Espírita”. *GGN – o Jornal de Todos os Brasis*. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/religiao/a-ciencia-espirita-por-marcos-villas-boas/>>. Acesso em: 20/08/2020.

⁵² SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *op. cit.*, 2010, p. 96.

quando se considera a personalidade que lhe fora atribuída: seu desejo de escapar de Alcebíades provém das características de X que já haviam sido estabelecidas anteriormente. A ideia de frequentar o baile, por exemplo, mostra-se natural em um homem que queira fugir de uma figura morta que lhe aparecera de surpresa, mas um pouco difícil de explicar em se tratando de alguém que tinha por único objetivo apresentar os hábitos do século ao pensador grego.

Além disso, o modo como o desembargador reage à segunda morte de Alcebíades também se revela mais verossímil na segunda versão do conto. Alvares conforma-se e leva-o ao necrotério naturalmente. Esse é o último detalhe fornecido pela narrativa, o que pode levantar questionamentos de como esse fato foi encarado pelas autoridades locais, pois se tratava de um indivíduo desconhecido que chegava ao necrotério. No caso de X, contudo, cabe ao chefe de polícia, uma das principais autoridades locais e um de seus velhos amigos, receber a carta que relata os acontecimentos daquela noite e se responsabilizar pelo transporte do corpo ao necrotério. Independentemente do absurdo contido no fantástico com o qual Machado trabalha ao longo do conto em suas duas versões, as atitudes tomadas por X parecem condizer melhor com o comportamento que alguém como ele teria em uma situação como a relatada.

Por esses motivos, sua construção é mais esférica do que a de Alvares: se este mantém sua vaidosa presunção ao longo de todo o conto, X é capaz de transformar-se e surpreender, abandonando sua arrogância manifestada no início da história por um desconcerto convincente com a situação que se faz presente em sua rotina. Assim sendo, a esfericidade de Alvares é superficial e falsa, enquanto X se revela, de fato, uma personagem complexa.

Os elementos caracterizadores do ambiente em que o conto se desenrola são escassos em ambas as versões: trata-se da sala do desembargador, e são poucos os

detalhes que os narradores mobilizam para confirmar essa informação: menções a divã, sofá e poltrona; a interrupção das fantasias de X pelo escravo que entra para acender o gás; uma breve referência à parede da qual Alcebíades estava próximo; os elogios de Alcebíades à decoração da sala de X; o cabide do qual os desembargadores despenduram os chapéus. Todas essas informações são obtidas por meio de uma ambientação dissimulada ou oblíqua, em que o espaço que cerca a personagem acaba exposto ao leitor por meio das ações realizadas por aquele. Ela seria a mais difícil de notar, uma vez que “[...] exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação. [...] Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse de seus próprios gestos”⁵³.

De resto, os dois narradores-personagens descrevem com paixão as evocações mentais de quando se transportam para tempo e local da obra lida: caracterizam como seriam os jogos olímpicos atenienses em que veriam Alcebíades e mencionam ainda outros cenários aos quais são transportados quando leem, como “a insurreição da Herzegovina, a guerra dos carlistas, a rua do Ouvidor, o circo Chiarini”⁵⁴. Nesses momentos, a “ambientação” do conto se torna reflexa, ou seja, as coisas passam a ser percebidas pela personagem que as relata⁵⁵.

As diferenças entre as duas versões do texto são, sem dúvida, as mais drásticas dentre as narrativas que compõem *Papéis Avulsos*, tal como já destacado. Para além de resultarem em diferenças estruturais muito claras, as alterações têm em vista a produção de efeitos de sentido distintos. Adequadas aos seus respectivos protocolos de leitura, as

⁵³ LINS, Osman. *op. cit.*, pp. 83-84.

⁵⁴ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, p. 260. O narrador refere-se, respectivamente, aos seguintes dados: a revolta dos sérvios bósnios contra o Império Otomano, que durou de 1875 a 1877; as três disputas entre os partidários de Carlos Maria Isidro de Bourbon e o governo de Isabel II, na Espanha do século XIX; a famosa Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, considerada a principal rua da cidade no período; o Circo Real Italiano, de Giuseppe Chiarini, cuja primeira temporada brasileira ocorreu entre 1869 e 1872.

⁵⁵ DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985, p. 22.

duas variantes do conto corroboram a ideia de que Machado de Assis refletia sobre os meios de publicação em que seus textos seriam impressos e sobre como esse dado poderia carregar consigo até mesmo diferentes modos de escrita. Para Daniela Silveira:

Na revista feminina, a história continha elementos necessários para chamar a atenção das leitoras. O personagem narrador dirigia-se às “moças”, que, numa noite de Natal, pediam uma anedota. Antes de começar, dava certo tom de veracidade [...]. Contaria um fato acontecido com ele. Isso tinha a função de fazer com que as leitoras se vissem nas meninas para quem contava a história. Usava estratégia de aproximação que permitia explicações didáticas. [...] Na *Gazeta de Notícias*, tendo em vista que seu público leitor não se restringia às moças leitoras do *Jornal das Famílias*, a história foi contada por meio de carta do desembargador X ao chefe de polícia da Corte. [...] As preocupações de Machado não eram mais as mesmas e passavam a ter novas portas de entrada. As informações eram idênticas, mas, ao reescrever o conto, além de ter consciência de que poderia melhorar o estilo, ele não deixou de considerar o perfil e os interesses dos leitores.⁵⁶

Nessa chave de leitura, podemos associar as mudanças do texto não só a uma possível “maturidade” autoral machadiana, justificada pela passagem dos anos entre 1876 e 1882, mas também ao público que teria acesso ao texto. O *Jornal das Famílias* era uma folha mensal de moda e literatura lida majoritariamente por mulheres que acompanhavam os contos de Machado havia alguns anos, desde 1864. Assim sendo, além de aproximá-las do texto, Machado procura escrever algo muito mais próximo das narrativas que publicara ali anteriormente e que compuseram seus dois primeiros livros de contos.

⁵⁶ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *op. cit.*, 2010, pp. 79-80.

Em contrapartida, a *Gazeta de Notícias* reservava apenas o espaço do folhetim para a publicação de ficção. Não por acaso, em tal periódico, Machado publicou a maior parte dos contos de *Papéis Avulsos* – sete ao todo –, já com o projeto da coletânea bem delineado. O público leitor, então, era outro, e o texto destinado a esse leitorado precisava ser também outro.

Por fim, outro fator curioso observado nas duas versões é a ausência de um testemunho alheio que possa referendar os relatos dos protagonistas, ambos embasados exclusivamente em suas narrações em primeira pessoa. Sendo assim, a história ali exposta pode ou não ser verdadeira, abrindo espaço para questionamentos quanto às intenções e sanidades dos desembargadores.

Ao mesmo tempo, a menção ao espiritismo é providencial para estabelecer algum efeito de verdade no conto, já que essa doutrina seria a única responsável por uma possível veracidade dos acontecimentos ali narrados. Em chave satírica, portanto, Machado mobiliza uma das teorias populares ao longo do século XIX para conferir um enquadramento minimamente palpável ao fantástico trabalhado no conto. Sendo *Papéis Avulsos* uma obra povoada de textos humorísticos que tratam de diversas linhas de pensamento do período, como o cientificismo, a metafísica e a medicina, é natural que a mesma estratégia apareça em “Uma Visita de Alcebíades” para legitimar o uso do fantástico, procedimento similar ao que acontece em escritos como “O Segredo do Bonzo”, “A Sereníssima República” ou “O Espelho”, por exemplo.

No *Jornal das Famílias*, Alvares conta sua história para convivas, mas em momento algum somos apresentados a quaisquer reações manifestadas por seus ouvintes. Quando Machado adota procedimento similar em “O Espelho”, os outros participantes do encontro emitem opiniões e fazem perguntas – mesmo que desaconselhados por Jacobina –, coisa que não acontece na primeira versão de “Uma Visita de Alcebíades”.

Nesse caso, Alvares estava com sua narrativa pronta, e desde o início faz questão de comentar que se trata de algo verídico. O tom de galhofa com que ele encara a situação inusitada, porém, parece encaminhar a narrativa para uma anedota criada pelo narrador com o fito de divertir aqueles que a ouviam.

Já em *Papéis Avulsos*, a carta adquire um tom irônico de seriedade e desespero, sendo enviada para um chefe de polícia, que é convidado a vir retirar um corpo recém-falecido. Somando-se a isso todos os elementos constituintes da obra, que trata de temas próximos à loucura em diferentes momentos, observa-se que o questionamento muda de figura, e a dúvida recai sobre a sanidade de X, que pode ter tido uma alucinação com o grego que tanto admirava.

3.3 – “Na Arca” – um pastiche do *Gênesis*

O conto “Na Arca” foi publicado pela primeira vez no jornal *O Cruzeiro* em maio de 1878. Seu subtítulo, mantido na versão de *Papéis Avulsos* (1882), é “três capítulos inéditos do Gênesis”. Na introdução ao texto, impressa no periódico e suprimida posteriormente na variante publicada em livro, o narrador afirma que se trata de uma tradução de escritos bíblicos apócrifos inéditos encontrados em Jerusalém. Além disso, quem assina o conto n’*O Cruzeiro* é Eleazar, um dos pseudônimos bíblicos de Machado⁵⁷.

Justamente por se tratar de um escrito cujo texto base é a Bíblia – e que, em sua primeira publicação, foi definido pelo próprio autor como tradução de um texto do *Gênesis* –, Machado procura brincar menos com alguns elementos da narrativa com o objetivo de manter uma relação direta com o texto original, embora empreste muito de seu estilo ao conto, tornando-o genuinamente seu e não um trecho do livro sagrado. “*Cada palavra em ‘Na Arca’ é paródia, escrita em um estilo que imita outro e zomba dele; nesse caso, o estilo da Bíblia*”, como bem afirmam John Gledson e Lúcia Granja ao escreverem sua introdução para as “Notas Semanais” de Machado⁵⁸. Assim sendo, o conto precisa manter sempre uma associação direta com o original para que o leitor, ao deparar-se com ele, perceba a paródia e, a partir daí, possa tirar dela o efeito humorístico pretendido.

Entre as definições de narrador propostas por Norman Friedman, Machado opta por uma narração onisciente neutra para “Na Arca”. De acordo com Lígia Chiappini, o narrador onisciente neutro apresenta “ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se

⁵⁷ Os pseudônimos bíblicos de Machado foram, além de Eleazar, Manassés e Job.

⁵⁸ GLEDSON, John; GRANJA, Lúcia. “Introdução”. In: ASSIS, Machado de. *Notas Semanais*. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2008, p. 19 (grifo dos autores).

entre o leitor e a história, seja sempre muito clara”⁵⁹. Trata-se de uma “história que parece contar-se a si própria”⁶⁰.

Respeitando a dicção bíblica, o narrador conta a história na terceira pessoa do singular, aproximando-se mais da ideia de “visão de fora”, de Pouillon, em que o narrador primordialmente descreve acontecimentos, sem se aprofundar nos conhecimentos ou sentimentos das personagens. Leite afirma que o narrador “renuncia até mesmo ao saber que a personagem tem, [...] limita-se a descrever os acontecimentos do exterior, sem que possamos nos adentrar nos pensamentos, emoções, intenções ou interpretações [...]”⁶¹. Mesmo que Machado traga uma pequena quantidade de sentimentos de suas personagens à narrativa, a visão desse narrador ainda é “limitada” e detém-se prioritariamente nos acontecimentos e nas cenas do enredo.

A escolha do Bruxo do Cosme Velho por um narrador que pouco comenta a narrativa está diretamente vinculada à estrutura dos textos sagrados. Segundo a tradição cristã, os textos bíblicos seriam a palavra divina e, conseqüentemente, o narrador deve ser o mais neutro possível para não interferir naquilo que Deus estaria relatando. Os julgamentos deviam ser reservados aos comentários de autoria divina, sendo o “narrador” um mero escrevente.

A dicção do conto é escorada na narração bíblica, mas em chave parodística. Machado procura constantemente provocar o riso, sem fugir, no entanto, de uma base presente nas Escrituras. O narrador não chega a fazer interpretações ou observações sobre as ações e reações das personagens, mas inclui os sentimentos delas. Um bom exemplo aparece ao final do Capítulo A e ao começo do capítulo B do conto:

⁵⁹ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *op. cit.*, p. 32.

⁶⁰ *Idem*, p. 34.

⁶¹ *Idem*, pp. 20-21.

20. — Ouvindo isto, Cam atemorizou-se muito, e começou a aquietar os dois irmãos, 21. — Os quais tinham os olhos do tamanho de figos e cor de brasa, e olhavam-se cheios de cólera e desprezo [...] 1. — Ora, Jafé, tendo curtido a cólera, começou a espumar pela boca, e Cam falou-lhe palavras de brandura [...] 13. — E Sem e Jafé riram com desprezo e sarcasmo.⁶²

Sua onisciência restringe-se a uma descrição mais simples e vaga daquilo que as personagens sentem, exemplificada em termos como “atemorizar-se”, “cólera”, “desprezo” e “brandura”. Em nenhum momento somos apresentados aos pensamentos ou sentimentos mais íntimos das personagens, especialmente se levada em conta uma abordagem mais aprofundada. O conto também trabalha com diálogos e flerta intencionalmente, em algumas ocasiões, com o modo dramático, deixando pouco espaço para a narração:

6. — Então Jafé levantou a voz e disse: — “Aprazível vida vai ser a nossa. [...] 8. — Para todo o sempre.” Então Sem, ouvindo falar o irmão, disse: — “Tenho uma ideia.” Ao que Jafé e Cam responderam: — “Vejamos a tua ideia, Sem.” 9. — E Sem falou a voz de seu coração, dizendo: “Meu pai tem a sua família [...], ou lavrará a madeira, ou fiará o linho.” 10. — E respondeu Jafé: — “Acho bem lembrada a ideia de Sem. [...] Sem ocupará duzentos côvados de terra, eu outros duzentos.” 11. — Mas dizendo Sem: “Acho pouco duzentos côvados” —, retorquiu Jafé: “Pois sejam quinhentos cada um. [...]”⁶³

Machado também procura preservar a sequência temporal utilizada nas escrituras. As ações do conto ocorrem em sequência cronológica, sem passagens de tempo psicológico, por exemplo. O fluxo do conto não apresenta anacronias, sejam elas

⁶² ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, pp. 130-132.

⁶³ *Idem*, pp. 128-129.

expressas na forma de analepses ou de prolepses, seguindo, do começo ao fim, a ordem dos acontecimentos. Há somente uma elipse ao longo do texto, relativa ao momento em que Cam sai de cena para encontrar seu pai e, ao conversar com Noé, a ação que ocorre entre Sem e Jafé, embora simultânea, fica em suspenso, como no teatro.

Machado trabalha com cenas, descrevendo-as basicamente por completo, num texto ausente de anisocronia, que, como ressalta Nunes, seria “a diferença proporcional entre as escalas distintas de duração, a dos acontecimentos projetados e a do fluxo discursivo, que se manifesta por uma diferença de *andamento*”⁶⁴. O momento da luta corporal entre Sem e Jafé é bastante ilustrativo da escolha pela cena em detrimento do sumário ou do alongamento, já que nenhum detalhe é poupado e a narração parece ocorrer concomitantemente com a ação da história:

18. — Isto dito, avançaram um para o outro e atracaram-se. Jafé tinha o braço rijo e adestrado; Sem era forte na resistência. Então Jafé, segurando o irmão pela cinta, apertou-o fortemente, bradando: “De quem é o rio?” 19. — E respondendo Sem: — “É meu!” Jafé fez um gesto para derrubá-lo; mas Sem, que era forte, sacudiu o corpo e atirou o irmão para longe; Jafé, porém, espumando de cólera, tornou a apertar o irmão, e os dois lutaram braço a braço, 20. — Suando e bufando como touros. 21. — Na luta, caíram e rolaram, esmurrando-se um ao outro; o sangue saía dos narizes, dos beiços, das faces; ora vencia Jafé, 22. — Ora vencia Sem; porque a raiva animava-os igualmente, e eles lutavam com as mãos, os pés, os dentes e as unhas; e a arca estremecia como se de novo se houvessem aberto as cataratas do céu.⁶⁵

Como descreve Chiappini, “na cena, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um narrador que, ao contrário, no sumário, os conta e os

⁶⁴ NUNES, Benedito. *op. cit.*, p. 32 (grifo do autor).

⁶⁵ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, pp. 133-134.

resume; condensa-os, passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da história”⁶⁶. Podemos observar, a partir do trecho citado, a descrição completa de uma cena entre Sem e Jafé. O leitor é apresentado a cada um dos movimentos das duas personagens, visualizando perfeitamente os golpes de luta. Ao descrevê-los minuciosamente, preservando ao mesmo tempo o ritmo da briga, Machado consegue transmitir a sensação de que o leitor a acompanha com a suposta duração que ela teria, configurando, assim, mais uma característica típica do recurso da “cena”.

A relação do conto com o elemento do espaço traz elementos interessantes para sua interpretação. Essa é uma das que menos oferece liberdade para o autor, já que o conto traria “três capítulos inéditos do Gênesis” que se passam após o versículo 17 do capítulo VIII do livro, de acordo com a versão publicada no periódico. Embora saibamos que as ações do conto acontecem na arca de Noé, os eventos não chegam a ser ambientados além disso, à exceção de poucas expressões como “lobo e cordeiro”, que nos lembram do contexto da arca de Noé, por exemplo. Sabemos apenas que se trata da embarcação, mas não há descrições de como ela seria ou do que há em volta das personagens: não sabemos sequer em que compartimento o incidente ocorre, mesmo tendo ciência de que ele se dá num espaço interno do navio, já que Noé retira-se a “uma das câmaras da arca” e, ao final, quando retorna ao local onde ficaram seus filhos, o narrador menciona que “a portinhola do teto estava levantada”. Machado não fornece muitos trechos que possam situar o leitor no cerne da trama, seja por meio de qualquer um dos três tipos de ambientação identificados por Osman Lins: a franca, a reflexa, ou a dissimulada. Ao mesmo tempo que não há propriamente *vazio narrativo*, ou seja, a ação não é interrompida para trechos descritivos, os atos das personagens também não descrevem o espaço⁶⁷. A ambientação do conto fica pouco desenvolvida.

⁶⁶ LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *op. cit.*, p. 14.

⁶⁷ DIMAS, Antonio. *op. cit.*, 1985, p. 26.

Esse recurso é um dos traços mais característicos do texto bíblico, como expõe Erich Auerbach em seu ensaio “A Cicatriz de Ulisses”, em que compara o estilo homérico com o bíblico. De acordo com ele, como, em geral, o narrador bíblico compromete-se a expor a verdade devota, “sua fantasia inventiva ou descritiva estava estreitamente limitada”⁶⁸, e, portanto, o tempo e o espaço das Escrituras costumam ser indefinidos e carentes de interpretação. O texto bíblico possuiria uma pretensão de universalidade histórica, o que justificaria a ausência de elementos que escorem o texto em uma realidade específica, já que essa fluidez permitiria interpretações mais maleáveis.

Ao mesmo tempo, o grande tema da fábula que Machado conta, a ambição, é abordado por meio de um enredo de divisão de terras, de partilha de espaços. No texto bíblico, ao final do capítulo 10, as terras são, de fato, repartidas entre Sem, Jafé e Cam. Apesar de toda a ação central do conto acontecer em um local restrito do qual temos poucas informações, o tópico mais discutido pelas personagens é justamente a divisão de um espaço amplo que representava todo o mundo conhecido na época. Essa ideia de um território a ser desejado ou conquistado, algo que só será concretizado no futuro, é tema recorrente na Bíblia e mote para outro episódio emblemático do velho testamento: a fuga dos hebreus para Canaã, liderados por Moisés.

É por meio das personagens, porém, que Machado foge dos traços bíblicos e aplica com mais liberdade alguns elementos de seu estilo. Sem, Jafé, Cam e até mesmo o Noé de Machado são “transpostos de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, por documentação [...], sobre as quais a imaginação trabalha”⁶⁹. Sua visão de dois dos filhos de Noé, Sem e Jafé, acaba por criar personagens planas, caricatas e cômicas, cuja característica dominante repousa na ambição desmedida que os leva a uma

⁶⁸ AUERBACH, Erich. “A Cicatriz de Ulisses”. In: *Mimesis*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 11.

⁶⁹ CANDIDO, Antonio. “A Personagem do Romance”. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *Personagem de Ficção*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 71.

batalha sangrenta e sem sentido. Como propõe Edward M. Forster, “flat characters [...] are sometimes called types, and sometimes caricatures. In their purest form, they are constructed round a single idea or quality [...]. The really flat character can be expressed in one sentence”⁷⁰.

A partir de Sem e Jafé, ele parece fazer uma crítica irônica à ganância da elite econômica, que embora tenha muito à sua disposição, procura conseguir sempre mais. Suas personagens representam arquétipos, estereótipos: Noé, por exemplo, é a autoridade paterna. Os trechos de onisciência apresentados pelo narrador reforçam ainda mais quão planas as personagens do conto são, já que não são descritos sentimentos e/ou pensamentos profundos, mas sim motivações que não demandam tanta elaboração, como “atemorizou-se”, “cólera”, “envergonhado e irritado”, por exemplo. Elas foram construídas tendo por base alguma característica específica e podem ser resumidas nela. Personagens planas são comumente utilizadas em literatura como recurso para provocar o riso⁷¹, já que são facilmente memoráveis e pouco complexas. Em vista disso, a opção por personagens planas em uma paródia não só é natural como, no caso do texto em questão, ajuda a dirimir a seriedade que uma referência à Bíblia poderia trazer à obra.

Mais interessante ainda é observar as personagens à luz de dois fatores: a guerra russo-turca de 1877 a 1878, em consonância com a divisão de terras entre os três herdeiros no décimo capítulo do *Gênesis*; e o que acontece com os filhos de Noé no nono capítulo do primeiro livro do Pentateuco, que seria posterior aos acontecimentos do conto.

Em primeiro lugar, Noé, desapontado com seus filhos, queixa-se de que “26. — ‘Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?’” (ASSIS, 1882, p. 138). Levando-se em

⁷⁰ FORSTER, Edward M.. *op. cit.*, pp. 103-104. Em tradução livre, “personagens planas [...] são conhecidas às vezes como tipos, às vezes como caricaturas. Em sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade [...]. A personagem verdadeiramente plana pode ser resumida em uma frase”.

⁷¹ *Idem*, p. 111.

consideração que, na partilha de terras como relatada na Bíblia, Jafé ocupa uma região mais próxima ao leste europeu e Sem dirige-se à Ásia, as duas personagens poderiam ser interpretadas como alegóricas, representantes desses dois países e de sua guerra por disputa de território. Curiosamente, essas duas nações que se encontravam em guerra possuem terras nos dois continentes, ou seja, ambos são países euroasiáticos. Noé – e, conseqüentemente, o episódio relatado no conto – também apresentaria um caráter profético ao mencionar a guerra, algo que aparece com frequência na Bíblia: o conflito que ocorre entre Sem e Jafé por terras repetir-se-ia nos anos vindouros com a Rússia e a Turquia. Dessa forma, a fala de Noé aproxima o leitor de uma profecia com caráter bíblico, ainda que parodístico.

Paralelamente a isso, Cam, que no texto das Escrituras fica com territórios correspondentes ao sul do Monte Ararate, mais próximos do norte da África, e que é amaldiçoado por seu pai por vê-lo nu e posteriormente cometer a indiscrição de partilhar o fato com seus irmãos, permanece, no conto machadiano, como o mais sensato dos três descendentes, e também o menos ambicioso.

Quanto ao registro linguístico utilizado no conto, um dos traços mais notáveis aparece na “atualização” de certos termos, que Machado chama, na introdução publicada no jornal, de “forma excessivamente moderna para corresponder à ideia aproximada do original”⁷². Ele introduz no texto expressões como: “gatuno”, datada do século XVIII, gíria bem comum no século XIX; e “vai plantar tâmaras”, transformando uma gíria brasileira típica da época (“vai plantar batatas”) em algo minimamente verossímil para um texto que se passaria no espaço e no período bíblico, já que a tâmara é uma fruta comumente encontrada no norte da África e no sudoeste da Ásia, enquanto as batatas têm origem na América do Sul. Ele também utiliza uma grande quantidade de orações

⁷² ASSIS, Machado de. “Um capuchino de Jerusalém remeteu-me pelo [...]”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 133, p.1, 14 de maio de 1878.

coordenadas, bem próprias da Bíblia, mas não tão frequente no estilo machadiano habitual. Esse recurso provoca a ilusão de casualidade nos acontecimentos narrados e, ao mesmo tempo, de uma ausência do tempo físico e histórico. Essas duas características estão presentes no texto sagrado⁷³: presente, passado e futuro parecem um só.

Além disso, Machado insere alguns elementos linguísticos típicos da Bíblia no texto: a recapitulação de episódios anteriores com o objetivo de enfatizar um acontecimento, exemplificada na retomada que o autor faz dos capítulos anteriores do *Gênesis*, como visto nos primeiros versículos do conto; e a quebra de orações entre um versículo e outro, provocando uma espécie de “estranheza sintática” que se faz presente com muita frequência no livro sagrado.

Dos três contos publicados ao longo da década de 1870, “Na Arca” é o que menos sofreu alterações em sua estrutura principal. Suas mudanças são pontuais e, majoritariamente, relativas à pontuação e ao léxico. Ao contrário de seus dois irmãos mais velhos, não há grandes diferenças entre o conteúdo em si das duas versões do conto. Em contrapartida, a exclusão da introdução que se fazia presente no periódico é responsável por uma substancial mudança em termos das interpretações que o conto possa suscitar.

“Um capuchinho de Jerusalém remeteu-me pelo último pacote um preciosíssimo manuscrito: nada menos que três capítulos do *Gênesis*”⁷⁴, afirma Eleazar já ao início do texto. Se a frase inicial é capaz de conferir um efeito ainda maior de veracidade ao texto, Machado prossegue dando mais detalhes sobre como foram descobertos esses capítulos no parágrafo seguinte: “O manuscrito foi achado nos alicerces da casa de Caifás. Está muito amarelo e roído em partes, mas felizmente só três ou quatro letras desapareceram de todo, e ainda assim supre-as o sentido”⁷⁵.

⁷³ CARONE, Flávia de Barros. *Subordinação e Coordenação: Confrontos e Contrastes*. São Paulo: Ática, 2003.

⁷⁴ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1878, p. 1.

⁷⁵ *Idem, ibidem*.

Eleazar é o escolhido para a tradução do texto em virtude de sua “curiosidade” em relação ao assunto, muito embora o capuchinho fosse capaz de fazê-lo. O tradutor toma a decisão de publicá-lo, apesar do pedido de que fosse enviado de volta a Jerusalém ainda inédito. A partir daí, afirma que produzirá uma memória de seiscentas páginas para provar que o texto é um complemento do livro sagrado (indicando, aos leitores da folha, o local exato dos três novos capítulos) e não uma interpolação, como quer crer o capuchinho. Para Daniela Silveira, a elaboração dessa tese é uma sátira endereçada a muitos dos intelectuais da época, que produziam textos gigantescos para provar teorias descabidas⁷⁶.

Ao finalizar essa breve introdução, constituída de cinco parágrafos, o “autor” comenta as dificuldades da tradução, explicando que foi necessário fazer adaptações para que o texto ficasse o mais próximo possível do original. Logo em seguida, Eleazar assegura que “em toda a tradução, conservei a simplicidade bíblica”⁷⁷. Observa-se, conseqüentemente, que ele, como tradutor do texto, procurou respeitar aquilo que seria o “estilo literário” bíblico.

Importa deixar claro o quanto sua leitura da Bíblia era estritamente literária. Seu retorno ao *Gênesis* tinha como propósito apropriar-se do estilo usado naquelas páginas, para que seu escrito pudesse ser encaixado entre capítulos e versículos. Entre as várias discussões sobre escolas e estilos literários, Machado de Assis, ao escrever em páginas com perfil católico, como era *O Cruzeiro*, levava a questão às últimas consequências. Mesmo que isso custasse o epíteto de “beato”, diante da guerra por causa das críticas a Eça de Queiroz.⁷⁸

⁷⁶ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. “Eleazar, Colaborador do Cruzeiro”. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo 13 a 17 jul. 2008, pp. 5-6.

⁷⁷ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1878, p. 1.

⁷⁸ SILVEIRA, Daniela. *op. cit.*, 2008, p. 6.

A introdução do conto, portanto, é uma grande brincadeira com o conceito de autenticidade textual. Ao inserir um “trecho inédito” na Bíblia e afirmar veementemente que se trata de um manuscrito perdido do original, Machado torna, ao mesmo tempo, sua “tradução” mais verídica e o livro sagrado mais ficcional. “Na Arca” é verossímil no universo em que se encaixa, mas sem perder o tom literário de sátira.

A introdução parece também o anúncio de um grande furo jornalístico: embora o capuchinho peça ineditismo, Eleazar conta ao leitor que “não p[ô]de resistir à tentação de a publicar, e o f[az] sem remorso, porque um achado desta ordem não tolera larga obscuridade”⁷⁹. Quando Eleazar propõe que escreverá uma tese de seiscentas páginas para comprovar que os três capítulos não se tratam de mera interpolação, ele parece, por meio de uma *blague*, querer convencer aquele leitor de jornal, acostumado a ler notícias e fatos reais, de que o texto publicado no folhetim do jornal não é apenas literário.

Já entre seus irmãos em *Papéis Avulsos*, o conto aclimata-se, e o sentido de furo jornalístico se perde. Na mesma família já podemos nos deparar com outras paródias, entre elas “O Segredo do Bonzo” que, assim como “Na Arca”, vem classificado como capítulo inédito de uma obra já existente – ambos os escritos possuem subtítulos que os classificam diretamente como “capítulos inéditos”.

Assim sendo, embora as alterações na estrutura básica do conto sejam diminutas e pouco interfiram em sua análise intrínseca, a supressão da introdução, inclusive das notas que Machado dedica a alguns dos contos de *Papéis Avulsos* nas páginas finais da obra, é fator importante para que os sentidos do conto se adequem aos protocolos de leitura nos quais cada versão está inserida. Embora algumas edições mais recentes da obra tragam o preâmbulo como um dos paratextos, como a publicada pela Penguin-Companhia com prefácio de John Gledson e notas de Hélio de Seixas Guimarães, a publicação desse

⁷⁹ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1878, p. 1.

introito em livro não estava nos planos do autor. O conto, quando no livro, não precisaria de uma introdução que o classificasse como tradução de texto sagrado, já que os irmãos que o acompanhavam representariam outro tipo de contexto e ambiência para “Na Arca”.

4. Suportes Originais dos Textos – Jornais e os Pseudônimos

Machado de Assis deu seus primeiros passos no círculo intelectual brasileiro por meio das folhas periódicas. Na segunda década de 1850, bem antes de publicar seus primeiros romances (*Ressurreição*, de 1872) ou coletâneas de contos (*Contos Fluminenses*, em 1870), o jovem escritor carioca aventurava-se na crítica teatral, publicando, em jornais como a *Marmota Fluminense* (1856) e *O Espelho* (1859), textos que versavam sobre os rumos da dramaturgia, tanto nacional quanto internacional. Até mesmo seus primeiros poemas e sua primeira peça saíram originalmente em jornais, sendo a *Marmota* o veículo favorito para suas incursões literárias iniciais. Para Machado, em um de seus primeiros textos na imprensa, publicado em 1859 no *Correio Mercantil* e dedicado a Manuel Antônio de Almeida, um de seus redatores, o jornal é uma das principais ferramentas civilizatórias do século:

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções. O jornal apareceu, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social. [...] O jornal, literatura quotidiana, no dito de um publicista contemporâneo, é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a ideia de um homem, mas a ideia popular, esta fração da ideia humana.¹

¹ ASSIS, Machado de. “O Jornal e o Livro”. *op. cit.*, pp. 993-994.

Ao longo da segunda metade do século XIX, Machado envolveu-se fortemente com periódicos das formas mais variadas: além da publicação de críticas, poesia e teatro, ele também assumiu colunas de crônicas em diferentes jornais ao longo dos anos e utilizou os espaços dedicados à literatura nas folhas para trazer a público a primeira versão de diversos de seus contos e de cinco de seus romances (*A Mão e a Luva*, publicado em *O Globo* no ano de 1874; *Helena*, no mesmo jornal, em 1876; *Iaiá Garcia*, em 1878 n' *O Cruzeiro*; *Memórias Póstumas de Brás Cubas* pela *Revista Brasileira* em 1881; e *Quincas Borba*, de 1886 a 1891, n' *A Estação*).

Sendo assim, a participação de Machado no círculo jornalístico do período é elemento muito importante para que uma melhor análise de seus textos possa ser feita. A partir de uma observação mais detida dos jornais nos quais seus escritos foram publicados, faz-se possível depreender sentidos que aparecem graças à intertextualidade presente em seus contos, especialmente devido ao diálogo entre seus textos e as notícias, reputação e posicionamentos dos jornais em que foram publicados. Lúcia Granja comenta:

Analisando aspectos da história literária nos anos 1860-1870, debruço-me sobre um autor muitíssimo envolvido com a imprensa periódica, na qual tinham início a concepção e a realização dos livros. [...] Parece-me que a associação de Machado de Assis à figura do escritor-jornalista (o que pressupõe o entendimento de que os periódicos se constituíam em um universo textual no qual os textos se comunicavam de uma maneira constante e contínua) é um dos caminhos para a compreensão da relação entre jornalismo e novidade literária nesse autor, assim como nos escritores que estiveram em torno do jornal no século XIX, ou seja, a maior parte deles.²

² GRANJA, Lúcia. *op. cit.*, 2018, pp. 10-12.

Granja argumenta que, a partir de uma rede de textos disponíveis nos jornais – não só naqueles em que os escritos foram originalmente publicados – remonta-se uma espécie de hipertexto para as narrativas construídas por Machado, especialmente em suas crônicas, mas também em seus contos e romances. Levando-se em consideração a revolução cultural provocada pela mídia jornalística ao longo do século XIX³, é natural que o público tivesse contato com diferentes folhas e que esse ambiente de leituras trouxesse consigo um repertório textual e crítico responsável por embasar as interpretações de textos publicados em tais espaços.

A singularidade da obra de Machado de Assis reside no fato de haver uma *profunda* simbiose entre o homem, o texto e o tempo. Por ter estado inserido em uma “civilização do jornal”, Machado acabaria por criar um aproveitamento paródico da matriz jornalística em sua composição literária, o que traz à sua obra uma modernidade comparável àquela de seus pares europeus e americanos, entre outros [...] ⁴

O meio de publicação, por conseguinte, interfere não só nos sentidos proporcionados por um texto, mas também em sua produção. Para Lúcia Granja, o Bruxo do Cosme Velho incorpora estruturas típicas do jornal em sua obra de forma parodística, utilizando as notícias ali publicadas como matéria-prima para suas criações e aproximando-se, conseqüentemente, de escritores de todo o mundo que faziam uso dos mesmos procedimentos.

A partir disso, faz-se imperativo analisar os jornais nos quais Machado decidiu publicar os três contos de *Papéis Avulsos* da década de 1870, bem como os pseudônimos com os quais eles foram assinados. Sendo eles os únicos três contos da coletânea que não

³ *Idem*, p. 16.

⁴ *Idem*, p. 17. (grifo da autora)

foram estampados na *Gazeta de Notícias* nem n' *A Estação*, um entendimento mais claro das estruturas dos jornais proporciona, para os contos, uma nova gama de sentidos e de interpretações. Daniela da Silveira comenta que

[...] precisamos observar a habilidade de Machado em adaptar suas histórias seguindo o suporte no qual as publicava e a escrita de séries independentes. Isso foi possível, em especial, devido à experiência adquirida trabalhando na imprensa, dividindo colunas com redatores diferentes entre si e com objetivos específicos. A formação do literato Machado de Assis aconteceu também dentro das redações de vários periódicos, os quais contribuíram sobremaneira para que o escritor, quando olhasse para trás, visse o quanto havia mudado ao longo dos anos.⁵

Assim sendo, pode-se observar que Machado trabalhava seus textos tendo em vista, entre outros fatores, os jornais em que seriam publicados. Os leitores do *Jornal das Famílias* não seriam necessariamente os mesmos da *Gazeta de Notícias* e, por isso, alguns escritos funcionariam melhor com um público do que com outro. Sua vasta experiência com o jornalismo acumulada desde o início de sua carreira proporcionava grande conhecimento das estruturas que cercam essa mídia e, por consequência, como trabalhá-la em sua literatura.

Em relação aos pseudônimos, mostra-se imprescindível trabalhar a questão da ficção de autor e das diferenças entre escritor (pessoa física), artista e narrador. A identificação imediata das opiniões de um escritor com aquilo que é dito em suas obras era muito comum na crítica do século XIX e começo do XX, panorama este que foi mudando ao longo do tempo. Durante muitos anos, acreditava-se que as convicções de Machado estavam todas embutidas em sua obra, e, portanto, era possível concluir

⁵ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *op. cit.*, 2010, p. 29.

facilmente que ele era um homem pessimista e até um pouco amargo. Aquilo que diz o narrador, porém, é apenas uma maneira de o escritor trabalhar o texto e trazer para o leitor uma visão que contribui com o sentido do todo, funcionando como “meio retórico”.

Narrador e leitor são figuras construídas pelo texto literário. Para alcançar um certo efeito de sentido, o autor articula quem contará a história e a quem essa história se destinaria. O leitor hipotético de um texto e aquele que de fato o lê não são necessariamente a mesma pessoa: a obra e o autor atribuem características a este leitor fictício, por meio de um repertório de sinais presentes tanto na superfície do texto quanto em sua estrutura profunda (respectivamente aquilo que Iser chama de “ficção do leitor” e “papel do leitor”⁶). No caso da obra de Machado, o autor investe no gesto de interpelar constantemente o leitor, fazendo suposições e incutindo neste os pensamentos que deseja, ao mesmo tempo que demanda do leitorado uma postura capaz de compreender sutilezas, não se deixar ludibriar por ironias e compor a unidade de um todo multifacetado e aparentemente disperso.

Ao confundirmos os narradores dos livros de Machado com o próprio autor, ou ao encararmos sua obra a partir do biografismo, corremos sérios riscos de negligenciar o modo como o autor ficcionaliza seus autores e como isso é capaz de emprestar sentidos para seus escritos. Não podemos confundir Bento Santiago ou Brás Cubas com Machado de Assis. A mesma coisa vale para Manassés, Victor de Paula e Eleazar, seus pseudônimos, que funcionam como uma ficção de um novo autor, que não compartilham diretamente da imagem criada a partir do nome “Machado de Assis”. Eles são outros, diversos, na medida em que se valem de diferentes estilos literários ou temas.

Para Ivan Teixeira,

⁶ ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. 2 vols. São Paulo: Editora 34, vol. 1, 1996, pp. 72-79.

[...] a noção que se tem de um artista resulta dos textos que ele produz. Nesse sentido, será entendido como uma astúcia da ação cognitiva do leitor, que deverá reconhecer na escrita a presença indicial do artista que o compôs. O conjunto de falas proferidas pelo escritor constitui o discurso de sua arte, de cuja assimilação resulta o perfil artístico do autor. Da mesma forma, a psicologia do artista será invenção de suas palavras, assim como a ideia que se faz de seu estilo decorrerá do exame de suas obras, e não do conhecimento do indivíduo que as produziu. O artista enquanto homem perde-se nas curvas do tempo.⁷

Destarte, o conceito autoral que se tem de “Machado de Assis” não representa, necessariamente, sua visão de mundo. Criamos uma imagem a partir de suas obras e de seu estilo que volta a rondar nossas mentes em todas as ocasiões em que nos deparamos com um texto assinado por ele.

Foucault, na conferência “O que é um Autor?”, ao discorrer sobre o conceito da morte do autor, procura também trabalhar o que delimitaria a própria ideia de autor e as definições subjacentes, como as questões de escrita e obra. Para ele, o nome do autor não tem o mesmo valor de um nome próprio, já que ele carrega consigo uma descrição, uma indicação, um conjunto de sentidos facilmente identificáveis por aqueles que têm contato com seus textos:

Essas diferenças talvez se relacionem com o seguinte fato: um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.): ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. [...] Enfim, o nome

⁷ TEIXEIRA, Ivan. “Semiosfera e Invenção do Autor”. In: MARTINS FILHO, Plínio & TENÓRIO, Waldecy (orgs.). *João Alexandre Barbosa: O Leitor Insone*. São Paulo: Edusp, 2007, p. 338.

do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. [...] O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser.⁸

A partir dessas diferentes visões sobre o conceito de autor, é natural que pseudônimos passem pelo mesmo processo: quando um escritor faz uso de uma assinatura específica, ele agrupa textos que trazem características semelhantes entre si, ao mesmo tempo que os afasta das características comumente associadas ao seu nome.

Sobre a utilização de pseudônimos, Dominique Maingueneau comenta que

Certamente que é possível definir relações interessantes entre o escritor e os narradores de suas histórias (recorrendo sobretudo à Psicologia e à Sociologia), mas isso permanece exterior ao funcionamento da comunicação literária. O simples fato de que bem frequentemente os escritores publicam sob um pseudônimo é revelador do corte que o discurso literário estabelece entre a instância produtor e a instância que assume a enunciação. Assinar por pseudônimo é construir ao lado do “eu” biográfico a identidade de um sujeito que só tem existência na e pela instituição literária. O recurso ao pseudônimo implica a possibilidade de isolar, no conjunto ilimitado das propriedades que

⁸ FOUCAULT, Michel. “O que é um Autor?”. In: *Estética: Literatura, Pintura, Música e Cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 273-274.

definem o escritor, uma propriedade particular, a de escrever literatura, e de fazer dela o suporte de um nome próprio.⁹

Assim sendo, Manassés, Victor de Paula e Eleazar existem pelo e no campo do texto literário, como elucida Maingueneau. Esses três nomes não representam indivíduos palpáveis, empíricos, com vidas e experiências além dos escritos que assinam. Suas existências estão intrinsecamente associadas aos textos por eles assinados e, justamente por isso, o escritor – pessoa física – tem a liberdade de escolher qual pseudônimo mais se adequa àquilo que será publicado. Por esse motivo, faz-se imperativo estudar os motivos que possam ter levado Machado a optar por cada um desses pseudônimos na primeira publicação desses três contos, principalmente tendo em vista que todos os outros escritos da obra, quando publicados ou na *Gazeta de Notícias* ou n’*A Estação*, vieram assinados por Machado de Assis.

Ao mesmo tempo, cada um desses pseudônimos tem por objetivo também orientar a leitura, já que a assinatura de uma obra, como paratexto inescapável, oferece ao leitor uma série de dados que podem interferir na interpretação de um mesmo texto. O nome “Machado de Assis” traz consigo um protocolo de leitura que pressupõe as características comumente associadas às obras desse autor. Essa perspectiva muda de figura quando o texto passa a ser assinado por um pseudônimo. Gerard Genette comenta que:

O onimato deve-se, às vezes, a uma razão mais forte ou menos neutra do que a falta de desejo e, por exemplo, criar um pseudônimo: é óbvio o caso, já lembrado, de quando uma pessoa já famosa produz um livro cujo sucesso poderá dever-se a essa celebridade prévia.

⁹ MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de Linguística para o Texto Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 87.

Então, o nome não é mais uma simples declinação de identidade [...], é o meio de colocar a serviço do livro uma identidade.¹⁰

Os pseudônimos adotados por Machado na publicação em jornal em cada um desses três contos trazem consigo também outros textos assinados por Manassés, Victor de Paula e Eleazar. A decisão por qual seria o responsável pelo escrito em questão não é acidental e acarreta sentidos não só pelos significados de cada nome – Manassés e Eleazar são bíblicos –, mas também pela associação que o leitor possa vir a fazer com outras publicações do mesmo “autor”, conseqüentemente não trazendo consigo as preconceções correlacionadas ao Bruxo do Cosme Velho.

¹⁰ GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, p. 41.

4.1. *A Epocha* e Manassés

Entre novembro de 1875 e janeiro de 1876, circulou no Rio de Janeiro o efêmero periódico *A Epocha*, portador do subtítulo “Fantasias, Romances, Letras, Theatros, Bellas-artes”. Tratava-se de uma folha quinzenal idealizada por Joaquim Nabuco e inspirada pela revista francesa *La Vie Parisienne* (1863-1970). Seu principal objetivo era o de ocupar um espaço representativo como jornal de literatura e arte, sem fugir de comentários políticos e cotidianos que tratassem da vida social do Rio de Janeiro. O editorial do primeiro número da publicação dá fortes indicações de suas diretrizes:

O nosso programa é não tê-lo.

Se as nossas esperanças forem realizadas, sendo bem acolhida a presente tentativa, a *Epocha* poderá talvez um dia preencher uma lacuna sensível de nossa imprensa, a de uma publicação destinada a apresentar, sob uma forma ligeira, uma opinião refletida sobre as diversas questões artísticas, literárias e políticas, que mais interessam ao nosso tempo, e a servir de órgão àquela parte de nossa população, que se chama em um sentido restrito – a sociedade brasileira.

As pessoas que, compreendendo o nosso ponto de vista, quiserem auxiliar-nos, terão francas as nossas colunas.

Os diversos colaboradores dessa folha têm, nas seções que redigem, a mais completa liberdade de pensamento, e cada um responde exclusivamente pelos artigos, que assina com o seu pseudônimo.¹¹

Inspirado pelo ano que passou na Europa, Joaquim Nabuco voltara ao Brasil com o objetivo de publicar um jornal com a proposta de atingir o público letrado brasileiro, abordando temas variados, que iam das letras às ciências. Organizado em algumas seções

¹¹ A EPOCHA. *A Epocha*. Rio de Janeiro: n. 01, 14 nov. 1875, p. 3.

que se repetiam em todos os números (como “Correio do Rio” e “Chronica Fluminense”) e outras que não necessariamente se fazem presentes na totalidade das três edições analisadas (como o caso dos textos literários que abrem cada número), *A Epocha* não segue o padrão de jornais brasileiros como o *Jornal das Famílias* e *A Estação*, que, embora trabalhassem ostensivamente com literatura, traziam também um vasto conteúdo sobre moda, incluindo até mesmo modelos de vestidos inspirados em roupas francesas a serem costurados pelas leitoras.

O jornal francês *La Vie Parisienne*, que serviu de base para a criação da folha nacional, foi fundado por Émile Planat, conhecido pelo seu apelido Marcelin. Além de diretor da revista, ele escrevia, ilustrava e abria espaço para a publicação de romances e contos. Em comparação com o periódico europeu, *A Epocha* não dispunha de ilustrações, enquanto *La Vie Parisienne* era fartamente ilustrado desde sua capa. Trata-se do próprio Nabuco quem dá a pista da inspiração: “[...] escrevi numa revista que apareceu e logo morreu no gênero da *Vie Parisienne*, *A Epocha* [...]”¹².

¹² ARAÚJO, Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de. *Minha Formação*. Introdução de Gilberto Freyre. Brasília: Senado Federal, 1998, p. 92.

Figuras 03 e 04: Folhas de rosto dos jornais *La Vie Parisienne* (1873), à direita, e *A Epoque* (1875), à esquerda. Fontes: Acervo Digital Gallica da Biblioteca Nacional Francesa e Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

Figura 05: página do jornal *La Vie Parisienne* anunciando o texto “Le Troisième Faust”, em 11 de janeiro de 1873. Fonte: Acervo Digital Gallica da Biblioteca Nacional Francesa.

Muito embora exista uma grande diferença no tratamento dado às ilustrações no interior das respectivas páginas, o tipo de texto que aparece nos dois periódicos se revela muito similar: textos literários, artigos de opinião – envolvendo, em certas ocasiões, temas políticos –, comentários sobre a vida social das cidades e até mesmo anúncios de eventos locais. Ao idealizar a criação de *A Época*, Nabuco buscou trazer diversos dos elementos que havia visto no jornal francês, acompanhado de Machado no momento de sua fundação:

Machado, dez anos mais velho que Nabuco, era escritor de nome feito quando Nabuco, aos quinze anos, publicou em folheto uma ode à Polônia, *O Gigante da Polônia*. No seu folhetim de crítica, no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado escreveu algumas palavras de animação para “o jovem poeta que balbucia apenas”. O colegial agradeceu-os nesta carta de 1 de fevereiro de 1865. Mais tarde, em 1874, já amigos, uniram-se na fundação de um periódico brilhante, que só durou quatro números, *A Época*. Mais tarde ainda, já na República, encontraram-se diariamente à tarde para palestrar na Livraria Garnier, ponto de reunião dos intelectuais, depois na *Revista Brasileira*, e por fim na Academia de Letras, de que foram, com Lúcio de Mendonça, os principais fundadores.¹³

Segundo Maria Carolina Nabuco de Araújo, a amizade entre os dois intelectuais se revelou duradoura e frutífera, tendo resultado na fundação do jornal, ação esta que contou ainda com o apoio de um grupo de amigos. Todos assinavam os textos por meio de seus pseudônimos e, segundo o programa, tinham liberdade para expressar suas opiniões sem qualquer restrição. Dentre os colaboradores do periódico, no entanto, apenas

¹³ ARAÚJO, Maria Carolina Nabuco de. In: ARAÚJO, Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de. *Obras Completas de Joaquim Nabuco XIII – Cartas a Amigos*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S.A., 1949, vol. 1, p. 5.

Machado e Nabuco foram identificados, usando, respectivamente, os pseudônimos Manassés e Ninguém/Todo Mundo.

A partir da análise dos três números disponíveis no acervo da Biblioteca Nacional, é possível observar que a folha possuía sempre 16 páginas, com algumas colunas fixas, como: “Chronica da Quinzena”, subscrita por Fanfulla; “Artes, Sciencias e Lettras” (com nomes sempre em diferentes ordens), sem assinatura; “Correio do Rio”, assinada por Dom Raymundo; “Correspondencia da Epoque” (consta como “Carta ao Sr. Ministro do Império” na primeira edição), assinada nos dois primeiros números por Ninguém e no terceiro por Todo Mundo; “Chronica Fluminense”, de responsabilidade de Giroflé-Giroflá; e “Theatros e Concertos”, de Swift. As outras seções de *A Epoque* não são permanentes. Dentre os outros pseudônimos que contribuem com o periódico, temos Pierrot, A. Cadmus, M. M. e D.... São também constantes os anúncios na página inicial – conciliados com informações sobre a assinatura do periódico – e textos literários que aparecem como material de entrada dos diferentes números, com a exceção do primeiro em que “A Chinela Turca” é precedido pelo programa da folha.

Figuras 06 e 07: À direita, o sumário da primeira edição de *A Época*, em 14 de novembro de 1878. À esquerda, a terceira página da mesma edição, em que constam o editorial do primeiro número e o início de “A Chinela Turca”. Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

Embora a quarta e última edição não esteja disponível para estudo, as três que se encontram hoje acessíveis oferecem uma visão muito clara do propósito de cada uma das colunas, fossem elas fixas ou não, e do tipo de leitor que *A Época* pretendia alcançar. Não à toa, Joaquim Nabuco, ao explicar os motivos da extinção da folha em correspondência para Salvador Mendonça, acredita que ela não foi capaz de alcançar o público desejado: “Como debes saber fundamos um jornal, *A Época*; infelizmente não é para este país, e só pensamos em desfilar o que fiamos e em fazê-la morrer de um modo decente. Essa morte porém não pode tardar”¹⁴.

Na coluna “Chronica da Quinzena”, Fanfulla comenta alguns fatos políticos e cotidianos dos últimos quinze dias, geralmente de maneira irônica, como quando

¹⁴ ARAÚJO, Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de. [Correspondência] Destinatário: Salvador Mendonça. Rio de Janeiro, 25 de dezembro de 1875. In: *Obras Completas de Joaquim Nabuco XIII – Cartas a Amigos*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S.A., 1949, vol. 1, p. 15.

compara, na segunda edição, a agitação da quinzena no Brasil à Revolução Francesa. Em “Artes, Sciencias e Lettras”, ganham destaque fatos como mortes de figuras célebres nas três áreas que dão nome à coluna, eventos artísticos de importância ao redor do mundo, a recomendação de artigos científicos para leitura, novidades sobre os cenários teatral e de imprensa, entre outras coisas.

Na coluna “Correio do Rio”, Dom Raymundo adota um tom humorístico para escrever textos mais próximos daquilo que hoje é tido como crônica, misturando comentários pessoais com situações cotidianas do Rio, como quando inicia sua coluna, no terceiro número, com uma anedota sobre um bilhete de loteria ou quando, na terceira edição, comenta a Exposição Nacional¹⁵ de modo bastante ácido.

Em “Chronica Fluminense”, Giroflé-Giroflá faz uma espécie de coluna social para os moldes da época, comentando certos eventos como bailes e espetáculos teatrais, seja por meio de conversas ficcionais entre duas senhoras, seja por meio de relatos próprios. No segundo número, ao manifestar o desejo de uma sociedade mais afeita à arte teatral, o colunista diz o seguinte:

Na falta de *corso*, ando eu à procura da sociedade fluminense nos teatros. Também aí não a encontro, e desta vez acho-lhe razão, não são todos que podem apreciar o teatro *nacional*: já é muito que nos façamos representar nele pelo Conservatório Dramático. Quando eu era menino, acontecia-me invejar muito três ordens de indivíduos: os cocheiros, porque nunca os via a pé; os caixeiros de confeitaria, porque parecia-me que em tempo de calor podiam beber quantas cajuadas quisessem; e os jornalistas, porque

¹⁵ Em tal exposição, realizada no Palácio da Agricultura em 1875, encontravam-se exibidos diversos elementos relativos ao desenvolvimento do país, como uma coleção mineralógica, produtos alimentícios, quadros, animais empalhados, exemplos da flora nacional, mobiliário, Arsenal de Guerra, entre outros itens. Muitas das informações sobre o conteúdo da exposição podem ser obtidas ao longo da terceira edição de *A Epocha*. Cf. DOM RAYMUNDO. “Correio do Rio”. *A Epocha*. Rio de Janeiro: n. 03, 15 dez. 1875, pp. 9-10. // GIROFLÉ-GIROFLÁ. “Chronica Fluminense”. *A Epocha*. Rio de Janeiro: n. 03, 15 dez. 1875, pp. 13-14.

supunha que tinham entrada em todos os teatros. Hoje se alguém me dissesse: “eu te faço milionário, nomeio-te embaixador em Paris, sob a condição de ires todas as noites ao teatro *nacional*”, creio que não aceitava.¹⁶

A opinião de que o teatro nacional era pouco desenvolvido e não proporcionava grande interesse à intelectualidade da época não era exclusiva de Giroflé-Giroflá. Sendo a equipe do jornal formada por “poucos e amigos”, como afirma o próprio Machado em sua nota para “A Chinela Turca” ao final de *Papéis Avulsos*¹⁷, é natural imaginar que seus redatores tinham opiniões em comum sobre certos temas. Isso fica ainda mais claro com Swift, em sua coluna “Theatros e Concertos”, na qual comenta eventos culturais na cidade com razoável ferocidade, em alguns momentos soando até mesmo preconceituoso ao associar aquilo que avalia como degeneração do teatro nacional a elementos africanos e/ou destinados a classes menos favorecidas:

É melhor antes de falar dos teatros esperar que a arte dramática apareça em qualquer deles. O Teatro Pedro II, que é Imperial, o que não foi o nosso Teatro Lírico, talvez por ter sido Provisório, e que provavelmente terá um dia o direito de içar no mastro a insígnia do Cruzeiro, voltou a ser o Circo para que foi feito: “Tu és pó, e em pó te hás de tornar”; tu foste Circo, hás de tornar a ser Circo! A cena de um teatro imperial deve ser respeitada; a verdade porém é que um conde e um comendador nigromantes não parecem corresponder à ideia que em geral se faz da arte dramática. O Pedro II está ainda hoje cheio desses festões de flores do carnaval, que dão-lhe um ar de teatro da roça; é preciso tirar todos esses ornatos africanos do imperial teatro de uma capital como a nossa.¹⁸

¹⁶ GIROFLÉ-GIROFLÁ. “Chronica Fluminense”. *A Epocha*. Rio de Janeiro: 1 dez. 1875, p. 13.

¹⁷ ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia, 1882, p.294.

¹⁸ SWIFT. “Theatros e Concertos”. *A Epocha*. Rio de Janeiro: 14 nov. 1875, p. 16.

Ainda em outro momento, compara os anúncios de peças feitos na França e no Brasil, argumentando que os franceses possuíam contato mais próximo com suas peças e, portanto, os reclames que as anunciavam se mostravam mais sucintos:

Não copiei esses cartazes senão porque eles dão uma ideia exata do que é a arte dramática entre nós. Não há nada mais eloquente. A primeira coisa que se observa é que todas as empresas de teatro estão entre mãos de atores [...]. Como se quer ter arte dramática, quando os próprios empresários são atores? Outra observação é que ao teatro quer-se atrair, não a sociedade, mas os caixeiros. Espetáculos às quatro horas da tarde, oferecidos “à ilustre classe caixeiral” eis a que estamos reduzidos. E o ridículo de todos esses *puffs*: Sucesso único do dia! Magnífico drama! Estrela Parisiense! Última representação, quando ainda pretendem dar muitas outras! Estreia do *primeiro* ator, que está a estreiar há mais de trinta anos! Tudo isso mostra o que é o teatro do Rio de Janeiro.¹⁹

Muito embora as opiniões de Swift sejam duras e mais contundentes do que as de seus colegas, a ideia de que o teatro brasileiro era deficiente permeava não só diferentes ambientes do jornal, como também aparecia em textos críticos publicados por Machado em outras folhas. No *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo, o Bruxo afirma que “a cena brasileira, à exceção de algumas peças excelentes, apresentou aos olhos do público uma longa série de obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que escureceram desde logo a aurora da revolução romântica”.²⁰

Os comentários sobre o cenário teatral não se restringem, porém, às sessões do periódico com caráter mais informativo ou opinativo, adentrando a própria ficção de Machado presente no primeiro número em “A Chinela Turca”. Ao longo do conto, há

¹⁹ SWIFT. “Theatros e Concertos”. *A Epocha*. Rio de Janeiro: 18 dez. 1875, p. 16.

²⁰ ASSIS, Machado de. “Semana Literária (O Teatro Nacional)”. In: *Obras Completas de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, p. 1103.

uma crítica pungente ao gênero do melodrama por meio do enfado que toma conta de Duarte durante a leitura da peça do major Lopo Alves. Seu descontentamento com a obra provoca sono e resulta em um pesadelo cujas características simulam as de uma trama pautada pelo exagero, com reviravoltas constantes e situações absurdas. Não é à toa que Machado fecha o conto com a seguinte conclusão: “Livre do pesadelo, Duarte despediu-se do major jurando a si próprio nunca mais assistir à leitura de melodramas, sejam ou não obras de major. É a moralidade do conto”²¹. Sendo assim, Machado corrobora com os padrões teatrais defendidos pelo jornal ao trabalhar de forma irônica e pejorativa, no texto literário que abre o primeiro número de *A Epocha*, o tipo de peça que é vista com maus olhos por ele e por outros redatores da folha.

Nas seções assinadas por Joaquim Nabuco, sempre por meio de seus pseudônimos, o intelectual assume claro caráter político ao criticar severamente o Ministro do Império José Bento da Cunha Figueiredo, conservador²², e endereçando uma carta ao Imperador no terceiro volume, na qual comenta a situação política do país e, mais uma vez, desfere golpes contra os conservadores:

O partido conservador, esse é admirável: que modo de manter-se no poder e de reunir os membros divididos! A emancipação, a questão religiosa, e a reforma eleitoral haviam separado pelo meio essa cobra de duas cabeças, e ei-la aí de novo unida, como se nunca as duas metades se tivesse querido devorar... uma à outra! É preciso confessar, Senhor, que um partido que dá a V. M. homens para duas políticas tão diversas, uma radical, outra

²¹ ASSIS, Machado de. *A Epocha*, p. 6.

²² Suzana Cavani Rosa, em seu artigo na *Revista de História*, comenta que José Bento da Cunha Figueiredo, quando presidente da província de Pernambuco, era simpático aos guabirus, nome dado aos conservadores em Pernambuco. Cf. ROSA, Suzana Cavani. “Da ‘Constituinte Soberana’ a ‘Conciliação Política Sobre as Bases das Reformas’: O Partido Liberal em Pernambuco e o Gabinete Paraná de 1853”. *Revista de História*. São Paulo: n. 170, jan-jun 2014, p. 310.

reacionária, tem uma vitalidade invencível, e que mesmo quando V. M. o tiver degolado será preciso que lhe sacuda os ombros para a cabeça cair.²³

Nabuco impunha certo caráter liberal às visões da folha, já que seus comentários políticos são mais direcionados e, ao mesmo tempo, são também os de maior impacto no contexto jornalístico em questão, em contraste com figuras mais sutis como Dom Raymundo ou Fanfulla, que evitam alvos específicos. A posição de Nabuco em *A Epocha* tem caráter ainda mais categórico quando se tem em vista a trajetória política de tal intelectual ao longo dos anos como deputado pelo partido liberal e forte defensor da causa abolicionista²⁴.

O jornal também trabalha com algumas colunas esparsas, que não aparecem em todos os números. É o caso, por exemplo, de “Bibliotheca da Epocha”, ausente no terceiro número, em que se comentam lançamentos recentes e recomendam-se obras, incluindo livros de Alfred de Musset, autor que Machado muito admirava e cujos provérbios dramáticos orientaram a produção de suas peças²⁵. Nos dois números em que a seção se faz presente, curiosamente, A. Cadmus parece assinar apenas uma parte da coluna, em que se recomendam obras de diferentes gêneros.

Pierrot assina três textos ficcionais presentes no jornal, um em cada edição disponível para consulta²⁶. Ainda com relação a esse gênero textual, enquanto Machado, sob o pseudônimo Manassés, fica responsável pelos contos que abrem as duas primeiras

²³ ARAÚJO, Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de (sob o pseudônimo Todo o Mundo). “Correspondencia da Epocha”. *A Epocha*. Rio de Janeiro: 18 dez. 1875, pp. 12-13.

²⁴ Cf. FERREIRA, Ricardo Bruno da Silva. “Joaquim Nabuco: um liberal na sociedade de corte”. *Mal-Estar e Sociedade*. Barbacena-MG: ano IV, n. 7, jul-dez. 2011, pp. 97-118.

²⁵ Provérbio dramático é um gênero teatral surgido ao final do século XVII e apresentado nos salões aristocráticos franceses. Tratava-se de algo próximo a uma charada: o objetivo era que os espectadores adivinhassem qual era o provérbio retratado na pequena comédia. Cf. AGUILAR, Luiza Helena Damiani. “O teatro em Machado de Assis: suas peças, suas críticas e sua prosa”. *Em Tese*, Belo Horizonte: v. 24, n. 2, maio-ago. 2018, pp. 148-150.

²⁶ São eles: “Entre Dois Casamentos”, publicado no primeiro número; “A Confissão de uma Elegante”, publicado no segundo; e “Um Homem Difícil”, impresso no terceiro.

edições, M. M. é quem escreve o do terceiro número²⁷. No segundo volume, Pierrot adverte, ao final de seu breve conto, que as senhoras ingênuas deveriam evitá-lo, alcunhando a si mesmo de “fruto proibido da *Epocha*”. Trata-se de um escrito que simula a confissão de uma jovem, passando por praticamente todos os sete pecados capitais. Entretanto, o fato de a advertência de Pierrot aparecer apenas ao final do texto dá a ela um caráter irônico, já que, se a leitora seguir a ordem prototípica de leitura, ela já terá passado pelo conto antes de alcançar a advertência²⁸.

Se a primeira e a terceira edições contam com colunas que tratam de eventos culturais – na primeira, o Centenário de Michelangelo e na terceira a Exposição Nacional –, a segunda edição possui uma pequena coletânea de três poemas em diferentes línguas: “Soneto” de Camões, em português; “Das Herz” de Hermann Neuman, em alemão; e “Saudade” de Joaquim Nabuco, escrito em francês. Além disso, os números segundo e terceiro oferecem uma coluna intitulada “Miscellanea”, sem assinatura, que comenta breves acontecimentos da imprensa e da sociedade letrada do país. Por fim, o terceiro número ainda conta com uma seção chamada “Notas a Lapis”, assinada por D...., que reúne anotações sobre o baile de Suas Altezas, com descrições precisas das vestimentas das senhoras que frequentaram tal evento.

Independente do esforço adotado pelos redatores da folha, ela não sobreviveu mais do que quatro números. Ao comentar o final dela em carta a Salvador Mendonça, como aponta Daniela Silveira, ao se valer do já referido argumento de que o público brasileiro não estava pronto para um jornal como *A Epocha*, Nabuco faz uso de uma justificativa

²⁷ O texto assinado por M. M. é um breve escrito intitulado “O Baile da Princesa”. O texto é organizado como uma pequena peça teatral, em que temos a descrição do cenário ao início e, logo a seguir, uma troca de falas entre diversas personagens, sem participação de um narrador.

²⁸ A título de curiosidade, o escrito de Pierrot no primeiro número funciona como uma espécie de diálogo misturado com conto sobre as segundas núpcias de uma jovem viúva. Publicado na terceira edição, em “Um Homem Difícil”, também assinado por Pierrot, o protagonista defende o celibato impondo defeitos às mulheres e aconselha o narrador a casar-se apenas se tiver visto sua noiva em momentos mais íntimos. Por fim, no texto de M. M., diferentes personagens descrevem aquela que seria, na opinião de cada uma delas, a rainha da festa que frequentaram na noite anterior.

que muito se assemelhava àquela usada por José de Alencar, com quem Joaquim Nabuco havia trocado farpas pouco tempo antes, ao explicar o baixo público da peça alencariana *O Jesuíta*:

No entanto, assim que esta deixou de existir, não usou justificativa muito diferente daquela outrora oferecida por Alencar. Alegou também que sua revista não era apropriada para o Brasil. Como não poderia deixar de ser, a questão do público diminuto preocupava todos aqueles que se aventuravam pela imprensa brasileira de meados do século XIX. De um lado estavam as expectativas daqueles homens de letras, algumas vezes muito bem-intencionados, mas com poucas artimanhas para conquistar os leitores, sem os quais, aliás, era impossível ter prosperidade. Do outro, estavam os próprios leitores que cada vez mais podiam escolher, entre uma gama variada de possibilidades, o que preferiam assinar e ler. Parecia complicada a situação dos literatos por aqueles tempos. [...] ²⁹

Machado contribuiu com as duas primeiras edições de *A Epocha*, publicando dois contos assinados pelo pseudônimo Manassés. “O Sainete”, de 1º de dezembro de 1875, nunca foi publicado em livro durante a vida do autor. Nele, Machado retrata a história de uma viúva que só desenvolve interesse por um jovem apaixonado quando descobre que sua amiga está enamorada por ele.

O pseudônimo Manassés não foi utilizado, porém, apenas nos textos publicados em *A Epocha*. No ano seguinte, ao assumir o posto de cronista da *Ilustração Brasileira* (1876-1878) com a coluna intitulada “História de Quinze Dias” – e posteriormente “História de Trinta Dias”, quando a periodicidade do jornal mudou de quinzenal para mensal no início de 1878 –, adotou novamente o criptônimo bíblico. Os textos publicados na *Ilustração Brasileira* não tinham extensão definida, mas seguiam uma estrutura

²⁹ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *op. cit.*, p. 43.

folhetinesca bem machadiana: Manassés comentava, com toques literários e irônicos, os acontecimentos dos quinze dias que precediam a crônica³⁰.

Pierrot, colunista de *A Época*, acompanha Machado na transição para a *Ilustração Brasileira* de Henrique e Carlos Fleiuss, editores da extinta *Semana Ilustrada*, na qual Machado também havia contribuído assinando as crônicas do Dr. Semana em conjunto com outros redatores. A chegada de Manassés e Pierrot ao novo periódico é celebrada pela imprensa do período, que ressalta o brilhantismo das colunas que publicaram anteriormente em *A Época*, como aponta Leonardo Affonso de Miranda Pereira:

Não era de estranhar, por isso, que os próprios jornais do período ressaltassem a presença, na *Ilustração Brasileira*, de artigos “assinados por *Manassés* e *Pierrot*, dous festejados pseudônimos, que figuraram com brilho nas colunas da *Época*”. Na nova revista, no entanto, tal pseudônimo ganharia uma importância maior do que tivera até então. [...] Se não pretendia se ocultar, Machado mostraria ter outros motivos para a utilização do pseudônimo. Reconhecido pelos contemporâneos como o autor de tais escritos, tratava de utilizá-lo, na série, como um artifício literário.³¹

De fato, a importância da assinatura Manassés cresce muito de um periódico para o outro. De acordo com Paulo Sérgio de Proença, o pseudônimo “Manassés era o chefe de uma tribo israelita, filho mais velho de José do Egito. O nome hebraico significa ‘o que faz esquecer’ ou ‘votado ao esquecimento’”³². Segundo Pereira há ainda outra

³⁰ Ao todo, Machado publicou quarenta crônicas para sua série na *Ilustração Brasileira*. O Bruxo contribuiu em todos os números da revista, desde seu primeiro, em 1º de julho de 1876, até seu final, em abril de 1878.

³¹ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *História de Quinze Dias*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, pp. 17-18.

³² PROENÇA, Paulo Sergio de. *Sob o Signo de Caim: O Uso da Bíblia por Machado de Assis*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2011, p. 51.

acepção da personagem na Bíblia: “Manassés aparece também na Bíblia como um rei da Judeia que viveu entre 629 a 638 a.C. Em certo momento de sua vida, entrega-se ao paganismo, passando a dedicar-se ao culto de ídolos pagãos, à magia e à adivinhação”³³.

Os motivos que levaram Machado a adotar tal assinatura recebem explicações distintas para cada folha. Em *A Epocha*, além da necessidade de pseudônimos para todos os colaboradores, Machado parece dar preferência ao sentido que associa seu nome a “votado ao esquecimento”, já que a briga entre o editor-chefe de *A Epocha* e José de Alencar era recente, e Machado temeria desagradar seu mestre ao associar-se de modo tão próximo a Nabuco, como argumenta Silvia Maria Azevedo a partir da visão de Raimundo Magalhães Júnior:

Na interpretação de Raimundo Magalhães Júnior, a escolha do pseudônimo Manassés revelaria a intenção de o escritor camuflar a sua participação no jornal *A Epocha* (1875-1876), de Joaquim Nabuco, para não desgostar o mestre e amigo, José de Alencar, que, na ocasião, travava cerrada polêmica com Nabuco nas páginas de *O Globo*, de Quintino Bocaiuva.³⁴

Segundo essa linha, portanto, o uso do pseudônimo Manassés em *A Epocha* tem caráter mais circunstancial, não necessariamente correlacionado à mensagem que pretendia passar por meio dos contos “A Chinela Turca” e “O Sainete”. Embora o primeiro tenha forte relação com o conteúdo em si do jornal, de acordo com a visão de Raimundo Magalhães Júnior, corroborada por Azevedo, sua principal associação com o

³³ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *op. cit.*, p. 55.

³⁴ AZEVEDO, Silvia Maria. Apresentação: Histórias de um Homem Sério. In: ASSIS, Machado de. *História de Quinze Dias, História de Trinta Dias: Crônicas de Machado de Assis – Manassés*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 6.

pseudônimo seria o desejo de Machado de passar despercebido, ao menos até a disputa entre Nabuco e Alencar arrefecer.

No entanto, a importância de Manassés nas crônicas publicadas na *Ilustração Brasileira* é muito forte, interferindo diretamente em como os textos podem ser interpretados. O plano dos irmãos Fleiuss era o de publicar uma folha de caráter civilizatório, exportando uma imagem de um Brasil glorioso para um público culto e elegante. A escolha de Machado pelo pseudônimo bíblico encaixa-se nesse ponto, como argumenta Azevedo:

Está claro que era função de Manassés comparecer e representar a revista de Fleiuss nos eventos importantes da Corte, de modo a comentá-los, depois, com os leitores. [...] O comprometimento de Manassés com o programa da *Ilustração Brasileira* de colaborar com o desenvolvimento do país, também se identifica no perfil intelectual do cronista, homem de vasta cultura, que conhece tanto a Bíblia quanto a mitologia greco-latina, tanto personalidades literárias, contemporâneas e do passado, quanto figuras e episódios memoráveis da História, nacional e estrangeira.³⁵

Machado de Assis, como cronista quinzenal da *Ilustração Brasileira*, colaborava com a proposta dos irmãos Fleiuss, sempre com perfil muito intelectual e culto, contribuindo, assim, para a construção de um ideal de Brasil civilizado. Ao mesmo tempo, seguindo um padrão verdadeiramente machadiano, muito daquilo que é dito em sua “História de Quinze Dias” deve ser recebido com doses de ironia.

Ciente de que sua coluna seria lida por uma elite com ares de elegância, Machado, em muitos casos, expõe os vícios da sociedade brasileira de forma sarcástica, retratando situações relacionadas a elementos como a Lei do Ventre Livre – cuja aplicação o escritor,

³⁵ AZEVEDO, Silvia Maria. *op. cit.*, p. 7.

como funcionário do Ministério da Agricultura, acompanhava de perto – ou a disputa política corrente na Turquia. Ao mesmo tempo que parecia louvar a tradição, fazia-o de forma zombeteira, porém sutil, escarnecendo os hábitos da elite nacional. O pseudônimo contribuiu para criar esse efeito, como argumenta Pereira:

Ao cuidadosamente escolher, em um livro bíblico intitulado *Gênesis*, um personagem mítico ligado à origem da civilização ocidental, Machado deliberadamente ornava sua narração com um caráter imemorial, ligado ao início mitológico dos tempos. A partir de tal referência ancestral, que colocava o narrador como testemunha viva de toda a história que pudesse ser contada naqueles artigos quinzenais, atribuía à narração foros de autoridade. Reforçava, com isso, o sentido da ironia presente no título da série.³⁶

Os testemunhos de Manassés, portanto, teriam a prerrogativa de virem carregados de experiência, sabedoria e conhecimento, ao sugerirem que se tratava de alguém que tinha uma visão de mundo secular, clássica e muito culta. Machado, porém, subverte constantemente esse sentido ao satirizar as opiniões comuns da elite nacional e ao frequentemente misturar o que havia de mais tradicional em nossa sociedade com elementos mais cotidianos e baixos.

Essa estratégia se revela constante nas quarenta crônicas da série: ele compara o historiador de quinzena a Tito Lívio, renomado historiador da Antiguidade; comenta a relação entre as festas da Glória e da Penha, a primeira de elite e a segunda popular; relata histórias de amigos que estudam questões políticas e decoram frases em outras línguas para impressionar diplomatas; usa uma citação de *Tartufo*, de Molière, uma sátira à hipocrisia, para supostamente se compadecer de um senhor de escravos; usa um trecho

³⁶ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *op. cit.*, pp. 19-20.

do *Êxodo* para comentar a epidemia de gafanhotos que invadia o Rio de Janeiro. Azevedo comenta esse expediente machadiano:

A ligação de dois vocábulos que, usualmente, apareceriam separados, funciona como metonímia de um dos procedimentos mais empregados por Manassés na construção de suas crônicas, que é o de aproximar acontecimentos de esferas distantes, no caso, a “alta” e a “baixa” literatura, respectivamente, *Dom Quixote*, de Cervantes, e *A Casadinha de Fresco*, de Artur Azevedo, opereta encenada no Rio de Janeiro em 1876. A aproximação do romance e da opereta, em desrespeito aos preceitos da estética clássica, foi possível também em função do espaço democrático instaurado pela crônica, gênero aberto a novas experimentações.³⁷

O recurso de contrapor o alto e o baixo foi amplamente adotado por Machado ao longo de sua trajetória como escritor, especialmente após a publicação de *Memórias Póstumas*, em que o defunto-autor promete escrever com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”³⁸. A mistura entre o sério e o cômico, considerados gêneros antagônicos desde as poéticas clássicas, avulta como uma das características fundantes tanto da sátira menipeia, com a qual Machado parece flertar em diversos textos, quanto da tradição instaurada pelos humoristas ingleses, como Laurence Sterne.

Machado também aproveita o espaço da “História de Quinze Dias” para, em mais de uma ocasião e em diferentes temas, fazer comentários políticos, contrariando, mais uma vez, a visão crítica de que ele teria sido um autor absenteísta. Em diversas ocasiões, Machado, como forte defensor e parecerista de casos que envolviam a Lei do Ventre

³⁷ AZEVEDO, Silvia Maria. *op. cit.*, p. 9.

³⁸ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. São Paulo: Nova Aguilar, vol. I, 2015, p. 599.

Livre³⁹, faz comentários negativos sobre a escravidão, ainda que disfarçados pela elegância de Manassés. Pereira argumenta que Machado buscava, a partir dessa série de crônicas, escancarar a problemática por trás da lógica social que dominava o Brasil da época:

Ainda que abordassem assuntos diversos, tais crônicas, escritas para os elegantes leitores da revista *Ilustração Brasileira*, tratavam de evidenciar, através de um declarado apego à tradição, as fissuras da lógica de domínio que organizava aquela sociedade. Mesmo que se distanciasse por vezes de tal recorte para abordar outros assuntos do momento, era a reflexão a respeito dos laços de dependência, do poder pessoal dos senhores e da confusão por eles promovida entre o público e o privado que explicava as opções narrativas de Machado na série, e dava unidade e coerência àqueles escritos.⁴⁰

O ponto de vista de Pereira a respeito dos procedimentos críticos adotados por Machado para construir sua “História de Quinze Dias” converge com a perspectiva crítica de Roberto Schwarz ao tratar das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em seu *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*: o Bruxo do Cosme Velho se vale de recursos caros a uma sociedade de elite escravocrata, mas que se dizia europeia, para apontar justamente as contradições presentes no interior dela.

A coluna assinada por Manassés seria um forte marco na literatura machadiana, já que nela Machado daria seus primeiros passos, em termos estilísticos, numa direção que o aproxima mais dos caminhos que trilharia posteriormente. Na década de 1870, Machado experimentava por meio de sua literatura estampada na imprensa e trabalhava simultaneamente com diferentes gêneros textuais, que ainda assim possuíam

³⁹ Como sugere Pereira, Machado acompanhava de perto o modo como diversos senhores de escravos buscavam criar entraves para a implementação da lei. Cf. PEREIRA, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁰ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *op. cit.*, pp. 38-39.

característica similares: escreveu, no mesmo intervalo de tempo, a “História de Quinze Dias” (1876-1878), “Uma Visita de Alcebiades” (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), por exemplo.

É também na “História de Quinze Dias” que Machado faz comentários que dialogam, mesmo que brevemente, com outros dos dois jornais aqui estudados: *Jornal das Famílias* e *O Cruzeiro*. Em 1º de janeiro de 1877, Manassés comenta uma página de crônica da *Revista Popular* que, como ele mesmo descreve, “foi a mãe do *Jornal das Famílias*, do qual o Sr. Garnier é por conseguinte avô e pai”⁴¹. Já em 1º de janeiro de 1878, ele comenta: “um derradeiro fato: apareceu mais um campeão na imprensa diária: o *Cruzeiro*, jornal anunciado há algumas semanas. Desejamos longa vida ao nosso novo e brilhante colega”⁴². Esse segundo comentário era de particular interesse para o escritor, já que na mesma data ele dava início também à sua participação em *O Cruzeiro*, com a publicação de *Iaiá Garcia*.

De qualquer maneira, a coluna publicada na *Ilustração Brasileira* tem grande relevância na jornada literária machadiana, como argumenta Pereira:

Ainda assim, a “História de Quinze Dias” representa papel importante em sua trajetória literária. Escrita entre 1876 e 1878, a série é um pouco anterior ao momento no qual muitos críticos definem a virada narrativa de sua obra ficcional. De acordo com essas perspectivas, uma das características principais de tal virada seria justamente a adoção, na prosa ficcional do autor, de uma narração não confiável – o que a afastaria da objetividade do narrador onipresente e definiria para o relato um ponto de vista parcial, capaz de expressar as tensões e fissuras da sociedade na qual se inseria.⁴³

⁴¹ ASSIS, Machado de. *História de Quinze Dias*. Organização de Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, p. 150.

⁴² *Idem*, p. 278.

⁴³ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *op. cit.*, p. 51.

A correlação com o pseudônimo Manassés, no entanto, é mais sutil e requer mais atenção. Em 15 de novembro de 1877, na *Ilustração Brasileira*, Machado volta ao tema do teatro nacional, positivamente surpreso pelo fato de que três peças brasileiras foram encenadas na semana anterior, muito embora os teatros cariocas exibam uma quantidade maior de obras parisienses⁴⁴. A insatisfação de Machado para com o teatro nacional vinha de longa data e se tratava de assunto pelo qual muito ele se engajara desde jovem⁴⁵.

Assim sendo, a inserção de “A Chinela Turca” no contexto desse pseudônimo parece ganhar um delineio mais nítido. No conto, Machado procura educar o público, afastando-o do teatro do exagero, do melodrama, a partir do momento em que o pesadelo de Duarte é ocasionado por uma peça de tal estilo. Isso fica ainda mais claro quando, no final do conto, o narrador estabelece uma moralidade que é elaborada a partir de uma reflexão do protagonista, recomendando distância dos melodramas.

Em contrapartida, o final do conto em *Papéis Avulsos* o aproxima ainda mais da estratégia adotada por Manassés. Na medida em que Duarte acredita que foi um “sonho original” que o livrou da “ruim peça”, a ironia presente no escrito ganha força, já que seu pesadelo é tão pouco original quanto a peça que antes ouvia. À luz de uma carta de Machado para Nabuco quando da publicação de *Papéis Avulsos* (1882), essa observação ganha novas nuances:

Vê V. que se lembra dos amigos, o correio não o deixa mal, e é pontual transmissor das suas memórias. Oxalá faça o mesmo com o livro que ora lhe envio, *Papéis Avulsos*, em que há, nas notas, alguma coisa concernente a um episódio do nosso passado: *A Epocha*.

⁴⁴ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, pp. 261-262.

⁴⁵ Cf. AGUILAR, Luiza Helena Damiani. *op. cit.*

Não é propriamente uma reunião de escritos esparsos, porque tudo que ali está (exceto justamente *A Chinela Turca*), foi escrito com o fim especial de fazer parte de um livro.⁴⁶

Ao enviar uma cópia da coletânea para o velho amigo, Machado menciona que “A Chinela Turca” seria o único conto da obra que não fora escrito com o objetivo de fazer parte de um livro. Levando em consideração que “Uma Visita de Alcebiades”, que é posterior, sofre alterações muito mais profundas em sua estrutura da versão no jornal para a versão do livro, cabe questionar o que levou Machado a selecionar “A Chinela Turca” para a publicação e pouco mexer nele em comparação com seu irmão mais novo.

Machado parece ter visto em “A Chinela Turca”, de Manassés, um precursor daquilo que viria com cada vez mais força nos anos vindouros, tanto em sua crônica quanto em seus contos e romances. A ironia de “História de Quinze Dias”, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e dos outros contos de *Papéis Avulsos* já estava ali presente, mesmo que ainda sutil e um pouco dormente.

⁴⁶ ASSIS, Machado de. [Correspondência]. Destinatário: Joaquim Nabuco. Rio de Janeiro, 14 de abril de 1883. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1324.

4.2. *Jornal das Famílias* e Victor de Paula

Surgido em 1863, o *Jornal das Famílias* (1863-1878), editado por Baptiste-Louis Garnier, vinha substituir o espaço deixado pela *Revista Popular* (1859-1862), publicada pelo mesmo editor. Tanto na carta de despedida da revista quanto no editorial inicial do jornal a relação é explicitada, pedindo aos leitores que mantenham a fidelidade que tinham ao primeiro periódico ao migrarem sua assinatura para o segundo. Ao término de seu agradecimento ao público presente no número final da *Revista Popular*, a continuidade da assinatura se daria de modo automático: “Certos de que os assinantes da *Revista Popular* continuarão a ser também do *Jornal das Famílias Brasileiras*, lhes remeteremos mensalmente o novo jornal”⁴⁷. Em menos de um mês, o nome da nova folha sofre uma redução, retirando-se o termo “brasileiras”, mas a associação permanece viva:

O benigno acolhimento com que foi sempre recebida, durante cinco anos completos, a *Revista Popular*, já pelo público desta Corte, já pelo das demais províncias do Império, é credor da cordial gratidão que, com prazer, lhe tributamos. [...] Hoje, mais corajosos do que antes, convencidos de que aquele auxílio não nos abandonará, e por isso mesmo que desejamos correspondê-lo, de algum modo mais plausível, resolvemos sob o novo título de *Jornal das Famílias*, melhorar a nossa publicação. O *Jornal das Famílias*, pois, é a mesma *Revista Popular* doravante mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras.⁴⁸

A principal diferença entre os dois periódicos, como apontado no programa inaugural do segundo, é a do foco mais centrado em assuntos familiares e, conseqüentemente, mais femininos quando considerados os padrões da sociedade

⁴⁷ A REDAÇÃO AOS LEITORES. *Revista Popular*. Rio de Janeiro: tomo XVI, p. 361, out-dez 1862.

⁴⁸ AOS NOSSOS LEITORES. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: n. 01, pp. 1-2, jan. 1863.

oitocentista. Não para menos, o *Jornal das Famílias* vem sempre acompanhado de ilustrações de trajes femininos à moda francesa, moldes de roupas que poderiam ser costuradas pelas leitoras, receitas, artigos de economia doméstica, partituras musicais e uma literatura de caráter muitas vezes conservador, com o objetivo de educar o público. Segundo Kátia Miranda,

Cabia à mulher brasileira da época seguir os padrões europeus em sua formação e também oferecer bases para a consolidação do lar e da família. Consequentemente, começam a aparecer leituras destinadas à mulher – a quem era vetada a atuação pública –, no sentido de oferecer-lhe uma atividade leitora que, além de ocupar seu tempo, lhe proporcionasse instruções específicas, como é o caso dos conselhos e dicas sobre economia doméstica, moda, higiene, etc. Dessa forma, o investimento em periódicos voltados ao público leitor feminino era um negócio promissor.⁴⁹

O *Jornal das Famílias*, ao tomar um rumo parcialmente distinto daquele que era adotado pelo empreendimento anterior de Garnier, tinha por objetivo alcançar um público que crescia e a quem deveria ser destinada uma leitura de caráter educativo, aproximando a sociedade brasileira de padrões europeus, especialmente em se tratando do comportamento feminino. Por esse motivo, o conteúdo da folha como um todo convidava a leitora a se adequar a um ideal de comportamento e beleza importado de países como a França, por exemplo.

Impresso em formato in-fólio, o periódico trazia uma capa anual na qual o principal destaque ficava por conta do título “*Jornal das Famílias*”. Logo abaixo, vinha o subtítulo de “publicação ilustrada, recreativa, artística, etc.”, seguido do ano, de uma

⁴⁹ MIRANDA, Kátia Rodrigues Mello. “O *Futuro* (1862-1863), *Jornal das Famílias* (1863-1878) e *A Estação* (1879-1904): Três periódicos em que colaborou Machado de Assis”. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP: v.3, n.2, 2007, p. 196.

ilustração e do endereço da Casa Garnier. A figura da capa era sempre a mesma, retratando uma jovem que costurava.

Figura 08: Capa anual de 1876, ano em que foi publicado “Uma Visita de Alcebíades”.
Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

Em termos gráficos, os números da revista eram, no geral, todos muito parecidos: As páginas iniciais de cada seção ou texto vinham acompanhadas de um ornamento florido no topo e de uma capitular decorada. Ao final de alguns dos contos ou seções, o jornal incluía alguma ilustração pequena, muitas vezes sem relação direta com o conteúdo

que viera antes. Já os modelos de costura expostos no periódico são testemunhos do cuidado com a impressão, recheados de detalhes minuciosos.

Figuras 09 e 10: Moldes de costura disponíveis nas páginas da revista, a partir dos quais as leitoras podiam replicar o modelo em suas próprias peças. Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

A *Revista Popular*, sua predecessora, tinha por objetivo atingir um público mais amplo e, conseqüentemente, ambicionava tratar de uma quantidade maior de assuntos. Mais eclética, a folha publicava textos que tratavam de diferentes assuntos, passando por temas como Crítica Literária e Ciência, tocando até mesmo em tópicos como agricultura, por exemplo⁵⁰. Para Alexandra Pinheiro, em contrapartida,

Numa primeira leitura, poderíamos afirmar que o segundo empreendimento de Garnier não objetiva grandes debates, e que é um jornal ameno, voltado, principalmente, ao “belo sexo”. Talvez essa primeira impressão seja resultado das seções que acompanham os 16

⁵⁰ *Idem, ibidem.*

anos do *Jornal das Famílias*. Elas contêm matérias sobre economia doméstica, medicina doméstica, anedotas, moda, poesias e narrativas.⁵¹

Embora diversos elementos do jornal fossem planejados para alcançar diretamente o público feminino da época, ele não era de leitura exclusiva das mulheres, muitas vezes passando pelas mãos de seus pais ou maridos, que eram os responsáveis pelas assinaturas e, conseqüentemente, avaliariam se o texto era adequado para a leitura da jovem mulher⁵². As publicações da folha não podiam desviar a formação das futuras esposas e mães de família, que seriam, em parte, também as encarregadas pelas novas gerações de brasileiros.

O editorial do *Jornal das Famílias* também não esconde a informação de que a impressão da folha é feita em Paris⁵³. Garnier é um dos primeiros editores instalados no país a visualizar uma clara distinção entre edição e impressão, ficando responsável exclusivamente pela primeira parte do processo e relegando a segunda primordialmente a tipografias francesas⁵⁴, procedimento que proporciona vantagens financeiras para Baptiste-Louis⁵⁵. Essa escolha não foi bem aceita pelos tipógrafos brasileiros, de quem Garnier recebeu duras críticas⁵⁶, mas isso não impede o sucesso do periódico, êxito que vai se repetir anos depois com a revista *A Estação* (1879-1904), devido até mesmo ao fato

⁵¹ PINHEIRO, Alexandra Santos. *Para Além da Amenidade – o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua Rede de Produção*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2007, p. 14.

⁵² CRESTANI, Jaison Luís. “A Colaboração de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*: Subordinações e Subversões”. *Patrimônio e Memória*. Assis, SP: v.2, n.1, 2006, p. 152.

⁵³ “O *Jornal das Famílias* sai uma vez por mês nitidamente impresso em Paris, e dará aos seus assinantes, no correr da publicação, gravuras, desenhos à aquarela coloridos, moldes de trabalho de crochê, bordados, lã, tapeçaria, figurinos de modas, peças de música inéditas, etc., para o que tem contratado naquela capital os melhores artistas”. Cf. “AOS NOSSOS LEITORES”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: n. 01, jan. 1863, p. 2.

⁵⁴ Além da casa editorial de seus irmãos, Garnier trabalhava com outras casas tipográficas que estivessem habituadas a imprimir textos na língua portuguesa, como Simon e Raçon, por exemplo. Cf. GRANJA, Lúcia. “Rio-Paris: Primórdios da Publicação da Literatura Brasileira Chez Garnier”. *Letras*. Santa Maria-RS: v.23, n. 47, pp. 81-95, jul./dez. 2013, p. 89.

⁵⁵ HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: Sua História*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2012, pp. 223-226.

⁵⁶ PINHEIRO, Alexandra Santos. *op. cit.*, 2007, p. 33.

de que a população dava preferência a produtos estrangeiros de modo geral⁵⁷. As ilustrações do periódico, algumas delas coloridas em aquarela, como informa o editorial, são trabalhadas em detalhes e inspiradas em figurinos de mulheres francesas aristocráticas, com modelos trajando vestidos longos, pomposos e pouco adaptados ao clima nacional, mais quente que o do país europeu.

Figura 11: Ilustração de página inteira presente na edição de dezembro de 1868 do *Jornal das Famílias*. Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

Outro elemento que atraía fortemente as leitoras almejadas como público-alvo era a publicação de contos e histórias, em muitos casos seriados, que colocavam personagens

⁵⁷ MIRANDA, Kátia Rodrigues Mello. *op. cit.*, p. 195 e p. 203.

femininas como centro de suas narrativas. Viúvas, namoradeiras, casadas, grandes amigas: as protagonistas dos textos de cunho literário que apareciam na folha apresentavam caráter variado, funcionando muitas vezes como modelos positivos ou negativos para suas leitoras, mas também como personagens capazes de divertir e entreter.

O jornal foi publicado mensalmente de 1863 a 1878, e a proposta do editor era fazer do *Jornal das Famílias* um periódico colecionável. A folha só reiniciava o número de páginas na passagem de ano e, portanto, produzia sumários que contemplavam tanto o ano completo como um mês específico, indicando quais as páginas correspondentes a cada parte de um mesmo texto caso este se estendesse por mais de um mês, procedimento muito comum na trajetória de publicação do periódico. A parte referente à literatura recebia o título de “Romances e Novelas.

Figuras 12 e 13: Índices respectivamente do ano de 1868 como um todo e do mês de janeiro de 1870.
Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

Os textos do jornal ocupavam a totalidade de sua mancha, sem subdivisões, exceto em seu sumário anual, que era separado em duas colunas, ou na seção de colaboradores, dividida em três partes. “Romances e Novelas” era sempre o primeiro elemento a aparecer na folha. A quantidade de textos presentes em cada número era variável, mas essa foi sempre a seção de abertura do *Jornal das Famílias*, de seu primeiro a seu último ano.

A seguir, o jornal contava com algumas seções fixas e outras não. Dentre as fixas, temos: “Mosaico”, que trazia anedotas e outros textos de curta extensão, muitas vezes assinados por Paulina Philadelphia; “Poesias”, na qual Machado de Assis também contribuiu ao longo dos anos; “Economia Doméstica”, coluna em que são compartilhadas receitas culinárias e de remédios, entre outras dicas destinadas às donas de casa que liam o jornal; além disso, há também diversas seções dedicadas à moda, que incluem

descrições de figurinos, explicações de trabalhos e estampas e moldes que oferecem à leitora a oportunidade de reproduzir as estampas ou figurinos recomendados pela folha.

Ainda quanto à extensão das narrativas literárias, a maioria delas ocupava mais de uma edição da folha, estendendo-se às vezes por até quatro números. Em alguns casos, os contos eram cortados em momentos cruciais da narrativa, o que criava expectativa para a leitura das outras partes do texto deixadas em suspenso. Assim, o leitor teria interesse em adquirir o próximo fascículo para descobrir o que viria a seguir. Entretanto, a estrutura do jornal, que contava sempre com 32 páginas todo mês, exigia, às vezes, que a narrativa fosse interrompida em momentos inoportunos, como no meio de diálogos entre personagens, por exemplo, deixando o leitor à deriva.

O periódico também era das poucas folhas que contava com colaboradores que se valiam de nomes femininos para assinar suas colunas – como Paulina Philadelphia ou Victoria Colonna, por exemplo –, responsáveis especialmente por seções como “Economia Doméstica”, “Medicina Doméstica”, “Anedotas” e “Mosaico”. Embora seja impossível garantir que se tratem de fato de mulheres e não de pseudônimos de autores homens, a inserção de tais alcunhas, além de oferecer credibilidade às seções mencionadas, confere um protagonismo às mulheres nas folhas jornalísticas que raramente poderia ser encontrado em outros ambientes.

Ao mesmo tempo, o jornal buscava apresentar fortes diretrizes morais. Muitos dos textos ali presentes, literários ou não, tinham por objetivo educar as jovens leitoras nos campos moral e religioso. Com seções assinadas por padres e outras que apresentavam anedotas bíblicas, o *Jornal das Famílias* se comprometia com a boa conduta das mulheres do século XIX, condenando comportamentos vistos como pouco adequados. Segundo Alexandra Pinheiro,

A leitora, na visão da redação, necessitava da leitura de romances; contudo, a sua “finíssima educação” “exigia” que fossem narrativas moralizantes. Por sinal, a mesma moral que era esperada na escolha das anedotas. Segundo a redação, a seção Economia Doméstica “foi aproveitada com suma vantagem pelas mães de família que nos honram com a sua assídua leitura”. Em outras palavras, o periódico destinava-se às mulheres que tinham acesso a uma educação formal (alfabetizadas) e moral e com uma situação econômica (dos pais ou maridos) que permitia a elas a assinatura de um jornal.⁵⁸

O jornal buscava não só entreter seu público-alvo como também participar da formação moral da jovem adulta brasileira, que já deveria, então, ter algum conhecimento intelectual. Não é por acaso que, em algumas edições, a folha vinha acompanhada também de partituras para piano: o aprendizado do instrumento fazia parte da educação formal das mulheres da elite econômica e intelectual brasileira como forma de entretenimento aos convivas.

Esse caráter conservador também se encontra na matriz de uma das principais polêmicas envolvendo o jornal e um de seus contos, assinado nos primeiros dois números da folha pelo pseudônimo J., que Machado assumiria como seu pouco tempo depois. Uma carta rubricada pelo pseudônimo “O Caturra”, enviada ao jornal *Correio Mercantil* e publicada em 1º de abril de 1865, logo após a impressão da primeira parte do conto “Confissões de uma Viúva Moça”, acusava o *Jornal das Famílias* de desviar-se de seu programa, dando às jovens leitoras brasileiras um mau exemplo na figura de Eugênia, protagonista do conto.

O conto, de estrutura epistolar, traz a personagem principal relatando sua história a uma amiga e confidente. Nas primeiras páginas da narrativa, Eugênia conta que

⁵⁸ PINHEIRO, Alexandra Santos. “O *Jornal das Famílias* (1863-1878) e as Leitoras do Século XIX”. *Revista Paz Ciência*. Francisco Beltrão – PR, v.6, n.1, 2004, p.119.

conheceu um admirador durante uma visita ao teatro e que seus esforços para o esquecer são inúteis. A opinião do Caturra seria corroborada dias mais tarde por outro pseudônimo, “Um Velho”, também no espaço *A Pedido do Correio Mercantil*, que clamava por uma intervenção em nome dos “pais rabugentos”⁵⁹. No dia seguinte ao dos comentários do primeiro detrator do conto, o *Diário do Rio de Janeiro* publica resposta de J., que pede que os leitores aguardem o final da narrativa para julgar seu caráter moral.

A opinião do Caturra não muda com a publicação da segunda parte do conto, e ele vem a público mais uma vez no *Correio Mercantil* para manifestar sua indignação com o desenrolar da história, à medida que a amizade entre o marido de Eugênia e o jovem sedutor Emílio se estreita. Enquanto a protagonista se vê cada vez mais próxima daquele que tentava levá-la ao adultério, o Caturra classifica o autor do conto como “mestre na especialidade erótica”⁶⁰. Essa acusação é especialmente curiosa quando analisada a partir da perspectiva de que, anos depois, Machado de Assis seria visto, por inúmeros críticos, como escritor de pouca criatividade, sendo sua vida amorosa alvo de reprimendas até mesmo de Araripe Júnior, que condena sua obra pela ausência de erotismo⁶¹.

Machado volta a responder o Caturra, mas dessa vez nas páginas do *Correio Mercantil*. Assumindo efetivamente a autoria do conto, o Bruxo do Cosme Velho pede mais uma vez para que o público aguarde o final da história antes de avaliar sua adequação moral. Pouco tempo depois, “Uma Mãe de Família” entrou na discussão também por meio das páginas do *Correio Mercantil*, aconselhando a leitura do conto em conjunto com *A San Felice*, de Alexandre Dumas, impresso no folhetim do *Jornal do Commercio*, que também era questionado pelo protagonista de caráter duvidoso⁶².

⁵⁹ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis: Leituras e Leitores do Jornal das Famílias*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2005, pp. 18-19.

⁶⁰ CATURRA. “Jornal das Famílias”. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro: n. 119, 1º maio 1865, p. 3.

⁶¹ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *op. cit.*, 2004b, p. 276.

⁶² SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *op. cit.*, 2005, p. 21.

Quando o *Jornal das Famílias* publica a parte final da narrativa, o marido de Eugênia morre e ela, ao procurar o amor de Emílio, percebe-se enganada ao descobrir que ele não tinha interesse no casamento, buscando apenas a sedução da jovem. O Caturra não volta mais às páginas do *Correio Mercantil* para se pronunciar sobre o conto, mas “Sigma”, nesse mesmo jornal, aconselha a leitura do texto.

São fortes as suspeitas de que toda a polêmica tenha sido arquitetada pelo próprio Machado de Assis em conjunto com Garnier, editor da folha, com o objetivo de promover o interesse pela leitura do conto e, portanto, vender um número maior de exemplares. De acordo com Raimundo Magalhães Jr.⁶³, corroborado por pesquisadores como Daniela Silveira⁶⁴ e Jaison Crestani⁶⁵, Caturra e Sigma não seriam nada além de pseudônimos do próprio Machado, que buscava chamar a atenção e despertar a curiosidade de um público que lia diariamente jornais como o *Correio Mercantil* ou o *Diário do Rio de Janeiro* em busca de notícias sobre a Guerra do Paraguai, assunto que era o principal foco de interesse da população da época. Para Daniela da Silveira:

As repercussões dessa polêmica não são fáceis de apreender. Constituem-se em um importante documento histórico para entender aquilo que Machado de Assis esperava de seus leitores. Isso porque o conto se prolongou por mais de um mês, deixando algumas questões em aberto, e, dessa forma, colocando em discussão ideias dominantes à época. O grande embate estava na falta de moralidade, em história publicada num periódico feminino. Para que figurasse naquelas páginas, era necessário haver alguma lição, mesmo que fosse em seu desfecho, como aconteceu. Entretanto, enquanto isso não ocorresse,

⁶³ MAGALHÃES JR., Raymundo. *Vida e Obra de Machado de Assis: Ascensão (Volume II)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981, pp. 322-326.

⁶⁴ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *op. cit.*, 2005, p. 23.

⁶⁵ CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2006, p. 170.

muitos leitores poderiam se divertir com as atitudes de certas personagens, aborrecendo os prováveis “caturras”⁶⁶.

A pesquisadora argumenta que a narrativa de “Confissões de uma Viúva Moça” era capaz de entreter e instigar diferentes públicos, provocando diversas leituras: havia aquelas que seguiam por um caminho similar ao tomado pelo Caturra, em que a aparente ausência de uma moralidade saltava aos olhos; como também aquelas que se divertiam com as peripécias e dúvidas da protagonista, sem dar atenção ao aspecto moral que poderia emergir daquela história.

As diferentes estratégias para angariar a simpatia do público nacional deram frutos: ao contrário da *Revista Popular*, o *Jornal das Famílias* teve longa duração de quinze anos, com poucas alterações ao longo de todo o seu período de publicação, quase todos eles acompanhados da colaboração de Machado de Assis. Embora sua primeira aparição na folha venha já no ano inaugural, ela se dá por meio da tradução de um poema de Adam Mickiewicz⁶⁷. O primeiro texto assinado pelo escritor nas páginas do periódico data de junho de 1864, com a publicação do conto “Frei Simão”, que depois seria compilado em sua primeira coletânea de narrativas curtas, *Contos Fluminenses* (1870).

A verdadeira quantidade de textos publicados pelo Bruxo do Cosme Velho na folha de Garnier é uma questão disputada entre diferentes críticos da obra do autor. Boa parte dos textos publicados no *Jornal das Famílias* vinha assinada por meio de pseudônimos, o que dificulta sua atribuição definitiva. Se assinaturas como J.J., Job, Victor de Paula ou Lara são mais facilmente associáveis a Machado, até em razão dos contos publicados com esses pseudônimos que posteriormente foram reunidos em

⁶⁶ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *op. cit.*, 2006, p. 22.

⁶⁷ Adam Bernard Mickiewicz (1798-1855) foi um poeta, ensaísta, tradutor e dramaturgo polonês. Machado traduz um trecho do poema narrativo “Konrad Wallenrod”, que conta a história de um pagão fictício de origem lituana capturado e julgado como cristão por seus inimigos. O trecho traduzido por Machado tem o título de “Alpujarra”. Cf. PINHEIRO, Alexandra. *op. cit.*, 2007, p. 127.

coletâneas, outras como Otto, Max., Máximo ou Camillo da Annuniação são de vínculo mais difícil de estabelecer. Estudiosos como Ubiratan Machado⁶⁸, Jean-Michel Massa⁶⁹ e Galante de Sousa⁷⁰, por exemplo, se debruçam sobre o tema, sem chegar a uma solução definitiva. Se Magalhães Júnior atribui a Machado textos cuja autoria é de Max. ou Máximo, Jean-Michel Massa admite uma parcela de dúvida, desconfiando de ao menos parte dos textos assinados por esses pseudônimos e outros, como J.B ou Otto.

Independentemente de quais seriam os pseudônimos que de fato pertenceram a Machado, sua contribuição com a folha foi extensa e frutífera. Ao menos vinte contos foram impressos com a assinatura usual do autor, sem o intermédio de pseudônimos, enquanto vários outros tiveram sua autoria comprovada posteriormente, como “Linha Reta e Linha Curva” (Job), “A Mulher de Preto” (J.J.) ou “As Bodas do Dr. Duarte” (Lara). Por meio do jornal, Machado publicou seis das sete narrativas que constituíram *Contos Fluminenses* (1870) – com exceção de “Miss Dollar”, inédito em livro –, e a totalidade dos contos que depois viriam a fazer parte de *Histórias da Meia-noite* (1873)⁷¹.

Ao longo dos catorze anos em que Machado contribuiu com o periódico, o autor publicou textos de diferentes facetas e extensões. Em algumas edições, Machado era o único responsável pela seção de “Romances e Novelas”, assinando cada texto ali publicado com um pseudônimo diferente. O mais extenso deles, “Qual dos Dois?”, foi publicado entre setembro de 1872 e janeiro de 1873 sob a assinatura de J.J., enquanto

⁶⁸ Ubiratan, em seu *Dicionário de Machado de Assis*, estabelece tanto aqueles que acredita serem os pseudônimos utilizados por Machado quanto os contos publicados no *Jornal*, que ao todo somariam 85. Cf. MACHADO, Ubiratan. *Dicionário de Machado de Assis*. Apresentação de Cícero Sandroni. Rio de Janeiro: ABL, 2008, pp. 175-176 e p. 278.

⁶⁹ MASSA, Jean-Michel. *op. cit.*, pp. 451-477.

⁷⁰ SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1955, pp. 21-34.

⁷¹ Ubiratan Machado, em seu *Dicionário de Machado de Assis*, aponta que “Aurora sem Dia” era o único conto inédito do volume, não incluindo essa narrativa no grupo das que teriam sido publicadas no *Jornal das Famílias* (cf. MACHADO, Ubiratan. *op. cit.*, p. 30). Jayme Loureiro, Daniela Silveira e Alexandra Pinheiro, no entanto, apontam que o escrito teria sido publicado durante 1870 na folha de Garnier, e Alexandra indica, nos anexos de sua tese, até mesmo as edições e páginas nas quais o conto saiu impresso (cf. PINEHRIO, Alexandra Santos. *op. cit.*, 2007, p. 265).

outros, como “Frei Simão” (M. A., junho de 1864), “Luís Soares” (J.J., janeiro de 1869), “Tempo de Crise” (Lara, abril de 1873) ou “Uma Visita de Alcebiades” (Victor de Paula, outubro de 1876) ocupavam apenas uma edição da folha. A maioria, porém, estendia-se por dois ou três números.

Quanto aos temas, Machado escreveu muitos contos que relatavam as trajetórias de mulheres jovens, fossem elas casadas, viúvas ou ainda enamoradas, que navegavam, especialmente no campo dos relacionamentos amorosos, na sociedade carioca do século XIX. Apesar disso, alguns contos extrapolavam esses temas, tratando de questões como a escravidão – “Virginius”, assinado por Machado de Assis em julho e agosto de 1864 –, e incursionando por gêneros como a fantasia – “Rui de Leão”, de Max em janeiro, fevereiro e março de 1872 e, em parte, “Uma Visita de Alcebiades”, um dos objetos da presente pesquisa – ou o gótico – “Um Esqueleto”, de Victor de Paula em outubro e novembro de 1875. Além disso, alguns contos usavam o mote do relacionamento amoroso apenas como um dos pilares da trama, trabalhando com outros temas em conjunto, como é o caso de “Sylvestre” (Victor de Paula, de junho a agosto de 1877) ou “O Machete” (assinado por Lara em fevereiro e março de 1878), dois contos que retratam as vidas de artistas talentosos em seus respectivos campos – a saber, pintura e música –, incluindo toques de intriga amorosa para mover as personagens do conto em diferentes direções. Para Kátia Miranda,

Foi no *Jornal das Famílias* que o escritor teve a primeira oportunidade de exercitar de forma intensa sua capacidade para a produção ficcional, aprimorando-a de forma a ser reconhecido, futuramente, como o maior contista brasileiro. Sendo assim, além de ter sido para Machado, durante quinze anos, uma de suas mais seguras fontes de renda, o *Jornal das Famílias* também foi como um laboratório para sua formação e especialização no gênero narrativo. Sobre este aspecto é importante destacar que, até a atuação de Machado

como contista no *Jornal*, não havia no Brasil uma tradição na produção de contos, pelo menos produzidos de forma original, de maneira que o escritor foi uma espécie de criador do conto realmente brasileiro.⁷²

O *Jornal das Famílias*, então, serviu como um dos principais meios de publicação para o aperfeiçoamento da prosa machadiana. Antes de publicar seu primeiro livro de contos, em 1870, e seu primeiro romance, em 1872, Machado passa o final dos anos de 1860 colaborando intensamente com a folha. Se contabilizados todos os seus pseudônimos possíveis, o autor publicou por volta de trinta contos antes da virada da década. Além de aproveitar o espaço para escrever a primeira versão de textos que depois apareceriam em *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-noite*, o Bruxo do Cosme Velho pôde também aprimorar ali sua escrita, em contato com um público mais imediato e mais vasto do que aquele que posteriormente teria acesso a seus livros.

Muito embora Machado tenha flertado com diferentes estilos e temas nas publicações feitas na folha, a maioria dos escritos ali impressos acompanhavam um breve momento da vida de personagens jovens, que se envolviam num relacionamento de algum tipo. A partir deles, o escritor era capaz de construir um leque variado de personagens, às vezes planas e deixadas ao sabor da narrativa que impunha a elas um final condizente com a moral proposta pelo jornal, mas às vezes também complexas e que desafiavam o conservadorismo, ao menos até certo ponto.

Em contos como “Fernando e Fernanda”, por exemplo (assinado por Máximo em 1866), um casal de jovens que foram criados sob o mesmo teto se reencontra anos depois, quando Fernanda já está casada; Fernando percebe, então, que aquela nova mulher não o interessava mais, e que a educação de sua mãe havia falhado. Fernanda volta a apaixonar-

⁷² MIRANDA, Kátia Rodrigues Mello, *op. cit.*, p. 201.

se por seu antigo namorado, mas em vão: ao final da narrativa, os dois terminam felizes com diferentes companheiros. O mesmo tema do reencontro de antigos apaixonados é retomado em “A Pianista”, assinado por J.J. no mesmo ano. Nele, os protagonistas Malvina e Tomás têm seu final feliz e acabam casando-se apesar da oposição de Tibério, pai do rapaz, que enxergava naquela união apenas um interesse financeiro por parte da moça. Ao final, porém, Tibério é convencido pela modéstia e falta de vaidade da professora de Malvina, e tanto ela quanto seu esposo são aceitos de volta pela família.

Para Jean-Michel Massa, os contos que Machado publicou no *Jornal das Famílias* eram facilmente enquadrados nos preceitos morais e religiosos da época, especialmente aqueles relativos à figura feminina, prezados pela alta sociedade brasileira e referendados pelas diretrizes do periódico. Segundo o pesquisador, as narrativas de Machado funcionavam como um manual de comportamento com o qual ele compactuava, já que não faria arte sob encomenda:

Felizmente Machado de Assis não experimentou particular dificuldade em pautar-se pelas regras do jogo, porque, em boa parte, esta era a moral que ele aceitava. Se ele afirmava a propósito do teatro de Alencar, “encomenda não é arte”, no fundo de si mesmo não devia sentir-se tolhido pelos éditos da sociedade em que vivia. A obra literária tinha por finalidade instruir, fazendo ao mesmo tempo bater os corações sensíveis e amorosos. [...] Os contos de Machado de Assis publicados no *Jornal das Famílias* constituem um *vademecum* da arte de viver e de amar que se aconselha às brasileiras, jovens e menos jovens. Heróis e heroínas dão mão forte à intriga, a fim de que o bem triunfe: também o amor, desde que seja sincero. Se o amor é concupiscente ou interessado, malogra, condenado pela sociedade e encerrando em si mesmo os germes de sua destruição. Encontra-se

também aí um tratado de fé conjugal, com artigos sobre os direitos e os deveres, sobretudo deveres, da esposa.⁷³

A opinião de Massa é compartilhada por outros estudiosos da obra machadiana ou do *Jornal das Famílias*. Para Sílvia Maria Azevedo, o encerramento da folha estaria diretamente ligado ao declínio do Império e de seus ideais conservadores, levando o empreendimento de Garnier a perder espaço entre o público, que agora estava mais sintonizado com ideias liberais. Os contos que eram ali publicados também possuíam um cariz conservador e deixariam de interessar à medida que a população se afastava dessa visão de mundo:

Assim como a monarquia, depois de 1868, ainda viveria por algum tempo, o *Jornal das Famílias*, cuja diretriz editorial era a expressão das concepções político-ideológicas do partido conservador, continuará circulando por mais dez anos. Sintomaticamente, quando em 1878, Garnier suspende a publicação do *Jornal das Famílias*, é porque, findo o Império, o cenário político brasileiro passa a estar sintonizado com os ideais liberais e, portanto, não havia mais lugar para uma revista que, por quase três lustros, se compunha como baluarte da família brasileira.⁷⁴

Vale, no entanto, analisar que o *Jornal das Famílias* chega ao final cerca de dez anos antes da crise do Império que leva à Proclamação da República em 1889, e o partido conservador não chega a perder força por completo mesmo após a queda da monarquia,

⁷³ MASSA, Jean-Michel. *op. cit.*, pp. 459 e 461-462.

⁷⁴ AZEVEDO, Sílvia Maria. *A Trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos Contos e Histórias em Livros*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo: 1990, p. 699.

embora de fato ocorra uma troca de ministério, ainda sob os auspícios de Dom Pedro II, em favor do partido liberal ao início de 1878⁷⁵.

Embora o periódico cumpra a publicação de seus doze números ao longo de 1878, ele chega ao fim sem uma explicação precisa dos motivos, diferente do que ocorrera anteriormente com a *Revista Popular*. Talvez o surgimento de outro jornal possa guardar alguma explicação dos motivos que levaram a folha de Garnier a alcançar seu término. Em 1879, o jornal francês *La Saison*, que já circulava no Brasil desde 1872, transforma-se na revista *A Estação*, mantendo a numeração como continuidade da versão original. A publicação dos irmãos Lombaerts possuía uma estrutura muito similar àquela do *Jornal das Famílias*, dedicando espaço tanto à literatura quanto à moda e outros temas tipicamente associados ao público feminino. O crescimento da popularidade de *La Saison* de 1872 a 1878 talvez tenha arrebatado parte dos leitores do *Jornal das Famílias*, dificultando a continuidade do investimento do editor francês em seu periódico, que antes disso contava com a hegemonia do público. Posteriormente, *A Estação* receberia de braços abertos alguns dos colaboradores do *Jornal das Famílias*, como foi o caso do próprio Machado.

Em relação às publicações literárias machadianas no *Jornal das Famílias*, há pesquisadores cujas concepções seguem caminho distinto da visão de que ele privilegiava textos de caráter exclusivamente moralizante. Para Daniela Silveira, por exemplo, Machado escrevia contos que conversavam com o cotidiano das leitoras da folha, e esse contato mais direto com sua audiência abria os escritos a diferentes interpretações:

Mas, de outro modo, Machado de Assis, como principal colaborador do periódico, procurou muito mais se aproximar do dia a dia de suas leitoras. Mesmo quando fosse

⁷⁵ O CRUZEIRO. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 4, 04 jan. 1878, p. 1.

preciso abrir mão dessa proposta tão explícita de educar leitores. Machado tornou-se não só o principal debatedor das questões propostas, por meio de outros colaboradores, mas também interlocutor de suas leitoras. Ao ler os seus contos é marcante a busca por temas discutidos em outras seções, ou por ele mesmo em suas próprias histórias. Seus personagens repetem-se. São modificados, provavelmente, de acordo com aquilo que “ouvira” dos leitores. Não só como forma de agradá-los, mas também de suscitar novas leituras.⁷⁶

Os contos da chamada “primeira fase” machadiana, portanto, não estariam restritos a um romantismo moralizante como querem crer alguns. Abrindo espaço para diferentes leituras e, conseqüentemente, leitoras, retratando acontecimentos que em muito se aproximavam das realidades de seu público e fornecendo desfechos nem sempre convencionalmente românticos e/ou conservadores, os textos publicados por Machado no *Jornal das Famílias* com frequência escapam de moldes restritivos.

O Bruxo do Cosme Velho ofereceria ao leitor espaços para debater e questionar certas ideias e conceitos que estavam, de alguma forma, cristalizados na sociedade imperial brasileira da época. As viúvas dos contos de Machado, por exemplo, apareciam como personagens esféricas e mais independentes do que as mulheres casadas ou solteiras; era dado a elas uma autonomia que ia além da preocupação de arranjar novo casamento, como seria de esperar no Rio de Janeiro oitocentista.

Um forte exemplo de abertura para debates e críticas nos contos do *Jornal das Famílias* estaria na trajetória de Eulália, protagonista do conto “Casada e Viúva”, publicado em novembro de 1864. Descoberta a infidelidade constante de seu marido, Eulália cogita dar fim à relação, mas permanece casada pela educação da filha e para não abalar as aparências da união fracassada e infeliz que possuía com seu esposo. Embora

⁷⁶ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *op. cit.*, pp. 10-11.

essa fosse uma mensagem muito comumente enviada às mulheres da época, Daniela Silveira questiona até que ponto Machado não a incluía no texto com o objetivo de criticá-la e colocar seu tema para discussão:

Mas isso não significa que todos os leitores e o próprio Machado concordavam com tais princípios. O que o literato fazia também ao escrever histórias como a de Eulália era disponibilizar linhas que pudessem contrastar com aquilo que ele mesmo escrevia, oferecendo espaço de discussão para os seus leitores. Assim, criou enredos que polemizavam a continuidade de casamentos infelizes, que não eram desfeitos apenas para seguir algumas regras sociais. Junto a isso demonstrou a suas leitoras como o espaço sugerido a elas no lar, muitas vezes, estava restrito à fidelidade e à infelicidade.⁷⁷

Para ela, então, as narrativas escritas por Machado de Assis para o *Jornal das Famílias* dialogavam com as leitoras, não só retratando seus cotidianos de forma crítica, como também trazendo à tona temas que deveriam ser debatidos e repensados entre o círculo de leitores e assinantes da folha.

Ao longo dos anos, Machado publicou contos com diferentes temas e abordagens, alguns mais facilmente associáveis ao programa educativo do periódico, outros menos. O pesquisador Jaison Crestani argumenta que já havia não só traços de crítica social como também de afastamento do Romantismo desde a primeira narrativa que o escritor publicou na folha, em junho de 1864, intitulado “Frei Simão”.

Nesse conto, os pais de um rapaz tentam impedir o relacionamento de um jovem casal de primos que mora na mesma casa. A protagonista, Helena, era órfã e fora criada pelos pais de Simão. Quando, porém, estes percebem as intenções do casal, resolvem interceder para evitar a união considerada desvantajosa. Depois de interceptarem as cartas

⁷⁷ *Idem*, p. 49.

trocadas entre os enamorados, os pais de Simão mentem ao filho dizendo que Helena morreu, e o jovem decide ir ao convento. O final, trágico, desenrola-se com a morte de quase todas as personagens e com o reencontro do antigo casal, mas sem a reaproximação amorosa. Crestani argumenta:

Isso poderia remeter o leitor a um questionamento da própria autenticidade da família, formada, muitas vezes, com base no interesse e na ambição. O desenvolvimento dessas ideias, além de ir ao ⁷⁸de encontro do pensamento romântico, pautado pela idealização do casamento, do amor e da família, revela a ousadia do escritor em trabalhar esse tema justamente num periódico que se dizia dedicado “aos interesses das famílias brasileiras”. [...] Embora o pai tenha recebido como punição suportar a mesma condição alienada do filho, o final do conto se diferencia do modelo tipicamente romântico por não haver uma reintegração feliz das pessoas afetadas pela maldade praticada. Sobre essa questão, Sílvia Azevedo comenta que a criação machadiana procura extrair sua originalidade pelo desfocamento do modelo romântico.⁷⁹

Em outras palavras, o final de “Frei Simão” subverte a lógica romântica em que o protagonista é presenteado com um final feliz, enquanto o antagonista é castigado pela maldade praticada. A lógica de evitar um caminho que enveredasse plenamente pelo Romantismo se repete em outros pequenos detalhes. Para tanto, ele incorporava elementos da escola para então desvincular-se deles: o encurtamento de trechos que seriam tipicamente alongados textos românticos, como cartas derramadas entre namorados; a interrupção do conto antes do final feliz, ou até mesmo a total ausência de um; a ironia em relação a estereótipos como o do poeta apaixonado.

⁷⁸ Trata-se, aparentemente, de uma gralha. No caso, o sentido empregado pelo autor seria o de “ir de encontro a algo”.

⁷⁹ CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2006, pp. 153-154.

Desse modo, os contos de Machado poderiam ser lidos de diferentes formas por diferentes leitores, não se restringindo à leitura moralizante e conservadora que era comumente associada às publicações do *Jornal das Famílias*. Mesmo nas estratégias de divulgação do jornal, parecia haver um interesse em atrair diferentes públicos e incitar diferentes perspectivas, abrindo o leque e permitindo que alguns temas teoricamente mais polêmicos de uma sociedade conservadora fossem debatidos e repensados. Para Silveira, os leitores poderiam escolher as histórias que mais lhes agradavam, decidindo entre “rir de algumas, proibir ou questionar uma ou outra pela falta de lições explícitas, e até mesmo se identificar com algumas daquelas personagens, fazendo com que aqueles contos não se perdessem, mas, ao contrário, se transformassem em fontes de diálogo”⁸⁰.

Ao transitar por diferentes temas e pseudônimos ao longo dos anos em que contribuiu com o periódico, Machado pôde trabalhar as mesmas questões a partir de abordagens distintas e, ao mesmo tempo, olhar para diferentes assuntos e gêneros, experimentando com suas primeiras incursões pelo fantástico, por exemplo, mesmo que de forma tímida no início. O Bruxo do Cosme Velho buscava conversar com o público do *Jornal das Famílias* não só para garantir a validade e a continuidade dos debates ali iniciados, mas também para relembrar o caráter ficcional que seus textos possuíam. Em “Questão de Vaidade”, por exemplo – publicado por sua assinatura usual, Machado de Assis, entre 1864 e 1865 –, o narrador inicia o conto descrevendo um encontro fictício entre ele e o leitor, aconselha este último a encarar as páginas como uma conversa sem grande pretensão, e encerra a narrativa com outra referência ao diálogo fictício estabelecido de início, tratando-a como uma grande amenidade. Em “Cinco Mulheres”, de 1865 e assinado por Job, o narrador compartilha cinco histórias de diferentes personagens e comenta que “Cada uma delas forma um esboço à parte; mas todas podem

⁸⁰ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *op. cit.*, 2005, p. 59.

ser examinadas entre o charuto e o café”⁸¹, indicando, mais uma vez, o caráter fictício e pouco sério do que vai contar nas páginas seguintes.

Silveira comenta que “para tanto, o maior colaborador dessa revista falou aos seus leitores por meio de muitos pseudônimos. Quase sempre, a “conversa” percebida entre o autor e o leitor, na verdade, acontecia entre os narradores criados por Machado e os seus leitores”. A variedade de assinaturas utilizada por Machado durante os 14 anos de colaboração impressiona não só pela quantidade, mas também pela capacidade de assumir diferentes identidades à medida que publicava cada texto. Ao mesmo tempo, é possível que os leitores da revista e dos livros de Machado não fossem exatamente os mesmos, o que implicaria que ainda mais escritos não fossem diretamente associados a ele pelos diferentes públicos de sua literatura no período.

Além disso, cabe questionar se muitas dessas assinaturas possuíam alguma característica fundante e bem definida, que as destacassem das outras. Como sugere Daniela, em alguns dos números da folha não havia qualquer outro colaborador além do próprio Machado. A alternância dos pseudônimos, assim, tinha importância para não deixar o periódico restrito a apenas uma voz, provocando a sensação de que um tema era partilhado e debatido por mais de um autor a partir de textos diferentes.

Dentre as muitas assinaturas utilizadas por Machado, confirmadas ou não, algumas apresentavam maior consistência do que outras. “Camillo da Annuniação”, por exemplo, aparece apenas uma vez, o que dificultaria uma apreensão plena dos sentidos pretendidos por Machado ao utilizá-lo, caso esse tenha sido de fato um dos pseudônimos machadianos. Já “Max.”, em contrapartida, é uma assinatura certa em “Ruy de Leão”, de 1872, que depois será republicado com algumas alterações e com o título de “O Imortal” no jornal *A Estação* em 1882. Entretanto, a autoria de Machado sob esse

⁸¹ ASSIS, Machado de. “Cinco Mulheres”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: n. 08, ago. 1865, p. 234.

pseudônimo é posta em dúvida por Jean-Michel Massa no conto “Último Dia de um Poeta”, de 1867⁸². A discordância de pesquisadores quanto a quais contos e pseudônimos genuinamente pertencem a Machado de Assis dificulta o estabelecimento de sentidos para cada um deles. Silveira comenta:

Para os leitores, afastados dos círculos de literatos da época, cada uma daquelas assinaturas deveria ter significado distinto. Provavelmente, sabiam que se tratava de pseudônimos. Afinal, a maioria dos artigos não só do *Jornal das Famílias*, como de outros periódicos, era assinado assim. A identificação, para os mais curiosos e atentos, não deveria ser muito complicada. Pelo menos, no que se refere aos pseudônimos mais recorrentes. Isso porque esses foram usados pelo próprio Machado em outros jornais e revistas onde colaborava. Além disso, quando seus contos foram reunidos em coletâneas, o mistério estava resolvido. Ainda assim, havia uma tentativa de ludibriar alguns leitores menos prevenidos. O cuidado tomado para não se repetir incansavelmente a mesma assinatura é evidente. De forma geral, não havia distinção muito nítida entre as histórias assinadas pelos diversos pseudônimos, usados por Machado de Assis, no *Jornal das Famílias*. [...] Quem demonstrou maior regularidade de temas trabalhados foi *Lara*. Com exceção de “Tempo de Crise”, seus contos foram compostos por personagens femininas leves, à procura de casamento, ou com viúvas independentes [...] Não havia nesses pseudônimos nenhuma intenção de criar características específicas para cada um deles. O uso de assinaturas variadas em histórias próximas poderia ter o sentido de expandir algumas ideias, que não ficavam restritas a apenas um colaborador.⁸³

Segundo a visão da pesquisadora, portanto, à exceção de *Lara*, os pseudônimos utilizados por Machado no *Jornal das Famílias* não compartilhavam de temas ou traços

⁸² Cf. MASSA, Jean-Michel. *op. cit.*, pp. 468-469.

⁸³ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *op. cit.*, 2005, p. 152.

que os definissem, e seriam utilizados muito mais em função da necessidade de alternar a assinatura responsável pelo texto e de garantir que os temas discutidos ao longo das páginas não parecessem como obra de um homem só.

É possível, porém, notar algumas similaridades também nos textos assinados por Victor de Paula. O pseudônimo aparece pela primeira vez em janeiro de 1868 com o conto “Não É Mel para a Boca do Asno” e volta a ganhar espaço mais seis vezes até o encerramento da folha: “O Carro nº 13”, publicado em março do mesmo ano; “O Anjo Raphael”, mais longo do grupo, impresso entre outubro e dezembro de 1869; “Aurora sem Dia”, saído entre novembro e dezembro de 1870; “Um Esqueleto”, de outubro a novembro de 1875; “Uma Visita de Alcebiades”, em outubro de 1876; “Sylvestre”, de junho a agosto de 1877; e “A Melhor das Noivas”, publicado em setembro e outubro de 1877.

Figuras 14 e 15: Capas dos contos “Uma Visita de Alcibiades” e “Sylvestre”, ambos assinados por Victor de Paula. O primeiro foi publicado em outubro de 1876 e é um dos raros textos de todo o *Jornal* cuja primeira letra não é uma capitular. O segundo saiu em junho, julho e agosto de 1877. Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

O pseudônimo Victor de Paula, aqui mais detidamente analisado, assinou contos de diferentes temas, mas que se aproximavam especialmente por estilo ou gênero. Narrativas como “Não É Mel para a Boca do Asno” e “O Carro nº 13”, por exemplo, possuem uma abordagem mais humorística de um tema moralizante, condenando os homens que enganaram suas amadas, mas sem qualquer punição grave. Na primeira narrativa, Marques abandona Hortensia e é punido com o descaso que ela demonstra quando ele novamente a procura, mesmo que sua partida inicialmente a tenha ferido em demasia. Ainda assim, Marques é tratado como uma personagem ridícula, o que provoca

o efeito de humor no conto⁸⁴. No caso do segundo conto, é a própria viúva Antonina, mais independente do que a protagonista solteira do conto anterior e dona de seu futuro, quem arma a situação para que Amaro seja pego enganando-a, de modo a evitar um casamento infeliz e infidelidade futura⁸⁵. Nesse sentido, além de reforçar a imagem da viúva que Machado vai construindo ao longo dos anos, o desfecho de Amaro provoca riso no leitor, que se diverte com a peça que a jovem pregara no protagonista.

“Aurora sem Dia” e “Sylvestre” também se aproximam em relação ao tema tratado, já que ambos acompanham a trajetória de personagens que buscam sucesso artístico, pelo menos de início. Se o protagonista de “Sylvestre” encarna o ideal do jovem pintor talentoso, com final trágico motivado pela vaidade de sua musa⁸⁶, Luís Tinoco, de “Aurora sem Dia”, segue o caminho oposto. O protagonista do conto que depois seria incorporado a *Histórias da Meia-noite* almeja tornar-se o mais célebre dos poetas e posteriormente o melhor dos oradores políticos, e tem dificuldade em aceitar as duras críticas que recebe de seus contemporâneos⁸⁷. Embora “Aurora sem Dia” seja anterior cronologicamente, seu tom de cinismo, a ironia e a construção humorística – sendo esse último um traço forte de vários dos contos publicados por Victor de Paula – de Luís Tinoco o aproximam mais dos contos da chamada “segunda fase” do que “Sylvestre”, que é posterior a dois dos contos de *Papéis Avulsos*⁸⁸, mas mantém muitos traços da escola romântica no tratamento do jovem artista – figura virginal, que idealiza sua amada e tem grande paixão pela sua arte –, apesar de trabalhar com uma mulher complexa e esférica na figura de Camila.

⁸⁴ ASSIS, Machado de. “Não É Mel Para a Boca do Asno”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: n. 01, jan. 1868, pp. 5-24.

⁸⁵ ASSIS, Machado de. “O Carro nº 13”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: n. 03, mar. 1868, pp. 69-83.

⁸⁶ ASSIS, Machado de. “Sylvestre”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: ns. 06, 07 e 08, pp. 173-180, pp. 193-202 e pp. 225-228 jun. jul. e ago. 1877.

⁸⁷ ASSIS, Machado de. “Aurora sem Dia”. In: *Histórias da Meia Noite*. Rio de Janeiro: Garnier, 1873, pp. 159-190.

⁸⁸ São eles “A Chinela Turca”, publicado na folha *A Epocha* em novembro de 1875 e “Uma Visita de Alcebiades”, que saíra pouco menos de um ano antes no próprio *Jornal das Famílias*.

“A Melhor das Noivas” é dos contos mais tipicamente moralizantes do conjunto publicado por Victor de Paula. Nele, João Barbosa, homem mais velho e rico, publica um anúncio em que promete contratar uma senhora que possa cuidar dele. D. Joana prontifica-se ao trabalho, com a esperança de posteriormente fazer parte da herança de seu patrão por gratidão. Entretanto, João Barbosa apaixona-se por Lucinda, muito mais jovem, que também tem interesses financeiros no relacionamento. Ao final da narrativa, as duas mulheres têm suas esperanças frustradas: o homem é manipulado por D. Joana, opta por ela, mas morre horas antes do casamento ser efetuado. Os sobrinhos, porém, apesar de também só manifestarem carinho pelo tio em busca do dinheiro que herdariam, não são punidos⁸⁹. Para Daniela, é importante que esse conto seja protagonizado por mulheres porque “elas mais do que ninguém conheciam as ‘artes da dissimulação’, sempre recorrentes nesses escritos e quiçá em suas próprias vidas. São mulheres que sabiam de coisas às quais outras pessoas não tinham acesso. A maioria delas estava acostumada a controlar a casa”⁹⁰. Para as leitoras que acompanham a folha, a moralidade é clara: o casamento não deve ser realizado tão somente por motivos financeiros, já que as pretendentes terminam sozinhas e sem a herança. No entanto, já preparando terreno para uma moralidade não unívoca, a mesma lição não é apreendida pelos jovens sobrinhos, que terão acesso à fortuna apesar da falta de carinho genuíno pelo tio.

Já contos como “O Anjo Raphael”, “Um Esqueleto” e “Uma Visita de Alcebiades” brincam de maneiras diferentes com a ideia do fantástico. Nos dois primeiros, ele é plenamente descartado, enquanto no último ele é tratado como anedota verdadeira. Em “O Anjo Raphael”, a fantasia se manifesta na figura de major Tomás, pai de uma bela jovem e futuro sogro do protagonista; Tomás acredita ser uma figura celestial. O homem,

⁸⁹ ASSIS, Machado de. “A Melhor das Noivas”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: ns. 09 e 10, pp. 270-278 e pp. 297-306, set. e out. 1877.

⁹⁰ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *op. cit.*, p. 123.

porém, teria enlouquecido após suspeitar de infidelidade de sua esposa e expulsá-la de casa, descartando a possibilidade de que ele fosse, de fato, um arcanjo⁹¹. A filha, que não tinha qualquer memória da mãe e que passara toda a vida convivendo com a loucura do pai, compartilhava da crença de que ele era o anjo Rafael. A narrativa imaginada pelo major é descoberta pela personagem principal, Dr. Antero da Silva, que é convocado por Tomás para realizar a missão de casar-se com sua única filha, Celestina, na noite em que Antero planejava cometer suicídio. Ao longo dos três números em que o conto foi publicado, o leitor acompanha o convívio de Antero com pai e filha, descobrindo aos poucos, e ao mesmo tempo que Antero, os detalhes que envolvem aquela família pouco convencional. Celestina permanece a mesma jovem inocente ao longo de toda a narrativa: seu afastamento da sociedade carioca do período proporciona a ela um ar, não por acaso, celestial. Como aponta Daniela Silveira, a comparação com a personagem Virgínia, do romance *Paulo e Virgínia*⁹² (1787), lido por Antero ao longo da narrativa, é inevitável⁹³.

A estrutura de “Um Esqueleto” é muito similar à de escritos como “O Espelho”, conto que, assim como “Uma Visita de Alcebiades”, integra *Papéis Avulsos*: um narrador observador introduz um cenário em que um grupo de pessoas conversa animadamente até que um dos convivas decide contar uma história pessoal e, a partir desse ponto, o conto é narrado pelo protagonista chamado Alberto. Este narra sua aventura com o Dr. Belém, cientista excêntrico que mantém o esqueleto de sua falecida esposa em sua casa. Ao longo do conto, ele se casa com uma viúva, conta a ela e ao protagonista que assassinara sua amada por uma suspeita infundada de adultério e ameaça fazer o mesmo à sua nova esposa

⁹¹ ASSIS, Machado de. “O Anjo Raphael”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: ns. 10, 11 e 12, out., nov. e dez 1869, pp. 293-304, pp. 325-337 e pp. 357-369.

⁹² *Paulo e Virgínia* é um romance escrito pelo francês Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814). A obra conta a história de um casal de crianças oriundas de famílias diferentes, mesmo que criadas como irmãs, numa ilha de posse francesa, a Ilha Maurício. Os dois se apaixonam durante a adolescência, mas têm o envolvimento impedido pela mãe da jovem, que a envia para a França. Quando Virgínia decide voltar à Ilha, seu navio naufraga perto do destino sob o olhar de Paulo, que morre de tristeza pouco depois.

⁹³ SILVEIRA, Daniela. *op. cit.*, pp. 190-194.

e a Alberto porque acredita que estejam apaixonados, mas muda de ideia e desaparece acompanhado do esqueleto. Ao final, quando os convivas se mostram aterrorizados com a história, ele diz que ela seria falsa: “Ele doido? disse Alberto... Um doido seria efetivamente se por ventura esse homem tivesse existido. Mas o Dr. Belém não existiu nunca, eu quis apenas fazer apetite para tomar chá. Mandem vir o chá”⁹⁴.

“Uma Visita de Alcebíades” é, sem dúvida, dos contos de Victor de Paula, o que encara o fantástico de maneira mais aberta. Embora ainda não com os mesmos elementos sério-cômicos que o conto viria a ter depois em sua versão de *Papéis Avulsos*, o narrador procura até mesmo garantir a veracidade do acontecido, afirmando que não contará uma anedota mentirosa, mas sim algo que acontecera com ele no sábado anterior. Apesar do elemento de absurdo que compõe o texto, o narrador procura naturalizar o fantástico de modo mais objetivo do que nos anteriores.

Embora Machado afirme que não aproveitou mais do que a ideia do conto quando decidiu trazê-lo para *Papéis Avulsos*⁹⁵, a versão inicial já trazia um traço importante da literatura que o autor escreveria nos anos vindouros: a inversão da ordem natural das coisas. A partir do momento em que o desembargador Alvares, protagonista da primeira versão, faz questão de estabelecer a verdade de algo que não faz parte do mundo do leitor, este se vê obrigado a suspender sua descrença e aceitar outra realidade, em que tal acontecimento não só seria plausível como também não provocaria uma reação inflamada daqueles que escutavam a história contada por Alvares.

No geral, Victor de Paula parece ser um pseudônimo utilizado não só para participar da alternância sugerida por Silveira, mas também na assinatura de alguns textos que incorporavam elementos novos a temas já recorrentes no *Jornal das Famílias*, fossem eles de cunho humorístico ou fantástico, dois traços que apareceriam com bastante

⁹⁴ ASSIS, Machado de. “Um Esqueleto”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: n. 11, nov. 1875, p. 331.

⁹⁵ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, p. 300.

frequência nos contos futuros do autor, especialmente nos “irmãos” que compuseram a coletânea *Papéis Avulsos*.

Assim sendo, narrativas como “Um Esqueleto”, “O Anjo Raphael” ou “O Carro nº 13”, por exemplo, trazem elementos que depois seriam amplamente reelaborados na obra do autor. “O Carro nº 13” já apresenta uma construção muito forte do arquétipo machadiano da viúva, que viria a ser uma das personagens mais vitais e bem desenvolvidas do rol de figuras criadas pelo escritor, com uma personalidade forte e dificilmente subjugada aos moldes daquilo que a sociedade via como o mais adequado para ela. “O Anjo Raphael” e “Um Esqueleto” fazem uso de diferentes estratégias ao trabalhar personagens consumidas pelo ciúme, questão que o autor reelabora de diversas formas ao longo da sua literatura, seja pelo prisma da loucura, como nos contos do *Jornal das Famílias*, seja pela construção de um narrador-personagem esférico e cheio de nuances, como em *Dom Casmurro* (1899). Independentemente disso, parece que o pseudônimo trazia consigo algumas das características que fariam parte mais constante da literatura de Machado ao longo dos anos vindouros.

As alterações efetuadas em “Uma Visita de Alcebíades” da versão publicada no *Jornal das Famílias* para a que aparece em livro também se ajustam aos suportes nos quais cada variante aparece. Os leitores do periódico já estavam adaptados a um estilo literário de caráter ameno e moralizante, pouco afeito à “pena da galhofa e a tinta da melancolia” que tomariam conta das obras de Machado posteriormente. As dúvidas mais existenciais que passam pela cabeça de X posteriormente na segunda versão, ou seja, em *Papéis Avulsos*, não parecem adequar-se a uma leitura veloz, divertida, que vai entreter os leitores da folha de forma rápida, mesmo que mais distante do caráter moralmente educativo que aparecia em outras narrativas do periódico.

A narrativa de Alvares é mais leve e divertida, porém também mais condescendente em alguns momentos, como quando o desembargador explica aos seus convivas quem fora Plutarco e isso também serve de explicação aos leitores da folha. De modo geral, a primeira versão de “Uma Visita de Alcebiades”, embora apresente semelhanças com “O Espelho”, é menos próxima da família de *Papéis Avulsos* e mais dos contos publicados no *Jornal das Famílias* porque, se no livro há uma forte mistura entre o sério e o cômico, na folha o segundo atributo fala mais alto, o que torna a narrativa parecida com as leituras mais leves e cômicas que muitas leitoras poderiam fazer dos contos que eram condizentes com seu cotidiano.

Muito embora a versão do conto publicada no *Jornal das Famílias* não tenha tom moralizante forte ou evidente, ela trabalha mais ostensiva e detidamente com o tema do vestuário em comparação com a variante de *Papéis Avulsos*. No periódico, os questionamentos do desembargador em relação a Alcebiades nunca divergem das dúvidas sobre as vestimentas do século XIX, e o convite que faz ao grego para a ida ao baile está intimamente ligado a essa questão. Segundo Márlcio Barcellos:

O recurso ao vestuário já foi apontado por Eugênio Gomes como um dos principais fatores da arte machadiana para estabelecer relações entre o mundo visível e o moral, o natural e o estético, explorando representações da exterioridade que contêm um complexo simbolismo [...]. Em suma, segundo Gomes, pode-se pensar que, em Machado de Assis, o tema do vestuário servia para captar ideias embutidas nas coisas e desvendar o comportamento de muitos de seus personagens.⁹⁶

⁹⁶ SILVA, Márlcio Barcellos Pereira da. *Procedimentos Paródicos e Distanciamento Irônico em Papéis Avulsos, de Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009, pp. 25-26.

O conto publicado no *Jornal das Famílias*, além de dialogar com as leitoras que tinham interesse pela moda da época, brinca com o tema para fazer paródia dos hábitos oitocentistas. O desembargador Alvares, mais devoto do espiritismo do que o seu correspondente na versão de *Papéis Avulsos*, pouco se espanta ou se vangloria dos avanços que fizera em relação à doutrina que seguia, preocupando-se mais propriamente com a questão mais “superficial” que o fizera evocar Alcebíades, ou seja, o interesse pelas opiniões do grego sobre as vestimentas do século. No momento em que Alvares veste o chapéu, Alcebíades parece enxergar no ato a perda completa da identidade, limitando até mesmo os avanços da mente, o que leva à sua segunda morte. A visão negativa de Alcebíades em relação a um dos pilares que norteavam não só a sociedade do século XIX como também muitas das folhas daquele jornal acaba por satirizar os leitores do periódico, mesmo que de maneira sutil e quase amigável.

4.3. *O Cruzeiro e Eleazar*

No dia primeiro de janeiro de 1878 surgia o jornal *O Cruzeiro*, “propriedade de uma sociedade comanditária sob a razão social de G. Vianna & C.”, como aparece no cabeçalho de seu número de estreia. As especulações relativas ao jornal, porém, já circulavam na imprensa desde agosto de 1877. Folhas como a *Gazeta de Notícias*, por exemplo, traziam questões que abordavam desde a linha editorial do futuro veículo até a quantia que seria gasta para sua implementação. Segundo Jaison Crestani, as discussões acirradas giravam em torno do investimento feito, que ameaçava desestabilizar os jornais tradicionais, e da identidade de seus fundadores, muitos deles comerciantes portugueses⁹⁷. Até mesmo o *Jornal do Commercio*, reconhecido por sua seriedade na época, faz troça com o futuro periódico, chamando-lhe pelo apelido de “Pimpão”, manifestação duramente criticada por outros jornais devido à falta de compostura⁹⁸.

Desde o momento de seu nascimento, porém, *O Cruzeiro* teve grande acolhida pelo público e, em pouco tempo, entrou para o grupo de jornais de maior circulação no país. Em virtude disso, logo passou a disputar com a *Gazeta de Notícias* o posto de jornal com maior tiragem de todo o Império⁹⁹. Apesar das rivalidades, a recém-nascida folha é bem recebida por outros periódicos da capital, com artigos que elogiam sua seriedade, seu programa e até mesmo o investimento financeiro, antes tão temido, que agora seria responsável por proporcionar uma dignificação nunca antes vista para a imprensa brasileira¹⁰⁰.

⁹⁷ CRESTANI, Jaison Luís. *O Cruzeiro e a Reinvenção de Machado de Assis*. Relatório (Pós-doutorado em Ciências da Comunicação, supervisionado pela Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, pp. 18-19.

⁹⁸ *Idem*, p. 21.

⁹⁹ Crestani, em um dos subcapítulos de seu pós-doutorado (mais precisamente, no de título “Sob o Signo da Rivalidade: a Repercussão do Lançamento do Novo Periódico”), discute com mais detalhes os desentendimentos gerados entre *O Cruzeiro* e a *Gazeta de Notícias* por causa da competição pelo posto de jornal mais popular do Império.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 31.

Na página inicial do primeiro número do periódico, há um longo editorial, cuja leitura se mostra difícil, pois o exemplar que consta do acervo da Biblioteca Nacional Brasileira sofreu sensivelmente com a ação do tempo. Apesar da dificuldade de apreensão do trecho, em tal seção, podemos encontrar algumas das diretrizes que orientariam o jornal em seu primeiro ano de vida, tais como uma autoproclamada isenção e a independência de qualquer partido ou grupo social: “*O Cruzeiro* não é instrumento de nenhuma especulação mercantil; não visa a lucro algum material; não está ao alcance de nenhuma aspiração vulgar; não é órgão de partido algum político; não representa uma classe, nem um grupo; não ambiciona o poder”¹⁰¹.

Mesmo que o *Jornal do Commercio* tenha colocado sob suspeita a suposta imparcialidade anunciada pelos organizadores¹⁰², jornais como *O Globo* elogiam a independência política da folha já no dia seguinte ao primeiro número¹⁰³. Periódicos diversos, inclusive internacionais, trazem elogios variados ao artigo de fundo do primeiro número d’*O Cruzeiro*, tratado agora de modo bem distinto daquele que era adotado antes de sua publicação. Apesar do respeito conquistado pelo jornal em seu primeiro ano, as rivalidades com outras folhas ainda permaneceriam latentes, em especial com o *Jornal do Commercio* e com a *Gazeta de Notícias*.

Ainda a partir do editorial, podemos recolher mais algumas informações que serão responsáveis por orientar o posicionamento do jornal em seu ano inaugural. Um detalhe importante aparece ao longo de um trecho no qual o periódico minimiza a importância das formas de governo na felicidade de uma nação, valorizando, acima delas, comportamentos humanos e princípios católicos, como a “pureza de costumes”:

¹⁰¹ Editorial. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 1, 1º jan. 1878, p. 1.

¹⁰² CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2015a, p. 25.

¹⁰³ *Idem*, p. 31.

A atual geração não pode desconhecer, sob pena de se sujeitar à mais severa sentença da história, que às formas atuais de governo, à probidade e ilustração que tem encontrado, no seu principal ponto de apoio, deve o Brasil o largo desenvolvimento, a prosperidade e o crédito de que goza no congresso das nações.¹⁰⁴

Para Crestani, o discurso de neutralidade propagado pelo editorial do jornal faz parte de uma estratégia comumente trabalhada ao longo da época em que é publicado: a de defender uma prática imparcial que estaria interessada no bem-estar social e na justiça, sendo a última inalcançável por meio da luta partidária, que apenas atrasaria o desenvolvimento do país:

Perfazendo os lugares-comuns do discurso programático da imprensa do século XIX, *O Cruzeiro* ostenta o rótulo de jornal *neutro e imparcial*. Sua “missão civilizadora” estaria preocupada em promover a justiça para com aqueles cidadãos que assistem, *silenciosos e arredados*, à luta estéril dos partidos e ao consequente adiamento da resolução dos problemas mais urgentes da sociedade brasileira.¹⁰⁵

Isto posto, era mais do que natural que boa parte da imprensa que o cercava elogiasse as propostas e os ideais defendidos pela publicação em seu editorial inicial. Tratava-se de um procedimento relativamente comum e muito valorizado pelos pares, que prezavam uma imprensa teoricamente desassociada de ideologias, focada no bem-estar civil independente da conjuntura política.

Também no primeiro número, o jornal aproveita para estabelecer algumas de suas diretrizes em relação ao público que pretende alcançar. Se a *Gazeta de Notícias* havia

¹⁰⁴ Editorial, *op. cit.*

¹⁰⁵ CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, p. 29. (grifos do autor)

estabelecido seu posto como jornal diário mais democrático e acessível do período, com assinatura a 12\$000 (doze mil réis) e o pioneirismo da venda de números avulsos, o *Jornal do Commercio* ia pelo caminho oposto, com uma assinatura a 30\$000 (trinta mil réis). O *Cruzeiro* adota uma postura intermediária, cobrando 20\$000 (vinte mil réis) pela subscrição anual¹⁰⁶.

Além disso, na quarta página do primeiro número consta uma gravura que representa o leitor ideal da folha. Trata-se de um homem vestido de forma elegante, portando uma cartola, sentado em uma cadeira confortável, com uma edição do jornal em suas mãos. Como observa Crestani, “a distinção do traje e o requinte do aposento refletem a posição privilegiada mantida na sociedade, sugerindo que o jornal seria uma complementação indispensável à erudição cultural que perfaz a notabilidade dessa classe social”¹⁰⁷.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 37.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 39.

Figura 16: gravura representando o leitor ideal d'*O Cruzeiro*, estampada na quarta página de seu número inicial. Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

A organização espacial da folha contava, já na primeira página, com uma sessão que fazia as vezes de editorial (geralmente denominada “O Cruzeiro”, mas esporadicamente ganhava o nome de “Expediente”) e os “Telegramas” (quando os havia) – algo equivalente aos “correspondentes jornalísticos regionais” da atualidade. A seguir, a folha ocupava-se das notícias do “interior” (nacionais) e do “exterior” (internacionais), chamadas de “Revistas”; o restante da primeira página era ocupado pelo “Boletim” que trazia informações sobre a administração pública do país, e com reportagens autônomas sobre outros assuntos diversos. No rodapé, a folha contava com a seção de folhetim (à exceção de algumas edições, em que “Folhetim do Cruzeiro” não aparecia). Na segunda página, estavam presentes seções como “Obituário”, “Avisos”, “Notas Volantes”, “Gazeta dos Tribunais”, “Seção Livre”, “Correspondências”. Em alguns casos, o “Folhetim do Cruzeiro” continuava na segunda página. Obedecendo à estrutura dos jornais da época, as notícias relativas ao comércio eram apresentadas ao pé das páginas internas, assim como os anúncios ficavam restritos preferencialmente às últimas duas páginas¹⁰⁸. De janeiro a março de 1878, o jornal adota uma diagramação de seis colunas por página, sendo visto como “espaçoso” em comparação com outras folhas, que davam preferência a uma disposição de oito colunas. A partir do quarto mês, porém, o periódico adiciona uma sétima coluna às suas páginas.

¹⁰⁸ GLEDSON, John; GRANJA, Lúcia. *op. cit.*, p. 23.

Figura 18: Excerto da primeira página da sétima edição em que constam: o editorial, a “Revista do Interior”, a “Revista do Rio da Prata”, a “Revista do Pacifico”, “Telegramma” e “Boletim”. Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

Durante o primeiro ano de vida, *O Cruzeiro* procura abrir espaço para diferentes visões com o objetivo de honrar os princípios de imparcialidade firmados em seu editorial. Isto posto, o jornal traz posicionamentos aparentemente neutros em relação ao novo ministério, de orientação liberal, elogiando a alternância de poderes. Também abriga artigos que defendem a separação entre Igreja e Estado, apesar de sua orientação católica. A posição da mulher e dos escravos na sociedade da época aparecem como outros dois temas importantes na definição dos rumos d'*O Cruzeiro*, e ambos recebem diferentes tratamentos ao longo dos meses, tal como se verá adiante.

O Cruzeiro surge num contexto de reforma ministerial, e, ao noticiar, em sua sexta edição, a saída de um gabinete conservador, apoia a substituição deste por um gabinete

liberal. Em seu editorial, a mudança é considerada boa, pois os conservadores apenas conduziam o país dentro dos limites das possibilidades costumeiras, sendo que o novo ministério poderia trazer alguma “ousadia” na administração do Brasil, podendo alçá-lo à sua grandeza¹⁰⁹.

Ao mesmo tempo, as proposições do Visconde João Lins Vieira Cansanção de Sinimbu, novo líder do gabinete, previam uma “reforma eleitoral que excluía do direito ao voto os analfabetos e os cidadãos com renda líquida anual inferior a 400 mil réis. Essa proposição feria profundamente o programa do partido liberal, promovendo uma divisão interna e a formação de uma oposição liberal”¹¹⁰. Assim sendo, a posição do jornal permanecia, de certa forma, em um limiar de neutralidade.

Na edição de número 7, o editorial reproduz um elogio a *O Cruzeiro*, feito por Quintino Bocaiuva n’*O Globo*. O texto deste famoso jornalista aborda a preocupação da folha recém-nascida em trazer rapidamente as últimas informações aos seus leitores por meio de boletins, comenta o suplemento comercial e seus quadros estatísticos, e encerra seu encômio com votos de confiança de que *O Cruzeiro* seria mais um órgão “estável e sisudo para lutar em favor do engrandecimento do nosso país”¹¹¹. Quintino posteriormente passaria a fazer parte do quadro de colaboradores do jornal durante seu primeiro ano de vida¹¹².

Cabe mencionar também que, independentemente de sua admiração por D. Pedro II – que posteriormente transformou-se em proximidade¹¹³ –, Machado de Assis procurou

¹⁰⁹ O assunto é abordado de maneiras similares nas edições de números 4 e 6 de seu primeiro ano, publicadas nos dias 4 e 6 de janeiro de 1878. Nos dois casos, há mais informações sobre o tema na primeira página, na seção “O Cruzeiro”.

¹¹⁰ CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2015a, pp. 40-41.

¹¹¹ BOCAIUVA, Quintino. “Os Nossos Ilustrados Colegas do [...]”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 7, 7 jan. 1878, p. 1.

¹¹² CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2015a, p. 33.

¹¹³ A admiração de Machado por D. Pedro II vinha desde sua juventude, como é possível notar no hino nacional que escreve em 1867 descoberto pelo pesquisador Felipe Rissato, em cuja proposta consta uma homenagem ao imperador.

afiliar-se a periódicos com tendências liberais desde o início de sua carreira em jornais, como na *Marmota Fluminense* em 1855, editado por Paula Brito. *O Cruzeiro* insere-se nesse contexto, assim como jornais anteriores e posteriores a ele, entre eles a *Gazeta de Notícias*, dos quais Quintino Bocaiuva e Saldanha Marinho também eram colaboradores habituais.

A orientação católica do jornal, ainda que bastante sutil em muitas ocasiões, tem papel fundamental em variados momentos. Embora a folha apresente elogios a padres e freis e traga notícias recorrentes sobre a saúde do Papa – a primeira página do segundo número já apresenta uma seção destinada a tal assunto –, os fatores mais importantes relacionados a esse tópico são, ao mesmo tempo, apresentados sem grande alarde.

Um exemplo curioso aparece já na primeira página da terceira edição. A primeira notícia de uma série que vai narrar prisões que aconteceram na cidade do Rio de Janeiro inicia da seguinte forma: “Não se enganem. Ele chama-se Pedro dos Santos, mas é levado dos *diabos*”¹¹⁴. A palavra “diabos” aparece em itálico, quase como se fosse proibida. Como se sabe, a crença de que palavras relacionadas ao inferno não devem ser reproduzidas é típica da cultura católica.

Mais adiante, ainda no mesmo número, o leitor depara-se com uma subseção intitulada “Cenas de Sangue”. Trata-se de um episódio de uma roda de capoeira em que dois saem feridos, um no olho e o outro com uma punhalada no ventre. O tom com que o jornal se refere à capoeira, elemento simbólico da cultura e, de certa forma, da religiosidade africana, tem caráter pejorativo. O próprio uso do termo “capoeiragem” dá uma amostra da opinião do jornal sobre o tema. A situação noticiada seria uma afronta ao estilo de vida do leitor almejado pelo jornal: o brasileiro de classe média a alta, católico, que preza uma moralidade branca, de elite e construída com base nos valores da Igreja.

¹¹⁴ “Não se enganem. Ele chama-se Pedro [...]”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 2, 2 jan. 1878, p. 1. (grifo do jornal)

Vale assinalar também que, a partir da quinta edição do jornal, em várias delas consta uma seção com o nome de “Atos Religiosos”, que convida a população para celebrações, missas e eventos em igrejas da cidade ou divulga obituários. Outros jornais de grande circulação, como a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Commercio*, não possuíam uma seção parecida.

Uma das principais evidências, porém, aparece na série de críticas ferrenhas que os folhetinistas do periódico fazem ao chamado “basilismo”. O romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, recebe críticas pelos mais diferentes motivos. Se Machado analisa sobretudo a forma do romance¹¹⁵, outros colunistas do jornal adotam posturas críticas, mais propriamente, quanto ao conteúdo do livro.

Na mesma edição em que Machado publica sua primeira crítica ao romance, o folhetinista Ego (pseudônimo não identificado), ao fim da seção de notícias, comenta o romance dizendo:

Mais um filho da escola coimbrã, lama e pus, podridão e matéria, e é isto o *realismo*, e lê-se e discute-se, mas em casa, as opiniões dividem-se, e todos têm medo de criticar com imparcialidade; Julio Diniz, Pedro Ivo, João de Deus, são *realistas* mas de um *realismo* limpo, lavado, e de bigodes bem perfumados... com água de Colônia, e não fizeram tanto sucesso. Feliz autor e felicíssimo editor.¹¹⁶

Ao mencionar a “escola coimbrã, lama e pus”, Ego procura denegrir o romance de Eça a partir de sua fábula “podre”, valorizando outros autores (Julio Diniz, Pedro Ivo, João de Deus) que fariam um realismo mais adequado à moralidade cristã típica da época. Ainda na mesma linha, Amen (mais um pseudônimo não identificado) afirma, em um de

¹¹⁵ Os textos de Machado sobre *O Primo Basílio* foram trabalhados mais detalhadamente no capítulo 2.

¹¹⁶ EGO. “*O Primo Basílio*”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro: n. 105, 16 abr. 1878, p. 3. (grifos do autor)

seus textos na coluna folhetinesca “Contos e Pontos” que “os que hoje quebram lanças pelo Basílio não gostam de padres”¹¹⁷. Rigoletto, ao elogiar *Iaiá Garcia*, que acabara de ser publicado no jornal, compara-o à obra de Eça e afirma que o de Machado está “bem ao revés desses torpes Basílios”¹¹⁸: o próprio editor-chefe, escondido sob esse pseudônimo, era avesso aos romances do português¹¹⁹.

O Cruzeiro também abre espaço para a discussão em torno da separação entre os poderes civil e religioso. Apesar do posicionamento católico, o jornal recebe uma série de artigos escritos por Saldanha Marinho, assinados pelo pseudônimo Ganganelli, em que “assumindo uma postura anticlerical bastante intransigente, Saldanha Marinho exigia uma reforma radical da constituição brasileira, salientando principalmente a indispensável separação da Igreja e do Estado”¹²⁰. O articulista ainda vai adiante, defendendo a liberdade religiosa, a instituição do casamento civil independente de cerimônias sacrossantas e a secularização de cemitérios públicos¹²¹. Essas publicações de cunhos tão divergentes evidenciariam uma receptividade do periódico em relação a opiniões opostas.

Outra característica curiosa dessa linha editorial do jornal, aberta a diferentes visões e concepções de diversos assuntos, é a posição relativa ao papel da mulher na sociedade da época. Assim como no que tangia a política e a religião, as visões expostas ao longo do jornal abarcavam lados opostos, mesmo que esses lados convergissem em algum ponto.

De início, essa posição parece ir de encontro ao alinhamento católico da folha, já que a submissão da mulher é, até os dias de hoje, algo muito presente na cultura cristã. O

¹¹⁷ AMEN. “Contos e Pontos”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 114, 25 abr. 1878, p. 1.

¹¹⁸ RIGOLETTO. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro: n. 100, 11 abr. 1878, p. 1.

¹¹⁹ CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2015b, pp. 193-203.

¹²⁰ CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2015a, p. 41.

¹²¹ *Idem, ibidem.*

jornal valorizava a posição como boa esposa e mãe, que seria o desejo e o destino de toda mulher. Um bom exemplo aparece no folhetim “Conversas Feminis”, assinado pelo pseudônimo Aracy, que traz uma série de recomendações de como as mulheres devem se comportar para atingir o objetivo final¹²².

Ao mesmo tempo, havia alguma defesa da emancipação feminina. Ao comentar a inscrição do romance *Iaiá Garcia* no jornal, Jaison Crestani recupera a pesquisa de Daniele Megid, responsável por elencar as notícias publicadas n’*O Cruzeiro* que elogiavam a emancipação feminina em diversos locais do mundo:

Mostra-se, por exemplo, mulheres que conquistaram reconhecimento público por meio da arte (cantoras de ópera, atrizes); fala-se de uma *Casa de trabalho de mulheres* construída em Nova Iorque com a intenção de permitir que as mulheres conseguissem gerir sua vida por meio de seu trabalho (08/01/1878); noticia-se a abertura de um hospital em Berlim que seria dirigido por mulheres (03/02/1878); comenta-se sobre uma ilha na qual as mulheres realizavam todos os trabalhos de agricultura (04/02/1878); divulga-se uma reunião que ocorreria em Buenos Aires para discutir a questão da emancipação da mulher (09/02/1878); comenta-se um episódio norte-americano no qual uma mulher atuou em defesa da participação feminina na política (21/02/1878)¹²³.

O redator-chefe do jornal, porém, consegue conciliar essas vertentes aparentemente opostas. Para conciliar esse apoio à crescente independência feminina com o perfil católico dos leitores, Rigoletto – suposto pseudônimo de Henrique Correa Moreira – lança mão de Estela, personagem de *Iaiá Garcia*:

¹²² ARACY. “Conversas Feminis”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 68, 9 mar. 1878, p. 1.

¹²³ MEGID, Daniele Maria. “A Literatura na Imprensa: Uma Análise de *Iaiá Garcia* no Jornal *O Cruzeiro*”. *Apud* CRESTANI, Jaison Luís. “A Materialidade da Literatura: A Inscrição do Romance *Iaiá Garcia* no ‘Folhetim do Cruzeiro’”. *Machado de Assis em Linha*, Rio de Janeiro: v. 6, n. 12, dez. 2013, p. 55.

Ao enaltecer a dedicação ao trabalho e a renúncia aos favores da classe dominante como elementos distintivos da nobreza moral da personagem machadiana, Rigoletto promove o estreitamento dos vínculos entre o enredo do romance, o decoro moral supostamente requerido pelo público e as diretrizes conservadoras da linha editorial do periódico.¹²⁴

Estela, uma das personagens principais da obra, teria uma conduta moralmente exemplar ao longo de todo o livro, e sua posição como responsável por um estabelecimento de ensino era algo muito respeitoso para mulheres na época. Para o jornal, o desenvolvimento intelectual e cultural feminino era louvado como forma de emancipação que caberia dentro dos padrões morais católicos defendidos pelo jornal.

Em relação ao posicionamento político-econômico do jornal, cabe ainda mencionar uma consciência adiantada da condição colonizada do Brasil. Essa percepção manifesta-se, ao longo de certos textos, na crítica quanto à organização do trabalho muito diferente daquela praticada na Europa, embora outros hábitos europeus fossem imitados pelos brasileiros. Um dos principais pontos negativos elencados pelo jornal seria a persistência do trabalho escravo. Crestani pontua:

Se não há uma defesa clara de convicções abolicionistas, nem a condenação formal do regime servil, já que estariam isentas de *recriminação* as ideias condicionadas por circunstâncias históricas ulteriores, percebe-se, ao menos, um reconhecimento da injustiça cometida pela prática da escravização humana como meio de garantir “uma existência faustosa e viciosa à custa do trabalho alheio”¹²⁵.

¹²⁴ CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2013a, p. 51.

¹²⁵ CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2015a, p. 45.

Como sugestão para substituir a escravidão, *O Cruzeiro* propõe a mão de obra dos *chins* ou *coolies*, como eram conhecidos os trabalhadores assalariados asiáticos. Seria uma solução econômica, pouco preocupada com questões humanitárias, focada especialmente no desenvolvimento agrícola do país, proporcionando uma manutenção das condições sub-humanas de trabalho, mas afastando o país da realidade servil, que seria um atraso em comparação com a realidade europeia¹²⁶.

O Cruzeiro também estabelece as diretrizes das publicações que aparecerão no espaço de folhetim, presente em quase todos os números desde o início. Já em seu número original, constam alguns dos princípios que orientariam os textos impressos na seção ao longo da semana. Crestani descreve:

Na terça-feira, apareceriam os folhetins da seção “Fantasias”, eventuais resenhas críticas de obras literárias, como seria o caso das apreciações machadianas das obras de Eça de Queiroz, e outras publicações literárias avulsas, a exemplo das nove experimentações ficcionais assinadas por Eleazar. Na quinta-feira, o rodapé seria reservado para as clássicas variedades, que combinavam a reportagem dos *fait divers*¹²⁷ da vida cotidiana com a extrapolação ficcional dos eventos relatados. Nesse âmbito, destacam-se três séries principais: “Amen”, sob o pseudônimo de Outro, “Contos e pontos”, assinada por Amen, e “Tutti Frutti”, que contou com diversas assinaturas: Beppo, Saphir, Illi e Cujus. Nos demais dias da semana, o rodapé faz jus à sua função habitual e apresenta a publicação seriada de romances-folhetim, comumente traduzidos do francês.¹²⁸

¹²⁶ *Idem*, pp. 46-47.

¹²⁷ Do francês, “fatos diversos”. Trata-se de uma expressão jornalística referente aos assuntos que não cabiam nas categorias mais tradicionais, como política, esporte e economia. Esses *fait divers* muitas vezes traziam notícias de casos excepcionais ou difícil explicação.

¹²⁸ CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2015a, p. 12.

Aos domingos, o espaço era ocupado pelas crônicas que tratavam dos sucessos da semana, comentando de forma mais leve alguns dos acontecimentos que haviam povoado as folhas dos jornais e as conversas de convivas no decorrer dos dias. De início, essa coluna recebe o título de “Chronica da Semana” e é assumida por Sic, pseudônimo de Carlos de Laet. Ao longo de 1878, ela receberá a colaboração de Machado, assinando como Eleazar, e posteriormente de Rigoletto.

Surgido entre o final do século XVIII e início do século XIX, em diferentes países da Europa – na Itália como *terza pagina* e na França como *le feuilleton*, por exemplo –, o espaço jornalístico aqui conhecido como “folhetim” designava o rodapé (rés do chão), geralmente da primeira página, dos periódicos. Na medida em que vai se especificando como um lugar destinado, sobretudo, ao entretenimento no interior das folhas, ele passa a abarcar desde crônicas e notícias comentadas de forma leve até romances seriados e críticas literárias¹²⁹.

No rés do chão dos jornais brasileiros, eram publicados diferentes tipos de texto: os romances em formato de “folhetim”, ou seja, calcados na fórmula do “continua no próximo número” e na demanda do público; os romances comuns publicados de maneira seriada, situação na qual o espaço funcionava como incentivo à impressão e à divulgação de obras de diferentes autores; as críticas literárias, teatrais, e textos sobre cultura de modo geral; literatura de diferentes gêneros, como contos, fantasias e poesia; e, por fim, o gênero intitulado propriamente como “folhetim”, pai daquilo que hoje chamamos de crônica, em que o autor comentava os fatos da semana em linguagem mais próxima da literatura do que do jornalismo.

Em tal contexto, a cultura letrada e a imprensa brasileiras, sob forte ascendência europeia, adotaram o folhetim em grande escala, tanto como espaço de publicação quanto

¹²⁹ MEYER, Marlyse. *Folhetim: Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

como gênero textual, seja com escritos curtos e informativos, seja com romances seriados. Assim, como estratégia para ampliar circulação e vendagem, vários de nossos jornais começaram a destinar o rodapé de suas primeiras páginas à publicação de textos que fugissem da seriedade que, em tese, deveria predominar em suas outras partes e seções. Nesse movimento, muitos periódicos contavam com traduções de romances folhetinescos franceses, de autores como Alexandre Dumas, Eugène Sue e Charles Rabou, ou com colaborações de autores nacionais que consolidavam seus nomes no cenário literário do Brasil oitocentista: José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis são apenas alguns exemplos.

Não por acaso, no século XIX, alguns de nossos maiores jornais, como o *Correio Mercantil*, o *Jornal do Commercio* e a *Gazeta de Notícias* contavam com uma seção de rodapé destinada a produções literárias e aos sucessos da semana¹³⁰, e não seria diferente n’*O Cruzeiro*, que apresentou o espaço desde seu número inaugural.

Machado de Assis colaborou com o jornal desde seu início. A publicação de *Iaiá Garcia*, considerada uma obra da fase inicial do autor, terminou em março do mesmo ano, após constar em 38 edições. O romance foi o único texto que Machado publicou com a sua assinatura, adotando, para todos os seus outros escritos que integraram o espaço de folhetim, o pseudônimo bíblico “Eleazar”.

Pouco depois do final da publicação do romance, Machado, agora sob a identidade de Eleazar, assumiu a “coluna” das terças-feiras, na qual publicou majoritariamente textos de ficção os mais variados: cinco fantasias, dois contos, um diálogo em verso e uma

¹³⁰ Neste caso, quando eram publicados textos curtos com um “resumo” da semana, a seção costumava chamar-se “variedades”. MEYER, Marlyse. MEYER, Marlyse. “Voláteis e Versáteis, de Variedades e Folhetins se Fez a Chronica”. In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: vol.46, no 1-4, SP, jan-dez/1985.

vária¹³¹. O conjunto de textos publicados pelo autor no periódico é considerado de difícil classificação, como assinalam John Gledson e Lúcia Granja:

Pouco conhecido e, acima de tudo, raramente considerado em conjunto, ele sofreu, como talvez nenhuma outra série de textos, com a história caótica da edição das ‘Obras Completas’ de Machado. A explicação clara para isso é que ninguém sabia como classificá-lo [...] O que os vincula? Provisoriamente, podemos dizer que eles são parte do seu esforço criativo, que atravessava então um período de crise – o mais importante de sua vida, sem dúvida. [...] Só o fato de esses textos serem, por vezes, experimentais e zombarem de classificações genéricas devia ter despertado mais interesse do que despertou.¹³²

Até hoje, os textos publicados no jornal sofrem com isso: dois deles, por exemplo, sequer constam na edição mais recente da *Obra Completa*, publicada pela Nova Aguilar em 2015. A classificação em gênero da enorme maioria desses textos também é bastante questionada: escritos muito parecidos, como “Antes da Missa” e “O Bote de Rapé” recebem classificações distintas¹³³.

Além disso, Machado também publicou duas de suas mais famosas críticas literárias n’*O Cruzeiro*. Os dois textos, impressos com duas semanas de intervalo entre um e outro – intercaladas pelo conto “Filosofia de um Par de Botas” –, comentam o romance *O Primo Basílio*. Jaison Crestani levanta a hipótese de que eles seriam uma reação de Machado às incessantes censuras feitas por outros jornais a *Iaiá Garcia* e a seu

¹³¹ Esses textos, em ordem de publicação, são: “O Bote de Rapé”, “A Sonâmbula”, “Um Cão de Lata ao Rabo”, “O Califa de Platina”, “Filosofia de um Par de Botas”, “Antes da Missa”, “Na Arca”, “O Caso Ferrari” e “Elogio da Vaidade”.

¹³² GLEDSON, John; GRANJA, Lúcia. *op. cit.*, pp. 14-15.

¹³³ *Idem*, p. 15.

estilo¹³⁴. Duramente criticado por seu caráter “romanesco”, a obra machadiana é protagonista de charges em *O Besouro* e de comentários negativos na *Revista Ilustrada*, que zombavam do decoro moral presente no romance.

Mais tarde, Machado mantém a assinatura de Eleazar ao substituir Sic, em junho daquele ano, na coluna de crônicas agora intitulada “Notas Semanais”, que era impressa aos domingos e apresentava textos com o resumo dos sucessos da semana, em formato característico do gênero folhetim. As “Notas Semanais” foram os últimos textos escritos por Machado antes do início da produção de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e por isso podemos notar nelas alguns elementos mais tipicamente associados à sua fase dita madura: a ironia e o sarcasmo; a metáfora ampliada; um convite para a participação do leitor, seja diretamente, nomeando-o, ou indiretamente, invocando sua rede de leituras (no caso das crônicas, essa rede envolvia outras folhas, com suas notícias e folhetins).

Para Crestani, a colaboração de Eleazar n’*O Cruzeiro* não é aleatória, tendo como elemento de coesão não só a identidade autoral e estilística, mas também aquilo que era proposto no programa do jornal em termos dos textos publicados na seção folhetim: os escritos humorísticos.

Embora essa produção apresente uma constituição bastante variada, percebe-se uma expressiva unidade estilística, firmada pela identidade autoral do pseudônimo Eleazar, com o qual o escritor assinou todos os textos, exceto o romance, e corroborada pela conformidade estilística assumida para com os propósitos humorísticos previstos, na proposta programática do jornal, para o espaço do folhetim: “Regularmente daremos aos

¹³⁴ Essa hipótese aparece em seu artigo “A Materialidade da Literatura: A Inscrição do Romance *Iaiá Garcia* no ‘Folhetim do Cruzeiro’” em que o pesquisador estuda não só a recepção do romance pelo público e pelo meio jornalístico como também o modo como o romance integra o perfil editorial do periódico.

domingos uma crônica, e durante a semana um ou mais *folhetins humorísticos*, conforme a oportunidade e o espaço” (*O Cruzeiro*, 1º. jan. 1878, p.1, grifo nosso).¹³⁵

Machado contribui pela última vez com *O Cruzeiro* em setembro de 1878, publicando a derradeira crônica da série “Notas Semanais”. Os motivos do fim de sua colaboração nunca foram explicitamente esclarecidos. Raymundo Magalhães Jr. atribui o desligamento a um acordo que Henrique Correa Moreira (alinhado de Pato Tonto por outros órgãos da imprensa) faz com um poderoso escravocrata, Martinho de Campos, dando ao jornal uma nova linha, agora escravocrata e conservadora. Segundo ele, graças a essa aliança, são vários os colaboradores que deixam o jornal:

A *Revista Ilustrada*, do abolicionista Ângelo Agostini, publicava uma charge contra o Pato Tonto na qual arrolava as seguintes e sucessivas defecções: “Quintino – Silva – Leitão – Machado de Assis – Laet – E. Cybrão – Lobo – Valdez – Cotrim Santos – Dantas – Dr. Araújo – João de Almeida – E. Lemos – Zeferino Cândido – Luís de Andrade – A. Almeida – G. Viana”.¹³⁶

Daniela Silveira¹³⁷, John Gledson e Lúcia Granja também defendem essa hipótese quanto ao afastamento do Bruxo. Para os dois últimos, “Machado de Assis, embora não se posicionasse como liberal militante, certamente não permaneceria em um periódico de perfil escravocrata”¹³⁸. Assim sendo, a associação do redator-chefe da folha com um fazendeiro escravocrata iria contra os princípios defendidos pelo escritor.

¹³⁵ CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2015a, p. 11. (grifos do autor)

¹³⁶ *Vida e Obra de Machado de Assis: Ascensão (Volume II)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008b, p. 323.

¹³⁷ SILVEIRA, Daniela Magalhães da. “Eleazar, Colaborador do *Cruzeiro*”. *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo 13 a 17 jul. 2008.

¹³⁸ GLEDSON, John & GRANJA, Lúcia. *op. cit.*, p. 24.

Crestani, porém, aponta uma incongruência cronológica nessa explicação. Segundo o pesquisador, a aliança só se daria em 1880, muito tempo depois do afastamento de Machado e dos outros colaboradores mencionados pela *Revista Illustrada*. Ela seria responsável, sem dúvida, por uma segunda onda de desligamentos, como relataria Henrique Mattoso em seu livro de memórias¹³⁹, mas a lista divulgada pela *Revista* seria referente ao ano de 1879, quando o jornal já perdia boa parte de sua credibilidade por uma política de concessões ao governo que a folha parecia adotar, comprometendo sua neutralidade¹⁴⁰.

Além disso, é importante ressaltar que, em dezembro de 1878, *O Cruzeiro* publica um editorial em que defende uma espécie de reparação histórica com os contemplados pela Lei do Ventre Livre, conhecidos como “ingênuos”, por meio do ensino. Defensor da instrução pública, o periódico discorre que seria importante auxiliar esse grupo para que o país pudesse alcançar a emancipação em seu grau máximo:

O filho de escravo acha-se em uma posição especial. Seus pais não podem instruí-lo, nem têm os meios para isso, nem podem dar-lhe salutareos exemplos. O pai do ingênuo nem mesmo pode reconhecer a necessidade da instrução. O efeito de superioridade intelectual que mais impresso lhe deve estar no espírito é a enorme injustiça e opressão de que ele foi vítima. [...] É uma compensação que devemos à raça que tão duramente tratamos. Se a escravidão foi o caminho por onde ela entrou no grêmio da civilização, façamos do descendente do africano um cidadão, um homem civilizado. À entrada na liberdade não podemos esperá-lo com a camisola do forçado e com a força, só porque não possui instrução e as virtudes que lhe não soubemos dar. Os crimes dessas crianças, tornadas homens, serão o produto fatal da nossa própria incúria e imoralidade. Nos seus sertões

¹³⁹ CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2015a, p. 67.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 52.

africanos, eles não conheceriam a maior parte dos vícios de uma civilização *adiantada*. À opressão voluntária deve seguir-se a redenção moral, sob pena de portar-se a sociedade civilizada como um grupamento de homens ineptamente inconscientes.¹⁴¹

O estudioso procura em outras folhas a possível resposta para o afastamento de Machado como colaborador já em setembro de 1878. A partir de fragmentos da *Gazeta de Notícias*, Crestani acredita que a doença que posteriormente levaria Machado a Nova Friburgo já mostrava seus primeiros sinais ao final de 1878. O Bruxo do Cosme Velho, portanto, teria uma condição de saúde como o principal motivo de seu desligamento:

Em setembro de 1878, quando Rigoletto passou a assinar as crônicas dominicais, o afastamento de Eleazar foi noticiado por outros periódicos, especialmente pela *Gazeta de Notícias*, que revelou a verdadeira motivação da sua saída: “O folhetim do *Cruzeiro* é ainda de *Rigoletto* por continuar doente *Eleazar*. Se é para lamentar a ausência deste, principalmente por ser devida a moléstia, não ficam por isso os leitores privados da leitura de um bom folhetim” (*Gazeta de Notícias*, 23 set. 1878, p. 1, col. 5). Em uma nota anterior, publicada em 10 de setembro, o jornal havia divulgado que, graças aos cuidados do Dr. Ataliba de Gomensoro, o “ilustrado Sr. Machado de Assis” já estava “quase restabelecido de um gravíssimo incômodo, que o ia privando da vista do olho direito” (*Gazeta de Notícias*, 10 set. 1878, p. 1, col. 4). Como se observa, as primeiras manifestações da enfermidade ocular que, agregada a outras complicações de saúde, faria o escritor se retirar da corte para se tratar durante três meses em Nova Friburgo exigiram, ainda no início do mês setembro, a abreviação das suas atividades literárias e jornalísticas¹⁴².

¹⁴¹ O *Cruzeiro*. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 347, 14 dez. 1878, p. 1.

¹⁴² CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2015a, p. 176.

Para compreender a produção de Machado de Assis durante o período em que colaborou com *O Cruzeiro* é preciso investigar o uso do pseudônimo com que o autor assinou quase a totalidade dos textos publicados no jornal, à exceção do romance. A partir desse pseudônimo, será possível compreender de forma mais definitiva os elementos responsáveis por proporcionar uma unidade estilística entre os escritos, ao mesmo tempo que os isolam da produção então assinada por Machado de Assis.

Em hebraico, o nome “Eleazar” significa “o protegido de Deus”. De acordo com Paulo Sérgio de Proença, são duas as personagens da Bíblia que recebem esse nome: uma delas é filho de Aarão e sobrinho de Moisés, e a outra é “um patriota judeu da família macabeia, irmão de Judas Macabeus [que t]eve morte heroica”¹⁴³ ao se sacrificar para salvar o rei do ataque de um elefante. Proença acredita que Machado teria escolhido o segundo porque “ganha dimensão de importância a combatividade, a luta e a entrega por um ideal de liberdade, característica da militância apontada em Machado, em seus primeiros anos de atividade literária e jornalística”¹⁴⁴, mesmo que essa militância seja discreta. Já Gledson e Granja trazem à tona um episódio em que Moisés entrega as vestes de Aarão a Eleazar diante dos olhos do povo e, logo em seguida, Aarão morreria. Para os pesquisadores, essa narrativa justificaria uma teoria em que Eleazar, como pseudônimo, representa a ideia corrente na época de que Machado assumia o lugar de José de Alencar, recém-falecido, como “sumo-pontífice” da literatura brasileira¹⁴⁵.

Há algumas hipóteses que tratam da produção de Eleazar e de como ela se distingue do restante da obra machadiana. Para Daniela Silveira, a originalidade é um tema recorrente dos textos ficcionais publicados no jornal: Eleazar aproveita o espaço do periódico para criticar os novos estilos literários que então surgiam. Se nas críticas a *O*

¹⁴³ PROENÇA, Paulo Sérgio de. *op. cit.*, p. 53.

¹⁴⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁴⁵ GLEDSON, John & GRANJA, Lúcia. *op. cit.*, p. 32.

Primo Basílio, de Eça de Queiroz, Machado condena o chamado “realismo” tão aclamado e reproduzido pelos novos literatos da época, suas ficções parecem reforçar esse conceito com a ironia típica do autor.

Em “Um Cão de Lata ao Rabo” e “O Califa de Platina”, por exemplo, o escritor zomba de “ideias originais” que, entretanto, não empolgam, são mal pensadas ou não se mostram eficazes. No primeiro, um professor propõe aos seus alunos um torneio de escrita a partir do tema que dá título ao texto. O narrador, um dos membros do júri, elogia a novidade das propostas dos alunos e apresenta os três vencedores, que classifica como “estilo antitético e asmático”, “estilo *ab ovo*” e “estilo largo e clássico”. Todas elas são exageradas, levadas aos extremos de cada estilo, caracterizando a sátira que Eleazar procura fazer de escritos cujo único propósito é uma dita “originalidade”. Em “O Califa de Platina”, Schacabac está atormentado com uma ameaça de morte por não ter feito ainda nada de original em seu califado bem-sucedido, pedindo auxílio a seu conselho. Um de seus oficiais chega a sugerir que sejam cortados os narizes de toda a população – ideia com a qual Machado vai trabalhar novamente em um dos irmãos de “Na Arca”, “O Segredo do Bonzo”, publicado na *Gazeta de Notícias* e depois em *Papéis Avulsos* –, mas a medida final adotada pelo governo fracassa, e o califa é salvo da morte por ser ela, de fato, original.

Além disso, como era de praxe em seu trabalho jornalístico, ele procurava encontrar temas cotidianos ou notícias que inspirassem seus escritos, nunca deixando de lado o tom irônico e a sátira. Em sua coluna de crônicas “Notas Semanais”, no texto publicado em 16 de junho de 1878, por exemplo, Eleazar comenta as festividades do mês, brincando com sua origem católica e comentando a legalidade dos balões que então alçavam voo, sempre com um toque de *humour* crítico e literário.

Já no quesito estilístico, Gledson e Granja acreditam que se trata de um momento de experimentação entre a fase inicial de sua obra e a maneira madura, que começaria oficialmente com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1880. Segundo essa visão, “Na Arca” teria um papel muito importante, destacando-se em relação a outras produções publicadas n’*O Cruzeiro*. Tal conto figura entre os três textos escritos antes da inauguração da segunda fase que entraram na primeira coletânea de contos publicada após *Memórias Póstumas*, isto é, *Papéis Avulsos*. Em comparação com “A Chinela Turca” e “Uma Visita de Alcebiades”, “Na Arca” é o único dos três que não sofre alterações drásticas, excetuando a exclusão do próêmio:

“Na arca”, publicado em *O Cruzeiro*, em 14 de maio de 1878, sofreu apenas um ajuste: o corte do trecho introdutório [...]. Parece que a coleção, independentemente do nome, já estava na cabeça de Machado a essa altura. Em todo caso, Machado não viu razão para comentar esse conto nas notas da coleção. Isso significa que “Na arca” *encerra o primeiro material extenso em prosa publicado a ser julgado pelo seu autor como merecedor de inclusão em um dos volumes da sua maturidade, e reconhecido por ser representativo do seu espírito*. Nessa última frase há uma definição cuidadosa, que contém uma verdade substancial e é por isso que está em itálico. É bom pensar nela. Ela sublinha a importância da coleção heterogênea de textos publicados em *O Cruzeiro*, a experimentação aqui parece mais importante, embora talvez não menos mistificante. O que faz de “Na arca” um texto tão original, tão evidentemente no estilo maduro de Machado – ou (talvez mais apropriadamente) no seu espírito? Parte da resposta está no fato de que se trata de uma paródia contínua. [...] nós acreditamos que está é a grande descoberta de Machado nesse conto – o que, antes, era intermitente e desajeitado, aqui, é contínuo e sólido. Somos só nós, ou sentimos um alívio em Machado quando ele se esconde no casulo da linguagem emprestada? [...] A paródia ocupa um lugar central na mudança complexa e misteriosa e, ainda assim, profundamente coerente que aconteceu por volta de 1880 [...] Em outras

palavras, embora possa parecer que surgia como Minerva na cabeça de Júpiter, em “Na Arca” ou em *Memórias Póstumas*, houve muito esforço acompanhando a ousadia e a inspiração.¹⁴⁶

Segundo a visão de Gledson e Granja, ao enfrentar a maior crise de sua criação artística, é n’*O Cruzeiro* que o autor encontra liberdade para procurar uma nova forma de escrita. Foi ali que o autor passou a repensar sua produção ficcional, tentando encontrar um modo de transformar sua obra sem render-se ao realismo determinista. O periódico era avesso às “depravações” contidas em livros como *O Primo Basílio* e também à pretensão realista de que seria possível reproduzir de maneira exata a realidade. Dois dos folhetinistas do jornal, conhecidos pelos pseudônimos Amen e Beppo, fazem duras críticas às ilusões da representação fotográfica a que o realismo se propõe. Carlos de Laet, em uma de suas crônicas semanais como Sic, percorre os acontecimentos da semana como se viajasse para os locais mencionados com a ajuda de uma “musa inspiradora”: assim, ele opta pela fantasia e pela imaginação, em detrimento da representação fotográfica realista¹⁴⁷. Machado, em seu famoso texto “Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”, publicado cinco anos antes no jornal nova-iorquino *O Novo Mundo*, já defendia ideias muito similares sobre a literatura nacional, acreditando que “há boas páginas, como digo, e creio até que um grande amor a este recurso da descrição, excelente, sem dúvida, mas (como dizem os mestres) de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais”¹⁴⁸. Para o Bruxo do Cosme Velho, a simples descrição da natureza brasileira, embora bela, pouco acrescentava aos romances, que deviam ser

¹⁴⁶ GLEDSON, John & GRANJA, Lúcia. *op. cit.*, pp. 19-20 (grifo dos autores).

¹⁴⁷ CRESTANI, Jaison Luís. *op. cit.*, 2015b.

¹⁴⁸ ASSIS, Machado de. “Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”. *op. cit.*, p. 1180.

universais ao mesmo tempo que nacionais, como em Shakespeare, que tratava de assuntos humanos sem perder sua característica de poeta inglês.

Se toda a produção de Machado em *O Cruzeiro* é experimentação, vista também como transformação e transição entre uma e outra “fase” de sua obra, “Na Arca” é marco central desse processo. Ele parece ser o texto que, estilisticamente, mais agrada a Machado em meio a uma série de produções que funcionariam como “tentativa e erro”, já que nenhum dos outros escritos para *O Cruzeiro* foi escolhido pelo escritor para figurar em qualquer um de seus livros.

Ao eleger “Eleazar” como pseudônimo para as publicações no jornal, Machado brincaria, de certa maneira, com a orientação católica d’*O Cruzeiro*. Quem ali escreve não é apenas um cronista, mas sim aquele “a quem Deus ajuda”. E, partindo desse raciocínio, Machado vai trabalhar alguns aspectos em seus escritos, principalmente em “Na Arca” e na introdução publicada apenas no jornal.

“[...] a lógica da ficção literária obriga aceitar como verdadeira a estória inventada por esse autor”¹⁴⁹, diz Ivan Teixeira ao analisar a ficção de autor em *Angústia*, de Graciliano Ramos. Quando o leitor do jornal se depara com os “capítulos inéditos do *Gênesis*”, informação que consta no subtítulo do texto, ele já aceitaria como verdadeiro aquilo que Eleazar, o “protegido de Deus”, apresenta nas sete colunas do folhetim do jornal. Machado, porém, vai além, incluindo, ao publicar o conto na folha, uma introdução que não foi transposta para a versão do conto em *Papéis Avulsos*.

A partir desse artifício, “Na Arca” não só ganha um caráter de furo jornalístico, algo que transforma o conto, proporcionando a ele um efeito de verdade, como também imprime ao conto uma moralidade bíblica, mais unívoca, mais direta, em que as personagens seriam repreendidas e ridicularizadas pela sua ganância.

¹⁴⁹ TEIXEIRA, Ivan. “Construção da Intimidade em *Angústia*”. *Revista USP*. São Paulo: n.61, p. 196-209, março/maio 2004.

Desse modo, Eleazar, além de contribuir com a linha editorial estabelecida pelo jornal ao trabalhar o humor em seu folhetim, também dá a Machado a oportunidade de aproveitar o espaço para redescobrir sua própria literatura, brincando com novos recursos estilísticos e desenvolvendo com mais liberdade características que já estavam latentes em sua escrita.

No jornal, portanto, “Na Arca” pode adquirir um sentido que vai ao encontro do moralismo religioso: brincando com a narrativa bíblica, o texto poderia ter, para os leitores, um viés de crítica cristão-moralista à ganância, embasado pela assinatura de Eleazar, um “tradutor” com nome bíblico. Ao contrário de escritores realistas, como Eça de Queiroz, muito criticados pelo jornal a partir de um viés moral da leitura de *O Primo Basílio*, Machado contribuiria com textos nos quais as personagens que seguem uma conduta moral inapropriada seriam submetidas a uma espécie de julgamento.

Além disso, a referência, presente no conto, à guerra russo-turca de 1878 adquire um caráter circunstancial e particular: ela serve como elemento de conexão entre as personagens do texto – Sem, Jafé, Cam e Noé, pertencentes ao Velho Testamento – e os leitores da época, que liam notícias sobre o conflito no próprio *O Cruzeiro*. Há diálogo do conto com os sucessos da semana, o gênero chamado de “folhetim”, que era pertinente à seção em que o conto foi publicado. Embora não se tratasse de um texto de “variedades”, o conto conversava com as notícias e o contexto histórico da época. Narrador e leitor, nesse caso, estão mais próximos da materialidade dos fatos, e a guerra russo-turca é uma realidade mais imediata, partilhada por ambos na época da publicação do conto em jornal.

Por fim, para Roger Chartier o ser humano guarda seus textos com o objetivo de preservar do esquecimento “os traços do passado, a lembrança dos mortos ou a glória dos vivos”¹⁵⁰. No entanto, o apagamento de certos textos seria necessário para não provocar

¹⁵⁰ CHARTIER, Roger. *Inscrever e Apagar*. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 9.

uma proliferação sem controle. Ao eleger, entre seus escritos avulsos estampados em *O Cruzeiro*, apenas “Na Arca” para figurar em livro, Machado fez uma escolha quanto ao que deveria ser “esquecido”, a partir do momento em que os leitores descartassem as folhas dos jornais, e o que deveria permanecer para a posteridade, em volume.

5. *Papéis Avulsos* – irmãos sentados à mesa

Para analisar *Papéis Avulsos* de modo mais profundo, é preciso olhar brevemente para o livro que o antecede e fora publicado um ano antes, o romance conhecido por criar uma ruptura na literatura machadiana. Ao publicar *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em livro pela Tipografia Nacional em 1881, Machado incluiu um prefácio intitulado “Ao Leitor” que não constava da publicação pregressa da obra pela *Revista Brasileira* em 1880. Nele, Brás Cubas comenta o estilo do livro e conjectura sobre quantos seriam seus leitores. Logo de início, ele afirma que “trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”¹. Esse acréscimo do prólogo suscita algumas questões importantes: qual foi o objetivo de Machado, autor-implícito, ao incluí-lo na versão publicada em livro? E como examinar em perspectiva esse comentário que ele faz sobre a “forma livre”?

Para Hélio de Seixas Guimarães, o recado que Brás Cubas dá aos seus leitores deve-se a um “empenho de Machado de Assis em organizar e dirigir a recepção de sua obra”². Ao sugerir uma aproximação de sua “obra de finado” com a prosa de Sterne e de Xavier de Maistre, o autor brasileiro inscreve, por meio da fala de seu defunto-autor, o livro em uma determinada tradição. Dessa maneira, as suas *Memórias Póstumas* afastar-se-iam dos traços de tons românticos que permeavam os romances de sua já pretensa “primeira fase”, bem como não se enquadrariam na escola realista vigente na época. Mais especificamente, elas comungariam com uma espécie de “humorismo” que imperava em obras inglesas do século XVIII.

¹ ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015, vol. 1, p. 599.

² GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *op. cit.*, 2004a, p. 183.

José Guilherme Merquior, em seu “Gênero e Estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”, foi o primeiro a fazer a associação dessa “poética da forma livre” com a “sátira menipeia”, ou a tradição estabelecida por Luciano de Samósata, para esse gênero:

Aqui se dirá que não convém levar tão a sério esse ar sobrenatural, pois o fantástico não passa de um estratagema humorístico, de uma primeira manifestação do sarcasmo de Machado. Sem dúvida: mas é precisamente essa *fusão* de humorismo filosófico e fantástico que nos consente atinar com o verdadeiro gênero do romance: *Brás Cubas é um representante moderno do gênero cómico-fantástico* . Esta é a linhagem a que efectivamente pertence o livro. O gênero cómico-fantástico, também conhecido como literatura *menipeia* , tomou corpo na literatura ocidental, desde o fim da Antiguidade; sua realização mais perfeita são as sátiras em prosa de Luciano de Samosata (séc. II).³

Segundo a visão de Merquior, a produção literária da fase madura de Machado encaixar-se-ia no conceito de “sátira menipeia”. O pesquisador Enylton de Sá Rego, em sua obra *O Calundu e a Panaceia* , retoma a proposição inicial de Merquior e vai além, com o objetivo de responder a algumas questões de caráter abrangente a respeito da obra de Machado. Para tal estudioso, os textos da fase madura pertencem ao gênero da “sátira menipeia”, e é por isso que alguns de seus escritos são de difícil classificação⁴.

Já para Eugênio Gomes⁵ e Sérgio Paulo Rouanet⁶, Machado seguiria principalmente a linha dos humoristas ingleses do século XVIII, como Laurence Sterne e Henry Fielding. O caráter fragmentário de sua obra seria outra herança dos humoristas ingleses, e não um resultado de sua gagueira como Sílvio Romero queria fazer crer. Uma

³ MERQUIOR, José Guilherme. “Gênero e Estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: ensaio, n.º 8, jul. 1972, p. 12-20. (grifos do autor)

⁴ Cf. REGO, Enylton de Sá. *op. cit.*, 1989.

⁵ GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: Influências Inglesas*. São Paulo: Pallas, 1976.

⁶ ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

das vinculações mais comumente feitas entre esses escritores e o brasileiro manifesta-se nos pontos de contato entre *Memórias Póstumas* e *A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy* (1759-1767), de Sterne.

Essa associação era comum desde a publicação inicial de *Memórias Póstumas* em 1880, quando Artur Barreiros sugere que o romance era inspirado diretamente pelos humoristas ingleses, comentário que pode ter resultado no prólogo “Ao Leitor”, publicado apenas na edição em livro, de 1881⁷. Inclusive Sílvio Romero, notório detrator de Machado, trabalha essa relação com os romancistas do século XVIII, usando-a em desfavor do Bruxo, chamando-o de “macaqueador de Sterne”⁸.

Rego, porém, argumenta não só que a “poética da forma livre” machadiana traria fortes traços de semelhança com a tradição luciânica, como também que escritores como Erasmo de Roterdã e Laurence Sterne, cujos papéis na construção da literatura machadiana são importantes, também teriam bebido na fonte da sátira menipeia. A “imitação” de modelos estrangeiros seria, na verdade, paródia adaptada à realidade brasileira.

A sátira menipeia teria surgido na Grécia Antiga com Menipo de Gadara durante o século III a.C.. Sua obra perdeu-se quase por completo, e boa parte da tradição menipeia foi preservada graças a Luciano de Samósata, escritor sírio-romano que produzia textos respeitando o estilo menipeu e utilizando o idioma de seu predecessor. Seu modo de escrita foi retomado no Renascimento, quando Erasmo de Roterdã publica *Elogio da Loucura*, denunciando males como a hipocrisia e a intolerância e apresentando a loucura, em elogio feito por ela própria, como “mola oculta da vida”.

A sátira romana é vista pela teoria literária como principal modelo do gênero. Seu objetivo básico é o de problematizar uma verdade moral indiscutível, independentemente

⁷ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *op. cit.*, 2017, pp. 45-46.

⁸ *Idem*, p. 45.

das estratégias utilizadas pelo satirista para produzir o riso. Já a sátira grega lida com uma mistura entre o sério e o cômico, coloca em cena uma verdade moral que não se revela única e incontestável. Embora ela também tenha por objetivo a ideia do riso como elemento destruidor de falsos valores, sua moral não é absoluta, universal ou inquestionável.

A tradição de Luciano conta entre seus elementos principais algumas características que são respeitadas por uma plêiade de autores (de Erasmo a Laurence Sterne, passando por Machado de Assis) e se orientaram pelas balizas da literatura menipeia, mesmo que em diferentes graus e mediante a realização de variadas adaptações em virtude dos contextos distintos nos quais se inserem.

Luciano ficou conhecido por escrever textos que mesclavam dois gêneros gregos muito distintos entre si: a comédia e o diálogo. Essa mistura produz um efeito jocossério que funciona como base principal da sátira menipeia, já que o diálogo era visto como um gênero mais filosófico e, por sua vez, elevado, enquanto a comédia era tratada como um gênero baixo, inferior.

Outro aspecto importante da tradição luciânica é a inclusão da paródia como componente chave dos textos, seja de forma literal ou não. A paródia nada mais seria do que um “canto paralelo” e, segundo Enylton de Sá Rego, divide-se em três diferentes tipos:

a) paródia aos gêneros e convenções da literatura passada e presente; b) paródia aos temas e ideias da literatura e da vida social contemporânea; c) paródia a textos definidos, através de citações literais ou quase-literais, geralmente em um contexto distinto daquele do qual a passagem em questão teria sido apropriada.⁹

⁹ REGO, Enylton de Sá. *op. cit.*, p. 52.

O recurso parodístico tenderia a revelar ainda mais o caráter jocossério de um texto, à medida que se torna mais palpável o contraste entre gêneros e temas tipicamente associados à seriedade com sua versão cômica, retrabalhada, reestruturada. Em *Papéis Avulsos*, o conto “Teoria do Medalhão” figura como bom exemplo desse jogo parodístico, já que seu subtítulo (“Diálogo”) e sua estrutura pressupõem uma teoria filosófica séria, mas a conversa travada entre Janjão e seu pai se mostra regada por fortes doses de ironia. É nesse mesmo conto que Machado faz uma referência direta a Luciano, num dos conselhos do pai ao filho: “Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados”¹⁰.

A imaginação e a fantasia também são aspectos importantes na tradição luciânica. O sírio tomava liberdades com relação à veracidade histórica e ao suposto realismo presentes em suas produções, tendo sido responsável pelo primeiro texto literário sobre uma viagem à lua, por exemplo. Esse traço aparece também em Machado, que, ao longo de seus contos, proporciona uma abordagem histórica para textos de cunho fantasioso, o que acaba por trazer o extravagante para o cotidiano.

Os narradores dos textos de Luciano apresentam, em sua maioria, um ponto de vista de cima, observando a situação de um ângulo distanciado. Esse narrador, graças à posição que ocupa em relação às personagens e à narrativa, pode intrometer-se na história e expor sua opinião, comentando, por meio de tal modalidade de distanciamento irônico, a narrativa e seus acontecimentos, ao mesmo tempo que deixa ao leitor as conclusões sobre a moralidade dos textos. Assim sendo, o caráter não moralizante dos textos luciânicos é também um forte elemento. Sendo a sátira grega um gênero cuja moralidade

¹⁰ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, pp. 105-106.

é plural, os textos de Luciano, seguindo a prática da sátira menipeia, também trabalham com uma moral mais “aberta”.

Por fim, outra importante característica da tradição luciânica encontra-se na inversão da ordem natural das coisas. Tal processo provoca um deslocamento a partir do qual a arte precisa se adaptar, criando novas formas de representar essa “nova ordem”. Os textos que pertencem à tradição luciânica, portanto, não imitam a vida, a natureza, mas sim os discursos existentes. Para produzir uma imagem diferente do mundo (como Machado procura fazer em textos como “O Alienista” ou *Memórias Póstumas de Brás Cubas*), é preciso trabalhar com alegorias, cinismo e ironia para naturalizar o avesso, com o efeito de negar e, ao mesmo tempo, gerar ambiguidade.

De acordo com os registros da biblioteca pessoal do bruxo do Cosme Velho, seu primeiro contato com os trabalhos de Luciano de Samósata teria sido na década de 1870: a edição traduzida para o francês de textos do sírio que Machado possuía data de 1874¹¹. É também na década de 1870 que a transição de estilo na obra machadiana se inicia. “A Chinela Turca”, primeiro conto de *Papéis Avulsos* a ser estampado em jornal, data de 14 de novembro de 1875. Além dele, outros dois foram publicados durante a década de 1870: “Uma Visita de Alcebiades”, em 1876, e “Na Arca”, em 1878. Todos os outros contos do livro vieram a público após *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), o grande marco da chamada “fase madura” do autor.

A produção de Machado sob o pseudônimo “Eleazar” no jornal *O Cruzeiro*, em 1878, é encarada como mais próxima de sua “segunda maneira” pelos críticos do autor. Os escritos estampados no periódico fariam parte de uma fase de transição que incluiria muitas das características já presentes em sua literatura, mas que seriam reforçadas ao longo de sua obra madura. Para Ivan Teixeira, textos como “Filosofia de um Par de Botas”

¹¹ REGO, Enylton de Sá. *op. cit.*, p. 43.

e “Um Cão de Lata ao Rabo” já teriam traços do humor crítico e irônico de Machado¹², mas “Elogio da Vaidade” seria o grande destaque entre os textos por ser uma paródia de *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Roterdã.

Papéis Avulsos se destaca como o primeiro livro de contos publicado após a impressão de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Sendo assim, ele é visto como a primeira coletânea de textos da chamada “fase madura” do autor. A obra é composta por um total de doze escritos: “O Alienista”, “Teoria do Medalhão”, “A Chinela Turca”, “Na Arca”, “D. Benedita”, “O Segredo do Bonzo”, “O Anel de Polícrates”, “O Empréstimo”, “A Sereníssima República”, “O Espelho”, “Uma Visita de Alcebiades” e “Verba Testamentária”. Dentre eles, contos como “Uma Visita de Alcebiades” e “A Sereníssima República” têm uma verossimilhança construída a partir de elementos fantásticos, enquanto “Teoria do Medalhão” e “O Empréstimo”, por exemplo, escoram-se na possível veracidade do que contam. Já textos como “A Chinela Turca” e “O Espelho” transitam entre essas duas vertentes, trabalhando a fantasia de maneira sutil.

A advertência da obra merece muita atenção. Nela, Machado comenta o título do livro, apontando que embora os textos sejam “avulsos” eles não estariam de todo desconectados, funcionando como “pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa”¹³. É também nesse trecho que Machado coloca em foco a questão da unidade da obra. Essa unidade, segundo Ivan Teixeira, precisa ser de conceito e não de ação, já que o artista procura agrupar uma série de narrativas curtas que condensam pedaços dispersos de acontecimentos. Curiosamente, os dois livros de contos publicados por Machado antes de *Papéis Avulsos* possuíam elementos unificadores no próprio título da obra (*Contos Fluminenses*, *Histórias da Meia-noite*). Nas coletâneas publicadas a

¹² TEIXEIRA, Ivan. *O Altar & o Trono*. Cotia, SP: Ateliê Editorial/ Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010, p. 343.

¹³ ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, p. I.

partir da década de 1880, porém, os títulos revelam, em sua maioria, mais dispersão (*Várias Histórias, Páginas Recolhidas*) ou são, até mesmo, mais enganosos, como *Histórias Sem Data*¹⁴.

Ainda na advertência de *Papéis Avulsos*, o autor aborda um dos elementos mais importantes para favorecer a coesão entre os textos, que é a questão do gênero. Parte dos contos do livro trabalha com paródias de outros gêneros, brincando com os limites de cada forma literária. Sobre isso, Teixeira afirma que:

[...] o segundo parágrafo introduz a questão do gênero literário em *Papéis Avulsos*, deixando claro que seus escritos não se ajustam à prática costumeira da narrativa curta. Se há textos que, sem o ser, podem passar por contos tradicionais, haverá também páginas que transcendem a forma usual do gênero. O leitor da primeira espécie não se identificará talvez com o da segunda, embora possa haver ligeira relação entre ambos. Por essa razão, a advertência se esforça por captar a atenção dos dois, convertendo-os igualmente à poética da forma livre. Se o cinismo da voz satírica unifica a pluralidade de situações encenadas em *Papéis Avulsos*, poder-se-ia dizer que os contos se aproximam, também, pelo repúdio ao óbvio e pelo amor à convenção, entendidos – o amor e o repúdio – como a sugestão de anarquia por meio do uso imprevisto da norma. De fato, um dos predicados importantes da poética libertina será talvez a suspensão da espontaneidade e o apego despistado ao artifício.¹⁵

Cada conto da coletânea possui uma forma diferente e poderia, por sua vez, ser classificado em gênero diferente. “O Alienista” teria como base as supostas crônicas de

¹⁴ “De todos os contos que aqui se acham há dois que efetivamente não levam data expressa; os outros a têm, de maneira que este título *Histórias Sem Data* parecerá a alguns ininteligível, ou vago. Supondo, porém, que o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de coisas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado. E é o pior que lhe pode acontecer, pois o melhor dos títulos é ainda aquele que não precisa de explicação.” ASSIS, Machado de. “Advertência”. *Histórias Sem Data*. Rio de Janeiro: Garnier, 1884, p. VII.

¹⁵ TEIXEIRA, Ivan. *op. cit.*, 2007, pp. 147-148.

Itaguaí, simulando funcionar como documento histórico. “Teoria do Medalhão” revela-se um diálogo paródico de *O Príncipe*, de Maquiavel. “A Chinela Turca” opera na esfera onírica, contando mais de uma história simultaneamente. “Na Arca” se mostra um pastiche da Bíblia, cujo subtítulo, em chave jocosséria, assinala: “três capítulos inéditos do *Gênesis*”. O retrato de “D. Benedita”, conto que mais aproxima-se de narrativas convencionais, faz uma incursão pela fantasia ao final. “O Segredo do Bonzo” é também pastiche, mas, agora, do livro *Peregrinações*, do escritor quinhentista Fernão Mendes Pinto, portando também um subtítulo indicador de capítulos inéditos. “O Anel de Polícrates”, mais uma produção que se vale da forma de diálogo, paródia, em ordem inversa, o mito de Polícrates. “O Empréstimo” tem o estatuto de “anedota filosófica”, como dizia o próprio subtítulo do conto quando publicado na *Gazeta*¹⁶. “A Sereníssima República” destaca-se como uma conferência científica do cônego Vargas e, ao mesmo tempo, retrato das alternativas eleitorais do Brasil na época. “O Espelho” é “esboço de uma nova teoria sobre a alma humana”, como diz o próprio subtítulo, adquirindo também um sentido filosófico. “Uma Visita de Alcebiades” estrutura-se como uma carta que relata assunto aparentemente sério e capaz de perturbar o remetente, mas com fortes traços de fantasia. “Verba Testamentária” apresenta-se como um “caso patológico dedicado à Escola de Medicina”, conforme dizia seu subtítulo que também foi suprimido na versão do livro¹⁷. Ivan Teixeira comenta essa peculiaridade:

E aqui ressurge questão importante para a apreensão da natureza menipeia dos contos de *Papéis Avulsos*: seus textos, sem deixar de serem contos, raramente se apresentam sob essa forma de narrativa. Possuem, ao contrário, estatuto ontológico de outra coisa, o que

¹⁶ SILVA, Márlcio Barcellos Pereira da. *op. cit.*, p. 8.

¹⁷ *Idem*, p. 9.

lhes confere a condição de sugerirem que o mundo da narrativa deve espelhar modos de produção de sentido alheios a ela própria [...] ¹⁸.

A dificuldade na delimitação de gênero configura-se como um dos maiores elementos de unidade no livro. Para Márlcio Barcellos Pereira da Silva, todos os contos da obra possuem elementos de paródia, mas ele destaca quatro (“Uma Visita de Alcebiades”, “A Sereníssima República”, “Teoria do Medalhão” e “O Anel de Polícrates”). Além desses, “O Alienista”, “Na Arca” e “O Segredo do Bonzo” também são casos em que os componentes de imitação jocosséria de algum outro gênero literário aparecem de forma mais clara. Todos esses textos fariam parte do primeiro tipo de paródia definido por Rego ¹⁹; “Na Arca” e “O Alienista” se identificariam também com o segundo e “O Anel de Polícrates” e “A Sereníssima República” teriam componentes do terceiro.

As próprias críticas a *Papéis Avulsos* em jornais da época de sua publicação ²⁰, em 1882, costumam trabalhar com as facetas séria e cômica da coletânea. Ao anunciar que o livro seria lançado ao fim do ano, a *Gazeta de Notícias* publica, em 11 de abril, uma nota afirmando que o volume em questão agruparia textos humorísticos. Entretanto, na primeira crítica completa de *Papéis Avulsos*, também publicada em tal periódico, agora em 27 de outubro do referido ano, o enfoque do comentário passa ao aspecto filosófico e triste da obra. Já em 29 de outubro, ao tratar do sucesso do livro, a mesma folha parece chegar a um “meio-termo”, fazendo um elogio horaciano a *Papéis Avulsos*: “É um grande

¹⁸ TEIXEIRA, Ivan. *op. cit.*, p. LII.

¹⁹ A definição dos tipos de paródia para Rego já foi referenciada anteriormente no presente trabalho.

²⁰ O conjunto das críticas feitas a *Papéis Avulsos* no calor da hora compõe o último anexo desta dissertação. Além disso, elas foram analisadas de forma mais detida em SALLA, Thiago Mio & AGUILAR, Luiza Helena Damiani. “A Recepção de *Papéis Avulsos* e a Cristalização de Lugares-comuns da Crítica Machadoana: Proposta Analítica e Editorial”. *Machado de Assis em Linha*. São Paulo: v. 12, n. 27, ago. 2019, pp. 13-47.

bem para o espírito o divertir-se; muito maior é instruir-se. A leitura que reúne em si as duas condições, assemelha-se a um fruto ao mesmo tempo delicioso e nutritivo”²¹.

Não é só a *Gazeta de Notícias* que trabalha com esse contraponto entre o humorismo e a dimensão filosófica presentes na obra. Em sua crítica para a *Gazeta da Tarde* – talvez a mais longa do conjunto publicado pelos jornais da época, ocupando todo o espaço do folhetim –, Gama Roza²² também aborda esse ponto de vista. Além de fazer comparação direta com Schopenhauer e sua “filosofia triste”, ele traz a ideia de que o humor e o sarcasmo presentes no livro têm por objetivo, ao mesmo tempo, confirmar e temperar uma espécie de “rancor e ódio” que brotariam das páginas de *Papéis Avulsos*:

Na opinião do ilustre pensador, sociedade é o que há de mais infame; toda essa gente está contaminada pelo vício e pelo crime; precisamos bem de uma pequena chuva de fogo purificadora da iniquidade; mas, enquanto ela não vem, tisnemos com o pó cinzento do *humour*, e marquem com o eletroliso²³ do sarcasmo essas fronte torpes.²⁴

Roza, portanto, coloca em foco os comentários de Machado sobre a sociedade do período. Ao mesmo tempo que o resenhista aponta a visão pessimista que acredita estar presente na obra, Roza destaca como Machado faz uso do *humour* ao tratar dos vícios humanos.

Em uma crítica publicada no periódico *O Fluminense* em 3 de novembro, a dimensão jocosséria fica por conta do destaque dado à novela “O Alienista”. Embora saliente a narrativa por seu humorismo, a crítica pontua que o estudo de caracteres ali

²¹ “O que dizer do sucesso [...]”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, n. 301, 29 out. 1882, p. 1.

²² Possível assinatura de Francisco Luiz da Gama Roza, um jornalista formado em medicina que foi presidente das províncias de Santa Catarina e da Paraíba.

²³ Tal palavra significaria o mesmo que eletrólise, isto é, decomposição de um composto em seus componentes mediante a passagem de uma corrente elétrica. Optou-se aqui por manter a escolha lexical de Ubiratan Machado em *Machado de Assis: Roteiro da Consagração (Crítica em Vida do Autor)*.

²⁴ ROZA, Gama. “Os Papéis Avulsos por Machado de Assis”. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro: n. 251, 02 de nov. 1882, p. 1.

presente é triste, porém verdadeiro. Além disso, a associação de Machado com a figura de um filósofo aparece também na crítica de Julio Dast à *Revista Ilustrada* quando este cita três diferentes facetas do escritor: “o poeta das *Americanas*, o romancista de *Helena*, o filósofo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”²⁵. Nota-se, quanto a este último enquadramento, a vinculação dos *Papéis Avulsos* ao que posteriormente viria marcar a chamada a dimensão filosófica da literatura de Machado.

A paródia, a mistura de gêneros e a mescla entre o cômico e o grave não são as únicas características da sátira menipeia que aparecem nos contos da coletânea. Machado trabalha muito com elementos de cunho fantástico ao longo da obra, seja de forma mais clara, seja de modo mais sutil. “O Segredo do Bonzo”, “A Sereníssima República” e “Uma Visita de Alcebíades” estão repletos de elementos de fantasia, tornando plausíveis algumas narrativas nada realistas. Ela é enredada de maneira mais sutil em “O Alienista”, “A Chinela Turca”, “Na Arca”, “O Espelho” e mesmo em “Verba Testamentária”, textos em que a suspensão da descrença é mais suave, mas que ainda seriam capazes de provocar algum espanto no leitor.

A partir de detalhes como esse, pode-se tomar a sátira menipeia como um dos elementos de coesão entre os textos do livro. Para Ivan Teixeira,

No primeiro parágrafo da advertência, a voz conceitual reivindica unidade para o volume. Em que consiste a unidade pretendida? O efeito de dispersão de elementos *avulsos* coloca-se como um dos propósitos do livro, que, com a diversidade de seu corpo extravagante, procura produzir sensação do desvario da existência. Pode-se dizer que os diferentes artefatos textuais (contos) do livro se unificam por uma espécie de retomada da tópica camoniana do desconcerto do mundo, em que os homens, contrariando qualquer lógica

²⁵ DAST, Julio. “Gostam de Contos? A Casa Garnier [...]”. *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro: n. 321, 4 de nov. de 1882, p. 2.

ideal, operam por uma prática avessa à razão. Assim, a adoção da sátira menipeia, sendo o elemento maior de coesão do volume, pode ser também interpretada como índice de uma espécie de anseio por um concerto jamais atingido. Isso acaba produzindo harmonia entre as partes da obra, que, mesmo na dispersão, deveria organizar-se segundo um princípio mínimo de coerência. Nada disso parece estranho ao gênero menipeu, cuja inverossimilhança estrutural será sempre aparente, porque a mistura e o absurdo integram o perfil de suas regras.²⁶

Ao comentar a importância da sátira menipeia para o conjunto de escritos que deu origem a *Papéis Avulsos*, Ivan Teixeira aborda tal aspecto do conteúdo dos textos relativo ao “desconcerto do mundo”, o qual levaria os homens a agir segundo uma lógica que não obedece aos preceitos típicos. Esse elemento se revela também de suma importância para o todo da obra, já que Machado, ao escrever parte dos contos da coletânea, opera em um estilo que confere ares de realidade a situações fantasiosas, outorgando verossimilhança a contextos aparentemente despropositados e dando caráter de documento histórico para situações irreais, ou no mínimo improváveis. Como Ivan Teixeira reforça:

Assim, a adoção radical da sátira menipeia, sendo o elemento maior de coesão do volume, pode ser também interpretada como índice de uma espécie de anseio por um concerto jamais atingido, o que acaba agenciando a harmonia entre as partes da obra, que, para o autor, mesmo na dispersão, deveria organizar-se segundo um princípio de rigorosa coerência. [...] Se o cinismo da voz satírica unifica a pluralidade de situações encenadas em *Papéis Avulsos*, poder-se-ia dizer que os contos se aproximam, também, pelo repúdio ao óbvio e pelo amor à convenção, entendidos como a sugestão de anarquia por meio do uso imprevisto da norma.²⁷

²⁶ TEIXEIRA, Ivan. *op. cit.*, 2007, p. 147.

²⁷ TEIXEIRA, Ivan. *op. cit.*, 2005, pp. XXII-XXIII.

Em contrapartida, mesmo os contos que operam em uma base majoritariamente verista²⁸ – como “Teoria do Medalhão”, “D. Benedita” e “O Empréstimo” – trazem uma faceta crítica e irônica quanto a certos comportamentos aparentemente inapropriados de suas personagens ou da sociedade como um todo, às vezes construídos com exagero. É o caso de D. Benedita, por exemplo, cuja veleidade é levada a um extremo quase caricatural com o propósito de criar uma personagem plana, que agiria numa “prática avessa à razão”.

O conto “O Segredo do Bonzo” é um dos mais centrais da obra, já que se conecta com diversas outras narrativas recolhidas em *Papéis Avulsos*. Assemelha-se a “Na Arca”, por exemplo, sobretudo quando se considera a essência de ambos os textos, engenhosamente apresentados como partes desconhecidas de obras conhecidas²⁹. Com o subtítulo de “capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto”, o primeiro funciona como pastiche da obra *Peregrinações*, livro de viagens que fez muito sucesso por volta dos séculos XVII e XVIII, como pontua Ismael Angelo Cintra³⁰. As narrativas do português tinham muito de criação romanesca, não se atendo à produção de um mero relato autobiográfico de viagem, fundado em suas aventuras no Oriente³¹: Machado aproveitar-se-á dessa característica para construir seu narrador e sua narrativa no conto, criando uma história calcada, sobretudo, na inversão da ordem natural das coisas.

Essa conexão entre ele e “Na Arca” não é um construto da crítica mais recente: teve sua primeira aparição na referida resenha escrita por Gama Roza. Os comentários

²⁸ Uso aqui a nomenclatura cunhada por José de Paula Ramos Júnior em seu ensaio que funciona como prólogo da edição de *Várias Histórias* da Ateliê Editorial. Segundo o pesquisador, “os contos do livro podem ser divididos em dois grupos. Há os que respeitam os limites, digamos, naturais no interior da ficção; há os que transcendem. Os primeiros podem ser chamados de ‘veristas’; os outros de ‘fantasistas’”. Cf. JÚNIOR, José de Paula Ramos. *op. cit.*, p. 13.

²⁹ *Idem*, p. XLVII.

³⁰ CINTRA, Ismael Angelo. “O Nariz Metafísico ou a Retórica Machadiana”. In: MARIANO, Anna Salles & OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (orgs.). *Recortes Machadianos*. 2ª ed. São Paulo: Edusp; Nankin; Educ, 2008, p. 120.

³¹ *Idem, ibidem*.

publicados no momento de lançamento de *Papéis Avulsos* destacam diferentes contos – “Teoria do Medalhão” é um dos mais comentados –, mas Gama Roza confere destaque aos dois “brilhantes *pastiches*”.

A *Gazeta de Notícias* evidencia, entre os escritos recolhidos na obra, “Teoria do Medalhão” e “O Segredo do Bonzo” como dois contos que promovem campanhas pouco úteis, embora concorde que existam muitos medalhões e pomadistas na sociedade da época. Ambos são considerados, no final das contas, “males necessários” pela crítica do jornal.

Para Ivo Barbieri, o tema do charlatanismo, um dos pontos centrais em “O Segredo do Bonzo”, mostra-se recorrente em toda obra, embora trabalhado de formas diferentes em cada um dos contos. Em “Na Arca”, por exemplo,

A perspectiva vislumbrada desde a era diluviana ainda quando “a arca boiava sobre as águas do abismo”, abarca todas as espertezas, trapaças, traições, embustes e bravatas de que se aproveitam os maus atores para aparentar força e saber e, assim, acobertar as mais sórdidas motivações.³²

Em “O Segredo do Bonzo”, porém, a questão do charlatanismo adquire feição mais clara e definitiva. Pomada, ao explicar seus segredos para o trio formado pelo narrador e mais dois colegas (Diogo Meireles e Titané) conta que é mais importante que algo exista na opinião do que na realidade. Sua teoria desdobra-se progressivamente em três pontos, como ilustra Ismael Angelo Cintra: o primeiro, de que mais importante do que a existência de algo é a imagem socialmente construída deste algo; o segundo, de que a aparência tem maior valor do que a essência, já que a segunda, se não reconhecida, não

³² BARBIERI, Ivo. *Papéis à Mesa como Parentes*. Disponível em: < <https://abralic.org.br/eventos/> >. Acesso em: 20/08/2016, p. 7.

existe de fato; o terceiro, de que o elemento mais indispensável da vida humana é o reconhecimento³³.

No que diz respeito ao primeiro aspecto, há uma conexão clara com “A Chinela Turca”. Ao final deste conto, após acordar de um pesadelo, o protagonista da história chega a uma conclusão muito parecida, formulando a ideia de que o melhor espetáculo está não no palco, mas no espectador. Indo talvez um pouco mais além, cabe questionar: sendo Machado um autor que lia com muita atenção as críticas à sua obra, até que ponto essa linha de pensamento não vai ao encontro de uma visão de que seus leitores eram os maiores responsáveis pela compreensão de sua obra? Essa preocupação com o modo como os leitores encarariam seus textos já havia aparecido no “Ao Leitor” de *Memórias Póstumas* e aparece também na “Advertência” de *Papéis Avulsos*, quando o autor afirma que “o livro está nas mãos do leitor”. Logo em seguida, na mesma “Advertência”, ele comenta as possíveis opiniões que suscitarão da obra e já aproveita para rebatê-las³⁴.

Em relação ao segundo aspecto do segredo de Pomada, um dos contos mais representativos da coletânea é “D. Benedita”. Como expõe Ivan Teixeira, “vivendo longe do marido, a protagonista da novela não aceita o conceito de separação conjugal, embora acate a separação em si [...] vem daí a instabilidade de seu caráter, totalmente dominado pelo desejo de ostentar um equilíbrio que já não possui”³⁵. D. Benedita, preocupada com as aparências – motivo que também a leva a tentar decidir qual seria o marido de Eulália, sua filha –, prefere manter a fachada de mulher casada, muito embora a essência de seu casamento tenha se dissipado. Diferentemente daquilo que costumava prometer, D.

³³ CINTRA, Ismael Angelo. *op. cit.*, pp. 122-123.

³⁴ “Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente que se há aqui páginas que parecem meros contos e outras que o não são, defendendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendendo-me com São João e Diderot. [...] Deste modo, venha donde vier o reproche, espero que daí mesmo virá a absolvição.” Cf. ASSIS, Machado de. *op. cit.*, 1882, pp. I-II.

³⁵ TEIXEIRA, Ivan. *op. cit.*, 2005, p. XXXIV.

Benedita sequer visita seu marido ao longo da narrativa, mas a aparência de casamento é importante para manter seu *status* na sociedade.

“O Espelho” destaca-se como um conto que se localiza na fronteira entre o segundo e o terceiro pontos da teoria apresentada em “O Segredo do Bonzo”. Jacobina acredita que a sua alma exterior – a farda de alferes, que é como o reconhecem – dissipa sua alma interior: “o alferes eliminou o homem”. Dessa maneira, a forma como os outros o veem torna-se mais importante do que a forma como ele de fato é, de modo que, em vista de tal juízo, a essência deixaria de “existir”.

Antonio Candido, ao referir-se a algumas das questões mais importantes da literatura de Machado, elenca um ponto que parece encaixar-se com perfeição tanto para “O Espelho” quanto para “D. Benedita”:

Surge então a pergunta: se a fantasia funciona como realidade; se não conseguimos agir senão mutilando o nosso eu; se o que há de mais profundo em nós é no fim de contas a opinião dos outros; se estamos condenados a não atingir o que nos parece realmente valioso, qual a diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado?³⁶

Outro aspecto importante de “O Segredo do Bonzo” aparece na nota dedicada ao livro ao final do volume. Nela, Machado indica entre quais capítulos de *Peregrinações* seu conto deve ser encaixado. Essa informação lembra a introdução de “Na Arca”, publicada na versão original de 1878, mas suprimida no livro. Nela, o “tradutor” Eleazar também indica entre quais trechos estariam os “três capítulos inéditos do *Gênesis*” ali transcritos:

³⁶ CANDIDO, Antonio. *op. cit.*, pp. 27-28.

Para a boa compreensão do que se vai ler, convém notar que estes três capítulos entram no cap. VIII do *Gênesis*, depois do vers. 17, isto é, antes da saída de Noé da arca, saída que é contada nos vers. 18 e 19. Temos pois que o cap. VIII é dividido em dois, indo o primeiro até o vers. 17; seguem-se os caps. A, B e C; e logo depois a 2ª parte daquele que constitui um capítulo separado.³⁷

Essa introdução, embora apresente caráter de furo jornalístico, parece mais um dos frutos da produção machadiana que dialogam com elementos da tradição luciânica. Ao colocar-se como tradutor de um texto original da Bíblia, encontrado há pouco tempo, o autor – então associado à imagem de Eleazar, pseudônimo que conferia ainda mais verossimilhança para essa introdução – utiliza o recurso de “papéis achados”, tão caro a Machado, que reapareceria posteriormente em dois de seus romances (*Esau e Jacó*, de 1904, e *Memorial de Aires*, de 1908). Desse modo, o efeito de veridicção do texto adquire ainda uma dimensão a mais: não só ele seria supostamente “real”, pela credibilidade da estrutura narrativa escolhida por Machado ao parodiar a do texto bíblico, mas também porque se trata de um documento encontrado em Jerusalém que fora traduzido somente por Eleazar.

Essa estratégia calcada na construção do efeito de verdade, presente em “Na Arca” e ampliada por meio da referida introdução aposta ao texto, não é exclusiva desse conto. “O Alienista” apresenta-se como um relato de caráter histórico baseado nas supostas crônicas da vila de Itaguaí; “O Segredo do Bonzo” é também pastiche de outro texto e, portanto, tem seu elemento de verossimilhança diretamente atrelado a ele; “O Espelho”, que funciona na base da confiança que o leitor deposita na experiência vivida pelo narrador e contada como verdade absoluta; “A Sereníssima República”, que simula ser

³⁷ ASSIS, Machado de. “Um capuchino de Jerusalém remeteu-me pelo [...]”. *op. cit.*, p. 1.

uma conferência científica por meio da qual o narrador dá ares de “grande descoberta” ao seu relato; “Uma Visita de Alcebiades” apresenta o estatuto de carta escrita em tom de desespero, cujo remetente pede ao chefe de polícia que o ajude a cuidar do corpo do ilustre ateniense que viera a falecer em sua residência; “Verba Testamentária” tem caráter de informe médico e era dedicado à Escola de Medicina em sua versão para o jornal.

“Uma Visita de Alcebiades”, ainda, tem forte tom paródico, visto que trabalha com um pronunciado contraste entre a racionalidade com que X descreve os acontecimentos em sua carta e o absurdo daquilo que ocorrera com ele horas antes. Ao deslocar a estrutura de uma primeira versão, publicada no *Jornal das Famílias*, em forma de anedota contada entre amigos numa véspera de Natal para uma carta séria destinada à polícia, proporciona grande discrepância entre o enunciado e a enunciação. Como aponta Márlío Barcellos:

A alteração da situação enunciativa para a de carta escrita por uma autoridade acentua o contraste entre forma e conteúdo, evidenciando que o conto faz passar, de modo paródico, um conteúdo absurdo ou impossível através de um discurso que se quer positivo, racional, institucionalizado, resultando no humor e na ironia tipicamente machadianos. A seriedade do discurso epistolar é deslocada, num primeiro momento, pela maneira como o desembargador evoca a cena de leitura de um livro de Plutarco, destacando a experimentação de uma outra vida, totalmente diferente da vida moderna. Acresce ainda que a leitura do livro coloca o desembargador diante de Alcebiades, modelo de beleza da Grécia antiga, o que motiva a pergunta a respeito do vestuário moderno. Veremos que, evocando o livro clássico de Plutarco sobre a vida de Alcebiades, o narrador machadiano mobiliza um autor clássico que servirá, parodicamente, para avaliar o modo de vestir do homem moderno.³⁸

³⁸ SILVA, Márlío Barcellos Pereira da. *op. cit.*, p. 27.

A partir do momento em que o desembargador, que já está espantado com a visita do grego antigo, começa a ouvir as críticas que este faz aos hábitos do século XIX, seus mecanismos de defesa amplificam-se, e seu desejo de escapar da presença de Alcebíades aumenta. Embora admire a beleza das civilizações antigas, o desconforto do ateniense com a vestimenta moderna, associado aos comentários que faz sobre a sociedade que optava por “canudos de pano” ou pela cor preta, são suficientes para que o incômodo do desembargador com a visita cresça.

O conto, ao trabalhar com a ideia de que Alcebíades fora invocado à casa do desembargador graças às lições da doutrina do espiritismo, divide com alguns de seus contos-irmãos também o tema do cientificismo novecentista. Ao longo da obra como um todo, Machado aborda diferentes escolas e teorias que estavam em alta no período. Em contos como “O Alienista” e “Verba Testamentária” o autor ironiza a medicina e seus desdobramentos; já em narrativas como “O Espelho” e o próprio “Uma Visita de Alcebíades”, o escritor procura trabalhar com questões mais abstratas, como a filosofia, a metafísica e o espiritismo, visto mais como ciência do que como religião. Temas como esses eram amplamente debatidos e tomados como verdades absolutas na sociedade brasileira do século XIX, e o Bruxo do Cosme Velho satiriza essas escolas, sem necessariamente desmerecê-las por completo.

Ivan Teixeira, ao comentar as diferentes versões de “O Alienista” (a publicada em *A Estação* e a de *Papéis Avulsos*), estabelece ainda mais uma conexão curiosa da novela, dessa vez com “Na Arca”. Na versão original, o desfecho contava com a informação de que os ossos de Simão Bacamarte foram levados ao Chile para enterro. O estudioso acredita que essa possa ser referência a alguma circunstância da época e faz menção a “Na Arca”, em que a fala derradeira de Noé refere-se à Guerra Russo-turca que acontecera

no ano da publicação original (1878)³⁹. O que explica, então, a omissão da referência de época na novela e a preservação no conto?

Se o detalhe dos ossos em “O Alienista” perde o sentido para leitores que o leem fora de seu contexto histórico, os países e a guerra mencionados em “Na Arca” contêm significado mais amplo. Eles funcionam como exemplo em meio a uma espécie de “profecia” feita por Noé a respeito da ganância do homem. Ao dar a ordem para a construção da arca, Deus tinha como objetivo o aperfeiçoamento da raça humana. O conto, porém, mostra que a corrupção já aparece entre os próprios filhos de Noé e que ela continuará existindo por séculos e séculos após o dilúvio.

A família de *Papéis Avulsos*, embora composta por indivíduos muito diferentes entre si, possui na sátira e na ironia seus patriarcas. “Na Arca”, um dos contos com maior ar de grandiosidade, destaca-se por produzir uma crítica a comportamentos como ganância, mesquinhez e inveja, intrinsecamente humanos, e representados de maneira bastante audaciosa, pois o bruxo coloca-se quase como coautor da Bíblia, um livro sempre respeitado, principalmente no seio da sociedade brasileira da época em que foi publicado o conto. O flerte de Machado com o livro sagrado não é novidade em sua obra, tendo aparecido de forma também atrevida quando Brás Cubas compara suas *Memórias* ao Pentateuco. De certa maneira, “Na Arca” empresta um ar de autoridade à mesa na qual, metaforicamente, os demais textos *Papéis Avulsos* encontram-se sentados.

O vislumbre da união entre textos que compõem o livro, especialmente em termos de estrutura e gênero, tem raízes no próprio Machado. Ao escrever uma carta que acompanha o envio de *Papéis Avulsos* ao amigo Joaquim Nabuco, o escritor comenta que “A Chinela Turca” é o único dos contos do livro que não foi escrito com uma coletânea em mente⁴⁰. Apesar disso, ao reunir seus textos para uma obra durante o ano de 1882, o

³⁹ TEIXEIRA, Ivan. *op. cit.*, 2005, p. XLVI.

⁴⁰ ASSIS, Machado de. [Correspondência]. Destinatário: Joaquim Nabuco. *op. cit.*, p. 1324.

autor decidiu revisitar o conto publicado originalmente em 1875, fazendo poucas alterações ao longo da narrativa, sendo a mais substancial delas justamente o desfecho. Se na primeira versão o protagonista toma a resolução de se afastar por completo dos melodramas por se tratarem todos de obras ruins, na segunda a moralidade torna-se mais flexível, mais próxima daquilo que o Bruxo do Cosme Velho trabalharia ao longo de toda a “família” que compunha *Papéis Avulsos*.

“A Chinela Turca”, apesar de não ter sido escrito com *Papéis Avulsos* em mente, faz valer seu papel na mesa não só pelo final reformulado, mas também pela conexão que o tema do qual trata – ou seja, o teatro – possui com outros escritos da coletânea, reaparecendo de diferentes formas ao longo da obra. Contos como “Teoria do Medalhão” e “O Anel de Polícrates”, por exemplo, são constituídos exclusivamente por diálogos, sem intervenção de uma voz narrativa, enquanto “Na Arca” flerta com o modo dramático na medida em que o narrador, em alguns momentos, aparece apenas para indicar de quem é a fala. Assim, embora “A Chinela Turca” seja o único escrito da obra que trabalha com o tema do teatro em sua fábula, os outros três fazem uso de estrutura teatral ao longo de suas tramas.

O livro, publicado em 1882, teve importante papel na contística brasileira já desde a década de 1880⁴¹. O periódico *A Semana*, dirigido por Valentim Magalhães e inaugurado em 1885, fez, dois anos depois, um “plebiscito literário”, por meio do qual pedia votos aos seus leitores com vistas a eleger o “melhor romance” (com o total de 269 votos), o “melhor livro de contos ou novelas” (com 178), o “melhor drama” (com 198) e a “melhor comédia” (a categoria com mais votos, totalizando 311). Ao encerramento da votação, que durou sete números e teve o resultado final publicado em 13 de agosto,

⁴¹ Os desdobramentos da importância de *Papéis Avulsos* no período de sua publicação são discutidos mais a fundo no artigo de Salla e Aguilar citado anteriormente. Cf. SALLA, Thiago Mio e AGUILAR, Luiza Helena Damiani. *op. cit.*

Papéis Avulsos foi considerado o vencedor como livro de contos, com 96 votos, 46 a mais do que o segundo colocado, *Histórias Sem Data*, também do bruxo do Cosme Velho. É curioso notar ainda que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* conquista a segunda colocação como melhor romance, perdendo por onze votos para *O Guarani*, de José de Alencar, que, ao lado de Bernardo Guimarães, é o único autor com mais de um título entre os concorrentes para romance⁴². O outro romance de José de Alencar que aparece na disputa é *Lucíola*, que conta com dois votos.

Enquanto retrato da vida literária tirado ao final do século XIX, essa votação permite dimensionar a importância de Machado naquele momento, tanto para a literatura de modo geral quanto para o desenvolvimento do conto brasileiro. Há dois detalhes que demonstram esse fato com mais clareza: em primeiro lugar, embora a votação para “melhor livro de contos” seja aquela com menor índice de participação, *Papéis Avulsos* sagra-se vencedor na categoria com um número de escolhas similar aos vitoriosos nas demais. Além disso, se somados os sufrágios dados a todos os títulos de Machado, ele é o autor de maior expressão do plebiscito, com um total de 233 votos, três a mais do que José de Alencar, que possuía quatro obras entre as diferentes categorias⁴³.

Analisando mais detidamente a recepção de *Papéis Avulsos* na imprensa, pode-se perceber que não é só esse certame promovido por *A Semana* que demonstra o prestígio de Machado no período. “Distinto literato”, “nenhum dos nossos literatos tem hoje reputação mais firmada do que aquele Sr.”, “estimável romancista”, “um dos homens, que mais heroicamente hão concorrido para romper o indiferentismo que cerca as nossas letras”, “escritor eminente de reputação legitimamente estabelecida” são alguns dos

⁴² A título de curiosidade, o vencedor de “melhor drama” é *Mãe*, de José de Alencar, enquanto a obra ganhadora como “melhor comédia” é *Véspera de Reis*, de Artur Azevedo.

⁴³ Todos os dados foram coletados a partir da seção “Plebiscito Literário”, na página 4 da edição 137 do terceiro ano do periódico *A Semana*, publicada em 13 de agosto de 1887. Todos os números em que consta o plebiscito estão disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Cf. PLEBISCITO LITERÁRIO. *A Semana*. Rio de Janeiro: n. 137, 13 ago. 1887, p. 4.

inúmeros elogios feitos a ele pelos textos que saíram nos jornais na época da publicação de *Papéis Avulsos*⁴⁴.

As folhas também traziam muitos dos comentários que seriam mais desenvolvidos e reforçados pela crítica do século XX, como a divisão da obra de Machado em duas maneiras e a descrição de alguns dos temas centrais para o autor, como a questão do conflito entre aparência e essência.

A crítica da *Gazeta de Notícias*, publicada no dia seguinte ao agradecimento à editora pelo envio da obra, é uma das primeiras a tratar das diferenças entre as fases da obra de Machado:

O tom dominante no volume que temos à vista é o que se pode chamar a segunda maneira do poeta, que, principalmente no romance e nos contos, tanto distingue-se de primeira. Agora, o enredo e mesmo o estudo dos personagens ocupam o segundo plano. O que atrai especialmente a atenção do autor não é o conjunto: é a forma, o detalhe, o acessório, estas *minima* de que não curava o pretor antigo, nem cura muito o leitor comum.⁴⁵

Essa crítica, além de destacar a importância que o escritor passava a dar para o gênero e a estrutura de seus textos, faz comentários sobre uma espécie de “filosofia triste” presente no livro. “A impressão geral é de aborrecimento e tédio”, diz o texto, centrando-se particularmente nos contos “Teoria do Medalhão” e “O Segredo do Bonzo”. Por fim, sugere a Machado uma “terceira maneira”, “mais alegre, mais sociável e mais social”. Sobre isso, Salla e Aguilar comentam:

⁴⁴ Os dois primeiros elogios foram publicados pelo jornal *O Fluminense* na edição de 3 de novembro de 1882; os dois seguintes aparecem em uma espécie de anúncio de lançamento da obra na *Gazeta da Tarde*, em 26 de outubro; o último foi escrito por Gama Roza na crítica de 2 de novembro, também para a *Gazeta da Tarde*.

⁴⁵ “Papéis Avulsos”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: n. 299, 27 out. 1882, p. 1.

Essa proposta também merece atenção, já que mais da metade dos contos publicados em *Papéis Avulsos* havia saído antes na *Gazeta de Notícias*, e Machado continuaria publicando seus contos – e também diversas de suas colunas de crônicas – em tal periódico, sem grandes rupturas em seu estilo literário que indiquem novas e profundas alterações. Mais especificamente, ao se referir de modo irônico ao caráter inócuo das campanhas contra medalhões e pomadistas passíveis de serem depreendidas de *Papéis Avulsos*, o articulista parece vislumbrar a emergência de novo Machado, em que o tom moralista então adotado pelo escritor cederia espaço ao predomínio do humor, ou melhor, de uma espécie de “filosofia alegre”.⁴⁶

Gama Roza inicia o texto escrito para a *Gazeta da Tarde* comentando que *Papéis Avulsos* teria o *status* de continuação da maneira que surgiu a partir de *Memórias Póstumas*. Assim como na crítica anterior, o resenhista aponta que é difícil reconhecer “poeta lírico e o escritor romântico de outrora” nos dois livros dessa segunda maneira, mais sombrios, mais pessimistas. Roza acredita que não seria essa uma fase passageira, mas sim uma nova forma que Machado encontrou de escrever, conclusão essa que seria confirmada pelas obras que se seguiram.

Gama Roza é também responsável por uma interessante observação sobre a relação entre a obra e a crítica que Machado fez a Eça de Queiroz no folhetim d’*O Cruzeiro*. O jornalista acredita que *Papéis Avulsos* seria o caminho adotado pelo Bruxo do Cosme Velho após diagnosticar as deficiências do Realismo de *O Primo Basílio*. Ele afirma que a coletânea poderia muito bem ser obra realista, não fosse a ironia e o humorismo nela predominantes. Como afirmam Salla e Aguilar,

⁴⁶ SALLA, Thiago Mío e AGUILAR, Luiza Helena Damiani. *op. cit.*, p. 19.

Para o referido crítico, é como se o texto sobre Eça tivesse rendido frutos para o próprio Machado que, a partir dos pontos negativos que elencou no realismo do colega lusitano (antimodelo), foi capaz de criar a sua própria maneira, adaptando o realismo ao seu modo de escrita.⁴⁷

Uma das críticas mais curiosas a ser publicada pela imprensa brasileira aparece no *Jornal do Commercio*, em francês, a partir de um texto impresso originalmente na folha *Messenger du Brésil*. Com um ponto de vista parecido com o de Gama Roza, a resenha exalta a originalidade do realismo cru e observador de Machado e o elogia pela ausência de filiação a qualquer escola literária.

É ainda nessa crítica que aparece a primeira pista para esclarecer um dos maiores pontos de dúvida quanto à primeira edição da obra. *Papéis Avulsos* foi publicado, segundo os registros, pela Lombaerts & Cia, editora do belga Jean Baptiste Lombaerts e seu filho Henri Gustave. Era de responsabilidade deles a revista *A Estação*, na qual saíram dois dos textos da coletânea (“O Alienista” e “D. Benedita”) e na qual Machado de Assis teria colaborado também como coordenador ou editor literário⁴⁸. No entanto, tanto a *Gazeta de Notícias* quanto a *Revista Ilustrada* atribuem a edição à casa ou ao senhor Garnier, sem qualquer menção à Lombaerts & Cia. No texto em francês republicado pelo *Jornal do Commercio*, porém, constam menções às duas editoras: Garnier teria editado a obra, ficando a impressão a cargo da Lombaerts.

Poucas foram as obras verdadeiramente editadas pelos belgas. De acordo com Laurence Hallewell, em seu estudo sobre o livro no Brasil, a Lombaerts realizou muitos trabalhos de impressão por encomenda. Entre eles, o estudioso inglês elenca duas outras

⁴⁷ *Idem*, p. 21.

⁴⁸ Essa hipótese é amplamente estudada no terceiro capítulo da obra *O Altar & o Trono*, de Ivan Teixeira.

produções de Machado que foram encomendadas a tal casa por Garnier: *Histórias Sem Data* (1884) e *Quincas Borba* (1891).

Apesar de serem poucas as obras verdadeiramente editadas pelos Lombaerts, eles ainda desfrutavam de grande prestígio entre os intelectuais da capital brasileira. Responsáveis também por uma livraria na cidade, a Lombaerts foi, durante um bom tempo, ponto de encontro de diversos homens de letras, entre eles o próprio Machado⁴⁹. No necrológio de Henrique Lombaerts que escreveu para própria *A Estação* em 1897, o Bruxo destaca a respeitável trajetória do editor e livreiro:

Durante muitos anos entretive com Henrique Lombaerts as mais amistosas relações. Era um homem bom, e bastava isso para fazer sentir a perda dele; mas era também um chefe cabal da casa herdada de seu pai e continuada por ele com tanto zelo e esforço. Posto que enfermo, nunca deixou de ser o mesmo homem de trabalho. Tinha amor ao estabelecimento que achou fundado, fez prosperar e transmitiu ao seu digno amigo e parente, atual chefe. *A Estação* e outras publicações acharam nele editor esclarecido e pontual. Era desinteressado, em prejuízo dos negócios a cuja frente esteve até o último dia útil da sua atividade.⁵⁰

Os relatos da proximidade entre Machado e os Lombaerts não estão restritos aos textos do próprio escritor. Rodrigo Otávio, ao relatar suas memórias de quando conheceu Machado, não só comenta que o autor de *Iaiá Garcia* frequentava a livraria diariamente,

⁴⁹ Mais especificamente, Ubiratan Machado salienta que, entre 1880 e 1883, a Lombaerts teria se tornado “o centro da vida literária da cidade, local de reunião de Machado de Assis com seus amigos mais chegados. O mestre acha-se então aborrecido com a [livraria e editora] Garnier e arrasta a sua corte para outras livrarias. Ao passeio no Rio de Janeiro, o poeta mineiro Belmiro Braga frequenta a Lombaerts apenas para ver Machado folheando livros, despreocupado”. (MACHADO, Ubiratan. *História das Livrarias Cariocas*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 108). Por curiosidade, trata-se justamente do momento da publicação de *Papéis Avulsos*.

⁵⁰ ASSIS, Machado de. “Henrique Lombaerts”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, p. 1288.

como também discorre sobre o interesse que Machado demonstrava em relação ao processo de produção do livro, observando atentamente a impressão das obras:

[...] [em 1886] fui uma tarde visitar Machado de Assis na casa Lombaerts, ponto a que então ele ia, quase diariamente. [...] *A Estação*, como já disse, era um jornal de modas impresso nessa casa, mas gozando de tão alto prestígio que foi nele que apareceram alguns admiráveis contos do livro das *Histórias Sem Data* e todo o *Quincas Borba*, tendo se aproveitado a composição para a primeira edição desse livro. Machado acompanhava esses trabalhos de impressão com grande cuidado e nessa visita, acentuando o prazer de acompanhar as diversas fases da publicação de um livro, deu-me conselhos – conselhos, dizia ele, que correspondiam a coisas que, até então, não havia podido observar, mas que desejava que os futuros escritores pudessem fazê-lo. Referia-se ao cuidado tipográfico, à escolha do papel, à nitidez da impressão, à beleza do livro, enfim.⁵¹

Segundo Rodrigo Otávio, a primeira edição de *Quincas Borba*, feita por Baptiste-Louis e impressa pela Lombaerts, aproveitou a composição utilizada pela revista. Como Machado acompanhava o processo de perto, nas páginas seguintes serão expostas, em quadros comparativos, as folhas de rosto de diferentes obras que passaram pelas mãos tanto dos belgas quanto de Garnier, com o objetivo de investigar a afirmação, feita por diferentes jornais, de que *Papéis Avulsos* teria sido editado pelo francês.

⁵¹ MENESES, Rodrigo Otávio Langgaard. “Minhas Memórias dos Outros: Machado de Assis”. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas e LEBENSZTAYN, Ieda (orgs.). *Escritor por Escritor: Machado de Assis Segundo seus Pares (1908-1959)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2019, p. 275.

Figuras 19, 20 e 21: Comparação entre as folhas de rosto de *Papéis Avulsos* (Lombaerts, 1882), *Quincas Borba* (Garnier, 1891) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Typographia Nacional, 1881). Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Quando analisadas lado a lado, percebe-se que as folhas de rosto de *Papéis Avulsos* e *Quincas Borba* possuem saliente semelhança gráfica, principalmente em comparação com a portada de *Memórias Póstumas*, editado pela Typographia Nacional. No entanto, não há qualquer menção à Garnier no primeiro, enquanto o nome e o endereço dela aparecem muito claros no segundo, dessa vez sem menções à Lombaerts, que seria apenas uma casa de impressão.

Apesar das diferenças gráficas, as três obras possuem dimensões muito similares: nas edições disponíveis na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, *Papéis Avulsos* foi encadernado em 19x12cm, enquanto *Quincas Borba* tem dimensões de 18x11,5cm e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 19x12,5cm.

Figuras 22, 23 e 24: A seguir, temos a comparação entre as páginas iniciais de “O Alienista” (*Papéis Avulsos*), “A Igreja do Diabo” (*Histórias Sem Data*) e a abertura do romance *Quincas Borba*. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Ao compararmos a abertura de “O Alienista”, editado pela Lombaerts, com a de “A Igreja do Diabo” e a de *Quincas Borba*, ambos da Garnier, porém impressos pela Lombaerts, notamos ainda uma semelhança muito grande entre os estilos adotados pelas três obras: a mancha da página é basicamente a mesma nos três exemplares, a fonte também se mantém e a disposição dos elementos na página segue um padrão idêntico, com títulos em versal e numa pontuação maior, seguidos de uma linha e da indicação de capítulo. Enquanto em *Quincas Borba* Machado opta por não dar título aos capítulos, a representação destes é similar nos outros dois casos, e o número aparece duas linhas acima do nome do capítulo.

Figuras 25, 26 e 27: Aqui, mais uma comparação envolvendo a abertura de “O Alienista” com a abertura da peça *Tu Só, Tu, Puro Amor*. A seguir, comparam-se as páginas de advertência de *Papéis Avulsos* e da peça editada pela Lombaerts em 1880. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Postas lado a lado, as páginas de abertura de “O Alienista” e de *Tu Só, Tu, Puro Amor*, bem como as advertências de *Papéis Avulsos* e da peça em questão, que se voltava à celebração do tricentenário da morte de Camões, apresentam algumas diferenças notórias. Nas páginas da peça, há um ornamento no topo da página, ausente em qualquer outra edição aqui analisada. Além disso, a advertência de *Tu Só, Tu, Puro Amor* apresenta uma capitular colorida ao início, elemento também ausente na primeira edição de *Papéis Avulsos*. Por fim, nota-se que a fonte utilizada em cada uma das obras se mostra distinta: na coletânea, o tipo escolhido é mais *condensed*, fino e alto, além de ter as serifas mais fechadas e próximas.

O ALIENISTA

I

DE COMO ITAGUAHY GANHOU UMA CASA DE GRATES.

As chronicas da villa de Itaguahy dizem que em tempos remotos vivera alli um certo medico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos medicos do Brazil, de Portugal e das Hespanhas. Estudára em Coimbra e Padua. Aos trinta e quatro annos regressou ao Brazil, não podendo el-rei alcançar d'elle que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negocios da monarchia.

— A sciencia, disse elle a Sua Magestade, é o meu emprego unico; Itaguahy é o meu universo.

Dito isto, metteu-se em Itaguahy, e entregou-se de corpo e alma ao estudo da sciencia, alter-

QUINCAS BORBA

CAPITULO PRIMEIRO

Rubião fitava a enseada,—eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares mettidos no cordão do chameiro, á janella de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que elle admirava aquelle pedaço de agua quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. Que era, ha um anno? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinellas (umas chinellas de Tunis, que lhe deu recente amigo, Christiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o ceu; e tudo, desde as chinellas até o ceu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

— Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa elle. Se a mana Piedade tem casado

Figuras 28, 29, 30 e 31: Cotejo entre as páginas d'*A Estação* que estamparam "O Alienista" e o início do romance *Quincas Borba* com suas respectivas páginas iniciais nos livros impressos pela Lombaerts. Fontes: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira e Acervo Digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Finalmente, com o objetivo de averiguar a afirmação de Rodrigo Otávio de que a Lombaerts aproveitou a composição de *Quincas Borba* em *A Estação* quando da impressão do livro, e também para investigá-la no espectro de *Papéis Avulsos*, nota-se uma pequena diferença entre as versões publicadas nas revistas e aquelas posteriormente estampadas em livro. Embora muito próximas, a fonte utilizada nos códices é levemente mais fina do que aquela que era empregada na revista.

A partir desses dados, torna-se possível estabelecer a hipótese de que, assim como os dois livros mencionados, *Papéis Avulsos* também foi editado por Baptiste-Louis Garnier e impresso pela Lombaerts, sob encomenda. Pode-se considerar estranho, porém, que não seja feita qualquer menção à casa Garnier na primeira edição da coletânea, sendo que em *Quincas Borba*, por exemplo, consta o nome do francês na folha de rosto da obra.

Considerando-se essa hipótese, é importante ressaltar o papel de Garnier na literatura nacional e na edição de livros no Brasil. Nascido na França em uma família de editores, Baptiste-Louis Garnier trabalhou com seus irmãos mais velhos em Paris na editora da família até 1844, quando veio ao Brasil com o objetivo de desenvolver o ramo editorial num país novo, em que ainda eram poucas as casas editoriais e/ou de impressão. Inicialmente, Garnier imprimia suas obras principalmente em Paris ou em outras firmas gráficas instaladas no Brasil, como foi o caso da de Paula Brito ou de Lombaerts. Ele também foi responsável pela publicação de uma revista quinzenal que recebeu o nome de *Jornal das Famílias*, estudada no terceiro capítulo desta dissertação.

Baptiste-Louis era o caçula de nove filhos de dois camponeses nascidos na pacata península de Cotentin. Dentre eles, além do editor estabelecido no Brasil, outros três de seus irmãos também enveredaram para o mercado livreiro, com atuação em diferentes países e línguas. Ao se instalar por aqui, porém, Baptiste-Louis expande sua atividade

intelectual para além da edição e venda de livros, alcançando o estatuto de grande incentivador das letras brasileiras:

Para Auguste e Hippolyte Garnier, que pertenciam a outra geração de editores, e que deixaram sua cidade natal sem ter tido tempo de adquirir a cultura escolar que possuiria seu sucessor, as coisas foram diferentes. Acima de tudo comerciantes ou negociantes, empresários dinâmicos e homens de negócios experientes, eles souberam aproveitar todas as oportunidades que lhes foram oferecidas, readquirindo a baixo preço os fundos dos editores que lhes pareciam suscetíveis a completar melhor sua oferta de livros. Entretanto, eles não procuraram recrutar os escritores dos quais todo mundo falava e permaneceram à parte dos debates que animavam o mundo das letras. Mais jovem que eles, Baptiste-Louis Garnier agia de uma maneira totalmente diferente em relação aos homens de letras brasileiros, mas, aos olhos de seus irmãos, seu papel consistia em vender em grandes quantidades os volumes que compunham os catálogos da Garnier Frères [...]⁵²

Garnier foi um dos grandes promotores da literatura nacional, assim como Paula Brito, conseguindo, ainda, o sucesso financeiro que este último não alcançara. Além de editar coleções inteiras de alguns dos autores mais rentáveis da época, como José de Alencar e Bernardo Guimarães, Garnier sabia reconhecer talentos como o de Machado e apoiá-los, mesmo que nem sempre a perspectiva de vendagem fosse alta. Além disso, foi pioneiro na questão dos direitos autorais no país, pagando regularmente e em quantias que se destacam até mesmo quando comparadas a valores da década de 1970⁵³. A crítica a *Papéis Avulsos* publicada originalmente no *Messenger du Brésil*⁵⁴ comenta o prestígio

⁵² MOLLIER, Jean-Yves. “Uma Livraria Internacional no Século XIX, a Livraria Garnier Frères”. In: GRANJA, Lúcia e LUCA, Tania Regina de (orgs.). *Suportes e Mediadores: A Circulação Transatlântica dos Impressos (1789-1914)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018, pp. 48-49.

⁵³ HALLEWELL, Laurence. *op. cit.*, pp. 233-235.

⁵⁴ Jornal editado por Émile Deleau, que antes comandava a folha *Le Gil Blas – Journal Politique, Satyrique et Artistique*. Segundo Valéria Guimarães, “com a mudança de nome, Deleau adota orientação mais sóbria e comercial. Tinha, em geral, quatro páginas escritas em francês, das quais uma e meia de anúncios, alguns

de Garnier e afirma que as letras brasileiras seriam “devedoras” de seus “singulares serviços”:

Pour terminer, félicitons l’éditeur, M. Garnier, auquel les lettres brésiliennes sont redevables de si nombreux et si sigoalés services, d’avoir compris que le nouveau volume de M. Machado de Assis méritait une exécution typographique soignée. Le livre imprimé chez MM. Lombaerts et C., ne laisse rien à désirer et est digne en tous points de la réputation qu’ils ont su acquérir depuis longtemps.⁵⁵

O crítico também comenta que a Lombaerts teria sido responsável por uma “execução tipográfica cuidadosa” de *Papéis Avulsos*, digna do autor e do editor, não deixando a desejar para a reputação de Garnier como editor no país. Um anúncio da obra publicado no *Jornal do Commercio* reforça a ideia da relação entre Machado de Assis e o trabalho editorial da Garnier:

deles em português. [...] O *Messenger do Brésil*, como órgão representante da colônia francesa no Rio de Janeiro, faz referências a outras instituições francesas do Rio de Janeiro ligadas ao universo do impresso periódico francês, sendo fonte importante para estudiosos das redes de mediadores culturais que se formavam.” Cf. GUIMARÃES, Valéria. “Agentes da Circulação de Jornais Franceses no Brasil (Passagem do Século XIX ao XX)”. In: GRANJA, Lúcia e LUCA, Tania Regina de (orgs.). *op. cit.*, pp. 343-344.

⁵⁵ “Papéis Avulsos por Machado de Assis”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: n. 305b, 04 nov. 1882, p. 2. Em tradução livre: “Para terminar, felicitamos o editor, Sr. Garnier, a quem as letras brasileiras são devedoras de numerosos e singulares serviços, por ter compreendido que o novo volume do Sr. Machado de Assis merecia uma execução tipográfica cuidadosa. O livro, impresso pela casa Lombaerts & Cia, não deixa a desejar e é digno em todos os pontos da reputação que eles adquiriram com o tempo.”.

Figura 32: Anúncio de *Papéis Avulsos* na edição de 27 de outubro de 1882 (n. 299) do *Jornal do Commercio*, propagandeado como obra da Garnier. O anúncio demonstra a importância dada ao livro e o desejo claro de comercializá-lo. Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

A relação de Machado com a Garnier surgiu a partir da publicação de sua primeira obra, o livro de poesias *Crisálidas* (1864). Garnier foi o único editor do Bruxo por mais cinco livros, incluindo seu primeiro romance, *Resurreição* (1872) e seus dois primeiros livros de contos, *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia-noite* (1873). Essa “exclusividade” teve fim com a publicação de *A Mão e a Luva* (1874), seu segundo romance, pela Tipografia do jornal *O Globo*. A parceria foi retomada logo em seguida com a publicação de *Americanas* (1875), mas agora não mais com exclusividade: *Iaiá Garcia* (1878) foi editado pela Tipografia d’O Cruzeiro, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) pela Tipografia Nacional e a já referida peça *Tu Só, Tu, Puro Amor* (1881) pela Lombaerts & Co, a mesma responsável pela publicação de *Papéis Avulsos*. Lúcia Granja comenta sobre a importância dessa associação para ambos no início de suas atividades:

Veremos, dessa forma, como, estranhamente, nesse primeiro momento, ambos se alinharam (e aliaram) em seus objetivos e ações: o livreiro-editor precisava, necessariamente, de um bom escritor, e o escritor em formação precisava, necessariamente, de formas de veiculação para sua literatura. Nessa linha, as atividades de Machado de Assis como contista no *Jornal das Famílias* [...] e como cronista e crítico literário no *Diário do Rio de Janeiro* (1861-1866), assim como a publicação dos primeiros livros de Machado nos anos 1860 e 1870 *chez* Garnier, apontam, por mais contraditório que isso possa parecer em termos bourdieusianos, para a importante participação e apoio que o escritor deu à consolidação de uma linha editorial que Garnier abria para a literatura brasileira.⁵⁶

Além de Garnier ter sido um grande incentivador da literatura brasileira de modo geral, o que conferia destaque a seu catálogo como editor, o francês foi o maior editor do escritor carioca, sendo responsável não só pelo incentivo inicial como também pela publicação de boa parte de suas obras futuras. Machado manteve relações de amizade com seu editor, sendo inclusive uma das poucas pessoas presentes em seu enterro⁵⁷. O autor escreveu um necrológio para seu editor e amigo, publicado inicialmente na *Gazeta de Notícias* à época de sua morte, em 1893 e, posteriormente, em *Páginas Recolhidas* (1899). Nele, o bruxo comenta, com ares de saudade, a personalidade de Garnier e as histórias e amizades vividas nos números 69 e 71 da Rua do Ouvidor, afirmando, ainda, que quem passar pelo endereço naquela data “há de sentir que falta alguma coisa à rua”⁵⁸.

Segundo Laurence Hallewell, após a morte de Baptiste-Louis, Machado foi persuadido pelo irmão do editor, François-Hippolyte Garnier, a vender os direitos autorais

⁵⁶ GRANJA, Lúcia. “*Chez Garnier, Paris-Rio* (de Homens e de Livros)”. In: GRANJA, Lúcia e LUCA, Tania Regina de (orgs.). *op. cit.*, p. 63.

⁵⁷ HALLEWELL, Laurence. *op. cit.*, p. 233.

⁵⁸ ASSIS, Machado de. “Garnier”. In: *Páginas Recolhidas*. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. II, 2015, pp. 616-617.

de todas as suas obras para a Garnier⁵⁹. Essa proximidade constante do escritor com a casa editorial pode ser outra explicação para o fato de vários jornais atribuírem a primeira edição de *Papéis Avulsos* à Garnier e não à Lombaerts & Cia.

A importância da relação dessas duas “editoras” possivelmente responsáveis por *Papéis Avulsos* com o autor da obra foi fundamental para que a coletânea viesse a público em forma de livro. Admitindo-se que Garnier tenha sido o editor da obra, como parecem crer os jornais da época, e sendo ele um dos nomes que mais dominaram o mercado livresco brasileiro na segunda metade do século XIX, sua colaboração editorial, em harmonia com o prestígio de Machado no ambiente literário, empresta grande destaque aos escritos de *Papéis Avulsos*.

⁵⁹ HALLEWELL, Laurence, *op. cit.*, p. 294.

6. Conclusão

O ato de leitura vai muito além da compreensão dos signos impressos no papel. Ao empreender uma jornada através de um escrito, o leitor depara-se também com o contexto histórico tanto do texto quanto da vida do autor e de sua assinatura, com o suporte que veicula a mensagem, com os escritos que circunscrevem a obra em questão, entre outros elementos que podem ou não interferir no modo como um mesmo conteúdo será compreendido por diferentes indivíduos. Para Jean Marie Guolemot,

Ler é dar um sentido de conjunto, uma globalização e uma articulação aos sentidos produzidos pelas sequências. [...] Ler é, portanto, construir e não reconstruir um sentido. A leitura é uma revelação pontual de uma *polissemia* do texto literário. A situação da leitura é, em decorrência disso, a revelação de uma das virtualidades significantes do texto. No limite, ela é aquilo pelo qual se atualiza uma de suas virtualidades, uma situação de comunicação particular, pois aberta.¹

O estudo aqui desenvolvido procurou compreender como os leitores dos jornais do século XIX podem ter construído sentidos diferentes para “A Chinela Turca”, “Uma Visita de Alcebiades” e “Na Arca” daqueles que posteriormente seriam construídos pelos leitores de *Papéis Avulsos* não só no calor da hora, mas ao longo dos anos vindouros.

Sendo assim, procurou-se examinar o contexto de publicação de cada um dos contos de *Papéis Avulsos* impressos durante a década de 1870 não só com o objetivo de analisar os protocolos de leitura nos quais eles foram inseridos, mas também para entender por que três narrativas que, cronologicamente, estão mais próximas da chamada

¹ GOULEMOT, Jean Marie. “Da Leitura Como Produção de Sentidos”. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação liberdade, 2009, p. 108.

“primeira fase” do autor foram recolhidas em uma coletânea de contos pós-*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, visto como marco de virada na literatura machadiana.

Segundo Roger Chartier, o ser humano guarda seus textos com o objetivo de preservar do esquecimento “os traços do passado, a lembrança dos mortos ou a glória dos vivos”². No entanto, o apagamento de certos textos seria necessário para não provocar uma proliferação sem controle, o que diminuiria a importância dos documentos que foram registrados.

Durante sua vida como escritor, Machado de Assis foi muito ciente quanto a quais textos queria preservar como parte de seu legado³. Por esse motivo, muitos dos escritos que publicou em jornais – sejam eles crônicas, contos ou crítica – não foram posteriormente recolhidos em livro. Quando olhamos para os três jornais aqui estudados, percebemos que o Bruxo do Cosme Velho escolhia com bastante cuidado os textos que depois levaria para as obras impressas. Dos dois contos publicados em *A Epocha*, apenas “A Chinela Turca” é salvo da efemeridade do suporte jornalístico; de suas mais de vinte colaborações estampadas n’*O Cruzeiro*, somente *Iaiá Garcia* e “Na Arca” recebem tratamento livresco; e quanto às produções saídas no *Jornal das Famílias* de 1874 até 1878, apenas “Uma Visita de Alcebiades” é recolhida em livro.

Ao trazê-los para *Papéis Avulsos* em 1882, Machado insere-os em um todo coeso, uma família reunida à mesma mesa, ainda que ele tivesse concebido todos os irmãos mais novos dessa família em um período de pouco mais de um ano antes da publicação do livro. Desse modo, parece que o autor via nesses três textos um diferencial que os afastava

² CHARTIER, Roger. *Inscriver e Apagar*. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 9.

³ Mário de Alencar, ao reunir crônicas escolhidas da série *A Semana*, comenta na Advertência: “Ao próprio autor lembrei e pedi que as reunisse em livro e posto me objetasse às vezes com dúvida sobre o valor desses escritos, salvo um ou outro além dos já publicados nas *Páginas Recolhidas*, não me pareceu que ficasse alheio ao pensamento de fazer a coleção.” Cf. ALENCAR, Mário de. “Advertência”. In: ASSIS, Machado de. *A Semana*. Organização de Mário de Alencar. Rio de Janeiro: Garnier, 1910, p. V.

não só das outras produções que publicara nos jornais em questão, mas também da contística que praticara em *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia-noite*.

Quando publicado em 1875 n’*A Epocha*, jornal efêmero que tinha como tema principal a vida cultural do Rio de Janeiro, “A Chinela Turca” tinha uma conclusão bastante distinta daquela que depois seria impressa em livro. Com final mais fechado, o conto tinha como principal mensagem quão nocivos seriam os melodramas, gênero teatral ao qual Machado opunha-se veementemente, por se tratar de entretenimento, sem a função civilizatória que o autor acreditava ser essencial à arte dramática.

A folha em que o conto foi publicado defendia ideias similares: colonistas como Giroflé-Giroflá e Swift, ao falarem do teatro nacional, tratavam com desdém algumas das peças então exibidas no país, muito embora acreditassem também na importância dessa arte para o desenvolvimento da sociedade. O jornal, todo assinado por pseudônimos, teve uma curta vida de quatro edições, e Machado contribuiu nas duas primeiras. Tratava-se de um projeto de Joaquim Nabuco cuja equipe era composta por indivíduos que compartilhavam de visões parecidas sobre cultura. Segundo Ivan Teixeira, Joaquim Nabuco faria parte de um grupo de intelectuais liberais que ajudariam a moldar traços da chamada “segunda fase” do autor:

Por essa perspectiva, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *O Alienista* e as demais obras da “segunda maneira” do autor – como se dizia então – explicam-se em parte pela filiação conceitual de Machado de Assis a um novo grupo político, para o qual contribuía com a dimensão artística das formas, dos processos, dos temas, das ideias, das imagens e dos motivos. O escritor deixara a proteção conservadora de José de Alencar – época em que, entre 1863 e 1878, escreveu para o *Jornal das Famílias* – e passara para um núcleo mais nuançado, cujos integrantes oscilavam entre a tradição e a renovação do pensamento político e da prática social no Brasil. Pertenciam a esse grupo, entre muitos

outros, o Visconde do Rio Branco, Saldanha Marinho, Joaquim Nabuco, Benjamin Constant, Quintino Bocaiuva, Rui Barbosa e alguns escritores associados à Academia Brasileira de Letras, tais como José Veríssimo, Olavo Bilac, Aluísio e Artur Azevedo. Não se podem esquecer também os proprietários de grandes jornais, como Ferreira de Araújo, da *Gazeta de Notícias*, e Henrique Lombaerts, de *A Estação* – os quais, como editores, declaravam contínuo apreço público pelo escritor.

Se o jovem Machado atuava de modo mais militante nas suas contribuições jornalísticas do início da década de 1860, Teixeira aponta a hipótese de que, em sua literatura, a morte de José de Alencar e a consequente ausência de sua figura protetora impulsionariam a prosa machadiana também para um caminho de viés mais liberal. A participação de Machado em *A Epocha*, de Nabuco, em 1876, disfarçada pelo pseudônimo Manassés, já evidenciava um afastamento da prosa mais conservadora de Alencar, mesmo que evitando possíveis desentendimentos com o autor cearense.

Quando publicado no livro, porém, “A Chinela Turca” tem um final muito mais aberto, em que o sonho do bacharel Duarte, muito próximo em estrutura aos melodramas recheados de exagero que Machado tanto criticava, é visto por Duarte como muito mais valioso do que a peça que ele então ouvia. Como se não bastasse, a personagem chega à conclusão de que o verdadeiro espetáculo está não no palco, mas no espectador.

A partir desse ponto, o conto alinha-se mais fortemente com seus irmãos: a ironia do texto machadiano ganha força, na medida em que os melodramas são comparados às estruturas que governam o universo onírico e, ainda assim, saem perdendo; e à ideia de que é o leitor quem constrói os sentidos de um texto, diretriz presente também em “O Segredo do Bonzo”.

Já “Uma Visita de Alcebíades” apresenta uma trajetória mais tortuosa. Estampado pela primeira vez em 1876 no *Jornal das Famílias*, o conto apresentava uma estrutura

muito distinta daquela que depois seria apresentada nas versões da *Gazeta de Notícias* e de *Papéis Avulsos*, ambas muito próximas e publicadas em 1882. No periódico de Garnier, a narração do protagonista é feita em uma reunião de convivas no dia de Natal, já distante uma semana dos fatos relatados. Já em *Papéis Avulsos*, o conto transforma-se na paródia de uma carta ao chefe de polícia, escrita pouco tempo depois do ocorrido e pedindo ajuda para tratar do corpo que jaz na casa do remetente.

No *Jornal das Famílias*, Machado buscava atender um público feminino já habituado com sua prosa, tida como amena, desde 1864. A produção de Machado para a folha rendeu-lhe dois grandes frutos: seis das sete narrativas que compuseram *Contos Fluminenses* e a totalidade de *Histórias da Meia-noite*. O jornal tinha por objetivo educar as mulheres como boas esposas e mães, ao mesmo tempo que trazia entretenimento e dicas para atividades do dia a dia, como costura ou cozinha.

Os contos que Machado escreveu para a folha seguiam, no geral, uma estrutura familiar: longos, ocupavam mais de uma edição; fáceis de ler, eram muitas vezes pontuados com trechos humorísticos; por fim, costumavam trazer para a narrativa alguma moral capaz de ser incorporada pela leitora que se deparava com ele. Embora a primeira versão de “Uma Visita de Alcebiades” esteja entre os textos mais curtos da coleção de textos machadianos publicados no periódico, ele tem elementos de humor e moralidade, parodiando a sociedade do século XIX como forma de educação das jovens leitoras.

Em contrapartida, no livro, o conto configura-se não só como paródia da sociedade, mas também do gênero carta, em missiva endereçada a um chefe de polícia. Nessa perspectiva, o conto aproxima-se de irmãos como “Teoria do Medalhão”, “Na Arca”, “O Segredo do Bonzo” e “A Sereníssima República” ao parodiar, em chave literária, uma espécie textual. A ironia da narrativa fica ainda mais forte à medida que não só a própria sanidade do desembargador X é questionada, como também cresce o

contraste entre a admiração que o narrador destina à Antiguidade e sua irritação com os comentários negativos que Alcebiades desfere a respeito dos hábitos da sociedade oitocentista.

Diferentemente do que ocorreu com seus irmãos, “Na Arca” praticamente não sofreu alterações da versão original, n’*O Cruzeiro* em 1878, para aquela que saiu na coletânea *Papéis Avulsos*. Exceto o texto introdutório, que foi eliminado, as mudanças se revelaram muito sutis, provocando pouca ou nenhuma diferença no sentido quando se considera tão somente a textualidade. Sendo assim, quais sentidos o periódico e o livro emprestam para um conto cuja estrutura principal quase não se alterou?

Dos três periódicos aqui examinados, *O Cruzeiro* é o que mais oferece material para análise. *A Epocha* durou somente quatro números, o que torna sua linha editorial menos desenvolvida. Enquanto isso, o *Jornal das Famílias*, embora longo, era mensal e tinha um público-alvo menos amplo, já que se tratava de uma folha destinada preferencialmente às mulheres. Em contrapartida, *O Cruzeiro* era um jornal diário que trazia notícias dos mais variados assuntos, a ponto de competir em assinaturas com a *Gazeta de Notícias*, jornal mais popular no período.

Em *O Cruzeiro*, notoriamente católico, “Na Arca” adquire sentido mais próximo do moralismo religioso, especialmente quando associado à assinatura de Eleazar, um “tradutor” com nome bíblico. Assim, a moral do conto teria caráter mais unívoco, porque teria como ponto principal a ganância exagerada. Já a menção de Noé à guerra russo-turca de 1878 funciona como elemento fático no texto: ela proporciona uma associação entre Sem, Jafé, Cam e Noé, do *Gênesis*, e os leitores, que acompanhavam o conflito n’*O Cruzeiro* e nos demais jornais da época. Há um diálogo do conto com o gênero do “folhetim”, aproximando o texto do espaço em que fora publicado, frequentemente usado para apontar os sucessos da semana.

Quando em meio aos outros contos de *Papéis Avulsos*, “Na Arca” adquire sentidos mais perenes. Ele e seus demais irmãos sentados à mesma mesa são capazes de emprestar significados uns aos outros e estabelecer um conjunto coeso. O conto passa a fazer parte, então, de uma obra que seguramente foi responsável por consolidar a chamada “segunda maneira” do estilo machadiano tanto para a crítica da época quanto para a dos anos subsequentes.

A guerra russo-turca, antes um elemento que poderia ser considerado datado e escolhido unicamente para estabelecer uma aproximação com o leitor do jornal, agora funciona como evento em uma série que confirmaria a hipótese de que a corrupção humana, característica que Deus tinha intenção de eliminar com a criação da arca, não deixaria de existir. Quatro anos depois do fim da referida guerra, haveria um afastamento do acontecimento por parte do público leitor, principalmente quando em comparação aos leitores d’*O Cruzeiro* em 1878. A guerra russo-turca adquire, então, perspectiva metonímica, representando um todo de guerras por território posteriores ao momento bíblico narrado.

O livro também soma à leitura dos contos a assinatura do autor, sem o intermédio de um pseudônimo, ao contrário do que acontecera na publicação nos jornais. O nome Machado de Assis afirma-se como um fator que empresta importante sentido às narrativas. O bruxo do Cosme Velho era um dos autores mais consagrados de nossa literatura já na época da publicação da obra, e adquirira, após a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a pecha de filósofo ao mesmo tempo triste e humorista. Em se tratando de uma continuação do estilo afirmado pelo romance de 1881 para a crítica da época, os contos de *Papéis Avulsos* assumem tom similar ao das *Memórias Póstumas*.

Os jornais e o livro, portanto, emprestaram diferentes sentidos para cada um dos contos. Quando publicados nos jornais, os escritos de Machado se mostram circunscritos

por textos e repertórios que condizem com as linhas editoriais de cada periódico, e que consequentemente funcionam como paratextos das narrativas. Em contrapartida, no livro os contos aproximam-se não só entre si como também do conjunto dos outros textos ali reunidos, o que repercute nos sentidos que podem ser apreendidos de todos eles. Os elementos de coesão presentes em *Papéis Avulsos*, especialmente em termos de gênero dos textos, conferem a eles sentidos que se interlaçam, elevando a obra ao *status* de um dos maiores livros de contos da história da literatura brasileira – *status* esse que, em parte, já foi conquistado poucos anos depois de sua publicação.

7. Anexos

7.1. Colação das duas versões de “A Chinela Turca”

Diferenças do conto “A Chinela Turca”:

Texto publicado originalmente no jornal *A Época*, em 14 de novembro de 1875, sob o pseudônimo de Manassés: AEp

Primeira edição de *Papéis Avulsos* publicada pela Lombaerts & Cia, em 1882: LC.

Na primeira coluna do jornal, as linhas começam a ser contadas a partir do título do conto.

As ortografias foram atualizadas.

AEp: p. 3, col. 1, l. 1: Acabava o bacharel Duarte de compor / LC: p. 107, l. 1: Vede o bacharel Duarte. Acabava de compor

AEp: p. 3, col. 1, l. 2: teso, correto e imperturbável laço de gravata, que / LC: p. 107, l. 2: teso e correto laço de gravata que

AEp: p. 3, col. 1, l. 3: 1850, quando o criado lhe anunciou a visita / LC: p. 107, l. 3: 1850, e anunciam-lhe a visita

AEp: p. 3, col. 1, l. 4: Alves. O bacharel estremeceu / LC: p. 107, l. 4: Alvez. Notai que é de noite, e passa das nove horas. Duarte estremeceu

AEp: p. 3, col. 1, l. 7: A segunda é que o bacharel / LC: p. 107, l. 8: A segunda é que ele

AEp: p. 3, col. 1, l. 8: em uma *soirée* / LC: p. 107, l. 9: em um baile

AEp: p. 3, col. 1, l. 18: igreja. [Nestas circunstâncias / LC: p. 108, l. 2: igreja. Nestas circunstâncias

AEp: p. 3, col. 1, l. 20: Antigo amigo / LC: p. 108, l. 4: Velho amigo

AEp: p. 3, col. 1, l. 21: pai nas campanhas do Rio da Prata / LC: p. 108, l. 5: pai no exército

AEp: p. 3, col. 1, l. 29: e, os olhos / LC: p. 108, l. 13: e os olhos

AEp: p. 3, col. 2, l. 7: vai à *soirée* da / LC: p. 108, l. 23: vai à casa da

AEp: p. 3, col. 2, l. 14: Sabe que fiz / LC: p. 109, l. 5: Saiba que fiz

AEp: p. 3, col. 2, l. 25: campanhas relatadas em Tito Livio. [Havia porém / LC: p. 109, l. 16: campanhas do Rio da Prata. Havia porém

AEp: p. 3, col. 2, l. 27: generais romanos / LC: p. 109, l. 18: generais platinos

AEp: p. 3, col. 2, l. 29: Esta última circunstância / LC: p. 109, l. 20: Esta circunstância

AEp: p. 3, col. 2, l. 30: Alves, algumas / LC: p. 109, l. 21: Alves algumas

AEp: p. 3, col. 2, l. 34: luzes da rampa. [Não entrou / LC: p. 109, l. 24: luzes do tablado. Não entrou

AEp: p. 3, col. 2, l. 49: trabalhinho / LC: p. 110, l. 14: trabalho

AEp: p. 4, col. 1, l. 5: disse ao criado que não deixasse entrar ninguém. [O algoz / LC: p. 111, l. 5: disse ao moleque que não deixasse entrar ninguém. O algoz

AEp: p. 4, col. 1, l. 21: passatempo. [Havia logo / LC: p. 111, l. 20: passatempo. Havia logo

AEp: p. 4, col. 1, l. 28: sétimo. [Além da / LC: p. 112, l. 2: sétimo. Além da

AEp: p. 4, col. 1, l. 43: fulgiam-lhe aos olhos do espírito / LC: p. 112, l. 18: fulgiam-lhe ao espírito

AEp: p. 4, col. 1, l. 45: Cecília; ele a via com os seus olhos azuis / LC: p. 112, l. 19: Cecília; via-a com os olhos azuis

AEp: p. 4, col. 1, l. 46: seu gesto delicado e gracioso, a dominar todas as demais damas que lá deviam / LC: p. 112, 20: o gesto delicado e gracioso, dominando todas as demais damas que deviam

AEp: p. 4, col. 1, l. 54: O tempo ia passando / LC: p. 113, l. 3: Voava o tempo

AEp: p. 4, col. 1, l. 57: major, que parecia ler atentamente o manuscrito, ergueu-se, empertigou-se, cravou / LC: p. 113, l. 5: major enrolava outra vez o manuscrito, erguia-se, empertigava-se, cravava

AEp: p. 4, col. 1, l. 58: saiu arrebatadamente / LC: p. 113, l. 8: saía arrebatadamente

AEp: p. 4, col. 2, l. 9: quando o criado / LC: p. 113, l. 18: quando o moleque

AEp: p. 4, col. 2, l. 20: eu com V.S.? / LC: p. 114, l. 4: eu com o senhor?

AEp: p. 4, col. 2, l. 28: um olhar inquisitorial / LC: p. 114, l. 12: uns olhos de inquisidor

AEp: p. 5, col. 1, l. 1: então V.S. pensava / LC: p. 115, l. 21: então pensava

AEp: p. 5, col. 1, l. 4: gênero humano? / LC: p. 115, l. 24: gênero humano.

AEp: p. 5, col. 1, l. 6: o moço estremeceu e sentiu um calafrio / LC: p. 116, l. 1: Duarte teve um calafrio

AEp: p. 5, col. 1, l. 25: resignou-se ao adiamento, envolveu-se no silêncio e no chambre / LC: p. 116, l. 18: resignou-se à espera, enfronhou-se no silêncio, derreou o corpo

AEp: p. 5, col. 1, l. 30: Dizendo isto / LC: p. 116, l. 23: Dizendo isto,

AEp: p. 5, col. 1, l. 34: Ouviu daí a pouco ranger / LC: p. 117, l. 2: Ouviu, daí a pouco, ranger

AEp: p. 5, col. 1, l. 38: seguraram-lhe nas mãos / LC: p. 117, l. 5: seguraram-lhe as mãos

AEp: p. 5, col. 1, l. 40: desconhecidas, que proferiam baixinho palavras soltas e frases truncadas / LC: p. 117, l. 7: desconhecidas, palavras soltas, frases truncadas

AEp: p. 5, col. 1, l. 50: a sala era tudo / LC: p. 117, l. 16: a sala, era tudo

AEp: p. 5, col. 2, l. 6: sala e apareceu, ou melhor, negrejou / LC: p. 118, l. 10: sala e negrejou

AEp: p. 5, col. 2, l. 7: Duarte levantou-se como / LC: p. 118, l. 11: Duarte levantou-se, como

AEp: p. 5, col. 2, l. 12: sentidos. [O inesperado / LC: p. 118, l. 16: sentidos. O inesperado

AEp: p. 5, col. 2, l. 14: ideias do bacharel, a respeito da aventura, de que estava sendo protagonista. Não / LC: p. 118, l. 17: as ideias anteriores a respeito da aventura. Não

AEp: p. 5, col. 2, l. 26: e dois anos / LC: p. 119, l. 4: e cinco anos

AEp: p. 6, col. 1, l. 1: com ela / LC: p. 120, l. 16: com a dona

AEp: p. 6, col. 1, l. 10: azuis, não pensativos como os de Cecília, mas extáticos / LC: p. 120, l. 25: azuis, como os de Cecília, extáticos

AEp: p. 6, col. 1, l. 22: ainda em lances como aquele / LC: p. 121, l. 12: ainda em lances daqueles

AEp: p. 6, col. 1, l. 23: compôs, o melhor que pôde, o chambre / LC: p. 121, l. 13: compôs o chambre

AEp: p. 6, col. 1, l. 25: a que a moça / LC: p. 121, l. 14: a que ela

AEp: p. 6, col. 1, l. 32: primeira, casar; segunda, fazer testamento; terceira, engolir / LC: p. 121, l. 22: a primeira é casar; a segunda, escrever o seu testamento; a terceira engolir

AEp: p. 6, col. 2, l. 12: reuniu todas as forças / LC: p. 123, l. 12: coligiu todas as forças

AEp: p. 6, col. 2, l. 19: nos ombros do homem / LC: p. 123, l. 20: nos peitos do homem

AEp: p. 6, col. 2, l. 21: sentiu apenas o abalo do golpe; mas, passada / LC: p. 123, l. 22: sentiu apenas um grande abalo; e, uma vez passada

AEp: p. 6, col. 2, l. 24: esbarrando nas árvores / LC: p. 124, l. 1: esbarrando árvores

AEp: p. 6, col. 2, l. 28: folhas. Duas vezes / LC: p. 124, l. 5: folhas, duas vezes

AEp: p. 6, col. 2, l. 37: lendo o *Jornal do Comércio* / LC: p. 124, l. 15: lendo um número do *Jornal do Comércio*

AEp: p. 6, col. 2, l. 40: empunhando o *Jornal*, cujas formas / LC: p. 124, l. 19: empunhando a folha, cujas dimensões

AEp: p. 6, col. 2, l. 52: Duas / LC: p. 124, l. 6: Deram duas agora mesmo

AEp: p. 6, col. 2, l. 53: Livre do pesadelo, Duarte despediu-se do major jurando a si próprio nunca mais assistir à leitura de melodramas, sejam ou não obras de major. É a moralidade do conto / LC: p. 124, l. 7: Duarte acompanhou o major até a porta, respirou ainda uma vez, apalpou-se, foi até a janela. Ignora-se o que pensou durante os primeiros

minutos; mas, ao cabo de um quarto de hora, eis o que ele dizia consigo: – Nífa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me que muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco.

7.2. Transcrição da primeira versão de “Uma Visita de Alcebiades”⁴

O desembargador Alvares bebeu a última gota de genuíno⁵ café, limpou os bigodes ao guardanapo e dispôs-se a obedecer às moças que lhe pediam uma anedota. Era noite de Natal; e o comendador costumava a reunir alguns amigos. O desembargador era figura obrigada de tais festas. Conversado, galhofeiro, palrador, trazendo sempre no alforje da memória boa cópia de anedotas que distribuía às meninas e rapazes curiosos, não era possível passar sem ele naquelas noites de festa anual. A única alteração que havia era uma xícara de café que o desembargador não dispensava nunca, alegando que o chá ia levando a humanidade para a total extinção.

— Carlos Magno não bebia chá e podia com sua célebre espada, dizia ele; se bebesse café não sei o que teria deixado de fazer.

Mas uma xícara de café era fraco preço para tão amável conviva. Por isso, a dona da casa mandara vir da fazenda de um tio um excelente saco de café e que bebia, a qualquer hora o desembargador, quando ali ia, e ia sempre. Nas noites de festas fartava-se o comendador daquela bebida favorita.

Afiaram todos o ouvido, e o desembargador começou:

“— Não contarei uma anedota mentirosa, dessas que os redatores de folhinhas aumentam ou remendam para regalo dos fregueses. Vou referir o que me aconteceu sábado passado.

“Sábado passado, logo depois do jantar, estirei-me no divã e abri uma página de Plutarco. Estas meninas talvez não saibam que Plutarco é um autor grego. Pois fiquem sabendo. É autor profano e pagão. Sem embargo disso, tem muitos merecimentos.

⁴ Optamos por transcrever a primeira versão apenas de “Uma Visita de Alcebiades” devido às grandes diferenças entre a variante publicada no *Jornal das Famílias* e aquela que depois sairia em *Papéis Avulsos*, diferenças estas que dificultam a compreensão da colação quando vista isoladamente. A ortografia foi atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Quaisquer erros de cunho tipográfico que tenham aparecido no jornal serão apresentados em notas de rodapé.

⁵ No jornal, as palavras vieram unidas, sem espaço: “degenuino”.

“Lia Plutarco, acontecendo-me o que sempre me acontece quando abro um horo de antiguidade. Passo todo em espírito para o tempo do livro. Depois de jantar é excelente; e acompanhado de um bom charuto de Havana não há nada melhor. O fumo envolve a imaginação numa espécie de nimbo extremamente favorável às evocações mentais. Dentro de pouco acha-se a gente numa via romana, ao pé de um pórtico grego ou na loja de um gramático. Desaparecem os tempos modernos, a insurreição da Herzegovina, a guerra dos carlistas, a rua do Ouvidor, e o Circo Chiarini. Quinze ou vinte minutos de vida antiga por trezentos réis, termo médio, que é o preço do charuto. Uma verdadeira digestão literária.

“Ora, foi isso o que me aconteceu sábado passado. A página aberta acertou de ser a vida de Alcebíades; deixei-me ir ao sabor da tradução de Amyot. Daí a pouco estava nos jogos olímpicos, a contemplar o elegante ateniense, guiando os seus sete carros, com a firmeza e o donaire com que havia de reger mais tarde as armadas, os cidadãos e os próprios sentidos. Imaginem se vivi! Mas não há bem que sempre dure. Acabou o charuto, desfez-se o nimbo, a antiga Atenas voltou ao cemitério da história e caíram-me os olhos no casaco branco, que então vestia, e nos sapatos de cordovão que me resguardavam os pés.

“Súbito pensei comigo:

“— Que impressão faria ao ateniense Alcebíades o nosso vestuário moderno?

“Não sei se sabem que sou um tanto espiritista. Não se riam; sou até muito. Posso dizer que vivo, como, durmo, passeio, converso, bebo café e espero morrer na fé de Allan Kardec. Convencido de que todos os sistemas são puras niilidades, adotei o mais jovial de todos.

“Sendo espiritista, lembrei-me de evocar Alcebíades; o que imediatamente fiz, convidando-o a comparecer na minha casa, rua de tal, número tantos (placa). Alcebíades

é polido e benévolo; não se fez esperar muito. Cinco minutos depois tínhamos ambos aproximado duas civilizações; o tempo e a eternidade conversavam amigavelmente como pessoas da mesma família.

“— Que me queres, curioso mortal?

“Não respondi logo; fiquei boquiaberto a contemplá-lo. Não era uma sombra impalpável que eu tinha diante de mim, era um homem de carne e ossos, o próprio Alcebíades, tal qual se fora de vida, ainda trajado como se estivera prestes a arengar os pataus de Atenas.

“— De que te espantas? perguntou ele.

“— De te ver qual eras antes de mudar de domicílio.

“Alcebíades sorriu desta metáfora cansada como se me dissesse que não valia a pena incomodar um membro ilustre do povo mais espirituoso da terra para lhe repetir uma figura já desprezada dos mais⁶ pífios retóricos. Sorriu; e sentou-se benevolmente na cadeira de balaço que ficava defronte de mim. Começamos então uma conversa singularmente interessante. Dei-lhe notícias do século; contei-lhe o que ia pela pátria; falei-lhe do parlamento grego, instituição que ele não compreendeu muito – e referi-lhe a facilidade com que Bulgaris e Comondouras, estadistas seus patrícios, andavam a cair e a subir ao ministério.

“— Sempre atenienses! murmurou ele. Mas⁷, afinal por que motivo me mandaste chamar?

“— Queria propor-te uma coisa.

“— Dize.

“— Queres ir comigo a uma *soirée*?

⁶ No jornal, o termo foi grafado como “mias”.

⁷ Aqui, aparece um erro que pode ser tanto tipográfico como ortográfico: a palavra foi grafada como “mais”.

“A ideia de *soirée* não podia entrar facilmente na cabeça de um grego. Expliquei-lha conforme pude; e Alcebíades ficou curiosíssimo de ver a coisa de perto.

“— Já agora, disse ele, não volto à eternidade sem ver alguma coisa do teu século, disse ele. Onde fica isso?

“— Devagar, repliquei eu⁸. Para ires lá é preciso que deixes aqui a roupa que trazes, e vistas outra que te vou emprestar. Aliás imaginarás que representes uma comédia de Aristófanes. Anda comigo.

“— Não seja essa a dúvida. Só te peço que te vistas primeiro.⁹

“Levantei-me e meu hóspede ficou imensamente admirado de me ver as calças, que ele chamou canudos de pano. Respondi que usávamos isto por maior comodidade; que o nosso século, mais recatado que estético determinara trajar de um modo compatível com seu decoro e gravidade. Alcebíades refletiu um instante, abanou a cabeça e seguiu-me ao quarto de vestir.

“Mudei de *toilette* o mais depressa que pude, com grande pasmo do ateniense. As calças pretas, por exemplo, excitaram uma gargalhada que ofendeu o meu melindre de homem moderno.

“— Canudos pretos! Exclamou ele. Por que motivo preferes essa cor escura e feia?

“— Feia, mas séria. Vê entretanto, a graça do corte. Afianço-te que é obra da melhor tesoura do Rio de Janeiro. Demais, é uso.

“O pasmo de Alcebíades aumentou quando me viu atar a gravata. Correu para mim, supondo que ia enforcar-me. Tranquilei-o, e vesti o colete.

“— Por Vênus! exclamou ele. És a coisa mais singular que jamais vi. Estás todo cor da noite, – uma noite com três estrelas apenas, – continuou apontando para os botões

⁸ No periódico, há um hífen separando verbo e sujeito: “repliquei-eu”.

⁹ No original, não há uma quebra de parágrafo entre a fala de Alcebíades e os comentários do narrador. Optou-se por incluí-la para facilitar a compreensão, eliminando a dúvida de que se trataria da continuidade do diálogo.

da camisa. O mundo deve estar imensamente melancólico, se escolheu para uso uma cor tão morta e triste. Nós éramos mais alegres; vivíamos...

“Não pôde concluir a frase; eu acabava de enfiar a casaca, e a consternação do ateniense foi indescritível. Os braços caíram-lhe, e uma espécie de sufocação embargou-lhe a voz. Seus olhos estavam cravados em mim; o peito arfava-lhe. Enfim, pôde suspirar:

“— Estás completo?

“— Ainda não, falta o chapéu.

“— Oh! venha alguma coisa que possa corrigir o resto! disse ele. Assim, pois, toda a elegância que nós vos legamos, está reduzida a dois canudos fechados e dois canudos abertos e tudo dessa cor enfadonha e negativa! Não, não posso crê-lo. Alguma coisa há de vir que corrija semelhante coisa. Põe o que te falta, meu caro; põe o que te falta.

Obedeci. Fui dali ao cabide, despendurei o chapéu, e pu-lo na cabeça. Alcebíades olhou para ele e para mim, empalideceu e cambaleou. Corri ao ilustre ateniense; era tarde. Tinha caído no chão. Quando lhe pus a mão no peito, vi que estava diante de um cadáver. Que havia de fazer? Mande-o para o necrotério.”

7.3. Colação da primeira versão de “Uma Visita de Alcebiades”, publicada no *Jornal das Famílias*, com a versão publicada em *Papéis Avulsos*

Diferenças entre duas versões de “Uma Visita de Alcebiades”:

Texto publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, em outubro 1876, sob o pseudônimo de Victor de Paula: JF

Primeira edição de *Papéis Avulsos* publicada pela Lombaerts & Cia, em 1882: LC.

As ortografias foram atualizadas.

A versão publicada no livro possui um subtítulo ausente na versão do jornal: “Carta do Desembargador X... ao Chefe de Polícia da Corte”

JF: p. 305, l. 1: O desembargador Alvares bebeu a última gota de genuíno café, limpou os bigodes ao guardanapo e dispôs-se a obedecer às moças que lhe pediam uma anedota. Era noite de Natal; e o comendador costumava a reunir alguns amigos. O desembargador era figura obrigada de tais festas. Conversado, galhofeiro, palrador, trazendo sempre no alforje da memória boa cópia de anedotas que distribuía às meninas e rapazes curiosos, não era possível passar sem ele naquelas noites de festa anual. A única alteração que havia era uma xícara de café que o desembargador não dispensava nunca, alegando que o chá ia levando a humanidade para a total extinção. [– Carlos Magno não bebia chá e podia com sua célebre espada, dizia ele, se bebesse café não sei o que teria deixado de fazer. [Mas uma xícara de café era fraco preço para tão amável conviva. Por isso, a dona da casa mandara vir da fazenda de um tio um excelente saco de café de que bebia, a qualquer hora o desembargador, quando ali ia, e ia sempre. Nas noites de festas fartava-se o comendador daquela bebida favorita. [Afiam todos o ouvido, e o desembargador começou: [– Não contarei uma anedota mentirosa, dessas que os redatores de folhinhas aumentam para

regalo dos fregueses. Vou referir o que me aconteceu sábado passado. [Sábado passado, logo depois do jantar / LC: p. 259, l. 1: *Corte, 20 de setembro de 1875*. [Desculpe V. Ex. o tremido da letra e o desganhado do estilo; entendê-los-á daqui a pouco. [Hoje, à tardinha, acabado o jantar, enquanto esperava a hora do Cassino,

JF: p. 305, l. 22: divã e abri uma página de Plutarco. Estas meninas talvez não saibam que Plutarco é um autor grego. Pois fiquem sabendo. É autor profano e pagão. Sem embargo disso, tem muitos merecimentos. Lia Plutarco, acontecendo-me o que sempre me acontece quando abro um horo de antiguidade. Passo todo em espírito para o tempo do livro. / LC: p. 259, l. 4: sofá e abri um tomo de Plutarco. V. Ex., que foi meu companheiro de estudo, há de lembrar-se que eu, desde rapaz, padeci esta devoção do grego; devoção ou mania, que era o nome que V. Ex. lhe dava, e tão intensa que ia fazendo reprovar em outras disciplinas. Abri o tomo, e sucedeu o que sempre se dá comigo quando leio alguma coisa antiga: transporto-me ao tempo e ao meio da ação ou da obra.

JF: p. 306, l. 2: Depois de jantar é excelente; e acompanhado de um bom charuto de Havana não há nada melhor. O fumo envolve a imaginação numa espécie e nimbo extremamente favorável às evocações mentais. Dentro de pouco acha-se a gente / LC: p. 260, l. 1: Depois de jantar é excelente. Dentro de pouco acha-se a gente.

JF: p. 306, l. 7: Ouvidor, e o circo / LC: p. 260, l. 5: Ouvidor, o circo

JF: p. 306, l. 8: antiga por trezentos réis, termo médio, que é o preço do charuto. Uma verdadeira / LC: p. 260, l. 6: antiga, e de graça. Uma verdadeira

JF: p. 306, l. 10: Ora, foi isso o que me aconteceu no sábado passado. A página / LC: p. 260, l. 8: Foi o que se deu hoje. A página

JF: p. 306, l. 11: Alcebíades; deixei-me ir ao sabor da tradução de Amyot. Daí a pouco estava nos jogos olímpicos, a contemplar o elegante ateniense, guiando os seus sete carros, com a firmeza e o donaire com que havia de reger mais tarde as armadas, os

cidadãos e os próprios sentidos. Imaginem se vivi! Mas não há bem que sempre dure. Acabou o charuto, desfez-se o nimbo, a antiga Atenas voltou ao cemitério da história e caíram-me os olhos no casaco branco, que então vestia, e nos sapatos de cordovão que me resguardavam os pés. Súbito pensei comigo: / LC: p. 260, l. 9: Alcebiádes. Deixei-me ir ao sabor da loquela ática; daí a nada entrava nos jogos olímpicos, admirava o mais guapo dos atenienses, guiando magnificamente o carro, com a mesma firmeza e donaire que sabia reger as batalhas, os cidadãos e os próprios sentidos. Imagine V. Ex. se vivi! Mas, o moleque entrou e acendeu o gás; não foi preciso mais para fazer voar toda a arqueologia da minha imaginação. Atenas voltou à história, enquanto os olhos me caíam das nuvens, isto é, nas calças de brim branco, no paletó de alpaca e nos sapatos de cordovão. E então refleti comigo:

JF: p. 306, l. 20: impressão faria ao ateniense Alcebiádes / LC: p. 260, l. 21: impressão daria ao ilustre ateniense

JF: p. 306, l. 22: Não sei se sabem que sou um tanto espiritista. Não se riam; sou até muito. Posso dizer que vivi, como, durmo, passeio, converso, bebo café e espero morrer na fé de Allan Kardec. Convencido de que todos os sistemas que são puras niilidades, adotei o mais jovial de todos. [Sendo espiritista, lembrei-me de evocar Alcebiádes, o que imediatamente fiz, convidando-o a comparecer na minha casa, rua de tal, número tantos (placa). Alcebiádes é polido e benévolo; não se fez esperar muito. Cinco minutos depois tínhamos ambos aproximado duas civilizações; o tempo e a eternidade conversam amigavelmente como pessoas da mesma família. [– Que me queres, curioso mortal? [Não respondi logo; fiquei boquiaberto a contemplá-lo. Não era uma sombra impalpável que eu tinha diante de mim, era um homem de carne e ossos, o próprio Alcebiádes, tal qual se fora de vida, ainda trajado como se estivera prestes a arengar aos pataus de Atenas. [– De que te espantas? perguntou ele. [– De te ver qual eras antes de mudar de domicílio.

Alcebíades sorriu desta metáfora cansada como se me dissesse que não valia a pena incomodar um membro ilustre do povo mais espirituoso da terra para lhe repetir uma figura já desprezada dos mais pífios retóricos. Sorriu; e sentou-se benevolmente na cadeira de balanço que ficava defronte de mim. Começamos então uma conversa singularmente interessante. Dei-lhe notícias do século; contei-lhe o que ia pela pátria; falei-lhe do parlamento grego, instituição que ele não compreendeu muito – e referi-lhe a facilidade com que Bulgaris e Comondouras, estadistas seus patrícios, andavam a cair e a subir ao ministério. [– Sempre atenienses! murmurou ele. Mas, afinal, por que motivo me mandaste chamar? [– Queria propor-te uma coisa. [– Dize. [– Queres ir comigo a uma *soirée*? [A ideia de *soirée* não podia entrar facilmente na cabeça de um grego. Expliquei-lha conforme pude; e Alcebíades ficou curiosíssimo de ver a coisa de perto. [– Já agora, disse ele, não volto à eternidade sem ver alguma coisa do teu século, disse ele. Onde fica isso? [– Devagar, repliquei eu. Para ires lá é preciso que deixes aqui a roupa que trazes e vistas outra que te vou emprestar. Aliás, imaginarás que representas uma comédia de Aristófanes. Anda comigo. [– Não seja essa a dúvida. Só te / LC: p. 260, l. 23: Sou espiritista desde alguns meses. Convencido de que todos os sistemas são puras niilidades, resolvi adotar o mais recreativo deles. Tempo virá em que este não seja só recreativo, mas também útil à solução dos problemas históricos; é mais sumário evocar o espírito dos mortos, do que gastar as forças críticas, e gastá-las em pura perda, porque não há raciocínio nem documento que nos explique melhor a intenção de um ato do que o próprio autor do ato. E tal era o meu caso desta noite. Conjecturar qual fosse a impressão de Alcebíades era despendar o tempo, sem outra vantagem, além do gosto de admirar a minha própria habilidade. Determinei portanto, evocar o ateniense; pedi-lhe que comparecesse em minha casa, logo, sem demora. [E aqui começa o extraordinário da aventura. Não se demorou Alcebíades em acudir ao chamado; dois minutos depois estava

ali, na minha sala, perto da parede; mas não era a sombra impalpável que eu cuidara ter evocado pelos métodos da nossa escola; era o próprio Alcebíades, carne e osso, vero homem, grego autêntico, trajado à antiga, cheio daquela gentileza e desgarre com que usava arengar às grandes assembleias de Atenas, e também, um pouco, aos seus pataus. V. Ex., tão sabedor de história, não ignora que também houve pataus em Atenas; sim, Atenas também os possuiu, e esse precedente é uma desculpa. Juro a V. Ex. que não acreditei; por mais fiel que fosse o testemunho dos sentidos, não podia acabar de crer que tivesse ali, em minha casa, não a sombra de Alcebíades, mas o próprio Alcebíades redivivo. Nutri ainda a esperança de que tudo aquilo não fosse mais do que o efeito de uma digestão mal rematada, um simples eflúvio do xilo, através da luneta de Plutarco; e então esfreguei os olhos, fitei-os e... [– Que me queres? perguntou ele. [Ao ouvir isto, arrepiaram-se-me as carnes. O vulto falava e falava grego, o mais puro ático. Era ele, não havia duvidar que era ele mesmo, um morto de vinte séculos, restituído à vida, tão cabalmente como se viesse de cortar agora mesmo a famosa cauda do cão. Era claro que, sem o pensar, acabava eu de dar um grande passo na carreira do espiritismo; mas, ai de mim! não o entendi logo, e deixei-me ficar assombrado. Ele repetiu a pergunta, olhou em volta e sentou-se numa poltrona. Como eu estivesse frio e trêmulo (ainda o estou agora) ele que o percebeu, falou-me com muito carinho e tratou de rir e gracejar para o fim de devolver-me o sossego e a confiança. Hábil como outrora! Que mais direi a V. Ex.? No fim de poucos minutos conversávamos os dois, em grego antigo, ele repotreado e natural, eu pedindo a todos os santos do céu a presença de um criado, de uma visita, de uma patrulha, ou se tanto fosse necessário, – de um incêndio. [Escusado é dizer a V. Ex. que abri mão da ideia de o consultar acerca do vestuário moderno; pedira um espectro, não um homem “de verdade”, como dizem as crianças. Limitei-me a responder ao que ele queria; pediu-me notícias de Atenas, dei-lhas; disse-lhe que ela era enfim a cabeça de uma

só Grécia, narrei-lhe a dominação muçulmana, a independência, Botzaris, lord Byron. O grande homem tinha os olhos pendurados da minha boca; e mostrando-me admirado de que os mortos não lhe houvessem contado nada, explicou-me que à porta do outro mundo afrouxavam muito os interesses deste. Não vira Botzaris nem lord Byron, – em primeiro lugar, porque é tanta e tantíssima a multidão de espíritos, que estes se fazem naturalmente desconhecidos; em segundo lugar, porque eles lá congregam-se não por nacionalidades ou outra ordem, senão por categorias de índole, costume e profissão: assim é que ele, Alcebiades, anda no grupo dos políticos elegantes e namorados, com o duque de Buckingham, o Garrett, o nosso Maciel Monteiro, etc. Em seguida, pediu-me notícias atuais, relatei-lhe o que sabia, em resumo; falei-lhe do parlamento helênico e do método alternativo com que Bulgaris e Comondouros, estadistas seus patrícios, imitam Disraeli e Gladstone, revezando-se no poder, e, assim como estes, a golpes de discurso. Ele, que foi um magnífico orador, interrompeu-me: [– Bravo, atenienses! [Se entro nestas minúcias é para o fim de nada omitir do que possa dar a V. Ex. o conhecimento exato do extraordinário caso que lhe vou narrando. Já disse que Alcebiades escutava-me com avidez; acrescentarei que era esperto e arguto; entendia as coisas sem largo dispêndio de palavras. Era também sarcástico; ao menos assim me pareceu em um ou dois pontos da nossa conversação; mas no geral dela, mostrava-se simples, atento, correto, sensível e digno. E gamenho, note V. Ex., tão gamenho como outrora; olhava de soslaio para o espelho, como fazem as nossas e outras damas deste século, mirava os borzeguins, compunha o manto, não saía de certas atitudes esculturais. [– Vá, continua, dizia-me ele, quando eu parava de lhe dar notícias. [Mas eu não podia mais. Entrado no inextricável, no maravilhoso, achava tudo possível, não atinava por que razão, assim, como ele vinha ter comigo ao tempo, não iria eu ter com ele à eternidade. Esta ideia gelou-me. Para um homem que acabou de digerir o jantar e aguarda a hora do Cassino, a morte é o último

dos sarcasmos. Se pudesse fugir... Animei-me: disse-lhe que ia a um baile. [– Um baile? Que coisa é um baile? [Expliquei-lho. [– Ah! Ver dançar a pyrrhica! [Não, emendei eu, a pyrrhica já lá vai. Cada século, meu caro Alcebíades, muda de danças como muda de ideias. Nós já não dançamos as mesmas coisas do século passado; provavelmente o século XX não dançará as deste. A pyrrhica foi-se, com homens de Plutarco e os nunes de Hesíodo. [– Com os nunes? [Repeti-lhe que sim, que o paganismo acabara, que as academias do século passado ainda lhe deram abrigo, mas sem convicção, nem alma, que as mesmas bebedeiras arcádicas, [Evoé! padre Bassareu! [Evoé! etc. [honesto passatempo de alguns desembargadores pacatos, essas mesmas estavam curadas, radicalmente curadas. De longe em longe, acrescentei, um ou outro poeta, um ou outro prosador alude aos restos da teogonia pagã, mas só o faz por gala ou brinco, ao passo que a ciência reduziu todo o Olimpo a uma simbólica. Morto, tudo morto. [– Morto Zeus? [– Morto. [– Dionísio, Afrodite?... [– Tudo morto. [O homem de Plutarco levantou-se, andou um pouco, contendo a indignação, como se dissesse consigo, imitando o outro: – Ah! se lá estou com os meus atenienses! – Zeus, Dionísio, Afrodite... murmurava de quando em quando. Lembrou-me então que ele fora uma vez acusado de desacato aos deuses e perguntei a mim mesmo donde vinha aquela indignação póstuma, e naturalmente postiça. Esquecia-me, – um devoto do grego! – esquecia-me que ele era também um refinado hipócrita, um ilustre dissimulado. E quase não tive tempo de fazer esse reparo, porque Alcebíades, detendo-se repentinamente declarou-me que iria ao baile comigo. [– Ao baile? Repeti atônito. [– Ao baile, vamos ao baile. [Fiquei aterrado, disse-lhe que não, que não era possível, que não o admitiriam, com aquele trajo; pareceria doido; salvo se ele queria ir lá representar alguma comédia de Aristófanes, acrescentei rindo, para disfarçar o medo. O que eu queria era deixá-lo, entregar-lhe a casa, e uma vez na rua, não iria ao Cassino, iria ter com V. Ex. Mas o diabo do homem não se movia; escutava-me

com os olhos no chão, pensativo, deliberante. Calei-me; cheguei a cuidar que o pesadelo ia acabar, que o vulto ia desfazer-se, e que eu ficava ali com as minhas calças, os meus sapatos e o meu século. [– Quero ir ao baile, repetiu ele. Já agora não vou sem comparar as danças. [– Meu caro Alcebíades, não acho prudente um tal desejo. Eu teria certamente a maior honra, um grande desvanecimento em fazer entrar no Cassino, o mais gentil, o mais feiticeiro dos atenienses; mas os outros homens de hoje, os rapazes, as moças, os velhos... é impossível. [– Por quê? [– Já disse; imaginarão que és um doido ou um comediante, porque essa roupa... [– Que tem? A roupa muda-se. Irei à maneira do século. Não tens alguma roupa que me emprestes? [Ia a dizer que não; mas ocorreu-me logo que o mais urgente era sair, e que uma vez na rua, sobravam-me recursos para escapar-lhe, e então disse-lhe que sim. [– Pois bem, tornou ele levantando-se, irei à maneira do século. Só peço

JF: p. 307, l. 23: primeiro. Levantei-me, e meu hóspede ficou imensamente admirado de me ver as calças, que ele chamou canudos de pano. Respondi que usávamos isto por maior comodidade; que o nosso século, mais recatado que estético determinara / LC: p. 268, l. 6: primeiro, para eu aprender e imitar-te depois. Levantei-me também, e pedi-lhe que me acompanhasse. Não se moveu logo; estava assombrado. Vi que só então reparara nas minhas calças brancas; olhava para elas com os olhos arregalados, a boca aberta; enfim, perguntou por que motivo trazia aqueles canudos de pano. Respondi que por maior comodidade; acrescentei que o nosso século, mais recatado e útil do que artista, determinara

JF: p. 307, l. 28: gravidade. Alcebíades refletiu um instante, abanou a cabeça e seguiu-me ao quarto de vestir. [Mudei de *toilette* o mais depressa que pude, com grande pasmo do ateniense. As calças pretas, por exemplo, excitaram uma gargalhada que ofendeu o meu melindre de homem moderno. [– Canudos / LC: p. 268, l. 16: gravidade. Demais,

nem todos seriam Alcebíades. Creio que o lisonjeei com isto; ele sorriu e deu de ombros. [– Enfim! [Seguimos para o meu quarto de vestir, e comecei a mudar de roupa, às pressas. Alcebíades sentou-se molemente num divã, não sem elogiá-lo, não sem elogiar o espelho, a palhinha, os quadros. Eu vestia-me, como digo, às pressas, ansioso por sair à rua, por meter-me no primeiro tálburi que passasse... [– Canudos

JF: p. 307, l. 33: ele. Por que motivo preferes essa cor escura e feia? [– Feia, mas séria. Vê entretanto, a graça do corte. Afianço-te que é obra da melhor tesoura do Rio de Janeiro. Demais, é uso. [O pasmo de Alcebíades aumentou quando me viu atar a gravata. Correu para mim, supondo que ia enforçar-me. Tranquilei-o, e vesti o colete. [– Por Vênus! exclamou ele. És a coisa mais singular que jamais vi. Estás todo / LC: p. 269, l. 1: ele. Eram as calças pretas que eu acabava de vestir. Exclamou e riu, um risonho em que o espanto vinha mesclado de escárnio, o que ofendeu grandemente o meu melindre de homem moderno. Porque, note V. Ex., ainda que o nosso tempo nos pareça digno de crítica, e até de execração, não gostamos de que um antigo venha mofar dele às nossas barbas. Não respondi ao ateniense; franzi um pouco o sobrolho e continuei a abotoar os suspensórios. Ele perguntou-me então por que motivo usava uma cor tão feia... [– Feia, mas séria, disse-lhe. Olha, entretanto, a graça do corte, vê como cai sobre o sapato, que é de verniz, embora preto, e trabalhado com muita perfeição. [E vendo que ele abanava a cabeça: [– Meu caro, disse-lhe, tu podes certamente exigir que o Júpiter Olímpico seja o emblema eterno da majestade: é domínio da arte ideal, desinteressada, superior aos tempos que passam e aos homens que o acompanham. Mas a arte de vestir é outra coisa. Isto que parece absurdo ou desgracioso é perfeitamente racional e belo, – belo à nossa maneira, que não andamos a ouvir na rua os rapsodos recitando seus versos, nem os oradores os seus discursos, nem os filósofos as suas filosofias. Tu mesmo, se te acostumares a ver-nos, acabarás por gostar de nós, porque... [– Desgraçado! bradou ele

atirando-se a mim. [Antes de entender a causa do grito e do gesto, fiquei sem pinga de sangue. A causa era uma ilusão. Como se eu passasse a gravata à volta do pescoço e tratasse de dar o laço. Alcebíades supôs que ia enforcar-me, segundo confessou depois. E, na verdade, estava pálido, trêmulo, em suores frios. Agora quem se riu fui eu. Ri-me, e expliquei-lhe o uso da gravata, e notei que era branca, não preta, posto que usássemos também gravatas pretas. Só depois de tudo isso explicado é que ele consentiu em restituirmela. Atei-a, enfim, depois vesti o colete. [– Por Afrodite! exclamou ele. És a coisa mais singular que jamais vi na vida e na morte. Estás todo

JF: p. 308, l. 2: noite, – uma noite com três estrelas apenas, – / LC: p. 270, l. 19: noite – uma noite com três estrelas apenas –

JF: p. 308, l. 3: apontando para os botões da camisa. O mundo deve estar imensamente / LC: p. 270, l. 20: apontando para os botões do peito. O mundo deve andar imensamente

JF: p. 308, l. 4: tão morta e triste. / LC: p. 270, l. 22: tão morta e tão triste.

JF: p. 308, l. 8: indescritível. Os braços caíram-lhe, e uma espécie de sufocação embargou-lhe a voz. Seus olhos estavam cravados em mim; o peito arfava-lhe. Enfim, pôde suspirar. / LC: p. 271, l. 1: indescritível. Caíram-lhe os braços, ficou sufocado, não podia articular nada, tinha os olhos cravados em mim, grandes abertos. Creia V. Ex. que fiquei com medo, e tratei de apressar ainda mais a saída.

JF: p. 308, l. 11: completo? [– Ainda não; falta o chapéu. / LC: p. 271, l. 5: completo? perguntou-me ele. [– Não: falta o chapéu.

JF: p. 308, l. 13: resto! disse ele. Assim pois, toda a elegância que nós vos legamos, está reduzida a dois canudos fechados e dois canudos abertos e tudo / LC: p. 271, l. 8: resto! tornou Alcebíades com voz suplicante. Venha, venha. Assim pois, toda a elegância que vos legamos está reduzida a um par de canudos fechados e outro par de canudos abertos (e dizia isto levantando-me as abas da casaca), e tudo

JF: p. 308, l. 16: Não, não posso crê-lo. Alguma coisa há de vir que corrija semelhante coisa. Põe o que te falta, meu caro; põe o que te falta. [Obedeci. Fui dali ao cabido / LC: p. 271, l. 13: Não posso crê-lo! Venha alguma coisa que corrija isso. O que é que falta, dizes tu? [– O chapéu. [– Põe o que te falta, meu caro, põe o que te falta. [Obedeci; fui dali ao cabide

JF: p. 308, l. 19: Alcebíades olhou para ele e para mim, empalideceu e cambaleou. Corri ao ilustre ateniense; era tarde. Tinha caído no chão. Quando lhe pus a mão no peito, vi que estava diante de um cadáver. Que havia de fazer? Mande-o para o necrotério. / LC: p. 271, l. 19: Alcebíades olhou para mim, cambaleou e caiu. Corri ao ilustre ateniense, para levantá-lo, mas (com dor o digo) era tarde; estava morto, morto pela segunda vez. Rogo a V. Ex. se digne de expedir suas respeitáveis ordens para que o cadáver seja transportado ao necrotério, e se proceda ao corpo de delito, revelando-me de não ir pessoalmente à casa de V. Ex. agora mesmo (dez da noite) em atenção ao profundo abalo por que acabo de passar, o que aliás farei amanhã de manhã, antes das oito.

7.4. Colação entre a versão de “Uma Visita de Alcebiades” publicada na *Gazeta de Notícias* em 1882 e a versão de *Papéis Avulsos*

Diferenças entre duas versões de “Uma Visita de Alcebiades”:

Texto publicado na *Gazeta de Notícias*, em 1º de janeiro 1882, agora sobre assinatura de Machado de Assis: GN

Primeira edição de *Papéis Avulsos* publicada pela Lombaerts & Cia, em 1882: LC.

As ortografias foram atualizadas.

GN: col. 1, l. 35: vivi! O moleque entrou / LC: p. 260, l. 14: vivi! Mas, o moleque entrou

GN: col. 2, l. 24: o tempo sem outra / LC: p. 261, l. 8: o tempo, sem outra

GN: col. 2, l. 26: Determinei, portanto, / LC: p. 261, l. 10: Determinei portanto,

GN: col. 3, l. 23: V. Ex.? Ao cabo de poucos minutos / LC: p. 262, l. 24: V. Ex.? No fim de poucos minutos

GN: col. 4, l. 38: razão, assim como ele / LC: p. 265, l. 2: razão, assim, como ele

GN: col. 5, l. 26: consigo, à maneira do outro / LC: p. 266, l. 13: consigo, imitando o outro

GN: col. 5, l. 31: desacato aos deuses, e perguntei / LC: p. 266, l. 16: desacato aos deuses e perguntei

GN: col. 6, l. 25: urgente era sair e que / LC: p. 268, l. 2: urgente era sair, e que

GN: col. 6, l. 27: escapar-lhe e então disse-lhe / LC: p. 268, l. 3: escapar-lhe, e então disse-lhe

GN: col. 8, l. 32: Não, não posso crê-lo! / LC: p. 271, l. 13: Não posso crê-lo!

7.5. Colação entre as duas versões de “Na Arca”

Diferenças do conto “Na Arca”:

Texto publicado originalmente no jornal *O Cruzeiro*, em 14 de maio de 1878: JC.

Primeira edição de *Papéis Avulsos* publicada pela Lombaerts & Cia, em 1882: LC.

Na versão do conto publicada no jornal, Machado incluiu uma introdução que, posteriormente, foi suprimida no livro. Ela está transcrita abaixo com ortografia atualizada:

Um capuchinho de Jerusalém remeteu-me pelo último paquete um preciosíssimo manuscrito: nada menos que três capítulos do *Gênesis*. O capuchinho, que esteve aqui há anos, conserva grata lembrança de nosso país. Da carta com que me mandou o seu maravilhoso achado, extraio estas duas linhas: “Com saudades me lembro do seu Brasil! Creia que se alguma vez deixar a terra santa, é lá que irei acabar os meus dias”.

O manuscrito foi achado nos alicerces da casa de Caifás. Está muito amarelo e roído em partes, mas felizmente só três ou quatro letras desapareceram de todo, e ainda assim supre-as o sentido. O capuchinho é bom hebraísta; mas, sabedor da curiosidade com que me entrego a tais estudos, quis dar-me a primazia da tradução, pedindo-me que lhe enviasse inédita. Não pude resistir à tentação de a publicar, e o faço sem remorso, porque um achado desta ordem não tolera larga obscuridade.

Disse que eram três capítulos inéditos do *Gênesis*, apesar do frade acreditar que se trata antes de uma interpolação e conseqüentemente que o texto canônico é também o texto integral. A razão que ele tem para afirmar que os três capítulos não são mais do que uma interpolação é a tal ou qual corrupção da língua, não obstante alguns arcaísmos com que o autor (diz o capucho) quis dar ao escrito um verniz da antiguidade. Discordo, e fico

trabalhando numa memória de 600 páginas para demonstrar que o fragmento agora achado é o complemento do livro, uma simples restituição da primitiva Escritura.

Para a boa compreensão do que se vai ler, convém notar que estes três capítulos entram no cap. VIII do *Gênesis*, depois do vers. 17, isto é, antes da saída de Noé da arca, saída que é contada nos vers. 18 e 19. Temos pois que o cap. VIII é dividido em dois, indo o primeiro até o vers. 17; seguem-se os caps. A, B e C; e logo depois a 2ª parte daquele que constitui um capítulo separado.

A tradução é a mais fiel que me foi possível fazer. Lutei com dificuldades grandes. Em dois lugares fui obrigado a dar uma forma excessivamente moderna para corresponder à ideia aproximada do original. Mas, em toda a tradução, conservei a simplicidade bíblica. Se acrescentar que fiz todo o trabalho em trinta e cinco minutos, ajudado apenas de um dicionário roto, terei dado ideia do esforço e ardor com que meti ombros a uma empresa literária, que considero (vaidade aparte), a maior destes últimos cinquenta anos. Oxalá me compreendam os leitores!

Na segunda coluna do jornal, as linhas começam a ser contadas a partir do início do Capítulo A.

JC: col. 2, l. 3: nós, e nossas mulheres e / LC: p.127, l. 3: nós, e nossas mulheres, e

JC: col. 2, l. 5: desceremos imediatamente / LC: p. 127, l. 5: desceremos a ela

JC: col. 2, l. 27: poupada do castigo, que / LC: p. 128, l. 12: poupada do castigo que

JC: col. 3, l. 3: coração dizendo / LC: p. 128, l. 18: coração, dizendo

JC: col. 4, l. 1: e que se tu te atreveres / LC: p. 130, l. 16: e que se te atreveres

JC: col. 4, l. 9: A arca porém boiava / LC: p. 130, l. 24: A arca, porém, boiava

JC: col. 4, l. 41: estendendo o focinho sobre as patas dianteiras / LC: p. 132, l. 7: e começaram a vigiar-se um ao outro

JC: col. 4, l. 43: conciliar tudo / LC: p. 132, l. 10: acomodar tudo

JC: col. 5, l. 7: Ora. Cam / LC: p. 132, l. 22: Ora, Cam

JC: col. 5, l. 20: será ele! / LC: p. 133, l. 9: és tu!

JC: col. 6, l. 3: ainda engalfinhados, / LC: p. 134, l. 17: ainda agarrados um ao outro,

JC: col. 7, l. 20: estou eu ensanguentado / LC: p. 137, l. 9: estou ensanguentado

JC: col. 7, l. 33: Noé porém alçando / LC: p. 137, l. 22: Noé, porém, alçando

JC: col. 7, l. 37: Ora pois vos / LC: p. 138, l. 1: Ora, pois, vos

JC: col. 7, l. 43: convicção / LC: p. 138, l. 6: tristeza

JC: col. 7, l. 44: a terra, e / LC: p. 138, l. 8: a terra e

JC: col. 7, l. 49: A arca porém boiava / LC: p. 138, l. 13: A arca, porém, boiava

7.6. Proposta de Edição da Primeira Recepção de *Papéis Avulsos*¹⁰

Nota Editorial:

A presente proposta de edição procurou coligar todo o conjunto de notas informativas, críticas e resenhas a respeito do livro *Papéis Avulsos* estampadas na imprensa da corte ao longo de 1882, ano em que a coletânea de contos em questão foi publicada pela editora Lombaerts & C. Para chegar a tal material, de início, tomou-se como base levantamentos bibliográficos realizados por J. Galante de Sousa, Raimundo Magalhães Júnior e Ubiratan Machado. Em seguida, procedeu-se à pesquisa em coleções de periódicos oitocentistas disponíveis tanto em suporte impresso como em meio eletrônico, com destaque para a hemeroteca da Biblioteca Nacional e para a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

Tendo em vista o propósito de documentar a primeira recepção de *Papéis Avulsos*, os escritos aqui reunidos, independentemente do gênero no qual se enquadram, foram dispostos em ordem cronológica, com seus respectivos títulos a encabeçar cada entrada.

Quanto à identificação de cada escrito, em alguns casos, fez-se necessário tomar como título as primeiras palavras que iniciam notas de curta extensão que se localizavam em meio às notícias então veiculadas. Em outros casos, o nome da seção nas quais certas críticas e resenhas mais extensas se encontravam serviu de base para a individuação. Com relação a esses últimos textos, muitas vezes, as informações sobre *Papéis Avulsos* neles contidas faziam parte de folhetins mais longos que tratavam de assuntos diversos. Em tais ocorrências, o trecho aqui transcrito, seja por uma questão de pertinência e de falta de

¹⁰ O material que deu origem a este anexo foi coletado com o auxílio de bolsa da Fapesp durante o desenvolvimento da pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Machado de Assis em jornal e em livro: os diferentes suportes e os diferentes sentidos do conto ‘Na arca’” (2016). Além disso, ele foi publicado com ineditismo na revista *Machado de Assis em Linha*. Cf. SALLA, Thiago Mio & AGUILAR, Luiza Helena Damiani. “A Recepção de Papéis Avulsos e a Cristalização de Lugares-comuns da Crítica Machadiana: Proposta Analítica e Editorial”. *Machado de Assis em Linha*. São Paulo: v. 12, n. 27, ago. 2019, pp. 13-47.

espaço, restringe-se basicamente à análise do livro, com um pequeno resumo, em nota de rodapé, sobre os assuntos anteriores ou posteriores.

Na medida em que os textos apresentados nesta proposta editorial foram escritos de acordo com a incerta e então vigente “ortografia usual”, obedecendo, assim, a padrões variados, optou-se por lhes atualizar a grafia em conformidade com o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Tal medida, por sua vez, ainda tem por mérito facilitar o acesso ao conjunto. A pontuação de cada autor foi respeitada, apesar de terem sido realizadas pequenas intervenções, sobretudo, no uso de vírgulas, sempre com o objetivo de esclarecer passagens consideradas confusas ou de difícil compreensão.

Realizaram-se também a solução ocasional de erros tipográficos mediante a supressão ou o acréscimo de letras e a padronização de formatações especiais (negrito, itálico e sublinhado), bem como do uso das aspas. Ao mesmo tempo, procedeu-se ainda à padronização do uso de caixa-alta e baixa, sublinha e itálico (com destaque para a atualização de alguns termos e remoção do grifo de outros que, no século XIX, apresentavam-se como palavras estrangeiras) de modo a conferir unidade ao todo.

Notas de rodapé foram utilizadas com o fito de apresentar informações bibliográficas mais específicas de cada escrito, fornecer dados mínimos a respeito de seus autores (nos casos das composições assinadas), bem como elucidar pontualmente referências, retomando, quando possível, os diálogos do tempo da primeira veiculação dos textos aqui coligidos.

Por fim, com relação à crítica em francês publicada pelo *Messenger du Brésil* e transcrita pelo *Jornal do Commercio*, optou-se por manter o texto na língua em que fora inicialmente publicado, já que a folha brasileira não apresentou uma tradução deste. Ainda quanto a ele, além da atualização ortográfica em conformidade com As

Retificações Ortográficas do Francês de 1990, foram corrigidos tão somente alguns erros de grafia mais evidentes na transcrição apresentada pelo *Jornal do Commercio*.

ESTE ANO...

(*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1882, p. 1)

Este ano vamos ter um movimento literário como talvez ainda não tenhamos tido.

Machado de Assis publicará com o título de *Papéis Avulsos* uma série de contos mimosos e páginas humorísticas.

Sílvio Romero publicará a primeira parte da *Introdução à História da Literatura Brasileira*, que vem das origens à malfadada escola de Minas [...].¹¹

PAPÉIS AVULSOS...

(*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 out. 1882, p. 2)

Papéis Avulsos é o título de um novo livro de Machado de Assis e que acaba de ser editado pelo sr. Garnier.

Limitamo-nos a agradecer o exemplar que recebemos, enquanto não apreciamos o livro, como merecem os elevados méritos do ilustre literato que o firma.

¹¹ O texto segue com a exposição de uma série de informes sobre outras obras que seriam lançadas naquele ano, com destaque para o trabalho de outro grande crítico da obra de Machado, Araripe Júnior, com seu *José de Alencar: Perfil Literário*.

PAPÉIS AVULSOS...

(*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 26 out. 1882, p. 1)

É o título do novo volume de contos que acaba de publicar o estimável romancista Machado de Assis.

Este livro nos merece especial menção e será, em nossa folha, objeto de apreciação e do comentário a que tem direito um dos homens, que mais heroicamente hão concorrido para romper o indiferentismo que cerca as nossas letras.

PAPÉIS AVULSOS

(*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 out. 1882, p. 1)

Machado de Assis acaba de brindar as letras pátrias com mais um de seus encantadores volumes.

Papéis Avulsos chama-se este, que contém fantasias e contos, dados à luz em diferentes publicações entre as quais a *Gazeta de Notícias*¹².

O tom dominante no volume que temos à vista é o que se pode chamar a segunda maneira do poeta, que, principalmente no romance e nos contos, tanto distingue-se da primeira.

Agora, o enredo e mesmo o estudo das personagens ocupam o segundo plano. O que atrai especialmente a atenção do autor não é o conjunto: é a forma, o detalhe, o acessório, estas *minima* de que não curava o pretor antigo, nem cura muito o leitor comum.

¹² Dos doze contos que compõem *Papéis Avulsos*, sete foram publicados na *Gazeta de Notícias*: “Teoria do Medalhão” saiu impresso na folha em 1881, enquanto “O Segredo do Bonzo”, “O Anel de Polícrates”, “O Empréstimo”, “A Sereníssima República”, “O Espelho” e “Verba Testamentária” ganharam as páginas do periódico ao longo de 1882.

Qualquer dos seus contos apresenta uma ideia, uma observação desfiada, desenvolvida, propinada a pequenos goles: mas a ideia quase sempre não passa de pretexto, – e o produto é apenas o meio de empregar os processos.

Qual o sentido do volume de Machado de Assis não é difícil descobrir, depois de lê-lo com atenção: é todo insistir no antagonismo entre o objetivo e o subjetivo, entre a realidade e a aparência.

Dado um fato qualquer, o autor mostra primeiro os fatores que parecem tê-lo motivado, e depois investiga os que realmente o motivaram.

Para chegar a tal resultado são necessárias muita perspicácia, muita observação e mesmo certa inexorabilidade. O autor possui certas qualidades, a que dá novo realce o domínio que exerce sobre a forma, uma forma plástica e sutil, que traduz todas as cambiantes do pensamento e todas as cabriolas da fantasia.

É uma filosofia triste, devemos declará-lo. Apesar de nem todos os doze papéis inspirarem-se nela, a impressão geral é de aborrecimento e tédio, pois que julgamo-nos e julgamos os outros piores do que antes. Também com La Rochefoucauld¹³ sucede o mesmo; porém, por nessa parte, preferimos para estrangular-nos a corda rija e áspera do moralista francês à branca liga de seda com que nos acata a musa do poeta fluminense.

Sem dúvida é muito útil desfibrar medalhões e dar a receita da pomada¹⁴, principalmente numa sociedade como a nossa, em que medalhões e pomadistas pululam, bracejam e dominam; mas a utilidade desta campanha é menor do que parece.

Suponhamos que com a “Teoria do Medalhão” Machado de Assis conseguisse desmoralizar a raça. Quem seria então presidente do conselho? Quem deliberaria no

¹³ François de La Rochefoucauld (1613-1680), moralista francês a cuja tradição Machado é recorrentemente associado. Destacou-se com a publicação das *Máximas* (1665), consideradas pessimistas e desabusadas, e uma das leituras preferidas do romancista brasileiro.

¹⁴ Referência ao bonzo de nome “Pomada” e a suas doutrinas, presentes no conto “O Segredo do Bonzo”, o sexto da coletânea *Papéis Avulsos*.

conselho de estado? Quem presidiria o Instituto Histórico? Quem comporia a direção dos bancos e das secretarias?

E o que seria o Brasil sem estes aparelhos essenciais?

Quanto à pomada, o nosso distinto colega não nos parece que tenha maior razão.

A pomada é o laço que prende o solitário às multidões: é o que por conseguinte estende e reforça a influência dos fortes; é um mediador plástico, o primeiro móbil, o *fiat* etc. Sem a pomada, onde estaria o mundo?

Machado de Assis acabará reconhecendo-o, estamos certos, e brevemente nos dará outros trabalhos em que o tom seja mais alegre, mais sociável e mais social.

Será a sua terceira maneira.

A SEMANA¹⁵

(*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 28 out. 1882, p. 1)

Araripe Júnior¹⁶

[...] Três vezes venturosos são aqueles que, longe do bulício da política, mergulhados na vida ideal do gabinete, conseguem sanear o próprio espírito com a contemplação da natureza e da humanidade em abstrato.

Tem carradas de razão o estimado poeta Machado de Assis em ocupa[r] os seus lazeres com a composição de seus belos livros.

¹⁵ A crítica divide espaço com comentários de Araripe sobre outros acontecimentos da semana em questão. Além da resenha de *Papéis Avulsos*, o crítico comenta a exposição de diferentes tipos de cafés então realizada na Tipografia Nacional, iniciada ao final do ano anterior, para prosseguir com uma reflexão sobre a civilização e sobre a sessão legislativa daquele dia.

¹⁶ Considerado um dos principais críticos brasileiros do século XIX, Araripe Júnior (1848-1911) destaca-se, até hoje, como um dos três pilares que têm norteado os estudos machadianos (Cf. GUIMARÃES, Hédio de Seixas. “Romero, Araripe, Veríssimo e a Recepção Crítica do Romance Machadiano”. *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 18, n. 51, maio-ago. 2004b, p. 269-298.).

É muito melhor, muito mais fortificante preocupar-se a gente com o que devia ser o Brasil do que com o que ele é na realidade.

De quanta utilidade não seria pensarmos, refletirmos nas verdades que se encerram naquela notável *teoria sobre o medalhão*, em que o filósofo poeta estampa um dos mais característicos fatores da nossa decadência?

Acaso não está na consciência de todos que a nossa máquina governamental move-se por um impulso há longos anos adquirido?

Que os homens que entram na composição dos gabinetes são peças que substituem outras já gastas, e que quando penetram na engrenagem não aparecem como um elemento novo, como um aumento de força própria ao maquinismo, se não como o tipo convencional e indispensável à manutenção do ritmo costumeiro?

Somos com efeito um país de medalhões; e o autor dos *Papéis Avulsos* faz ressaltar o caráter atrofiante com que essa espécie funesta desenvolve-se, difunde-se em todas as relações da vida pública no Brasil.

Os medalhões são as moléculas de que se compõe todo este grande corpo que afronta o Atlântico, prolongando-se desde a foz do Amazonas até as repúblicas do Prata.

Suprime-as, e já não teremos o país singular que conhecemos, em que vegetamos, em que nos contorcemos por falta de espaço para movermo-nos.

Mas o que vale para os que vivem engolfados na louca ambição do dia, para os que vivem mergulhados na miragem do poder, a palavra, embora conceituosa, de um poeta?

Os vícios que nos corroem entranham-se no sangue.

Há revoluções que se operam com dificuldades enormíssimas.

A expurgação do vírus é neste caso quase uma rejuvenescência, uma reconstituição.

Essa reconstituição depende do movimento do caráter, da energia, de todos aqueles elementos enfim que são indispensáveis ao fato da autonomia nacional.

O QUE DIZER...

(*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 out. 1882, p. 1)

O que dizer do sucesso literário da semana – dos *Papéis Avulsos*?

É um grande bem para o espírito o divertir-se; muito maior é instruir-se. A leitura que reúne em si as duas condições, assemelha-se a um fruto ao mesmo tempo delicioso e nutritivo.

É de Marmontel¹⁷ este conceito, aplicável ao livro que vai ser procurado pelos que desejam distrair-se, admirando-lhe o fundo profundamente filosófico, e pelos que podem instruir-se, estudando-lhe a forma severamente castigada.

MICROCOSMO: CRÔNICA SEMANAL¹⁸

(*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 29 out. 1882, p. 1)

¹⁷ Referência ao historiador e escritor francês Jean-François Marmontel (1723-1799), membro do movimento dos Enciclopedistas.

¹⁸ A crítica divide espaço com outros comentários de Laet referentes, por exemplo, aos quadros expostos na Academia de Belas-Artes, ao teatro no Brasil e ao parlamento. O trecho do texto de Carlos de Laet que trata sobre Machado foi integralmente reproduzido em “Autores e livros” (1941), e no terceiro volume do livro *Vida e Obra de Machado de Assis* (MAGALHÃES JÚNIOR, 1981, p. 33-34).

Abram vossas excelências e senhorias lugar na sua biblioteca para mais um bom e espirituoso livro do sr. Machado de Assis: – *Papéis Avulsos* – reunião de contos e artigos humorísticos, alguns dos quais já foram devidamente apreciados, quando figuraram no rodapé das folhas diárias favorecidas pela colaboração do distinto escritor.

Não destoa o livro dos que o precederam, firmados pelo mesmo nome: afinou-se mais o estilo e guardou-se felizmente a graça e originalidade das outras imaginações do autor.

Lembra ele, em advertência preliminar, palavras de S. João e Diderot para escusar a leveza de tais composições. Não era preciso tanto. Bastava mandar virar a página. Da primeira à última do livro corre o sopro da inspiração, mas trazendo, como o da brisa, por sobre as asas perfumosas, miríades de gérmens a esvoaçarem procurando o solo onde frutifiquem.

Pelos novos contos de Machado de Assis passará a imensidade de leitores; mas bem poucos serão os que sob a lápide conceituosa do licenciado Pedro Garcias saberão desentranhar o tesouro de que reza a historieta prólogo do *Gil Braz*²⁰. Nem outra é a feição característica dos contos, que devem oferecer distração apenas aos que com ela se contentam, e ensinamento também aos que procuram até nas horas de lícitas diversões.

Tem-se notado que das últimas produções do sr. Machado de Assis ressumbra certo humorismo, talvez por demais carregado de tristeza. A dosagem do humorismo,

¹⁹ Carlos de Laet (1847-1927) foi um jornalista, poeta e professor carioca, membro fundador da Academia Brasileira de Letras (cadeira nº 32). Em 1878, foi substituído por Machado de Assis na assinatura da coluna “Notas Semanais”, folhetim hebdomadário publicado aos domingos no jornal *O Cruzeiro*.

²⁰ Referência à obra *História de Gil Braz de Santilhana*, escrita por Alain-René Lesage (1668-1747). Trata-se de uma novela de estilo picaresco, em que um jovem inicia estudos na Universidade de Salamanca, mas é coagido a ajudar um grupo de salteadores. Ao final da obra, ocupa a condição de amigo do rei e goza de sua fortuna em um castelo. No episódio de Pedro Garcias, dois estudantes se deparam com uma lápide que traz a inscrição “aqui está encerrada a alma do licenciado Pedro Garcias”, sob a qual está enterrado o dinheiro de Pedro Garcias, conforme descobre o estudante mais velho ao desvendar o enigma da inscrição.

segundo os formulários em voga, é de partes iguais de melancolia e jovialidade. Mas os poetas, como Heine e Machado de Assis, sempre deitam mais absinto...

A razão é fácil de explicar. Naturezas mais impressionáveis, também mais devem eles sofrer com o aspecto das deformidades que a todo instante lhes apresenta a observação cotidiana. Enquanto poetas, vivendo de ambrosia e de rimas, têm ampla licença para fabricar mundos a seu jeito... Quando dessas esferas baixam ao planeta que habitamos, a desilusão é grande... Começam a viver em prosa e sentem por todos os lados a magoarem-nos incivilmente os pontudos cotovelos da realidade... Então falam, escrevem, riem como os outros, mas em suas expressões divisa-se o amargo desdém que lhes merecem as patifarias circunstantes, e nos seus mesmos sorrisos há um quê de saudade pelos outros mundos, os tais que eles fabricaram, mas não podem gravitar no verdadeiro, no real sistema planetário, sujeito a tantas perturbações e cometices.

Tenho de mim para mim que o *humorismo* triste do sr. Machado de Assis nasceu no primeiro dia em que com o pé da botina deu em alguma das *patotas* que de vez em quando assaltam a secretaria da agricultura... Quem vê desses monstros, vive triste com certeza.

Querem vê-lo contente, risonho, satisfeito? Não o demitam, não, porque sem ser ele um dos nossos melhores e mais laboriosos escritores, morreria de fome, se o obrigassem a viver só de suas letras: mas deem-lhe uma licença como as de que gozam outros funcionários, isto é, por toda a vida e com vencimentos por inteiro, sob a condição de produzir uns tantos volumes por ano.

Romances, em lugar de relatórios, e em vez de fastidiosos ofícios, *papéis avulsos*, como os que acabam de ser publicados!

OS PAPÉIS AVULSOS, POR MACHADO DE ASSIS²¹

(*Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 2 nov. 1882, p. 1)

Gama Roza²²

Os *Papéis Avulsos* são, na essência e na modalidade, uma continuação da maneira iniciada nas *Memórias de Brás Cubas*²³.

O mesmo maneirismo, o mesmo pessimismo, o mesmo ar sarcástico, cético, desiludido de tudo e de todos, as mesmas revelações apocalípticas, os mesmos sentidos obscuros e ambíguos, o mesmo humorismo doentio, o mesmo espírito enigmático, fazem desconhecer, no primeiro como no segundo livro, o poeta lírico e o escritor romântico de outrora.

O fato possui significação e merece ser aprendido: trata-se não de uma mudança momentânea, um movimento acidental, mas de uma impressão perduradoura, de um novo modo de ser adquirido pela individualidade do escritor.

O elegante poeta fluminense irrevogavelmente trocou assim a varinha mágica de *charmeur*, pelo látigo e a fôrula do moralista.

E moralista de mais feroz catadura, severo e puritano.

Na opinião do ilustre pensador, sociedade é o que há de mais infame; toda essa gente está contaminada pelo vício e pelo crime; precisamos bem de uma pequena chuva de fogo purificadora da iniquidade; mas, enquanto ela não vem, tisnemos com o pó cinzento do humor, e marquem com o eletroliso²⁴ do sarcasmo essas fronte torpes. Por toda a parte pululam os medalhões, os pomadistas, os parasitas, os boêmios, os caloteiros,

²¹ A resenha ocupa toda a seção do folhetim do jornal.

²² Possível assinatura de Francisco Luiz da Gama Roza (1814-1892), um jornalista formado em medicina que foi presidente das províncias de Santa Catarina e da Paraíba.

²³ A palavra “póstumas” no título da obra não consta do texto saído no jornal.

²⁴ No original, “electrolyso”. Ubiratan Machado optou por transcrever esse termo como “eletrólise” (Cf. MACHADO, Ubiratan (Org.). *Machado de Assis: Roteiro da Consagração (Crítica em Vida do Autor)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 141).

os trampolineiros de eleições, os cacetes autores de dramas, os ambiciosos sórdidos, os invejosos miseráveis. Vícios, infâmia, loucura são coisas que não existem individualmente porque são o apanágio da multidão; a probidade, a honra, a virtude, tudo isso foge covardemente apenas surge um interesse importante...

Filosofia triste, triste e verdadeira! Pura filosofia de Schopenhauer²⁵, o Diógenes²⁶ alemão.

Araripe Júnior, no seu estudo sobre José de Alencar²⁷, acentuou de modo bem notável a radical transformação operada no espírito e na maneira do nosso primeiro romancista²⁸.

Agora surge o mesmo fenômeno em Machado de Assis.

O fato, de especial que era, generaliza-se e convém, sobre ele, deter a atenção.

Nenhum meio social é, mais do que o nosso, desfavorável às produções mentais. A inconsciência pública suprime todas as aspirações. A trampolina eleitoral, o ar solene e correto de medalhão, alguns empenhos têm mais valor aos olhos de todos que o mais cintilante volume de poesias, ou a mais profunda monografia científica. Nem glória, nem dinheiro, nem consideração. O povo não sabe ler. Os analfabetos são numerosos como as areias do mar. De vez em quando surge pela barra o indispensável reforço: novas levas de portugueses, pela maior parte rotineiros, inimigos irreconciliáveis das letras e do progresso.

²⁵ Arthur Schopenhauer (1788-1860) foi um filósofo alemão amplamente conhecido por uma filosofia do pessimismo. Schopenhauer é frequentemente citado por Machado ao longo de sua obra. Uma de suas principais referências aparece na famosa crônica “O Autor de Si Mesmo”, veiculada no jornal *A Semana* em 1865, em que comenta a obra *Metafísica do Amor* a partir de uma notícia publicada em um periódico gaúcho pouco tempo antes.

²⁶ Diógenes de Sinope (404/12 a.C.-323 a.C.) foi um filósofo da Grécia Antiga conhecido também como Diógenes, o Cínico. Em seu ideal de autossuficiência, Diógenes pregava uma vida que fosse natural e não dependesse das luxúrias da civilização.

²⁷ Gama Roza refere-se à obra *José de Alencar: Perfil Literário* de autoria de Araripe Júnior, publicada naquele mesmo ano pela Typ. da Escola de Serafim José Alves, Editor.

²⁸ “O céu dourado de sua pátria deixou-se aos poucos escurecer, e o entusiasmo dos primeiros anos transformou-se na raiva e no pessimismo.” (Cf. ARARIPE JÚNIOR. *José de Alencar: Perfil Literário*. Rio de Janeiro: Typ. da Escola de Serafim José Alves, Editor, 1882, p. 138).

Nessas tristes condições, sob a ação desse meio desfavorável, ou o espírito, quando fraco, sucumbe, que é o que sucede no maior número dos casos, ou se é forte e poderoso, irrita-se, luta contra a opressão, adquire as ferocidades do animal acuado.

No caso vertente, convém ainda enumerar outras coisas. A vida é um fato muito complexo para ser encerrado numa fórmula.

Machado de Assis, mais do que José de Alencar, teve ocasião de ser espectador interessado, e quiçá hostil, da violenta e total mutação realizada no mundo das ideias.

Todos sofreram mais ou menos a *culbute* geral; mas, Machado de Assis, escritor já constituído, certamente experimentou um repercutimento mais intenso.

Desilusões, esperanças mortas, o esboroamento do velho mundo romântico, a brutalidade das transições bruscas, a insolência invasora das ideias novas teria determinado, como em José de Alencar, o acúmulo e o transbordamento daquelas ondas negras e amargas como as do lago Asfaltite²⁹?

Estarão destinados, todos os nossos poetas líricos, todos os nossos antigos tenores, ardentes e apaixonados, a trocar o manto de seda e o chapéu de pluma pela toga austera e o barrete sombrio do velho doutor Fausto³⁰?

São interrogações. Mas há muito rancor e muito ódio naqueles *Papéis Avulsos* para que a personalidade do autor se ache desinteressada.

Não se distingue ali do escritor naturalista que refere todas as grandezas e todas as ignomínias, com calma exatidão, com imparcialidade, friamente, como quem redige uma observação científica.

Por toda a parte transparece o antigo romântico apaixonando-se pela narração, intervindo na luta, vindicando agravos, rancoroso e implacável.

²⁹ Outro nome para o Mar Morto.

³⁰ Referência ao protagonista da lenda alemã que deu origem ao poema trágico homônimo de Goethe. Na lenda, Fausto faz um pacto com o demônio.

Se não fora esse fato, se não fora a intensão, ostensivamente manifestada da ironia pungente, no humorismo contínuo, nas reflexões venenosas, teríamos nos *Papéis Avulsos* um belíssimo trabalho realista, porquanto exista ali muita observação, muita análise psicológica, um profundo conhecimento do homem individual e coletivo.

Mesmo o estilo do eminente escritor modificou-se sob a influência dos novos processos, e se não há perfeita adaptação, existe pelo menos uma aproximação notável.

O estilo sintético, o período curto, rápido, conceituoso, a colocação das palavras e a pontuação, mesmo alguns tics da escola nova, tudo se acha ali fundido com a maneira exata, correta, peculiar ao autor.

Vê-se bem que não foi em vão aquele estudo e aquela notável crítica sobre Eça de Queiroz³¹.

As boas ideias, mesmo quando combatidas, fascinam e fazem conversões.

O único meio de arredar ideias, o autor sabe, é usar permanentemente daquele regime quarentenário, preconizado na “Teoria do Medalhão”.

Faremos agora ao distinto escritor um reproche minúsculo, mas que agastou-nos os nervos.

Aquele reproche do prólogo faz logo em começo uma péssima impressão, agravada ainda pela nota do fim do volume³².

Pois o eminente escritor dá realmente importância a essa minuciosidade preciosa?

Quem atualmente se lembra de prestar atenção a questões de galicismos, anglicismos, germanismos, turquismos ou outras frivolidades do mesmo jaez?

Quatro caturras decrépitos.

³¹ Trata-se de uma referência às críticas ao romance *O Primo Basílio* publicadas por Machado em 1878 no jornal *O Cruzeiro* em 16 e 30 de abril.

³² O resenhista refere-se à Nota A, presente no conjunto de notas que Machado apõe ao final da edição *princeps* de *Papéis Avulsos*. Nela, o contista discute a etimologia da palavra “reproche” a partir do recebimento de duas cartas anônimas que condenam o uso de tal galicismo. O trecho na íntegra pode ser lido na página 293 da primeira edição da coletânea.

Desde que sejam necessárias, boas, expressivas, venham as palavras donde vierem, serão sempre aceitas com especial agrado.

Compreende-se que José de Alencar fizesse aquelas cerebrinas contendas de palavras, procurando justificar-se; as noções científicas sobre o transformismo em linguística não se sonhavam ainda entre nós convenientemente vulgarizadas, e o grande romancista vivia cercado de cães de fila puristas. Essa raça, porém, desapareceu ou tornou-se inofensiva³³.

Portanto, use do reproche...

O notável estilista inclui no seu trabalho dois brilhantes pastiches: “O Segredo do Bonzo” e “Na Arca”.

Os cultores da forma, os artistas da plástica, os escritores para os quais as modalidades sutis do pensamento não oferecem dificuldades, desejam o esforço, procuram embaraços e deslizam, como Balzac e Gonçalves Dias, para o pastiche.

As deslocções, os saltos mortais para trás, os voos sérios, representam em ginástica o mesmo papel que o pastiche representa no *clownismo* literário.

Resumindo: o trabalho de Machado de Assis é a todos os respeitos muito notável; aquelas páginas dos *Papéis Avulsos* não são escritas, são cinzeladas; quer pelas ideias, quer pelo estilo, a obra possui a força das coisas perduradoras, sendo em tudo digna do escritor eminente de reputação legitimamente estabelecida, chegando ao último estágio de um brilhante e completo desenvolvimento.

³³ Provável referência ao “Pós-escrito” à segunda edição de *Iracema*, publicada em 1870 pela editora Garnier. Nesse paratexto, Alencar faz, sobretudo, considerações acerca de regras ortográficas e defende-se da pecha de “escritor incorreto e descuidado”.

SOB O TÍTULO PAPÉIS AVULSOS

(*O Fluminense*, 3 nov. 1882, p. 2)

Sob o título *Papéis Avulsos* acaba de publicar o distinto literato sr. Machado de Assis uma coleção de doze contos e fantasias. Seria o caso de empregar-se a bem conhecida chapa – basta o nome do autor para recomendar a obra, porque nenhum dos nossos literatos tem hoje reputação mais firmada do que aquele sr.

Preferimos porém tratar do livro, deixando em paz o nome do autor.

O estilo destes escritos é primoroso, notando-se-lhe sobretudo a pureza e a graça. Quase todos eles tendem a demonstrar o antagonismo existente entre a aparência e a realidade, antagonismo que é incontestável, mas que as conveniências sociais procuram algumas vezes envolver no silêncio.

Merecem especial menção nesse livro os trabalhos intitulados – “O Alienista”, “Teoria do Medalhão” e “O Segredo do Bonzo”.

O primeiro, notável pelo seu humorismo, é a história de Simão Bacamarte, que no intuito de estudar a patologia cerebral, funda em Itaguaí um hospital de loucos, aonde recolhe primeiro todos os que tinham as faculdades mentais desequilibradas e depois todos os que as pareciam ter equilibradas, acabando por se recolher unicamente a si próprio, por julgar pelo consenso geral ter em si os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral. Há nesse conto um estudo de caracteres, triste talvez, porém verdadeiro, em que o autor parece ter tido em vista demonstrar o rifão: – todo o homem tem sua veia de doido.

“Teoria do Medalhão” encerra excelentes conselhos, filhos de uma fina observação, para se fazer figura na sociedade independente de qualquer mérito. No nosso país, onde as reputações surgem do dia para noite, sem base, e onde os sábios não

precisam dar provas de si, esta parte do livro do sr. Assis é um tesouro de inapreciável valor.

“O Segredo do Bonzo” como descoberta não tem grande valia, porque já é muito conhecido na nossa terra. Não há ninguém que não esteja convencido que entre nós mais vale parecer do que ser em matéria de virtude e saber. Este escrito, pois, só como trabalho de crítica e de estilo pôde merecer aplausos, e os merece bem. Lá quando a vir divulgar as lições do bonzo Pomada, chegou tarde: há muito que conhecemos já todos os segredos do pomadismo.

As demais produções merecem ser lidas e julgamos prestar um serviço aos nossos leitores recomendando-lhes a leitura dos Papéis Avulsos do sr. Machado de Assis.

CHRONICAS FLUMINENSES³⁴

(*Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1882, p. 2)

Julio Dast³⁵

[...] Gostam de contos? A casa Garnier acaba de reunir e publicar os *Papéis Avulsos* do sr. Machado de Assis, onde mais de uma joia literária se descobre.

O poeta das *Americanas*, o romancista de *Helena*, o filósofo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* tem o seu lugar marcado na literatura brasileira, sobretudo como um progressista que é. É preciso tê-lo acompanhado como eu, desde os seus primeiros trabalhos, para apreciar o seu espírito sempre ativo e admirar o seu talento sempre

³⁴ Trata-se da última seção em que se divide o texto do autor publicado sob a rubrica “Chronicas Fluminenses”.

³⁵ Segundo Magalhães Júnior, trata-se de pseudônimo utilizado pelo responsável pela seção “Chronicas Fluminenses” da *Revista Ilustrada* (MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e Obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. v. 3, p. 109).

progredindo, vencendo-se cada dia a si próprio, no estilo sobretudo! Eu sei que para muita gente o estilo e mesmo a gramática não têm grande valia; não há muito tempo escreviam-nos do outro lado do Atlântico:

“A gramática ainda não levou ninguém à posteridade” e desta banda todos aplaudiram, sem que ninguém se lembrasse de que:

— Nem a falta de gramática tampouco! Mas eu tenho talvez o mau gosto de preferir o bom vinho num copo de cristal de Boêmia a bebê-lo num vaso de barro dos indígenas.

Sem fazer crítica dos novos contos de Machado de Assis, eu prevenirei todavia a leitora que há em muitos deles mais do que uma história divertida e bem contada, há um ensinamento; o autor é um filósofo. Um filósofo que faz trocadilhos. Querem um? A sra. Ignez, uma atriz do nosso teatro que fala como se diz pelos cabelos, saía uma manhã do banho escorrendo ainda água quando encontra o poeta.

— Oh!, ines...gotável, brada-lhe, o poeta.

PAPÉIS AVULSOS, por Machado de Assis³⁶

(*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1882, p. 2)

Xavier de Carvalho³⁷

Nous avons déjà lu et relu, avec un plaisir infini, ces contes humoristes, ces historiettes délicates qui, pour la plupart ont déjà été publiées dans les journaux

³⁶ Reprodução de uma crítica em francês, estampada no jornal *Le Messager du Brésil*, em 29 de outubro de 1882. Uma versão traduzida do texto em questão encontra-se em *Machado de Assis: Roteiro da Consagração*, de Ubiratan Machado (2003), na qual se explicita a atribuição da autoria a Xavier de Carvalho.

³⁷ Xavier de Carvalho (1862-1919) foi um jornalista português e um dos correspondentes em Paris de *O Paiz* e da *Gazeta de Notícias*.

quotidiens. Il semble que, réunies en volume, elles prennent une certaine unité et que la série d'études que l'auteur appelle si modestement *Papéis Avulsos* mériterait plutôt d'avoir pour titre *Un Collier de Perles*.

Pour bien mettre en lumière tout ce qu'il y a d'humain et de délicat dans le nouveau livre de M. Machado de Assis, il faudrait pouvoir joindre l'exemple à l'assertion et citer au moins quelques passages où l'écrivain met en scène des types si vivants, qu'il serait aisé de mettre un nom connu sur la physionomie. Lisez "O Alienista", "O Empréstimo", "Verba Testamentária" et vous serez surpris autant que charmé par l'exactitude dans les détails et la finesse dans l'observation. Il est impossible de se détacher de cette œuvre maîtresse lorsqu'on en a commencé la lecture. Quelle vie dans ces tableaux tour à tour mondains et populaires. Comme le mot arrive toujours à propos pour peindre l'objet ou la pensée; voilà du vrai réalisme, non le réalisme grossier qui affecte de n'être qu'une photographie brutale, mais la sincérité d'impression, la peinture d'après nature laissant constamment entrevoir derrière l'observateur, le philosophe.

Machado de Assis n'appartient à aucune école; si les tendances de son talent rappellent un peu le tempérament bizarre et étrange de Baudelaire, le traducteur de ce fou qui eut nom Edgar Poe, son style brillant et châtié à la fois, la ciselure aristocratique de la phrase, rappelle mieux encore la manière de Daudet. C'est surtout de lui qu'on pourrait dire ce que disait Ernest Daudet de son frère aîné: "Quelque effort qu'on fasse pour lui imposer une étiquette, cet effort restera vain. Il est lui-même, c'est là l'essence de son originalité native, la marque personnelle de son œuvre".

Pour terminer, félicitons l'éditeur, M. Garnier, auquel les lettres brésiliennes sont redevables de si nombreux et si signalés services, d'avoir compris que le nouveau volume de M. Machado de Assis méritait une exécution typographique soignée. Le livre imprimé

chez MM. Lombaerts et C. ne laisse rien à désirer et est digne en tous points de la réputation qu'ils ont su acquérir depuis longtemps.

BIBLIOGRAFIA³⁸

(*A Estação*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1882, p. 242)

Papéis Avulsos, por Machado de Assis. – Para todos os que escrevem e para todos os que leem, é patente que uma grande e fecunda renovação se operou no espírito do autor das *Crisálidas*, e que o Machadinho de 1860 se transformou num escritor poderoso e sóbrio, perscrutador, original, moderno.

Data essa renovação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, livro tão escassamente entendido e em tanta maneira admirável, que já teria feito a volta do mundo, se não fosse escrito em português.

Os *Papéis Avulsos*, dados agora a público, obedecem visivelmente à nova orientação literária do autor e continuam com o mesmo brilhantismo a sua segunda maneira, que me parece participar, em doses iguais, da fina ironia de Swift³⁹, do pessimismo de Schopenhauer, do realismo de Daudet e disto que anda no ar, que não se pode definir e a que chamarei de espírito do tempo.

Dois escritores⁴⁰, aliás distintos, não lhe toleram o pessimismo desalentador e doentio que se dilui como um veneno, corrosivo e impalpável, nas suas páginas recentes

³⁸ Na mesma página, na seção “A Cidade e os Theatros”, assinada por J. Dantas, consta o seguinte parágrafo que faz menção à coletânea de contos: “A leitora já deve ter lido os *Papéis Avulsos* do sr. Machado de Assis e, bastante maliciosa penetrou facilmente toda a filosofia, que em alguns dos contos o poeta encobre com a sua graça e primor de estilo.”

³⁹ Referência a Jonathan Swift (1667-1745), autor inglês conhecido, entre outros aspectos, por seu estilo irônico e satírico.

⁴⁰ Um dos “dois escritores” mencionados seria, com certeza, Urbano Duarte, autor de dura resenha ao livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas* estampada na *Gazetinha*, em 2 de fevereiro de 1881. O segundo poderia ser João Ribeiro, que naquela oportunidade já se encontrava no Rio de Janeiro, embora tenha começado a

e descobrem nele o propósito de demonstrar que o egoísmo é o único fator das ações humanas.

Pessimismo, não dissimulo que há, mas um pessimismo que não é nem a rabuge caduca da velhice, nem a catureira de um emperrado, que por toda a parte visse a ruína e a morte, que se sentisse invadido pela treva e o mal.

Um pessimismo bem-humorado, fino, risonho, e delicioso, que se não fecha à chave para poder maldizer da natureza e do homem, que não é insensível ao bom e ao belo; mas que se não deixa levar pelo entusiasmo irrefletido dos primeiros anos: produto natural e espontâneo da idade, da experiência, da observação, tal se nos afigura o pessimismo do *Brás Cubas* e dos *Papéis Avulsos*.

Quanto ao egoísmo, não é impossível que um espírito obcecado e estéril o descubra no fundo das ações humanas e até na própria sentença, que é a base e o princípio da religião cristã: *Não faças a outrem o que não queres que te façam*.

Todavia, não me parece que um poeta, uma natureza excepcionalmente dotada, ponha empenho em lograr tão mesquinho escopo.

Como quer que seja, porém, se o escritor é substancialmente pessimista, – transitório ou definitivo, não importa – a forma é de um apuro deslumbrador, ateniense, irresistível, cheio de nugas como a ironia da mulher bonita.

O sr. Machado de Assis é dos que entendem, e ainda bem, que as ideias não bastam a formar o escritor, é preciso também fixá-las, por intermédio da arte, com um estilo

conviver com Machado de Assis apenas a partir de 1885 (MACHADO, Ubiratan. *Dicionário de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008, p. 297). Esse intelectual não poupou críticas ao “profundo escárnio pela sociedade” manifesto pelo egoísmo “sem limites” de Machado. Outra possibilidade seria Sílvio Romero, que, no ano de 1882, publicou o livro *O Naturalismo em Literatura*. Nesta obra, ele se refere a Machado como “um lamuriento, um burilador de frases banais, um homenzinho sem crenças... uma irrisão” e a *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como “bolorenta pamonha literária”. (Cf. ROMERO, Sílvio. *O Naturalismo em Literatura*. São Paulo: Typographia da Província de São Paulo, 1882, p. 37 e 40).

próprio, copioso, imperecedouro; porque esta estreita união do engenho e da arte é a característica de todas as obras-primas.⁴¹

⁴¹ A seção ainda tem continuidade com quatro pequenos parágrafos sobre a Conferência no Grêmio Literário Castro Alves realizada por Guilherme Bellegarde.

8. Bibliografia

Textos de Machado de Assis:

ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts & Cia, 1882.

_____. “A Chinela Turca”. *A Epocha*. Rio de Janeiro: n. 1, 14 nov. 1875, pp.3-6.

_____. “Uma Visita de Alcibiades”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: n. 10, out. 1876a, pp.305-308.

_____. “Na Arca”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 133, 14 maio 1878a, p.1.

_____. “Um capuchino de Jerusalém remeteu-me pelo [...]”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 133, 14 maio 1878b, p.1.

_____. “Não É Mel Para a Boca do Asno”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: n. 01, jan. 1868a, pp. 5-24.

_____. “O Carro nº 13”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: n. 3, mar. 1868b, pp. 69-83.

_____. “O Anjo Raphael”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: ns. 10, 11 e 12, out., nov. e dez 1869, pp. 293-304, pp. 325-337 e pp. 357-369.

_____. “Um Esqueleto”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: ns. 10 e 11, out. e nov. 1875, pp. 289-294 e pp. 321-331.

_____. “Sylvestre”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: ns. 6, 7 e 8, jun., jul. e ago. 1877a, pp.173-180, pp. 193-202 e pp. 225-228.

_____. “A Melhor das Noivas”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: ns. 9 e 10, set. e out. 1877b, pp. 270-278 e pp. 297-306.

_____. “Aurora sem Dia”. In: *Histórias da Meia Noite*. Rio de Janeiro: Garnier, 1873, pp. 159-190.

_____. “Cinco Mulheres”. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: ns. 8 e 9, ago. e set. 1865, pp. 234-242 e pp. 257-264.

- _____. “Comentários da Semana”. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: n. 299, 1º nov. 1861, p. 1.
- _____. *Memorias Posthumas de Braz Cubas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881.
- _____. *Memorias Posthumas de Braz Cubas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1896.
- _____. *Histórias Sem Data*. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.
- _____. *Várias Histórias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- _____. *Notas Semanais*. GLEDSON, John & GRANJA, Lúcia (orgs.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- _____. *História de Quinze Dias*. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- _____. *História de Quinze Dias, História de Trinta Dias: Crônicas de Machado de Assis – Manassés*. AZEVEDO, Silvia Maria (org.). São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. “Garnier”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. II, 2015, pp. 616-617.
- _____. “Henrique Lombaerts”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. IV, 2015, p. 1288.
- _____. “Este Ano Parece que Remoçou [...]”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. IV, 2015, pp. 293- 296.

- _____. “O Jornal e o Livro”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 991-994.
- _____. “A Reforma pelo Jornal”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1017-1019.
- _____. “Revista Dramática”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1019-1023.
- _____. “Literatura Realista: *O Primo Basílio*, Romance do Sr. Eça de Queiroz, Porto, 1878”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1206- 1215.
- _____. “A Nova Geração”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, p. 1230-1255.
- _____. “Notícia da Atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1177-1184.
- _____. “Ideias Sobre o Teatro”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1010- 1017.

- _____. “Semana Literária (O Teatro Nacional)”. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, pp. 1102-1107.
- _____. *Helena*. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. I, 2015, pp. 380-487.
- _____. *Iaiá Garcia*. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. I, 2015, pp. 490-595.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. I, 2015, pp. 599-733.
- _____. [Correspondência]. Destinatário: Joaquim Nabuco. Rio de Janeiro, 14 de abril de 1883. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. LEITE, Aluizio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloísa & LACERDA, Rodrigo (orgs.). 3ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, vol. III, 2015, p. 1324.

Textos publicados em jornais da época:

A EPOCHA. *A Epocha*. Rio de Janeiro: n. 1, 14 nov. 1875, p. 3.

AOS NOSSOS LEITORES. *Jornal das Famílias*. Rio de Janeiro: n. 01, jan. 1863, pp. 1-2.

A REDAÇÃO AOS LEITORES. *Revista Popular*. Rio de Janeiro: tomo XVI, out-dez 1862, p. 361.

EDITORIAL. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 1, 1º jan. 1878, p. 1.

NÃO SE ENGANEM. Ele chama-se Pedro [...]. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 2, 2 jan. 1878, p. 1.

O CRUZEIRO. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 4, 04 jan. 1878, p. 1.

O CRUZEIRO. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 347, 14 dez. 1878, p. 1.

O QUE DIZER do sucesso [...]. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: n. 301, 29 out. 1882, p. 1.

PAPÉIS AVULSOS. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: n. 299, 27 out. 1882, p. 1.

PAPÉIS AVULSOS por Machado de Assis. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: n. 305b, 4 nov. 1882, p. 2.

PAPÉIS AVULSOS. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro: n. 246, 26 out. 1882, p. 1.

PLEBISCITO LITERÁRIO. *A Semana*. Rio de Janeiro: n. 137, 13 ago. 1887, p. 4.

SOB O TÍTULO de *Papéis Avulsos* [...]. *O Fluminense*. Rio de Janeiro: n. 697, 3 nov. 1882, p. 2.

AMEN. “Contos e Pontos”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 114, 25 abr. 1878, p. 1.

ARACY. “Conversas Feminis”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 68, 9 mar. 1878, p. 1.

ARAÚJO, Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de (sob o pseudônimo Todo o Mundo). “Correspondencia da Epoque”. *A Epoque*. Rio de Janeiro: 18 dez. 1875, pp. 11-13.

BOCAIUVA, Quintino. “Os Nossos Ilustrados Colegas do [...]”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 7, 7 jan. 1878, p. 1.

CATURRA. “Jornal das Famílias”. *Correio Mercantil*. Rio de Janeiro: n. 119, 1º maio 1865, p. 3.

CHAVES, Henrique. “Ainda o Primo Basílio”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, n. 108, 20 abr. 1878, p. 1.

- DAST, Julio. “Gostam de Contos? A Casa Garnier [...]”. *Revista Ilustrada*. Rio de Janeiro: n. 321, 4 nov. de 1882, p. 2.
- DOM RAYMUNDO. “Correio do Rio”. *A Epocha*. Rio de Janeiro: n. 03, 15 dez. 1875, pp. 9-10.
- EGO. “O Primo Basílio”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 16 abr. 1878, p. 3.
- GIROFLÉ-GIROFLÁ. “Chronica Fluminense”. *A Epocha*. Rio de Janeiro: 1 dez. 1875, pp. 13-14.
- GIROFLÉ-GIROFLÁ. “Chronica Fluminense”. *A Epocha*. Rio de Janeiro: n. 03, 15 dez. 1875, pp. 13-14.
- RIGOLETTO. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: n. 100, 11 abr. 1878, p. 1.
- ROZA, Gama. “Os Papéis Avulsos por Machado de Assis”. *Gazeta da Tarde*. Rio de Janeiro: n. 251, 02 nov. 1882, p. 1.
- SWIFT. “Theatros e Concertos”. *A Epocha*. Rio de Janeiro: 14 nov. 1875, p. 16.
- _____. “Theatros e Concertos”. *A Epocha*. Rio de Janeiro: 18 dez. 1875, p. 16.

Base teórica para a pesquisa:

- AGUILAR, Luiza Helena Damiani. “O teatro em Machado de Assis: suas peças, suas críticas e sua prosa”. *Em Tese*. Belo Horizonte: v. 24, n. 2, maio-ago 2018, pp. 141-156.
- ALENCAR, Mário de. “Advertência”. In: ASSIS, Machado de. *A Semana*. ALENCAR, Mário de (org.). Rio de Janeiro: Garnier, 1910, pp. V-X.
- ARAÚJO, Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de. *Obras Completas de Joaquim Nabuco XIII – Cartas a Amigos*. ARAÚJO, Maria Carolina Nabuco de (org). São Paulo: Instituto Progresso Editorial S.A., 1949, vol. 1.

- _____. *Minha Formação*. Introdução de Gilberto Freyre. Brasília: Senado Federal, 1998.
- ARAÚJO, Maria Carolina Nabuco de. In: ARAÚJO, Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de. *Obras Completas de Joaquim Nabuco XIII – Cartas a Amigos*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S.A., 1949, vol. 1.
- ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES. *Coleção Os Pensadores*. vol. IV. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultura, 1973.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AZEVEDO, Silvia Maria. Apresentação: Histórias de um Homem Sério. In: ASSIS, Machado de. *História de Quinze Dias, História de Trinta Dias: Crônicas de Machado de Assis – Manassés*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. *A Trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos Contos e Histórias em Livros*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Orientação de Prof. Dr. João Alexandre Barbosa. – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo: 1990.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, História e Técnica*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A Formação do Nome: Duas Interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003.
- BARBIERI, Ivo. *Papéis à Mesa como Parentes*. Disponível em: < <https://abralic.org.br/eventos/> >. Acesso em: 20/08/2020.
- BARTHES, Roland. “O Efeito de Real”. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

- BASTOS, Maria Helena Camara. “Leituras das Famílias Brasileiras no Século XIX: o *Jornal das Famílias* (1863-1878)”. *Revista Portuguesa de Educação*. Braga: vol. 15, n. 2, pp. 169-214, 2002.
- BRECHT, Bertolt. “Amplitude e Variedade do Modo de Escrever Realista”. *Estudos Avançados*. São Paulo: vol. 12, n. 34, set-dez. 1998, pp. 267-276.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o Enigma do Olhar*. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- CAL, Ernesto Guerra da. *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*. Trad. Estella Glatt. São Paulo: Edusp/Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- CAMPOS, Maria Cunha. “A Bibliografia Brasileira Sobre o Conto – uma Análise”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: v. 11, n. 4, 1976, pp. 23-24.
- CANDIDO, Antonio. “A Personagem do Romance”. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Sales; PRADO, Decio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *Personagem de Ficção*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários Escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- CARONE, Flávia de Barros. *Subordinação e Coordenação: Confrontos e Contrastes*. São Paulo: Ática, 2003.
- CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CINTRA, Ismael Angelo. “O Nariz Metafísico ou a Retórica Machadiana”. In: MARIANO, Anna Salles & OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (orgs.). *Recortes Machadianos*. 2ª ed. São Paulo: Edusp; Nankin; Educ, 2008, pp. 111-130.
- CHARTIER, Roger. *Os Desafios da Escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2002a.
- _____. *Inscriver e Apagar*. São Paulo: Editora Unesp, 2002b.
- CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação liberdade, 2009.

- CORTÁZAR, Julio. “Alguns Aspectos do Conto” e “Do Conto Breve e seus Arredores”. In: *Valise de Cronópio*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 147-164 e 227-238.
- COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CRESTANI, Jaison Luís. “A Materialidade da Literatura: A Inscrição do Romance Iaiá Garcia no ‘Folhetim do Cruzeiro’”. *Machado de Assis em Linha*. Rio de Janeiro: v. 6, n. 12, dezembro 2013a, pp. 45-65.
- _____. *O Cruzeiro e a Reinvenção de Machado de Assis*. Relatório (Pós-doutorado em Ciências da Comunicação, supervisionado pela Profa. Dra. Mayra Rodrigues Gomes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015a.
- _____. “Sob o Signo da Rivalidade: O Perfil Editorial do Jornal *O Cruzeiro*”. *Revista Miscelânea*. Assis, SP: v. 14, p. 141-162, jul-dez 2013b.
- _____. “*O Cruzeiro* e a Polêmica Incursão do Realismo no Brasil”. *Revista Miscelânea*. Assis, SP: v. 18, pp. 193-203, jul.-dez. 2015b.
- _____. “A Colaboração de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*: Subordinações e Subversões”. *Patrimônio e Memória*. Assis, SP: v.2, n.1, 2006, pp. 146-175.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e Romance*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1994.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 37.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a Pirâmide e o Trapézio*. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2001.
- FARIA, João Roberto. “Machado de Assis, Leitor e Crítico de Teatro”. In: *Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 18, n. 51, maio-ago. 2004, pp. 299-233.

- _____. “Machado de Assis e Shakespeare ou Bentinho Vai ao Teatro”. In: NINTRINI, Sandra (org.). *Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Hucitec Editora-Abralic, 2011, pp. 110-126.
- FERREIRA, Ricardo Bruno da Silva. “Joaquim Nabuco: um liberal na sociedade de corte”. *Mal-Estar e Sociedade*. Barbacena-MG: ano IV, n. 7, jul-dez. 2011, pp. 97-118.
- FORSTER, Edward M.. *Aspects of the Novel*. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1927.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um Autor?”. In: *Estética: Literatura, Pintura, Música e Cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 264-298.
- FRANCHETTI, Paulo. “O Primo Basílio e a Batalha do Realismo no Brasil”. In: *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, pp. 171-191.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiro, 1969.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Cinco Teses Sobre o Conto”. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O Livro do Seminário*. São Paulo: L. R. Editores, 1983, pp. 165-172.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- GLEDSON, John & GRANJA, Lúcia. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Notas Semanais*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2008.
- GLEDSON, John. “O Machete e o Violoncelo: Introdução a uma Antologia dos contos de Machado de Assis”. In: *Por um Novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 35-69.

- _____. “Papéis Avulsos: um Livro Brasileiro?”. In: ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. Edição digital. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011, p. 12.
- _____. *Machado de Assis: Impostura e Realismo – uma Reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Machado de Assis: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: Influências Inglesas*. São Paulo: Pallas, 1976.
- GOTLIB, Nádia. *Teoria do Conto*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GOULEMOT, Jean Marie. “Da Leitura Como Produção de Sentidos”. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, pp. 107-116.
- GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, Escritor em Formação: a Roda dos Jornais*. Campinas, SP: Mercado de Letras/ São Paulo: FAPESP, 2000.
- _____. *Machado de Assis – Antes do Livro, o Jornal*. Edição digital. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.
- _____. “Rio-Paris: Primórdios da Publicação da Literatura Brasileira Chez Garnier”. *Letras*. Santa Maria-RS: v.23, n. 47, jul./dez. 2013, pp. 81-95.
- GRANJA, Lúcia & LUCA, Tania Regina de (orgs.). *Suportes e Mediadores: A Circulação Transatlântica dos Impressos (1789-1914)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os Leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2004a.
- _____. “Romero, Araripe, Veríssimo e a Recepção Crítica do Romance Machadiano”. *Estudos Avançados*. São Paulo: v. 18, n. 51, pp. 269-298, 2004b.
- _____. *Machado de Assis: o Escritor que nos Lê*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

- GUIMARÃES, Hélio de Seixas & LEBENSZTAYN, Ieda (orgs.). *Escritor por Escritor: Machado de Assis Segundo seus Pares (1908-1959)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2019.
- HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: Sua História*. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 2012.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura*. 2 vols. São Paulo: Editora 34, vol. 1, 1996.
- JAKOBSON, Roman. “Do Realismo Artístico”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, pp. 119-127.
- JOLLES, André. “O Conto”. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JÚNIOR, José de Paula Ramos. “Histórias para Ler e Pensar”. In: ASSIS, Machado de. *Várias Histórias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, pp. 7-14.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2005.
- LOUREIRO, Jayme. “Leitura, Escrita e Crítica em ‘Aurora sem Dia’”. *Teresa*. São Paulo: n. 6-7, 2006, pp. 103-123.
- LUKÁCS, Georg. “O Romance como Epopeia Burguesa”. In: *Ensaio Ad Hominem 1*, tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Edições Ad Hominem, 1999, p. 93.
- MACHADO, Ubiratan. *Dicionário de Machado de Assis*. Apresentação de Cícero Sandroni. Rio de Janeiro: ABL, 2008.
- _____. *História das Livrarias Cariocas*. São Paulo: Edusp, 2012.
- MACHADO, Ubiratan (org.). *Machado de Assis: Roteiro da Consagração (Crítica em Vida do Autor)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- MAGALHÃES JR., Raymundo. *Vida e Obra de Machado de Assis: Aprendizado (Volume I)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008a.

- _____. *Vida e Obra de Machado de Assis: Ascensão (Volume II)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008b.
- _____. *Vida e Obra de Machado de Assis: Ascensão (Volume II)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de Linguística para o Texto Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.
- _____. *Pragmática para o Discurso Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996b.
- MASSA, Jean-Michel. *A Juventude de Machado de Assis (1839-1870): Ensaio de Biografia Intelectual*. Prólogo de Antonio Candido e posfácio de Paulo Rónai. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. 2ª ed. revista. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- MCKENZIE, Donald Francia. *Bibliografia e a Sociologia dos Textos*. Trad. Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.
- MEGID, Daniele Maria. *A Literatura na Imprensa: Uma Análise de Iaiá Garcia no Jornal O Cruzeiro*. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. São Paulo: ANPUH/SP-USP, 08 a 12 de setembro de 2008.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Gênero e estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: ensaio, n.º 8, jul. 1972, p. 12-20.
- MEYER, Marlyse. “Voláteis e Versáteis, de Variedades e Folhetins se Fez a Chronica”. In: *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: vol.46, no 1-4, SP, jan-dez/1985.
- _____. *Folhetim: Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- MIRANDA, Kátia Rodrigues Mello. “*O Futuro* (1862-1863), *Jornal das Famílias* (1863-1878) e *A Estação* (1879-1904): Três periódicos em que colaborou Machado de Assis”. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP: v.3, n.2, 2007, pp. 187-212.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.
- OLIVEIRA, Aline Cristina de. “A Crítica Teatral de Machado de Assis nas Páginas d’*O Futuro*”. In: *RevLet*, Jataí-GO, v. 07, n. 2, ago-dez. 2015, pp. 139-159.
- OLIVEIRA, Jane Souto. “*Brasil Mostra Tua Cara*”: *Imagens da População Brasileira nos Censos Demográficos de 1872 a 2000*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Ciências Estatísticas, 2003.
- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: Ensaio e Apontamentos Avulsos*. 2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção (de 1870 a 1920)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- _____. *Machado de Assis (Estudo Crítico e Biográfico)*. 6ª ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *História de Quinze Dias*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- PINHEIRO, Alexandra Santos. “O *Jornal das Famílias* (1863-1878) e as Leitoras do Século XIX”. *Revista Paz Ciência*. Francisco Beltrão-PR, v.6, n.1, 2004, pp. 115-135.
- _____. *Para Além da Amenidade – o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua Rede de Produção*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Orientação de Profa. Dra. Márcia Azevedo de Abreu. – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2007.

- PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.
- POE, Edgar Allan. “A Filosofia da Composição”. In: *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1999.
- PROENÇA, Paulo Sergio de. *Sob o Signo de Caim: O Uso da Bíblia por Machado de Assis*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral). Orientação de Prof. Dr. Izidoro Blikstein. – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2011.
- PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. São Paulo: Typ. Brazil, 1917.
- QUEIROZ, Eça de. “Literatura Nova: o Realismo como Nova Expressão da Arte”. Conferência reconstruída por António Salgado Júnior na obra *História das Conferências do Casino*. In: RIBEIRO, Maria Aparecida. *História da Crítica da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 2000, vol. 6, p. 93.
- REGO, Enylton de Sá. *O Calundu e a Panaceia*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis – Estudo Comparativo de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1897.
- ROSA, Suzana Cavani. “Da ‘Constituinte Soberana’ a ‘Conciliação Política Sobre as Bases das Reformas’: O Partido Liberal em Pernambuco e o Gabinete Paraná de 1853”. *Revista de História*. São Paulo: n. 170, jan-jun 2014, pp. 291-316.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALLA, Thiago Mio & AGUILAR, Luiza Helena Damiani. “A Recepção de *Papéis Avulsos* e a Cristalização de Lugares-comuns da Crítica Machadiana: Proposta Analítica e Editorial”. *Machado de Assis em Linha*. São Paulo: v. 12, n. 27, ago. 2019, pp. 13-47.

- SALLA, Thiago Mio. *Graciliano Ramos e a Cultura Política: Mediação Editorial e Construção do Sentido*. São Paulo: Edusp, 2017.
- _____. “O Desenrolar da Crônica no Brasil: História da Permeabilidade de um Gênero”. *Quadrant*, Montpellier: n. 27, 2010, pp. 127-152.
- SANTIAGO, Silviano. “Retórica da Verossimilhança”. *Uma Literatura nos Trópicos: Ensaaios sobre Dependência Cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 27-46.
- SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.
- _____. “Um Avanço Literário”. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: vol. 15, n. 13, jan-jun 2010, pp. 234-247.
- SEREZA, Haroldo Ceravolo. “O Cortiço, Romance Econômico”. *Novos Estudos*. São Paulo: ed. 98, vol. 33, n. 1, mar. 2004, pp. 185-200.
- SILVA, Márlcio Barcellos Pereira da. *Procedimentos Paródicos e Distanciamento Irônico em Papéis Avulsos, de Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Orientação de Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães. — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009.
- SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Fábrica de Contos: Ciência e Literatura em Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- _____. *Eleazar, Colaborador do Cruzeiro*. XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: 13 a 17 jul. 2008. Disponível em: < https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/080/DANIELA_SILVEIRA.pdf >. Acesso em: 20/08/2020.

- _____. “Machado de Assis e o seu Convite à Leitura do Jornal das Famílias”. *História Social*. Campinas, SP, n. 22 e 23, 1º e 2º semestres de 2012a, pp. 41-60.
- _____. *Contos de Machado de Assis: Leituras e Leitores do Jornal das Famílias*. Dissertação (Mestrado em História). Orientação de Prof. Dr. Sidney Chalhoub. – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2005.
- _____. *História e Literatura nas Páginas da Gazeta Litterária*. VI Simpósio Nacional de História Cultural – Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar. Piauí: 24 a 28 jun. 2012b. Disponível em: <<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Daniela%20Magalhaes%20da%20Silveira.pdf>>. Acesso em: 20/08/2020.
- SIMIONATO, Juliana Siani. *A Marmota e seu Perfil Editorial: Contribuição para Edição e Estudos dos Textos Machadianos Publicados Nesse Periódico (1855-1861)*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Orientação de Prof. Dr. Ivan Prado Teixeira. – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo: 2009.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1955.
- _____. *Fontes para o Estudo de Machado de Assis*. 2ª ed. ampliada. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1969.
- TEIXEIRA, Ivan. *O Altar & o Trono*. Cotia, SP: Ateliê Editorial/ Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- _____. “Pássaro Sem Asas ou Morte de Todos os Deuses”. In: ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. IX-LIII.

- _____. “Semiosfera e Invenção do Autor”. In: MARTINS FILHO, Plínio & TENÓRIO, Waldecy (orgs.). *João Alexandre Barbosa: O Leitor Insone*. São Paulo: Edusp, 2007, pp. 317-349.
- _____. “Construção da Intimidade em Angústia”. *Revista USP*. São Paulo: n. 61, pp. 196-209, março/maio 2004.
- _____. “Literatura como Imaginário: Introdução ao Conceito de Poética Cultural”. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro: fase VIII, ano 10, n. 37, out-nov-dez. 2003, pp.42-67.
- TODOROV, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.
- _____. “Bibliografia”. In: *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 4, t. 16, 1898.