

# MACHADO DE ASSIS

## FICÇÃO, CRIAÇÃO E SOCIEDADE

Organizadores:

Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Juracy Assmann Saraiva

Denise de Quintana Estacio



editora  
ZO  
UK

# MACHADO DE ASSIS

Ficção, criação e sociedade

Organizadores:

Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Juracy Assmann Saraiva

Denise de Quintana Estacio

2022

1ª edição

Porto Alegre

editora  
**ZO**  
**UK**

## **Conselho Editorial**

Cristiane Tavares – Instituto Vera Cruz/SP  
Daniela Mussi – UFRJ  
Idalice Ribeiro Silva Lima – UFTM  
Joanna Burigo – Emancipa mulher  
Leonardo Antunes – UFRGS  
Lucia Tennina – UBA  
Luis Augusto Campos – UERJ  
Luis Felipe Miguel – UnB  
Maria Amelia Bulhões – UFRGS  
Regina Dalcastagnè – UnB  
Regina Zilberman – UFRGS  
Renato Ortiz – Unicamp  
Ricardo Timm de Souza – PUCRS  
Rodrigo Saballa de Carvalho – UFRGS  
Rosana Pinheiro Machado – Universidade de Bath/UK  
Susana Rangel – UFRGS  
Winnie Bueno – Winnieteca

2022 © Antônio Marcos Vieira Sanseverino; Juracy Assmann  
Saraiva; Denise de Quintana Estacio

Projeto gráfico e edição: Editora Zouk  
Revisão: Isaque Gomes Correa

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
de acordo com ISBD  
Elaborado por Odilio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949**

M149

Machado de Assis - ficção, criação e sociedade [recurso eletrônico] /  
organizado por Antonio Marcos Vieira Sanseverino, Juracy Ignez Assmann  
Saraiva, Denise de Quintana Estacio. - Porto Alegre, RS : Zouk, 2022.  
245 p. ; ePUB ; 36 MB.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5778-071-8 (Ebook)

1. Literatura. 2. Teoria e crítica literária. I. Sanseverino, Antonio Marcos  
Vieira. II. Saraiva, Juracy Ignez Assmann. III. Estacio, Denise de Quintana. IV.  
Título.

2022-2459

CDD 809

CDU 82.09

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura: crítica literária 809
2. Literatura: crítica literária 82.09



direitos desta edição reservados à  
Editora Zouk  
Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203  
90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil  
f. 51. 3024.7554

[www.editorazouk.com.br](http://www.editorazouk.com.br)

## Sumário

Apresentação

Paul Dixon

7

A representação da vida social por Brás Cubas

Isaque Gomes Correa

10

Representação da vida social em *Quincas Borba*:  
diálogo de imagens de moda e literatura

Cátia Kupssinskü

19

“A política é um incidente”: representação da sociedade  
em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis

Letícia Mayer Borges

35

O encanto do prosaico: manifestações da vida  
cotidiana na ficção de Machado de Assis

Márcia Rohr Welter

45

Machado de Assis, no *Jornal das Famílias*: texto,  
suporte e autorreferenciação dos narradores

Ronice Kelmis de Oliveira da Silva Macedo

57

“Terrível moléstia” a de tornar-se escritor: representações  
nos contos “Aurora sem dia” e “A chinela turca”

Daniele Gualtieri Rodrigues

66

Sobre alfaiates e canjicas: revoltas oitocentistas e  
sátira política em “O Alienista”  
Denise de Quintana Estacio

74

Xavier e o medalhão: uma análise comparativa dos contos  
“O anel de Polícrates” e “Teoria do medalhão”  
Julia de Campos Lucena e Icaro Carvalho

85

“O espelho” e a Independência: conto publicado  
em setembro de 1882 na *Gazeta de Notícias*  
Christini Roman de Lima

96

O conto “O espelho” em ambientes não formais e virtuais de ensino  
Marina Bonatto Malka

109

“Onde me espetam, fico”: alfinetadas machadianas  
em “História comum”, “Evolução” e “Um apólogo”  
Bruna da Silva Nunes

123

A escravidão gestualizada em “D. Paula”  
Sofia Reck dos Santos

134

O ocaso da cria da casa: reflexões acerca do local da infância  
no conto “O caso da vara”, de Machado de Assis  
Ismael Cunha Freitas

148

O anti-heroísmo masculino em Machado de Assis  
Elen Karla Sousa da Silva

164

O contexto musical do Rio de Janeiro em uma crônica de Machado de Assis

Débora Bender

175

Lélio e a memória negativa: experiência, política e alegoria nas  
crônicas machadianas das *Balas de estalo*

William Moreno Boenavides

190

“Há rebanho, não há pastor”: militância realista e imagens  
religiosas na crítica teatral de Machado de Assis n’*O espelho*

Rodrigo César Dias

206

Machado de Assis: não traduções, burocracias e pais autoritários

Rafael Prudencio

222

Sobre os autores

237

Índice remissivo

242

## Apresentação

Nas alterações impostas pela pandemia da Covid-19, nem tudo tem sido negativo. Exemplo disso foi a decisão da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) de realizar seu “XVII Congresso”, em 2021, por via eletrônica, no âmbito do qual o Grupo de Pesquisa do CNPq, “Ficção de Machado de Assis: Sistema Poético e Contexto”, organizou o simpósio “Machado de Assis: do contexto da produção a manifestações sobre sua recepção”, de que participaram mais de 30 estudiosos da obra do escritor brasileiro. Decisão semelhante à da ABRALIC foi tomada pelo Grupo de Pesquisa quando realizou, por meio de videoconferência, seu “Encontro Anual” e a “Terceira Jornada de Estudos Machadianos”, eventos sediados tecnicamente no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, da UNICAMP. A grande e inegável contribuição dos congressos profissionais é compartilhar interesses nas sessões (e, muito frequentemente, fora delas) e estabelecer contatos pessoais com colegas de outras instituições. Embora boa parte dessas vantagens tenha sido sacrificada na opção pelo formato on-line, essa nova modalidade ficou livre das inevitáveis limitações que se impõem quando uma reunião se realiza em um lugar físico, com sua dependência de prédios, públicos, hotéis, viagens aéreas, horários limitados.

Componentes do Grupo de Pesquisa do CNPq perceberam que os recursos da comunicação digital favoreciam a realização de eventos e viram a possibilidade de organizar um simpósio que pudesse contar com vozes novas, com pessoas recém formadas ou ainda envolvidas em seu processo de formação acadêmica. Assim, o Grupo promoveu o evento “Machado de Assis: I Jornada Jovens Pesquisadores” que contou com o apoio do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e do Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale. A organização da “Jornada”, que ocorreu nos dias 24 e 25 de agosto, ficou a cargo de acadêmicos e foi efetivada por videoconferência pelo Streamyard, com transmissão simultânea no canal do YouTube e no Facebook do PPG em Letras da UFRGS.

Este livro é uma extensão da “I Jornada Jovens Pesquisadores”, que se efetivou graças aos recursos tecnológicos, e do desejo de reconhecer o trabalho de pessoas mais novas em seu interesse por Machado de Assis. Como um membro da velha guarda, tendo trabalhado com o grande escritor durante mais de 40 anos, quero aprender sobre as perspectivas dessa nova geração,



onde talvez haja um mapa dos rumos a serem tomados nos futuros estudos machadianos.

Ao revisar os dezoito capítulos do livro, o primeiro fato que noto, e que me surpreende um pouco, é que apenas cinco se dedicam aos romances de Machado. Faz algumas décadas que o antigo costume de dar prioridade quase automática à ficção mais extensa está desaparecendo, e parece que aqui os jovens pesquisadores querem continuar essa tendência. Por outro lado, há nove estudos sobre os contos. Nos últimos 30 anos, mais ou menos, temos visto uma explosão do interesse pela ficção curta do autor, um reconhecimento de que o conto tem um lugar tão importante como o romance na obra do autor e de que Machado merece ser valorizado como um dos maiores contistas da literatura universal. Nosso grupo de pesquisadores principiantes parece querer confirmar essa posição. Outra tendência paralela na fortuna crítica, demonstrada em vários capítulos, é o enfoque na atividade de Machado em jornais – seja em seus ensaios e crônicas, ou na primeira versão dos contos e romances. Em vários ensaios, vemos o reconhecimento do empenho profissional de Machado, tanto em sua atividade jornalística como em sua relação com as editoras e seu interesse por ver seus textos traduzidos e lidos no estrangeiro.

Nos últimos anos, o repertório de abordagens teóricas para os textos literários é mais amplo, menos restrito às questões tradicionais – literárias, históricas, ideológicas ou filosóficas. Alguns capítulos são exemplares nesse sentido, examinando a interação dos textos literários com outras artes, tais como o teatro e a música. Uma manifestação fascinante dessa abertura de perspectivas críticas, presente em alguns ensaios, é o interesse de Machado pelas celebrações e costumes populares e, também, por aquela parte da cultura cotidiana mais relevante às mulheres, tais como a costura e a moda.

O problema social mais urgente na época do escritor foi a escravidão, e vários estudiosos se têm dedicado ao projeto de mostrar que as antigas condenações de “absenteísmo” são errôneas, mas que é preciso apreciar uma atitude mais sutil na relação de Machado com o problema. Alguns capítulos participam dessa reavaliação da posição racial do autor.

Gosto de ver um enfoque pedagógico em alguns capítulos. É importante contemplar a eficácia das primeiras leituras de Machado na esfera do ensino público. E como se poderia esperar, há, em alguns ensaios, uma atenção especial para as manobras técnicas exigidas pela pandemia.

Em boa parte das colaborações vejo uma presença, explícita em alguns casos, implícita em outros, de três importantes pesquisadoras cujos estudos publicados sobre Machado têm um grande impacto, mas cuja influência como

professoras e orientadoras de futuros especialistas é igualmente considerável. Refiro-me a Lúcia Granja, da Universidade de Campinas; a Juracy Assmann Saraiva, da Universidade Feevale; e a Regina Zilberman, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Os ensaios contidos neste volume são vivos, inteligentes e eloquentes, e uma parte do crédito por tal realização se deve à dedicação, energia e generosidade dessas pesquisadoras.

Paul Dixon  
Purdue University

# A representação da vida social por Brás Cubas

Isaque Gomes Correa

O presente capítulo busca alcançar um duplo objetivo: retomar a dimensão do tipo social ou da visada sociológica delineada por Alfredo Bosi em *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos* (Bosi, 2006) e ampliar a compreensão em torno da representação social em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Essa segunda construção corporifica-se com conteúdo histórico do Brasil do século XIX e está expressa nas concepções que o defunto autor manifesta em sua narrativa. Segundo ele afirma, o mundo é um grande teatro (*theatrum mundi*) e as pessoas, atores a desempenhar papéis variados segundo as diferentes circunstâncias, por vezes dissimulados sob máscaras, no que compõem a mascarada social. Portanto, o objeto de estudo é a representação da sociedade carioca oitocentista e, por extensão, da sociedade brasileira, e seu *corpus* são as *Memórias* de Brás Cubas.

## Brás Cubas em três versões

No ensaio que intitula o seu livro de 2006, Alfredo Bosi propõe três versões que, em conjunto, para ele, completam o olhar que se pode lançar sobre uma narrativa literária, no sentido de que “construção, expressão e representação são termos-chave para o entendimento da obra ficcional e atendem às diferentes dimensões que a integram” (Bosi, 2006, p. 37-38).<sup>1</sup> As três perspectivas que, consciente ou inconscientemente, foram adotadas e aplicadas pela crítica machadiana quando dos estudos em torno do “bizarro autor” (p. 8) do bairro do Catumbi são a intertextual, a existencial e a sociológica, respectivamente.<sup>2</sup> Na sequência, esses olhares são revistos e exemplificados no intuito de, ao final, ampliar a compreensão da representação social presente em *Memórias póstumas* e melhor compreender os “aspectos da vida social brasileira do século XIX” (p. 40) inscritos na obra.

---

1 Doravante cito somente a página quando do livro desse autor.

2 Bosi emprega os seguintes termos para designá-las: dimensão, nível, versão, registro, olhar, enfoque e visada.

## *A dimensão intertextual*

De início, Bosi apresenta uma abordagem eminentemente intertextual, formal ou construtiva, versão que destaca as escolhas de linguagem e estéticas. Ele tece comentários esquemáticos e classificatórios dessas questões particulares. Aplicada a *Memórias póstumas*, vê-se que a crítica literária salientou o estilo livre do defunto autor, com a sua criatividade empregada na composição textual, vista, pelo leitor atento, já na dedicatória. Há, aqui, um recurso não só verbal como também visual, destacado em Juracy Assmann Saraiva (1993, p. 43), em que aparece uma “dedicatória diagramada em forma de epitáfio”, alusão ao estado *post mortem* do narrador instaurado por Machado de Assis:<sup>3</sup>

### **Figura 1. Dedicatória em forma de epitáfio**

AO VERME  
  
QUE  
  
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES  
  
DO MEU CADAVER  
  
DEDICO  
  
COMO SAUDOSA LEMBRANÇA  
  
ESTAS  
  
**MEMORIAS POSTHUMAS**

Fonte: Domínio público. Captura de tela a partir do texto original de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, editado em 1881.

---

3 Na edição em formato de livro de 1881, a dedicatória vem após o texto “Ao leitor”, assinado por Brás Cubas. Em publicações contemporâneas, é comum vir antes inclusive do prólogo, escrito pelo romancista, a edições subsequentes. Na publicação utilizada aqui (cf. Assis, 2019), o texto-imagem em formato de epitáfio e que constitui a dedicatória vem antes do “Prólogo da quarta edição”.

Enfocando a linguagem assumida e as escolhas artísticas, a perspectiva formal identifica as intencionalidades do narrador de maneira tal que “os caprichos da forma acabam fazendo um só corpo com as arbitrariedades da mente e os vaivéns da paixão” (p. 22-23). Neste contexto vêm a lume as coisas que o narrador anuncia no começo de sua narrativa: uma escrita shandiana, livre. Tristram Shandy, já suficientemente associado, segundo Bosi, ao estilo Brás Cubas pela fortuna crítica, é uma espécie de protótipo de narradores volúveis, inconstantes, e expressa uma procura, de parte de seu criador, pelo engendramento de uma dada estética, outro aspecto geralmente sublinhado por este olhar intertextual e construtivo.

No registro crítico formalizante que é a visada intertextual, o destaque recai sobre o narrador enquanto prestidigitador. No caso do personagem autodiegético machadiano, tem-se uma figura criativa que se diverte “em jogar com dados díspares de sua imaginação e da memória cultural, a começar pelo paradoxo de inventar-se como defunto autor” (p. 38). Nesse espaço criativo que é o texto ficcional encontram-se fraseados e modos composicionais diversos a romper com o formato convencional, comum em narrativas lineares, produzidas pelo próprio Machado de Assis em período anterior às *Memórias*. A abordagem acentua, por fim, a forma de construção textual que Brás Cubas declara adotar, o que o faz abertamente quando fala da 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” (Assis, 2019, p. 53).

A maneira de analisar e interpretar esse narrador defunto, aplicada a uma obra que, para certos autores, estreia a segunda fase do escritor carioca, salienta os moldes narrativos e construtivos que apontam para uma intenção estética deliberada, buscada pelo seu autor, e, ao mesmo tempo, não romântica nem realista.<sup>4</sup>

---

4 A respeito das fases pelas quais teria passado Machado de Assis em sua carreira intelectual e artística, tanto Regina Zilberman (2012) quanto Bosi (2006), de formas diferentes, dão a entender, no decorrer de seus escritos, que se trata de uma questão gradativa, algo que ocorreu de modo progressivo no sentido de um aperfeiçoamento ou amadurecimento intelectual, não havendo etapas distintas nem autônomas. Saraiva (1993, p. 43) diz que, com as *Memórias póstumas*, Machado de Assis “dá início à produção de romances centrados na representação dramática do narrador”. Em comunicação pessoal, no entanto, sei que essa autora não considera tal fato suficiente para justificar fases distintas do escritor. Valentim Facioli (1982) destaca que Machado preferiu empregar o termo *maneira* quando refletiu sobre sua própria produção literária, corroborando a ideia de aperfeiçoamento pessoal. Esse autor conclui sua análise do tema indicando que o Machado de Assis de *Iaiá Garcia* “é o irmão do de *Brás Cubas*” (Facioli, 1982, p. 38), ou seja, possui mais semelhanças do que diferenças.

## *A dimensão existencial*

A abordagem existencial enfatiza as motivações do narrador e seus processos morais e cognitivos, fatores que regem o relato das póstumas memórias de Brás Cubas (Bosi, 2006). A crítica literária que adotou essa perspectiva acentuou, já de início, logo após o falecimento do Bruxo do Cosme Velho, o traço do humor, entendido como o “processo definidor dos modos de sentir, pensar e dizer do eu narrador das *Memórias*” (p. 27). Junto dessa característica, realçada por Alcides Maya (1912), há um atributo aparentemente contraditório, mas que, visto de perto, é inseparável. Trata-se da melancolia de Cubas, enunciada por ele próprio: “Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (Assis, 2019, p. 53), confessa o personagem direto do além-túmulo.

Sendo a dimensão que realça o traço existencial das narrativas, ela mostra também, quando aplicada ao defunto narrador machadiano, um certo ceticismo e um certo pessimismo perante o mundo e as relações humanas. Isso e aquilo, segundo Bosi, beiram ao niilismo, essa postura genérica de redução das coisas e da vida ao nada, ao aniquilamento de todo e qualquer sentido.

Realçar uma filosofia subjacente a uma narrativa, em seu nível expressivo, é a marca deste registro. Nesse tocante, a fortuna crítica chegou a ver, no caso específico de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, algumas notações hegelianas e, mais amplamente, o idealismo alemão, em que o narrador seria “ao mesmo tempo lúdico e demolidor, desprezador dos outros e analista de si mesmo” (p. 28).

No sentido de aclarar o nível existencial ou aquilo que se encontra no plano expressivo das *Memórias* a partir da tônica do humor, Bosi aponta as afinidades havidas com o pessimismo filosófico de Giacomo Leopardi (1798-1837) e de Arthur Schopenhauer (1788-1860). Sublinha também as coincidências temáticas com o relativismo e com a configuração do teatro da vida, de Luigi Pirandello (1867-1936), citando suas máscaras nuas. O crítico literário paulistano falecido em 2021 traz ainda, como afinidade com a filosofia pessimista, a curiosidade no discernimento dos móveis inconscientes dos sujeitos em voga durante o século XIX, carro-chefe das problemáticas da psicanálise da época.

Outro estudioso que voltou o seu olhar à dimensão do conteúdo da expressão narrativa machadiana em *Memórias póstumas* é Augusto Meyer (1958). Ele apresenta duas chaves de leitura com as quais destaca aspectos do escritor e do narrador: o homem subterrâneo, “lado oculto do funcionário exemplar” (p. 35) que foi Machado de Assis, e o espectador de si, o Brás Cubas

que escreve do além-túmulo. Com elas, na leitura imanente que enceta, “o crítico identificou a gênese das memórias de Brás, o seu étimo, no sentimento do mundo e na percepção da História expressos já em alguns poemas compostos por Machado no começo dos anos de 1880” (p. 32-33). Por volta desse período é que teriam aflorado, no escritor carioca, imagens e concepções negativas da natureza e do mundo, matéria expressiva dos romances a partir daí publicados. Nessa altura, tanto as memórias de Brás Cubas como as narrativas de outros narradores machadianos posteriores lembrariam, do ponto de vista do conteúdo, os poemas machadianos intitulados “Uma criatura”, “O desfecho” e “No alto”. Aqui, não há mais ideias progressistas e sim a denúncia das contradições desse modo de pensar o social: os versos e os romances do Bruxo trazem os estigmas do niilismo.

Em uma palavra, a visada existencial da crítica machadiana em torno de Brás Cubas narrador ressaltou o seu etos e tudo o que o acompanha. Em geral, esse etos é concretizado em comentários que sublinham a filosofia pessimista – o pessimismo filosófico do autor mas também do narrador (Nunes, 1989) – na forma de “captação do *nonsense* dos destinos individuais” (p. 39), e em seus traços céticos, melancólicos e humorísticos.

### ***A dimensão sociológica***

Fundamental para os objetivos aqui propostos, a abordagem sociológica possui os traços da representação, do mimético, do histórico, da classe social a que pertence um determinado personagem e/ou narrador, e traz, em primeiro plano, sua condição socioeconômica e a posição nas relações em sociedade. Segundo Bosi, a construção social do narrador Brás Cubas ou, rigorosamente falando, a sua construção psicossocial, feita por críticos que adotaram essa visada teórico-metodológica, iniciou-se com o método biográfico e amadureceu plenamente em *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, de Lúcia Miguel Pereira (1988). Originalmente publicada em 1936, essa leitura sociológica “julgou capturar em Brás um tipo fixando-o como alegoria de uma determinada classe social, o rentista ocioso” (p. 32).

Saraiva (1993), que retoma a contribuição de Lúcia Miguel Pereira concernente à vida e à obra machadianas, aponta que a biógrafa carioca focalizou seu olhar sobre a presença do escritor em seus escritos ficcionais, desfazendo a noção de que haveria, na obra literária, um escritor totalmente ausente, que escreveria sem autorrevelar-se. Coerente com esse ponto de vista, Miguel Pereira (1988), segundo a autora de *O circuito das memórias em Machado de*

Assis, examina as *Memórias póstumas* e destaca, em suas páginas, a alma do escritor sob a comédia humana nelas transposta. Haveria, nesse sentido, uma aproximação ou ausência de distinção entre criador e criatura. Na busca por desfazer a tese segundo a qual existiria um homem frio, indiferente e impassível nas narrativas do ex-morador do Morro do Livramento, Saraiva (1993, p. 17) avalia que Lúcia Miguel Pereira

[...] revela o contato do escritor com a vida e, mesmo não tendo alcançado nas obras o indivíduo real, como pretendia, aprofunda o conhecimento das produções machadianas, caracterizando temas e suas convergências, explicitando aspectos da cosmovisão do escritor e enfatizando sua progressiva transformação intelectual.

Em outras palavras, o método biográfico, visto a partir da dimensão sociológica explicitada por Bosi e aplicado ao fenômeno literário, identifica, nas narrativas de Machado de Assis, um autor empírico que se dá e se revela nelas. Por meio dele, a trajetória do romancista se relaciona com suas criações artísticas e intelectuais via fatores determinantes, como sua origem de nascimento e sua ascensão social.

O ângulo aqui considerado sublinha, no escritor carioca, sua origem pobre, sua pele mulata, desde sempre acometido por epilepsia. Destaca que Machado foi o *protégé* de uma madrinha rica e que os pais eram agregados da chácara onde viveram. Os autores dessa linha investigativa realçam a escalada social do jovem Machado, o que se deu em decorrência de seu talento pessoal e da capacidade para o trabalho. Também destacam, no começo da carreira do escritor, uma aproximação ao jornalismo progressista, quando, igualmente, firmou amizades com gente influente, casando-se com uma mulher branca e instruída, a portuguesa Carolina Augusta Xavier de Novaes, pessoa de “excelente nível intelectual” (p. 33). Em resumo, os críticos literários põem em relevo o fato de que o futuro romancista mudara de classe social, já antes dos trinta anos. A adoção desse ponto de vista salientou o interesse machadiano em representar as assimetrias socioeconômicas da sociedade em que nasceu e viveu. Incluído aí está o tratamento constante dispensado à questão da escravidão, às relações de poder e de favor, aos comportamentos ambiciosos de uns personagens e aos comportamentos volúveis de outros.

Essa mesma visada crítica sublinha que Brás Cubas é exterior ao escritor Joaquim Maria Machado de Assis enquanto tipo social criado ficcionalmente, como um “proprietário ocioso que viveu durante o Brasil imperial” (p. 35). A fortuna crítica, nesse sentido, mostra que Cubas é um tipo especial julgado



pelo seu autor exterior e objetivamente, fato permeado pela sátira e pelo humor. Os autores que adotam esta tendência sociológica tomam o memorialista defunto, em poucas palavras, como o “espelho ou voz da sua classe social. A atenção aos traços ideológicos tende a ocupar o analista às vezes em prejuízo da sondagem das diferenças individuais” (p. 36).

O que toma a dianteira nas análises desse tipo é o contexto político e social do Brasil do século XIX. Juntos, o patriarcalismo e o capitalismo formam uma realidade tradicional que, em certos aspectos, anseia por modernização. Acentua-se que a sociedade da época estava em formação, com as classes proprietárias aspirando ocupar camadas mais altas. Exemplos clássicos aqui são Brás Cubas e seu desejo de alçar-se à fama com o emplasto anti-hipocondríaco por ele pensado, e a proposta de se tornar político, nesse caso incentivado por Bento Cubas, seu pai.

A visada sociológica, como se percebe, é marcadamente representacional no sentido de que, em suas análises e interpretações das narrativas ficcionais, o caráter histórico de uma dada realidade empírica é realçada e contrastada com o universo diegético instaurado pelo ficcionista. Ela busca, antes de tudo, perfis de uma realidade mais ampla que está representada na obra. No caso, a ideologia de um cidadão rentista, Brás Cubas, que vivia no Brasil Império em seus modos de pensar, sentir e dizer. O que explicaria o humorismo, o ceticismo e a interlocução livre estabelecida pelo escritor carioca, materializados no discurso de Cubas, é a “ideologia de um personagem-narrador burguês posto em um contexto escravista e patriarcal” (p. 36-37). Por sua vez, o caráter inconstante dele seria “condicionado pelo quadro histórico em que se formou o protagonista: uma nação atrasada que, no entanto, adotava ‘disparatadamente’ o ideal liberal europeu” (p. 37). Brás Cubas, assim, constituiria uma alegoria ou efígie do Brasil da época.

Por fim, cabe salientar que o nível sociológico adotado como estratégia metodológica por críticos literários machadianos que se voltaram às *Memórias póstumas de Brás Cubas* é marcado pela ênfase na posição socioeconômica do defunto autor. Dessa posição dependeriam a forma narrativa (ou visada intertextual) e o etos (ou visada existencial).

## **Considerações finais**

A visada do tipo social é eminentemente mimética e sua ênfase recai no fenômeno da representação. No caso, há a representação de um cidadão aristocrático que vive de renda, ocioso na maior parte da vida e de valores

morais instáveis, adaptáveis às circunstâncias e aos interesses individuais. Esse nível interpretativo, no entanto, carece de captar a totalidade de uma narrativa literária. Tal fator de natureza sociológica não basta para explicar as escolhas feitas no nível da expressão ou do conteúdo. Ele não justificaria, por si só, a presença do humor, da galhofa e da melancolia, tampouco a presença do ceticismo, do pessimismo e, em última instância, do niilismo generalizado. Do mesmo modo, essa dimensão da representação não explica os achados sublinhados pela visada crítica ancorada no nível da construção literária e “com todas as suas bizarras de composição e linguagem inspiradas em Sterne e na prosa autossatírica” (p. 38). Conforme acenado, a leitura centrada no tipo social situa as interações entre os personagens de um dado romance e permite realçar fatos relacionados com o contexto sócio-histórico da obra, exteriores a ela, sem, contudo, esgotar as possibilidades de interpretação.

A contribuição da abordagem do tipo social para a caracterização da representação da vida social em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, objeto do presente texto, é marcar que Brás Cubas não é um homem qualquer, mas especificamente o herdeiro de uma fortuna, fato que lhe permite viver bem sem trabalhar. Rentista nascido e criado numa região abastada do Rio de Janeiro, tendo falecido, aos 64 anos, na chácara de Catumbi em 1869, esse cidadão instaurado por Machado vivia na época em que o rei se fazia presente no país, sobrevive ao período e chega a testemunhar parte do Segundo Império (1840-1889). Ele situa-se, pois, em décadas de uma sociedade brasileira simultaneamente escravista e patriarcal, portanto relativamente atrasada na comparação com a Europa, ponto cultural de referência, sociedade também tingida por um capitalismo incipiente que apontava para a modernização, para a divisão e racionalização do trabalho, bem como para a divisão entre Igreja e Estado, fatos sociais e datados historicamente. *Memórias póstumas de Brás Cubas* é, desse modo, um romance voltado predominantemente ao Brasil imperial, uma representação das relações de classes em modo piramidal, mas também marcadamente estamental – mais ao formato de um trapézio –, com ideais patriarcalistas, aspectos componentes da vida social representada pelo narrador engendrado por Machado de Assis.

Esse ponto de vista, diz Bosi (p. 40-41), “pode ser cada vez mais iluminador na medida em que se abster de assumir uma função totalizante e monocausal e na medida em que reconhecer o caráter multiplamente determinado do texto”. Portanto, uma abordagem multilateral nos estudos literários é sustentada pelo crítico que serviu de base para a construção destas páginas. Para ele,

[f]atores convergentes só adquirem força e pleno sentido no momento da interpretação quando conseguimos aferi-los na sua relação recíproca. Percepção desabusada dos homens e forma livre provocam, quando juntas, efeitos particulares de humor. Essa confluência de perspectiva e estilo ainda não define a complexidade do narrador [Brás Cubas]: falta-lhe o perfil da particularidade local, a situação do rico herdeiro em disponibilidade que vive na capital do Império em meados do século XIX. (p. 49).

Isto quer dizer que determinações múltiplas e divergentes contribuem para uma “aproximação maior ao indivíduo [...] conferindo-lhe densidade histórica e literária” (p. 49), ao mesmo tempo que distanciam o intérprete de um dogmatismo intelectual, favorecendo uma visada mais compreensiva, abrangente e aberta. Aqui, há um ganho de profundidade e amplitude de análise e interpretação: contextualiza-se melhor Brás Cubas ao se destacar a representação social presente na narrativa e os fatores históricos do romance, mas também enquadram-se, com maior segurança, os conteúdos ressaltados na visada existencial lançada pela crítica especializada e explicam-se, por fim, as escolhas da construção do texto, em sua linguagem e em sua forma livre, como parte integrante das intenções estéticas.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FACIOLI, Valentim. *Várias histórias para um homem célebre: biografia intelectual*. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982. p. 9-59.
- MAYA, Alcides. *Machado de Assis: algumas notas sobre o “humour”*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1912.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis: 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. *Travessia*, n. 19, p. 7-23, 1989. Machado de Assis 150 anos.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- SARAIVA, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993.
- ZILBERMAN, Regina. *Brás Cubas autor Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa: UEPG, 2012.

# Representação da vida social em *Quincas Borba*: diálogo de imagens de moda e literatura

Cátia Kupssinskü

Este capítulo busca expor relações estabelecidas entre ilustrações de moda do jornal *A Estação*, publicadas entre 1886 e 1891, e *Quincas Borba*, de Machado de Assis, romance publicado originalmente em seções no mesmo periódico e no mesmo recorte temporal selecionado para a análise. Em um primeiro momento, a pesquisa vale-se de levantamento documental e bibliográfico para contextualizar o periódico e a semiosfera em que as ilustrações e a obra literária foram publicadas. Em seguida, vale-se de preceitos da semiótica para proceder às interpretações das imagens e pontuar suas relações com a obra ficcional.

## **Moda e literatura para a burguesia brasileira oitocentista: periódico *A Estação***

*A Estação: Jornal Ilustrado para a Família* foi um periódico que circulou no Brasil, em edições quinzenais, entre 15 de janeiro de 1879 a 15 de fevereiro de 1904, como continuação da “publicação francesa *La Saison*” (Meyer, 1993, p. 76)<sup>1</sup>, com o objetivo de divulgar a moda parisiense (*A Estação*, 1885, ed. 1).

A bem-sucedida trajetória da *La Saison* no Brasil, entre 1872 e 1878, estabeleceu a base para a emergência de *A Estação*, pois a edição brasileira herdou da francesa um público já formado. Contando com esse suporte, *A Estação* se configurou como réplica da *La Saison*: a versão brasileira adotou o mesmo nome da publicação francesa, traduzido para o português, assumiu o mesmo frontispício, era “impressa no mesmo formato de 37 × 27 cm” (Costa, 2012, p. 376). A semelhança entre os periódicos é evidenciada na Figura 1, que expõe as imagens de capa da edição 21 da francesa *La Saison*, publicada em 10/11/1887, e a capa da edição 22 da brasileira *A Estação*, publicada em 30/11/1887.

---

1 *La Saison* era uma revista de moda feminina – importada e comercializada, no Brasil, pela *Lombaerts & Comp.* – que foi veiculada no país durante os sete anos que antecederam o lançamento da versão brasileira (*A Estação*, 1879, ed. 1).

Figura 1. Capas dos periódicos *La Saison* e *A Estação*



Fonte: *La Saison* (1<sup>o</sup>/11/1887, ed. 21, capa); *A Estação* (30/11/1887, ed. 22, capa).

As capas do *Jornal de Moda* seguiam regularmente o mesmo padrão: uma ilustração de moda disposta na parte central e um texto verbal, seção intitulada Crônica da Moda ou Correio da Moda. Todavia, as ilustrações tomavam a maior parte das páginas do periódico e propiciavam, além do prazer visual, o acesso à informação para as não letradas que podiam encontrar, nas imagens, uma fonte de leitura.

Como *A Estação* se destinava às mulheres da sociedade burguesa, os conteúdos do periódico abarcavam temas considerados, na época, de interesse feminino. As pautas incluíam o zelo com a aparência, cuidados com a casa e a família. Assim, os textos verbais e imagéticos ofereciam uma visão panorâmica dos ditames da moda parisiense, tomada em seu âmbito geral, pois não divulgavam somente trajes, moldes e descrições acerca de detalhes técnicos para confecção das peças divulgadas, mas também versavam sobre práticas sociais e valores morais que serviam como um manual de costumes franceses que eram seguidos por integrantes da elite brasileira.

Assim, imagens publicadas no periódico instituem-se como textos que corroboram aspectos socioculturais do período em que foram publicadas, dentre os quais a valorização da família patriarcal e os ritos sociais que a instituição familiar implicava; os papéis distintos entre mulher e homem, na

sociedade burguesa oitocentista; e costumes da cultura europeia, incorporados à cultura brasileira. Esses temas são representados na Figura 2.

**Figura 2. Ilustrações de moda como textos representativos valores e costumes europeus**



Fonte: *A Estação* (28/2/1886, ed. 4, p. 10; 1886, ed. 8, p. 1; 15/4/1888, ed. 7, capa).

A primeira imagem da Figura 2 divulga um vestido para noiva que é signo do matrimônio, rito pelo qual a família se instituía socialmente. A segunda imagem remete à responsabilidade feminina com o zelo e a educação dos filhos, enquanto a figura do pai está significativamente representada por sua ausência, visto que o homem era responsável pelo sustento da família e sua ocupação se dava no espaço da rua, onde acontecia a vida comercial. A terceira imagem evidencia o hábito da leitura, que contribuiu para a valorização da literatura, no Brasil, no final do século XIX.

Seguindo o destaque da literatura no Brasil, *A Estação* agregou o *Suplemento Literário* ao *Jornal de Moda*, em março de 1879,<sup>2</sup> trazendo um tom de brasilidade à publicação, pois contava com a colaboração de renomados nomes da literatura nacional, caracterizados pelos editores de *A Estação* como escritores de “reconhecida habilidade” (*A Estação*, 1879, ed. 1, p. 1), dentre os quais Machado de Assis é exemplo. O encarte era composto por seções destinadas à publicação de obras literárias seriadas, de poemas e de crônicas, por resenhas literárias, por sugestões de leituras e por artigos relacionados à arte da escrita. Teatro, música e artes plásticas também compunham as seções e, juntamente com as estampas de belas-artes, o *Suplemento Literário* trazia

<sup>2</sup> A Lombaerts considerava o *Suplemento* como “um verdadeiro jornal literário e ilustrado reunido ao outro, tratando exclusivamente de modas, porém podendo ser colecionado e encadernado à parte” (*A Estação*, 1879, ed. 24, p. 1).

anúncios que divulgavam – para além de produtos diversos – valores culturais concebidos pela classe burguesa europeia, que se legitimavam por meio do consumo de mercadorias.

A partir da breve apresentação do periódico *A Estação*, é possível compreender que a publicação notabilizava a ligação entre moda e literatura por meio da publicação de ilustrações de moda que representam o ato da leitura e pela formatação do periódico que agregava um *Suplemento Literário* ao *Jornal de Moda*. O elo entre as duas manifestações amplia-se, visto que obras ficcionais ali publicadas evidenciavam a moda por meio dos figurinos das personagens e pelo relato de práticas culturais que também eram disseminadas pelo periódico. Para corroborar esse ponto de vista, a investigação toma *Quincas Borba* como *corpus* em sua versão original. A análise do romance, dentro do recorte temporal que abarca a publicação do texto machadiano, mostra seu diálogo com as imagens divulgadas no periódico, sendo possível considerá-los como textos complementares entre si.

### **Ilustrações de moda e obra literária: *mimeses* em contraponto**

O elo entre moda e literatura se justifica por ser a moda um fenômeno social revestido de conotações simbólicas, traduzidas por meio de significados a ela inerentes. A partir desse ponto de vista, o presente capítulo reflete acerca da relação estabelecida entre moda e literatura, por meio da articulação entre textos imagéticos e verbais de moda, publicados em *A Estação*, e o romance *Quincas Borba*.

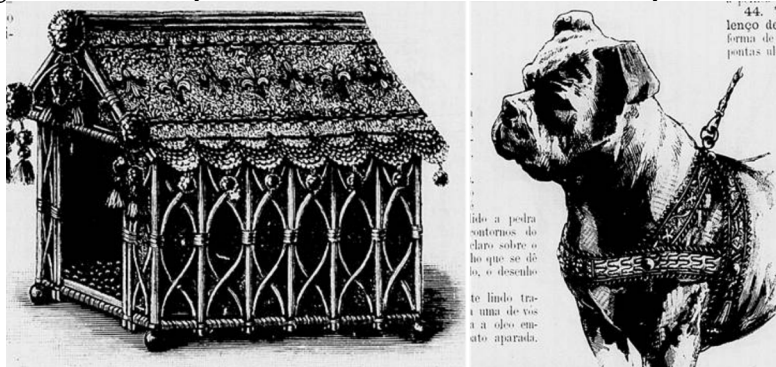
A trama conta a história de Rubião, ex-professor mineiro que se tornou herdeiro do rico filósofo Quincas Borba, amigo enfermo a quem Rubião prestava serviço de cuidador. A herança foi a ele destinada porque Quincas era “solteirão” (Assis, 1886, ed. 17, p. 10) e não tinha familiares vivos. Além dos cuidados do contratado, Quincas contava somente com a companhia de seu animal de estimação, por quem tinha grande afeto. O elo entre o homem e o animal estendia-se ao nome de ambos, visto que Quincas Borba era o nome comum aos dois.

Ao perceber a iminência da morte, Quincas Borba asseguraria ao cão vida digna, por meio de uma cláusula em seu testamento: para tomar posse da fortuna, Rubião teria que cuidar do cachorro “como se cão não fosse, mas pessoa humana” (Assis, 1886, ed. 15, p. 10). Além disso, o herdeiro não poderia achar a tarefa humilhante. Rubião “achou-a natural, embora nos primeiros minutos só pensasse na herança” (Assis, 1886, ed. 15, p. 10).

O início da trama evidencia um assunto importante para a burguesia no período em que o romance foi publicado: a relação entre os seres humanos e os animais. Nas últimas décadas do século XIX, a convivência caseira e próxima com bichos de estimação<sup>3</sup> havia se tornado “um fato na sociedade”<sup>4</sup> (Perrot, 1991). Eram comuns eventos com exposições caninas que ressaltavam o apreço por animais com *pedigree*. Além disso, nos retratos de famílias burguesas, os cachorros eram integrantes da cena, e era costume de famílias abastadas sepultar os animais de estimação nos jardins de suas casas, tarefa que Quincas exigiu de Rubião.

A valorização dos cachorros como membros de família, no período da publicação do romance, é destacada por ilustrações de moda divulgadas em *A Estação*. O periódico, que se destinava prioritariamente à difusão da moda para mulheres e seus filhos, reafirmando um modismo burguês, apresentava peças luxuosas destinadas aos bichos de estimação, como exemplifica a Figura 3, que mostra uma “guardida para cão ornada de bordado” (*A Estação*, 1887, ed. 22, p. 3) e uma coleira para cachorro.

**Figura 3. Guardida para cão ornada de bordado e coleira para cachorro**



Fonte: *A Estação* (1887, ed. 22, p. 3 e 6).

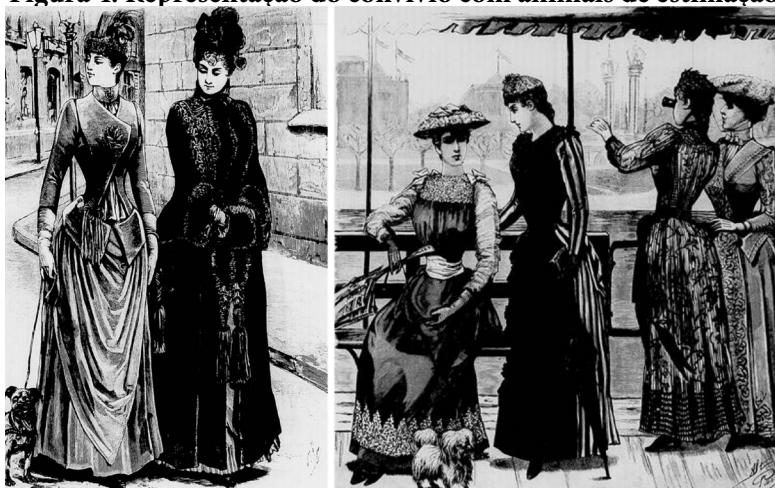
3 A relação fraterna e próxima entre ser humano e animal, evidenciada nas últimas décadas do século XIX, foi construída por meio de um longo caminho iniciado em meados do século XVIII, quando a corte de Luís XVI rompeu a tradição cristã que via os animais como seres desprovidos de alma. Seguindo o mesmo pensamento, no mesmo período “a afeição que [o filósofo] Rousseau dedicou a seu cão fizera escola nos salões; deixara-se de considerar o animal como um boneco vivo para ver nele um indivíduo, digno de sentimento” (Perrot, 1991, p. 482), fatores que impulsionaram a mudança de comportamento do homem para com os animais.

4 As citações de Perrot (1991) acerca do convívio próximo com bichos de estimação referem-se à Europa, mas como o Brasil adotava hábitos europeus e a relação afetuosa com animal de estimação é tema de *Quincas Borba*, pode-se supor que o costume também se estendeu à sociedade brasileira.



O requinte das peças caracteriza o cão como membro da família, e essa relação é estabelecida por meio do luxo de seus pertences e os bens de seus tutores. O convívio familiar com animais de estimação é, igualmente, representado em ilustrações que divulgam a moda feminina, conforme se vê na Figura 4, que mostra cenas de senhoras passeando com seus cachorros.

**Figura 4. Representação do convívio com animais de estimação**



Fonte: *A Estação* (1887, ed. 23, p. 7; 1891, ed. 16, p. 4).

A convivência entre mulheres e animais de estimação era, pois, incentivada na sociedade oitocentista, e a dedicação ao cão – animal terno – deveria suprir o sentimento maternal, característico da figura feminina. O costume se estendia aos anciãos, pois o cachorro, reconhecido como fiel companheiro, servia de “auxiliar de sua decrepitude” (Perrot, 1991, p. 484).

Na narrativa, a importância da relação entre ancião e animal fica evidente por meio da afeição entre o filósofo e seu cão, e a valorização do animal como extensão do filósofo é ratificada na cláusula do testamento de Quincas Borba. Ao aceitar a condição de tratar o cachorro como um ser humano, Rubião tomaria posse da herança, uma fortuna que abarcava “casas de morada na corte, uma em Barbacena, apólices, ações do Banco do Brasil e de várias companhias, escravos” (Assis, 1886, ed. 15, p. 10).

Enriquecido, Rubião decidiu morar no Rio de Janeiro. “A Corte, que ele conhecia, com seus atrativos, movimentos, teatros em toda a parte, mulheres na rua, muitas, com vestidos de francesas...” era o lugar adequado para mostrar sua ascensão social, visto que saltara “de professor para proprietário” (Assis, 1886, ed. 15, p. 10).

Rubião, então, partiu de Minas para o Rio em uma viagem de trem, na qual conheceu o casal Sofia e Cristiano Palha. A cena da viagem seria narrada pelo mineiro, ao rememorar a primeira vez em que viu Sofia.

Viajar de trem – experiência vivenciada pelas personagens ficcionais do romance – era um hábito em voga no período da publicação da trama, conforme expressa um artigo de moda de *A Estação*:

Eis o melhor momento para as viagens. [...] Antigamente, as viagens, mesmo para os mais favorecidos, eram longas, difíceis, cheias de peripécias, de transtornos tais que [...] proporcionavam alguma coisa sofrível. Na nossa época [...] com a vida simplificada sob o ponto de vista da distância [as viagens] tornam-se muito procuradas (*A Estação*, 1886, ed. 16, p. 1).

Assim como os textos verbais, que incitavam ao prazer e ao hábito europeu de viajar – já adotado pelos brasileiros, conforme expresso na trama ficcional –, ilustrações de moda, publicadas no jornal, retratavam despedidas ou esperas para o embarque, conforme destaca a Figura 5.

**Figura 5. Representação de despedida e de espera para embarque**



Fonte: *A Estação* (1887, ed. 12, p. 1); *A Estação* (1891, ed. 12, p. 4).

A primeira imagem retrata duas mulheres posicionadas em um *deck*, na beira de um rio; uma delas, com um lenço na mão, acena em sinal de despedida

para alguém que, supostamente, parte em viagem de navio. A segunda imagem mostra três mulheres dispostas em um ambiente que pode indicar o saguão de uma estação de trem. A cena exhibe objetos que aludem a uma viagem: o primeiro é um baú disposto no canto inferior esquerdo, atrás de uma das mulheres; o segundo é uma maleta de mão, carregada pela mulher ilustrada na lateral direita.

Na trama do romance, o percurso da viagem que propicia “três ou quatro horas de conversação” (Assis, 1886, ed. 17, p. 10) foi suficiente para que Cristiano Palha percebesse a ingenuidade do futuro milionário que contava sobre sua herança e desembarcaria no Rio de Janeiro sem conhecer nada e ninguém. Ao vislumbrar a possibilidade de alavancar sua situação financeira às custas da fortuna e da credulidade de Rubião, Cristiano se disponibilizou a amparar o mineiro: ofereceu sua casa para pouso, indicou um advogado para concluir o inventário e convenceu-o a residir no Rio de Janeiro. No evoluir da história, os laços entre os Palha e Rubião se estreitaram: enquanto Sofia ajudaria na decoração da casa do novo milionário – “Porque há coisas, dizia graciosamente Sofia, que só uma senhora escolhe bem” (Assis, 1886, ed. 18, p. 11) –, Palha firmaria negócios com ele. Essas ações pontuam espaços ocupados pelo feminino e masculino, na sociedade patriarcal oitocentista.

A convivência com Sofia e Cristiano ampliou as oportunidades de Rubião de integrar-se à sociedade fluminense, pois eram frequentes os eventos oferecidos na residência do casal. Em um dos episódios, Sofia, como representante do marido, convidou Rubião para um jantar, enviando uma carta que seria entregue juntamente com uma cesta de morangos envoltos em um lenço de cambraia: “Mando-lhe estas frutinhas para o almoço, se chegarem a tempo; e, por ordem de Cristiano, fica intimado a vir jantar conosco, hoje, sem falta. Sua verdadeira amiga Sofia” (Assis, 1886, ed. 20, p. 11).

Fruta escolhida por Sofia para enviar a Rubião, o morango era associado à moda no período em que o episódio foi publicado, visto que *A Estação* anunciava a cor da fruta como matiz em voga para tecidos e também destacava as frutas como acessórios de “excêntricos” chapéus femininos, informando que a “guarnição apropriada à estação compõe-se de morangos [...] o que é muito bonito” (*A Estação*, 1886, ed. 13, p. 1).

Ao receber a cesta de frutas com a carta, Rubião, já apaixonado pela jovem, olhou para os morangos e imaginou, em consonância com a sugestão semântica deles, a possibilidade de vivenciar uma relação amorosa.

A imaginação de Rubião, suscitada pelos “morangos adúlteros” de Sofia, contrapõe-se ao matrimônio, cuja importância se evidencia no decorrer da

trama, sendo também conferida pelo meio social. O bilhete, supostamente redigido por Sofia, fora escrito pelo marido, e “a mulher limitou-se a copiá-lo, assiná-lo e mandá-lo” (Assis, 1887, ed. 3, p. 8). Além disso, Sofia, embora fosse propensa a sonhar com amores proibidos, desejava manter seu casamento. Mas Rubião recusava outras pretendentes, seguia alimentando o amor platônico por Sofia e rememorava a amada em cenas mentalmente geradas, nas quais as vestimentas da jovem senhora eram destaque.

Sofia “vestia-se a primor” (Assis, 1889, ed. 14, p. 10), e as descrições de seus trajes, oriundas de recordações ou pensamentos de Rubião, são correlatas às menções e ilustrações de moda publicadas em *A Estação*. Rubião lembrava que na viagem de trem, ocasião em que conheceu a jovem, ela “usava a capa, embora tivesse os olhos descobertos” (Assis, 1886, ed. 17, p. 10). A descrição da vestimenta de Sofia condiz com enunciados do periódico, onde se lê que as *toilettes* para viagem exigem um manto sobreposto ao vestido (*A Estação*, 1886, ed. 12).

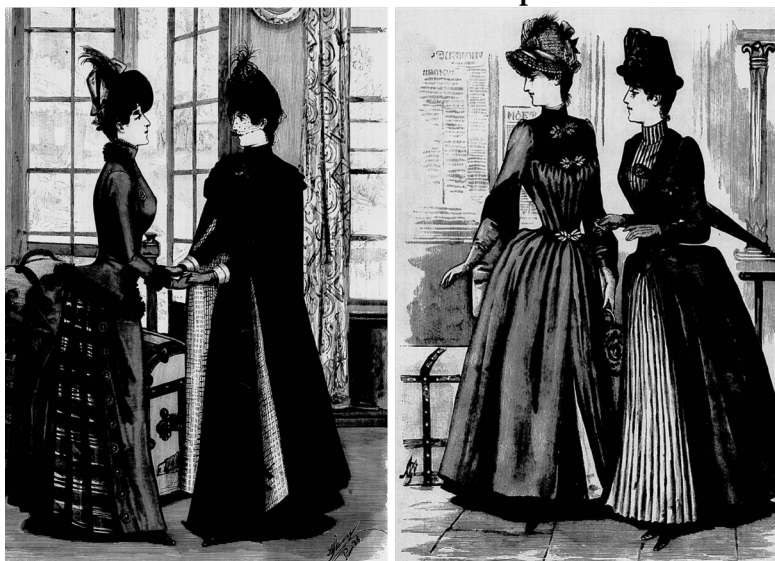
Além do manto ou da capa, conforme expresso na narrativa ficcional, as *toilettes* eram compostas por chapéus, acessórios exibidos em modelos variados. Os olhos descobertos de Sofia, detalhe expresso na narrativa, constituem uma expressão sígnica que remete a um modelo de chapéu, decorado com um véu que cobria o rosto. A Figura 6 exemplifica *toilettes* de viagem com distintos modelos de mantos<sup>5</sup> e de chapéus, com e sem véus.

Na primeira ilustração, a mulher à esquerda exibe um vestido para passeio, e a mulher à direita, um traje de viagem. Esta usa um chapéu decorado com véu que cobre o rosto, conforme o modelo anteriormente citado, e, como viajante, cobre o vestido com uma capa. A segunda ilustração mostra duas viajantes: ambas usam mantos e chapéus sem véu, que remetem ao modelo escolhido por Sofia. A associação dos trajes de Sofia com os trajes publicados no periódico reforça o caráter de elegância e de bom gosto da personagem.

---

5 A “Explicação dos figurinos” que compõem a primeira ilustração da Figura 8 descreve a primeira vestimenta como “*Toilette* para passeio” e a segunda vestimenta, da mesma ilustração, como “*Toilette* para viagem com manto acolchoado” (*A Estação*, 1886, ed. 8, p. 9). As vestimentas da segunda ilustração são descritas como “*Toilettes* para viagem”: a primeira é “com manto de pala”, e a segunda, “com túnica sobrecasaca” (*A Estação*, 1886, ed. 12, p. 1).

**Figura 6. Toilettes para viagens, com modelos distintos de mantos e chapéus**



Fonte: *A Estação* (1886, ed. 8, p. 9); *A Estação* (1886, ed. 12, p. 1).

Outro traje usado por Sofia, que traduz a moda vigente, é descrito no episódio em que ela e o marido receberam Rubião, pela primeira vez, em sua residência. Em casa, a esposa de Palha tinha “o corpo elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas e um princípio do braço” (Assis, 1886, ed. 17, p. 10). A ilustração de moda da Figura 7 divulga “uma *toilette*, muito elegante, de cambraia” (*A Estação*, 1886, ed. 15, p. 8), com as características do vestido de Sofia, visto que, além de ser confeccionada com o mesmo tecido, também deixa as mãos e um pedaço do braço à mostra.

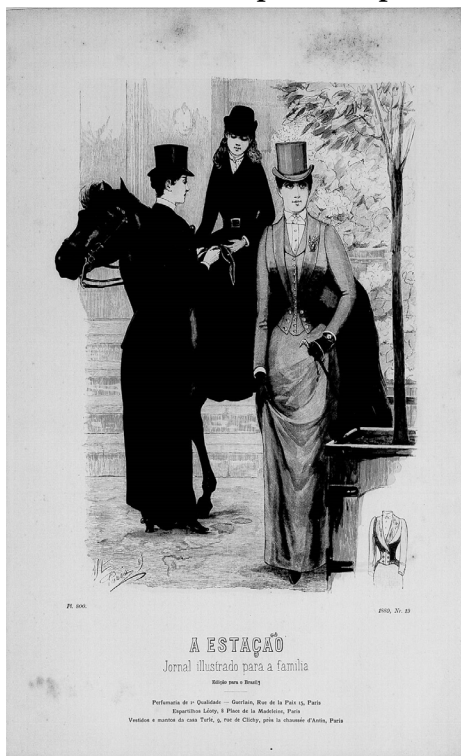
**Figura 7. Vestido de cambraia, com as mesmas características da peça usada pela personagem Sofia**



Fonte: *A Estação* (1886, ed. 15, p. 8).

Mais um exemplo que evidencia a associação da moda com a trama ficcional, por meio dos trajes de Sofia, aparece no episódio em que ela passeia de cavalo com Rubião e Palha. A descrição refere que ela usava “vestido de cavaleira, mormente o corpinho, tentador de justeza, – o chapéu alto e másculo e o chicote” (Assis, 1890, ed. 10, p. 10). Ao ver a esposa pronta, Cristiano perguntou: “Por que escondes os pés, Sophia?” (Assis, 1890, ed. 10, p. 11). A pergunta revela que o marido desconhecia a moda em vigor, pois a cobertura dos pés de Sofia era resultante da obediência ao padrão de saia de amazona, indicada no periódico de moda: “comprida descendo abaixo dos pés 11 cent” (*A Estação*, 1889, ed. 10, p. 4). A Figura 8 mostra o detalhe da saia em voga e elucida visualmente a descrição verbal do traje de Sofia em que, além da saia comprida, destacam-se o corpo ajustado, o chapéu alto, as luvas e o chicote.

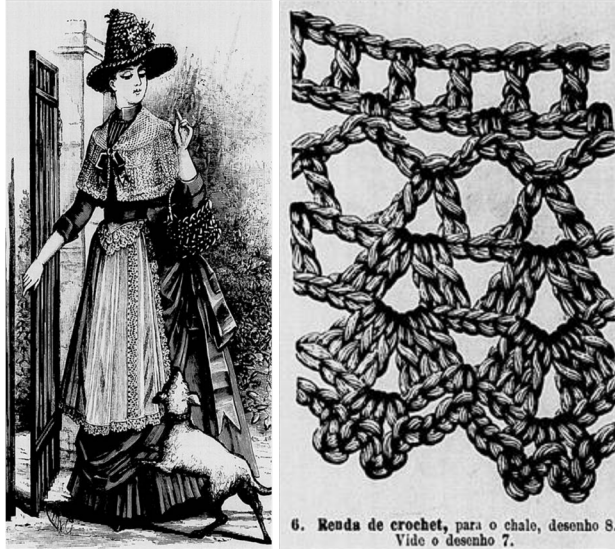
**Figura 8. Traje de amazona: saia comprida, chapéu alto, luvas e chicote**



Fonte: *A Estação* (1889, ed. 19, p. 8).

Em outro momento, o apaixonado Rubião lembrava-se de Sofia e, em pensamento, foi ao encontro da moça nos jardins de sua casa: “lá estava o belo colo, coberto por um xale [...] repousando sobre um corpo airoso e delicado” (Assis, 1886, ed. 16, p. 10). O traje usado por Sofia, na imaginação de Rubião, condiz com a moda divulgada por ilustrações do periódico que se referem a “costume para jardim” (*A Estação*, 1886, ed. 12, p. 8). A associação se dá por meio do xale, que é destacado na cena da trama ficcional, assim como nas publicações de moda, conforme mostra a Figura 9.

**Figura 9. Costume para jardim, com destaque para o xale**



Fonte: *A Estação* (1886, ed. 12, p. 8 e p. 2).

A primeira ilustração mostra uma jovem senhora usando vestido, avental, chapéu e xale; a descrição verbal, exibida abaixo da imagem, esclarece que o traje é propício para uso em jardim. A segunda ilustração dá evidência ao xale, visto que o acessório é destacado por meio do detalhamento de sua confecção. A associação entre a cena que habita o imaginário de Rubião e a moda vigente revela a socialização de Rubião, pois mostra que o mineiro – radicado na capital da Corte, onde a moda parisiense imperava – estaria habituado com o modo de vestir das mulheres do Rio de Janeiro.

Por fim, a convergência entre moda e literatura também está presente no desfecho da trama, momento em que Rubião apresentaria gradativos sinais de senilidade. Em um dos episódios, Rubião chamou à sua residência um barbeiro da Rua do Ouvidor e pediu-lhe que cortasse sua barba e cabelo inspirado na imagem do imperador Napoleão III, que decorava a casa, pois desejava “resstituir à cara o tipo anterior” (Assis, 1890, ed. 13, p. 10). O barbeiro procedeu à cópia do modelo e, ao fim do trabalho, quando se olhou no espelho, Rubião reconheceu que “era ele, era o outro, eram ambos, era ele mesmo, em suma” (Assis, 1890, ed. 13, p. 10).

Paralelamente à trama, que trouxe à cena a figura de Napoleão por meio da senilidade de Rubião, em dezembro de 1888 o periódico *A Estação* anunciou as “Modas Império” (*A Estação*, 1888, ed. 23, p. 1) e mencionou a perplexidade das senhoras acerca da novidade: “A voga das modas Império e



Diretório deixam perplexas muitas senhoras, sobretudo as que habitam longe das grandes cidades, porque não se podem acostumar com a ideia de se verem transformadas em personagens da Revolução ou em Imperatriz Maria Luiza” (*A Estação*, 1888, ed. 23, p. 1).

Mesmo que *A Estação* salientasse a contrariedade das senhoras em apresentar-se como a citada esposa de Napoleão, o comentário expresso no artigo é prelúdio da moda que tomaria fôlego, durante os anos seguintes, também por meio de ilustrações de moda publicadas no periódico, conforme exemplificam as duas imagens que compõem a Figura 10. A primeira exhibe um chapéu ornamentado com flores, ajustado à cabeça, com uma pequena aba virada para cima na parte frontal, e preso embaixo do queixo por um laço de fitas; a peça é intitulada, na publicação, “Capota Império” e é adjetivada como um “chapéu de bom gosto” (*A Estação*, 1889, ed. 10, p. 7). A segunda imagem divulga um vestido bordado, ajustado no corpo, com decote no peito e nas costas, com mangas curtas e bufantes, e o traje é intitulado “Vestido Império” (*A Estação*, 1890, ed. 5, p. 6).

**Figura 10. Capota Império e vestido Império divulgados no periódico *A Estação***



Fonte: *A Estação* (1889, ed. 10, p. 7); *A Estação* (1890, ed. 5, p. 6).

A moda Império, que, segundo artigo publicado em *A Estação*, deixava perplexas as senhoras da sociedade, é evidenciada, na trama ficcional, na mesma proporção em que foi evidenciada nas publicações do periódico. A partir dos capítulos publicados em 1890, Rubião passaria a se ver como Napoleão III, confessaria a Sofia que vai fazer dela uma imperatriz e, em sua imaginação, “governou um grande Estado, ouviu ministros e embaixadores, dançou, sorriu, passou revista às tropas, – e assim outras ações narradas em correspondências de jornais que ele lera e que lhe ficaram de memória” (Assis, 1890, ed. 14, p. 11).

À medida que Rubião empobrecia, Palha e Sofia aumentavam a fortuna, e Sofia “pouco a pouco, trocou de atmosfera. Cortou as relações antigas, familiares, algumas tão íntimas que dificilmente se poderiam dissolver” e, assim, “foram indo as pobres criaturas modestas, sem maneiras, nem vestidos, amizades de pequena monta, de pagodes caseiros, de hábitos singelos e sem elevação” (Assis, 1890, ed. 7, p. 10).

Ao final da trama, Sofia inauguraria a mansão do casal, em “Botafogo, com um baile, que foi o mais célebre do tempo” (Assis, 1891, ed. 15, p. 11), enquanto Rubião, miserável, senil, seria recolhido a uma casa de saúde. De lá, fugiria e, em companhia do cachorro Quincas Borba, voltaria para Barbacena, onde faleceria acreditando ser imperador. O cão, seu fiel companheiro, morreria três dias depois.

Por meio dos apontamentos até aqui destacados, é possível perceber que as ilustrações de moda publicadas no periódico *A Estação* e o romance machadiano *Quincas Borba* estabelecem correlações. Moda e literatura se conjugam por meio de descrições de elementos nos quais aquela se manifesta, e essas imagens são evidenciadas no romance. Os pontos dessa costura se firmam por meio da apreensão de signos inerentes a essa conjunção, os quais revelam hábitos e costumes sociais, representando identidades e ampliando o significado da trama ficcional.

## Referências

- A ESTAÇÃO: Jornal Ilustrado para a Família (RJ) – 1879 a 1904. Disponível em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/estacao/709816>. Acesso em: 28 ago. 2021.
- ASSIS, Machado de. Quincas Borba. *A Estação*, de 1886 (ed. 11) até 1891 (ed. 17). Disponível em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/estacao/709816>. Acesso em: 27 abr. 2019.

- COSTA, Carlos. *A revista no Brasil do século XIX: a história da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro*. São Paulo: Alameda, 2012.
- LA SAISON. Disponível em: <https://bit.ly/2PAI4eP>. Acesso em: 27 abr. 2020.
- MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1993.
- PERROT, Michelle. *História da vida privada*, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

# “A política é um incidente”: representação da sociedade em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis

Letícia Mayer Borges

## Introdução

Machado de Assis é um dos maiores escritores da literatura brasileira e seu contexto de produção é contemporâneo a grandes mudanças sociais que ocorreram no século XIX no país. O objetivo de analisar *Esau e Jacó* como manifestação da cultura, para enfocar aspectos da política brasileira representados no romance, justifica-se pela qualidade estética do texto e pela relevância das discussões políticas nele presentes. Além disso, a obra permite comprovar o papel das artes como representação do contexto e a importância de uma análise de caráter interdisciplinar, que articula cultura e linguagem. A conceituação de elementos-chave, tanto para os estudos da área da cultura quanto para a construção da representação de sociedade no romance, expõe a relevância da interpretação da linguagem para a interpretação do mundo.

Publicado em 1904, *Esau e Jacó* é o oitavo e penúltimo romance de Machado de Assis, sendo o primeiro a ser publicado no século XX. A obra é marcada pela complexidade da situação narrativa, ficando a pergunta para o leitor: Quem narra é Aires ou outro narrador? Na narrativa, Machado inventa uma nova forma de narrar e apresenta uma alegoria das disputas políticas brasileiras do seu tempo através da história de dois gêmeos irreconciliáveis. O período representado na narrativa remonta à queda do Império e à Proclamação da República no Brasil.

## Referencial teórico

A formação de uma cultura e das identidades a ela correlatas decorre do processo de representação. Em “O papel da representação”, Stuart Hall (2016) explicita a importância do conceito de representação para os estudos da cultura. Salienta que “a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura” (Hall, 2016, p. 31). Representar significa expressar-se por meio da linguagem para alguém sobre algo no mundo. Por mais que o conceito pareça simples, o processo da representação não o é. Representação é uma “parte essencial do

processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e de imagens que significam ou representam objetos” (Hall, 2016, p. 31). Por mais que a linguagem possa representar objetos, ela não consiste neles.

A representação é a maneira como a linguagem é utilizada para produzir conceitos, e isso “permite nos *referirmos* ao mundo ‘real’ dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios” (Hall, 2016, p. 34, grifo do autor). Segundo escreve, para que esse processo ocorra com sucesso, são mobilizados dois sistemas de representação diferentes. “Primeiro, há o ‘sistema’ pelo qual toda ordem de objetos, sujeitos e acontecimentos é correlacionada a um conjunto de conceitos ou representações mentais” (Hall, 2016, p. 34). Logo, “o significado depende do sistema de conceitos e imagens formados em nossos pensamentos, que podem ‘representar’ ou ‘se colocar como’ o mundo” (Hall, 2016, p. 34).

Esse sistema de representação de conceitos não mantém os seus itens separados, ou seja, a tendência é que os conceitos se organizem para “estabelecer relações complexas entre eles” (Hall, 2016, p. 35). Organizados e classificados no primeiro sistema de representação, os conceitos constituem uma espécie de mapa conceitual, e é a partir da semelhança entre mapas conceituais que se pode considerar que as pessoas pertencem “à mesma cultura” (Hall, 2016, p. 36). Entretanto, mesmo que na mente das pessoas os conceitos sejam parecidos, de nada adianta se elas não compartilharem o mesmo código linguístico, ou seja, a linguagem, que constitui o segundo sistema de representação (Hall, 2016, p. 36). De acordo com Hall (2016, p. 37),

O termo geral que usamos para palavras, sons ou imagens que carregam sentido é signo. Os signos indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos, constroem os sistemas de significado da nossa cultura. Signos são organizados em linguagens. A existência de linguagens comuns nos possibilita traduzir nossos pensamentos (conceitos) em palavras, sons ou imagens, e depois usá-los, enquanto linguagem, para expressar sentidos e comunicar pensamentos a outras pessoas.

Os dois sistemas de representação, o mapa conceitual e a linguagem, criam, juntamente com o objeto em si, a representação. Os sentidos são “efetivamente intercambiados” quando os sujeitos “compartilham um mapa conceitual relativamente parecido”, os quais “também devem compartilhar uma maneira semelhante de interpretar os signos de uma linguagem” (Hall, 2016,

p. 38). Porém, mesmo que os conceitos não sejam as coisas, “imagens e signos visuais, mesmo quando carregam uma semelhança próxima às coisas a que fazem referência, continuam sendo signos: eles carregam sentido e, então, têm que ser interpretados” (Hall, 2016, p. 39).

A representação, assim como a própria cultura e até mesmo a linguagem, é uma criação humana. O conceito e a ação desse conceito foram criados pela sociedade e mantidos pelas sociedades há tanto tempo que parecem naturais. Conforme Hall (2016, p. 41, grifo do autor),

[o] sentido não está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos na palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. *O sentido é construído pelo sistema de representação.* Ele é construído e fixado pelo código, que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nossa linguagem.

O sentido atribuído à representação compartilhada por um determinado grupo cultural resulta “não de algo fixo na natureza, mas de nossas convenções sociais, culturais e linguísticas, então o sentido não pode nunca ser *finalmente* fixado” (Hall, 2016, p. 45, grifo do autor). Na verdade, os sentidos são temporariamente fixados e mudam ao longo do tempo, visto que os indivíduos atribuem e modificam os sentidos dos sistemas de representação: “O principal ponto é que o sentido não é inerente às coisas, ao mundo. Ele é construído, produzido. É o resultado de uma prática significativa – uma prática que *produz* sentido, que *faz os objetos significarem*” (Hall, 2016, p. 46, grifo do autor).

As ideias de Hall podem ser articuladas ao processo artístico, apresentada pelo pesquisador Alfredo Bosi em *Reflexões sobre a arte*. Ele expõe três concepções decisivas sobre o processo artístico, afirmando que a arte é construção, é conhecimento e é expressão. Antes de introduzir essas definições, o autor considera que a arte é, normalmente, atrelada a grandes clássicos, afirmando que, quando se questiona um ser humano de “cultura mediana” sobre o que é arte, esse cita “*objetos consagrados pelo tempo, e que se destinam a provocar sentimentos vários* e, entre estes, um, difícil de precisar: o sentimento do belo” (Bosi, 1986, p. 7, grifo do autor). Ele também delimita dois aspectos fundamentais da arte: a objectualidade e o efeito psicológico – aquela, como o fato de a arte ser algo “material,” e este, a maneira como “uma obra é percebida, sentida e apreciada pelo receptor, seja ele visitante de um museu ou espectador de um filme” (Bosi, 1986, p. 7). O romance *Esau e Jacó* é um produto material, pode ser consumido, lido e tocado por indivíduos, e a interpretação de sua

narrativa por seus interlocutores promove o efeito psicológico de apreciação e fruição da obra.

O fato é que o interlocutor de uma obra de arte será sempre um ser humano inserido em um determinado tempo e fruto de determinada cultura. É um “alguém que nasceu e cresceu entre os mil e um engenhos da civilização industrial, e que tende a ver em todas as coisas possibilidades de consumo e fruição” (Bosi, 1986, p. 7). Essa relação entre o consumo de arte e a própria sociedade de consumo na qual o sujeito está inserido não deveria limitar a arte como mercadoria, ou seja, “o *uso social* da pintura e da música, ou a sua função de mercadoria, não deve impedir-nos de ver antropologicamente a questão maior da natureza e das funções da arte” (Bosi, 1986, p. 7, grifo do autor).

Para Bosi (1986, p. 13, grifo do autor), “a arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *transforma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística”. Se a arte é produção, o fazer artístico é associado à transformação, e essa transformação é capaz de dar forma ao que não tinha e, justamente, essa característica de interferir no que era “natural” faz com que se diferencie o trabalho do homem do trabalho de um deus:

O conceito de arte como produção de um ser novo, que se acrescenta aos fenômenos da natureza, conheceu alguns momentos fortes na cultura ocidental. E tomou feições radicais na poética do Barroco, quando se deu ênfase à *artificialidade* da arte, ou seja, à distinção nítida entre o que é *dado* por Deus aos homens é o que estes forjam com o seu talento. (Bosi, 1986, p. 14, grifo do autor).

A produção de uma arte é capaz de criar, além do objeto, uma nova realidade que pertença a esse objeto. Essa situação pode, inclusive, ser diferente da realidade de referência. Para Bosi (1986, p. 15, grifo do autor), “haveria uma *verdade estética* própria da representação, e que não precisa coincidir com a verdade objetiva”. A arte é também associada à noção de jogo e, como a verdade estética, também pressupõe a liberdade em existir e em criar coisas novas:

o jogo estético resolveria a contradição, à primeira vista insolúvel, entre a liberdade de formar (a arte é uma *livre* combinatória de imagens e representações) e a sua necessidade imanente: o juízo estético, que regula por dentro o fazer artístico, visa à harmonia das formas sensíveis. Caberia à faculdade do *gosto* perceber quando a síntese foi alcançada,

isto é, quando o artista produziu uma bela representação da existência, ou quando malogrou no seu intento. (Bosi, 1986, p. 15, grifo do autor).

A liberdade de invenção e as regras que o jogo estético cria fazem parte do fazer artístico. Além disso, as escolhas realizadas pelo artista estão relacionadas com a intuição artística aliada aos conhecimentos técnicos da arte. “A escolha de uma palavra, e não de outra, de um traço, e não de outro, responde ora a determinações do estilo da época (a face cultural do gosto), da ideologia e da moda, ora a necessidades profundas de raiz afetiva ou a uma percepção original da realidade” (Bosi, 1986, p. 25).

Ao criar *Esau e Jacó*, Machado de Assis se preocupou em apresentar inicialmente ao seu leitor, na “Advertência”, a suposição de que a narrativa a ser lida fora escrita pelo Conselheiro Aires. Durante a leitura, o leitor fica em dúvida se, de fato, Aires narra as ações ou outro narrador desempenha essa função. Esse jogo criado por Machado, de apresentar uma “verdade” e, ao mesmo tempo, contradizê-la, só faz sentido se o leitor ativamente questionar essa situação, vendo-a como parte do processo de invenção do escritor.

Arte é conhecimento. O trabalho do artista lida com a dualidade entre a mimésis e a obra, uma criação que transita entre dois planos: “o plano do conhecimento do mundo (ainda a mimésis) e o plano da construção original de um outro mundo (a obra)” (Bosi, 1986, p. 36, grifo do autor). A verdadeira arte alinha os conhecimentos práticos do artista e sua imaginação, no entanto, “a unidade harmônica da obra vem da concepção que a preside; a esta subordinam-se os recursos técnicos de que o artista dispõe” (Bosi, 1986, p. 37, grifo do autor). A técnica é importante e primorosa, mas sem a verdade do artista não é nada: “A verdadeira mimésis é o processo mental e manual que leva à mais perfeita representação e à mais forte sensação do universo imaginado: ‘um bom quadro, fiel e igual ao sonho que o gerou’” (Bosi, 1986, p. 37). O universo apresentado no romance remonta ao período de mudança na organização do governo brasileiro, passando da Monarquia à República, e os fatos representados pelo narrador de Machado de Assis colocam em confronto o que é apresentado como realidade pela obra e a realidade histórica conhecida, convencendo o leitor de sua verdade ficcional. A arte é também expressão. Diante disso, Bosi (1986, p. 50, grifo do autor) pergunta: “Como falar de *expressão artística* sem atentar para a fenomenologia do corpo? Para a visada do olhar? E para a intencionalidade do gesto?”. O autor acrescenta que a arte traz, em cada detalhe, sentido e sentimento.

Para a concepção de arte como expressão, é preciso considerar os conceitos de força e de forma. Por isso, “a ideia de expressão está intimamente



ligada a um nexos que se pressupõe existir entre *uma fonte de energia* e um *signo* que a veicula ou a encerra. Uma força que se exprime e uma forma que a exprime. Força e forma remetem-se e compreendem-se mutuamente” (Bosi, 1986, p. 50, grifo do autor). A força busca formas para expressar seus sentidos, e a forma revela sentidos que estavam adormecidos e resgata “não sentidos”. A forma, os motivos, as cores, os temas não são considerados “puros”, pois estão repletos de sentido. Para o autor paulista, é “*a integração de variáveis que produz efeitos de sentido*. Para a expressão afetiva, para a ‘atmosfera’ de um texto, concorrem tanto os elementos mínimos como as unidades maiores de significação, as palavras, as frases, as figuras e os seus modos de combinação” (Bosi, 1986, p. 51, grifo do autor). Uma das formas de expressão mais utilizadas na obra machadiana é a alegoria, que apresenta um intervalo entre a imagem e o conteúdo. Em *Esau e Jacó*, a alegoria é uma tabuleta e seu dono, que se pensa alheio à política e fica em dúvida entre nomear sua confeitaria como “do Império” ou “da República” por não saber qual o futuro político de seu país.

Machado de Assis escreveu sobre temas atemporais, e a política é um desses temas. No artigo “O teatro político nas crônicas de Machado de Assis”, Alfredo Bosi apresenta alguns elementos da crítica política presente nas crônicas e nas obras machadianas em geral. Segundo diz, o romancista carioca, com seus narradores irônicos, construía alegorias e personagens caricatos para representar o sistema político brasileiro. Assis não buscava tornar seus textos datados nem queria que sua obra tivesse uma relação estrita com a história, nem como inspiração, tampouco como instrumento. “Tudo indica, porém, que Machado não acreditava nem esperava nada (ou quase nada) nem da Política nem da História, escritas aqui com iniciais maiúsculas para diferenciá-las do verdadeiro objeto do cronista: políticos e suas histórias” (Bosi, 2004, p. 1).

## **Procedimentos metodológicos**

Este trabalho está sendo desenvolvido através de um método indutivo de caráter exploratório a partir de revisão bibliográfica. As professoras Eva Maria Lakatos e Marina de Andrade Marconi, em *Fundamentos de metodologia científica*, definem indução como “um processo mental por intermédio do qual, partindo de dados particulares, suficientemente constatados, infere-se uma verdade geral ou universal, não contida nas partes examinadas” (Lakatos; Marconi, 2003, p. 86). As afirmações e conclusões deste capítulo são alcançadas por meio de um procedimento descrito como indutivo pelos professores Cleber Cristiano Prodanov e Ernani Cesar de Freitas em *Metodologia do*

*trabalho científico*. O processo de indução é sustentado por evidências textuais que “conduzem apenas a conclusões prováveis” (Lakatos; Marconi, 2003, p. 86).

Essas evidências são encontradas a partir da leitura de textos teóricos sobre o tema que compõe o artigo e da leitura do texto literário a ser analisado, e a conclusão consiste na “citação das principais conclusões a que outros autores chegaram [permitindo] salientar a contribuição da pesquisa realizada, demonstrar contradições ou reafirmar comportamentos e atitudes” (Lakatos; Marconi, 2003, p. 225). Já o caráter exploratório visa “proporcionar maior familiaridade com o problema, tornando-o explícito ou construindo hipóteses sobre ele” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 127). Consequentemente, por meio da leitura e da interpretação do romance *Esau e Jacó*, relacionado aos elementos teóricos apresentados, o artigo busca apontar conclusões possíveis acerca da representação da política na obra por Machado de Assis.

## **Resultados e discussão**

No capítulo intitulado “Advertência”, o leitor descobre que *Esau e Jacó* fora um dos livros deixados por Conselheiro Aires após falecer. A narrativa é marcada pela rivalidade e dualidade entre os irmãos gêmeos Pedro e Paulo, este liberal e republicano, aquele conservador e monarquista. A rivalidade é também explicitada no título da obra, que faz referência aos irmãos rivais da história bíblica. Filhos de Natividade e Santos, ambos os gêmeos são apaixonados por Flora, que vive o dilema de decidir com qual dos irmãos deveria ficar. A indecisão da jovem e a busca de alcançar a perfeição por meio da reunião dos contrários são a causa de sua morte. Além da dúvida de Flora entre o irmão defensor do regime monárquico e o irmão revolucionário, que pode simbolizar a dúvida do próprio povo, dividido entre duas linhas políticas opostas, mas que se assemelham apesar das diferenças, o narrador machadiano apresenta a alegoria de uma tabuleta.

A tabuleta é mencionada pela primeira vez no capítulo XLIX – “Tabuleta velha”, mas sua alegoria relacionada à política é desenvolvida apenas nos capítulos LXII – “Pare no d.” e LXIII – “Tabuleta nova”. Os três capítulos apresentam interações entre o Conselheiro Aires e Custódio, dono de uma confeitaria.

Aires era a pessoa a quem Custódio recorria para tirar dúvidas, e em um dia chegou “assombrado” para conversar com o Conselheiro que, jocosamente, perguntou: “Que é isso, Sr. Custódio? disse-lhe Aires. O senhor anda a fazer revoluções?” (Assis, 2010, p. 119). Custódio então contou o fato que o

deixara tão alterado. Mandara pintar uma nova tabuleta para sua confeitaria, pois a antiga estava desbotada, e o pintor recomendara nova pintura em nova madeira. O nome do estabelecimento era “Confeitaria do Império” e, em uma visita ao pintor, vira que o trabalho estava apenas na letra “d”, e o “o” e a palavra “Império” estavam apenas em giz e ainda não em tinta. Custódio recomendou pressa, pois desejava estrear sua nova tabuleta o mais rápido possível, mas recebera a notícia de uma revolução e rumores sobre uma possível república. Rapidamente, enviara um recado ao pintor, em que dizia “pare no d.”.

Mais tarde, ao chegar à casa do pintor para conferir o serviço, leu “Confeitaria do Império”. Era o nome antigo, o próprio, o célebre, mas era a destruição agora; não podia conservar um dia a tabuleta, ainda que fosse em beco escuro, quanto mais na Rua do Catete...” (Assis, 2010, p. 120). Custódio temia pela integridade de sua tabuleta e de seu estabelecimento, e tentou argumentar com o pintor sobre o motivo pelo qual não atendera à solicitação do bilhete; este por sua vez lhe respondeu: “O senhor tinha pressa, e eu acordei às cinco e meia para servi-lo. Quando me deram as notícias, a tabuleta estava pronta” (Assis, 2010, p. 120). O dono da confeitaria ainda praguejou: “Diabos levassem a revolução!” (Assis, 2010, p. 120), mas já era tarde, tabuleta pintada e Império caído.

Em sua explanação, Custódio questiona Aires sobre a razão por que a insurgência da república o afetaria, já que ele não tinha relação com política: “E afinal que tinha ele com política? Era um simples fabricante e vendedor de doces, estimado, afreguesado, respeitado, e principalmente respeitador da ordem pública...” (Assis, 2010, p. 121). Além disso, caracterizava-se como um homem de bem e correto. Numa tentativa de acalmar o amigo, Aires sugere:

- Mas pode pôr “Confeitaria da República”...
- Lembrou-me isso, em caminho, mas também me lembrou que, se daqui a um ou dois meses, houver nova reviravolta, fico no ponto em que estou hoje, e perco outra vez o dinheiro. (Assis, 2010, p. 121).

Custódio, caracterizando a política como algo instável, teme uma reviravolta que poderia, novamente, trazer problemas devido ao nome de seu estabelecimento. Outra vez, sugerindo uma solução ao amigo, “Aires propôs-lhe um meio-termo, um título que iria com ambas as hipóteses, – ‘Confeitaria do Governo’” (Assis, 2010, p. 121), explicando que esse título poderia agradar tanto imperialistas quanto republicanos. Custódio invalida a sugestão do amigo, afirmando que nem todos os cidadãos concordariam com a situação, alegando que as “oposições, quando descerem à rua, podem implicar comigo, imaginar

que as desafio, e quebrarem-me a tabuleta; entretanto, o que eu procuro é o respeito de todos” (Assis, 2010, p. 122).

Em uma última tentativa, Aires sugere que o nome da confeitaria remeta ao próprio nome do amigo Custódio,

Gastava alguma coisa com a troca de uma palavra por outra, Custódio em vez de Império, mas as revoluções trazem sempre despesas.

– Sim, vou pensar, Excelentíssimo. Talvez convenha esperar um ou dois dias, a ver em que param as modas, disse Custódio agradecendo. (Assis, 2010, p. 123).

Para Custódio, que representa o próprio povo, a política não suscita interesse, e ela nada mais é do que denominações vazias que podem ser trocadas, já que, por trás delas, a realidade continua a mesma, sem modificações que afetem o *status quo*.

### **Considerações finais**

No romance *Esau e Jacó*, Machado de Assis representa as contradições do povo brasileiro em vários aspectos, seja pelos irmãos que discordam desde o útero, seja por seus nomes fazendo referência a gêmeos bíblicos rivais, seja ainda pela moça que morre de amores por sua dúvida, ou por uma simples tabuleta de confeitaria. Esta última é a representação alegórica mais explícita do povo brasileiro dentre as outras. Percebe-se que Custódio não está realmente interessado na situação do regime político do Brasil, mas teme o prejuízo em pintar e repintar a tabuleta de seu estabelecimento e a possível represália dos clientes que discordem do regime descrito pelo nome da confeitaria.

Como objeto de arte e fruto de uma determinada cultura, *Esau e Jacó* apresenta representações que podem remeter a um determinado cenário histórico-social, e a interpretação dessa obra por leitores da atualidade promove o diálogo entre a situação política oitocentista e a contemporânea. A indiferença de Custódio para a situação sociopolítica de seu país pode representar o alheamento do próprio povo brasileiro acerca de suas questões sociais, ou, até mesmo a dissociação do que é realmente importante somente para o indivíduo e o que constitui um bem maior para a sociedade.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Saraiva, 2010.
- BOSI, Alfredo. O teatro político nas crônicas de Machado de Assis. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, v. 41, 2004. Disponível em: <https://200.144.254.127:8080/textos/bosimachado.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2021.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- HALL, Stuart. O papel da representação. In: HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2003.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico*. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

# O encanto do prosaico: manifestações da vida cotidiana na ficção de Machado de Assis<sup>1</sup>

Márcia Rohr Welter

## Introdução

“Por que escrever ainda sobre o significado da ficção machadiana? Um século de leituras já não terá descido ao fundo da questão, examinando-a pelos ângulos biográfico, psicológico, sociológico, filosófico, estético?” é a indagação que o crítico literário Alfredo Bosi (2007, p. 9) levanta em seu livro *Machado de Assis: o enigma do olhar*. A partir desses questionamentos iniciais, seria possível imaginar que não há nada novo para se investigar na ficção machadiana, que todas as possibilidades de estudo já foram exploradas e esgotadas. Todavia, logo na sequência de seu texto, o autor revela que “voltando pela enésima vez aos seus romances e contos, sempre me aparece um hiato entre os conceitos da crítica e as figuras do texto-fonte” (Bosi, 2007, p. 10). Assim, percebe-se que, mesmo após mais de um século de estudos, a crítica renova a obra de Machado de Assis ao trazer aspectos de investigação inéditos.

Isso fica evidente quando se verifica que vários estudiosos da obra de Machado de Assis se dedicaram ao processo criativo do escritor, centrando-se, entre outros aspectos, na investigação dos intertextos, presentes na ficção, e em sua significação para as narrativas. O desenvolvimento desses estudos comprovou que Machado manteve um diálogo profícuo com obras do cânone literário ocidental, o que leva Marta de Senna (2003, p. 11) a afirmar que

[...] as relações intertextuais entre os romances de Machado de Assis e a produção literária ocidental são uma indicação segura de que era um leitor voraz. Não há, praticamente, narrativa machadiana que não cite outros autores, que não aluda a outras obras, que não se reporte a outros escritos, num universo temático, cronológico e geográfico de magnitude sem precedentes (e sem sucessores) na literatura brasileira.

---

<sup>1</sup> A presente comunicação foi apresentada, em partes, como projeto de tese para o Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais, da Universidade Feevale.

A correlação dos textos ficcionais de Machado de Assis com manifestações da literatura canônica se destaca em trabalhos desenvolvidos por pesquisadores brasileiros e oriundos de instituições estrangeiras, como *Machado de Assis: influências inglesas*, de Eugênio Gomes, *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*, de Helen Caldwell, *O circuito das memórias*, de Juracy Assmann Saraiva, *Brás Cubas autor*, *Machado de Assis leitor*, de Regina Zilberman, *Os leitores de Machado de Assis*, de Hélio de Seixas Guimarães, e *O chocalho de Brás Cubas*, de Paul Dixon.

O percurso de investigação desses estudos revela um escritor envolvido, sobretudo, com a representação da elite do Rio de Janeiro, de seus hábitos, costumes e outras manifestações culturais, o que credencia o autor perante esse público leitor. Entretanto, Machado de Assis não é somente um escritor culto e “o crítico fino de uma sociedade frívola, apegada a valores fúteis, ao jogo de aparências” (Senna, 2006, p. XIII). Ele também representa o dia a dia da vida social do Rio de Janeiro ao inscrever em suas narrativas manifestações da vida cotidiana. Os ritos religiosos, como a procissão de Santo Antônio aos Pobres (*Dom Casmurro*), a festa do Divino Espírito Santo (*Memórias póstumas de Brás Cubas*), a Festa das Luminárias (*Memórias póstumas de Brás Cubas*); as rinhas de galo (*Memórias póstumas de Brás Cubas*); o jogo do bicho (*Dom Casmurro*); cantigas e pregões (*Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*); brincadeiras infantis (*Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*); e a prática da medicina (*Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*) estão presentes na ficção do escritor.

A representação de manifestações da vida cotidiana “[...] torna explícita a orientação de Machado de Assis para a literatura e para detalhes do cotidiano, uma vez que são a moldura em que ele inscreve sua reflexão sobre a vida e a arte literária” (Saraiva, 2019, p. 127). Essas manifestações, igualmente, direcionam o olhar do leitor para um hiato nas pesquisas da obra de Machado de Assis, o qual se revela pelo número limitado de publicações que se voltam à temática do cotidiano, entre as quais podem-se citar *O mundo de Machado de Assis: o Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis*, de Miécio Táti (1961), que investiga o espaço geográfico do Rio de Janeiro e hábitos sociais e culturais; *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, de Raymundo Faoro (1976), que trata da organização social e política na ficção; os artigos “Machado de Assis: Homeopathic Narrators”, de Dixon (2015) e “Reflexão estética e manifestações populares em *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, de Saraiva (2019).<sup>2</sup>

---

2 A investigação das publicações sobre o tema não está completa, e outras poderão ser identificadas durante a realização da pesquisa.

A rarefação de pesquisas que versem sobre o tema também é endossada pela ausência de trabalhos nas bases de dados, como no repositório de teses e dissertações da Capes, e em outras plataformas de pesquisa, como Google Acadêmico e SciELO.

A partir dessas colocações, delinea-se um tema de estudos – o da presença de manifestações da vida cotidiana na obra machadiana<sup>3</sup> – ainda pouco explorado. Consequentemente, a investigação preenche “um hiato entre os conceitos da crítica e as figuras do texto-fonte”, elucidando aspectos relacionados a hábitos, costumes, ritos, presentes no cotidiano da vida fluminense, ao mesmo tempo que, por meio da interdisciplinaridade, possibilita uma compreensão mais acurada de um importante período da história brasileira, que vai desde o Segundo Império à Proclamação da República, período que está inscrito nas narrativas de Machado de Assis.

### **Perspectivas teóricas**

A investigação da presença de manifestações da vida cotidiana, que vão de atividades laicas a religiosas, de sua significação nas narrativas e de sua correlação com o contexto sociocultural do Rio de Janeiro do século XIX, aponta para duas hipóteses de pesquisa. Essas hipóteses decorrem das seguintes perguntas: Seria essa opção resultante da preocupação de Machado de Assis em instalar um convincente processo de mimese nas narrativas que concebeu, ou ela respondia à intenção de Machado de alcançar um público leitor abrangente que orbitava fora do círculo de seus pares?

A investigação dessas conjecturas embasa-se nos conceitos de cultura e representação. Cultura, segundo Bosi (1992), deriva da palavra latina *colo* e, nas variações de conjugação desse vocábulo, tem-se os sentidos de ocupação da terra (*colo*), cultivo da terra e dos mortos (*cultus*) e trabalho com a terra e, principalmente, do ser humano (*culturus*). Nesse campo semântico, percebe-se a noção de compartilhamento de valores e de percepções de mundo por parte de um grupo (Bosi, 1992).

Stuart Hall (2016) apresenta uma definição de cultura que se assemelha à de Bosi (1992). O teórico concebe a cultura como produção e intercâmbio de sentidos entre indivíduos de um grupo ou de uma sociedade, e os elementos

---

3 O conceito de cultura, que está nas bases desta pesquisa, não adota a divisão entre cultura erudita e cultura popular, mas emprega-se a expressão “manifestação da cultura popular” para distingui-la de expressões da cultura que são menos espontâneas, como a circulação de textos verbais, de natureza estética.



que proporcionam essa impressão muitas vezes se manifestam de modo concreto – por meio de ritos, modos de vida e manifestações artísticas e filosóficas – e apresentam efeitos sobre as pessoas, pois organizam e regulam as práticas sociais e exercem influência sobre as condutas (Hall, 2016).

Nesse sentido, a cultura permeia toda a sociedade e seu estudo deve se debruçar, segundo Hall (2016), sobre os sentidos elaborados e compartilhados pelos membros dessa sociedade. De modo análogo, o teórico Clifford Geertz (1989) concebe o comportamento humano como uma ação simbólica, isto é, carregada de significados. Para ele, “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu [...]” (Geertz, 1989, p. 15), e essas teias são a cultura. Assim, Geertz (1989) concebe a cultura como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis.

Uma parte importante do processo de produção de significados é a representação que conecta o sentido e a linguagem à cultura (Hall, 2016). Segundo Hall (2016), representação é a produção de significados por meio da linguagem e “é a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo ‘real’ dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios” (Hall, 2016, p. 36).

A partir dessas breves colocações sobre cultura e representação, entende-se que a obra de arte se configura como representação da cultura. Nesse sentido, estudar os textos ficcionais de Machado de Assis, que estão repletos de menções ao cotidiano do Rio de Janeiro do século XIX, como hábitos, costumes, ritos e manifestações artísticas experienciados pela população, é um modo de retornar a essa cultura e a sua significação.

Assim, o estudo de manifestações do modo de vida prosaico nos romances machadianos, publicados entre 1880 e 1908, dá-se, por um lado, pela análise da narrativa, fundamentada nos conceitos de mimese e verossimilhança traçados por Aristóteles, para verificar se a presença de menções ao cotidiano convence o leitor do efeito de realidade proposto pelo texto. Conforme Aristóteles (2008), podem-se imitar muitas coisas reproduzindo-as de diferentes maneiras, por meio de cores, figuras e voz, mas imitar é, sobretudo, representar homens em ação, melhores, piores ou iguais às pessoas da realidade.

Machado de Assis representa homens em ação valendo-se de signos verbais para conceber personagens com os mesmos vícios e virtudes dos seres humanos e inscritas em um contexto que tem como pano de fundo a vida do Rio de Janeiro do século XIX. Ao fazer isso, o escritor fluminense emprega o recurso da verossimilhança que, conforme Aristóteles (2008), não é contar o

que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, pois “[...] o possível é fácil de acreditar” (Aristóteles, 2008, p. 54)

Nesse sentido, Machado se configura como um construtor de enredos em que prevalece a imitação de ações humanas da qual emerge um cotidiano ficcionalmente construído. Consequentemente, a investigação das manifestações populares é complementada pelo estudo das condições socioculturais da segunda metade do século XIX, das quais o texto se apresenta como ponto de partida para a reflexão sobre esses elementos. Segundo Antonio Candido (2006), pesquisar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais torna-se necessário porque a arte

[...] é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (Candido, 2006, p. 29).

Nessa perspectiva, os fatores a serem investigados são a estrutura social; os valores, a ideologia e a forma como são representadas as manifestações da vida cotidiana; os meios empregados para divulgar a obra e atingir o público (Candido, 2006), como propagandas e anúncios de jornais, em que circulavam os textos de Machado de Assis. O traçado de pesquisa evidencia o papel simbólico da comunicação inter-humana da arte e pretende demonstrar como a literatura sofre influências de fatores sociais e como a atividade do artista estimula a diferenciação entre grupos identitários.

A partir do exposto, realiza-se um percurso que parte do texto ficcional para estabelecer correlações com o contexto sociocultural do Rio de Janeiro do século XIX. Com isso, afirma-se também um posicionamento interdisciplinar que mescla perspectivas teóricas da área da cultura, da literatura e dos estudos históricos e sociais.

### **Aumentando um ponto: o emplasto Brás Cubas e a medicina popular**

Sidney Chalhoub (2003) destaca que não veria história nas histórias de Machado de Assis sem a experiência intelectual de outros estudiosos. Nessa perspectiva, cabe inicialmente destacar o trabalho de Zilberman (2012) que

correlaciona o texto de *Memórias póstumas de Brás Cubas* com acontecimentos históricos. Na tabela a seguir, retirada do livro *Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor*, a autora estabelece relações entre a vida do protagonista Brás Cubas e episódios do Brasil e do mundo.

**Quadro 1. Vida de Brás e fatos históricos**

<b>Datas</b>	<b>Vida de Brás Cubas</b>	<b>Fatos históricos</b>
1805	Nascimento.	Apogeu de Napoleão Bonaparte na Europa.
1814	Festejo pela queda de Napoleão por parte da família de Brás.	Queda de Napoleão e exílio.
1822	<i>Affair</i> com Marcela.	Independência brasileira.
1822-1831	Curso superior na Universidade de Coimbra; viagens pela Itália.	Primeiro Reinado [Pedro I (1798-1834)].
Década de 1830	Retorno ao Brasil; perda da mãe; namoro frustrado com Virgília.	Regência.
Começo da década de 1840	Reencontro com Virgília e estabelecimento de vida comum na casa da Gamboa.	Começo do Segundo Reinado.
Final dos anos 1840 e começo dos anos 1850	Fim do relacionamento com Virgília; namoro com Nhá-Loló.	Conflito com os ingleses por causa do tráfico de escravos africanos.
1855	Morte de Nhá-Loló; atuação na Câmara; reencontro com Virgília.	Gabinete de Conciliação entre 1853 e 1858. Início do processo de industrialização e modernização da Corte. O café constitui a base da balança de pagamentos.
1855-1869	Influência de Quincas Borba (Humanitismo); fundação de jornal oposicionista; atividades filantrópicas.	Alternância no poder entre liberais e conservadores; Guerra contra o Paraguai (1864-1870).
1869	Morte de Brás Cubas.	Guerra contra Paraguai.
1870		Manifesto Republicano.

Fonte: Zilberman (2012, p. 44-45).

A partir do explicitado por Zilberman (2012), percebe-se que o texto ficcional de Machado de Assis estabelece diversas relações com o contexto histórico do Brasil e do mundo do século XIX e que o escritor se vale desse

período para criar um pano de fundo para as suas narrativas. Essas relações podem ser estendidas para o cotidiano, permitindo estabelecer um paralelo entre os hábitos e costumes das personagens e os das pessoas do Rio de Janeiro do Segundo Império.

O foco aqui recai especificamente sobre os medicamentos comercializados na Corte do Rio de Janeiro no século XIX. Conforme Saraiva (2019), no espaço social o poder de resguardar a saúde não era delegado exclusivamente a pessoas formadas academicamente, mas cabia também a amuletos e a uma quantidade considerável de remédios, como xaropes, pomadas etc., que prometiam curar diversos males. Machado de Assis traz essa temática à tona por por meio da ideia de Brás Cubas de formular um remédio anti-hipocondríaco:

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te.

Essa ideia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. (Assis, 2014, p. 57).

Brás Cubas é formado em direito e não tem nenhum conhecimento sobre técnicas medicinais, mas decide compor um emplasto com propriedades benéficas para a humanidade. Emplastos “[...] são veículos para aplicar unguentos, tinturas ou outros bálsamos, pelo contato com a pele do indivíduo” (Dixon, 2009, p. 143). Como Brás, aparentemente, não tem nenhum estudo na área da farmacêutica, sua ideia se configura como uma ambição de brilhar, de aparecer perante a sociedade e de se impor ao mundo (Dixon, 2009).

Outro motivo que anima Brás a compor o emplasto é de ordem financeira, como o próprio narrador-protagonista afirma: “Na petição de privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão. Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos” (Assis, 2014, p. 57-58).

Por fim, o defunto autor Brás Cubas confirma os seus interesses em elaborar o emplasto:

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressa nos jornais,

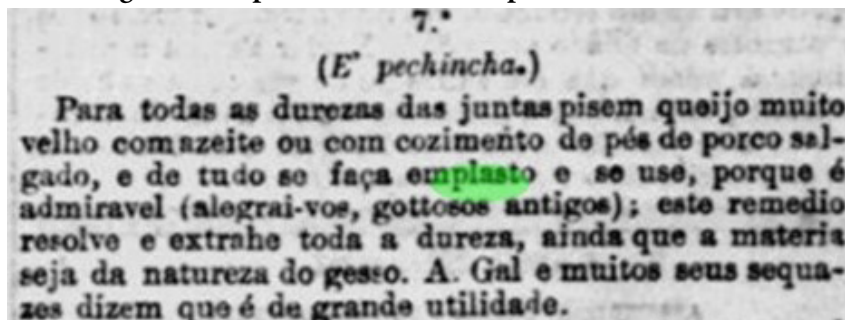
mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: “Emplasto Brás Cubas”. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas.

Assim, a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: – amor da glória (Assis, 2014, p. 58).

A finalidade de Brás não era auxiliar a humanidade com a descoberta de um medicamento revolucionário, mas obter fama e lucro. Por si só, a invenção de um medicamento que combate a hipocondria é contraditória, porque se pretende tratar o medo de doenças com um medicamento (Dixon, 2009).

No século XIX, havia uma grande quantidade de emplastos e xaropes anunciados em jornais e comercializados como capazes de curar diversas moléstias. Em 1867, o *Jornal do Commercio* publicou um artigo, redigido por Francisco Gomes Freitas, autor que não apresenta credenciais médicas ou farmacêuticas, mas que comenta o caso de Lord Derby, acometido de reumatismo ou gota, e enumera uma série de medicamentos. Entre eles, um emplasto:

**Figura 1. Emplasto recomendado por Francisco Gomes**



Fonte: Freitas (1867, p. 1).

Os ingredientes do emplasto, queijo muito velho com azeite ou cozimento de pés de porco salgado, podem deixar os leitores da contemporaneidade bastante receosos acerca da composição do medicamento e de sua eficácia. Afinal, as “especiarias” utilizadas são itens exóticos e nada convencionais para a fabricação de remédios. Todavia, o emplasto era prescrito como “admirável” no tratamento de “durezas” (Freitas, 1867), atestando, assim, a sua eficácia.

Na década de 1870, é possível encontrar uma grande profusão de anúncios de medicamentos, como exemplifica a Figura 2.

Figura 2. Jurubeba

**ANNUNCIOS.**

**CURAS PRODIGIOSAS**

produzidas com o uso do VINHO OU XAROPE SIMPLES E FERRUGINO-O, TINTURA, PÍLULAS, EMPLASTO, CLEO E POMADA DE JURUBEDA, do *Pinto, de Pernambuco*, nas moléstias do fígado, do baço, barriga d'água, obstrucção, hydropsia, ictericia, hemorroidas, dór nozias, catarro da bexiga, falta de sangue, pés inchados, febres intermitentes e sezões.

**CONTINUAÇÃO DOS ATTESTADOS.**

*Ilm. Sr. Pinto* — Tendo sido atacado de uma inflamação no baço, a qual já me privava de andar, pelo muito cansaço que soffria, comprei as pilulas de jurubeba e um emplasto preparados por V. S. Hoje dou graças a Deus por me secher completamente restabelecido, e agradeço a V. S. o ter descoberto este remédio para allivio da humanidade. Sou de V. S. etc — *Isidoro da Cunha Cavalcante*

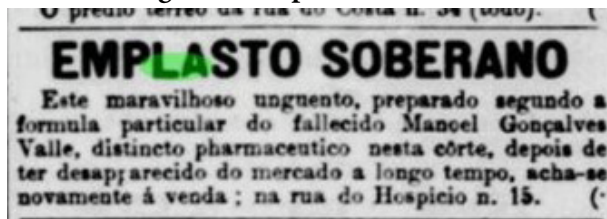
Fonte: Anuncios (1872, p. 5).

O medicamento anunciado, à base de jurubeba, é comercializado em diferentes modalidades: tintura, pílulas, emplasto, óleo e pomada. Conforme o anúncio, o medicamento é elaborado por Pinto, de Pernambuco, e pode ser empregado no tratamento de doenças do fígado, de baço, barriga d'água, hemorroidas etc. Na sequência das doenças que podem ser tratadas com os medicamentos à base de jurubeba, há também o relato de uma pessoa que afirma ter-se curado com o tratamento.

Nota-se, pela Figura 2, que uma mesma substância é empregada para curar moléstias distintas, desde problemas no fígado até hemorroidas. Também é possível perceber o alto teor propagandístico do anúncio ao atestar a eficácia do medicamento com um suposto relato de pessoa curada após a ingestão do remédio. Outra característica dos anúncios de medicamentos no período é a menção ao dono da fórmula, o que acaba sugerindo que apenas o produto dessa patente apresenta alta eficácia.

Em outro anúncio, o dono da fórmula do medicamento fica mais evidente.

Figura 3. Emplasto Soberano



Fonte: Emplasto Soberano (1882, p. 4).

Ao colocar em evidência o farmacêutico responsável por elaborar a fórmula do emplasto, Manoel Gonçalves Valle, juntamente com os adjetivos “milagroso” e “distinto”, o anúncio visa atestar a qualidade e eficácia do medicamento. Também é evidenciada a “credencial” do medicamento, uma vez que, entre o público consumidor, a fórmula pode ser conhecida e, portanto, atribui qualidade ao medicamento anunciado.

### Considerações finais

As narrativas de Machado de Assis são construídas sobre o universo histórico e social do século XIX, como evidencia Zilberman (2012) ao correlacionar a vida da personagem Brás Cubas com acontecimentos do Brasil e do mundo. Todavia, o escritor carioca também traz referências do dia a dia da população do Segundo Império.

Exemplo disso é a referência à formulação de um emplasto anti-hipocondríaco por Brás Cubas. A partir dessa alusão, o texto machadiano abre portas para estabelecer correlações com o contexto cultural do Rio de Janeiro do século XIX. Nesse sentido, a literatura se configura como fonte e ponto de partida para novas investigações.

Ao procurar no *Jornal do Commercio* menções ao vocábulo “emplasto”, são encontrados anúncios e relatos do uso desse tipo de medicamento. De modo geral, os anúncios podem causar surpresa e dúvidas nos leitores contemporâneos. Surpresa em decorrência da composição dos medicamentos, porque muitos deles são elaborados com ingredientes inusitados, como queijo velho ou pés de porco. Já as dúvidas são despertadas, de um lado, pelas indicações de uso, pois um mesmo medicamento é anunciado para o tratamento de doenças com características bem distintas, como pneumonia e males do fígado. Além disso, a eficácia do produto pode ser contestada, porque não há garantias de que os relatos de curas sejam verídicos, pois podem ter sido inventados pelo

vendedor para aumentar a comercialização do produto. Nesse sentido, é provável que muitos dos medicamentos anunciados no jornal tenham apenas um caráter mercadológico e não auxiliem no tratamento de doenças, mas enriquecem os vendedores.

Machado de Assis, atento à realidade de seu período, posiciona-se, certamente, de modo crítico perante essas práticas de comercialização de medicamentos do século XIX e compõe uma personagem que não se interessa, primeiramente, em aliviar as doenças, mas que quer obter fama e dinheiro. Nesse sentido, o comportamento de Brás pode se assemelhar ao de anunciantes de medicamentos do Segundo Império que prometiam curas prodigiosas e lucravam sobre pessoas adoentadas e aflitas em obter alívio para seus problemas de saúde e dores.

## Referências

- ANNUNCIOS. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 51, n. 283, p. 5, 11 out. 1872. Disponível em: [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_06&pasta=ano%20187&pesq=emplasto&pagfis=5721](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_06&pasta=ano%20187&pesq=emplasto&pagfis=5721). Acesso em: 8 jul. 2021.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- BRASIL, Bruno. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2015. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-commercio-rio-de-janeiro/>. Acesso em: 7 jul. 2021.
- BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 11-63.
- BOSI, Alfredo. O enigma do olhar. In: BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: O enigma do olhar*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 7-72.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 27-50. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2017/10/antonio-candido-literatura-e-sociedade.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DIXON, Paul. *O chocalho de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2009.
- EMPLASTO Soberano. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 61, n. 145, p. 4, 23 maio 1882. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?>



- bib=364568\_07&pasta=ano%20188&pesq=emplasto&pagfis=5640. Acesso em: 8 jul. 2021.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- FREITAS, Francisco Gomes. O mal das vinhas e de todos os vegetaes [...]. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 46, n. 311, p. 1, 8 nov. 1867. Disponível em: [https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_05&Pesq=emplasto&pagfis=12851](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&Pesq=emplasto&pagfis=12851). Acesso em: 8 jul. 2021.
- GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. p. 13-44.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.
- SARAIVA, Juracy Assmann. Reflexão estética e manifestações populares em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: SARAIVA, Juracy Assmann; ZILBERMAN, Regina (org.). *Machado de Assis em perspectiva: ficção, história e manifestações sociais*. São Leopoldo: Oikos, 2019. p. 111-130.
- SENNÁ, Marta de. *Alusão e zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: FCRB, 2003.
- SENNÁ, Marta de. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Contos fluminenses*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. IX-XXXVII.
- TÁTI, Miécio. *O mundo de Machado de Assis: o Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis*. Guanabara: Secretaria de Estado da Educação e da Cultura, 1961.
- ZILBERMAN, Regina. *Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2012.

## **Machado de Assis, no *Jornal das Famílias*: texto, suporte e autorreferenciação dos narradores**

Ronice Kelmis de Oliveira da Silva Macedo

### **O necessário retorno às fontes primárias**

A compreensão irrestrita da fortuna literária de Machado de Assis convida-nos ao retorno e ao estudo das fontes primárias de suas obras, com vistas não somente ao entendimento das relações estabelecidas entre literatura e imprensa, no século XIX, mas, sobretudo, objetivando a apreensão da importância dos fatores intrínsecos às características do suporte, uma vez que influem, diretamente, na construção significativa das produções machadianas e, conseqüentemente, na leitura interpretativa que delas se fará.

Nesse sentido, o presente capítulo, por meio da apresentação da revista, do delineamento da profícua contribuição machadiana nesta folha e também da análise de alguns contos, busca compreender como as formas criadas pelo periódico cotidiano contribuíram para o desenvolvimento do procedimento de autorreferenciação dos narradores de Machado de Assis e, assim, para a construção significativa de suas obras.

### **Machado de Assis e o *Jornal das Famílias*: aprimoramento do escritor e permanência da revista**

São inúmeras as contribuições da lavra de Machado de Assis em jornais e revistas em circulação no século XIX. Inicialmente, ele mostra-se como poeta, dramaturgo, tradutor, cronista, jornalista, crítico e, excepcionalmente, contista nos periódicos: *Marmota* (conto “Três tesouros perdidos”, 1858) e *Futuro* (conto “O país das quimeras”, 1862). Somente em 1864, ao iniciar a publicação de seus contos no *Jornal das Famílias*, ele revela o seu verdadeiro interesse por esse gênero literário.

A trajetória do *Jornal das Famílias* começa em 1863, quando este passa a substituir a *Revista Popular* (1859-1862), e prolonga-se até 1878, tendo como fundador o francês Baptiste-Louis Garnier. O aparecimento de Garnier como editor se deu com a publicação da revista anterior. Entretanto, importa destacar que seu interesse como editor de periódicos não se restringiu à *Revista*

*Popular*, uma vez que, logo após a sua fundação, ele assume a direção do jornal *L'Écho du Brésil et de l'Amérique du Sud*, iniciada em 11 de março de 1860, em virtude da morte de Altève Aumont (1835-1860), que o havia fundado no Rio de Janeiro, em maio de 1859, como aponta Valéria Guimarães (2017).

A transição de títulos e projetos sucedida entre a *Revista Popular* e o *Jornal das Famílias* é esclarecida na primeira página do número de estreia do periódico. Nela se lê, na seção “Aos nossos leitores”:

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

Ainda nesta seção, a redação deixa claro os desígnios do periódico mensal, entre os quais está a escolha zelosa dos artigos a serem publicados, dando preferência àqueles que “mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e recreativa, à higiene, n'uma palavra, ao recreio e utilidade das famílias” (*Jornal das Famílias*, jan. 1863, n. 1).

As publicações do *Jornal das Famílias* iniciavam-se com dois ou três contos, que eram seguidos pela seção “Mosaico”, na qual eram apresentadas diversidades, entre as quais estavam conselhos e anedotas. Em 1866, observa-se, na sequência de “Mosaico”, o surgimento de “Histórias”, em que era possível ler passagens bíblicas, como “Lázaro, o leproso” e “Esaú e Jacó” (ambas de 1866), sob a rubrica do Padre Francisco Bernardino de Souza, e “A ressurreição de Cristo”, firmada por Emilia Augusta Gomide Penido.

“Economia doméstica”, assinada por Paulina Philadelphia, era outra subdivisão do periódico. A seção “Poesia” contava com a colaboração de Machado de Assis, G. de Abranches, José Elisiário da S. Quintanilha, Gratulino V. Mello Coelho, Augusto Emílio Zaluar, B. J. Borges, entre outros. Trabalhos e explicações da estampa de bordados compunham a seção “Moda” e alguns números traziam uma partitura de piano, como fechamento da publicação, como podemos observar na edição de janeiro de 1866, finalizada por “Grande Valsa”, de Estevão Shamrock.

---

1 Neste capítulo, conservou-se, nas transcrições, a estrutura sintática do texto original, tendo-se atualizado somente a ortografia de algumas palavras, com vistas a melhor compreensão das citações.

Coadunando com o ideal civilizacional propagado por muitos periódicos da época, a obra literária do *Jornal das Famílias* “tinha por finalidade instruir, fazendo ao mesmo tempo bater os corações sensíveis e amorosos” (Massa, 2009, p. 459), construindo, dessa forma, uma imagem de mulher ideal, seja solteira, ou casada, a qual a “sociedade brasileira se comprazia em buscar” (Massa, 2009, p. 461).

Machado de Assis, em suas colaborações, tentou adequar-se a esse espírito da folha. Entretanto, em uma ocasião que, por conta do intento moralizante da revista, ele foi atacado “por despertar maus pensamentos por suas *Confissões de uma viúva moça*”, situação em que uma mãe de família foi atestar a moralidade da história (Massa, 2009, p. 461).

As contribuições da pena machadiana no *Jornal das Famílias* se deram no decorrer de toda a existência da folha, sendo estas constituídas por cinco composições poéticas – entre elas, uma foi retomada em *Crisálidas* (1864) – e por um total de 74 contos – entre os quais seis foram reunidos em *Contos fluminenses* (1869), seis republicados em *Histórias da meia-noite* (1873) e um agregado a *Papéis avulsos* (1882). Em meio a essas publicações, estão os contos analisados neste estudo.

No levantamento das contribuições machadianas nesse periódico, constatamos que apenas 23 de 74 contos foram assinados com seu nome. Entretanto, de acordo com Massa (2009), a retomada de quatro histórias em *Contos fluminenses* legitima Machado de Assis como autor dos pseudônimos: J., JOB e J.J. São estes os contos: “Confissões de uma viúva moça” (J.), abril a junho de 1865; “Linha reta e linha curva” (JOB), outubro de 1865 a janeiro de 1866; “A mulher de preto” (J. J.), abril e maio de 1868; e “Luís Soares” (J. J.), janeiro de 1869. Soma-se a estes a produção “Uma excursão milagrosa”, abril e maio de 1866, rubricada pelo pseudônimo A., na qual existem a retomada e o desenvolvimento de um conto já publicado por Machado em 1862. A publicação do conto “O imortal”, assinado por Machado, em *A Estação* é a repetição de “Rui Leão”, assinado por MAX e publicado no *Jornal das Famílias*, em janeiro, fevereiro e março de 1872, aclara o estudioso. Por fim, o conto “Uma visita de Alcibíades”, publicado em *A Estação*, em 1876, sob a rubrica Victor de Paula, aparece na coletânea *Papéis avulsos*, em 1882, autenticando mais um pseudônimo do escritor fluminense. Dessa forma, as produções literárias firmadas por J., JOB, J. J., A., MAX e Victor de Paula compõem o acervo do Bruxo do Cosme Velho no *Jornal das Famílias*.

Somam-se a essas produções nove contos atribuídos a Machado de Assis, por Maciel Pinheiro e Magalhães Júnior (publicados no período de

1863 a 1869), sob os quais pairam o questionamento, pela crítica machadiana, dos critérios adotados nesse processo de autenticação, conforme aclara Jean-Michel Massa (2009).

A publicação periódica desempenhou um papel importantíssimo para o jovem escritor Joaquim Maria Machado de Assis, uma vez que ela era um espaço “para a publicação de textos experimentais de ficção”, no qual o escritor ensaiava narrativas curtas, de maneira que essas “publicações funcionaram como trampolins para outras, na forma de ‘livro’” (Granja, 2020, p. 375-376).

Em meio a uma divisão da crítica machadiana acerca de aspectos valorativos nos contos machadianos dessa primeira fase – evidenciada nas perspectivas de Pereira (2019), Massa (2009) e Crestani (2009) –, como aponta Seidel (2013), o acompanhamento da trajetória da pena machadiana, no *Jornal das Famílias*, mostra o aprimoramento de sua escrita, tendo em vista os textos reunidos em *Contos fluminenses* (1869), em comparação com aqueles presentes em *Histórias da meia-noite* (1873). Observam-se, nessas últimas produções, “páginas apreciáveis”, que “mostram a fria observação, a lucidez quase cínica, a paixão machadiana de dissecar sensações” (Pereira, 2019, p. 145), em contraposição às primeiras, nos quais haveria “muita fantasia, e nenhuma imaginação” (Pereira, 2019, p. 144).

O *Jornal das Famílias* contribuiu, de forma imprescindível, tanto para que Garnier angariasse capitais econômicos e literários indispensáveis ao mercado do livro, quanto para que Machado de Assis, escritor em formação, alcançasse capital simbólico suficiente à reunião de sua ficção em livro (Granja, 2020, p. 374). Portanto, nota-se a importância do periódico para o aprimoramento e consolidação de Machado de Assis como contista e, na via inversa, o significativo valor da contribuição machadiana, a fim de assegurar a circulação da revista de Garnier por dezesseis anos.

### **Texto, suporte e autorreferenciação dos narradores de Machado de Assis**

A profunda circularidade existente entre as formas literárias e as formas jornalísticas, de acordo com Marie-Ève Thérénty (2007), explica os constantes fenômenos de contaminação, em que o jornal empresta à literatura seus modos poéticos, e a literatura, por sua vez, recupera, nesse deslocamento, todos os procedimentos de concessão de voz e de validação da informação. Conforme elucidação da autora, é possível apreender a existência da poética do cotidiano, que tinha como inspiração as modalidades e os ritmos de escrita jornalística, seus temas prediletos – como a rua e o crime – e seus protocolos de narração,

e era catalisada pelo jornal. Este, por sua vez, tornou-se “um verdadeiro laboratório poético, no qual a literatura converteu-se do histórico ao político, do eterno ao contingente, do macrocosmo ao microcosmo, do universo à nação, ou mesmo, à província” (Thérenty, 2007, p. 26, tradução nossa).

Para além da confluência existente no plano rítmico e temático, entre as formas literárias e as formas jornalísticas, o plano material, do suporte de veiculação, também exercerá influências na construção significativa da obra literária, uma vez que “leituras significativamente informativas podem ser recuperadas a partir dos signos tipográficos, assim como dos verbais; [...] eles são relevantes às decisões editoriais sobre o modo no qual um texto será produzido” (Mckenzie, 2018, p. 32).

Ao nos debruçarmos sobre as produções literárias de Machado de Assis, “fica também evidente que o texto machadiano se nutre da extrema consciência de seu autor sobre os efeitos tipográficos, poéticos, retóricos e ideológicos do suporte sobre o qual se forma e ao qual se conforma” (Granja, 2018, p. 82).

Como reflexo dessa consciência de sua matriz midiática, os narradores machadianos fazem uso recorrente da autorreferenciação em seus contos. Neles, o narrador

[...] chama a atenção o tempo todo para si, expondo dúvidas, demasiadas certezas ou incitando seus leitores a ações, entre outros recursos. Essa autorreferenciação exagerada, que evidencia um dos elementos textuais de antemão, também é prática de leitura dos periódicos, à maneira do olhar que o leitor voltava sobre o texto das citações que se destacavam, já plasticamente. Estamos diante do *realce e intensificação* que a escrita para os jornais requer diante da “atenção flutuante” do leitor, contrapartida da “livre associação” proposta pelo autor (e pela nova mídia), em termos de leitura. (Granja, 2018, p. 99, grifo do autor).

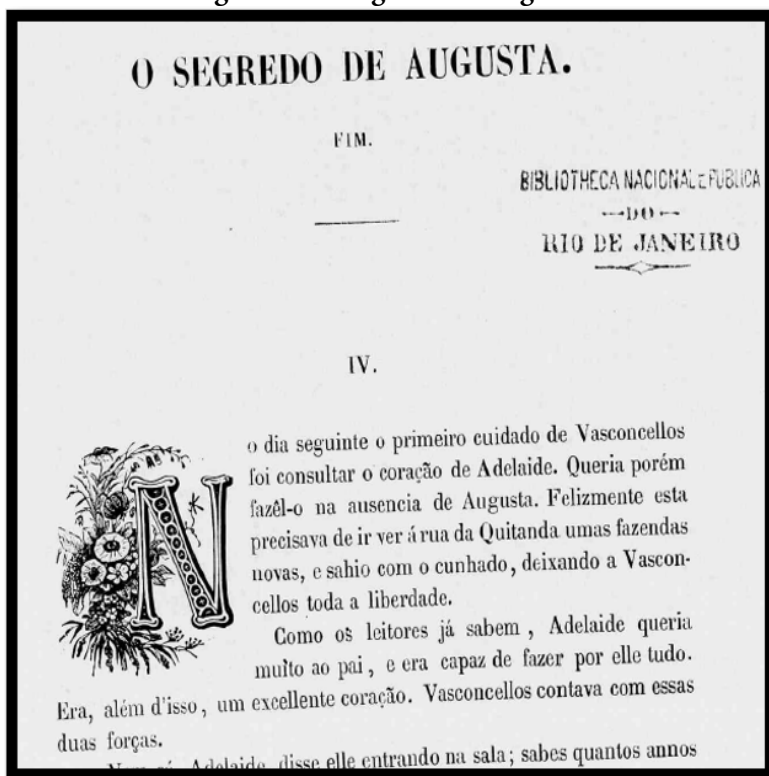
Desse modo, os narradores machadianos incorporam o uso da autorreferenciação como recurso necessário para despertar e prender a “atenção flutuante” de seus leitores, do *Jornal das Famílias*, a fim de não permitir que ela se perdesse pelo hipertexto jornalístico e encontrasse abrigo em outro conto, ou em alguma história bíblica, ou quiçá nas belíssimas sugestões de moda presentes no periódico. Nota-se, assim, a construção de interesse para a publicação, por meio de estratégias, as quais evidenciam os narradores machadianos.

A leitura dos contos machadianos, em sua fonte primária, propicia a observação do fato de que a autorreferenciação de seus narradores se torna um procedimento necessário ao direcionamento da construção dos sentidos

da leitura, objetivada por seu autor, consciente da poética do seu suporte de veiculação.

O conto “O segredo de Augusta” esteve por dois meses, julho e agosto de 1868, nas páginas do *Jornal das Famílias*. O corte entre uma publicação e outra deu-se no fim do Capítulo III, de maneira que, decorridos os trinta dias, na continuação da publicação, o narrador machadiano, logo no início do Capítulo IV, faz uso da reminiscência de elementos importantes presentes na publicação anterior: “Como os leitores já sabem, Adelaide queria muito ao pai, e era capaz de fazer por ele tudo. Era, além disso, um excelente coração, Vasconcelos contava com essas duas forças” (Assis, 2006, p. 146), como podemos observar:

Figura 1: “O segredo de Augusta”



Fonte: *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro, ago. 1868, p. 229.

Tal memorando é imprescindível, no plano da narrativa, para criar interesse e expectativas no leitor quanto à realização dos intentos matrimoniais de Vasconcelos para com a filha, e está diretamente ligado à relação estabelecida entre texto e suporte, tanto no que diz respeito ao tempo considerável,

existente entre uma publicação e outra, quanto ao que se refere ao caráter peregrino das publicações periódicas, uma vez que o leitor, possivelmente, não teria mais em mãos a publicação anterior para consulta.

Nesse mesmo sentido, temos em “Luís Soares”, janeiro de 1869, o narrador trazendo à memória do leitor significativos momentos narrados, para que este compreenda as motivações circunscritas nas ações das personagens Luís Soares e Adelaide: “Há de lembrar-se o leitor do frio cumprimento trocado entre Adelaide e seu primo; também se há de lembrar que Soares disse ao amigo Pires ter sido amado por sua prima. Ligam-se estas duas coisas” (Assis, 2006, p. 58). Diferentemente do primeiro exemplo, “Luís Soares” foi publicado em um único número do periódico. Observa-se, então, que a extensão do conto, pode ser um dos motivos para esse procedimento narrativo.

Para além de trazer à memória dos leitores situações já narradas, a autorreferência dos narradores machadianos incumbe-se de desnudar o caráter das personagens, a fim de que o leitor incipiente, público peculiar da revista familiar, possa compreender claramente informações que, até o momento, figuravam-se no campo do não dito. Como apreendemos, nesse mesmo conto, tanto em “Como o leitor terá adivinhado, a resolução do casamento estava assentada no espírito de Soares. Em vez de esperar a morte do tio, parecia-lhe melhor entrar desde logo na posse de um excelente pecúlio, o que se lhe afigurava tanto mais fácil, quanto que era a voz do túmulo que o impunha” (Assis, 2006, p. 70), quanto em: “Os leitores terão visto que, apesar de certa argúcia da parte de Soares, não tinha ele a perfeita compreensão das cousas, e por outro lado o seu caráter era indeciso e vário” (Assis, 2006, p. 71).

Já no primeiro conto publicado no *Jornal das Famílias*, “Frei Simão”, junho de 1864, o narrador faz uso da autorreferência também para aclarar, ao seu público leitor – majoritariamente feminino – a real motivação do casamento de Helena: “O leitor compreende naturalmente que o casamento de Helena fora obrigado pelos tios” (Assis, 2006, p. 297). Ainda nesse conto o mesmo procedimento é empregado para a construção da verossimilhança da narrativa, quando o narrador faz referências às *Memórias* de Frei Simão encontradas durante seu inventário – “O autor desta narrativa despreza aquela parte das *Memórias* que não tiver absolutamente importância; mas procura aproveitar a que for menos útil ou menos obscura” (Assis, 2006, p. 288) – e também quando afirma: “Era melhor dar aqui alguns dos papéis escritos por Simão relativamente ao que sofreu depois da carta; mas há muitas falhas, e eu não quero corrigir a exposição ingênua e sincera do frade” (Assis, 2006, p. 294). Em ambos os exemplos, pode-se observar o fato de que o narrador



machadiano referencia suas leitoras, seja pelo esclarecimento das intenções, seja pela construção da verossimilhança, em sua narrativa.

Aprendemos, destarte, que a autorreferenciação dos narradores – seja para lembrar momentos narrativos, seja para desnudar o caráter das personagens, seja ainda para a construção da verossimilhança – é incorporada por Joaquim Maria Machado de Assis tendo em vista sua consciência acerca dos efeitos tipográficos e, também, daqueles ideológicos da matriz midiática para a qual escrevia, além de ter em mente a imagem de leitor ideal, ao qual suas produções estariam acessíveis.

Da edição à leitura, compreender como Machado de Assis incorpora, transforma e aprimora seus procedimentos de criação, tendo em vista as características intrínsecas dos periódicos nos quais seus textos circulavam, é imprescindível para a compreensão irrestrita de sua fortuna literária, uma vez que “[...] deve-se lembrar que não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir), e sublinhar o fato de que não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor” (Chartier, 1999, p. 17).

## Referências

- ASSIS, J. M. M de. *Contos fluminenses*. Edição preparada por Marta de Senna. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CHARTIER, R. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priori. Brasília: Universidade de Brasília, 1999.
- CRESTANI, J. L. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2009.
- GRANJA, L. *Machado de Assis, escritor em formação: à roda dos jornais*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2000.
- GRANJA, L. *Machado de Assis – antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.
- GRANJA, L. Das revistas aos livros: Jules Verne e seus editores. *Solettras: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – PPLIN – UERJ*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 373-387, jul./dez. 2020.
- GUIMARÃES, Valeria. Imprensa franco-brasileira e mediação: Rio de Janeiro e São Paulo, séculos XIX e XX. In: LUCA, Tania Regina de; GUIMARÃES, Valéria (org.). *Imprensa estrangeira publicada no Brasil: primeiras incursões*. São Paulo: CNPq: Rafael Copetti Editor, 2017. p. 87-144.

- MASSA, J. -M. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. Prólogo de Antônio Cândido; posfácio de Paulo Rónai e tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- PEREIRA, L. M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6. ed. Brasília: Senado Federal: Conselho editorial, 2019.
- SEIDEL, V. P. *Dentro e fora da valise: Histórias da meia-noite*, de Machado de Assis. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista – Unesp, São José do Rio Preto, 2013.
- THÉRENTY, M. -È. *La Littérature au quotidien*. Poétiques journalistiques au XIX siècle. Paris: Seuil, 2007.

**Fontes primárias:**

*Jornal das Famílias*, Paris-Rio de Janeiro, 1863-1878. Mensal. Coleção completa na B. N. do Rio de Janeiro.

## **“Terrível moléstia” a de tornar-se escritor: representações nos contos “Aurora sem dia” e “A chinela turca”**

Daniele Gualtieri Rodrigues

No capítulo primeiro de uma das obras mais consagradas de Machado de Assis, o narrador Bento Santiago elucida como recebeu a alcunha de Dom Casmurro, narrando em tom de anedota uma curiosa cena transcorrida em um trem da Central. Na ocasião, Bento Santiago se encontra com um rapaz, conhecido “de vista e de chapéu”, que, sentando-se ao seu lado, recita-lhe alguns versos.

A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.

– Continue, disse eu acordando.

– Já acabei, murmurou ele.

– São muito bonitos.

Vi-lhe fazer um gesto para tirá-los outra vez do bolso, mas não passou do gesto; estava amuado. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me Dom Casmurro. (Assis, 1899, p. 1).

A figura de (aspirantes a) escritores – assim como a de políticos, a de bacharéis – é recorrente na obra machadiana. Neste capítulo, apresentamos dois contos relativamente pouco conhecidos de Machado de Assis, “Aurora sem dia” e “A chinela turca”, que têm como ponto de contato duas personagens que almejam ser escritores. Ensaíamos uma análise tendo como questão norteadora a forma como as duas personagens autointituladas escritores – respectivamente Luís Tinoco e Major Lopo Alves – são representadas.

### **“Aurora sem dia” e “A chinela turca”: breves considerações sobre os contos**

“Aurora sem dia” foi originalmente publicado no *Jornal das Famílias*, periódico carioca do qual Machado de Assis era colaborador, em novembro e dezembro de 1870. Posteriormente, foi incluído em *Histórias da meia-noite*, de 1873, junto de outras sete narrativas.

É protagonizado por Luís Tinoco, jovem que vive modestamente como pequeno empregado do foro na casa de Anastácio, seu padrinho aposentado. O narrador nos dá indícios de que a condição social de Luís Tinoco é humilde, o que não impede que o jovem julgue estar “fadado para grandes destinos”. Luís Tinoco, sem motivo aparente, se crê poeta e escreve em apenas três horas um soneto de métrica bastante irregular, publicado na seção “a pedidos” de um jornal, seguido de outro, dois dias depois, que pela intervenção de um amigo também é publicado. O padrinho, surpreso e convencido de que poesia significa miséria, opõe-se às pretensões literárias do afilhado e pede ao amigo Dr. Lemos que aconselhe o rapaz, o que não surte efeito. No entanto, nada fez Tinoco desistir, chegando a publicar um livro de duzentas páginas que obteve como crítica apenas “algumas linhas que fizeram rir a toda gente”. Tinoco, por descuidar do trabalho, perde o emprego, e Dr. Lemos lhe oferece uma ocupação na casa de um ex-deputado. Mesmo contrariado, o jovem aceita a indicação e, da mesma maneira abrupta que um dia acordou poeta, decide que “os seus destinos eram políticos”. Aventurando-se na carreira política e, indo para a província, candidata-se e é eleito. Três anos depois, Dr. Lemos encontra Luís Tinoco ainda na província, onde se tornara um “honrado e pacato lavrador”, casado, pai de dois filhos, “uma criatura muito outra e muito melhor”.

O desfecho, com Tinoco tornando-se um homem comum, contrasta com a convicção que a personagem apresentava de que estaria fadada a grandes destinos. Para Pereira (2010), essa é uma imagem amorosa de exceção nas narrativas que compõem os livros *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, uma vez que Tinoco, tendo se frustrado na poesia e na política, consegue conjugar casamento e realização pessoal.

Na leitura de Minchillo (2010), tem-se uma “rota cindida”: Luís Tinoco “imagina percorrer uma trilha ascendente – pretensamente impulsionada por sua genialidade incompreendida e por um destino glorioso [...]; já o narrador em terceira pessoa e o Dr. Lemos rebaixam constantemente a personagem ao sugerir [seu] caráter ridículo” (Minchillo, 2010, p. 5).

Por sua vez, “A chinela turca” foi inicialmente publicado em novembro de 1875 no número inaugural do periódico liberal *A Época* e, depois, incluído na coletânea *Papéis avulsos*, de 1882, que reúne doze textos de gêneros diversos como novela, diálogo, contos, além de uma nota de advertência.

O conto começa com o bacharel Duarte, quase de saída para encontrar-se num baile com sua pretendente Cecília, recebendo a visita de um velho amigo de seu falecido pai. Trata-se de Lopo Alves, que tem nas mãos uma peça que acaba de escrever e obriga Duarte a ouvi-lo e dar uma opinião. Duarte,

naturalmente, quer estar no baile, mas não tem como recusar – e até chega a pensar na conveniência de tratar Lopo Alves bem porque, afinal, o major era aparentado com Cecília. A peça é um drama em sete quadros, representando o sequestro de um jovem, um envenenamento, a presença de dois embuçados (ou seja, alguém com o rosto coberto), o roubo de um testamento. Depois da leitura do segundo quadro, já passando das onze horas da noite, Duarte já sabe que perdeu o baile e a leitura ainda continuaria, quando subitamente o major guarda o manuscrito e sai, desaparecendo na rua. Duarte não entende o que aconteceu e logo é anunciada uma nova visita, dessa vez da polícia, acusando-o de roubar uma chinela turca. Começa então uma série de acontecimentos na qual Duarte é raptado por ter roubado não a tal chinela, mas o coração de Cecília. Ele é conduzido a uma casa onde um velho lhe diz o que fazer: primeiro casar-se com a moça, escrever seu testamento e, em seguida, suicidar-se. Ele então recebe ajuda para fugir e chega até uma casa, onde um homem está lendo um jornal e nem o vê entrar. Esse homem é o major Lopo Alves, que exclamava: “Fim do último quadro!”. Duarte tinha dormido e acabara de descobrir que toda a aventura da qual fora protagonista não passou de um sonho. Ao final do conto, ao perceber que dormira durante boa parte da leitura feita por Lopo Alves, Duarte agradece à doce amiga Ninfa pela substituição do tédio (a leitura da peça) pelo sonho original, concluindo que o melhor drama está “no espectador e não no palco”.

Ao apresentar tal sobreposição de narrativas, Machado de Assis incorpora em “A chinela turca” elementos de folhetins, como as peripécias vividas por seu protagonista, ao mesmo tempo que transforma procedimentos folhetinescos. A inserção de uma narrativa de peripécias em outra narrativa maior, com uma situação estática, e o fecho generalizante provocado por um aforismo moral ou filosófico são elementos apontados por Boechat (2010) como resistências evidentes ao folhetinesco. Para Dixon (1992, p. 100), o conto desenvolve “uma teoria da leitura como categoria especial da percepção”, na qual quem dá sentido ao mundo é aquele que observa.

### **Tornar-se escritor: Luís Tinoco, Major Lopo Alves e a “terrível moléstia”**

Como dito acima, Luís Tinoco e Major Lopo Alves são duas personagens que almejam se tornar escritores, ou seja, ambos têm inicialmente profissões que não se relacionam com a literatura (funcionário público e major, respectivamente). O que chama a atenção é a maneira como a representação da “gênese”, do “nascimento” desse ofício para as personagens é elaborada: em

toda a descrição, tanto de seus temperamentos quanto de suas ações, é mobilizado um campo semântico que aproxima o “tornar-se escritor” a doenças e desvarios. Para fundamentar essa percepção, coligimos trechos que enfocam essas figuras.

Assim o narrador apresenta o obstinado Luís Tinoco:

Luís Tinoco possuía a convicção de que estava fadado para grandes destinos, e foi esse durante muito tempo o maior obstáculo da sua existência. No tempo em que o Dr. Lemos o conheceu, começava arder-lhe a *chama poética*. Não se sabe como começou *aquilo*. Naturalmente os louros alheios entraram a tirar-lhe o sono. O certo é que um dia de manhã *acordou Luís Tinoco escritor e poeta*; a inspiração, flor abotoada ainda na véspera, amanheceu pomposa e viçosa. O rapaz *atirou-se ao papel com ardor e perseverança*, e entre as seis horas e as nove, quando o foram chamar para almoçar, tinha produzido um soneto, cujo principal defeito era ter cinco versos com sílabas de mais e outros cinco com sílabas de menos. Tinoco levou a produção ao Correio Mercantil, que a publicou entre os a pedido. (Assis, 1873, s.p., grifo nosso).

Como uma doença que irrompe abruptamente, a “chama poética” se instala e um dia Tinoco acorda escritor e poeta. Nota-se a utilização do pronome “aquilo”, popularmente empregado quando não se quer pronunciar algo negativo como uma doença, um câncer, por exemplo. Associa-se também a “chama poética” a um desatino, a um descontrole de si, quando o jovem começa a escrever arduamente a ponto de se esquecer de seus compromissos de trabalho e, na visão de seu padrinho, beirar a loucura ou levar à mendicância/vadiagem, como é possível observar nestes trechos:

Infelizmente enquanto *se entregava com ardor às lides literárias*, esquecia-se o poeta das lides forenses, donde lhe vinha o pão. Anastácio queixou-se um dia desta *desgraça* ao Dr. Lemos, numa carta que acabava assim: “Não sei, meu amigo Sr. Lemos, aonde irá parar este rapaz. Não lhe vejo outra conclusão: *hospício* ou xadrez.” (Assis, 1873, s.p., grifo nosso).

O Dr. Lemos disse-lhe com franqueza, que a poesia era uma arte difícil e que pedia longo estudo; mas que, a querer *cultivá-la a todo o transe*, devia ouvir alguns conselhos necessários. (Assis, 1873, s.p., grifo nosso).

Daí em diante foi impossível ter-lhe mão. Tinoco entrou a *escrever como quem se despedia da vida*. (Assis, 1873, s.p., grifo nosso).

– Deus me ajudará. Não tenho eu uma pena na mão? Não recebi do berço um tal ou qual engenho, que já tem dado alguma coisa de si? Até agora nenhum lucro tentei tirar das minhas obras; mas era só amador. Daqui em diante o caso muda de figura; é necessário ganhar o pão, ganharei o pão. A convicção com que Luís Tinoco dizia estas palavras entristeceu o amigo do padrinho. O Dr. Lemos contemplou durante alguns segundos, – com inveja, talvez, – aquele *sonhador incorrigível*, tão *desapegado da realidade da vida*, acreditando não só nos seus grandes destinos, mas também na verossimilhança de fazer de sua pena uma enxada. (Assis, 1873, s.p., grifo nosso).

Como um contraponto ao jovem convicto e entregue à escrita, tem-se a figura de Anastácio, seu velho padrinho aposentado, que associa os termos “desgraça” e “mendicidade” ao ofício de escritor (poeta). Além da escolha vocabular, a sintaxe empregada alude à doença: o padrinho diz que Luís está poeta, com a mesma construção sintática que utilizaria se declarasse “Luís está doente”.

Anastácio leu outra vez os versos, e só então reparou na assinatura do afilhado. Não havia que duvidar: *o rapaz dera em poeta*. Para o velho aposentado *era isto uma grande desgraça*. Esse, *ligava à ideia de poeta a ideia de mendicidade*. (Assis, 1873, s.p., grifo nosso).

Tinha-lhe pintado Camões e Bocage, que eram os nomes literários que ele conhecia, como *dois improvisadores de esquina, espeitorando sonetos em troca de algumas moedas*, dormindo nos adros das igrejas e comendo nas cocheiras das casas grandes. Quando soube que o seu querido *Luís estava atacado da terrível moléstia*, Anastácio ficou triste, e foi nessa ocasião que se encontrou com o Dr. Lemos e lhe deu notícia da *gravíssima* situação do afilhado.

– Dou-lhe parte de que *o Luís está poeta*. (Assis, 1873, s.p., grifo nosso).

Se Luís Tinoco é representado como um jovem descolado da realidade, que chega a abrir mão de seu emprego e de seu sustento mirando uma rota ascendente por convicção de que um futuro grandioso – primeiro como poeta, mais tarde como político – o espera, em “A chinela turca” a representação de Lopo Alves, “um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo”, transparece outras nuances: trata-se de um velho com uma posição de prestígio consolidada, um “major”. Portanto, desenha-se um movimento descendente, de quem, após ter atingido um ponto elevado em sua trajetória, passa a dedicar-se a um capricho – no caso, tornar-se escritor.

Mas, assim como o jovem Tinoco, Major Lopo Alves também é descrito como alheio, como se estive também em desvario, e novamente há a mobilização de palavras que remetem a doenças e à área médica (padece, achaques, remédio, curasse, paliativo, doença, moléstia, faculdades mentais, trêmulo). Se, enquanto “major”, Lopo Alves tinha o reconhecimento e a consideração da família de Duarte, como “escritor”, passa a ser descrito com traços caricaturais, exagerados, que compõem para ele um perfil histriônico:

Lopo Alves, com um rolo debaixo do braço e *os olhos fitos no ar, parecia totalmente alheio* à chegada do bacharel. (Assis, 1882, s.p., grifo nosso).

- Dou-lhe notícia, que certamente não espera. Saiba que fiz... fiz um drama.
- Um drama! Exclamou o bacharel.
- Que quer? Desde criança *padece destes achaques literários*. O serviço militar não foi *remédio que me curasse*, foi um *paliativo*. A *doença regressou* com a força dos primeiros tempos. Já agora *não há mais remédio senão deixá-la*, e ir simplesmente ajudando a natureza. (Assis, 1882, s.p., grifo nosso).

Havia porém muitos anos que Lopo Alves deixara em paz os generais platinos e os defuntos: nada fazia supor que *a moléstia volvesse*, sobretudo caracterizada por um drama. Esta circunstância explicá-la-ia o bacharel, se soubesse que Lopo Alves, algumas semanas antes, 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. Não entrou o major nestas minuciosidades necessárias, e o bacharel ficou sem conhecer o motivo da explosão dramática do militar. Nem o soube, nem curou disso. Encareceu muito as *faculdades mentais* do major, manifestou calorosamente a ambição que nutria de o ver sair triunfante naquela estreia, prometeu que o recomendaria a alguns amigos [...] e só estacou e empalideceu quando viu o major, *trêmulo* de bem-aventurança, abrir o rolo que trazia consigo. (Assis, 1882, s.p., grifo nosso).

Quanto à qualidade da produção literária de Luís Tinoco e de Lopo Alves, os narradores sempre apresentam um tom depreciativo e/ou irônico que, no caso de “A chinela turca”, também tem como alvo o movimento literário ultrarromântico (vale lembrar que a narrativa se passa em 1850, período em que o Romantismo vigorava na cena literária carioca):

Luís Tinoco foi ter com ele; levou-lhe o soneto e a ode impressos, e mais algumas produções não publicadas. Estas orçavam pela ode ou pelo



soneto. Imagens safadas, expressões comuns, frouxo alento e nenhuma arte; apesar de tudo isso, havia de quando em quando algum lampejo que indicava da parte do neófito propensão para o mister; podia ser ao cabo de algum tempo um excelente trovador de salas. (Assis, 1873, s.p.).

Ao cabo de cinco meses tinha Luís Tinoco produzido uma quantia razoável de versos, e podia, mediante muitos claros e páginas em branco, dar um volume de cento e oitenta páginas. (Assis, 1873, s.p.).

O drama dividia-se em sete quadros. Esta indicação produziu um calafrio no ouvinte. Nada havia de novo naquelas cento e oitenta páginas, senão a letra do autor. O mais eram os lances, os caracteres, as ficelles, e até o estilo dos mais acabados tipos do romantismo desgrenhado. Lopo Alves cuidava pôr por obra uma invenção, quando não fazia mais do que alinhavar as suas reminiscências. Noutra ocasião, a obra seria um bom passatempo. (Assis, 1882, s.p.).

Curiosamente (e desconfiamos que intencionalmente), o romance de Luís Tinoco e o drama de Lopo Alves têm, cada um, cento e oitenta páginas...

### Considerações finais

“Aurora sem dia” e “A chinela turca” têm como ponto de contato personagens que se intitulam escritores, representados de maneira depreciativa pelos narradores. Luís Tinoco e Lopo Alves apresentam, inicialmente, posições sociais diferentes, mas ambos têm o mesmo objetivo: escrever literatura (profissionalmente, como fonte de remuneração, no caso de Luís Tinoco, ou como um exercício literário, um *hobby*, para Lopo Alves).

Ambos parecem entender que tornar-se escritor é uma marca de distinção social, seja no prestígio que Luís Tinoco almeja alcançar (desejo de posteridade), seja na excentricidade que Lopo Alves quer se permitir, o que se contrapõe ao campo semântico mobilizado nos contos, que remete a doenças, a desvario, advindos da área médica. A julgar pelo vocabulário empregado (terrível moléstia, doença, achaques, faculdades mentais...), dedicar-se à escrita é uma “vocação” que beira a patologia, aqui visto em um duplo sentido possível: relativo à doença, mas também a *pathos*, à experiência que evoca dó, compaixão, pena.

Assim, a associação da figura do escritor, daquele que se dedica à literatura, com uma moléstia da qual não se pode escapar é representada nos contos analisados de forma a não realçar a gravidade, a tragicidade dessa condição.

Em vez disso, o que temos é a representação do escritor como uma figura desviante, ideia dissonante do lugar que o próprio Machado de Assis ocupa hoje no imaginário literário brasileiro.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 1899. Disponível em: <https://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv00180a.pdf>. Acesso em: 20 set. 2021.
- ASSIS, Machado de. Aurora sem dia. In: ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite*. 1873. Disponível em: <https://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000185.pdf>. Acesso em: 20 set. 2021.
- ASSIS, Machado de. A chinela turca. In: ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. 1982. Disponível em: <https://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000230.pdf>. Acesso em: 20 set. 2021.
- BOECHAT, Maria Cecília. “A chinela turca”: Machado de Assis e a tradição folhetinesca. In: ASSIS, Machado de. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 19, n. 2, p. 87-95, dez. 2010. Disponível em: [https://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3353/3283](https://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3353/3283). Acesso em: 30 out. 2021.
- DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- MINCHILLO, Carlos. Salto triplo para queda em falso: uma leitura de “Aurora sem dia”, de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*, ano 3, n. 5, junho de 2010. Disponível em: [https://machadodeassis.net/revista/numero05/rev\\_num05\\_artigo08.asp](https://machadodeassis.net/revista/numero05/rev_num05_artigo08.asp). Acesso em: 25 out. 2021.
- PEREIRA, Cilene M. Nem poeta nem político: realização e casamento em “Aurora sem dia”, de Machado de Assis. *Via Litterae – Revista de Linguística e Teoria Literária*, v. 2, n. 1, p. 176-188, jan./jun. 2010.

## Sobre alfaiates e canjicas: revoltas oitocentistas e sátira política em “O Alienista”

Denise de Quintana Estacio

A novela “O alienista” foi publicada em folhetim na revista *A Estação* entre outubro de 1881 e março de 1882, vindo a fazer parte, pouco depois, do grupo de “pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa” (Assis, 2011, p. 37) e que compõe o livro *Papéis avulsos*. Centrado na figura de Simão Bacamarte, médico recém-chegado de seus estudos na Europa, o texto é lido, em uma primeira camada interpretativa, como “uma investida devastadora contra o ‘bando de ideias novas,’ contra o cientificismo” (Gledson, 2011, p. 18). Afinal, a história, que se passa na vila de Itaguaí, na virada do século XVIII para o XIX, narra os eventos que se seguem à construção de um asilo de alienados, um hospício, por parte do protagonista.

A discussão aqui apresentada, no entanto, procura centrar-se no processo político que sustenta a instauração da autoridade científica de Bacamarte sobre a população de Itaguaí. Desde o início, quando o médico defende, diante da câmara de vereadores, sua proposta de construção de um asilo de alienados na vila, as particularidades dos costumes políticos do período colonial compõem uma linha narrativa que encontra seu ápice na revolta contra o poder de Bacamarte sobre os itaguaienses.

O ponto de partida, portanto, foi a observação de um paralelo irônico entre a Revolução Francesa – que inspira o nome de alguns dos treze capítulos de “O alienista” –, o domínio do médico Simão Bacamarte sobre seus conterrâneos e a revolta contra ele, liderada pelo barbeiro Porfírio na obra machadiana. A partir daí, foi possível perceber uma articulação entre as revoltas coloniais brasileiras que seguiam o ideário iluminista francês, em especial a Revolta dos Alfaiates, ocorrida na Bahia, e a Revolta dos Canjicas, organizada como reação ao poder do médico sobre a população da vila de Itaguaí, local em que se situa a trama, tendo como ponto de chegada os levantes populares oitocentistas e sua força no imaginário social do Brasil imperial.

## A Revolta dos Alfaiates

Segundo Ivan Teixeira (2008, p. 155), na novela machadiana “[...] surge uma provocante paródia da estrutura dos levantes populares, que toma por modelo a revolução de 1789, vista com reservas pelas monarquias oitocentistas”. Ele se refere aqui, é claro, às revoltas ocorridas no período regencial e nos primeiros anos do Segundo Reinado. No entanto, acredito haver um modelo um pouco mais próximo que o francês, ainda que ligado aos ideais revolucionários do país europeu.

Na virada para o século XIX, período em que se passa a trama, o Brasil foi palco de uma série de manifestações de desagrado com o modo como a Coroa tratava os assuntos de Estado em sua colônia na América. Essas manifestações foram, em sua maioria, sublevações ou revoltas que buscavam apenas a “correção de disfunções” do sistema, na linha “viva o rei, morra o mau governo”, segundo afirma István Jancsó (1997, p. 389). Em comum a todas, havia a preocupação com questões locais em meio a um sistema colonial centralizado nos interesses de uma coroa em grande parte ausente do cotidiano dos colonos, além da percepção de uma crise geral do Antigo Regime lusitano, com a ascensão de novas sociabilidades burguesas sustentadas pelo pensamento revolucionário francês, ou francesias, como coloca Heloisa Starling (2018).

Para Jancsó (1997, p. 389), apenas duas dessas revoltas coloniais poderiam ser consideradas “ensaios de sedição”, ou seja, manifestações organizadas de fundo revolucionário: a Inconfidência Mineira e a Conjuração Baiana. Além dos quase dez anos que separam uma da outra, os eventos em Minas e na Bahia diferenciam-se também pela condição social de seus principais participantes. A Inconfidência Mineira foi gestada nos solares de letrados coloniais por homens da elite local.

Já a Conjuração Baiana, na borda do oitocentos e conhecida como Revolta dos Alfaiates, pela expressiva presença de comerciantes desse tipo,<sup>1</sup> foi organizada por pessoas pertencentes a um grupo social então chamado, pejorativamente, de plebe livre, que compunha-se de

[...] artesãos, vendedores e outros trabalhadores de rua, lavadeiras, vagabundos, prostitutas, homens e mulheres na maioria dos casos com alguma ascendência africana, mas também os relativamente minoritários

---

1 Heloisa Starling (2018, p. 248-249) fez o levantamento das ocupações dos sublevados baianos. Entre os 192 identificados, havia 15 alfaiates, 11 boticários, 10 caixeiros, 17 comerciantes, e 44 militares, além de 1 dono de engenho, 1 médico, 7 escravizados, 4 forros. Muitos dos soldados ocupavam outras funções, como a de alfaiate, para complementar sua renda.

brancos pobres. Quando em movimento, em seu momento de agitação social, a plebe incluía também os escravos, sobretudo os nascidos no Brasil, [e] elementos dos setores sociais médios [como] pequenos comerciantes, artesãos remediados, funcionários públicos, profissionais liberais, estudantes, oficiais militares, religiosos etc. (Reis, 2012, p. 46).

Esse tipo de organização teria continuação em várias das revoltas regionais das primeiras décadas do século XIX, como a Cabanagem (Grão-Pará, 1835-40), a dos Malês (Bahia, 1835), a Sabinada (Bahia, 1837-38), a Balaiada (Maranhão, 1838-41), a Farroupilha (Rio Grande do Sul, 1835-45) e a Praieira (Pernambuco, 1848-50). Reis (2012, p. 45) afirma que, mesmo malsucedidos, esses “movimentos contaram com a participação de grupos sociais que até então haviam sido completamente marginalizados do processo político”.

Em franca interlocução com os discursos revolucionários franceses, os rebeldes baianos defendiam uma república de base popular. Suas reuniões eram organizadas por pessoas de camadas médias e até mesmo baixas, muitas delas iletradas. Pelo estabelecimento de uma “rede de relações de natureza política” que extrapolava os limites sociais e associava homens da elite local a de extratos inferiores, foi possível desenvolver modos de empréstimos, traduções e leituras coletivas de textos contrabandeados que permitissem a circulação de livros e de ideias provenientes da Europa, principalmente, da França (Jancsó, 1997).

Com acesso a francesias de matriz jacobina, os conjurados baianos manifestavam-se pela divulgação de uma série de panfletos em espaços públicos, nos quais se destacava “um republicanismo que acrescentaria o princípio *plebeísta* como fundamento da República. O termo ‘plebeísmo’ exprime um ideal normativo de natureza democrática: a inclusão” (Starling, 2018, p. 236, grifo da autora). Embora não falassem no fim da escravidão, eles defendiam a igualdade de modo que se incorporasse à cidadania pessoas desiguais em termos sociais e econômicos (Starling, 2018, p. 237).

Ao final da revolta, quatro conjurados, todos negros e pardos, foram condenados à forca. Aliás, a queima da forca, situada na Praça da Piedade e símbolo do poder da Coroa portuguesa, tinha sido a primeira manifestação dos sediciosos.

Em muitos aspectos, a revolta machadiana parece se aproximar da baiana, como discutiremos a seguir.

## A revolta itaguaiense

O incontestado poder que o médico Simão Bacamarte possui sobre a população de Itaguaí suplanta até o da Câmara de Vereadores, instituição responsável pela manutenção local da dinâmica colonial portuguesa. O chamado “despotismo científico” do médico faz com que ele possa decidir sobre a sanidade e a loucura de seus conterrâneos, e sua autoridade torna-se, assim, diretamente associada ao poder absoluto do rei.

Liderados pelo barbeiro Porfírio, cujo apelido, além de dar nome à Revolta dos Canjicas, aponta para sua ascendência africana – como muitos dos manifestantes das revoltas brasileiras –, os rebelados machadianos passam a contar com o inesperado reforço de dragões da guarda real, mais um grupo com participação relevante na Conjuração Baiana – o dos militares de baixa patente –, o que permite que a revolta seja bem-sucedida. Os rebeldes itaguaienses marcham para derrubar a “Bastilha da razão humana”, como eles chamam a Casa Verde. Assim, no vocabulário da revolta ficcional, a tomada do símbolo do despotismo monárquico na França, manifestação inicial da Revolução Francesa, torna-se vinculada à derrubada da Casa Verde, lugar e símbolo do poder absoluto de Simão Bacamarte.

No primeiro diálogo entre o vitorioso Porfírio e o médico, o barbeiro afirma: “Não pedimos nada [...]; ordenamos que a Casa Verde seja demolida, ou pelo menos despojada dos infelizes que lá estão” (Assis, 2011, p. 71). Para Starling (2018, p. 230-31), o uso de verbos como “ordenar” e “mandar”, prática retórica comum dos conjurados em Salvador, aponta para a premissa revolucionária, advinda da “apropriação jacobina de Rousseau”, de que “a vontade popular resume a vontade geral” e de que “o povo não comete erros ao decidir sobre questões de seu interesse”. Gledson (2011, p. 21) afirma que a escolha de um vocabulário que evoque o modelo francês não faz mais que criar, na obra machadiana,

[...] uma figura retórica, um clichê. De fato, é como pura metáfora, quase vazia de sentido, que tem seu papel na ação, quando Sebastião Freitas acha a frase “tão elegante que muda de parecer” (cap. VI). A referência à Revolução Francesa não implica que o processo “revolucionário” de Itaguaí obedeça a uma lógica previsível, ou pelo menos de acordo com os próprios modelos.

Assim, a história, que se desenvolvia em direção a uma oposição entre o médico que lançara “o terror à alma da população”, como o narrador/cronista

nos informa, e o homem da plebe que ousou erguer sua voz, senão contra a tirania monárquica, pelo menos contra a tirania científica, toma um rumo diferente. Vitorioso em sua tomada da câmara, o narrador/cronista conta que “o barbeiro sentiu despontar em si a ambição do governo”, e o desejo de “constituir-se senhor de Itaguaí” (Assis, 2011, p. 72) o levou a se aliar ao médico e a manter a Casa Verde aberta, preservando, assim, as mesmas práticas de antes: o hospício permaneceu como um “cárcere privado” e a autoridade do médico seguiu não só incontestada, como encontrou seu nível mais alto.

Para Ivan Teixeira (2008, p. 167), “em lugar da defesa de princípios ou de causas altruísticas, os líderes da Revolta dos Canjicas movem-se exclusivamente pela vaidade do poder, sem que ao menos cogitem em se preparar para o exercício do governo”. De certo modo, pode-se inferir que o desejo que move os líderes rebelados, mais do que o de poder, é o de ascensão social. Uma vez alcançado o objetivo, aliar-se ao representante máximo dos velhos costumes é o modo encontrado de validar a mudança: “A política e, em sentido lato, a luta social, sobretudo a luta pela ascensão social, desdobram-se num feixe de meios necessários para alcançar e manter o poder” (Faoro, 2001, p. 19).

Como ocorreu na Revolta dos Alfaiates, em que o convívio entre homens de distintas camadas sociais, apesar do democratismo de suas reuniões políticas, seguiu marcado pela diferença, o poder de homens da plebe não receberia o apoio explícito das elites, como o próprio Porfírio reconhece diante do alienista, em discurso indireto: “o novo governo não tinha ainda por si a confiança dos principais da vila, mas o alienista podia fazer muito nesse ponto” (Assis, 2011, p. 80).

Portanto, na passagem de “ensaio de sedição” – para usar o termo de Jancsó – para revolução, a revolução propriamente dita acaba não acontecendo. A manutenção do controle do médico levará à derrocada e à internação de Porfírio, substituído no governo por um segundo barbeiro, João Pina, até que as forças do vice-rei restaurem a ordem na vila, ou seja, reestabeçam os vereadores no governo.

Vale ressaltar que o acesso aos cargos da vereança era restrito à “nobreza da terra”, ou os “principais da vila” da obra machadiana. Segundo Starling (2018, p. 41), o termo referia-se ao “[...] modo de essa gente se autoinventar de acordo com as circunstâncias locais e garantir, na colônia, a hierarquização de indivíduos e grupos sociais [pelo] uso generalizado do termo, a renarração da própria genealogia familiar e a criação de uma mitologia de autoengrandecimento”. Essas práticas de autoinvenção não só foram utilizadas por Machado em *Memórias póstumas de Brás Cubas* como também são ironicamente

mencionadas, de modo mais sutil, em “O alienista”. No capítulo “A restauração”, o narrador/cronista menciona uma “postura autorizando o uso de um anel de prata no dedo polegar da mão esquerda, a toda a pessoa que, sem outra prova documental ou tradicional, declarasse ter nas veias duas ou três onças de sangue godo” (Assis, 2011, p. 83). Faoro (2001, p. 15) chama atenção para o modo caricatural com que o narrador/cronista apresenta essa preocupação da elite colonial com “a tradição e o nascimento ilustre”, a ponto de falsificar sua genealogia.

O fato de a postura ser aprovada por influência de Bacamarte para enriquecimento de um ourives só vem a evidenciar o clientelismo que caracterizava o convívio entre homens livres de diferentes condições. Em outras palavras, o deslocamento, para relações locais, da rede de favores e privilégios que compunha o cerne do poder monárquico português – e, por extensão, o brasileiro. De qualquer modo, independentemente do quanto enriquecesse fabricando anéis, esse ourives, provavelmente, nunca seria aceito como igual pelos “principais” a quem servia, se o episódio do albardeiro Mateus servir como indicação do modo como as relações itaguaienses se constituíam.

Ao final, no quadro de Itaguaí, o tema que gera polêmica – o comando de Simão Bacamarte sobre a população – acaba nunca sendo realmente enfrentado. As alterações nos critérios de internação na Casa Verde, mesmo com as muitas mudanças de governo, permanecem em suas mãos. O problema gerador dos conflitos nunca é questionado pelos governos da vila, pelo contrário, aliar-se ao médico é a primeira medida que cada um toma ao assumir. Fica sempre garantida, assim, a força do alienista sobre a população de Itaguaí, não importa quem esteja governando.

Desse modo, Bacamarte engloba, nas relações baseadas em favores, no poder absoluto e no terror que provoca nos itaguaienses, tanto traços monárquicos como jacobinos. São traços que se encontram ausentes nos canjicas que, apesar de sua retórica, não possuem um claro posicionamento político.

### **Sátira política e revoltas oitocentistas**

Com isso, é possível depreender que questões acerca de governo também atravessam a obra ao lado das científicas, possibilitando um paralelo entre o Brasil colonial e o imperial de tal forma que a novela seja lida também como uma sátira política que “mostr[e] que o modo como o poder é exercido no Brasil tem suas raízes no período colonial” (Gledson, 2006, p. 87). Machado mais de uma vez mencionou em sua obra que a alternância entre liberais e



conservadores no governo do Império acontecia sem que nenhuma diferença estrutural fosse percebida, como no exemplo dos nomes das polcas em “Um homem célebre”.<sup>2</sup> E, igualmente, no caso de *Esaiú e Jacó*, que, escrito já na vigência da República, coloca em um par de gêmeos a oposição monarquistas/republicanos.

Eugênio Gomes (1949) identifica em “O alienista” uma correspondência com o ensaio satírico de Jonathan Swift (1733), intitulado “A Serious and Useful Scheme to Make an Hospital for Incurables...”, na medida em que “a subvenção da comuna de Itaguaí para a Casa Verde, o manicômio de Simão Bacamarte, consiste no produto de uma taxa que, tal qual o imposto sugerido por Swift,<sup>3</sup> incidindo sobre o artigo mortuário, visa indiretamente à vaidade humana” (Gomes, 1949, p. 35). Mais do que isso, do mesmo modo com que Jonathan Swift ironiza a Royal Society britânica ao tratar dos temas políticos de seu tempo por meio da paródia às narrativas de viagem de feição científica em *Gulliver’s Travels*, Machado faz uso da paródia de discurso historiográfico ao apontar para as contradições políticas da corte imperial. Recorrendo a um cronista ficcionalizado como narrador, que pesquisa nas “crônicas históricas” de Itaguaí, Machado satiriza o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e seu projeto de construção da memória nacional.

Pelo emprego do procedimento retórico da agudeza – tradição ibérica desde os textos satíricos das letras seiscentistas, passando pelas *Cartas chilenas* contemporâneas da Inconfidência Mineira –, Teixeira identifica em “O alienista” uma sátira mais preocupada com a denúncia conceitual do que com a acusação direta. Para ele, a novela machadiana incorpora elementos da sátira menipeia – estilo que estaria em relação direta com as obras da chamada virada machadiana (Crestani, 2018) – pelo uso de um gênero literário consagrado como a crônica histórica, aliado à mistura entre alto e baixo e ao humor caricatural e exagerado, estabelecendo um “gênero polimorfo [...] fusão de elementos pertencentes a gêneros distintos da história literária, em que o sério se mistura

---

2 Neste conto, publicado no jornal *Gazeta de Noticias* em 1888, as polcas compostas pelo protagonista Pestana são sucessos imediatos, escritas para serem logo esquecidas e substituídas por novas composições, além de serem nomeadas de acordo com as circunstâncias.

3 No texto original de Swift (1733, p. 24), a proposta é assim apresentada: “As a further Addition to our Endowment, I would have a Tax upon all *Inscriptions on Tombstones, Monuments, and Obelisks* erected to the Honour of the Dead, or on *Portico’s and Trophies* to the Honour of the Living: Because there will naturally and properly come under the Article of *Lies, Pride, Vanity, &c.*” (“Como um acréscimo à nossa doação, eu sugeriria um imposto sobre todas as *inscrições em lápides, monumentos e obeliscos* erigidos em homenagem aos mortos, ou nos *pórticos e troféus* em homenagem aos vivos: porque isso estará natural e adequadamente previsto no Artigo de *Mentiras, Orgulho, Vaidade*, etc.” – tradução nossa).

com o cômico, o elevado com o baixo, o regular com o irregular, o novo com o velho e assim por diante [...] que satiriza não o homem, mas aquilo que os homens falam dos homens” (Teixeira, 2008, p. 157-158). Assim, a indiferenciação política das elites pode estar representada pela manutenção do poder científico diante das trocas de governo que ocorrem ao longo da trama. Starling (2018, p. 270) aponta para o fato de que, quando os republicanos do movimento, muitos deles abolicionistas, “começaram a refletir concretamente sobre as mudanças políticas, o tamanho do problema ficou evidente: qual era o grau aceitável de abertura do sistema?” Percebe-se, com isso, que uma das primeiras preocupações que surgiram dizia respeito à abrangência de tais mudanças em um país cuja sociedade se sustentava sobre a desigualdade.

O conceito de República no momento da escrita de “O alienista” havia se modificado em relação ao vigente no período das revoltas coloniais, quando estava vinculado a noções de soberania e autogoverno, assim como a boa administração do bem público. Durante o Segundo Reinado, “República” passou a ser entendida como uma alternativa que, segundo um “imperativo modernizador”, articulasse ciência e política como forma de solução dos problemas do país, por meio da redistribuição de poder sem os percalços de uma revolução (Starling, 2018, p. 265). Por conta disso, o republicanismo brasileiro do século XIX acabaria por não incorporar em sua definição de cidadania a inclusão racial.

Podemos, assim, segundo a interpretação de Ivan Teixeira, perceber que Machado trabalha a construção do mundo itaguaiense alinhando acontecimentos históricos relevantes no imaginário do Segundo Reinado ao contexto colonial retratado em sua paródia de crônica histórica – como a questão religiosa, a consolidação da prática psiquiátrica no Brasil e as revoltas do período regencial.

No caso da prática psiquiátrica, vale lembrar que o primeiro decreto assinado por D. Pedro II no ato de sua coroação foi a fundação no Rio de Janeiro de um hospital de alienados que levaria o seu nome e viria a ser inaugurado em 1854.<sup>4</sup> A construção do Hospício D. Pedro II estava de acordo com o ideário científico francês e com o discurso positivista de progresso marcado pela ciência que viriam a fazer parte do republicanismo a partir dos anos 1880. A própria posição pró-científica do imperador seria um dos pontos de contenda na questão religiosa, pois envolvia a luta pelo controle social entre a Igreja e a ciência.

---

4 O prédio hoje pertence à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Já as revoltas, fossem coloniais ou regenciais, foram uma prática comum no Brasil – “as manifestações de desgosto, frequentes desde os primeiros séculos de colonização [...] pontuaram a história do sistema colonial português na América” (Jancsó, 1997, p. 388) – e seguiram, após a Independência, como expressão de grupos sociais que permaneceram marginalizados com a instauração do Império:

A Bahia destacou-se como uma das regiões mais agitadas do país. Entre 1820 e 1840, a província foi palco de um conflito anticolonial, revoltas militares, motins antiportugueses, quebra-quebras e saques populares, rebeliões liberais e federalistas, com laivos republicanos e levantes de escravos. Este clima de conflagração explica em parte o aparecimento da rebelião de 1835. (Reis, 2012, p. 45).

Embora muitos desses levantes estivessem relacionados a problemas de gerenciamento dos negócios das províncias ou a manifestações de desgosto das camadas livres populares, um número importante deles surgiu como reação à violência escravista. Jancsó identifica os rebeldes do período regencial, de menor condição social ou escravizados – como no caso da baiana Revolta dos Malês, de 1835 –, como herdeiros dos projetos sediciosos de perfil popular, em especial da Revolta dos Alfaiates. Para o professor, “as rebeliões e revoltas [oitocentistas] mantiveram a sociedade de senhores de escravos em permanente sobressalto, ainda que crescentemente unida na preservação de suas prerrogativas e privilégios” (Jancsó, 1997, p. 436). Um exemplo disso seria a promulgação da Lei, de 10 de junho de 1835, que, em resposta direta à Revolta dos Malês, determinava a aplicação das penas a escravizados sublevados, entre elas a morte por enforcamento. Nesse aspecto, lembremos também que Machado retrata o enforcamento de um escravizado testemunhado por um jovem Rubião, em *Quincas Borba*.

A existência desses episódios de resistência, facilitada nas províncias pelo distanciamento do poder imperial, quando transposta para o contexto urbano da corte, resultava no aumento da tensão social devido ao grande volume de transferência de escravos vindos do Nordeste (Chalhoub, 1990, p. 58). Associadas ao discurso historiográfico do Segundo Reinado, essas revoltas passaram a compor, no imaginário da Corte, uma “ameaça à unidade do Estado” (Teixeira, 2008, p. 166) e à própria ordem escravocrata.

Portanto, na Itaguaí ficcional, as “causas vencidas” seriam não só a da república, mencionada lateralmente e que plana sobre os acontecimentos, como também a dos escravizados, indicada pela presença quase silenciosa de

mucamas e moleques de recados e pela sugestão da origem africana de Porfírio, que dá nome a uma revolução que não revoluciona nada.

### Considerações finais

O paralelo irônico que se estabelece entre a história de uma população à mercê da volátil diferenciação entre loucura e sanidade por parte do médico local e as diversas fases da Revolução Francesa transita pela referência a revoltas populares malsucedidas e chega ao contexto político do Império. Desse modo, Machado constrói uma metáfora do Segundo Reinado que, mirando o cientificismo, acerta de modo consciente o contexto político de sua época, em uma dupla camada interpretativa.

A acuidade do dado histórico presente em quase toda sua obra faz com que seja possível estabelecer novos nexos entre as inúmeras imagens e referências lançadas e muitas vezes perdidas para o leitor atual. Foi ao desenterrar os sentidos de algumas dessas imagens que surgiu este trabalho.

Ao construir uma rebelião sem fundamento e sem sucesso, Machado, mais do que os rebeldes, satiriza as camadas da sociedade brasileira a quem a construção da história brasileira interessava e favorecia – pode-se fazer um paralelo com a maneira como a “nobreza da terra” construía sua história familiar. A sátira aponta, desse modo, para as contradições políticas de uma sociedade em que posições ideológicas liberais ou conservadoras e, depois, republicanas ou monárquicas pouco se diferenciavam em meio à “barbárie social” do período, para usar as palavras de Chalhoub (1990, p. 42). Essas contradições estão apagadas no discurso de progresso aliado à ciência que se buscava associar ao Império brasileiro.

### Referências

- ASSIS, Machado de. O alienista. *In*: ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2011. p. 38-98.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CRESTANI, Jaison Luís. Machado de Assis e a tradição da sátira menipeia. *In*: CRESTANI, Jaison Luís; OLIVEIRA, Aline Cristina (org.). *Machado de Assis: influências literárias*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018. p. 55-75.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Globo, 2001.

- GLEDSON, John. A história do Brasil em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis. In: GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 70-90.
- GLEDSON, John. *Papéis avulsos: um livro brasileiro?*. In: ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2011. p. 7-34.
- GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Progresso Editorial, 1949.
- JANCSÓ, István. A sedução da liberdade. In: SOUZA, Laura de Melo e (org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 387-437. v. 1.
- REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- STARLING, Heloisa M. *Ser republicano no Brasil colônia: a história de uma tradição esquecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SWIFT, Jonathan. *A Serious and Useful Scheme, to Make an Hospital for Incurables, of Universal Benefit to all His Majesty's Subjects*. London: J. Roberts, 1733.
- TEIXEIRA, Ivan. Irônica invenção do mundo: uma leitura de *O alienista*. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 149-169, mar./maio 2008.

## Xavier e o medalhão: uma análise comparativa dos contos “O anel de Polícrates” e “Teoria do medalhão”

Júlia de Campos Lucena  
Ícaro Carvalho

*Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens.*  
(Machado de Assis, “Cantiga de esponsais”)

*Papéis avulsos* (1882) é, notadamente, uma das coletâneas de contos mais desafiadoras de Machado de Assis. Tanto as formas quanto as temáticas abordadas nos contos carregam marcas de uma originalidade inédita na obra machadiana de até então. De certo modo, na trajetória literária de Machado, *Papéis avulsos* representa, no gênero conto, o que *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) representa no romance: resultados e processo de sua busca pela melhor forma para representar a história e a identidade nacional de um Brasil fundado no colonialismo europeu e sustentado pela escravidão.

Segundo Gledson (2006, l. 531), em *Brás Cubas* “Machado já não podia retratar uma sociedade baseada na escravidão e no privilégio em termos que fossem ao mesmo tempo diretos e conformistas; assim, teve de recorrer a uma narração indireta que não era somente irônica, mas de uma ironia total e radical [...]”.

Brás Cubas, o defunto autor, foi sua estratégia para sustentar, no tempo longo de um romance, a presença indireta de uma ironia “total e radical”. Em *Papéis avulsos*, o espaço breve do conto permite que as soluções sejam mais múltiplas e experimentais; mas elas têm, todas, este mesmo fim que é a radicalização da ironia.

Os contos de *Papéis avulsos* não foram reunidos ao acaso. São avulsos, mas não como “passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa” (Assis, 1989, p. 3). Seja essa relação de parentesco natural, ou então forçada pela obrigação ao pai, a verdade é que não se pode negar à coletânea uma

espécie de unidade peculiar a despeito de sua evidente heterogeneidade – que é de ordem formal, temática, de gênero, tamanho e até mesmo de qualidade.

Dá coerência interna à coletânea certa circularidade de temas, figuras, tipos e conceitos. Mas estes, no entanto, são tratados com tamanha dessemelhança que restam como não mais que subentendidos e facilmente escapam à análise. É como se, no universo “multidimensional” da coletânea, como descreve Gledson (2006), Machado estivesse testando diferentes abordagens alegóricas e formais, e deixasse, pelo percurso, pequenos enigmas que desafiam o leitor.

Alguns dos contos encerram em si mesmos um sentido mais completo, um enigma que se apresenta e resolve. São os contos mais conhecidos da coletânea e, não à toa, costumam receber mais prestígio da crítica. É o caso, por exemplo, de “O alienista”, “Teoria do medalhão”, “O espelho”. Outros, permanecem absolutamente obscuros se tomados como unidade de análise. Tem-se a impressão de que esses contos não possuem em si elementos o suficiente para se autojustificar, como se fossem experimentações de Machado, enigmas sem resolução aparente, que com muita dificuldade justificam sua presença entre os demais. Este é o caso, nos parece, principalmente de “O anel de Polícrates”.

O autor admite, ou antes, alerta para essa desigualdade entre os contos na Advertência ao leitor: “Esse título de *Papéis avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade: faz crer que o autor coligiu vários *escritos de ordem diversa* para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa” (Assis, 1989, p. 3, grifo nosso). E sugere um caminho de leitura: são avulsos, sim, mas não desconhecidos. Uma força maior os faz semelhantes e a leitura comparativa não apenas é uma possibilidade de análise, mas um pressuposto. Afinal, garante o autor, citando o evangelista S. João: “aqui há sentido, que tem sabedoria. Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra” (Assis, 1989, p. 3). Como se o autor antecipasse a dificuldade do leitor em encontrar sentido para alguns contos, ele começa por garantir: aqui os há. E sentencia: “o livro está nas mãos do leitor” (Assis, 1989, p. 3).

### **Canal Letras na Rede: “O anel de Polícrates” na série *Papéis Avulsos***

Este ensaio parte de uma primeira tentativa de dar sentido para o conto “O anel de Polícrates”, no contexto de uma série de vídeos didáticos sobre os contos de *Papéis avulsos*, leitura obrigatória do exame de vestibular da UFRGS

de 2020.<sup>1</sup> A série foi promovida pelo canal Letras na Rede,<sup>2</sup> do qual fazem parte alunos de graduação e pós-graduação em Letras, orientados pela professora Regina Zilberman. Durante a produção da série sobre *Papéis avulsos*,<sup>3</sup> também participou como orientadora e colaboradora a professora Marisa Lajolo, que abriu a série com um vídeo sobre Machado de Assis.<sup>4</sup>

A proposta para o roteiro dos vídeos era a de apresentar os contos de *Papéis avulsos* resumida e simplificada, o que nos foi particularmente difícil com o conto “O anel de Polícrates”. Este é um conto para o qual encontram-se poucas referências para a análise; ele permanece amplamente ignorado pela crítica especializada e pouco comentado nas análises da coletânea. Possui um enredo ao mesmo tempo enxuto e cheio de intertextualidades; é apresentado na forma de um diálogo que é pouco situado, entre personagens que não nos são apresentados, em um tempo que apenas com dificuldade se identifica. Em resumo, para um leitor iniciante – e até mesmo para um leitor desenvolto na obra de Machado –, o conto não parece ter muito sentido. Ao menos ele não o entrega facilmente.

A saída que se encontrou no vídeo de análise foi associar “O anel de Polícrates” com “Teoria do medalhão”, a fim de explorar a estrutura do diálogo. À medida que se deu continuidade à pesquisa,<sup>5</sup> no entanto, percebeu-se que esses contos compartilhavam mais do que a forma dialogal; mas que são textos construídos de modo paralelamente opostos, que tratam de arquétipos que também formam entre si um par opositivo significativo – o medalhão e o caipora. Este ensaio aposta na análise comparativa entre “O anel de Polícrates” e “Teoria do medalhão”, em uma tentativa de perseguir, na dupla, o que Gledson (2006, l. 1208) chamou de um processo fascinante de escrita, que é “parte de uma complexa dialética de experimentação e descoberta” machadiana.

O objetivo é analisar esses contos colocando-os em paralelo a partir de suas características formais dialógicas e da relação, também dialógica, entre os dois arquétipos que mobilizam as narrativas: Xavier e o medalhão. Trata-se de figuras opostas que se complementam: Xavier, “o originalão”, é um infeliz autor

---

1 Série *Papéis avulsos*, episódio 9: O anel de Polícrates, com Júlia de Campos Lucena. Disponível em: <https://bit.ly/31samlA>. Acesso em: jun. 2022.

2 Disponível em: <https://bit.ly/3GRmg93>. Acesso em: jun. 2022.

3 Série *Papéis avulsos*. Disponível em: <https://bit.ly/3040SwE>. Acesso em: jun. 2022.

4 Série *Papéis avulsos*, episódio 1: Introdução, com Marisa Lajolo. Disponível em: <https://bit.ly/3w1JNtP>. Acesso em: jun. 2022.

5 Apresentada na forma de comunicação da Jornada Jovens Pesquisadores – Machado de Assis. Disponível em: <https://bit.ly/3EUAzYm> (acesso em: jun. 2022) e posteriormente no evento da Abralic 2021.



de ideias, frases e projetos que esgotam até o íntimo ser criador, sem nunca retornar a ele, seja na forma de lucro, seja na forma de reconhecimento. Já o medalhão é o dissimulador profissional, um figurão que segue um modelo de conduta cujo princípio é o abandono total de todo aspecto original ou particular da personalidade de quem o assume. O que esses arquétipos possuem em comum é o desejo por notoriedade e reconhecimento pessoal.

### **“O anel de Polícrates” e “Teoria do medalhão”: uma análise comparativa**

“O anel de Polícrates” foi publicado pela primeira vez na revista *Gazeta de Notícias*, em 1882. Nele, Machado inspira-se na lenda do tirano da ilha de Samos, rei abençoado pela Fortuna, para ironizar a falta de sorte, isto é, o cairporismo de Xavier, um sujeito muito pródigo nas letras, mas de nenhum sucesso, que, impaciente e inconstante, gastava suas ideias, espalhando-as: “[...] à direita e à esquerda, como o céu chove, por uma necessidade física, e ainda por duas razões. A primeira é que era impaciente, não sofria a gestação indispensável à obra escrita. A segunda é que varria com os olhos uma linha tão vasta de coisas, que mal poderia fixar-se em qualquer delas” (Assis, 2007, p. 132).

O mito de Polícrates, tal como o conta o narrador – que ouviu de Xavier, que leu em Plínio, que, por sua vez, inspirou-se em Heródoto<sup>6</sup> –, descreve que Polícrates:

Era o rei mais feliz da terra; tão feliz, que começou a recear alguma viravolta da Fortuna, e, para aplacá-la antecipadamente, determinou fazer um grande sacrifício: deitar ao mar o anel precioso que, segundo alguns, lhe servia de sinete. Assim fez; mas a Fortuna andava tão apostada em cumulá-lo de obséquios, que o anel foi engolido por um peixe, o peixe pescado e mandado para a cozinha do rei, que assim voltou à posse do anel. Não afirmo nada a respeito desta anedota; foi ele quem me contou, citando Plínio, citando... (Assis, 2007, p. 133).

Xavier elabora o “plano estrambótico” de testar sua falta de sorte literária quando, depois de passar um período de seca criativa, em que tinha o cérebro gasto e estéril, “sem a sombra de um conceito, de uma imagem, nada”, ele formula uma ideia, de súbito, ao observar de sua janela uma cena de montaria.

Um dia, estando à janela, triste, desabusado das coisas, vendo-se chegado a nada, aconteceu passar na rua um taulo a cavalo. De repente,

---

6 Sobre intertextualidade e releituras clássicas em “O anel de Polícrates”, ver Montesini (2016).

o cavalo corcoveou, e o taval veio quase ao chão; mas sustentou-se, e meteu as esporas e o chicote no animal; este empina-se, ele teima; muita gente parada na rua e nas portas; no fim de dez minutos de luta, o cavalo cedeu e continuou a marcha. Os espectadores não se fartaram de admirar o garbo, a coragem, o sangue-frio, a arte do cavaleiro. Então o Xavier, consigo, imaginou que talvez o cavaleiro não tivesse ânimo nenhum; não quis cair diante de gente, e isso lhe deu a força de domar o cavalo. E daí veio uma ideia: comparou a vida a um cavalo xucro ou manhoso; e acrescentou sentenciosamente: Quem não for cavaleiro, que o pareça. (Assis, 2007, p. 132).

Essa é a máxima emblemática de Xavier que emoldura a narrativa: “A vida é como um cavalo xucro e manhoso, quem não for cavaleiro, que o pareça”. Ela lembra o “Segredo do Bonzo”: basta uma ideia existir na opinião, esta é única e necessária; a existência na realidade é apenas conveniente.

Xavier então decide jogar ao “mar”, isto é, à sociedade, esta sua frase tal como se fosse o anel do rei, esperando que ela retorne até ele com o reconhecimento de sua autoria. Encontra um amigo, constrói a cena perfeita para que a frase lhe sirva bem, e, no momento de maior comoção, o interlocutor lança-a como se isca fosse na boca de um peixe. Algumas semanas depois, enquanto jantava, escuta sua criação sair da boca de um senhor da mesa ao lado, sem nenhum sinal de sua paternidade. As ocasiões se sucedem, a frase é repetida nas ruas, nos jornais, em peças de teatro, mas a autoria de Xavier nunca anda com ela. Quem acaba por lhe tomar de vez a paternidade é, justamente, o primeiro amigo a quem ele contou. Adoentado, em seu leito de morte, ele repete a frase para o próprio Xavier, deixando-a como um legado de defunto.

Sobreposto ao núcleo do enredo está o diálogo dos personagens A e Z, através do qual somos apresentados à Xavier e ao estranho caso que é sua vida. A e Z divergem em sua opinião sobre o amigo em comum. Para A, Xavier é um homem que outrora fora muito rico e pródigo; Z, no entanto, o conhece como um homem comedido e simples.

A

– Rico e pródigo, digo-lhe eu. Bebia pérolas diluídas em néctar. Comia línguas de rouxinol. Nunca usou papel mata-borrão, por achá-lo vulgar e mercantil; empregava areia nas cartas, mas uma certa areia feita de pó de diamante. E mulheres! Nem toda a pompa de Salomão pode dar ideia do que era o Xavier nesse particular.

[...]

Z

– Você está enganado. O Xavier? Esse Xavier há de ser outro. O Xavier nababo! Mas o Xavier que ali vai nunca teve mais de duzentos mil-réis mensais; é um homem poupado, sóbrio, deita-se com as galinhas, acorda com os galos, e não escreve cartas a namoradas, porque não as tem. [...]

A

Creio; esse é o Xavier exterior. Mas nem só de pão vive o homem. Você fala de Marta, eu falo-lhe de Maria; falo do Xavier especulativo... (Assis, 2007, p. 127).

A divergência se esclarece: poupado e sóbrio é o Xavier exterior, o que necessita de pão, o social; rico e nababo é o Xavier interior, o especulativo. Para lembrar outro conto de *Papéis avulsos*, “O espelho”, que trata também dessa cisão entre exterior e interior, é como se Xavier, com sua literatura, vestisse a farda de Jacobina ao contrário: tem prestígio sua alma, não seu reflexo. A verve criativa de Xavier não se materializa, ele não tem paciência para gestar uma obra, não leva a cabo seus planos de exploração e pesquisa, e, assim, não gera nada que possa chamar de seu, e esgota-se. Z pergunta se Xavier era louco, mas, para A, ele é um “originalão apenas” (Assis, 2007, p. 129).

A imagem do “originalão” retorna na figura do “erradio” no conto “Um erradio”, publicado na coletânea *Páginas recolhidas*, de 1889. Elisário, professor formado em coisa alguma, poeta sem livro, era um “grande talento sem aplicação”, “um talento de pouca dura”, “excelente conversador, alma inquieta e doce, desconfiada e irritadiça, sem futuro nem passado, sem saudades nem ambições, um erradio” (Assis, 2000, p. 21). A insistência da mulher, apaixonada por sua poesia e erudição, não é o suficiente para fazê-lo concentrar-se em escrever: “tanto talento perdido!”, ela lamenta (Assis, 2000, p. 20). A inspiração vai afrouxando, o poeta começa a repetir-se, o gosto pela palavra vai morrendo, e, ao fim, assim como Xavier, Elisário só sabe viver aborrecido. “Um erradio” é uma espécie de duplo de “O anel de Polícrates”, no qual se repete a imagem do criador sem criatura, autor de obra nenhuma, que, por má sorte ou falta de aplicação, é um caipora das letras.

O conto “Teoria do medalhão”, por sua vez, é muito mais conhecido do que “O anel de Polícrates” ou “Um erradio”. Ele está entre os mais importantes da obra de Machado e já mobilizou diversas leituras e análises da crítica especializada. Publicado primeiro em 1881 na *Gazeta de Notícias*, é, assim como “O anel de Polícrates”, escrito na forma de um diálogo. Nele, Janjão e o pai conversam ao fim da noite de celebração da sua maioridade. O pai, no entanto, monopoliza a palavra, em um discurso e aconselhamento que toma ares de doutrina filosófica. Ele introduz ao filho as características do ofício de

medalhão, o mais “útil e cabido” e sonho de sua mocidade (Assis, 2007, p. 83), na intenção de convencê-lo a seguir essa carreira.

Janjão, segundo o pai, é “dotado da perfeita inópia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício”, pois “repete numa sala as opiniões ouvidas na esquina” e com um “gesto correto e perfilado” expende “simpatias ou antipatias acerca do corte de colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas” (Assis, 2007, p. 84). Na conformação de seu espírito e de seus gestos, Janjão, segundo o pai, tem “sintomas” que lhe dão esperanças de que ele possa vir a ser medalhão. Mas apenas na idade dos 45 anos, pois só então é que se chega ao “regime do aprumo e do compasso”, à gravidade necessária para se tornar um medalhão. Esta é “a data normal do fenômeno” (Assis, 2007, p. 83).

Assim como “O anel de Polícrates”, “Teoria do medalhão” também possui um texto irmão. Trata-se do conto “Evolução”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 1884 e depois republicado na coletânea *Relíquias da casa velha*, em 1906. O conto é narrado por Inácio, que fala sobre Benedito, um legítimo medalhão na idade áurea dos 45 anos. O núcleo da narrativa – que não cabe aqui ser esmiuçada – é a surpresa de Inácio com o uso que faz Benedito de um comentário seu, comparando o Brasil a uma criança que engatinha e só começará a andar quando tiver mais estradas de ferro.

Nos encontros subsequentes entre os dois, Benedito, primeiro, retoma a ideia outorgando a autoria a Inácio: “Sim, senhor; é justamente o que o *senhor dizia* na diligência de Vassouras. Só começaremos a andar quando tivermos muitas estradas de ferro. Não imagina como isso é verdade” (Assis, 2007, p. 313). Mas, logo, ela vira uma ideia “nossa”: “Lembra-se do que *nós dizíamos* na diligência de Vassouras? O Brasil está engatinhando; só andará com estradas de ferro...” (Assis, 2007, p. 314, grifo nosso). Até que, por fim, assume a autoria por completo: “repetirei o que, há alguns anos, *dizia eu* a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro...” (Assis, 2007, p. 316, grifo nosso).

Em nível de enredo, “Evolução” corrobora com a associação que propomos entre “O anel de Polícrates” e “Teoria do medalhão”. No nível da forma, são as diferenças, não as semelhanças, que chamam atenção. A começar pelo espaço em que são travados os diálogos. Se observarmos, eles são paralelamente opostos. Em “Teoria do medalhão”, a conversa transcorre em um espaço interno. É uma conversa a portas fechadas: “Fecha aquela porta, vou dizer-te coisas importantes” (Assis, 2007, p. 82), ordena o pai. Mas ele também pede para que uma janela seja aberta, e é como se através dessa janela nós, leitores, escutássemos a conversa. São onze horas da noite quando a conversa se inicia

e é a badalada da meia-noite que encerra o assunto, portanto, é uma conversa que carrega a gravidade dessa atmosfera noturna e silenciosa. Essa gravidade é intensificada pela relação de poder e autoridade entre os personagens (pai e filho) e pelo assunto de que tratam: uma espécie de segredo do sucesso e da glória. O diálogo evolui para um monólogo; o filho, como interlocutor, é passivo, responde com frases assertivas, exclamações de surpresa e perguntas breves. As falas são longas, claras e sóbrias.

Em “O anel de Polícrates”, a ambientação do conto é outra. Os personagens encontram-se na rua, portanto, trata-se de um espaço aberto, é dia e eles têm pressa. Xavier, que é o assunto do texto, passa e já se vai. Ele é anunciado e despedido na primeira linha: “Lá vai o Xavier”. A impressão, aqui, é que nós, leitores, escutamos a conversa de terceiros na rua, como se estivéssemos parados próximos a eles ou seguíssimos pelo mesmo caminho.<sup>7</sup> As falas são mais curtas e, com frequência, terminam deixando algo em suspenso – sinalizado por reticências –, como se perdéssemos no barulho urbano parte do que se diz. Aqui também um dos personagens domina a conversa, mas não no mesmo regime de poder: A e Z são amigos que divergem.

Também o tom do humor dos contos é oposto. Em “Teoria do medalhão”, o pai adverte o filho, “Somente não debes empregar a ironia... Usa antes a chalaça” (Assis, 2007, p. 89-90). E, no entanto, é um conto absolutamente irônico; enquanto “O anel de Polícrates” tem mais características da chalaça. Tais comparações levam-nos a perceber esses textos, para além de seus sentidos intrínsecos, também como exercícios de Machado em busca de diferentes formas para dramatizar dilemas da criação literária, bem como tensões sociais e indivíduos de seu tempo.

Esses paralelos acabam por chamar a atenção para os arquétipos que Machado mobiliza em suas histórias. Eles são como ideias, ou “figuras imaginadas” – como ele escreve na introdução de *Páginas recolhidas* – que lhe deu na cabeça reduzir em linguagem. Nesse processo de “reduzir em linguagem”, os contos arquitetam diferentes registros narrativos e personagens, com frequência estabelecendo pares opositivos. Nos contos em questão, “O anel

---

7 Localizar o leitor espacialmente dentro do conto machadiano é um artifício que usamos para destrinchar o espaço físico ficcional das obras. Tratando-se de contos sem narrador, não há espaço para o recurso da interlocução direta com o leitor, e, no entanto, parece haver um esforço em localizá-lo no espaço interno da narrativa. Em “O espelho”, por exemplo, terceiro conto de *Papéis avulsos*, que segue a forma predominantemente de diálogo, o narrador que fala sobre um “quinto personagem, calado, pensando, cochilando, cuja espórtula no debate não passava de um ou outro resmungo de aprovação” (Assis, 2007, p. 154). Esse personagem resolve falar, tornando-se parte da narrativa, apenas quando desafiado.

de Polícrates” e “Teoria do medalhão”, temos: os personagens A e Z; o pai e o filho; o medalhão e o “originalão”, que, por sua referência, nos remetem a Dom Pedro I, modelo de conduta do medalhão, e a Arthur de Oliveira, o poeta parnasiano a quem Machado homenageia com o personagem. Na sequência, desenvolveremos brevemente um destes pares opositivos: a oposição entre o medalhão e o “originalão”, que, no caso de Xavier, é também a diferença entre o medalhão e o caipora.

### **Sobre medalhões e medalhinhas**

Machado de Assis, nas notas de “O anel de Polícrates”, faz menção à figura de Artur de Oliveira, escritor nascido em Porto Alegre, amigo de Machado que, com o conto, lhe presta uma homenagem saudosa na ocasião de seu falecimento. Na figura de Xavier, Machado nos dá um pouco a conhecer Arthur de Oliveira. Escreve o autor em nota:

O último adeus a Artur de Oliveira, meu triste amigo, disse que era ele o original deste personagem. Menos a vaidade, que não tinha, e salvo alguns rasgos mais acentuados, este Xavier era o Artur. Para completá-lo darei aqui mesmo aquelas linhas impressas na estação de 31 de agosto último: [...] “Não escrevo uma biografia. A vida dele não é das que se escrevem; é das que são vividas, sentidas, amadas, sem jamais poderem converter-se à narração”. (Assis, 2007, l. 566).

No prefácio de John Gledson, “*Papéis avulsos*: um livro brasileiro?” (Assis, 2011), que acompanha a edição de *Papéis avulsos* publicada pela Penguin/Companhia, conhecemos um pouco mais da relação de Arthur e Machado. O poeta Artur e o personagem Xavier não são o mesmo, mas é como se um acompanhasse o outro. O conto de Machado é uma forma de eternizar a figura do amigo, registrando esse tipo de intelectual que, apesar de ter deixado poucos rastros na história da literatura, impactou a vida intelectual do período – ao menos, sabe-se que impactou o suficiente a de Machado para tornar-se a inspiração para mais de um conto.

A biografia obscura e a falta de registros sobre Artur de Oliveira não nos permitem identificar até que ponto ele foi um exemplo vivo da figura do “originalão”. Mas, nos contos de Machado, esses homens de muitas ideias, que as espalhavam ao vento, deixando-as dar fruto em outros quintais, nunca nos seus, acabam por tornar-se triviais. Ambos os personagens nos contos correlatos analisados se esgotam no final. Elisário, de “Um erradio”, já não era o “mesmo homem de outro tempo” (Assis, 2000, p. 16). Nesse sentido, “os próprios

discursos iam acabando. O gosto da palavra morria. Falava como todos nós falamos; não era já nem sombra daquela catadupa de ideias, de imagens, de frases, que mostravam no orador um poeta. Para o fim, nem falava; já me recebia sem entusiasmo, ainda que cordialmente. Afinal vivia aborrecido” (Assis, 2000, p. 15).

Xavier “não só perdeu as ideias que tinha, mas até exauriu a faculdade de as criar” (Assis, 2007, p. 131). Os originalões evoluem para um estado semelhante ao do medalhão: desistem de sua originalidade e passam ao movimento de pensar o pensado (Souza, 2016), tal como Benedito, o medalhão do conto “Evolução”, que, de tanto repetir uma ideia pensada por outrem, toma-a como uma ideia de sua autoria e provavelmente convence a todos, menos a Inácio, o autor original da ideia. Afinal, Benedito é o medalhão em seu estado ideal. Tem a idade, o caráter, o porte... “O próprio alfinete de diamante, que trazia na gravata, um dos mais lindos que tenho visto, era natural e legítimo” (Assis, 2007, p. 311).

O medalhão não é um ofício, um cargo, mas uma performance social. E, como tal, ela precisa ser constantemente reiterada para ser reconhecida como tal. Apenas isso pode explicar a quantidade de pormenores a que se dedica o pai ao explicar a Janjão. Comprometem-se todos os aparatos da vida social na função: aparência, lazer, personalidade, sociabilidade, alimentação, tudo se articula para uma performance específica: a do medalhão. Em oposição direta ao originalão, o medalhão é um intelectual de aparências, incapaz de ideias originais, que apenas reproduz o que escuta de terceiros.

Uma segunda oposição poderia ser feita entre o medalhão e o caipora, de quem Xavier diz ser o rei: “Meu caro A, disse-me ele, com um sorriso fino e sarcástico, tens em mim o Polícrates do caiporismo, nomeio-te meu ministro honorário e gratuito” (Assis, 2007, p. 135). Segundo Souza (2016, p. 219), os caiporas são o “exército de esquecidos, invisíveis, desamparados, desvalidos, endividados, solitários e azarentos, são as sombras das sombras”. Os caiporas tentam performar os exercícios da medalhonização, porém, são incapazes de se tornar um, pois estão presos socialmente às periferias: “O caipora não é perseguido apenas pela má sorte, mas é também perseguido pelas condições sociais que lhe impõem destinos miseráveis” (Souza, 2016, p. 229).

A análise das figuras do originalão, do caipora e do medalhão como arquétipos fez-se, neste ensaio, partir dos contos na quais elas são tematizadas em específico. Porém, percebe-se, a partir desta análise, que estas são figuras presentes em toda a literatura de Machado. O jogo narrativo de que o autor se vale para tratar de temas sociais tais como a escravidão, a questão da mulher,

dos subordinados, dos preconceitos se vale, sobretudo, de um exercício no qual narradores medalhões ocultam e, ao mesmo tempo, expõem a vida de personagens caiporas. É um jogo narrativo de luz e sombra que Machado articula em seus contos e romances e tematiza com esses personagens, dando-nos mais peças para desvendar o quebra-cabeças de sua criação.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1989.
- ASSIS, Machado de. *50 contos*: Machado de Assis; seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.
- ASSIS, Machado. *Um erradio*. Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro, 2000. Disponível em: <https://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000221.pdf>. Acesso em: 25 out. 2021.
- GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. *E-book*.
- MONTESINI, Cláudia de Fátima. *A (re)leitura da cultura clássica em “O anel de Polícrates”*, 2016. Disponível em: [https://www.filologia.org.br/machado\\_de\\_assis/A%20\(re\)leitura%20da%20cultura%20clássica%20em%20O%20Anel%20de%20Polícrates.pdf](https://www.filologia.org.br/machado_de_assis/A%20(re)leitura%20da%20cultura%20clássica%20em%20O%20Anel%20de%20Polícrates.pdf). Acesso em: 05 jul. 2022.
- SOUZA, João Paulo Bandeira de. *Machado de Assis entre caiporas e medalhões*: glorificação, cultura e política. Orientador: Prof. Dr. Alessandro Galeno Araújo Dantas. 2016. 302 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016.



## “O espelho” e a Independência: conto publicado em setembro de 1882 na *Gazeta de Notícias*

Christini Roman de Lima

O conto de Machado de Assis “O espelho” foi publicado primeiramente pela *Gazeta de Notícias* em 8 de setembro de 1882 e reunido em livro, *Papéis avulsos*, no mesmo ano. O fato de ter sido publicado um dia depois da comemoração da Independência do Brasil é um forte elemento para a interpretação de que o conto tem como ponto de partida tratar a questão dos problemas de identidade nacionais.

A representação literária da identidade nacional é um assunto caro a Machado. Em 1873, ele publica o ensaio “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”, em que repensa o papel do escritor para a formação literária do país. Veem-se ecos nos textos de Machado, nas décadas de 1850 e 1860, do projeto alencariano de construção de um romance que procurava “formar a nova e grande nacionalidade brasileira” (Guimarães, 2004, p. 33). Nesses textos:

Machado adota a retórica do artista missionário, empenhado em ilustrar massas. Esse discurso sofrerá sucessivos choques de realidade ao longo da década de 1870 e estará reduzido a pó já em 1880, com as palavras de Brás Cubas “Ao leitor”, que podem ser lidas como uma espécie de reescritura desencantada – e ficcionalizada – do “Instinto de nacionalidade” de 1873. (Guimarães, 2004, p. 33).

Machado busca em “Instinto de nacionalidade” discutir a “fantasia romântica indianista”, apontando as limitações do modo narrativo romântico. Mais tarde, em 1878 e em 1879 (às vésperas de compor as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, portanto), Machado ainda diagnosticaria, com tintas irônicas e melancólicas, em sua resenha sobre “*O primo Basílio*, de Eça de Queiroz” e no ensaio “A nova geração”, que o retrato realista jamais seria fiel à realidade em si. Segundo Luís Augusto Fischer (2008), estava claro para Machado que não mais cabia conservar-se nos limites da busca de nacionalidade, conforme o patamar abstrato e genérico pautado pelas imagens de índios e da natureza, como asserção para resolver o problema da Independência e o desejo de erigir um país e uma nação. De outro lado, a nova direção literária com o Realismo/

Naturalismo era igualmente ingênua, entremeada por uma fantasia triunfalista a que Machado não acolhia: “Nem um sereno conceito de país, nem um sereno conceito de romance ou de narrativa” (Fischer, 2008, p. 36).

A crítica sobre o Realismo/Naturalismo antecipa a alternativa que Machado vai oferecer aos leitores: em vez do registro que não esquece nem oculta nada, ou de enunciar todos os detalhes, contando até os fios dos “lenços de cambraia” (Assis, 1961, p. 157), ele traz o vazio a ser preenchido pela imaginação do leitor ou a constante interferência do narrador, desestabilizando as certezas daquele, que não ficará impassível à leitura. Não quer dizer que Machado, ao criticar as descrições pormenorizadas do Naturalismo/Realismo, estivesse rejeitando a realidade; ao contrário, ele acreditava que essa realidade pudesse ser retratada esteticamente de forma distinta.

O conto “O espelho” é exemplo disso. Elaborado como moldura, possui dois níveis de representação dentro da obra. No texto, há um narrador em terceira pessoa onisciente, heterodiegético (ou seja, uma entidade exterior ao enredo principal que relata os acontecimentos), e um narrador em primeira pessoa, ou autodiegético, que conta sua própria história. O narrador heterodiegético emoldura o relato para a entrada do narrador autodiegético. Há, portanto, uma narrativa dentro da outra. O narrador onisciente dá voz à personagem, passando o foco narrativo para primeira pessoa. Na moldura inicial, o narrador heterodiegético faz o retrato do cenário, do lugar onde se passa a trama e da circunstância em que inicia a segunda narrativa. Além disso, o narrador em terceira pessoa faz o retrato das personagens que ouvem a história do alferes, informa quem é o protagonista e quem são essas outras personagens – os quatro cavalheiros que estavam na sala.

O narrador heterodiegético, mesmo onisciente, parece hesitante nas informações que apresenta: refere que Jacobina era “inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico”. Ele também não sabe ao certo quantos anos tem a personagem. Para mais, intromete-se na narrativa com seus juízos de valor, o que pode ser percebido no trecho: “Santa Curiosidade! Tu não és só a alma da civilização, és também o pomo da concórdia, fruta divina, de outro sabor que não aquele pomo da mitologia” (Assis, 2008, p. 864). A partir desse enxerto, toma-se como base a erudição do narrador que apresenta a cena, pois ele se reporta à Mitologia e à *Ilíada*, para caracterizar a curiosidade como o fruto mitológico, porém de forma invertida, como o fruto que leva à concórdia.

O local da primeira narrativa é caracterizado, tal qual preconiza Edgar Allan Poe, numa circunscrição fechada, o que leva ao efeito de “incidente insulado”, tendo força de “moldura para um quadro” (Poe, 1999, p. 5). A história

que dá ensejo à narrativa de Jacobina se passa em uma casa no morro de Santa Tereza,<sup>1</sup> um bairro de classe média alta, mais especificamente em uma sala pequena. O ambiente, à meia luz, é também dual – “alumiad[o] a velas”, onde a luz se funde “misteriosamente” com o luar que vem de fora (Assis, 2008, p. 863). A casa situa-se entre a cidade, com sua agitação e aventuras, e o céu, com sua atmosfera límpida e sossegada.

A segunda história, por seu turno, é construída por meio de diálogos. O narrador autodiegético destaca que contará um episódio que ocorreu nos seus vinte e cinco anos. O local onde se passa o episódio é o sítio de uma tia, Dona Marcolina, “viúva do Capitão Peçanha” (Assis, 2008, p. 864), que morava a léguas da vila de sua meninice. O ambiente do sítio é descrito como escuro e solitário – e é este o ambiente que acompanha todo o episódio contado. O local era habitado pela tia e um agregado, o cunhado desta, além dos escravos do sítio.

Jacobina é o segundo narrador da história. Ele é individualizado, diferente dos demais cavalheiros que debatiam. O narrador heterodiegético o aponta como um homem de meia-idade, entre quarenta e cinquenta anos (assim como seus companheiros), provinciano, capitalista, inteligente, instruído e, aparentemente – segundo o narrador –, astuto e cáustico. Além disso, informa que ele é arbitrário, nunca discute; era um “casmurro”. Durante a conversa acalorada grifa-se que Jacobina mantém-se calado, cochilando, e que, para auxílio no debate, emitia apenas “um ou outro resmungo de aprovação” (Assis, 2008, p. 863). Quando utiliza a palavra, a pedido de uma opinião ou conjetura, Jacobina emprega trinta a quarenta minutos na narração de um caso de sua vida e não proporciona chance de arguição, exige que o ouçam calados.

Quanto às outras personagens, não há descrições. Dessa forma, reduzem-se a ouvintes da narrativa do protagonista. Essas personagens acabam se categorizando – dentro da alocação de Jacobina – como os leitores implícitos em muitos discursos machadianos. Eles são referidos, mas mantêm-se na esfera da não resposta, não se pronunciam – exceto por algumas perguntas que não ultrapassam o âmbito da simples curiosidade.

O diálogo, de que é composta a segunda narrativa, se parece com um monólogo, em que a referência aos ouvintes é feita apenas para manter a atenção destes ao que estava sendo dito. O narrador demonstra que está atento à

---

1 O bairro de Santa Teresa surgiu a partir do convento de mesmo nome, no século XVIII. Foi inicialmente habitado pela classe alta da época, numa das primeiras expansões da cidade para fora do núcleo inicial de povoamento, no Centro da cidade. Fonte: *Blog O Rio de antigamente*. Disponível em: <https://oriodeantigamente.blogspot.com.br/>. Acesso em: maio 2022.

presença deste “outro” que o escuta, pois sem a presença do “outro” – do ouvinte/leitor – não há por que continuar a narrar. Entretanto, isso não quer dizer que haja argumentação, o narrador não tem de parar o fluxo narrativo em função da inferência dos ouvintes. Esse procedimento, que pode ser apontado como semidialógico, firma o elo entre narrador e ouvinte/leitor.

As interferências das outras personagens, ouvintes, nesse sentido, são poucas e insignificantes. Já Jacobina se caracteriza como um narrador arbitrário, uma vez que deixa claro não aceitar discussões, posto que, se algo fugisse a uma mera curiosidade e perplexidade, seria ignorado – dar-lhes-ia um piparote e se retiraria: “Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir” (Assis, 2008, p. 863).

A arbitrariedade vista na forma do conto se relaciona com a arbitrariedade patriarcal da sociedade fluminense do final do século XIX, a qual – mesmo com as cores da ideologia liberal que hasteava a bandeira dos valores burgueses de individualidade, liberdade e igualdade perante a lei – procura defender os interesses da elite conservadora, mantendo os privilégios e as diferenças, sustentando a escravidão, a grande propriedade e o clientelismo político. Desse modo, a arbitrariedade discursiva do conto machadiano vai de encontro ao despotismo da elite brasileira que detinha o poder, uma vez que inviabilizava o diálogo à maior parte da população, negando-lhe voz. Isso se caracterizava, politicamente, como o direito ao voto, concebido como privilégio de homens livres, letrados e com renda acima de 200 mil-réis<sup>2</sup> – a população restante era representada por esse pequeno grupo de proprietários que administrava o país, grupo que os representava, mas não admitia interferência.

Esse aspecto pode ser exemplificado através do discurso do presidente do Conselho de Ministros, Lafayette Rodrigues Pereira,<sup>3</sup> em relação ao Projeto Sinimbu – o qual visava à mudança do sistema eleitoral e que foi debatido no período de 1878 e 1879. O presidente do Conselho afirma em assembleia, referindo-se ao voto dos analfabetos, que consistiam na maior parte da população (segundo o recenseamento de 1872, o número de alfabetizados no Brasil no período era de 18,56%, dentre uma população de aproximadamente dez milhões):

---

2 Sobre o assunto, ver Carvalho (1980).

3 Lafayette (1834-1917), também conhecido como Conselheiro Lafayette, fora presidente do Conselho de Ministros do Brasil no período de maio de 1883 até junho de 1884.

Mas, admita-se, senhores, que oito décimos da população do Império se compõe de analfabetos, eu pergunto-vos? – a ignorância, a cegueira, por que se torna vasta e numerosa, por que se generaliza, adquire o direito de governar? (Apoiados.) Se há no Império oito décimos de analfabetos, eu vos direi, esses oito décimos devem ser governados pelos dois décimos que sabem ler e escrever. (Pereira *apud* Ferraro, 2009, p. 69).

Os planos do enredo e da temática de “O espelho” têm dois níveis interpretativos: em uma face do espelho há a história aparente que trata das questões internas da personagem – do “Esboço de uma nova teoria da alma humana” – e, em seu outro lado – o reflexo do espelho –, tem-se a história velada, a qual discute a vida externa, o chão social em que se encontra a personagem Jacobina – questão que pode levar à interpretação alegórica do conto, mas não restringe a análise a esse aspecto.

No dia em que o conto “O espelho” foi publicado, falava-se na *Gazeta de Noticias* das comemorações dos 60 anos da Independência do Brasil. No dia sete de setembro, um dia antes da publicação do conto, lê-se no “editorial” do mesmo periódico:

Na alma de cidadão brasileiro vibra sempre a fibra patriótica, ao despontar a aurora d'este dia, em que comemoramos o aniversario da nossa emancipação política.

Sessenta anos são passados, e de 1822 até hoje cada anniversario marca um dia risonho e de festivo advento, pacificamente alegre e tranquilamente feliz.

[...] Podemos hoje afirmar que, na senda da independência e na estrada da liberdade, alguma cousa temos avançado n'estes últimos tempos, e mais digna de ser registrada neste dia: Os públicos poderes, o governo, a nação pelos seus representantes e a nação pelo povo, clamam por uma medida que venha por uma vez desnodoar o paiz dessa mancha negra que empena o brilho do seu renome e o retumbante soar de sua fama. O povo pelas manumissões, o governo pelo seu compromisso, a imprensa pela sua aspiração, o imperante pelo seu desejo – todos sonham venturas e satisfações para o dia em que tenham que celebrar e festejar o sete de setembro, não como o anniversario da emancipação politica do Imperio, mas como o dia em que o Brazil poderia pedir sombranço, às nações cultas e adiantadas, um logar distincto e nobre entre ellas.

Nesse dia o Brazil terá, como hoje, na sua carta de apresentação uma nota ascensional nas suas letras, na sua sciencia, na sua politica, no seu commercio, na sua indústria e na sua agricultura. Levará, porém, como um elemento de brilho para esse documento e como elemento de força para o seu direito, a declaração retumbante e gloriosa – de que já não possui escravos.

Nesse dia não saudaremos somente a independência política, mas a emancipação social da nação. (Sete..., 1882, p. 1).<sup>4</sup>

A partir disso, a análise aqui presente propõe que esse conto machadiano, tendo por base sua data de publicação, abarca na intriga interna e não aparente (ou melhor, dentro do reflexo do espelho) a estrutura social brasileira com o mote na emancipação do país. Concomitante ao plano formal, depreende-se, no plano temático, uma crítica realizada por Machado de Assis ao ideário liberal que deu ensejo à Independência.

O nome do protagonista, Jacobina, não é uma referência gratuita. O termo “jacobinismo” tem sua origem na Revolução Francesa. No decorrer do séc. XVIII, os jacobinos (grupo maçônico) eram provenientes da burguesia e tinham ideias radicais – incluíam-se nesse grupo positivistas e militares. No Brasil, o jacobinismo foi um movimento político que teve início no ano de 1893 e seguiu-se até 1897. O termo, entretanto, já era utilizado nos últimos anos da Monarquia para designar os republicanos radicais que se serviam das praças e dos teatros para divulgar as suas ideias, vinculando-se assim à queda da Monarquia e ao advento da República. A feminização do nome Jacobina, de outro lado, afigura à personagem um tom de impotência, uma vez que o sexo feminino, na época, era privado de direitos, independente da posição social ocupada, entre eles o direito à educação, ao voto, à posse de bens, entre outros. Desse modo, o jacobinismo “à brasileira” tem algo desastrado em sua concepção.

De outro lado, o espelho, objeto que reflete imagens, está situado entre um “eu” e uma imagem do “eu”, uma imagem que, dependendo do olhar ou do espelho, pode ser distorcida – o “eu”, na maior parte das vezes, vê o que quer ver e idealiza sua alteridade a partir disso. É pertinente considerar que a imagem simbólica da Independência, constituída pela sociedade até a contemporaneidade, é uma construção: o retrato do “grito do Ipiranga” e o do “Sete de setembro” foram forjados, entre outros, pelo jornal *O Espelho* – periódico de circulação no Rio de Janeiro, ligado aos grupos do governo –, pois o marco definidor da proclamação da Independência é incerto, assim como sua data. Em 20 de setembro de 1822, *O Espelho* inicia uma matéria com o lema:

“Independência ou morte! Eis o grito acorde de todos os brasileiros”, na qual, após acusar as Cortes de terem sacrificado, em virtude do “seu orgulho e da sua ambição, a união dos dois hemisférios, e os estreitos

---

4 O trecho mantém a grafia da época.

laços de parentesco e amizade”, e reagir com veemência aos “decretos injustos e cruéis” de uma “facção arrogante” que dominava o “Congresso da nação”, afirmava ter o Brasil finalmente acordado do “seu letargo”, percebido não ser possível “uma nação rica ser escrava de uma pobre, um terreno imenso receber leis de um pequeno círculo” e, resolvido “na sua dignidade, sacudir o peso que o oprimia” [...]

“O perpétuo defensor do Brasil conheceu que eram justos os clamores do povo fiel que preferia um inimigo declarado a um amigo traidor; que a excessiva paciência inculcava fraqueza; que era tempo de desenvolver os recursos que o patriotismo oferece contra a escravidão; pôs-se à frente do Brasil, que adora, e um grito universal proclamou – Independência ou morte”. (Lyra, 1995, p. 181).

Machado já levanta essa questão, de forma jocosa, em crônica datada de 15 de setembro de 1876, tendo como matéria as comemorações da Independência:

Grito do Ipiranga? Isso era bom antes de um nobre amigo, que veio reclamar pela *Gazeta de Notícias* contra essa lenda de meio século. Segundo o ilustrado paulista não houve nem grito nem Ipiranga. Houve algumas palavras, entre elas a Independência ou Morte, – as quais todas foram proferidas em lugar diferente das margens do Ipiranga. Pondera o meu amigo que não convém, a tão curta distância, desnaturar a verdade dos fatos.

Ninguém ignora a que estado reduziram a História Romana alguns autores alemães, cuja pena, semelhante a uma picareta, desbastou os inventos de dezoito séculos, não nos deixando mais que uma certa porção de sucessos exatos. Vá feito! O tempo decorrido era longo e a tradição estava arraigada como uma ideia fixa. [...]

Mas isso é história antiga. O caso do Ipiranga data de ontem. Durante cinquenta e quatro anos temos vindo a repetir uma coisa que o dito meu amigo declara não ter existido. (Assis, 2015, p. 293-294).

Dentro da perspectiva da identidade nacional, construída com tintas romanceadas desde sua base, pode-se voltar à análise alegórica de John Gledson. Infere-se, portanto, que o projeto de uma identidade brasileira, a que se almejava construir, jamais foi uno e coeso. Essa identidade, ao contrário, era uma unidade cindida entre o “espírito brasileiro” e o “espírito português” de ex-colônia: era “sombra da sombra” de Portugal – que, por sua vez, era sombra da Europa –, e sua separação fora apenas aparente, forçada. Além disso, a identidade nacional foi camuflada com o verniz da civilização – de caráter burguês – como camada externa, mas que trazia em seu interior o estigma da

escravização. Com isso, buscava-se na representação da identidade nacional o olhar de fora para dentro que aspirava apagar o interior, não se reconhecer como realmente era.

De acordo com a análise alegórica de John Gledson (2006), o espelho no qual o alferes se olha (comprado de uma fidalga vinda com a Corte em 1808), ou melhor, em que o Brasil se mira, é Portugal – um espelho de moldura apodrecida, oca e puramente ornamental: “É de notar que o espelho é, ele próprio, um reflexo do que acontecerá mais tarde quando ‘o alferes elimina o homem’. Também Jacobina é um espaço vazio rodeado por uma moldura decorativa – o uniforme que ele veste para impedir de desaparecer” (Gledson, 2006, p. 74).

Jacobina, ao tomar a palavra, fala sobre sua formação, que passa pela dupla imagem: a real e a vista no espelho, com a farda. Antes de se tornar alferes da guarda, era um simples e pobre João – como o Brasil antes da chegada da Corte, pobre e esquecido. A nomeação de alferes não é fruto da conquista, mas uma concessão dada a ele – como foi a Independência do país. Gledson (2006) aponta que, no imaginário de unicidade nacional do Estado, que circunscrevia os dois lados do Atlântico, ancorava-se o projeto político engendrado a partir da perspectiva de um destino afortunado para a nação lusitana.

O crítico inglês destaca que a transferência da sede do governo português aliada à oficialização da hegemonia do Reino do Brasil como sede do governo e como centro do império simbolizava resoluções políticas pautadas no pressuposto da “unidade natural”. O embate de interesses antagônicos impeliu os setores dominantes a optarem pela Independência, pela disjunção absoluta e definitiva de Portugal: “Rompiam-se, assim, com o modelo de *emancipação* até então adotado, e decidia-se pela ruptura da unidade luso-brasileira, isto é, pela *independência* do Reino do Brasil” (Lyra, 1995, p. 177, grifo da autora). Evidenciava-se, no entanto, a intenção de ruptura nessas manifestações, a declaração de independência, diante, tão somente, das Cortes Constituintes – enfatiza Gledson (2006) –, mas não se intentava romper com o rei ou com a nacionalidade portuguesa:

Somente nos meses finais de 1822, quando o confronto entre interesses dos dois reinos atingiu o auge, exacerbando o debate entre as respectivas representações em torno da questão da permanência do Brasil no *status* de reino emancipado, o discurso passou a ser mais convincente, denunciando a determinação pela ruptura da unidade luso-brasileira, ou seja, pela definitiva e absoluta independência do Reino do ultramar. (Lyra, 1995, p. 177).



Jacobina, por seu turno, urdido pelas regalias que a posição lhe proporcionava e pela adulação e submissão da família e dos escravos, não enxergava as duas perspectivas que o espelho abrangia, mas a totalidade imaginária que consistia na farda, naquilo que ele queria ver. Sendo que o fardamento é dado a ele por amigos, ao se pensar na farda como representação de si mesmo, e alegoricamente do país, dir-se-á que a representação nacional brasileira também é fruto de empréstimos.

A imagem vista por meio do espelho literário aponta para um país imaginado com as tintas da civilização que quer se tornar uma nação independente, seguindo os passos da Revolução Francesa – circunscrito na aura de igualdade e dos direitos do homem e do cidadão –, mas, abaixo do verniz civilizado, ainda mantém a estrutura patriarcal e a escravização como alicerces do sistema social – mesmo que se tente mascarar ou apagar os seus traços, a escravização se encontra entranhada no corpo social brasileiro.

O lustro civilizatório do país é semelhante a farda que ornamenta Jacobina.

– O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse a outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado. (Assis, 2011, p. 214).

Todavia, Jacobina (e, por extensão, o país), entregue a si mesmo e sem o espelho da civilização, teve sua imagem desvanecida: ele perdeu as referências distante da presença da família e dos escravizados (ao se desvincular daquilo que o alçava a posição de algum destaque, a farda e os olhos da opinião), mostrou-se vazio em essência. A “alma interior” estava dependente do reflexo exterior, não vigorava sem a referência externa, ou seja, sozinha em si mesma, não tinha sentido, era “sombra de sombra” (Assis, 2011, p. 219).

Do mesmo modo, assim como para Jacobina, as perspectivas pareciam restritas ao país dependente que se desvinculava (mas não se emancipava totalmente) de Portugal – e que tinha em seu horizonte uma pressão pela abolição da escravatura. Jacobina, de seu lado, não se movia sozinho, ele necessitava da “alma exterior” para se afirmar como sujeito e precisava do trabalho escravo para sobreviver: sozinho, sem o “outro” – o duplo que o completava –, ele não

caminhava. Consequentemente, a emancipação era utópica tanto para a personagem, quanto para o país.

Jacobina fica admirado quando os escravos fogem, uma vez que não suspeitava da intenção secreta de tais “espíritos boçais”. Para a sociedade da época, os escravos não eram vistos como seres humanos, e sim como propriedade, bens semoventes. A concepção dos escravizados como propriedades foi assentada pelo futuro Jacobina, o qual os via como parte da propriedade tão somente. Ele ficou admirado com a fuga, não percebendo suas intenções; uma vez que não os reconhecia como seres humanos, não poderia reconhecer seus anseios por liberdade.

A escravização no período estava tão imiscuída à sociedade que, para o alferes da guarda, assim como para a maior parte da população, a concepção do escravizado como bem semovente ou como animalizado era consuetudinária. Luiz Felipe de Alencastro (1997, p. 80) exemplifica tal aspecto:

Josiah C. Nott, médico escravocrata e poligenista americano, propôs uma nova disciplina, a “negrologia” [...] no final dos anos 1840.

No Império, as novas ideias parecem ter sido inicialmente veiculadas por médicos franceses [...]. Médico particular de d. Pedro II, o francês dr. Sigaud reservou uma parte de seu livro *Du climat et des maladies du Brésil* (1844) às “doenças nervosas dos negros”: a epilepsia, a loucura e o suicídio. [...] Constatado o número elevado de suicídios entre os escravos – comprovado pela estatística policial da época –, os cientistas passam a reduzir o ato de desespero e de revolta a uma patologia cerebral característica dos negros.

No [...] *Manual do fazendeiro* [...], o dr. Imbert, ex-cirurgião da marinha imperial francesa, vai mais longe. Segundo ele, o negro diferia do branco não só pela cor como também “por uma limitação em sua organização cerebral, que não lhe permite levar ao mesmo grau a extensão das suas faculdades intelectuais”. Caracterizados por essa deficiência cerebral, os escravos entregavam-se à libertinagem e à preguiça, “vícios dos negros que produzem as enfermidades”.

O argumento que combinava teoria científicista à hierarquia social para justificar o escravismo vigorava em meados dos anos 1840. A teoria científicista, no entanto, ganhou força a partir de 1853, com as teses do *Ensaio sobre a desigualdade das raças*, de Arthur de Gobineau. Essas teses relacionavam-se com o naturalismo e o darwinismo social, os quais explicavam a realidade social com base na luta universal dos organismos pela sobrevivência e na hierarquia natural que dividiria a humanidade entre raças inferiores e superiores.

No Brasil, Sílvio Romero retomou o projeto concebido por Francisco Adolfo de Varnhagen, em sua *História geral do Brasil*, publicada entre 1854 e 1857. A partir de Sílvio Romero, surgiram duas posições distintas a respeito do tema da raça (que estava na pauta da produção intelectual brasileira), ambas tendo como base a miscigenação. A primeira apontava-a como responsável por uma esterilidade, senão biológica, cultural e, em função disso, ocasionaria a inviabilidade de qualquer esforço de civilização por parte do país. A segunda posição procurava libertar o Brasil dessa suposta condenação, assegurando “um tipo de terapêutica ética” (Romero *apud* Botelho, 2002, s.p.) que garantiria o predomínio gradual dos caracteres brancos sobre os negros na população miscigenada – “a chamada teoria do branqueamento”. Sílvio Romero enfatizava que a redenção étnica do país ocorreria quando o branco preponderasse e se mostrasse “puro e belo como no velho mundo”. Dois fatos contribuiriam largamente para esse resultado, segundo Romero (*apud* Botelho, 2002, s.p.): “de um lado a extinção do tráfico africano e o desaparecimento constante dos índios, de outro a imigração europeia”.

Essa perspectiva pode ser relacionada ao conto, uma vez que Jacobina, ao relatar o episódio aos cavalheiros na casa de Santa Tereza, destaca ter vinte e cinco anos na época. Deduzindo-se, assim, que o período em que a história do alferes transcorre pode ser aproximado do final de 1850 – ou seja, decrescidos do ano de publicação d’*O espelho*, 1882, os vinte e cinco anos do alferes, tem-se a data de 1857 –, momento em que a escravização e o “racismo científico” vigoravam “a plenos pulmões”. No entanto, o período também é marcado pelo fim do tráfico negreiro interatlântico, que se encerrou em 4 de setembro de 1850, por meio da Lei Eusébio de Queirós – apesar dessa lei, o tráfico ilegal era realizado com intensidade.

A escravização e a dependência de Portugal direcionavam o destino da jovem nação, assim como a sujeição à farda, ao olhar externo e ao trabalho dos escravizados direcionava o destino de Jacobina. A autonomia, portanto, não se efetiva, ela caminha conforme o badalar do relógio da casa da tia Marcolina, lentamente. À vista disso, tanto a economia escravagista quanto as propostas liberais são alvo da crítica machadiana. De um lado, questiona-se a autonomia ilusória, assim como o projeto civilizatório também de aparência. De outro lado, censura-se o posicionamento escravocrata que via como ameaça à sua hegemonia os passos que começavam a se insinuar rumo à abolição – passos lentos, diga-se de passagem. Os escravocratas justificavam a conservação do sistema como a garantia da autonomia econômica. Celso Furtado (2005, p. 138) aponta:

Constituindo a escravidão no Brasil a base de um sistema de vida secularmente estabelecido, e caracterizando-se o sistema econômico escravista por uma grande estabilidade estrutural, explica-se facilmente que para o homem que integrava esse sistema a abolição do trabalho servil assumisse as proporções de uma “hecatombe social”. Mesmo os espíritos mais lúcidos e fundamentalmente antiescravistas, como Mauá, jamais chegaram a compreender a natureza real do problema e se enchiam de susto diante da proximidade dessa “hecatombe” inevitável. Prevalencia então a ideia de que um escravo era uma “riqueza” e que a abolição da escravatura acarretaria o empobrecimento do setor da população que era responsável pela criação de riqueza no país. Faziam-se cálculos alarmistas das centenas de milhares de contos de réis de riqueza privada que desapareceriam instantaneamente por um golpe legal.

Cabe salientar, para mais, que a passagem de um narrador a outro dá a ver a transformação que leva o jovem João até Jacobina: ele deixa de ser pobre e dependente, passa a militar e aporta na posição de capitalista. Como Jacobina, porém, a percepção de mandatário é consciente e bem definida. Esse homem de meia-idade enxerga no “outro”, nos amigos ouvintes de sua história, apenas objetos passivos que deveriam perpetuar sua posição – de narrador arbitrário. Os sujeitos que ouvem Jacobina não têm direito à voz e, portanto, suas alteridades são negadas e subjugadas (assim como acontece aos escravizados, quando o alferes não entende a razão da fuga porque não pode reconhecer sua humanidade nem, com isso, seus desejos de liberdade).

Conforme o exposto, a crítica machadiana parece, portanto, recair sobre a sociedade que festeja a farsa do “Sete de Setembro”, que diz ter como elemento formador o índio, mas que carrega os estigmas da cisão para com a “alma” portuguesa, que forja sua história com o sangue e a força de trabalho escravizado e que importa os costumes burgueses e a cultura europeia inseridos no chão local de forma canhestra. A elite liberal também é cindida (como Jacobina e como o país) em duas faces, uma pública, que segue os ideais de igualdade e fraternidade da Revolução Francesa, e outra privada, interna, que tem no arbítrio, na violência, no escárnio – e também no favor – seu pilar de sustentação.

## Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil*. Império. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 11-94.

- ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. *In: Crítica literária*. São Paulo: Mérito, 1961.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. III.
- ASSIS, Machado de. *Contos reunidos*. Porto Alegre: Pradense, 2008.
- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2011.
- BOTELHO, André. Cientificismo à brasileira: notas sobre a questão racial no pensamento social. *Achegas.net – Revista de Ciência Política*, n. 1, set./out. 2002. Disponível em: [https://www.achegas.net/numero/um/andre\\_b.htm](https://www.achegas.net/numero/um/andre_b.htm). Acesso em: 16 jul. 2014.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- FERRARO, Alceu Ravenello. *História inacabada do alfabetismo no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2009.
- FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges – e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005. Disponível em: <https://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Furtado,%20Celso/Celso%20Furtado%20-%20Formação%20Econômica%20do%20Brasil.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2021.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LYRA, Maria de Lourdes Viana. Memória da Independência: Marcos e representações simbólicas. *Revista Brasileira de História*, v. 15, n. 29, p. 173-206, 1995. Disponível em: [https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID\\_ARQUIVO=3779](https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3779). Acesso em: 4 jul. 2014.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. 3. ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.
- SETE de setembro. *Gazeta de Notícias*, ano VIII, n. 249, p. 1, 1882. Disponível em: <https://memoria.bn.br>. Acesso em: 16 jul. 2014.

## O conto “O espelho” em ambientes não formais e virtuais de ensino

Marina Bonatto Malka

A pandemia de Covid-19 mudou diversas perspectivas e hábitos em nossa sociedade, entre eles, usar máscara e álcool em gel, evitar aglomerações e manter distanciamento. Com a educação não foi diferente, pois em março de 2020 as escolas fecharam no Brasil e começou o ensino remoto, aproximando-nos da Tecnologia da Informação e da Comunicação (TIC), do Ensino a Distância (EAD) e do *home office*. Como implantar um ensino remoto eficiente em tão pouco tempo, em uma sociedade tão desigual? Para isso, foi necessário um grande investimento em tecnologia nas escolas para que o ensino remoto funcionasse: uso de plataformas on-line de ensino, como Google Sala de Aula; formação para professores sobre ensino remoto, ensino híbrido e TICs; distribuição de aparelhos celulares e planos de internet para os estudantes; entre outros. A palavra que os professores mais escutaram na pandemia de Covid-19 foi “se reinventar”: como, do dia para noite, planejar aulas on-line e remotas sem o conhecimento de EAD? E os professores que não estavam inseridos no mundo tecnológico? E como integrar os alunos que são excluídos do mundo digital para que acompanhassem as aulas e atividades remotas?

No ano seguinte, em 2021, com o ensino híbrido, outros problemas surgiram. Como tornar a escola segura para alunos, professores, profissionais da educação em geral no ensino presencial? Foi necessário investimento em higiene e limpeza da escola e compra de álcool em gel, termômetros digitais, tapetes higienizantes, luvas, máscaras faciais e protetores faciais (*face shield*). Além disso, a contratação de funcionários para a organização e o monitoramento em prol do distanciamento entre os estudantes, seja na hora da entrada e saída da escola, no pátio, no refeitório ou na disposição das classes. Como lidar com os grupos escalonados, ou seja, com uma parte dos alunos em casa e outra parte em aula, dificultando a continuidade no processo de ensino-aprendizagem? A divisão das turmas em grupos para que os alunos pudessem manter o distanciamento fez com que as escolas adquirissem webcams para aulas on-line e melhorassem a qualidade da internet da escola. Vamos finalizar o ano de 2021 com o retorno obrigatório de todos os alunos do estado do Rio Grande do Sul (mantendo o distanciamento, sendo necessário ainda o escalonamento dos

grupos), de escola pública e particular, estadual e municipal, encaminhando-se ao “novo normal”, expressão criada para designar o mundo pós-pandêmico.

Com a pandemia abrandando, parte da população vacinada e o número de casos e de mortes de Covid-19 reduzindo, é possível visualizar de maneira panorâmica o que já vivemos e torcer para que logo seja possível pensar em um retorno à “normalidade”. Com certeza a pandemia e o ensino remoto deixarão marcas na educação brasileira: muitos alunos, que já estavam desmotivados a estudar, desistiram da escola: estudantes que evadiram porque necessitaram trabalhar para ajudarem as suas famílias que foram abaladas financeiramente pela pandemia; alunos que foram excluídos por não terem acesso à internet e/ou aparelho celular/computador; estudantes que tiveram que cuidar de seus irmãos mais novos durante o EAD; e até mesmo o abandono escolar pelo abalo emocional devido à morte de parentes por Covid-19. A evasão escolar cresceu exponencialmente com a pandemia: “O levantamento da Fundação Getúlio Vargas (FGV) aponta que, em 2019, a taxa de crianças fora das escolas era de 1,39%. Em 2020, esse número saltou para 5,5%” (Puate; Rocha; Couto, 2021). A partir da estatística da FGV sobre os impactos da pandemia de Covid-19 no Brasil, é esperado um atraso de quinze anos na educação, prejudicando principalmente os alunos do ensino fundamental (em matemática) e de regiões menos desenvolvidas do Brasil. Para reverter a situação, será necessário um grande investimento nos segmentos da educação e da pesquisa sobre educação para que os índices apontem para um cenário otimista do futuro do ensino no Brasil.

E qual é o papel da universidade em relação à educação na pandemia? Essa pergunta surgiu em uma reunião de um grupo de pós-graduandos, alunos da prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Regina Zilberman no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLET) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no início do surto de Covid-19 no Brasil, em março de 2020. Naquele momento, muitos alunos da educação básica estavam sem aulas, até que as escolas se adequassem ao ensino remoto. No grupo, foi pensado como seria possível ajudar os estudantes, e ensinar literatura era o caminho mais apropriado, pois todos os integrantes eram discentes em Estudos de Literatura no PPGLET. A prova de Literatura em Língua Portuguesa do vestibular da UFRGS cobra doze leituras obrigatórias e sabe-se que muitos estudantes têm acesso limitado a essas obras. Logo, chegou-se à ideia de fazer vídeos sobre essas leituras obrigatórias a fim de auxiliar os alunos que desejassem prestar vestibular.

Este capítulo consiste em uma reflexão sobre o ensino do cânone literário Machado de Assis – mais especificamente *Papéis avulsos* (Assis, 2011), uma

das leituras obrigatórias da UFRGS – em ambientes não formais e virtuais de ensino – nesse caso, o YouTube –, a partir de vídeos de um canal, criado e administrado pelo grupo, chamado “Letras na rede”, como ferramenta no auxílio a estudantes durante a pandemia da Covid-19. Primeiro, será analisado o conto “O espelho”, do livro *Papéis avulsos*, de Machado de Assis (2011); depois, a repercussão sobre o ensino do autor na escola e a teoria do letramento literário e da mediação da leitura de Rildo Cosson (2009), finalizando com a plataforma YouTube e o ensino não formal em ambientes virtuais. A relação entre a literatura – e o ensino de literatura – e a tecnologia vem estreitando com o passar do tempo: *e-books* e *audiobooks* caíram no gosto dos leitores pela praticidade e dinamicidade. Atualmente, o ensino de literatura a partir de vídeos surge como maneira de democratização do conhecimento.

### **Letras na rede e o conto “O espelho”, de Machado de Assis**

O projeto “Letras na Rede”, orientado pela prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Regina Zilberman, conta com quinze estudantes de Letras da UFRGS, a maioria do programa de pós-graduação, que decidiram, durante a pandemia de Covid-19, auxiliar estudantes que se preparam para o vestibular, sobretudo o da UFRGS (prova de Literatura em Língua Portuguesa), ou para o Enem (prova de Linguagens), via vídeos do YouTube. Contamos com mais de mil inscritos em nosso canal do YouTube, nosso vídeo com maior número de visualizações é sobre o conto “Na arca”, do livro *Papéis avulsos*, com mil e trezentos *views*, e postamos semanalmente vídeos sobre literatura.

Na primeira série de vídeos, foram analisados os contos do livro *Papéis avulsos*, de Machado de Assis (2011), uma das leituras obrigatórias do vestibular da UFRGS. Na série posterior, foram examinadas as demais leituras obrigatórias do vestibular (são, ao total, doze leituras), como o álbum *Construção* (1971), de Chico Buarque, e o livro *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo. O “Letras na rede” continua com a série de vídeos chamada “Conexões Literárias”, de tema livre dentro da história da literatura, como literatura escrita por mulheres, literatura afro-brasileira, literatura africana, canção popular, entre outros temas. Também abordamos em nossas postagens o ensino de literatura, por perceber que parte do nosso público é formado por professores.

O “Letras na rede” começou com a ideia de disponibilizar vídeos sobre as doze leituras obrigatórias da UFRGS, pois sabemos a dificuldade de acesso às obras e a cursos pré-vestibulares que boa parte dos alunos tem, principalmente os de escola pública. Além de ser uma alta carga de leitura, nem sempre



o aluno tem o livro disponível, nem na biblioteca da escola nem on-line, fazendo que recorram a resumos prontos (muitas vezes de qualidade e autoria duvidosas) ou que se sintam desestimulados a fazer as leituras. Os vídeos do “Letras da rede” não têm o objetivo de substituir a leitura, mas sim simular uma mediação entre o livro e o leitor, incentivando a reflexão e norteando caminhos de interpretação, além de salientar possíveis assuntos que serão cobrados nas questões da prova.

Em “O espelho”, de subtítulo “esboço de uma nova teoria da alma humana”, conto que fiquei encarregada de gravar um vídeo para o “Letras na rede” no YouTube, comentando que o espelho é o objeto que vai revelar para o personagem principal chamado Jacobina a duplicidade da alma: “[...] uma que olha de dentro para fora e outra que olha de fora para dentro” (Assis, 2011, p. 162). De acordo com M. Barros (2004), “[a] importância do espelho repousa na condensação do olhar do outro que se ausentará, ao mesmo tempo em que transforma, para Jacobina, o olhar do outro em olhar de si” (Barros, 2004, p. 4). O conto filosófico, em chave de ironia e crítica social, conta a história de Jacobina que, quando jovem e alferes, passa um tempo na casa de sua tia D. Marcolina e cria uma teoria da existência da alma exterior que, em seu caso, estava materializada em sua farda de alferes. O ser humano deve ter as almas interior e exterior alinhadas.

Durante a estadia, ele é bajulado pela sua tia e pelos demais habitantes do sítio, fazendo que essa alma exterior predominasse e eliminasse a interior. Quando Jacobina se viu sozinho no sítio, teve que vestir diariamente sua farda para que alinhasse as suas almas. Sobre esse fato, Barros (2004, p. 5) pontua: “[...] vemos que não basta vestir a farda; é preciso que os outros a vejam e a reconheçam como farda, que acaba sendo uma ‘segunda alma’, indispensável para a integridade psicológica do personagem: ser por meio dos outros”. Trata-se de um conto bastante estimado pelo público leitor, inclusive o jovem, pois dialoga bastante com a atualidade, devido à manutenção de uma sociedade movida pelas aparências e pelo prestígio social, o “ser *versus* parecer”. Alfredo Bosi (2014, p. 241) analisa a simbologia da farda como patente social:

Ora, a farda é, sem dúvida, uma coisa que existe fora do sujeito e antes dele. Na esfera das representações sociais ela remete ao lugar público, o status ocupado pelo alferes. Uma coisa, um lugar. As representações já estão formadas pela interação de redes, grupos, no caso, o universo familiar de Jacobina. Do mesmo modo, o objeto do olhar do outro é também uma construção social: aqui, a valoração da patente da Guarda Nacional, que propiciou um alto grau de autoestima da parte de Jacobina.

O conto foi publicado originalmente em 1882 no jornal *Gazeta de Notícias* em uma sociedade “formada por cidadãos que começavam a reconhecer [...] como figuras fragmentadas, numa sociedade alicerçada em valores contraditórios, nos quais se mesclavam um discurso liberal às ideias e relações econômicas e sociais ainda presas aos modelos vigentes na recém abolida escravidão” (Barros, 2008, p. 103). “O espelho” possui uma estrutura semelhante ao teatro devido aos diálogos e à mudança de espaço, pois inicia com a cena de “quatro ou cinco cavalheiros” conversando sobre questões metafísicas de alta transcendência (narrador em 3ª pessoa), depois muda para o tempo de juventude de Jacobina, quando criou a teoria da duplicidade da alma (narrador em 1ª pessoa) e por fim retorna ao presente da conversa metafísica entre amigos (narrador em 3ª pessoa). Esse tipo de estrutura narrativa (alternância de espaço e narradores) também aparece em outros contos do autor, como a metanarrativa “Um esqueleto” (1875), publicada no *Jornal das Famílias*.

Em relação ao enredo, Barros (2008) compara Jacobina ao personagem Drácula, pois ambos estão presentes em narrativas de medo e terror, não se refletem no espelho e são representações da modernidade capitalista. Sobre o medo do homem moderno: “[...] ‘O espelho’ suscita e expressa o estranhamento, o medo do homem moderno diante da nova configuração da vida social, do trabalho, das relações humanas na modernidade nascente” (Barros, 2008, p. 113). O nome do protagonista, Jacobina, remete ao termo “jacobino”, que no final do século XVIII na França era usado, de forma pejorativa, aos defensores de opiniões revolucionárias extremistas, sendo utilizado ironicamente por Machado, já que ele não gosta de se posicionar frente aos companheiros.

O fato de Jacobina se ver no espelho com nitidez apenas quando está fardado também se aproxima do mito de Narciso a partir das reflexões psicanalíticas de Sigmund Freud, analisado no artigo de Marta Cavalcante de Barros (2004). Sobre a libido narcísica, que foi criada a partir da supervalorização de si pelo olhar dos outros, Freud explica a sua relação com o investimento objetal, que no conto aparece materializado na farda de alferes:

Freud considerou que, existindo em cada indivíduo apenas uma quantidade fixa de libido, a parte dela investida no Eu seria subtraída do investimento objetal e vice-versa. A libido narcísica, tal como a objetal, é eminentemente móvel e pode ser reinvestida nos objetos – quando isso ocorre, estes ficam impregnados com uma qualidade particular, derivada exatamente do componente narcísico da libido que os investe. (Barros, 2004, p. 3).

A autora diz: “[...] o conto ajuda-nos a perceber que o ser humano não consiste somente na “realidade psíquica”, mas habita um corpo e vive em sociedade – aspectos refletidos no espelho” (Barros, 2004, p. 2). O espelho, objeto fino e antigo trazido pela família real ao Brasil, reflete a patente social da farda. Além da figura do Narciso, Barros (2004) reflete sobre a importância do espelho na ausência do olhar do outro, quando Jacobina fica sozinho na fazenda: “Desse modo, o alferes surge como um outro – socialmente imposto e venerado –, e com o qual Joãozinho identifica-se por meio de uma relação de objeto tipo narcísica” (Barros, 2004, p. 5). Jacobina só se reconhece como alferes, a imagem social criada pelos outros. Ele fica alienado nessa alma exterior, gerando satisfações narcísicas. Além disso, a mudança de *status* para alferes implica a mudança de nome: “A vivência na fazenda será decisiva para a transformação de Joãozinho para alferes; nesse espaço, a ‘voz’ do outro complementa e condensa o ‘olhar’ desse outro, ocupando um papel de relevo na constituição [...] da imagem que Jacobina irá construir de si mesmo” (Barros, 2004, p. 3).

Para além do enredo, foram abordadas no vídeo do “Letras na Rede” temáticas de elementos literários que são questionadas com maior intensidade nas provas de vestibular de Literatura na UFRGS, como: tipo de narrador, contexto histórico, espaço, tempo, entre outros. A narrativa possui intertextualidades implícitas (como mito de Narciso e a Bíblia) e explícitas (como “O Barba Azul”, de Charles Perrault), cruciais para a compreensão do enredo. No final do vídeo, foi analisada uma questão já cobrada no vestibular da Federal para que os alunos percebessem o tipo de questão cobrada pela prova. As perguntas feitas nos comentários do vídeo foram respondidas em outro, que reúne todos os questionamentos sobre os contos de *Papéis avulsos*.

### **Por que e como ler Machado?**

Logo, em um ambiente virtual e não formal de ensino como o canal do YouTube do “Letras na Rede”, é possível incitar a reflexão sobre as nuances e a atualidade da narrativa de Machado de Assis. É de praxe que a prova de Literatura do vestibular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul cubra, todo ano, em sua lista de leituras obrigatórias, algum livro do autor, devido a sua importância na literatura brasileira. Para a criação do vídeo, foi necessário: procurar relações do enredo com o presente (mundo de aparências) para que o leitor se sentisse mais próximo da obra e percebesse a sua atualidade; usar linguagem acessível (menos acadêmica e mais próxima da linguagem não formal) visando ao público-alvo do vídeo: aluno de ensino médio que se prepara

para o vestibular; evidenciar elementos da narrativa (narrador, personagens, crítica social, tempo histórico, espaço, intertextualidades etc.) que auxiliem o estudante na compreensão do conto e, conseqüentemente, na hora da prova; e tentar desmistificar que Machado de Assis não deve ser lido por jovens.

Sobre o último tópico, é interessante fazer algumas ponderações a partir da análise de Hugo Carvalho Villa Maior (2021) sobre a importância do ensino de Machado de Assis na escola. Primeiro, por ser uma questão de reparação histórica ao autor que fora retratado como homem branco pela tradição. O livro *Machado de Assis afrodescendente* (2007), de Eduardo Assis Duarte, indica que a escravidão esteve presente em toda a trajetória literária machadiana: em diversos contos, como “O caso da vara” (1891), “Mariana” (1871) e “Pai contra mãe” (1906), e em romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899), o autor aborda a temática da denúncia contra a escravidão. No próprio conto “O espelho”, a tia de Jacobina possui escravos em seu sítio, os quais fogem quando ela se ausenta. Mesmo com diversas teorias sobre a “morte do autor” (Roland Barthes), ou seja, sobre o apagamento da figura do escritor em relação à leitura da obra, é importante frisar que Machado era um homem negro, neto de escravos alforriados, em um período escravista na história do Brasil, logo, não é gratuita a maneira que surge o tema da escravidão em suas obras. Ele trabalhava e publicava em jornais e usava a fina ironia para lidar com assuntos da negritude.

Segundo, por ele ser um clássico. Italo Calvino em *Por que ler os clássicos* (1993) dá quatorze definições do termo “clássico”. A escolha das três definições entre as quatorze a seguir não foi aleatória: é possível encontrar a importância de se ler o escritor clássico Machado de Assis em cada uma delas. A primeira definição, “[o]s clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca ‘Estou lendo...’” (Calvino, 1993, p. 9), aponta que temos, na juventude, o primeiro encontro com os clássicos, mas que na idade madura usufruímos mais a leitura. É possível ler Machado na adolescência, com a mediação de um professor; contudo, a leitura machadiana na vida adulta é mais intensa e significativa. Na definição nove, “[o]s clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos” (Calvino, 1993, p. 12). Sabe-se que a literatura machadiana continua bastante lida, criticada e recorrente em listas de leituras de vestibular, nas aulas de literatura e de língua portuguesa, em livros didáticos e em questões de provas. Por fim, a definição quatorze, “[é] clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (Calvino, 1993, p. 15). Mesmo produzindo uma literatura

entre os séculos XIX e XX, a obra de Machado mantém-se atual: crítica à burguesia, à sociedade de aparências e à realidade social, colocando em destaque a tensão entre o sujeito e a sua realidade.

Rildo Cosson (2009) também fala sobre o ensino do cânone na escola. Para o autor, ele carrega parte da nossa identidade e herança cultural e é preciso passar por ele para atingir a maturidade como leitor, seja para contemplá-lo ou refutá-lo. A literatura que deve ser ensinada na escola é a de sistemas, ou seja, que englobe os sistemas do cânone, da literatura contemporânea etc., ou seja, que ela seja diversa e plural:

A literatura deveria ser vista como um sistema composto de outros tantos sistemas. Um desses corresponde ao cânone, mas há vários outros, e a relação entre eles é dinâmica, ou seja, há uma interferência permanente entre os diversos sistemas. A literatura na escola tem por obrigação investir na leitura desses vários sistemas até para compreender como o discurso literário articula a pluralidade da língua e da cultura. (Cosson, 2009, p. 34).

É fundamental que aconteça uma mediação da leitura de Machado de Assis em sala de aula. Ele é um escritor que produziu literatura há mais de cem anos, logo, possui uma linguagem mais antiga, além de expressões, jargões e costumes da época que podem ser estranhos ao alunado. Logo, o papel do professor é crucial para conduzir o processo de leitura, para que o aluno não se sinta frustrado e incapaz de compreender a obra. Hugo Carvalho Villa Maior (2021) responde a seguir à provocação do *youtuber* Felipe Netto, com seu famoso *tweet* “Álvares de Azevedo e Machado de Assis NÃO SÃO PARA ADOLESCENTES! E forçar isso gera jovens que acham literatura um saco”,<sup>1</sup> afirmando a necessidade de se fazer uma leitura mediada de Machado de Assis pelo professor e dando exemplos de abordagens do autor em sala de aula, como a produção de história em quadrinhos após a leitura:

Porque, talvez, a grande questão não está no fato do que o adolescente deve ou não ler. Mas como a escola deve fazer a mediação dessa leitura. Perceba que em momento nenhum se coloca em dúvida o papel da escola na condução desse processo (já aí tentando responder mais uma vez à provocação de Neto). (Villa Maior, 2021).

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/felipe-neto-critica-leitura-forcada-de-machado-de-assis-por-jovens/> Acesso em: 18 out. 2021.

A mediação da leitura literária pelo professor em sala de aula é tema do livro *Letramento literário: teoria e prática*, de Rildo Cosson (2009). O autor afirma: “Os livros, como os fatos, jamais falam por si mesmos. O que os fazem falar são os mecanismos de interpretação que usamos, e grande parte deles são aprendidos na escola” (Cosson, 2009, p. 13). É possível depreender que o ensino de literatura mediante o letramento literário não é a escolarização da literatura, mas sim a criação de mecanismos fornecidos pela escola para que se desenvolva a proficiência da leitura literária pelo aluno. Para que ocorra o letramento literário, é preciso que as atividades relacionadas à literatura sejam mediadas pelo professor, e não simplesmente uma recomendação da leitura feita por ele. No livro, o autor dá exemplos de sequências básicas para trabalhar leitura literária em sala de aula, que possui algumas etapas: motivação, introdução, leitura e interpretação.

Sobre o ensino de literatura, Regina Zilberman complementa: “A execução dessa tarefa depende de se conceber a leitura não como o resultado satisfatório do processo de alfabetização e decodificação de matéria escrita, mas como atividade propiciadora de uma experiência única com o texto literário (Zilberman; Silva, 2008, p. 23). Ler literatura não é decifrar um texto, e sim ter uma experiência diferenciada, incentivando a formação de leitores. Nos vídeos do projeto “Letras na Rede”, o integrante que grava seu vídeo sobre literatura está no papel de mediador entre o livro e quem está assistindo ao vídeo, fornecendo ferramentas para auxiliar na compreensão e reflexão da obra pelo estudante.

## **O YouTube e os ambientes de ensino**

O uso de tecnologia para o ensino foi algo que invadiu a realidade a partir de 2020, devido à pandemia de Covid-19. Com escolas fechadas em ensino remoto ou parcialmente abertas com estudo híbrido, o ensino em ambientes virtuais, como o YouTube, uma plataforma de compartilhamento de vídeos gratuitos, tornou-se um grande aliado da aprendizagem. Além disso, sites como Google Sala de Aula (sala de aula on-line, sendo possível disponibilizar aulas, corrigir atividades, anexar textos e vídeos, fazer videochamadas etc.), Wordwall (site para criação de jogos on-line), Pinterest (site de compartilhamento de imagens), entre outros, foram alternativas usadas pelos professores e pelas instituições de ensino a partir da necessidade de se desenvolver tecnologicamente devido ao distanciamento físico gerado pela pandemia. Escolas adquiriram, do dia para a noite, mais computadores, *webcams*, lousas digitais

interativas, projetores e planos de internet, ou seja, a modernização tecnológica, que em muitos lugares estava a passos lentos, foi avançada de maneira emergencial.

O uso da Tecnologia da Informação e da Comunicação (TIC) torna-se cada vez mais necessário para que a escola e a aprendizagem sejam mais atraentes para o aluno, além de acompanharem seu dia a dia, em que cada vez mais utiliza celulares e jogos on-line. As TICs são um grupo de tecnologias que auxiliam na comunicação, incluindo *hardwares*, como *smartphones* e computadores, *softwares*, como aplicativos de mensagens instantâneas (WhatsApp), videochamadas e jogos e tudo mais que pode ser acessado por meio da internet. Muitas vezes a escola não consegue acompanhar as mudanças tecnológicas, seja pela falta de investimento na aquisição de equipamentos, seja pela formação dos professores. Os alunos têm maior facilidade e desenvoltura com a tecnologia, pois já nasceram inseridos nela no século XXI, e os professores, principalmente os mais velhos, têm de se adaptar. Moran (Moran; Masetto; Behrens, 2007, p. 11) afirma que muitas aulas convencionais estão ultrapassadas, por ainda serem baseadas no método expositivo, em que o professor é o retentor do conhecimento e o aluno é o receptor, ou seja, o professor transmite o conhecimento e o aluno decora o conteúdo para a realização de provas. Logo, as TICs aproximam os professores dos alunos com atividades mais interativas e dinâmicas e que colocam o estudante como centro do processo de ensino-aprendizagem, potencializando seu interesse e o seu engajamento nas atividades escolares.

Especificamente sobre o site YouTube, ele é um grande aliado ao estudo frente à pandemia. Boa parte dos estudantes que têm acesso à internet já estão acostumados a utilizar a plataforma, seja para assistir a *youtubers*, *streamers*, *edutubers*, *booktubers*, tutoriais, shows, palestras ou clipes de música, entre outros. Além disso, é possível pausar, rever e acelerar o vídeo quando puder ou desejar assistir, principalmente quando se trata de um material didático em que o vídeo simula uma aula ou uma explicação, como os do “Letras na Rede”. Os *edutubers* são uma grande ferramenta de estudo atualmente, tendo o aluno a possibilidade de acessar mais de uma explicação, “trocando de professor”, devido às diversas opções, como Me Salva (diversas disciplinas), professor Noslen (português e literatura) e professor Ferreto (matemática). Também é possível fazer comentários e perguntas no *chat* do vídeo do YouTube e receber uma resposta, simulando a relação entre professor e aluno; quando se trata de uma *live*, a interação com o outros espectadores é fortalecida. Moran (1995) aponta a característica de linguagem verbal e não verbal presente no

vídeo, fazendo que ele seja mais interessante e prenda a atenção dos estudantes: “Vídeo é sensorial, visual, linguagem falada, linguagem musical e escrita. Linguagens que interagem superpostas, interligadas, somadas, não separadas. Daí a sua força” (Moran, 1995, p. 28).

Além disso, é necessário frisar que o conhecimento não é adquirido somente na sala de aula e na internet. Paulo Freire (1989), o maior educador brasileiro, frisa que existe a leitura de mundo, que não acontece na escola, e sim na socialização do indivíduo (educação informal), precedendo a leitura da palavra, escolarizada (educação formal). Logo, não se aprende só na escola. Podemos dividir em três tipos de educação: a formal, a informal e a não formal. A educação formal é aquela desenvolvida em instituições de ensino, com conteúdos previamente demarcados (português, matemática, geografia, entre outros), ou seja, uma educação acadêmica. A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) auxilia na padronização dos conteúdos dados aos estudantes de norte a sul do Brasil. Já a educação informal pode ser entendida “como aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização – na família, bairro, clube, amigos, etc., carregada de valores e cultura própria, de pertencimento e sentimento herdados” (Gohn, 2006, p. 28). Aproximando-se do conceito de leitura/conhecimento do mundo, a educação informal é a que obtemos ao longo da vida, podendo ser encontrada nas igrejas/templos/cultos, no trabalho, na comunidade, ou seja, é o primeiro espaço de transmissão de cultura local e conhecimento.

Dando foco à educação não formal, um dos destaques deste capítulo, trata-se daquela que se aprende “no mundo da vida”, em processos de compartilhamento de experiências visando à libertação social por meio do conhecimento. Ela pode acontecer em movimentos sociais, na internet, em sindicatos, em grupos de estudo, em manifestações, em grêmios estudantis, ou seja, em locais que se tem uma instrução de conhecimento ou uma troca de ideias que seja fora do ambiente educacional, da instrução do professor. Assim como a aprendizagem informal, o ensino não formal é bastante amplo, em que se encaixa na educação virtual:

A educação não formal designa um processo com várias dimensões tais como: [...] a aprendizagem de conteúdos que possibilitem aos indivíduos fazerem uma leitura do mundo do ponto de vista de compreensão do que se passa ao seu redor; a educação desenvolvida na mídia e pela mídia, em especial a eletrônica etc. (Gohn, 2006, p. 28).



Ou seja, há uma intenção de ensinar, de aprender e de trocar saberes e experiências a partir da educação não formal. Ela possibilita o conhecimento sobre o mundo e sobre as relações sociais entre os indivíduos. Os objetivos são bastante amplos e diversificados, pois esse tipo de processo educativo pode acontecer em diversos lugares, de diversas maneiras. Uma de suas metas é a transmissão de formação política e sociocultural, educando os seres humanos para a vida em sociedade. No caso da educação não formal virtual, como o YouTube (*edutubers*, *booktubers*, palestras, videoaulas, tutoriais, entre outros) e, mais especificamente, o “Letras na Rede”, o ensino de literatura é transmitido de maneira gratuita e acessível aos alunos que pretendem ingressar na universidade federal, neste caso, a partir do vestibular da UFRGS.

Os três tipos de educação são vistos como mecanismos promotores de inclusão social, sendo a educação formal a mais conhecida, que é a escola; a informal, a do dia a dia, a partir das relações sociais e da cultura local na igreja, em casa, na família e em grupos de amigos; e a não formal, o conhecimento adquirido fora da instituição escolar, via grupos sociais, internet, manifestações, grêmios, colegiados, entre outros. Cada uma tem um papel importante na vida do indivíduo.

### **Considerações finais**

Mesmo que o nível de escolaridade da população brasileira tenha aumentado drasticamente nas últimas décadas, ainda lidamos com obstáculos na educação, tais como o uso incessante (próximo ao vício) da internet pelo alunado (jogos on-line, redes sociais, como TikTok, Instagram, Facebook, etc., e troca de mensagens instantâneas, como WhatsApp); a ocorrência da pandemia de Covid-19, que afastou muitos alunos da escola e que irá atrasar a educação no Brasil (a partir da observação dos índices educacionais); a falta de verba governamental em massa para investimento em educação e em tecnologia, na remuneração mais digna dos professores, na manutenção das escolas e na aquisição de materiais didáticos, entre outros fatores. Visto que a educação acompanha a evolução da sociedade, podemos encontrar na tecnologia uma maneira de amenizar as desigualdades de acesso ao ensino, para chamar atenção dos alunos para a escola e para ampliar seu conhecimento de mundo, via educação não formal.

O ensino de literatura pela internet a partir de vídeos do YouTube, a fim de auxiliar os jovens na compreensão das obras em português e de democratizar o acesso às leituras obrigatórias da UFRGS, não terá sua duração apenas

no período pandêmico. Sabemos que a Covid-19 impulsionou o ensino a distância e o *home office*, fazendo com que a era tecnológica se tornasse uma realidade e que a perspectiva de que esse tipo de ensino e de trabalho se instalasse como uma alternativa que veio para ficar.

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2011.
- BARROS, Andrea de. Reflexos do medo na modernidade: uma leitura de “O espelho” (1882), de Machado de Assis. *Miscelânea*, Assis, v. 4, jun./nov. 2008. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/732/711>. Acesso em: 20 out. 2021.
- BARROS, Marta Cavalcante de. “O espelho”: entre o si mesmo e o outro. *Psyche*, São Paulo, v. 8, n. 13, jun. 2004. Disponível em: [https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-11382004000100006](https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382004000100006). Acesso em: 19 out. 2021.
- BOSI, Alfredo. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. *Estudos Avançados*, v. 28, n. 80, p. 237-246, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/79696/83698>. Acesso em: 19 out. 2021.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulain. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2009.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afrodescendente*. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.
- FELIPE Neto critica leitura “forçada” de Machado de Assis por jovens. *Veja São Paulo*. São Paulo, 23 jan. 2021. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/felipe-neto-critica-leitura-forcada-de-machado-de-assis-por-jovens/>. Acesso em: 18 out. 2021.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.
- GOHN, Maria da Glória. Educação não formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. *Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação*, Rio de Janeiro, 14, 50, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ensaio/a/s5xg-9Zy7sWHxV5H54GYdfQ/?lang=pt>. Acesso em: 19 out. 2021.
- MORAN, José Manuel. O vídeo na sala de aula. *Comunicação e Educação*, São Paulo, v. 2, p. 27-35, jan./abr. 1995. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36131/38851>. Acesso em: 19 out. 2021.

- MORAN, José Manuel; MASETTO, Mario Tarciso; BEHRENS, Marilda Aparecida (ed.). *Novas tecnologias e mediações pedagógicas*. São Paulo: Papirus, 2007.
- PUENTE, Beatriz; ROCHA, Rayane; COUTO, Camille. Alfabetização no Brasil retrocedeu 15 anos durante a pandemia, diz FGV. *CNN Brasil*, 19 out. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/alfabetizacao-no-brasil-retrocedeu-15-anos-durante-a-pandemia-diz-fgv/> Acesso em: 20 out. 2021.
- VILLA MAIOR, Hugo Carvalho. Por que (ainda) ler Machado de Assis na escola nos dias de hoje? – uma resposta para Felipe Netto. *Revista Educação Pública*, v. 21, n. 20, jun. 2021. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/21/20/por-que-ainda-ler-machado-de-assis-na-escola-nos-dias-de-hoje-r-uma-resposta-para-felipe-netto>. Acesso em: 20 out. 2021.
- ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Literatura e Pedagogia*. Ponto & contraponto. São Paulo; Global; Campinas: ALB, 2008.

# “Onde me espetam, fico”: alfinetadas machadianas em “História comum”, “Evolução” e “Um apólogo”

Bruna da Silva Nunes

## Considerações iniciais

A veleidade de D. Benedita exemplificada por meio do alfinete que caiu no chão e acabou por desencadear uma sequência de ações inconstantes. O alfinete que marcava a barra de um dos 37 vestidos de seda que D. Evarista comprara do Rio de Janeiro. Para além das narrativas machadianas em que alfinetes são mencionados *en passant*, como “D. Benedita” e “O alienista”, há outras em que esse pequeno objeto tão associado ao ato da costura é alçado a um papel de centralidade, tornando-se personagem e até mesmo narrador. Neste capítulo, pois, analiso três contos de Machado de Assis em que alfinetes assumem protagonismo e importância que ultrapassam a mera alusão, transfigurando-se em importantes recursos para o que caracterizei como “alfinetadas machadianas”.

## “História comum”

O conto “História comum”, publicado em 15 de abril de 1883 na revista *A Estação* (sem ser republicado em livro por Machado, apenas em edições póstumas), apresenta como um de seus grandes destaques o fato de ser narrado em primeira pessoa por um alfinete, mais especificamente um alfinete de uso, “desses com que as mulheres do povo pregam os lenços de chita, e as damas de sociedade os *fichus*, ou as flores, ou isto, ou aquilo” (Assis, 1962, p. 929, v. 2, grifo do autor). Os alfinetes de uso se opunham aos alfinetes de adorno, que seriam aqueles com algum tipo de ornamento, feitos para enfeitar as vestimentas, não tendo uma função meramente utilitária.

Posto isso, o narrador de “História comum” é um alfinete simples, que não foi produzido com o objetivo de embelezar as peças do vestuário, mas, sim, de pregá-las. Ao explicar o que um alfinete de uso prega, o narrador sinaliza a diferença entre as vestes das mulheres do povo e as das “damas da sociedade”: enquanto as primeiras usavam lenços de chita, as outras se valiam de *fichus* ou flores. A chita era um tecido de algodão duro que, por ser fabricado

em larga escala, principalmente nas indústrias da Inglaterra, tinha um baixo custo, o que facilitava sua compra pelas “mulheres do povo”. Já os fichus eram uma espécie de abrigo em formato triangular que as mulheres, normalmente da elite econômica, vestiam para cobrir o pescoço e os ombros.

Retomando a leitura de “História comum”, o narrador conta que fora comprado por uma triste mucama e vendido por poucos réis, juntamente com outros onze alfinetes.<sup>1</sup>

Tinha-me comprado uma triste mucama. O dono do armarinho vendeu-me, com mais onze irmãos, uma dúzia, por não sei quantos réis; cousa de nada. Que destino! Uma triste mucama. Felicidade, – este é o seu nome, – pegou no papel em que estávamos pregados, e meteu-o no baú. Não sei quanto tempo ali estive; saí um dia de manhã para pregar o lenço de chita que a mucama trazia ao pescoço. Como lenço era novo, não fiquei grandemente desconsolado. E depois a mucama era asseada e estimada, vivia nos quartos das moças, era confidente dos seus namoros e arrufos; enfim, não era um destino principesco, mas também não era um destino ignóbil. (Assis, 1962, p. 929, v. 2).

Felicidade<sup>2</sup> utilizava um lenço de chita, o que condizia com sua posição social, a de uma mucama, pois, de modo geral, a indumentária dos escravizados era sempre confeccionada com algodão, tanto por uma questão de preço quanto pela resistência do tecido. Os escravizados atuavam em diferentes funções e posições dentro das famílias pelas quais eram explorados, o que influenciava nas suas vestimentas, variando de acordo com a atividade que exerciam. Um escravizado que trabalhasse na lavoura, excluído do ambiente familiar dos senhores e do contato social com outros membros da elite econômica, usaria trajes que cumprissem apenas a função de evitar a nudez, e em alguns casos nem ao menos isso. Já um escravizado que participasse da rotina familiar no mesmo latifúndio, por exemplo, vestir-se-ia como trabalhador doméstico, de modo que não agredisse os olhos da “boa sociedade”. Tal era a condição de Felicidade; sendo uma mucama que “vivia no quarto das moças”, teria que

---

1 Na edição de 17 de fevereiro de 1880 do jornal *Gazeta de Notícias*, é anunciada uma carta de alfinetes pelo preço de 100 réis. Para fins de comparação, vemos que alfinetes de ouro são vendidos, como mostra a edição de 29 de fevereiro de 1880 do mesmo periódico, por 5\$000 réis.

2 Na Felicidade de Machado encontramos ecos da Felicidade de Flaubert, protagonista do conto “Um coração simples”, publicado originalmente no periódico *Le Moniteur Universel* nos dias 12, 13, 14, 15, 17, 18 e 19 de abril de 1877 e recolhido, no mesmo ano, na obra *Três contos*. Além da ironia algo melancólica que envolve as personagens, ambas fazem uso de um adereço similar: o lenço de chita (conhecida na França como *indienne*), preso por um alfinete.

possuir trajes com o mínimo de asseio para poder circular na intimidade da casa.

Prosseguindo a narrativa, o alfinete relata que ouviu falar sobre um baile na casa de um desembargador, para o qual

as senhoras preparavam-se com esmero e afincio, cuidavam das rendas, sedas, luvas, flores, brilhantes, leques, sapatos; não se pensava em outra coisa senão no baile do desembargador. Bem quisera eu saber o que era um baile, e ir a ele, mas uma tal ambição podia nascer na cabeça de um alfinete, que não saía do lenço de uma triste mucama? – Certamente que não. O remédio era ficar em casa. (Assis, 1962, p. 929-930, v. 2).

O alfinete, por pertencer a uma mucama, por não ser um alfinete de adorno, não iria ao baile do desembargador. Ele sequer sabia o que era um baile. A organização social vigente inviabilizava que ele circulasse por determinados espaços, uma vez que não estava inserido nas classes abastadas, aquelas que possuíam capital financeiro e simbólico para frequentar bailes e teatros, por exemplo. Logo, se a possibilidade de entrar em um baile era praticamente vetada a Felicidade, ao alfinete também era.<sup>3</sup>

É importante perceber que o narrador afirma que as senhoras se preparavam para a festa, que cuidavam das rendas e das sedas, mas, efetivamente, quem aprontava as moças, com amor de mãe, era Felicidade.

Ia de um lado para outro, solícita, obediente, meiga, sorrindo a todas, abotoando uma, puxando as saias de outra, compondo a cauda desta, concertando o diadema daquela, *tudo com um amor de mãe, tão feliz como se fossem suas filhas*. E eu vendo tudo. O que me metia inveja eram os outros alfinetes. Quando os via ir da boca da mucama, que os tirava da *toilette*, para o corpo das moças, dizia comigo, que era bem bom ser alfinete de damas, e damas bonitas que iam a festas. (Assis, 1962, p. 930, v. 2, grifo nosso).

Nesse sentido, Felicidade encarna uma imagem recorrente e – podemos dizer – fundante da cultura brasileira: a “mãe preta”, que, para Lélia Gonzalez,

não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora de

---

3 Gilberto Freyre aponta que, em casos de exceção, algumas famílias levavam as mucamas aos bailes, ocasião em que elas “iam às festas com o excesso de joias das iaiás a lhes abrilhantarem as orelhas, os braços, os dedos e os pescoços das mulatas ou de negras” (Freyre, 2006, p. 578).

raça como querem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente é a mãe. É isso mesmo, *é a mãe*. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: quem é que ama-menta, que dá banho, que limpa cocô, que põe pra dormir, que acorda de noite pra cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. (Gonzalez, 2020, p. 87, grifo da autora).

Apesar de vestir e apetrechar as meninas para o baile, Felicidade, sendo uma mucama, não foi convidada para a festa. Quem acompanha as meninas é a branca, a *outra*. A função de Felicidade era servir, ficando em casa pronta para atender aos desejos das senhoras enquanto elas poderiam circular pela cidade, gozando de sua ociosidade. Segundo June Hahner,

a escrava de cor criou para a mulher branca das casas-grandes e das menores condições de vida amena, fácil e na maior parte das vezes ociosa. Cozinhava, lavava, passava a ferro, esfregava de joelhos o chão das salas e dos quartos, cuidava dos filhos da senhora e satisfazia as exigências do senhor. (Hahner, 1978, p. 120-121 *apud* Gonzalez, 2020, p. 81).

Na noite do baile, o alfinete conta que Clarinha, uma das moças, já dentro do carro, deixou cair a rosa que levava pregada ao peito. Estando atrasada, não haveria tempo de buscar outro alfinete para colocar a rosa novamente, o que fez com que Felicidade, que havia acompanhado a família até à porta da rua, o limite de sua inserção na vida social da elite, oferecesse seu alfinete para Clarinha, justamente o alfinete narrador do conto. O alfinete, então, consegue ultrapassar barreiras físicas e simbólicas ao ter a chance de participar da festa.

Que alegria a de Clarinha! Com que alvoroço me tomou entre os dedinhos, e me meteu entre os dentes, enquanto descalçava as luvas. Descalçou-as: pregou comigo a rosa, e o carro partiu. Lá me vou no peito de uma linda moça, prendendo uma bela rosa, com destino ao baile de um desembargador. Façam-me o favor de dizer se Bonaparte teve mais rápida ascensão. Não há dois minutos toda a minha prosperidade era o lenço pobre de uma pobre mucama. Agora, peito de moça bonita, vestido de seda, carro, baile, lacaio que abre a portinhola, cavalheiro que dá o braço à moça, que a leva escada acima; uma escada suada de tapetes, lavada de luzes, aromada de flores... Ah! enfim! eis-me no meu lugar. (Assis, 1962, p. 930-931, v. 2).

Já no baile, Clarinha encontra Florêncio, seu par na festa que, após três valsas, diz que era tempo de a moça autorizá-lo a pedi-la em casamento. Ao final de “História comum”, tendo conversado com Clarinha por cerca de dez minutos, Florêncio pede para a futura noiva um penhor, a rosa que ela trazia ao peito. Ao despregar a flor, Clarinha atira, com indiferença, o alfinete à rua, que cai na copa do chapéu de um homem que passava, finalizando a narrativa de maneira cíclica, uma vez que a cena de início é a mesma de encerramento.

Mas, então, qual é a alfinetada? Ao responder a essa pergunta, não pretendo fechar uma questão, apenas apresentar uma das possíveis interpretações ao conto. Acredito, pois, que a alfinetada (ou uma das alfinetadas) está no paralelo entre a história do narrador alfinete e a história de Felicidade. Ao não ter mais função, o alfinete é descartado, é tratado com desdém. Do mesmo modo como ocorre com Felicidade, que, realizadas suas atribuições, é deixada em casa sem poder participar do baile, o alfinete é desprezado ao não mais estar a serviço de alguma necessidade de Clarinha. Às classes baixas, e aos escravizados de maneira muito mais pungente, espaços como bailes de desembargadores, destinados à elite econômica, são interditados.

### “Evolução”

Publicado no periódico *Gazeta de Noticias* em 24 de junho de 1884 e, anos mais tarde, reunido no livro *Relíquias de casa velha*, lançado em 1906, o conto “Evolução” é narrado em primeira pessoa por Inácio que, por sua vez, relata alguns episódios relacionados a Benedito, homem que conheceu durante uma viagem a Vassouras. Citando Shakespeare, o narrador afirma: “Que valem nomes, perguntava ela ao namorado. A rosa, como quer que se lhe chame, terá sempre o mesmo cheiro.’ Vamos ao cheiro do Benedito” (Assis, 1962, p. 703, v. 2).

Para conseguir, então, “exalar o cheiro” de Benedito, Inácio descreve-o:

tinha quarenta e cinco anos, quando o conheci; não declaro em que tempo, porque tudo neste conto há de ser misterioso e truncado. Quarenta e cinco anos, e muitos cabelos pretos; para os que o não eram usava um processo químico, tão eficaz que não se lhe distinguiam os pretos dos outros – salvo ao levantar da cama; mas ao levantar da cama não aparecia a ninguém. Tudo mais era natural, pernas, braços, cabeça, olhos, roupa, sapatos, corrente do relógio e bengala. O próprio alfinete de diamante, que trazia na gravata, um dos mais lindos que tenho visto, era natural e legítimo, custou-lhe bom dinheiro; eu mesmo o vi comprar na casa do... Já me ia escapando o nome do joalheiro; – fiquemos na Rua do



Ouvidor. Moralmente, era ele mesmo. Ninguém muda de caráter, e o do Benedito era bom, – ou para melhor dizer, pacato. Mas, intelectualmente, é que ele era menos original. Podemos compará-lo a uma hospedaria bem afreguesada, aonde iam ter ideias de toda parte e de toda sorte, que se sentavam à mesa com a família da casa. Às vezes, acontecia acharem-se ali duas pessoas inimigas, ou simplesmente antipáticas, ninguém brigava, o dono da casa impunha aos hóspedes a indulgência recíproca. (Assis, 1962, p. 704, v. 2).

Nesse excerto, notamos que Inácio retrata Benedito como um homem artificial e pouco original. O que é elencado como natural, além dos braços, das pernas e dos olhos, são objetos. Dentre eles, destaca-se o alfinete de diamante, que era legítimo; o supérfluo é realçado na descrição por ser genuíno, ao contrário das ideias de Benedito, como veremos no decorrer desta seção.

Ao fazer um estudo da narrativa machadiana, Luiz Roncari sugere que

uma das coisas que mais salta aos olhos do leitor em todas essas histórias de Machado são os processos de *redução* e *mutilação*, que muitas vezes se confundem, da pessoa no ambiente social em que as situa e que ele reproduz estilizadamente no texto. Dificilmente um protagonista é apresentado, homem ou mulher, sem que sejam referidos quantos contos de réis cada um tem. Ao lado do bom ou mal caráter e da mulher mais ou menos pura o número de contos de réis é sempre uma sombra que os acompanha e dá a dimensão de suas pessoas. (Roncari, 2005, p. 249, grifos do autor).

Aponto que os “contos de réis” são referidos, muitas vezes, não explicitamente pela quantidade de dinheiro adquirido, mas por meio do bairro em que a personagem mora, pelos locais que frequenta ou pelas roupas que veste. No caso de Benedito, sua condição social é indicada pelo alfinete de diamante natural e legítimo que ele possui. Além de manifestar sua classe, a joia sublinha o lugar simbólico de Benedito na sociedade, uma vez que exprime poder e prestígio.<sup>4</sup> Em adição à joia, a bengala e os “bons charutos” (se contrapondo aos cigarros de palha associados às camadas populares ou aos cachimbos fumados pelos escravizados) que a personagem oferecia são outras das chamadas “insígnias de poder” que confirmam a condição de Benedito.

---

4 Tal tipo de alfinete era tão valioso que encontramos, também nas páginas da *Gazeta de Notícias*, nas seções de publicação a pedido do jornal, diversos anúncios de alfinetes de gravata perdidos, em que eram oferecidas, inclusive, recompensas caso a joia fosse encontrada. É igualmente comum nos depararmos com anúncios em que alfinetes de gravata são leiloados ou distribuídos como prêmio em “Ações entre amigos”.

De acordo com Gilda de Mello e Souza (1987), diferentemente do que ocorria anteriormente, no século XIX os homens se afastaram do mundo da moda. Esse afastamento teria ocorrido principalmente por conta da Revolução Francesa, pois, com os novos ideais de igualdade, a aristocracia não era mais a única camada que possuía destaque no processo social, e fatores como talento e competência também passaram a ser avaliados além da questão financeira ou tradição familiar. Desse modo, o sexo masculino voltou suas atenções para a carreira, desviando seu interesse da moda. No caso brasileiro, podemos inferir que essa dinâmica não foi suscitada necessariamente pelas condições de produção, mas pelas trocas culturais com a Europa.

Souza salienta que “o homem só se desinteressou da vestimenta quando esta, devido à mudança profunda no curso da história, deixou de ter importância excessiva na competição social” (Souza, 1987, p. 80). Assim, a roupa masculina perde sua função ornamental, transformando-se praticamente em um uniforme, preto e composto por calça, camisa, colete e casaca / paletó / sobrecasaca.<sup>5</sup> Esse desligamento da moda, no entanto, não foi completo, dado que os homens pertencentes à elite econômica encontraram outras formas de manifestar refinamento e de se afirmar socialmente sem comprometer suas vestes padronizadas. Souza explica que

[...] a renúncia dos elementos decorativos não se faz abruptamente e se a roupa se despoja e o homem desiste das rendas e plumas, que se torna o apanágio das mulheres, não abandona outras formas mais sutis de afirmação social e prestígio, fixadas agora na exploração estética do rosto e no domínio de certas *insígnias de poder* e erotismo, como os chapéus, as bengalas, os charutos e as joias. (Souza, 1987, p. 75, grifo nosso).

Portanto, considerando as asserções de Souza, a joia de Benedito, essa insígnia de poder, pode ser interpretada como um recurso para afirmação social.

Agora vejamos a falta de originalidade intelectual: no decorrer do trajeto em direção a Vassouras, Inácio comenta que via o Brasil como uma criança que estava engatinhando, “só começará a andar quando tiver muitas estradas

---

5 Marcelo de Araújo (2012) discorre sobre as possíveis razões para a escolha da cor preta; uma delas é a circunstância de os centros urbanos estarem, em virtude da Revolução Industrial, repletos de fuligem, e as colorações escuras ajudariam a esconder a sujeira. Outro motivo é que o preto começava a evocar seriedade e compostura, pois se contrapunha a uma vaidade que o colorido poderia sugerir.

de ferro” (Assis, 1962, p. 704, v. 2). Benedito acha a ideia bonita e, semanas depois, no Rio de Janeiro, declara:

– Na minha viagem agora, achei ocasião de ver como o senhor tem razão com aquela ideia do Brasil engatinhando.

– Ah!

– Sim, senhor; é justamente o que o *senhor dizia* na diligência de Vassouras. Só começaremos a andar quando tivermos muitas estradas de ferro. Não imagina como isso é verdade. (Assis, 1962, p. 705, v. 2, grifo do autor).

Aos poucos, entretanto, Benedito passa a se apropriar da fala de Inácio. Ao encontrar o amigo em Paris, menciona: “lembra-se do que *nós dizíamos* na diligência de Vassouras? O Brasil está engatinhando; só andar­á com estradas de ferro...” (Assis, 1962, p. 707, v. 2, grifo do autor). Ao se tornar deputado, notícia referida já no final do conto – algo que aconteceu graças aos incentivos de Inácio –, Benedito lê para o amigo o exórdio do discurso que faria, no qual a frase do narrador já é tomada por Benedito como se dele fosse: “há alguns anos, *dizia eu* a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado de estradas de ferro...” (Assis, 1962, p. 708, v. 2, grifo do autor).

Posto isso, qual é a alfinetada? Podemos fazer uma conexão entre a falta de originalidade intelectual de Benedito e os adereços que ele ostenta – especialmente o alfinete de diamantes. Usar tais ornamentos era um costume europeu incorporado pela elite econômica brasileira; então, da mesma maneira que a personagem se apropria da fala de Inácio, apropria-se dos hábitos estrangeiros, evidenciando sua falta de personalidade e podendo ser vista como uma pequena amostra dos procedimentos adotados pelas classes abastadas, que tentam mascarar sua falta de autenticidade por meio de objetos de valor.

### “Um apólogo”

No conto “Um apólogo”, reunido na coletânea *Várias histórias* (1896) e publicado originalmente sob o título “A agulha e a linha” na *Gazeta de Notícias* em 1o de março de 1882, acompanhamos o diálogo entre uma agulha e um novelo de linha, em que há uma discussão sobre quem cose os vestidos da ama. A primeira argumenta que fura o pano e carrega a linha; já o novelo diz que a agulha exerce um papel subalterno, fazendo o trabalho “obscuro e ínfimo”, enquanto é ele quem prende, liga e ajunta. Em meio a esse debate, chega uma

costureira que começa a coser um vestido para a baronesa (a ama já referida); durante o trabalho, a agulha provoca a linha, tentando provar que ela é a personagem principal da produção do vestido, enquanto o novelo nada diz. “– Então, senhora linha, ainda teima no que dizia há pouco? Não repara que esta distinta costureira só se importa comigo; eu é que vou aqui entre os dedos dela, unidinha a eles, furando abaixo e acima” (Assis, 1962, p. 556, v. 2).

Na noite do baile, motivo para a confecção do vestido novo, foi a vez de a linha zombar da agulha: “ora, agora, diga-me, quem é que vai ao baile, no corpo da baronesa, fazendo parte do vestido e da elegância? Quem é que vai dançar com ministros e diplomatas, enquanto você volta para a caixinha da costureira, antes de ir para o balaio das mucamas?” (Assis, 1962, p. 556, v. 2). A agulha não responde, ao que um alfinete “de cabeça grande e não menor experiência” aconselha: “anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir caminho para ela e ela é que vai gozar da vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico” (Assis, 1962, p. 556, v. 2).

Fazendo uma comparação com “História comum”, observamos que a agulha desempenha um papel semelhante ao de Felicidade; a mucama prepara tudo para o baile, mas não desfruta da festa, assim como a agulha é imprescindível para a confecção do vestido, mas tem seu trabalho invisibilizado, julgado como “obscuro e ínfimo”. O lugar delegado à agulha é dentro da caixinha de costura (prestes a ser jogada no “balaio das mucamas”), não no vestido da baronesa, assim como o de Felicidade não é no baile do desembargador, mas em casa, pronta para atender aos desejos das senhoras.

E quanto à alfinetada? Contemplando as características do gênero apólogo, o narrador já nos apresenta a alfinetada por meio da “moral da história”. Após a fala do alfinete, o narrador faz a seguinte afirmação: “contei esta história a um professor de melancolia, que me disse, abanando a cabeça: – Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária!” (Assis, 1962, p. 556, v. 2). Penso, então, que a alfinetada surge em forma de aviso: ter bastante atenção com as pessoas que agem como linha, que fazem uso do trabalho alheio, que são carregadas, que têm seus caminhos abertos por outros, mas que, ao mesmo tempo, desprezam e negligenciam o amparo que receberam.

## Considerações finais

No capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* intitulado “A borboleta preta”, Brás narra o episódio em que uma borboleta preta entrara em seu quarto.

A borboleta, depois de esvoaçar muito em torno de mim, pousou-me na testa. Sacudi-a, ela foi pousar na vidraça; e, porque eu sacudisse de novo, saiu dali e veio parar em cima de um velho retrato de meu pai. Era negra como a noite; e o gesto brando com que, uma vez posta, começou a mover as asas, tinha um certo ar escarninho, uma espécie de ironia mefistofélica, que me aborreceu muito. Dei de ombros, saí do quarto; mas tornando lá, minutos depois, e achando-a ainda no mesmo lugar, senti um repelão dos nervos, lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu. Não caiu morta; ainda torcia o corpo e movia as farpinhas da cabeça. Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoril da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado.

– Também por que diabo não era ela azul? disse eu comigo.

E esta reflexão, – uma das mais profundas que se tem feito desde a invenção das borboletas, – me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo. (Assis, 1962, p. 550, v. 1).

Da perspectiva de Brás, a borboleta preta tinha certo ar de escarninho e, por conta disso, foi morta. Fosse azul, talvez merecesse, na opinião do narrador, um destino diferente. Ao não agradar Brás, a borboleta foi descartada, tal como o alfinete de “História comum”. Assim como a agulha de “Um apólogo” após a produção do vestido, a borboleta preta não prestava qualquer serviço a Brás, portanto, sua existência foi menosprezada. Diante da morte da borboleta, Brás faz a seguinte reflexão:

vejam como é bom ser superior às borboletas! Porque, é justo dizê-lo, se ela fosse azul, ou cor de laranja, não teria mais segura a vida; não era impossível que eu a atravessasse com um alfinete, para recreio dos olhos. Não era. Esta última ideia restituiu-me a consolação; uni o dedo grande ao polegar, despedi um piparote e o cadáver caiu no jardim. Era tempo; aí vinham já as prósidas formigas... Não, volto à primeira ideia; creio que para ela era melhor ter nascido azul. (Assis, 1962, p. 550-551, v. 1).

Independentemente da cor, Brás poderia atravessar a borboleta com um alfinete, para recreio dos olhos. A borboleta é apenas um instrumento, tal como o alfinete narrador, tal como a agulha, tal como a linha (apesar de ela não

perceber), tal como as ideias de Inácio, que são apropriadas por Benedito. Ao elaborar essas narrativas, pois, Machado dá pequenas alfinetadas no leitor, ou, até mesmo, nos atravessa com seus alfinetes.

## Referências

- ARAÚJO, Marcelo de. *Dom Pedro II e a moda masculina na época vitoriana*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. 2. ed. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. 3 v.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 16. ed. São Paulo: Global, 2006. (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil; 2).
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- RONCARI, Luiz. Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 25, n. 50, p. 241-258, jul./dez. 2005. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882005000200010](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000200010). Acesso em: 29 out. 2021.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

## A escravidão gestualizada em “D. Paula”<sup>1</sup>

Sofia Reck dos Santos

“D. Paula” é um dos diversos contos de Machado de Assis nos quais a temática relativa ao escravismo brasileiro se faz presente. Não é um assunto que ocupa o primeiro plano na narrativa, podendo ser preterido para a assimilação das ideias gerais do enredo, que ocupa a superfície da história. Isso não significa, no entanto, que esteja ausente. A relevância de questões referentes ao período escravocrata na construção formal de “D. Paula” é evidenciada por meio de uma leitura cujo foco recai sobre as interações entre a senhora que nomeia o conto e a criadagem que vive em sua residência. Esses momentos aparecem de maneira pontual na narrativa, como que pincelados aqui e acolá em meio ao enredo que, a princípio, versa sobre dramas familiares da classe média fluminense do século XIX. Desse modo, são momentos que podem passar despercebidos em meio ao fluxo contínuo do conto. Faz-se necessário, portanto, interromper esse fluxo a fim de evidenciar as fissuras do texto por meio das quais a presença da escravidão irrompe como sustentáculo do cenário doméstico retratado (a casa de D. Paula), ainda que os personagens subjugados por esse instituto não apareçam como protagonistas da história. Para tanto, uma leitura devidamente mediada do efeito de distanciamento do teatro épico brechtiano se mostrou produtiva para a captação de momentos em que a escravidão se faz presente na narrativa.

Essa mobilização ocorre a partir do entendimento do método da interrupção de cena como produtora de gestos, seguindo a leitura de Benjamin acerca do teatro épico. Em “D. Paula”, alguns gestos (falas ou comportamentos) dos personagens denunciam um refinado mecanismo de pensamento característico de uma classe proprietária que é sustentada pelo trabalho escravo, ao mesmo tempo que reluta em reconhecer-se como dependente desse modo de organização social teoricamente incompatível com a ordem burguesa e liberal nascente durante a segunda metade dos oitocentos. A fim de sustentar essa leitura, adoto a seguinte divisão de seções para este capítulo: primeiro, discorro acerca do enredo do conto. Após, explico a fundamentação teórica referente

---

1 O presente capítulo é parte integrante da monografia intitulada *Uma análise da escravidão doméstica nos contos “História comum” e “D. Paula”, de Machado de Assis* e aprofunda discussões presentes no primeiro e terceiro capítulos.

à análise a partir da interrupção de cena tal como proposta por Benjamin para as obras de Brecht, e sua produtividade para a leitura de Machado de Assis. Por fim, apresento as cenas de “D. Paula” em que gestos dos personagens evidenciam a presença da escravidão como sustentáculo do ambiente doméstico retratado.

## Sobre o conto

Inicialmente publicado no periódico *Gazeta de Notícias* em outubro de 1884, passaram-se doze anos até que o conto “D. Paula” fosse promovido a membro da coletânea *Várias histórias*. Em linhas gerais, trata-se do relato de certo gerenciamento de crise realizado pela personagem-título ao descobrir que sua sobrinha, Venancinha, esconde do marido um romance com o filho do antigo amante da tia.

A narrativa inicia-se com a chegada de D. Paula à casa de Venancinha, onde se depara com a moça aflita devido a uma crise conjugal que poderia resultar na dissolução do casamento. A razão para tamanho alarde eram os ciúmes de Conrado, marido de Venancinha, que, em alguma reunião social ocorrida na noite anterior, confirmou suas suspeitas de que a esposa incorria em adultério com um tipo com quem a vira conversar e dançar. D. Paula se dispõe a visitar Conrado em seu escritório (o rapaz era advogado) a fim de tentar convencê-lo da importância de preservar o casamento. Lá chegando, Conrado não tarda a adivinhar o motivo da visita, e ressalta que o episódio da noite anterior não foi um caso isolado, mas que ainda havia mais “quatro ou cinco” que não deixavam dúvidas quanto ao fato de que Venancinha o estava enganando. D. Paula então propõe que a sobrinha passe alguns meses em sua casa na Tijuca, em “uma espécie de desterro. Eu, durante esse tempo, encarrego-me de lhe pôr ordem no espírito. Valeu?” (Assis, 1997b, p. 157). Conrado concorda e, ao despedirem-se, revela o nome do suposto amante da jovem esposa: “é um tal Vasco Maria Portela...” (Assis, 1997b, p. 158).

Essa informação não resta indiferente a D. Paula, afinal, trata-se do mesmo nome do homem com quem ela viveu seu próprio caso extraconjugal nos idos anos de 1850 (o drama de Venancinha se passa em 1882). Apesar dos nomes idênticos, os homens evidentemente não o são – Venancinha está envolvida com o filho do antigo amante da tia. Munida dessa informação, D. Paula sobe à Tijuca acompanhada da sobrinha.

A presença da moça em sua casa, no entanto, provoca a memória da tia. “A descoberta avivou o espírito do passado” (Assis, 1997b, p. 159), nos conta



o narrador. D. Paula rememora o passado com esperanças de reproduzir as sensações provocadas por sua antiga aventura. Não obtém sucesso, pois “tudo isso era como as frias crônicas, esqueleto da história, sem a alma da história. Passava-se tudo na cabeça. [...] Por mais que evocasse as comoções extintas, não lhe voltava nenhuma. Cousas truncadas!” (Assis, 1997b, p. 159-160).

Nove dias após o início do desterro de Venancinha, Conrado presta uma visita à residência na Tijuca. O rapaz não demonstrou qualquer emoção ao rever a esposa, que restou aterrorizada após a saída dele. Dois dias depois do acontecido, Venancinha e D. Paula encontram-se no portão da chácara da senhora quando o jovem Vasco Maria Portela faz uma aparição a cavalo. A moça reage com um grito, imediatamente compreendido pela outra. Nessa noite, Venancinha revela à tia toda a sua aventura com o mancebo, para o bel-prazer da memória novamente atiçada de D. Paula. Esta

parecia beber as palavras da sobrinha, ansiosamente, como um cordial. E pedia-lhe mais, que lhe contasse tudo, tudo. Venancinha criou confiança. O ar da tia era tão jovial, a exortação tão meiga e cheia de um perdão antecipado, que ela achou ali uma confidente e amiga, não obstante algumas frases severas que lhe ouviu, mescladas às outras, por um motivo de inconsciente hipocrisia. Não digo cálculo; D. Paula enganava-se a si mesma. Podemos compará-la a um general inválido, que forceja por achar um pouco do antigo ardor na audiência de outras campanhas. (Assis, 1997b, p. 161).

Findo o relato de Venancinha, que ainda se prolonga por alguns parágrafos, D. Paula discorre sobre a importância de prezar pelo marido e pelo apreço público. Essa fala surtiu um efeito derradeiro em Venancinha, que se pôs a chorar, aparentemente convencida a escolher Conrado em vez do jovem Portela. Já era noite, e a moça então se recolhe, enquanto D. Paula permanece na sala em meio a outra tentativa malsucedida de reviver as sensações proporcionadas por sua própria experiência extraconjugal. “Sinhá velha hoje deita tarde como diabo!” (Assis, 1997b, p. 164), exclamam, na última frase do conto, as mulheres que compunham a criadagem de D. Paula ao perceberem o quanto esta tardava a se dirigir ao dormitório.

### **Interrupção de cena como proposta de leitura**

A leitura aqui proposta parte da leitura de Walter Benjamin acerca da obra de Bertolt Brecht, na qual o filósofo berlinense localiza gestos que denunciam aspectos mais amplos do que as cenas e os ambientes retratados em

primeiro plano. Esses gestos são evidenciados por meio da interrupção do fluxo narrativo, resultando no realce de cenas de feitiço cotidiano, possivelmente familiares ao público. No entanto, ao serem destacadas da continuidade das histórias de que fazem parte, causam certo desconforto na plateia, que passa a enxergar tais episódios de maneira distanciada e crítica. Antes de esmiuçar esse procedimento, no entanto, discorro acerca do tipo de dramaturgia realizada por Bertolt Brecht.

Em relação às condições de produção de parte de sua obra, Brecht presenciou a ascensão do nazifascismo na Europa e, devido a isso, refugiou-se em países da Europa e nos Estados Unidos. Observou também a maneira como o desenvolvimento das forças produtivas se tornava máquina de guerra e meio de transformação acelerada da natureza, questionando em que medida esse cenário era proveitoso à parcela da sociedade que não pertencia à classe burguesa, tida como “beneficiária exclusiva” de tal desenvolvimento científico.<sup>2</sup> A imersão do autor nesse quadro foi fator determinante para que constatasse a necessidade de produzir peças que dialogassem com tal contexto político.

O teatro com que Brecht se deparou tendia a representar o mundo de maneira descolada da realidade do público. Os atores se confundiam com os personagens, reproduzindo situações que incitavam na plateia fortes emoções de empatia e enlevo. Dessa forma, os espectadores se viam envolvidos naquilo que é encenado, esquecendo-se de que se tratava somente de uma produção teatral. Sobre esse cenário, Brecht descreve a plateia como um grupo de “figuras inanimadas [...] [que] quase não convivem entre si [...]. Têm os olhos, evidentemente, abertos, mas não veem, não fitam e tampouco ouvem, escutam [...] Olham como que fascinados a cena” (Brecht, 2005, p. 138).

Esse é um dos aspectos contra os quais Brecht se posicionou por meio de sua dramaturgia. Para o autor, o teatro tal como se encontrava tendia a representar a sociedade transmitindo a impressão de que não era possível alterá-la (Brecht, 2005, p. 141). Era necessário, portanto, o desenvolvimento de um teatro que destacasse a relatividade histórica de cada contexto social retratado. Em suas palavras, tratava-se de “deixar às diferentes épocas a sua diversidade e não esquecer jamais a sua efemeridade, de forma que a nossa época possa ser também considerada efêmera” (Brecht, 2005, p. 142). O entendimento de que as situações históricas não são imutáveis enseja uma atitude crítica perante as mesmas e, conseqüentemente, ilumina a possibilidade de mudança. Uma das ferramentas do teatro brechtiano para o incitamento de tal postura crítica na plateia era o chamado efeito de distanciamento (ou estranhamento).

---

2 Cf. *Pequeno órgãoon para o teatro* (Brecht, 2005).

O principal trunfo dessa manobra consistia em

suscitar no público uma atitude crítica. A plateia deve começar a estranhar aquilo que o hábito tornou-lhe familiar. As coisas que nos parecem muito familiares, e por isso naturais e imutáveis, devem ser distanciadas, tornadas estranhas. O que há muito não muda, parece imutável. A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica para demonstrar sua condição passageira e imutável. (Rosenfeld, 2019a, p. 34-35).

Os meios para a obtenção de tal distanciamento eram variados: os atores deixavam de se identificar plenamente com os personagens, evidenciando o fato de que a peça era somente uma peça, não se confundindo com a vida real. Isso impedia a empatia demasiada entre plateia e elenco e o tradicional efeito catártico do drama aristotélico – a descarga emocional que satisfaz o público momentaneamente, encerrando sua experiência no teatro e dispensando a possibilidade de refletir acerca do que foi apresentado. A montagem das cenas também visava a impedir tamanha identificação: Brecht compunha suas peças a partir de episódios mais curtos, muitas vezes introduzidos por títulos e descrições dos cenários. Esse tipo de montagem permitia que as cenas fossem interrompidas com maior facilidade, aspecto que Walter Benjamin (2017) aponta como central para o teatro brechtiano.

Em seus “Ensaio sobre Brecht”, o berlinense insiste na importância da interrupção de cena na medida em que esta possibilita a revelação de gestos, conceituados por Brecht como “as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras” (Brecht, 2005, p. 155). Ao analisar a influência do teatro asiático em Brecht, Rosenfeld atenta para o elemento gestual presente nessa dramaturgia, chamando a atenção para o tanto que pode se encontrar englobado nele:

Um passo pode significar uma jornada inteira, o levantar de uma mão, um drama pungente, um ligeiro voltar da cabeça, uma recusa terrível. A codificação do gesto lhe dá ampla função narrativa. Mais do que apoiar o diálogo, o gesto lhe acrescenta um comentário épico. (Rosenfeld, 2019b, p. 114).

O gesto pode ser traduzido, portanto, como um comportamento condensador de tensões mais amplas do que a ação representada, e percebido por meio do estancamento do fluxo do espetáculo. Para Benjamin, essa interrupção é possibilitada pelo fato de o gesto ter um começo e um final bem definidos:

Essa delimitação rigidamente enquadrada de todos os elementos de uma atitude, que ainda assim está inteira num fluxo vivo, é um dos fenômenos dialéticos básicos do gesto. Decorre daí uma conclusão importante: quanto mais interrompemos alguém em ação, mais gestos obtemos. Portanto, a interrupção da ação é prioritária para o teatro épico. (Benjamin, 2017, p. 12-13).

Nesse sentido, um dos aspectos cruciais do gesto é a possibilidade de não ser percebido caso não seja operada uma interrupção do movimento narrativo. Não se trata de um elemento constituinte da superfície do objeto analisado, exigindo, portanto, uma leitura engajada em localizar aquilo que resta nas entrelinhas e que se faz visível quando a continuidade do fluxo do texto é posta à prova.

### **Interrupção do fluxo narrativo em Machado de Assis: sobre presenças ausentes, escravidão e silenciamento**

Proponho aqui uma mediação entre a interrupção de cena como reveladora de gestos e a presença da escravidão na obra de Machado de Assis. Trata-se, em verdade, da transcrição de um bocado de reflexões e questionamentos surgidos a partir de uma leitura de seus escritos cotejada com estudos sobre interrupção de cena. Dessa forma, nada do que segue deve ser entendido de maneira categórica.

A hipótese é a seguinte: questões referentes ao período da escravidão no Brasil se encontram inseridas de tal maneira na obra Machado de Assis que podem passar despercebidas em um primeiro momento. Esse modo de composição se refere ao fato de que os personagens escravizados ocupam o pano de fundo da cena, aparecendo em segundo plano. Frequentemente, a menção a suas presenças pode ser tida como secundária em relação ao desdobramento do enredo. No entanto, essa construção formal exprime a imprescindibilidade desses personagens para as histórias e retrata o quão naturalizado o instituto da escravidão ainda se encontrava na sociedade fluminense da segunda metade dos oitocentos.

Em sua dissertação de mestrado, Elisângela Aparecida Lopes (2007) estudou de que maneira as relações entre personagens senhores e escravizados presentes em textos machadianos (contos, romances e crônicas) refletem os acontecimentos das últimas décadas antes da abolição do escravismo em 1888. A autora defende que Machado inseria críticas e impressões acerca desse contexto nas entrelinhas de seus escritos, o que poderia ensinar a noção de que

essas obras não dialogavam com as “questões de seu tempo”. De Sílvio Romero a Raymundo Faoro, Lopes sintetiza as ideias de uma tendência da crítica literária baseada no entendimento de que Machado de Assis se portava de maneira indiferente às questões nacionais. Lopes denomina o *modus operandi* dessa crítica de “discurso acusatório”:

Este aspecto nacionalista cobrado de Machado se manifesta, nessas vozes acusatórias, das mais diversas maneiras, mas tendo em comum o destaque dado à ausência dos seguintes tópicos: a exaltação da natureza e da cor local (Romero); o retrato dos fatos sociais (Pedro Couto); a relação entre o homem e o meio social, através da representação ficcional dos personagens (Emilio Moura); as posições políticas, o que faria do escritor um “espectador imparcial” da realidade brasileira (Mário Matos); a representação da realidade brasileira (Mário de Andrade); a indiferença pelo tema abolicionista (Luiza Lobo); a indiferença à problemática do negro, no período oitocentista (Domício Proença Filho); além ainda da demarcação de certo convencionalismo da expressão escrita (Faoro), no que se referia ao tratamento dispensado à temática da escravidão, nos textos de Machado de Assis. (Lopes, 2007, p. 16).

Como se vê, são numerosos os estudos dedicados àquilo que Machado de Assis deixou de fazer (ou deveria ter feito) a fim de ser considerado um escritor nacional de fato. Evidentemente, não cabe aqui retomar em detalhes essa miríade de textos críticos. O que se faz relevante é a larga temporalidade abarcada por esses escritos, evidenciando certa permanência da noção de um Machado de Assis avesso às temáticas que o circundavam como homem da segunda metade do século XIX, dentre as quais se encontram a formação de uma literatura nacional, o escravismo e a abolição.

Ao longo de seu trabalho, Lopes procurou rechaçar esses discursos acusatórios, voltando-se especialmente à temática abolicionista. A autora reuniu um *corpus* de escritos machadianos nos quais, conforme sustenta, uma leitura deslocada da superfície evidencia a relevância de personagens escravizados para o desenrolar dessas narrativas. Sobre o conto “O espelho” (1882), afirma que se trata de uma história na qual “os escravos se fazem ‘presentes na ausência’” (Lopes, 2007, p. 17). Não ocupam a centralidade do enredo (posto conferido ao relato de Jacobina), mas suas ações são fundamentais para o decorrer da narrativa (o modo pelo qual Jacobina irá reencontrar sua alma externa ao se ver sozinho no sítio de tia Marcolina). A síntese de tal abordagem para a análise de “O espelho” reside na “importância daquilo que aparece como secundário no conto em questão: os escravizados” (Lopes, 2007, p. 118).

Sidney Chalhoub destaca três momentos da obra de Machado de Assis nos quais a presença da escravidão e de práticas racistas do século XIX aparecem retratadas. Esses momentos se referem à violência senhorial para com mulheres negras cativas, ao cientificismo vigente nos oitocentos e sua relação com a posterior consolidação da divisão internacional do trabalho, e ao silêncio convenientemente produzido acerca dos legados deixados pelo escravismo na sociedade brasileira (Chalhoub; Pinto, 2020). Limite-me a discorrer somente sobre esse último momento.

Uma das narrativas sobre as quais Chalhoub fundamenta sua argumentação é o conto “O caso da vara”. Publicado em 1891 na *Gazeta de Notícias* e posteriormente incluído na coletânea *Páginas recolhidas*, inicia com a fuga do personagem Damião do seminário e sua chegada à casa de sinhá Rita no antigo Largo do Capim, no Rio de Janeiro. Sinhá Rita era amiga do padrinho de Damião, João Carneiro. Ela se propõe a conversar com o padrinho, esperando que este pudesse convencer o pai do rapaz a permitir que o filho abandonasse os estudos no seminário. Enquanto esse drama se desenrola, Damião permanece na casa de sinhá Rita, onde se encontravam diversas “crias de casa, e de fora” (Assis, 1997a, p. 4). Ao ouvir Damião contando uma anedota, Lucrecia, uma dessas crias, ri de maneira audível, o que desperta a fúria de sinhá Rita e a consequente repreensão da menina. Passado esse momento, prossegue o relato do narrador acerca das aflições de Damião. Sobre esse andamento da história, Chalhoub entende que

[n]a maior parte do tempo, o narrador se ocupa de Damião e Sinhá Rita, porém sabemos que as meninas estão à volta, labutando sem trégua. Aquele mundo do trabalho escravo infantil às vezes se intromete, por assim dizer, no suposto enredo principal, como se fosse uma intrusão indevida, inoportuna. (Chalhoub; Pinto, 2020, p. 118).

Para o autor, a história que Machado de fato buscava transmitir era a de Lucrecia. Sequer sabemos o desfecho do drama de Damião, pois o conto se encerra quando este alcança a sinhá Rita uma vara para que esta possa castigar Lucrecia pelo trabalho não feito (Chalhoub; Pinto, 2020, p. 120).

A marcação temporal do conto é incerta – o narrador nos informa somente que “foi antes de 1850” (Assis, 1997a, p. 3). Antes, portanto, da promulgação da Lei Eusébio de Queirós, que determinou o fim do tráfico de africanos para o Brasil. Apoiando-se no censo realizado por Haddock Lobo para o ano de 1849, Luiz Felipe de Alencastro (2019, p. 23) sustenta que “[nos anos 1821-49] a corte agregava nessa última data, em números absolutos, a

maior concentração urbana de escravos existentes no mundo desde o final do Império Romano: 110 mil escravos para 266 habitantes”. O mesmo censo ainda informa que, somados aos 22 mil cativos nascidos em território brasileiro, 74 mil africanos e livres então residiam no município do Rio de Janeiro, constituindo cerca de um terço da população da corte (Alencastro, 2019, p. 24).

A história do Rio de Janeiro é indissociável do contingente de mão de obra escravizada que desembarcou em seus portos até o final definitivo do tráfico negreiro. Seria ingenuidade pensar que esse fato restasse indiferente a um de nossos maiores escritores. *Lucrécia* é um dentre muitos exemplos encontrados na obra de Machado de Assis sobre como o autor inseriu em seus escritos aspectos determinantes de sua época. A presença de *Lucrécia* em “O caso da vara” irrompe de tal maneira que é inviável deixar-se levar pelas agruras do jovem seminarista. A menina aparece como um lembrete insistente, pontualmente trazido à tona, do trabalho que sustentava a ordem privada da residência de *sinhá Rita*. A impossibilidade de silenciar as mazelas sociais decorrentes do modo de produção escravista é o que impede a história de *Damião* de se desenvolver sem interrupções na superfície do texto.

Por fim, trago a contribuição de Eduardo de Assis Duarte sobre as maneiras pelas quais Machado de Assis parecia incluir em seus textos questões referentes ao contexto histórico em que se encontrava. No ensaio “A capoeira literária de Machado de Assis” (2009), Duarte discorre acerca de como o autor fluminense utilizava os meios que estavam ao seu alcance para se manifestar acerca de questões do seu tempo, tal como um capoeira movimentava o corpo a fim de driblar o adversário. Um desses meios seria a imprensa, veículo no qual o escritor parecia “emoldurar seu enfoque de problemas como a escravidão e outros com um jornalismo de amenidades ou de questões não controversas” (Duarte, 2009, p. 30).

Duarte traz o conto “A mulher pálida” (1881) como exemplo de como Machado abordava questões raciais em seus escritos, mesmo que não mencionasse tais assuntos explicitamente. A história nos informa sobre *Máximo*, homem que passou a vida em busca da mulher mais pálida que pudesse encontrar e desposar. No entendimento de Duarte,

[o] texto não fala de raça, assunto em voga na ciência da época, nem menciona a questão racial, presente no Brasil nas discussões em torno da abolição da escravatura. Mas não nos esqueçamos de que Machado é homem de seu tempo e de seu país. Os signos “branco” e “negro” só aparentemente estão fora da narrativa. A brancura é substituída pela onipresente palidez, que o protagonista persegue até o fim. (Duarte, 2009, p. 36).

Não cabe a mim bater o martelo em relação aos possíveis sentidos que podem ser extraídos do conto, determinando que tal interpretação é a correta. Não nos é possível saber com certeza o que Machado “queria dizer” ao escrever seus contos, crônicas e romances. No entanto, parece-me produtivo imaginá-lo como um autor que nutria pleno entendimento acerca de suas possibilidades como colaborador de periódicos fluminenses de grande circulação em um contexto ainda patriarcal e escravocrata. Evidentemente, modulações de tom faziam-se necessárias, o que não significava uma postura indiferente em relação a assuntos determinantes do Rio de Janeiro oitocentista.

Os trabalhos mencionados nesta seção procuram evidenciar diferentes modos com que Machado de Assis abordava questões referentes ao período escravocrata em algumas de suas obras. A presença ausente de personagens escravizados conforme Lopes, o enredo superficial encobrindo a “verdadeira” história de acordo com Chalhoub e a capoeira literária de Duarte são achados valiosos para a superação da ideia de que Machado de Assis não se posicionou em relação a um dos aspectos mais importantes da história de nosso país. Gostaria de aproveitar as contribuições desses autores para a leitura de “D. Paula”, que apresento a seguir, também realizada a partir do prisma do escravismo.

### **“D. Paula” em cena**

Começemos pelo final: “Sinhá velha hoje deita tarde como diabo!” é a frase que encerra a história – desfecho curioso para uma narrativa construída por tensões acerca do destino matrimonial de Venancinha. O narrador parece brincar com a expectativa do leitor ao versar por páginas a fio sobre a vida extraconjugal da moça, revelando-nos inclusive que a própria D. Paula também incorreu no mesmo delito que a sobrinha e – pasmem! – com o pai do atual amante da moça. É como se o conto fosse uma grande fofoca intergeracional, e o leitor, seu ouvinte sedento e privilegiado. No entanto, não somos agraciados com qualquer informação acerca do desfecho de Venancinha e Conrado. A história que nos é apresentada como o maior dos problemas no início do conto não apresenta qualquer resolução. Após a saída de Venancinha de cena, aparentemente convencida a investir seus esforços na restauração de seu casamento, o que nos resta é D. Paula novamente ruminando suas memórias, encostada à janela da sala após tomar uma xícara de chá.

Nesse ponto, faz-se relevante retomar a hipótese de leitura fundamentada na ideia de que a presença da escravidão se impõe enquanto pilar do



ambiente doméstico retratado, mesmo que não ocupe o primeiro plano da história. O drama de Venancinha toma conta, compondo uma narrativa oscilante entre os arroubos da menina, desesperada diante da magnitude da indecência que cometeu, e a sabedoria apaziguadora de D. Paula. No entanto, em alguns momentos da história não é possível ignorar aquilo que a senhora parece evitar reconhecer como fundamento da harmonia de seu lar. Esse movimento de escamoteamento da existência de uma ordem escravocrata que mantém sua casa em funcionamento é sugerido ao longo da narrativa, mas parece irromper com maior força nos parágrafos finais por meio da presença da criadagem de D. Paula. Em análise acerca da opção de Machado de Assis em retratar ambientes senhoriais urbanos, Sidney Chalhoub (2003) atenta para um aspecto que acena à leitura que sugiro para o conto aqui trabalhado. Referindo-se aos personagens que compunham a classe senhorial e proprietária de escravizados (como Bentinho, Brás Cubas e Estácio, de *Helena*), o historiador observa que “a visibilidade da escravidão permanecia inevitável, mas a ostentação de tal visibilidade seria uma gafe, um pecado, ou quem sabe sobretudo um perigo” (Chalhoub, 2003, p. 57). Essa percepção ambivalente de algo tão imprescindível para esses personagens parece encontrar resquícios na forma com que D. Paula interage com seus criados. Episódios como esses evidenciam o quão produtivo pode ser o desvio de nosso foco do enredo para os momentos em que a presença de personagens escravizados se faz visível por meio de fissuras do texto. Volto-me agora, portanto, à análise de tais cenas de “D. Paula”.

A primeira delas se refere ao momento anterior à última aparição de Venancinha no conto. Antes de a moça se retirar após ouvir da tia as palavras de que necessitava para enfim tomar uma atitude a fim de salvar seu casamento, o narrador nos informa de que

Veio o chá, mas não há chá possível depois de certas confidências. Venancinha recolheu-se logo, e, como a luz era agora maior, saiu da sala com os olhos baixos, para que o criado lhe não visse a comoção. D. Paula ficou diante da mesa e do criado. Gastou vinte minutos, ou pouco menos, em beber uma xícara de chá e roer um biscoito, e apenas ficou só, foi encostar-se à janela que dava para a chácara. (Assis, 1997b, p. 163).

Não é necessário muito esforço para deduzir quem levou o chá ao aposento, tendo em vista que as duas mulheres não interromperam sua conversa para prepará-lo. Ao ver-se sozinha na sala com o criado, D. Paula gasta vinte minutos a esvaziar uma xícara em frente ao homem, sem dizer palavra. É nesse momento que proponho que a cena seja interrompida, revelando-se um

quadro cuja disposição de seus componentes transcende o retrato de uma cena cotidiana.

Em ensaio sobre o conto “A causa secreta”, Eliane Robert Moraes atenta para a disposição das personagens em cena como um indicativo do tipo de relação que travavam entre si. A autora se refere à cena que abre a narrativa: “Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada” (Assis, 1997b, p. 65). Moraes entende que Machado se apropriou do recurso do quadro vivo a fim de transpor para o plano formal da narrativa a prostração comum aos componentes do estranho triângulo amoroso:

Paradas e quietas, as três figuras apáticas do parágrafo inicial se oferecem ao olhar do leitor na condição de um objeto pictórico: subordinado a um enquadramento fixo, o grupo disposto naquela tensa sala de visitas compõe uma imagem tão austera quanto inerte. (Moraes, 2009, p. 272).

Moraes prossegue em seu texto propondo que, abaixo da configuração formal da cena de abertura, jaz uma charada a ser descoberta pelo leitor. A chave para sua resolução estaria nos olhares dos personagens – enquanto Fortunato mira o teto, Maria Luísa e Garcia permanecem de olhos baixos. Essa disposição funciona, portanto, como um indício dos papéis a serem desempenhados pelo trio ao longo da história.

A proposição de Moraes me parece produtiva porque, ao enquadrar determinado momento do conto, a autora localiza um acontecimento que dá o tom do restante da narrativa ao ultrapassar a cena que está sendo retratada. A leitura do enquadramento é interessante para a análise aqui proposta de “D. Paula”, na medida em que atentamos para os possíveis significados subjacentes a uma cena tão corriqueira quanto a de uma senhora, bem quista na sociedade fluminense oitocentista, em pé diante de seu criado na sala de casa. Este espera por cerca de vinte minutos até D. Paula terminar seu chá, e somente então sai de cena para que a senhora possa se encostar à janela. Para D. Paula, é como se o criado sequer estivesse lá. Sua presença parece ser propositadamente escanteadada por ela, mesmo que ambos estejam um de frente para o outro. É como se estivéssemos diante de uma externalização quase desafiadora da vontade da mulher em fazer com que o criado perceba que não está sendo visto unicamente por opção dela. Esse gesto de D. Paula funciona na narrativa como uma reiteração da incoerência de uma relação cuja pretensa e aparente unilateralidade é simultaneamente pautada pela desumanização e imprescindibilidade

do polo explorado – D. Paula não prepara seu chá, mas também não reconhece a presença de quem o faz e depois serve.

Há outros momentos da narrativa em que D. Paula realiza gestos que buscam reforçar a divisão entre criados e proprietários. No início do conto, quando chega à casa de Venancinha e descobre a moça desolada, antes de esta iniciar seu desabafo, D. Paula vai “cerrar cautelosamente a porta da sala” (Assis, 1997b, p. 155-156). Poucos parágrafos depois, é da seguinte maneira que a senhora sela seu compromisso de ir até o escritório de Conrado a fim de acalmá-lo dos ciúmes: “Vou. Teu marido é bom; são arrufos. 104? Vou lá; espera por mim, que as escravas não te vejam” (Assis, 1997b, p. 156).

D. Paula parece agir a fim de reforçar a divisão entre proprietários e escravizados dentro do limitado espaço doméstico que divide com estes. Apesar de necessitar de seus serviços, há certos limites que não devem ser ultrapassados. No entanto, tal delimitação de esferas de circulação resulta na contrapartida que é precisamente o fato de que a criadagem passa a conhecer cada passo dado por D. Paula dentro de casa, a ponto de estranhar quando tal rotina não é rigidamente seguida. Com isso, trago para análise o segundo recorte de cena que julgo produtivo para a análise da escravidão na narrativa. Trata-se do último parágrafo, quando D. Paula se vê sozinha na sala após o criado ter saído com a bandeja do chá. Recostada à janela, a senhora tenta mais uma vez reviver as lembranças trazidas pela confissão de Venancinha:

Lembrar, lembrava; mas aquela sensação de há pouco, reflexo apenas, tinha agora cessado. Em vão repetia as palavras da sobrinha, farejando o ar agreste da noite: era só na cabeça que achava algum vestígio, reminiscências, coisas truncadas. O coração empacara de novo; o sangue ia outra vez com a andadura do costume. Faltava-lhe o contato moral da outra. E continuava, apesar de tudo, diante da noite, que era igual às outras noites de então, e nada tinha que se parecesse com as do tempo da Stoltz e do marquês de Paraná; mas continuava, e lá dentro as pretas espalhavam o sono contando anedotas, e diziam, uma ou outra vez, impacientes:

– Sinhá velha hoje deita tarde como diabo! (Assis, 1997b, p. 164).

É interessante como a existência dessas mulheres recebe sua primeira menção somente nas últimas linhas do conto. Familiarizadas com o funcionamento da casa, as anedotas que trocam se encontram dissociadas do tempo demarcado pelos passos de D. Paula. De maneira semelhante, esse momento privado que dividem também não é pautado pela rígida marcação cronológica inerente ao sistema capitalista que se consolidava, sendo algo exterior a suas

rotinas de trabalho. É uma cena que evidencia, por conseguinte, um intervalo de certa autonomia obtido a partir da familiaridade com a rotina de D. Paula. Essa autonomia é exercida por meio de atitudes, como não ceder ao sono no horário designado pela sinhá, ou chamá-la de velha pelas costas (o que vai ao encontro da primeira descrição que a narrativa nos fornece sobre a aparência de D. Paula – “era uma bonita velha, elegante, dona de um par de olhos grandes, que deviam ter sido infinitos”). No entanto, o que parece estar em jogo é a abertura de um espaço de negociação de movimentos, de revelação da agência de mulheres subalternizadas dentro de uma ordem política em que a propriedade de seres humanos por outros ainda era formalmente reconhecida. O fluxo ainda pode ser interrompido ao final da história, que é encerrada com a menção (talvez) propositalmente tardia daquilo que parece ser um de seus principais aspectos estruturantes.

## Referências

- ALENCASTRO, L. F. de (org.). *História da vida privada no Brasil: Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019.
- ASSIS, J. M. M. *Páginas recolhidas*. São Paulo: Globo, 1997a.
- ASSIS, J. M. M. *Várias histórias*. São Paulo: Globo, 1997b.
- BENJAMIN, W. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CHALHOUB, S. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHALHOUB, S.; PINTO, A. F. M. (org.). *Pensadores negros, pensadoras negras: Brasil, séculos XIX e XX*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.
- DUARTE, E. A. A capoeira literária de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*, v. 2, n. 3, p. 27-38, jun. 2009.
- LOPES, E. A. “Homem do seu tempo e do seu país”: senhores, escravos e libertos nos escritos de Machado de Assis. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- MORAES, E. R. Um vasto prazer, quieto e profundo. *Estudos Avançados*, v. 23, n. 65, p. 271-288, 2009.
- ROSENFELD, A. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2019a.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2019b.

# O ocaso da cria da casa: reflexões acerca do local da infância no conto “O caso da vara”, de Machado de Assis<sup>1</sup>

Ismael C. Freitas

## Introdução

O presente capítulo intenta investigar a posição da figura da cria da casa no conto “O caso da vara”, de Machado de Assis, seguindo a hipótese de que a representação da cria da casa rearranja o olhar branco ocidental sobre a formação familiar na medida em que reproduz as técnicas literárias próprias a essa perspectiva.<sup>2</sup> Assim, a cria da casa já não é mais apenas personagem fruto da má-formação social brasileira. Ela é também espaço de repetição de um olhar que reafirma as linhas de força da exploração e do extermínio dos corpos das mulheres negras. Com isso, enquanto objetivo deste trabalho, tentarei elucidar como a fatura estética do conto elabora em suas contradições o destino da cria da casa.

Em primeiro lugar, farei a apresentação do conto, analisando, sobretudo, de que forma a composição literária da narrativa engendra espaços de interrupção em que, ao mesmo tempo, são encenadas a violência senhorial que sobe à tona e a possibilidade de mudança de perspectiva que também representa um espaço de gozo esquivo à lógica senhorial. Em segundo, tento mobilizar a mediação histórica que fundamenta a interpretação do conto. Nesse caso, a proposição reside na caracterização desse movimento histórico a partir da necessidade, com a variação do capital, de produção de mão de obra interna. Em outros termos, a chave de leitura se dá na mudança das especificidades estruturais da devastação dos corpos ineficazes para a reprodução da mão de obra que figura como germen na representação da cria da casa no objeto de estudo em questão.

---

1 Este texto foi originalmente e integralmente publicado na revista *Nau Literária*.

2 O método de análise e pesquisa parte da proposição de Walter Benjamin, em “Autor como produtor” (2012): “Antes, pois, de perguntar qual a posição de uma obra literária *em relação* às relações de produção da época, gostaria de perguntar: qual é a sua posição *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações de produção literárias de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à *técnica literária* das obras” (p. 131, grifos do autor).

## O caso da cria da casa

No dia 1o de fevereiro de 1891, domingo, vem a público, nas primeiríssimas páginas da *Gazeta de Notícias* (RJ), o conto “O caso da vara”. Anos depois, em 1899, o autor publica o texto junto à coleção *Páginas recolhidas* (1997), cujo prefácio oferece a justificativa: a reunião dessas páginas talvez “ainda agora possa interessar”. De modo geral, seguirei a sugestão que é inferida nessas palavras: a de que a locução adverbial “ainda agora” refere-se à moldura histórica dos primeiros anos da república, o que poderia suscitar estranhamento em relação à encenação da escravidão no primeiro plano da cena burguesa. Porém, esse não parece ser o caso. Ocasionalmente, a primeira versão do conto é antecedida por comentários acerca do tratado “anglo-alemão”, de uma crítica ao monumento a José Bonifácio no jardim do Largo de S. Francisco de Paula, e, entre outros, da revolta no Porto. A vida na república, então, descortina-se na sua efervescência para o leitor que folheia essas páginas na *Gazeta*. No entanto, a narrativa de Machado de Assis parece impor o questionamento acerca da continuidade das linhas de fundo da escravidão ainda nesse período. Para o leitor dominical, lá estava o desdobramento de um castigo arbitrário à menina Lucrecia.

Para dar início à investigação da posição da cria da casa e do problema da infância no conto, é preciso antes dar atenção ao desenvolvimento e à dinâmica própria da composição da narrativa.

“Damião fugiu do seminário às onze horas da manhã de uma sexta-feira de agosto” (Assis, 1997, p. 3). Assim emoldura-se o conto. Na sentença imediatamente seguinte, o narrador se marca afirmando a inexatidão da lembrança, apenas refere que o ocorrido passou antes de 1850. Minutos depois à fuga, acompanhamos o desenvolvimento da inquietação de Damião. Em indireto livre, o narrador apresenta a preocupação do personagem quanto ao castigo do pai e à necessidade de encontrar auxílio e refúgio. O nome do padrinho, João Carneiro, vem à mente. O nosso herói lembra-se de que ele possui certas relações com Sinhá Rita, das quais o rapaz infere algumas ideias vagas. Já é o bastante para que Damião saiba que o campo é frutífero para se tirar vantagem, o que nos dá pistas sobre a atuação do personagem movida pelo interesse mesquinho de sua fuga. De toda forma, do momento inicial nos movemos ao Largo do Capim, onde, por susto, Sinhá Rita recebe o nosso protagonista. Na sala, a amante do padrinho está cercada de suas crias, “de casa, e de fora” (p. 4), a quem passa a instrução da renda, do bordado, dos crivos etc. Damião se apressa a contar sua história à senhora, de quem, todavia, não encontra

nenhuma recepção. Muito pelo contrário, Sinhá Rita se mostra enfática na recusa de auxílio e sugere que o menino recorra ao padrinho. Nesse momento, Damião acerta a conta, aludindo à impossibilidade de que João Carneiro venha atender a qualquer um. A afirmação fere o ego da amante que, agora, resolve ajudá-lo intermediando o contato com o padrinho. Manda chamar um moleque que vá atrás dele.

O momento da espera apresenta, mesmo que momentaneamente, a possibilidade de resolução. Sendo assim, a suspensão transforma-se em distensão e do alívio da tensão surge o riso. Enquanto aguardam João Carneiro, há entre Sinhá Rita e Damião uma troca de anedotas, que faz rir a uma das crias escravizadas presente no ambiente. Antes de dar atenção ao fato, importa ressaltar que, em termos estruturais, esse é um momento de rebaixamento do conflito inicial. A cena é de afrouxamento ou até mesmo de quebra de ritmo em relação à angústia de Damião. No entanto, a risada da menina de onze anos, “uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda” (p. 6), descortina a ameaça da senhora, que apresenta e nomeia a nossa personagem: trata-se de Lucrécia. A advertência à vara refere-se ao atraso do trabalho no final do dia. Damião se apieda da menina que, ao que parece, é culpada por tê-la levado ao chiste. Decide e promete a si mesmo (frouxamente, como veremos) que, caso a menina atrase a tarefa, irá apadrinhá-la.

Entra em cena João Carneiro e voltamos à tensão de Damião. O padrinho quer castigá-lo, Sinhá Rita desfaz qualquer intenção do tipo. Confronta-o, demanda uma intervenção junto ao compadre para dissuadi-lo da vida teológica do afilhado. Aumenta o registro do conflito. João Carneiro se encontra em um cabo de guerra, deve acudir às demandas da amante ou do compadrio. Imagina resoluções mágicas: a morte instantânea do afilhado, a dissolução da igreja. Como resultado, cede e encaminha-se para a casa do pai de Damião. Novamente, dilui-se no ar a tensão com a possibilidade de que a fuga do seminário se conclua. Daqui nos encaminhamos para o jantar de Sinhá Rita e Damião.

Nesse meio-tempo, a viúva recebe amigas, moças, convida Damião a repetir a anedota de mais cedo. Lucrécia, que antes tossia para dentro para não atrapalhar a conversa dos senhores brancos, agora, num relance de olhar de Damião, ri para dentro como quem tosse. A tarde passa entre essas folgas, anedotas e modinhas. Ou seja, mais um momento de afrouxamento da tensão. Finda a noite. O seminarista recomeça os anseios: pensa que o desfecho da história será negativo, planeja fugir; Rita desconversa.

Chega a carta de João Carneiro. As notícias não são boas. O pai do rapaz se enfureceu, quis quebrar tudo. O compadre sugeriu uma noite de ponderações e as palavras à amante sugerem a inconclusão do acordo. Damião se desespera, mas a viúva o socorre reencaminhando um bilhete ao padrinho: “Joãozinho, ou você salva o moço, ou nunca mais nos vemos” (p. 9). Diante dessas palavras, o leitor pode ficar tranquilo: ao que parece, o conflito está solucionado. No entanto, a ironia da estrutura narrativa do conto não deixa barato.

O leitor deve lembrar que Sinhá Rita instruiu as crias ao trabalho da renda e que à nossa Lucrecia ficou a dívida da finalização do trabalho do dia – ainda que a linha da composição deixe em relevo a fuga de Damião em detrimento do drama próprio de Lucrecia. O leitor atento, porém, deve notar que a menina atrasou o trabalho devido ao tempo investido na escuta dos chistes e na folga da produção. A sua senhora se enfurece, agarra-a pela orelha e pede a vara a Damião. Entre tosse e choro, Lucrecia implora auxílio ao seminarista. Tendo prometido o apadrinhamento da menina, ele hesita. No entanto, o destino da cria da casa é inevitável: Damião alcança a vara à Sinhá Rita.

Como referi na abertura, no palco, o cenário é burguês, doméstico, mas “contaminado”<sup>3</sup> pela presença do trabalho escravo. A ação se desenrola em torno do dia de fuga de Damião. Porém, como tentei demonstrar, importa pôr em relevo as linhas de fundo que estruturam a narrativa.

Assim, destaco como na superfície se desdobra a tensão e o drama de Damião em relação à fuga do seminário. Intermitente, através dos momentos de anedotas e modinhas, o registro do conflito se afrouxa e o leitor fica aliviado, por um instante, do anseio do protagonista. No entanto, são nessas interrupções que a presença de Lucrecia ganha destaque, a partir da qual se revela a violência da escravidão em meados do séc. XIX. Em resumo, a tessitura é a seguinte: construção da tensão, relaxamento, aumento e crispação do conflito, volta ao rebaixamento. Trata-se, portanto, de um movimento composicional

---

3 É interessante tensionar a noção de “contaminação” com a análise de Jurandir Freire Costa acerca das políticas higiênicas implementadas ao longo do século XIX no Brasil: “Desde a extinção do tráfico negreiro os escravos tornaram-se mais caros e mais difíceis de obter. A família adaptava-se mal a esta situação. Habituada, desde muito, a depender do trabalho servil, mostrava sua inépcia em acompanhar a evolução social. A higiene, apontando o escravo como um mal, reforçava a ordem econômica, ensinando a família a prescindir dele. Transformando a necessidade em virtude, os médicos tornavam o inevitável, desejado” (Costa, 1979, p. 125). Na década de 1850, as ideologias sanitárias ainda apresentavam certa ambiguidade quanto ao local do escravizado no seio familiar branco, o que mantém a higiene e os modos burgueses em um limiar semimoderno, semipatriarcal.



vertiginoso, em que nem a interrupção fica livre de suas consequências. A ironia é desalentadora.

Nesse sentido, Gomes (2017) analisa a forma do conto pela oscilação entre a chave da farsa e da tragédia.<sup>4</sup> Os interesses mesquinhos de compadrio que mobilizam, de modo geral, a narrativa são também o que compõe o plano de fundo de onde se desenrola a dimensão farsesca, até mesmo risível, e que, por outro lado, engendra o andamento da tragédia, nesse caso, a tragédia de Lucrecia. Como se pode ver, segundo o pesquisador, “O caso da vara” se configura a partir da exploração do caráter trágico para sustentar, retroativamente, o plano da farsa. A chave, com o perdão da repetição, é irônica: a interrupção determina de antemão o julgamento de Lucrecia, pois o seu drama é, duplamente, encoberto e aproveitado pelos senhores. No fim, por conveniência e interesse, Damião sela a tragédia de Lucrecia ao decidir-se apoiar a vara à senhora. Aproveitando o argumento de Gomes, quero investir na interpretação da duplicidade das linhas composicionais do conto para discutir a posição da cria da casa.

Antônio Sanseverino (2017) investiga alguns contos de Machado em cujo núcleo se estrutura a posição da mulher branca da elite burguesa no Rio de Janeiro do século XIX. Sua análise se centra sobretudo em “D. Paula”, “D. Benedita” e “As academias de Sião”. Para o autor, nesses casos existe, na composição formal das narrativas, uma articulação entre a fatura realista e a dimensão alegórica intermediada pela ação do narrador. Conforme o argumento, realismo e alegoria se complementam no horizonte narrativo na medida em que a personagem realista fique congelada, cristalizada numa posição social. Gomes (2017, p. 123), em sua discussão sobre “O caso da vara”, também identifica no conto uma impossibilidade de síntese entre a alegoria e o registro realista. A sala de Sinhá Rita pode ser compreendida, em alguma medida, em sentido alegórico como uma representação do Brasil, mas a contradição se

---

4 Atilio Bergamini (2013) também identifica no conto “Virginius” um aproveitamento de elementos estruturais do drama na elaboração estética de Machado de Assis. Publicado no *Jornal das Famílias* em 1864, “Virginius” é dividido em cinco capítulos, ainda que a sua divisão não siga os espaços delimitados para os folhetins da época. Segundo o pesquisador, Machado, então, distribuiu o seu conto apesar mesmo da demarcação do periódico, o que indicia uma certa reflexão, por parte do autor, acerca das formas disponíveis à época e dos suportes em que eram colocadas a público. Em relação à estrutura do conto e do enredo, os cinco capítulos ainda podem apresentar uma semelhança com a distribuição da tragédia, de acordo com as leis da poética. Nesse caso, é reproduzida, portanto, uma tragédia burguesa na aurora da escravidão. O estudo de Bergamini mostra o bruxo do Cosme Velho como um autor consciente das tarefas que um escritor à época precisava enfrentar para dar conta de narrar a escravidão.

afirma na singularidade histórica que, em larga escala, condiciona o destino social dos personagens.

Em relação à proposta deste trabalho, é necessário operar uma síntese entre os dois pesquisadores a fim de elucidar algumas lacunas que são imperativas para a análise do objeto em questão. Quanto à irresolução entre alegoria e realismo em “O caso da vara”, falta o componente articulador do conjunto: o narrador redimensiona a interrupção por mediação discursiva, cujo lugar, ainda que não demonstrado, deve conferir também uma mediação histórica. Em outras palavras, o narrador, que não lembra precisamente a data do episódio, sobe ao palco, mas se esconde às sombras das cortinas.

Ainda mais uma volta ao parafuso: Lucrécia, a cria da casa, não é uma mulher branca, burguesa, viúva e senhora de meninas escravizadas. A personagem tem, portanto, condicionantes sociais na sua maior parte divergentes em relação às determinações patriarcais impostas a uma D. Paula, por exemplo. Assim, faz-se necessário mobilizar as relações entre gênero, raça, classe e, obviamente, infância, na dimensão da história privada do Brasil oitocentista para compreender a posição da cria da casa Lucrécia na configuração de “O caso da vara”. Afinal, ao mesmo tempo que a nossa Lucrécia refere-se à Lucrécia da História do Ocidente, a menina também apresenta, de modo geral, a reprodução de um local cifrado na clivagem histórica do texto no que se refere à cria da casa. Mas a Lucrécia de Machado também consegue, como quero propor, abrir um espaço de dissolução à ordem senhorial, o que lhe confere, salvo engano, grande amplitude histórica. Para um conto publicado na emergência da República, a encenação do Império apresenta a escravidão e o patriarcalismo como infraestrutura das relações privadas, engendrando, sub-repticiamente, o nexos entre a negociação do escravizado por espaços de autonomia e a dependência da classe senhorial pela exploração de sua força de trabalho. Entre o riso de Lucrécia e seus meandros, há mais do que sonha a ideologia de Damião e Sinhá Rita.

### **Infância fluminense: séc. XIX**

A leitura de *Machado de Assis: historiador* (2003), de Sidney Chalhoub, dá o parâmetro da mediação histórica que permite apreender a contrapelo, salvo diferenças de gênero entre romance e conto, a figuração da cria da casa em “O caso da vara”. Lanço mão, para tanto, da análise do historiador acerca do romance *Helena*, publicado em 1876. No livro, há uma cena exemplar em que Estácio, herdeiro da propriedade e da ideologia senhorial, critica um

escravizado porque este, segundo o senhor, estaria se delongando na resolução de seu trabalho por estar folgando na beira da estrada. No entanto, Helena, heroína da história e dependente, oferece uma possibilidade de interpretação que relativiza a compreensão de Estácio. Para a moça, o personagem escravizado está alongando o breve espaço de tempo em que pode administrar, por assim dizer, sua autonomia arrancando-a ao senhor.

O diálogo, recuperado e analisado por Chalhoub, interessa porque sugere um raciocínio acerca da variação dos pontos de vista. A observação de Helena, por consequência, devido ao seu local como dependente, potencializa a compreensão de que, fora o trapézio unilateral da ideologia senhorial, a subordinação não recalca na totalidade formas de interpretações alternativas da realidade. Definitivamente, as chaves alternativas se subsumem no processo do conflito social em jogo.

No entanto, essa leitura diz respeito, sobremaneira, à análise dos romances machadianos em diálogo com a interpretação de Roberto Schwarz (1981; 2012). Nesses objetos, há, conforme Chalhoub, uma centralidade muito própria do enredo no combate entre senhores e dependentes, a partir da qual a lógica de dominação da escravidão se estabelecia como plano de fundo. Para Schwarz, por exemplo, a volubilidade do narrador de *Memórias póstumas* funciona como redução composicional do processo histórico, como forma tomada em sua objetividade histórica na dinâmica própria da incorporação do capitalismo na sua periferia. O ponto de virada se deve ao fato de que a argumentação do crítico se sustenta na compreensão de que o esteio ideológico do Brasil do século XIX se comprime somente entre senhores e dependentes.<sup>5</sup> Segundo Chalhoub, porém, o antagonismo dos dependentes serve como moldura para Machado abordar a lógica de dominação hegemônica que estrutura as relações sociais do Brasil oitocentista. Dessa forma, o projeto estético para o romance machadiano abarca um jogo duplo de aparências:

De fato, na segunda metade do século XIX, e mais ainda após a lei de 1871, Estácio, Brás Cubas, Bentinho e todos os demais membros dessa galeria viviam num mundo em que a visibilidade da escravidão permanecia inevitável, mas a ostentação de tal visibilidade seria uma gafe, um pecado, ou quem sabe sobretudo um perigo. *Ao escolher a ambiência senhorial urbana da Corte, Machado de Assis também adotou a aparência que suas personagens procuravam aparentar*; no entanto, qualquer

---

5 Cf. Schwarz, 1981. Para uma análise detida sobre as consequências dessa avaliação acerca da escravidão na compreensão da elaboração de Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ver a dissertação de mestrado *O narrador iludido* (2009), de Atílio Bergamini.

leitor do século XIX saberia observar essa aparência a contrapelo, e o bruxo certamente contava com esse olhar. (Chalhoub, 2003, p. 57, grifos nossos).

Há, então, uma invenção de um ponto de vista narrativo, necessariamente acoplado à dinâmica da composição formal, que dá as caras e as cartas ao se identificar com e na elite em jogo. A duplicidade histórica e a ambiguidade do processo são sintomas de uma relação mimética com a superfície da vida privada do XIX na medida em que também se abrem como força desagregadora. Em outras palavras, a adoção dessa aparência é o limite à consciência da totalidade do processo que se determina para esses narradores e personagens. Para dialogar com Adorno, o recalque da escravidão se consubstancializa na forma, permitindo que, a contrapelo, a ideologia senhorial impressa como unidade seja diluída na apreensão de outros pontos de vista internos ao conflito social ali configurados.

Retornando à história de Lucrecia, resta saber se essa mesma duplicidade é posta na configuração do conto, já que, nesse caso, temos uma evidente encenação do castigo arbitrário da escravidão no primeiro plano do cenário da República. Tentei demonstrar, inicialmente, como nos momentos de interrupção irrompe a lógica da dominação que, de modo geral, sustenta, como linha de fundo, a dinâmica própria do andamento da narrativa. Trocando em miúdos, o alívio de Damião se nutre do castigo de Lucrecia, ponto alto e de resolução do conto, quando o interesse mais comezinho vence qualquer vontade mais “solidária”. No entanto, o que falta ainda demonstrar é como a sala de Sinhá Rita, longe de ser alegórica, é, na verdade, na sua confluência entre local de ócio e trabalho, sintoma da reprodução de um espaço muito próprio da configuração do trabalho de raça e gênero no Brasil de meados do século XIX, mesmo após a abolição.

As crias que ali se encontram são descritas pelo narrador como “de fora e de casa”. O que parece evidente, então, é que aquele espaço determina uma relação muito própria da dimensão da relação produtiva de base da época: ali se desenvolve o trabalho, que, não sendo propriamente reprodutivo, é determinado por um recorte de classe e gênero. Agora, por que é este o ambiente que será caracterizado para exemplificar a escravidão na burguesia do Rio de Janeiro do séc. XIX, resta investigar.

O ponto de partida para essa análise reside, como aludido, no conceito de trabalho reprodutivo. Segundo Silvia Federici, em *Calibã e a bruxa* (2017), o desenvolvimento do capitalismo dependeu, em dupla via, da implementação de um processo violento de acumulação primitiva, seja nas margens do

sistema, seja na matriz através da exploração do trabalho alienado. Este último diz respeito à dimensão da reificação do indivíduo, mas também refere-se ao apagamento do trabalho feminino, compreendido como reprodutivo. Conforme Federici, a naturalização desse trabalho pelas mulheres foi consequência de um longo processo de controle e extermínio das formas sociais feudais, que desaguaram, por exemplo, na caça às bruxas, e que teve como objetivo engendrar novas organizações do trabalho. Como efeito, houve uma ruptura do trabalho produtivo, cooptado pelo mercado, com o trabalho reprodutivo, que compreende todas as atividades voltadas ao sustento da vida e da reprodução da força de trabalho. Em síntese, naturalizou-se o trabalho feminino como um não trabalho, um bem comum passível à exploração. Para a historiadora, o trabalho reprodutivo é necessário à manutenção do capitalismo, pois, ao mesmo tempo, garante a reprodução da mão de obra, que deve ser explorada pelos detentores dos meios de produção, e também dilui a produção de valor, de onde se extrai o gérmen da acumulação de capital.

Em termos de Brasil, importa mobilizar a análise de Federici para compreender de que forma foram construídos, na margem do capitalismo, os espaços de reprodução da vida material, ou melhor dizendo, de reprodução da mão de obra para ser empregada, em sua grande parte, nas escalas dos engenhos de açúcar e nas plantações de café. Considerando o objeto de estudo em questão, o conto “O caso da vara”, vale destacar, então, de que modo a posição da cria da casa afigura, na configuração estética, o local dessa manutenção, seja em relação ao trabalho feminino, seja em relação aos seus entrecruzamentos com a dimensão da raça. Será necessário, para tanto, operar uma mediação histórica a fim de estabelecer os critérios acerca do trabalho reprodutivo no Brasil em relação à exploração de mão de escrava. Nesse sentido, vale também lembrar que, para Federici, o trabalho escravo foi talvez o principal meio de acumulação que o capital deteve para se desenvolver.

Em “A mulher negra na sociedade brasileira” (2018), Lélia Gonzalez propõe um estudo acerca da posição da mulher negra que possibilita, conforme seus resultados, a articulação fundamental deste trabalho em relação ao trabalho reprodutivo no Brasil. Numa abordagem histórica, a antropóloga demonstra como se distribuía a classificação de escravos produtivos (sustentação econômica do regime) e não produtivos (dirigidos para a prestação de serviços) no que tange ao local da mulher negra enquanto escrava. Com isso, Gonzalez propõe duas categorias: a trabalhadora do eito e a mucama,<sup>6</sup> que,

---

6 Sofia Reck mobiliza uma análise do conto “História comum”, de Machado de Assis, mostrando como enredo e estrutura narrativa revelam um testemunho acerca da condição de vida

por sua vez, realiza o trabalho reprodutivo na casa-grande, sofrendo também a violência sexual dos senhores brancos:

Enquanto mucama, cabia-lhe a tarefa de manter, em todos os níveis, o bom andamento da casa-grande: lavar, passar, cozinhar, fiar, tecer, costurar e amamentar as crianças nascidas do ventre “livre” das sinhazinhas. E isso sem contar com as investidas sexuais do senhor branco que, muitas vezes, convidava parentes mais jovens para se iniciarem sexualmente com as mucamas mais atraentes. Desnecessário dizer o quanto eram objeto do ciúme rancoroso da senhora. Após o trabalho pesado na casa-grande, cabia-lhes também o cuidado dos próprios filhos, além da assistência aos companheiros chegados das plantações, engenhos etc., quase mortos de fome e cansaço. (Gonzalez, 2018, p. 39).

Assim, já se podem notar os indícios do que efetivamente configura o problema que intenciono pôr em relevo, a saber, a dimensão do trabalho reprodutivo em relação ao local da cria da casa. Conforme a exposição de Gonzalez, a situação da mulher negra escravizada sugere uma imbricação muito própria das relações entre gênero e raça na sociedade brasileira, em que ficam cifradas as linhas composicionais, por assim dizer, do machismo e do racismo no país. Logo, não é fortuito que as categorias levantadas continuem, mesmo após a abolição, regendo a posição da mulher negra no Brasil.

Para a autora, o racismo e o sexismo se objetivam ideologicamente nas estruturas das relações sociais do capitalismo, o que por efeito engendra a reprodução da divisão sexual e racial do trabalho. Conforme mediação histórica da articulação do capitalismo em sua periferia, portanto, fica evidente como os processos de acumulação coadunam, num projeto de continuidade, momentos históricos diferentes, em que se encontra a coexistência de setores qualitativamente diferentes da acumulação de capital – em outras palavras, coexistem sistematicamente elementos modernos e arcaicos.<sup>7</sup> Esse desenvolvimento

---

das mucamas no séc. XIX. A leitura da pesquisadora evidencia uma série de imbricações nas relações entre escravizadas e senhoras, que se estendem desde a manutenção da vida material à dimensão de solidariedade, muitas vezes precária, que possa haver entre os dois agentes sociais. Ver: *Raça, classe e gênero como resistência e solidariedade em experiências femininas distintas: proposta de leitura do conto machadiano “História comum”* (no prelo).

7 Francisco de Oliveira (2013), em *Crítica à razão dualista e O ornitorrinco*, também demonstra como o desenvolvimento desigual mas combinado faz parte do projeto de manutenção de estruturas arcaicas com o objetivo de sustentar a empresa de exportação mesmo com a internalização do mercado industrial. Na periferia do capitalismo, então, a revolução dentro da ordem tem como intuito a reprodução de uma infraestrutura voltada para fora, o que não deixa de, como sugere Lélia Gonzalez, construir necessariamente suas próprias periferias, numa contínua

“desigual e dependente” tem por consequência a criação de um exército industrial de reserva, mas também de uma “massa marginal crescente” (Gonzalez, 2018, p. 42). Conforme demonstra Gonzalez, devido à divisão sexual e racial do trabalho, fica evidente a junção entre raça, classe e gênero na discriminação sofrida pela mulher negra.

Excluída, portanto, da participação no processo de desenvolvimento desigual mas combinado, a mulher negra fica relegada à condição de massa marginal crescente, presa à esfera de prestação de serviços domésticos, de onde compreendemos, então, o local do trabalho reprodutivo e, conseqüentemente, do papel da dupla jornada no Brasil. No fim, Lélia Gonzalez demonstra como essa configuração auxilia no reforço da internalização da diferença, da subordinação e da “inferioridade” pela mulher negra.

Para os fins deste trabalho, vale ressaltar que o panorama histórico de Gonzalez vai muito além do período pós-abolição, incluindo, sobremaneira, os movimentos de internalização do mercado de trabalho, isto é, da reprodução interna de mão de obra. De toda forma, o feixe de luz projetado retroativamente permite perceber como, conforme a exposição da autora, o machismo e o racismo são parte da infraestrutura da sociedade brasileira, o que determina os espaços cristalizados do projeto de desenvolvimento e, portanto, engendra ideologicamente o local da produção da mão de obra no Brasil.

No entanto, dentro desse panorama, ainda falta encontrar onde está o espaço do trabalho reprodutivo no século XIX e como isso pode se relacionar com a categoria da infância. Como tentei demonstrar, o processo de modernização conservadora colocou a mulher negra nesse papel compulsoriamente demarcado. No Brasil oitocentista, porém, pode-se notar uma dimensão virtualmente distinta. Novamente, faço mão da comparação com os outros momentos da história brasileira:

Na sua transatlântica caçada em busca de Força de Trabalho, o capitalismo comercial luso-brasileiro trouxe para as terras de Santa Cruz perto de 4 milhões de africanos, entre 1550 e 1850. Concluída essa longa deportação, vieram ou foram trazidos para o Brasil perto de 5 milhões de europeus, levantinos e asiáticos, entre 1850 e 1950. No bojo desses fluxos de populações, de culturas, de aspirações, ocorre, por volta de 1930, uma mutação fundamental: o mercado de trabalho nacional se territorializa. (Alencastro, 1987, p. 17).

Nesse quadro, fica evidente como, até meados da década de 1930, o Brasil apenas importou, forçadamente ou não, a mão de obra a ser empregada no território. Trocando em miúdos, o país até essa época não produziu internamente sua mão de obra, pois o mercado viria se territorializar somente com o desenvolvimento do capital industrial.

Acerca do problema da reprodução da força de trabalho, Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro* (2015), argumenta:

A mão de obra engajada na produção, como trabalhadores livres, apenas pode sobreviver e procriar, reproduzindo seus modestos modos de existência. Os trabalhadores conscritos como escravos nem isso alcançavam, porque eram uma simples fonte energética gasta para manter o sistema global e fazê-lo gerar prosperidade para outros. (Ribeiro, 2015, p. 188).

Diante disso, pode-se compreender que o antropólogo se refere às formas sistemáticas que o Brasil construiu para, de modo global, dizimar os corpos usados para mover a empresa colonial, mantendo o sistema e acumulando capital para fora. A análise de Ribeiro acerca da formação do povo brasileiro deixa entrever como o Brasil, no final, devastou povos, aniquilando os corpos que pouco serviam para a reprodução da força de trabalho – conforme Lélia Gonzalez, mesmo após a década de 1930 esse projeto terá um teor de continuidade no que tange o local da mulher negra.

Voltando à situação de Lucrecia, acredito ter feito, em parte, a mediação necessária para o desfecho da análise do conto. A interrupção a nível narrativo permite subir à tona a possibilidade da interrupção do fluxo de trabalho por Lucrecia. Como vimos, essa última suspensão, na medida em que atravessa os limites impostos, deve ser castigada pela outra face de Sinhá Rita – face distinta daquela oferecida a Damião. O riso que humaniza, que retira Lucrecia do cenário do drama do seminarista, é punido, reprimido e controlado. Em outros termos, no corpo de Lucrecia se inscreve o genocídio que constitui o sistema brasileiro. Vale lembrar de que forma é caracterizada a menina, a fim de, com o apagamento do narrador, tentar descobrir alguns indícios desse recalçamento:

A pequena abaixou a cabeça, aparando o golpe, mas o golpe não veio. Era uma advertência: se à noitinha a tarefa não estivesse pronta, Lucrecia receberia o castigo do costume. Damião olhou para a pequena: *era uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda*. Contava onze anos. Damião reparou que tossia, mas para dentro, surdamente, a fim de não interromper



a conversação. Teve pena da negrinha, e resolveu apadrinhá-la, se não acabasse a tarefa. Sinhá Rita não lhe negaria o perdão... Demais, ela rira por achar-lhe graça; a culpa era sua, se há culpa em ter chiste. (Assis, 1997, p. 5-6, grifo nosso).

O trecho é revelador, mas me mantereí na descrição da personagem. A menina é descoberta através dos olhos de Damião, em cujo excerto se desenrola a partir do recurso do indireto livre. Na perspectiva do seminarista, o corpo de Lucrecia é, de certa forma, posto em primeiro plano. No entanto, são os elementos que configuram alguma violência que comportam, por assim dizer, a figuração da personagem. Não conhecemos a história de Lucrecia, mas a sua história está expressa na deflagração dessa cicatriz na testa e dessa quemadura da mão esquerda. São essas marcas que dão corpo e história à menina (Sanseverino, 2018). Nada além disso é referido pelo narrador. Assim, a sua constituição se formula a partir da aniquilação, de novo, de um corpo que, na ancoragem narrativa, antes de 1850, pouco vale para a reprodução da força de trabalho.

Mas Lucrecia, a Lucrecia que se encontra na *Gazeta de Noticias*, é também a personagem que foi dada ao público por Machado já na república. Ou seja, trata-se de uma personagem que, como criança, foi concebida após a Lei Eusébio de Queiroz (1850) e também à Lei do Ventre Livre (1871), o que, salvo engano, compõe a sua dupla historicidade no que concerne ao pós-abolição. Novamente com Ribeiro:

Depois da primeira lei abolicionista – a Lei do Ventre Livre, que liberta o filho da negra escrava –, nas áreas de maior concentração da escravidão, *os fazendeiros mandavam abandonar, nas estradas e nas vilas próximas, as crias de suas negras que, já não sendo coisas suas, não se sentiam mais na obrigação de alimentar*. Nos anos seguintes à Lei do Ventre Livre (1871), fundaram-se nas vilas e cidades do estado de São Paulo dezenas de asilos para acolher essas crianças, atiradas fora pelos fazendeiros. *Após a abolição, à saída dos negros de trabalho que não mais queriam servir aos antigos senhores, seguiu-se a expulsão dos negros velhos e enfermos das fazendas*. Numerosos grupos de negros concentraram-se, então, à entrada das vilas e cidades, nas condições mais precárias. Para escapar a essa liberdade famélica é que começaram a se deixar aliciar para o trabalho sob as condições ditadas pelo latifúndio. (Ribeiro, 2015, p. 175, grifos nossos).

O parágrafo é elucidativo na medida em que permite notar como o destino da criança escravizada, após 1871, se amarra ao destino em geral do negro

escravizado após a abolição. Note-se como Ribeiro marca que o processo de produção de marginalização da população negra começa com o afastamento dos trabalhadores que negavam a atividade do “eito”, mas também envolve as pessoas “desvalidas”. Mas, de qualquer forma, para o problema deste capítulo, vale ressaltar como o panorama dimensiona o local da infância (ou de sua impossibilidade), em referência ao processo de marginalização do negro e, conseqüentemente, do andamento do genocídio no Brasil. Se há qualquer relação lógica na argumentação de Darcy Ribeiro, pode-se compreender que, como hipótese, a construção da massa excedente começa a partir da infância, ou dos espaços construídos para as crianças escravizadas e filhas de escravizadas. Salvo engano, o apelo de Lucrecia, que até pode ser atendido em alguma medida por Damião, revela algo desse processo em jogo já nos anos 1890.

### **Considerações finais**

O objetivo do presente trabalho residiu na investigação da figura da cria da casa, partindo, como sugeri no início, do questionamento acerca do ponto de vista que sustenta o chão histórico dessa categoria social. Conforme proposto na análise de “O caso da vara”, a configuração do ponto de vista subsumido ao olhar branco e europeu é transformada em problema a partir da moldura da voz narrativa. Para o desfecho desse argumento, é preciso lembrar a situação do conto publicado na *Gazeta de Noticias* naquele domingo, em fevereiro de 1891. Ao encerrar a leitura do conto do sr. Machado de Assis, os leitores tinham diante de si, em plena república, os gritos e apelos fantasmagóricos de uma menina escravizada que ecoavam desde antes dos anos de 1850. Ao que tudo indica, o drama que ali se desenrola continua inaudito e ignorado. Trata-se, portanto, de uma rememoração da cena em que o poder senhorial é descoberto em toda a sua hegemonia. O acento irônico reflete na posição de Lucrecia que, ao contrário da sua xará romana, não teve o sacrifício como gatilho para a diluição do Império. Muito pelo contrário, por aqui, a revolução se manteve por dentro da ordem (Fernandes, 2020). No entanto, como tentei defender, há algo que escapa à totalidade da fatura do conto. E esse algo, salvo engano, refere-se ao espaço cifrado da representação da infância em relação a personagens escravizados.

De toda forma, “O caso da vara” não deixa dúvida: há, em relação à posição da cria da casa, uma inscrição do genocídio no corpo de Lucrecia, na medida em que, dentro do panorama histórico, apresentam-se as linhas de organização do projeto de produção de mão de obra voltado ao processo

de internalização do capital industrial. Esse movimento, conforme ensaiado, tem início no processo de marginalização do negro que começa do espaço da infância. Nesse sentido, ainda deve ser feito, em outro momento, a comparação de Lucrecia com outros personagens que figuram o local da cria da casa.

## Referências

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. A pré-revolução de 30. *Novos Estudos Cebrap*, n. 18, p. 17-21, set. 1987.
- ASSIS, J. M. M. O caso da vara. *Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, 1o fev. 1891. Disponível em: [https://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_03/2593](https://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/2593). Acesso em: 4 jul. 2021.
- ASSIS, J. M. M. O caso da vara. In: ASSIS, J. M. M. *Páginas recolhidas*. São Paulo: Globo, 1997.
- BENJAMIN, Walter. Autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERGAMINI, Atilio. *O narrador iludido: uma leitura das Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- BERGAMINI, Atilio. *Criação literária no outono do escravismo: Machado de Assis*. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. (Biblioteca de Filosofia e História das Ciências, v. 5).
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Curitiba: Kotter Editorial; São Paulo: Contracorrente, 2020.
- GOMES, M. S. O caso da vara: farsa e tragédia no alvorecer da república. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 10, n. 22, p. 115-125, dez., 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mael/a/WsCFYgD93JdJw8HBxrqCmdm/?lang=pt>. Acesso em: 4 jul. 2021.
- GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. São Paulo: UCPA, 2018.

- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. 1. ed. 4. reimp. São Paulo: Boitempo, 2013.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global, 2015.
- SANSEVERINO, A. M. V. A presença de escravos em alguns contos de Machado de Assis. *Revista Práxis*, Universidade Feevale, Novo Hamburgo, ano 15, n. 2, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/1660>. Acesso em: 4 jul. 2021.
- SANSEVERINO, A. M. V. Esquisitas e desmioladas: o narrador, o adultério e a representação feminina no conto machadiano. *Revista Cerrados*, Brasília, v. 26, n. 45, ago., 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/22748>. Acesso em: 4 jul. 2021.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2012.

## O anti-heroísmo masculino em Machado de Assis

Elen Karla Sousa da Silva

*[...] homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.  
(Machado de Assis)*

A biografia de Joaquim Maria Machado de Assis (Rio de Janeiro, 1839-1908) revela uma série de personagens vaidosos, ambiciosos, interesseiros, dependentes e fracassados. Em suas narrativas “só aparecem variantes de uma só e mesma lei: não há mais heróis a cumprir missões ou afirmar a própria vontade; há apenas destinos, destinos sem grandeza” (Bosi, 2015, p. 191).

O herói se define por exibir qualidades excepcionais. Na prática de suas qualidades, o herói concede benefícios para além de si, colocando em risco tudo o que ele é e o que ele possui. O herói é, geralmente, o personagem principal de um enredo. Sobre ele é que a narrativa é desenvolvida, de modo que as ações principais são realizadas para ou sobre ele.

Para Campbell (2007), o herói é aquele que suplanta a condição humana existente em nosso cotidiano, pois o que é realizado por ele é superior às nossas capacidades normais. Possui, inclusive, uma coragem que o permite ceder sua vida em nome de uma causa. Assim, herói é o vocábulo concedido ao sujeito que realiza ações excepcionais, com coragem e destemor, com a intenção de resolver situações críticas, tendo como base princípios morais e éticos. São personagens moralmente corretos e idealizados com os quais se pretende que o leitor/espectador simpatize.

Segundo Campbell (2007), o herói tem uma cronologia-padrão em suas aventuras mitológicas: separação-iniciação-retorno, considerada a unidade nuclear do monomito – ou jornada do herói. Conforme o autor, um herói proveniente do universo cotidiano se aventura no desconhecido, onde encontra forças sobrenaturais e determinada fonte de poder e alcança vitória, retornando de sua aventura com a capacidade de trazer benefícios aos seus semelhantes. O herói apresenta inúmeras qualidades, é corajoso, astuto, ágil, aguerrido, belo, bondoso; possui força física e espiritual, habilidade e capacidade de interferência e de liderança social e valores morais. Contudo, por vezes, essas

características levadas ao excesso expõem traços de anti-heroísmo, fazendo desse herói um anti-herói.

Anti-herói é o termo que, em narratologia e dramaturgia, se contrapõe ao do herói, em um duplo significado. O sentido do termo anti-herói refere-se ao personagem que, em uma narrativa ficcional, representa a antítese do herói, à proporção que só possui os defeitos e as falhas opostas às virtudes do herói. Ademais, suas práticas indicam o sentido contrário às do herói, ou seja, projetam-se somente acerca do eu do próprio personagem. Facultada a natureza de grande parte das narrativas de ficção, o herói é geralmente um personagem bondoso. Se nos direcionarmos para uma moral própria, dispostos de um anti-herói. O anti-herói só deixa de ser “herói” por não se ajustar à estrutura de valores implícitos à perspectiva da narrativa.

O anti-herói, quando protagonista de uma narração, apresenta características opostas às do herói. Posto que a percepção do herói por parte do leitor/espectador assume sempre perspectivas subjetivas e sendo que, no plano da opinião humana das vivências e dos acontecimentos, a ambiguidade dos pontos de vista é contínua e se insere na natureza dialética da condição humana, qualquer reação do protagonista é sempre passível de interpretações contrárias.

Os personagens de Machado de Assis eventualmente são caracterizados como propulsores do seu destino. Brás Cubas, enquanto narrador, não tem muito o que contar, uma vez que tinha uma vida frívola. Seu comportamento anti-heroico compreendia narrar “absurdos como se fossem verdade, desconsiderar o homem comum, sacrificar o eterno à novidade, desacatar a religião” (Schwarz, 2000, p. 24). Tais características retratam o oposto do heroísmo.

O crítico literário brasileiro Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários* (1992), assevera que o anti-herói

[d]esigna o protagonista de romance que apresenta características opostas às do herói do teatro clássico ou da poesia épica. O seu aparecimento resultou da progressiva desmitificação do herói, ou seja, da sua crescente humanização: com o despontar do romance, no século XVIII, os representantes de todas as classes sociais entraram a substituir os seres de eleição, semidivinos, que antes povoavam as tragédias e as epopeias. [...] Por fim, as pessoas incaracterísticas ou acionadas por forças contrárias às que moviam os heróis começaram a protagonizar as narrativas. Com elas, nasceu o anti-herói. (Moisés, 1992, p. 28).

Para Brombert, não há um arquétipo singular de anti-herói, do mesmo modo que não há como uma única definição abarcar toda a questão quando se

trata de comportamentos anti-heroicos. Desse modo, é necessário, avaliar as fronteiras entre o heroico e o não heroico. Conforme Brombert,

[a] literatura dos séculos XIX e XX está abarrotada de personagens fracos, incompetentes, desonrados, humilhados, inseguros, ineptos, às vezes abjetos – quase sempre atacados de envergonhada e paralisante ironia, mas às vezes capazes de inesperada resistência e firmeza. Esses personagens não se ajustam aos modelos tradicionais de figuras heroicas; até se contrapõem a eles. Mas pode haver grande vigor nessa oposição. Implícita ou explicitamente lançam dúvidas sobre valores que vêm sendo aceitos ou que foram julgados inabaláveis. (Brombert, 2002, p. 14).

O anti-herói pode ser reconhecido como o sujeito comum, em contraposição aos heróis clássicos que eram próximos de deuses. Moisés, que foi leitor de Brombert, concorda com essa característica: “O anti-herói não se define como a personagem que necessariamente carrega defeitos ou taras, ou comete delitos e crimes, mas como a que possui debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a muita gente” (Moisés, 1992, p. 28). Além disso, Brombert (2002, p. 19) também salienta essa relação de oposição com o arquétipo positivo: “esses personagens não são totalmente ‘fracassos’, nem estão desprovidos de coragem; simplesmente chamam a atenção por suas características ajudarem a subverter, esvaziar e contestar a imagem de ideal”.

### **Brás Cubas: a inutilidade do ser**

Machado de Assis é um dos autores mais significativos da literatura brasileira e possui ampla recepção crítica. Em 1881, com as *Memórias póstumas de Brás Cubas* alcançou o auge do seu fazer literário: “romance de rara originalidade, uma obra, a despeito do seu tom ligeiro de fantasia humorística, fundamentalmente meditada e fortemente travada em todas as suas partes, porventura a mais excelente que a nossa imaginação já produziu” (Veríssimo, 1916, p. 290).

Para Candido, a questão fulcral em *Memórias póstumas de Brás Cubas* é:

[...] se a fantasia funciona como realidade; se não conseguimos agir sem 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? Machado de Assis passou a vida ilustrando esta pergunta. (Candido, 2004, p. 27).

A dicotomia bem/mal e justo/injusto está relacionada a uma realidade que, para Machado de Assis, é também inventiva. Em *Memórias* a fantasia é o ponto de partida para reflexões acerca da realidade, ele expõe o fracasso de um homem em tudo que faz, sem reconhecimento, sem glória, sendo apenas um sujeito abastado.

Em *Memórias póstumas*, Brás Cubas nos apresenta a sua vida do nascimento à morte, o seu contexto familiar, a sua educação, as suas ambições, os seus amores. Brás Cubas, por ser um defunto-autor, tem a prerrogativa de não ter pressa para contar sua história e de não necessitar omitir fato algum, dado que a sociedade já não pode mais apontá-lo e cobrar posturas concebíveis. Entretanto, Brás, apesar das aparentes revelações acerca da sua vida, não desfaz o simulacro que é, mas se reinventa.

Machado de Assis, nessa obra, desconstrói a ideia de sujeito racional, ao apresentar Brás Cubas como um fracassado em suas façanhas e em sua busca por encontrar um sentido para a própria vida. O projeto do emplasto, um desígnio da ordem do inexequível, buscava inventar a cura para um mal incurável: a angústia do homem perante a consciência da morte.

Conforme Duarte (2020), quando fala, o defunto-autor, que não teve filhos, fala de “nossa miséria” (Assis, 2014 [1881], p. 291) tal qual os tempos remotos, que agora já pertencem definitivamente ao passado:

Afinal, todas as aventuras pertencem a um morto. E todos os “sucessos” de sua vida ociosa são arquitetados para nos conduzir à *campa* que é o *berço* de sua narrativa. Como se vê, Machado não apenas mata, mas faz o morto falar... Constrói a morte que não se traduz em silêncio. Ouvimos o defunto-autor, que não tem descendentes, mas tem memória, ou melhor, memórias: uma individual, outra coletiva. Vozes de um tempo ido, sem amanhã. Em seu enterro não há jovens, apenas os onze amigos seus contemporâneos. Todavia, Brás, antes de ser autor, é, acima de tudo, senhor... Enquanto personagem, seu relato é uma confissão: longa, detalhada, multifacetada, e não linear, como toda incursão pelas memórias. (Duarte, 2020, p. 327, grifo do autor).

A frase “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (Assis, 2014 [1881], p. 291) encerra *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O narrador-personagem, com ar glorioso, chega ao fim de sua narrativa com esse saldo diante da vida. Brás Cubas nada conquistou, nada teve de heroico para relatar: não foi ministro, não foi pai, não casou com D. Virgília, por quem era apaixonado, contentando-se em exercer o papel de amante. Ao longo da narrativa, ao relatar a infância de “menino-diabo” (Assis, 2014 [1881], p.



48) ou a adolescência de paixões fortuitas, como pela “linda Marcela” (Assis, 2014 [1881], p. 58), Brás revela-se irônico, cínico e debochado ao contar a sua própria história. Ele alega não ter receio de narrar minúcias de suas falhas e infâmias, entretanto, é bastante dissimulado, expondo não reconhecer em si mesmo a sua falta de caráter, segundo o seguinte fragmento:

[...] lancei mão de uma toalha, bati-lhe e ela caiu. Não caiu morta; ainda torcia o corpo e movia as farpinhas da cabeça. Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoral da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado. “Também por que diabo não era ela azul?”, disse comigo. E esta reflexão – uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas – me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo. (Assis, 2014 [1881], p. 48).

Desse modo, opõe a situação de forma que a borboleta seja responsabilizada por sua própria morte. Brás nos revela o quanto é dissimulado isentando-se da culpa de ter destruído o inseto por mera superstição. A narração de Brás Cubas mostra-se egocêntrica como o próprio personagem-narrador, o tom narrativo é conduzido por ele, não há lugar para reflexões externas nem perspectivas de outros personagens.

A narrativa de Brás apresenta um certo tom de glória, os infortúnios são eufemisticamente expostos, e, ao término do romance, o leitor desavisado pode não perceber que Brás Cubas foi somente um sujeito egoísta e frio que nada fez de extraordinário ou moralmente válido. Ao dar vida a um personagem completamente irônico, Machado de Assis faz com que o leitor repense a condição humana e perceba que a mediocridade não depende da posição social. Brás, como um anti-herói, representa uma burguesia arrogante. Não tinha bom comportamento nem ideais elevados; teve, portanto, uma vida medíocre, inútil e hipócrita:

Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim; embolsei três versos de Virgílio, dous de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação... (Assis, 2014 [1881], p. 80).

Não teve que batalhar pelo pão de cada dia, como declara no último capítulo: “Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não

comprar o pão com o suor do meu rosto” (Assis, 2014 [1881], p. 291). Viveu por 64 anos e era descendente de uma família de origem simples que, por conta do comércio, enriqueceu. Ele contrapõe, portanto, o arquétipo romântico do burguês que vence pela luta cotidiana, pela abdição das tentações e defesa dos bons modos e costumes.

Em toda a narrativa, a reação de Brás é dissimulada e mesquinha. No capítulo intitulado “O menino é pai do homem”, ele faz o leitor predizer que o menino-diabo que maltratava escravos, que era cruel e rebelde, que escondia o chapéu das visitas e que contava com a anuência paterna só poderia transformar-se em um adulto egoísta, indiscreto, cheio de manhas, traquino e inútil, como é exposto no enredo. Sua trajetória foi construída pelo fracasso, no entanto, não foi castigado ou penalizado de maneira alguma. O pesquisador Paul Dixon, da Purdue University, afirma que “[a] verdade é que quase todos os personagens de Machado são tanto vencedores como vencidos. Brás Cubas é rico e inteligente, mas incapaz de fazer uso produtivo dos privilégios que possui” (Dixon, 2016, p. 14). Brás Cubas afirma sobre seu crescimento:

Cresci; e nisso é que a família não interveio; cresci naturalmente, como crescem as magnólias e os gatos. Talvez os gatos são menos matreiros, e, com certeza, as magnólias são menos inquietas do que eu era na minha infância. (Assis, 2014 [1881], p. 87).

Para Duarte (2020), a educação repleta de vícios recebida na família permitiu o embrutecimento de seu caráter e a insensibilidade em relação aos outros, sobretudo aqueles submetidos ao escravismo ou à pobreza, como o escravo Prudêncio, “moleque leva-pancadas”, depois alforriado. Havia uma relação perversa entre Brás e Prudêncio:

Prudêncio, um muleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava-lhe mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia – algumas vezes gemendo – mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um “ai, nhonho!” – ao que eu retorquia: – “Cala a boca, besta!” (Assis, 2014 [1881], p. 39).

Outra questão que chama a atenção é a vulnerabilidade perante as artimanhas femininas. É possível estabelecer uma analogia entre Brás e Bentinho, de *Dom Casmurro*:

Tudo arredei da vista, em poucos segundos; bastou-me pensar na outra casa, e mais na vida e na cara fresca e lépida de Capitu... Amai, rapazes! e, principalmente, amai moças lindas e graciosas; elas dão remédio ao mal, aroma ao infecto, trocam a morte pela vida... Amai, rapazes! (Assis, 2016, p. 229).

Brás é facilmente dominado pelas mulheres; ele é impulsivo, impetuoso, como se vê no caso de Marcela e da quase esposa Virgília, que o trocou por um homem que aparentemente poderia ter um futuro político mais próspero além de ser um pretendente com mais ambição.

Ademais, a subjetividade de Brás Cubas é marcada pela ambiguidade, pela volubilidade e pela indecisão em suas ideias e em suas impressões sobre tudo e todos. No momento em que seu pai o aconselha que se case a fim de assegurar prestígio diante da sociedade, ele reflete: “Uma parte de mim mesmo dizia que sim, que uma esposa formosa e uma posição política eram bens dignos de apreço; outra dizia que não; e a morte de minha mãe me aparecia como um exemplo da fragilidade das cousas, das afeições, da família” (Assis, 2014 [1881], p. 85).

A autenticidade do herói é colocada em questão em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O protagonista de caráter medíocre almeja alcançar o sucesso, e todas as suas controvérsias entre os desejos e as contradições com o mundo exterior nos fazem questionar o heroísmo do personagem. E, como afirma Schwarz, “Brás Cubas ‘desafrontado da brevidade do século’ é tão mesquinho e perseguido por vaidades sociais quanto a mais lamentável de suas personagens” (Schwarz, 2000, p. 60-61).

### **As oscilações de Damião**

O conto escolhido para esta nossa análise, “O caso da vara”, foi publicado, pela primeira vez, na *Gazeta de Notícias*, no ano de 1891, posteriormente à Abolição da Escravatura (1888) e à Proclamação da República (1889). Machado de Assis faz uso de uma desavença no ambiente doméstico, ao que tudo indica sem grande relevância, a fim de desenhar alguns dos traços da sociedade brasileira patriarcal, como o sistema escravista, o poder senhorial e as relações de servidão, apadrinhamentos e benesses. Damião, personagem central do enredo, é um rapaz que foge do seminário para o qual seu padrinho João Carneiro o havia levado. Ao conseguir fugir, na rua, sem saber para onde ir, decide pedir ajuda a Sinhá Rita, uma viúva querida por seu padrinho.

A princípio, ela fica em dúvida se ajuda Damião ou não, mas, perante as bajulações feitas pelo seminarista, ela cede e decide interceder em seu favor. Chamamos a atenção para o nome Damião. A etimologia indica que o nome Damião “origina-se do latim *Damianus*, e este do grego *Damianós*, de *damáo* (domar, vencer, subjugar), sign. ‘domador, vencedor; que subjuga’” (Oliver, 2010, p. 106). Damião manipula, tira proveito dos anseios sociais e traços psicológicos de quem pretende se beneficiar (Aquati, 2009, p. 86), como faz com Sinhá Rita.

Sinhá Rita, então, manda chamar João Carneiro e o designa a dissuadir o pai de Damião de fazer dele um padre. No decorrer do conto, Damião acaba simpatizando com Lucrecia, uma das crias de Sinhá Rita, que acabara esquecendo do trabalho para ouvir uma anedota feita pelo moço, correndo o risco de ser castigada por sua senhora. Damião se enternece com a atitude de Lucrecia e decide defendê-la caso ela não conseguisse concluir o trabalho. Entretanto, ao final, no momento em que a jovem seria castigada por causa do ócio, o seminarista tem que tomar a decisão de contrariar Sinhá Moça e proteger Lucrecia, ou agradar a senhora, entregando-lhe a vara que lhe pedira a fim de que a punição fosse realizada. Aspirando sair do seminário, resolve, meticulosamente, pegar a vara e entregá-la à viúva, em uma ação que expõe uma relação de interesse principado por ele mesmo, assim como a cumplicidade com os abusos praticados pelos senhores contra os escravizados.

Damião consegue fugir do seminário “às onze horas da manhã de uma sexta-feira de agosto. Não sei bem o ano; foi antes de 1850” (Assis, 2007, posição 6709 de 7599).<sup>1</sup> No início da narrativa, o leitor o encontra poucos minutos após a fuga, vexado, com medo dos castigos paternos e pensando em esconderijos. Recorda-se, assim, de Sinhá Rita, viúva amiga do padrinho, e vai em busca de auxílio. O centro da ação é dividido com Sinhá Rita, viúva, possuidora de uma personalidade forte e autoritária, embora bem-humorada e dada a encontros festivos:

[...] Passados alguns minutos [Damião] parou vexado; não contava com o efeito. Desconhecia as ruas, andava e desandava; finalmente parou. Para onde iria? Para casa, não; lá estava o pai que o devolveria ao seminário, depois de um bom castigo. [...] Para onde iria? Lembrou-se do padrinho, João Carneiro, mas o padrinho era um moleirão sem vontade, que por si só não faria coisa útil. Foi ele que o levou ao seminário e o apresentou ao reitor: – Trago-lhe o grande homem que há de ser, disse ele ao reitor. – Venha, acudiu este, venha o grande homem, contanto

---

1 Versão E-book Kindle.

que seja também humilde e bom. A verdadeira grandeza é chã. Moço... (Assis, 2007, posição 6708 de 7599).

Damião sabe as sinuosidades de sua classe e faz uso das relações de compadrio para se safar. A ajuda à escrava é apenas uma hesitação, e a escrava Lucrecia deixa-se levar pela ociosidade e pelo riso, ocupando, desse modo, o universo dos senhores e sendo castigada:

Machado de Assis, em vários de seus escritos, testemunhou e analisou sistematicamente o ponto de vista do dominado ou do dependente, ou do subalterno, ou seja lá o que mais em tais situações, que eram rotineiras e agudamente perigosas ao mesmo tempo. (Chalhoub; Pereira, 1998, p. 99).

É importante pontuar que Damião se encaminhou à carreira de sacerdote por determinação de seu pai, que escolheu seu padrinho João Carneiro como mediador em sua partida para o seminário. Além disso, o pai de Damião não aparece no enredo, o que nos faz pensar que ele possui um poder onipotente e onipresente no destino do filho. O intermédio do padrinho, bem como o posicionamento do reitor do seminário, que crê na grandiosidade da carreira religiosa, atuam como reforços da exigência paterna, o que indica o paternalismo, outro dado característico da sociedade escravocrata brasileira.

Para Duarte (2020), os momentos de alegria custam caro para Lucrecia, que foi castigada por atrasar o cumprimento das tarefas. Tudo se passa na mente de Damião, o personagem se sente culpado, pois tem consciência de que sua presença afetava o andamento do trabalho e distraía a menina:

Sinhá Rita pegou de uma vara que estava ao pé da marquesa, e ameaçou-a:

– Lucrecia, olha a vara!

A pequena abaixou a cabeça, aparando o golpe, mas o golpe não veio. Era uma advertência; se à noitinha a tarefa não estivesse pronta, Lucrecia receberia o castigo do costume. Damião olhou para a pequena; era uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda. Contava onze anos. Damião reparou que tossia, mas para dentro, surdamente, a fim de não interromper a conversação. Teve pena da negrinha, e resolveu apadrinhá-la, se não acabasse a tarefa. Sinhá Rita não lhe negaria o perdão... Demais, ela rira por achar-lhe graça; a culpa era sua, se há culpa em ter chiste. (Assis, 2007, posição 6751 de 7599).

O discurso narrativo pretende expor as incongruências de Damião entre o que ele gostaria de ter realizado e aquilo que verdadeiramente pôde fazer. Assim, a voz narrativa nos apresenta que todo o desejo de Damião estava submetido ao poder opressor não exclusivamente de Sinhá Rita, mas do próprio pai. Damião se culpa, pois tem consciência que sua presença interferiu no cumprimento do trabalho de Lucrecia, ele se mostra compadecido, mas, possivelmente, só entrega a vara à Sinhá Rita por acreditar que essa seria a ação crucial para efetivamente conseguir o que queria. Desse modo, a vara remete às ações do “menino-diabo”, como Brás Cubas em sua relação com o “moleque” Prudêncio.

### **Palavras finais**

O anti-herói Brás Cubas situa-se na ruptura de convenções. Brás Cubas foi um homem que passou pela vida sem feitos, somente ao capricho de seus desejos. O narrador revela a farsa humana ao retomar a conduta de Brás de maneira particular, determinando-a pelas conjunturas sociais. Na sucessão dos fatos, apresenta as causas de seus atos e os mecanismos praticados para atingir seus objetivos; além disso, evidencia a precariedade ética de sua vida.

O anti-herói Damião, jovem que subverte o desejo familiar ao fugir do seminário, persuade as pessoas para que o apoiem em sua decisão e vale-se do jogo de interesses para atingir um objetivo pessoal. Damião foi egoísta, ambicioso e omissivo. Ao perceber que perderia o apoio de Sinhá Rita para sua aspiração de se livrar do seminário, acaba abandonando sua resolução de apadrinhar Lucrecia.

Quem seriam Damião e Brás Cubas? São verdadeiramente anti-heróis, que devem ser apedrejados, desprezados pelo mau exemplo ou são exemplos notáveis de nossa realidade como seres humanos, como sociedade e nos transportam a uma autoavaliação, autocrítica? Ora “leitor amigo” (Assis, 2014 [1881], p. 60), se te aborrece tal indagação, “paga-nos com um paparote” (Assis, 2014 [1881], p. 24); se não te aborrece lançamos uma provocação, diz-nos quem são Brás Cubas e Damião?

### **Referências**

AQUATI, Cláudio. Vínculos de poder: “O caso da vara”, de Machado de Assis. *Olho d'Água*, São José do Rio Preto, v. 1, n. 2, p. 83-92, 2009.

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2014 [1881].
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2016.
- ASSIS, Machado de. *50 contos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. *E-book*.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia, 1830-1980*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 15-32.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- DIXON, Paul. Quincas Borba: um passo para trás?. *Revista Brasil/Brazil*, n. 53, v. 29, p. 1-20, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/69934>. Acesso em: 28 set. 2021.
- DUARTE, Eduardo de Assis. A morte de senhor e as memórias póstumas da escravidão. In: DUARTE, E. A. (org.). *Machado de Assis afrodescendente: antologia e crítica*. 3. ed. rev. ampl. Seleção, notas e ensaios de Eduardo de Assis Duarte. Rio de Janeiro: Malê, 2020. p. 311-329.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Origem, significado e variantes de mais de 6.000 nomes próprios. 2. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1916.

## O contexto musical do Rio de Janeiro em uma crônica de Machado de Assis

Débora Bender

Em um contexto de amplas atividades artísticas, Machado de Assis, contrariando o que afirmam alguns de seus biógrafos, revelou-se um homem atento aos eventos culturais de seu tempo, deles participando ativamente como espectador, comentarista e crítico. Essas experiências influenciaram sua escrita e nela se refletem como uma espécie de exercício reflexivo, em que avaliações se manifestam.

Os textos machadianos têm como cenário a cidade do Rio de Janeiro e o contexto histórico e cultural do Segundo Reinado (1840 a 1889), período em que a arte musical tinha especial relevância, pois se constituía em uma importante forma de entretenimento. Indubitavelmente, a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, em 1808, foi um marco importante para o desenvolvimento da cultura musical no país. O acontecimento impulsionou a expansão da cultura, com a criação da Biblioteca Nacional, do Museu Nacional, da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, do Banco do Brasil, da Academia de Belas Artes, do Jardim Botânico e com a fundação da imprensa nacional.

Além disso, a instalação da Corte portuguesa favoreceu, de forma muito expressiva, o desenvolvimento econômico, social e cultural no Rio de Janeiro, visto que nessa cidade se concentravam os interesses manufatureiros e comerciais (Freyre, 2008). Paralelamente, a Corte reforçou o diálogo da cultura europeia sobre a brasileira, visto que aquela procurou manter seus hábitos, costumes e valores, os quais foram admirados e reproduzidos pela elite da sociedade brasileira da época. No âmbito da música, esse diálogo fez-se presente pela valorização da educação musical e de instrumentos musicais, como o piano, e pela introdução de uma maior variação de estilos musicais, como a valsa e a quadrilha.

Todavia, ainda que a Corte de Dom João VI tenha fomentado significativamente o desenvolvimento cultural, especialmente no Rio de Janeiro, a arte, de acordo com Vasco Mariz (2005), somente atingiu um progresso pleno depois da maioridade de Dom Pedro II, em 1840, período em que se “normalizou a vida nacional e houve melhores condições para um renascimento das atividades artísticas e regulares” (Mariz, 2005, p. 66).



No que diz respeito às atividades artísticas, após a instabilidade política do período da Regência, que havia enfraquecido o fomento às artes no Brasil, começaram a se estabelecer temporadas regulares de óperas (Heitor, 1956, p. 59-60) e iniciativas em prol da propagação de manifestações artísticas, que foram estimuladas posteriormente ao decreto da maioria do Imperador Infante, em 1841. Nas casas de teatro, os espectadores podiam apreciar atores prestigiados na Europa na representação de óperas da autoria de Beethoven, Bellini, Verdi e Rossini, entre outros compositores europeus. Além disso, a música e a dança europeias predominavam nos salões de baile, onde frequentemente os casais dançavam ao som de valsas e polcas.

Fator importante para a ampliação das atividades artísticas foi a instalação de um público apreciador de arte. Nelson Werneck Sodré (1982) ressalta a importância da pequena burguesia como consumidora de arte. Esse novo grupo social “responde pela transplantação dos valores estéticos oriundos do avanço da burguesia no Ocidente europeu” (Sodré, 1982, p. 23). O autor destaca que tanto as produções intelectuais como as artísticas tinham ampla receptividade por esse novo grupo social.

O interesse da população fluminense em relação à arte provocou manifestações em prol do ensino musical para as crianças. Kiefer (1997, p. 71) destaca que “o ensino oficial da música no Rio de Janeiro começa verdadeiramente, na década de 1840, com a criação, por decreto de 1847, do Conservatório de Música do Rio de Janeiro”, apesar de já ter sido idealizado anteriormente pelos dirigentes da Sociedade Beneficência Musical.

À medida que manifestações culturais se consolidavam entre a população brasileira, foram instituídos e construídos locais onde elas pudessem ser promovidas. Freyre (2008, p. 105) salienta que “o Rio de Janeiro dos meados do século XIX tinha três bons teatros”, sendo que a “arte dramática e a arte lírica são dignamente estimuladas”. Os três teatros a que Freyre se refere são o Theatro São Pedro, o Theatro Lyrico Fluminense (antigo Theatro Provisório) e o Atheneu Dramatico. Além desses, havia outros de menor porte, em que também eram realizados espetáculos de relevo.

Paralelamente, o contato com a música lírica apresentada nos teatros promoveu o aprimoramento cultural da burguesia, que exigia “um repertório mais erudito do que o melodismo fácil das óperas italianas, enquanto a música alemã passou a ocupar um lugar gradativamente mais importante” (Kiefer, 1997, p. 72). Atendendo ao apelo popular de acesso à música, surgiram fundações e clubes que reuniam um número significativo de pessoas e realizavam audições e concertos: em 1857, foi instalada a Imperial Academia de Música e

Ópera Nacional, organizada pelo espanhol José Amat, que, em 14 meses, “encenou 62 espetáculos de zarzuelas, de óperas cômicas italianas e a *Norma*, de Bellini”<sup>1</sup> (Mariz, 2005, p. 70); em 1867, foi fundado o Clube Mozart, que, em 1875, tinha 500 sócios; em 1870, Arthur Napoleão e o violinista cubano José White instituíram a Sociedade de Concertos Clássicos, que “apresentava audições de música de câmara, recitais”; em 1882, foi criado o Clube Beethoven, um dos mais prestigiados pelo grande número de concertos oferecidos a seus sócios e admiradores da música (Mariz, 2005, p. 71). Como esses clubes realizavam audições apenas para associados, a partir de 1887, surgiram concertos populares, também acessíveis às classes menos favorecidas.

Ainda que os preceitos estéticos da música europeia fossem significativamente valorizados, iniciou-se um movimento para promover a produção de peças de uma ópera nacional,<sup>2</sup> com temas brasileiros e em língua portuguesa. Embora não tivesse conseguido se manter durante muito tempo, o movimento contribuiu para o desenvolvimento de manifestações artístico-culturais brasileiras, sendo responsável, via concurso, pela emergência da primeira ópera em língua portuguesa, *Marília de Itamaracá*, que nunca chegou a ser encenada. Além disso, incentivou a produção de peças e libretos por autores brasileiros, entre os quais Machado de Assis, que, “participando do movimento, escreveu um libreto calcado numa peça francesa” (Kiefer, 1997, p. 82).

Apesar de sua efêmera duração, o movimento da ópera nacional produziu um fruto importante: Carlos Gomes, que foi “o primeiro compositor brasileiro cuja obra alcançou larga repercussão na Europa”. Ainda que a essência da sua música fosse italiana, suas composições exaltavam “um país recém-emancipado, preocupado em desenvolver as suas próprias potencialidades, em se afirmar perante as demais nações” (Kiefer, 1997, p. 83). Sua ópera mais conhecida, *O Guarani*, estreou, no Brasil, em dezembro de 1870, no Teatro Lyrico Fluminense.<sup>3</sup>

---

1 A Imperial Academia foi criada para fomentar a produção artística brasileira e chegou a representar composições de autores brasileiros, ainda que essas tivessem sido fortemente influenciadas pela cultura musical europeia (Mariz, 2005, p. 70).

2 De acordo com Bruno Kiefer (1997, p. 78), esse movimento se constituiu no “mais importante conjunto das tendências criadoras do nosso Romantismo musical”. Iniciado na década de 1850, a ópera nacional buscava veementemente a autoafirmação da nação por meio da “valorização da língua nacional nos textos da música cantada; escolha de assuntos históricos brasileiros para óperas e cantatas; tendências indianistas e antiescravistas” (Kiefer, 1997, p. 78), apesar de a música continuar a ser de inspiração europeia. A criação da Academia de Música e Ópera Nacional decorre dessa iniciativa.

3 De acordo com registros da Biblioteca Nacional, a ópera *O guarani* “foi o primeiro sucesso de uma obra musical brasileira no exterior”. Estreou em 19 de março de 1870 no teatro Alla

Na década de 1870, após um período de predominância da música erudita e da dança de origem europeia,<sup>4</sup> surgiu o maxixe, evento que “marca o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música no Brasil” (Tinhorão, 2013, p. 71).

Nesse contexto, Machado de Assis é indubitavelmente reconhecido e ovacionado por sua obra ficcional, iniciada em 1870 com *Contos fluminenses*. Entretanto, antes disso, ele já era reconhecido como poeta, dramaturgo e crítico de produções musicais e dramáticas, atividade que contribuiu para seu reconhecimento na área das letras:

Os amigos admiravam a inteligência e o brilho do rapaz pobre que começara como tipógrafo e, já na casa dos vinte anos de idade, era uma peça-chave no debate cultural do seu tempo, com intervenções corajosas e por vezes contundentes nos textos críticos e nos folhetins que publicava em vários jornais do Rio de Janeiro. Foram esses escritos que lhe deram nomeada e que o transformaram no nosso principal crítico literário e teatral da década de 1860. (Faria, 2004, p. 299).

De acordo com a pesquisa de Jean-Michel Massa (1971), aos 15 anos Machado de Assis passou a ter um contato mais intenso com as manifestações culturais<sup>5</sup> do Rio de Janeiro, ao se deslocar diariamente do Engenho Novo até o centro fluminense para o trabalho. O jovem escritor recorria ao Gabinete Português de Leitura para ter acesso aos livros que não podia comprar e, provavelmente, começou a frequentar os teatros ou, pelo menos, a ouvir falar dos espetáculos encenados no Rio.

Faria (2004) acredita que Machado de Assis tenha começado a acompanhar a vida cultural fluminense mais de perto a partir de 1856, sendo esse fato decisivo na sua formação como crítico. Além de assistir a espetáculos, o escritor era leitor assíduo de folhetins teatrais, os quais influenciavam seu posicionamento crítico. Igualmente importantes para a formação de Machado de

---

Scalla, de Milão. A peça foi primeiramente representada no exterior em decorrência dos estudos que Carlos Gomes realizava na Itália. Disponível em: <https://bn.gov.br/explore/destaques-do-acervo/guarani-carlos-gomes>. Acesso em: 30 dez. 2018.

4 De acordo com musicólogos, o maxixe é a primeira manifestação musical que conta efetivamente com a colaboração do povo brasileiro.

5 Em um ambiente em que o teatro representava uma das manifestações culturais mais apreciadas pela população brasileira, suas divas exerciam fascinação sobre os jovens literatos, que compunham versos inspirados nas musas cantoras. Supõe-se que também o jovem Machado de Assis tenha sofrido paixões platônicas por cantoras líricas e atrizes, sentimento que o levou a criar poemas dedicados a elas.

Assis como crítico foram a convivência com “amigos jornalistas” e as “reuniões da Sociedade Petalógica, onde se encontrava com outros intelectuais, poetas, dramaturgos, políticos, artistas, viajantes e curiosos” (Faria, 2004, p. 304).

“A música sempre fora uma das paixões” do escritor, o que o levou a se engajar nesse contexto, exercendo, por exemplo, a função de bibliotecário no Clube Beethoven, em que ele podia estar “em companhia do flautista Reichert, do violinista Moniz Barreto e do pianista Artur Napoleão” (Magalhães Jr., 1957, p. 285).<sup>6</sup> Por sua inserção no meio musical, o escritor pôde dar continuidade à “paixão de sua mocidade, da época em que ia para as galerias ouvir a Charton, a Casaloni, a La Grua” (Magalhães Jr., 1957, p. 285).

Paulatinamente, Machado de Assis passou a se posicionar de modo mais claro em relação ao contexto musical em suas crônicas, o que pode ser percebido em texto publicado na seção “Comentários da Semana”, de 10 de novembro de 1861, no *Diário do Rio de Janeiro*. Após comentar rapidamente a respeito da vacância de uma vaga no senado, o escritor, mesmo reconhecendo a importância desse fato político, afirma que outro tema interessa mais aos leitores no momento: a apresentação da ópera *Norma*, de Vincenzo Bellini, executada por uma companhia italiana, que estava de passagem no Rio de Janeiro: “apesar da importância dos fatos que muito singela e rapidamente acabo de referir, o que mais deu que falar nestes últimos dias foi a companhia italiana, que aqui está de passagem para Buenos Aires” (Assis, 1861, s.p.). Essa afirmação pode ser relacionada ao crescente interesse da burguesia em relação à arte musical e ao fato de o Brasil estar desenvolvendo um público apreciador da arte, como citado anteriormente.

A primeira discussão do texto refere-se à atuação da primeira-dama Sra. Parodi, ou seja, a *prima donna*, expressão italiana que representa a mais importante figura feminina na hierarquia dos espetáculos operísticos. De acordo com Machado, houve grande expectativa por parte do público em relação à apresentação da nova cantora, uma vez que a cantora anterior, Mme. Lagrange, causara ótimas impressões no seu papel como Norma:

Falou-se muito antecipadamente na primeira-dama, a Sra. Parodi, que trazia consigo um diploma de reputação europeia. Tinha ela de cantar a Norma diante de um público que ainda conservava as impressões de Mme. Lagrange. Por isso todo mundo diletante se agitou, e na noite da

---

6 Magalhães Jr. enfatiza a profunda identificação de Machado de Assis com o pianista, fato que os teria tornado até colaboradores: “Artur Napoleão, que além de pianista, era também inspirado compositor e viria a ser editor de músicas, compôs uma canção com letra adaptada do inglês por Machado” (Magalhães Jr., 1957, p. 285).

representação da Norma lá estavam os antigos entusiastas do canto italiano a esperar pela novidade. (Assis, 1861, s.p.).

**Figura 1. Retrato da atriz Lagrange, assinado por Louis Auguste Moreaux, 1860**



Fonte: Dias (2019, p. 173).

Apesar das especulações, a nova cantora correspondeu às expectativas e honrou a seu “diploma de reputação europeia”, ou seja, a dama tinha o reconhecimento de espectadores e críticos europeus, o que, de certa forma, garantiria também seu prestígio e sucesso no Brasil, uma vez que valores artísticos provindos da Europa eram superestimados em solo brasileiro. Outrossim, Machado de Assis expõe uma apreciação valorativa em relação às “escolas de arte”: ele não só comenta que as europeias são melhores que as brasileiras, mas atesta a “ausência” de escolas no país, fazendo referência à recente e breve trajetória do drama operístico no Brasil.

A Sra. Parodi confirmou o que dela se tinha dito: tem muito talento e profundos conhecimentos da arte a que se dedicou; é ao mesmo tempo uma eminente cantora e uma trágica eminente. O seu gesto é nobre, os seus movimentos largos e desembaraçados, as suas posições belas, como as das estátuas antigas. Aquilo é que era a sacerdotisa gaulesa. Depois Lagrange ninguém viu melhor. Quando experimentava um sentimento, exprimia-o com a voz, com o gesto, com a fisionomia, sem procurar

agradar aos basbaques com os recursos das mediocridades. *Ah! É que possui a flama sagrada e consumiu o tempo em uma escola europeia, que eu peço licença para considerar melhor que nossas, se me é dado falar dos ausentes.* (Assis, 1861, s.p., grifo nosso).

Após apreciar a atuação da prima-dona, Machado de Assis avalia a atuação de outros atores do espetáculo, o tenor Giuseppe Mazzi, o baixo Achille Rossi, atores cuja fama já estava consolidada no Rio de Janeiro, e que, na crônica, são elogiados pela sua performance notável. Ao elogiar o baixo Rossi, Machado menciona sua atuação na peça *Ernani*, de Giuseppe Verdi, igualmente aclamada pelo público fluminense.

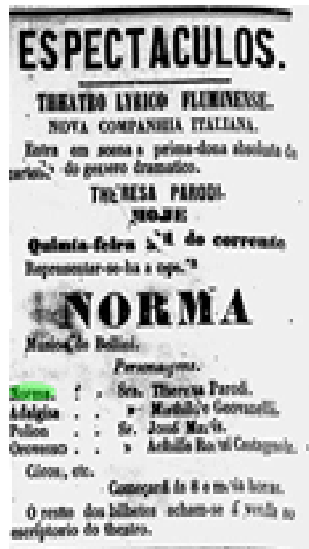
O tenor Mazzis conhece a arte e canta bem; acrescentai a isto uma bela figura, e compreendereis, leitor, que Norma se apaixonasse por Pelion. Bela e fresca é a voz do baixo Rossi, que foi aplaudido com justiça, e que muito mais o deve ser no Ernani, que sobe hoje à cena. (Assis, 1861, s.p.).

Também é possível perceber que o cronista expressa especulações em relação a novos talentos na atuação operística. No caso, a “moça quase menina”, que atuou em *Norma*, correspondeu muito bem ao seu papel e, segundo o escritor, “tem condições para ocupar uma bela posição no teatro”.

Coube o papel de Adalgiza a uma moça, quase diria menina, tanto o seu ar ingênuo e tímido me pareceu aquele da criatura que passa a infância à adolescência. A sua voz, fresca e melodiosa, corresponde perfeitamente ao seu todo virginal; começa agora, mas tem condições para ocupar uma bela posição no teatro. (Assis, 1861, s.p.).

O anúncio abaixo, publicado em 31 de outubro de 1861 no *Diário do Rio de Janeiro*, alguns dias antes da crônica de Machado, divulga a ópera *Norma* e destaca a relação dos cantores que a encenarão. É possível observar que a nota enfatiza o prestígio da prima-dona, o qual o escritor também atesta na sua crônica.

Figura 2. Anúncio da ópera *Norma* no *Diário do Rio de Janeiro*



Fonte: *Diário do Rio de Janeiro*, 1861a.

Dando continuidade a seus comentários, Machado de Assis lamenta a ida iminente da companhia italiana e chega a dizer que inveja os vizinhos argentinos que a receberão. Tal como os brasileiros, o escritor acredita que o valor da companhia será reconhecido pelos “dilettanti bonaerenses”, que a aplaudirão veementemente, atestando, dessa forma, que essa arte é apreciada também em outros países da América do Sul, os quais estão igualmente sujeitos e abertos à influência europeia.

Tal é a companhia que se destina a Buenos Aires. Só tenho palavras de inveja para os nossos vizinhos, que bem podiam ceder-nos a sua companhia por alguns meses.

Assim não há de acontecer, entretanto; e, ao que ouço, a “voluptuosa coqueta del Plata” tem em breve de ouvir e ver esses artistas, a quem os dilettanti bonaerenses animarão e pagarão com entusiásticos aplausos. (Assis, 1861, s.p.).

Em sua crônica, Machado de Assis apresenta “o cenário musical” do momento, ressaltando a quantidade de espetáculos musicais em cena, sendo que há três companhias no mesmo teatro: uma italiana, uma francesa e a nacional. Embora tenha deixado explícita sua preferência pelas companhias italianas em detrimento das nacionais, o escritor inclui a última entre as estrangeiras, sem distinção. Igualmente, comenta a ascensão de compositores brasileiros vindos

de outras províncias, como Elias Álvares Lobo, de São Paulo, e Henrique Eulálio Gurjão, do Pará. O primeiro, como o próprio Machado comenta, foi autor de *A noite de São João*, primeira ópera escrita e representada no Brasil,<sup>7</sup> o que certamente é resultado do movimento Ópera Nacional, referido acima.

Já Gurjão é reconhecido até hoje pela sua contribuição para o desenvolvimento da música no norte do país. Em 2009, uma de suas composições fez parte de uma coletânea inédita de óperas produzidas por compositores do norte entre o final do século XIX e o início do XX. Na crônica, o escritor ressalta o fato de Gurjão ter desenvolvido seus estudos na Itália, “a terra da música e dos mestres”, como Machado enfatiza.

Ao fim da lista, há a menção ao jovem professor J. Teodoro de Aguiar, que, segundo Machado, “está a concluir uma ópera, cujo libreto tem por assunto um episódio da nossa história indígena, coisa que para alguns espíritos rabugentos é enormemente ridícula”. Como resposta aos críticos que depreciam textos que aludem à história indígena, Machado exige que os autores “simplesmente sejam verdadeiros, porque invariavelmente não de ser belos”. De acordo com Ionara Satin (2018), há ali nitidamente uma antecipação daquilo que escreverá em “Instinto de nacionalidade” (1873), em que há a proposição de um equilíbrio entre a cor local e a universalidade da literatura.

Os compositores nacionais aparecem. Acha-se nesta corte, vindo de São Paulo, o Sr. Elias Álvares Lobo, autor da “Noite de São João”; retirado à sua província natal, o Sr. Álvares Lobo escreveu uma nova ópera, cujo libreto é devido à pena de um dos nossos jovens escritores dramáticos; o Sr. Gurjão está no Pará, e deve voltar brevemente, para fazer cantar uma das quatro óperas, compostas na Itália, terra da música e dos mestres; um jovem professor, o Sr. J. Teodoro de Aguiar, está a concluir uma ópera, cujo libreto tem por assunto um episódio da nossa história indígena, coisa que para alguns espíritos rabugentos é enormemente ridícula. *Não sou dessas suscetibilidades que fazem caretas ao ver um indígena em cena; não quero saber a que nação e a que civilização pertencem os personagens; exijo simplesmente que eles sejam verdadeiros, porque invariavelmente não de ser belos.* (Assis, 1861, s.p., grifo nosso).

Apesar de destacar a música operística, Machado de Assis também se volta à música sacra ao mencionar o compositor Henrique Alves de Mesquita, que estava voltando da Europa. Conforme as palavras do escritor, o talento do

---

<sup>7</sup> Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/elias-alvares-lobo>. Acesso em: 20 set. 2021.



músico “se ampliou e fortaleceu com a aquisição de sérios estudos, condição essencial do bom compositor”, fazendo novamente uma alusão à valorização das “escolas musicais” europeias. Além de receberem elogios explícitos, as peças de Alves de Mesquita são comparadas às do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1786-1830), o qual foi destaque na música do período colonial e que compunha, além de músicas sacras e de concertos, lundus e modinhas. O padre era, além de mestre de capela, professor de música, e ministrava aulas em sua casa (Mariz, 2005).

Por último, está a vir da Europa o Sr. Henrique Alves de Mesquita, talento de uma grande esfera, que mais se ampliou e fortaleceu com a aquisição de sérios estudos, condição essencial do bom compositor, sem a qual se fica em risco de não passar da antecâmara da glória, que esquiva e exigente como ninguém.

O Sr. Mesquita já ligou o seu nome à nossa história musical, compondo algumas daquelas peças em que José Maurício se mostrou mestre. As suas missas trazem o cunho da verdadeira música religiosa. Como compositor de outro gênero, todos conhecem até que ponto chega a sua caprichosa imaginação e a sua instrução musical. Será o digno chefe de tão distinta plêiade. (Assis, 1861, s.p.).

Quase ao final da crônica, Machado de Assis afirma: “creio que podemos dizer: – temos música. E mais – temos animação para os principiantes”. Essa afirmação está amparada pelo fato de o compositor Carlos Gomes ter recebido uma condecoração chamada “Imperial Ordem da Rosa”, do imperador Dom Pedro II em setembro daquele ano (1861), como reconhecimento do seu talento musical e de seus esforços na composição de óperas brasileiras. A primeira delas, *Noite do castelo*, fora apresentada em 4 de setembro, no Theatro Ópera Nacional, sendo baseada em poemas da obra homônima de Antônio Feliciano de Castilho. Sua segunda ópera, *Joana de Flandres*, estreou em 15 de setembro do mesmo ano.<sup>8</sup> Machado enfatiza que, na ocasião, o prêmio, que consistia em uma batuta de ouro, foi entregue ao compositor na noite da execução da sua primeira peça *Noite no castelo* pelas “mãos de uma senhora”. Além disso, estavam presentes “várias representantes do sexo amável”, que brindaram o compositor na sua noite memorável.

Creio que podemos dizer: – temos música. E mais – temos animação para os principiantes. Não acaba o chefe do Estado de ornar o peito do

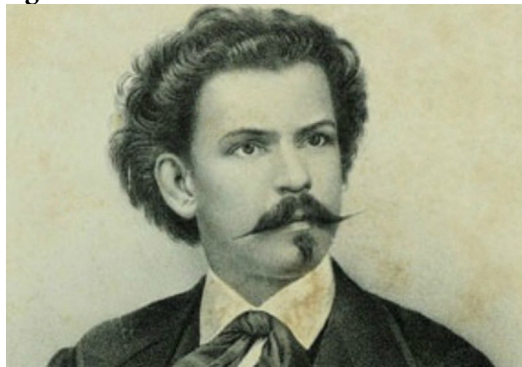
---

8 Disponível em: <https://carlosgomes.campinas.sp.gov.br/historia/vida-de-carlos-gomes>. Acesso em: 20 set. 2021.

Sr. A. C. Gomes, para quem lhe foi pedida pela Academia das Belas-Artes uma condecoração? Este ato, olhado como estímulo, deve garantir os operários da ideia de que serão sempre acolhidos, não só pelas graças do público, como pelos favores dos poderes do Estado.

O autor da “Noite do Castelo” recebeu, finalmente, das mãos de uma senhora, em pleno teatro, por ocasião de se executar a sua ópera, a batuta de ouro com que o brindaram várias representantes do sexo amável. O trabalho artístico é de um perfeito acabado e honra bem as ofertantes. (Assis, 1861, s.p.).

**Figura 3. Retrato de Antônio Carlos Gomes**



Fonte: *Senado Notícias*, 2017.

Na época, Machado de Assis vislumbrou a atitude do imperador como algo positivo para a vida artística brasileira, ato que poderia servir de incentivo para os próximos prodígios no campo das artes em geral. Para fundamentar seu pensamento, ele menciona a entrega de outra condecoração honrosa, como ele próprio afirma, a “um artista de outro ramo”, no caso, Victor Meirelles, autor do “belo quadro”, nas palavras de Machado de Assis, *A primeira missa no Brasil*, pintado no mesmo ano (1861). Segundo o cronista, “o favor honorífico caiu para a pintura como para a música”, destacando a valorização das artes no Brasil.

Devo dizer, falando de condecorações, que um artista de outro ramo, o Sr. Victor Meirelles, autor do belo quadro “A primeira missa no Brasil”, obteve da própria inspiração imperial uma condecoração honrosa, em prova de apreço pelo seu trabalho. O favor honorífico caiu para a pintura como para a música. (Assis, 1861, s.p.).

**Figura 4. Quadro *A primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles**



Fonte: Instituto Moreira Salles.<sup>9</sup>

Estabelecendo uma relação com a entrega da condecoração a Carlos Gomes, Machado de Assis ressalta que a “mulher sempre exerce sua alta missão”, que pode ser tanto premiar como consolar, aludindo, desse modo, à premiação de Carlos Gomes, cujo prêmio foi entregue por uma distinta dama. A questão do consolo faz referência à ação da Associação de Caridade das Senhoras, que promoveria um concerto vocal e instrumental no salão Cassino Fluminense, a fim de angariar recursos “empregados no desempenho dos fins da sociedade”. Constata-se que a música, tal qual ainda hoje acontece, era promovida para convidar as pessoas a doarem em prol dos mais necessitados. Pode-se concluir, dessa forma, que essa prática iniciou com o advento dos concertos musicais no Brasil.

É o que deve efetuar-se na noite de 12 deste mês. A Associação de Caridade das Senhoras anuncia para essa noite um concerto vocal e instrumental no salão do Casino Fluminense, cujo produto deve ser empregado no desempenho dos fins da sociedade. Honra e glória para essas almas evangélicas. (Assis, 1861, s.p.).

Na Figura 5, é possível visualizar uma divulgação do evento na edição de 11 de novembro de 1861 do *Diário do Rio de Janeiro*.

---

<sup>9</sup> Disponível em: [https://artepensamento.ims.com.br/item/primeira-missa-e-invencao-da-descoberta/?\\_sft\\_category=crise](https://artepensamento.ims.com.br/item/primeira-missa-e-invencao-da-descoberta/?_sft_category=crise). Acesso em: 20 set. 2021.

Figura 5. Anúncio do evento beneficente mencionado por Machado de Assis



Fonte: *Diario do Rio de Janeiro*, 1861b.

Após a análise da crônica, constata-se o detalhamento dos eventos que compõem o cenário musical do Rio de Janeiro do século XIX. Esse procedimento de detalhar e mencionar o contexto musical à parte de outros assuntos é adotado pelo escritor, em suas crônicas publicadas de 1859 a 1865, como aponta Satin (2018, p. 151):

As crônicas de 1859 até 1865 possuem fronteiras mais visíveis, ou seja, quando o cronista se debruçava sobre a crítica teatral dedicava várias linhas à apresentação de certo cantor sem mencionar outros assuntos na mesma parte. Com o passar do tempo essas fronteiras vão se dissolvendo, é um processo gradual. Isso não quer dizer que o cronista deixasse de fazer crítica, tanto teatral quanto literária dentro da crônica, mas o cantor de ópera, que nos primeiros anos ocupava linhas a respeito de sua representação, começa a circular por outros assuntos, emaranhando-se na diversidade da crônica.

Ao final da leitura, verifica-se que Machado de Assis está atento aos eventos que envolvem a música no Rio de Janeiro em meados do século XIX, posicionando-se criticamente em relação a eles. Em uma única crônica, ele apresenta um panorama da situação da arte musical no Brasil em meados do

século XIX: alude ao desenvolvimento de um público apreciador de arte; menciona e avalia a atuação de companhias líricas italianas; cita os óperas representadas nos teatros no Rio de Janeiro; nomeia cantoras e cantores e faz uma apreciação crítica de suas atuações no palco; especula em relação à ascensão de novos talentos; faz referência a compositores de destaque naquele contexto; indica ações de caridade que envolvem a música; e comemora o maior incentivo das artes no Brasil por parte do governo imperial.

## Referências

- A CAMPINAS de Carlos Gomes. Secretaria Municipal de Educação de Campinas, São Paulo. Disponível em: <https://carlosgomes.campinas.sp.gov.br/historia/vida-de-carlos-gomes>. Acesso em: 20 set. 2021.
- ARTEPENSAMENTO. Instituto Moreira Salles. Disponível em: [https://artepensamento.ims.com.br/item/primeira-missa-e-invencao-da-descoberta/?\\_sft\\_category=crise](https://artepensamento.ims.com.br/item/primeira-missa-e-invencao-da-descoberta/?_sft_category=crise). Acesso em: 20 set. 2021.
- ASSIS, Machado de. Comentários da semana. *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1861. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8264>. Acesso em: 20 set. 2021.
- DIARIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ed. 298, 1861a, p. 4. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20 set. 2021.
- DIARIO do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, ed. 308, 1861b, p. 4. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20 set. 2021.
- DIAS, Elaine. O retrato de Anna de La Grange como Norma, de Louis-Auguste Moreaux: a retratística teatral e a circulação de modelos no Brasil do século XIX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 170-193, ago. 2019.
- FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico literário. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 51, p. 299-333, maio/ago. 2004.
- FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. Rio de Janeiro: Arte Nova; Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 2008.
- GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- HEITOR, Luiz. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- LOBO, Elias Álvares. *Música Brasilis*. Disponível em: <https://musicabrazilis.org.br/compositores/elias-alvares-lobo>. Acesso em: 20 set. 2021.

- MAESTRO Antônio Carlos Gomes tem nome inscrito no Livro dos Heróis da Pátria. *Senado Notícias*, 28 dez. 2017. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2017/12/28/maestro-antonio-carlos-gomes-tem-nome-inscrito-no-livro-dos-herois-da-patria>. Acesso em: 20 set. 2021.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis: 1839-1870*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- PETROBRAS. *Coleção resgata óperas amazônicas*. Disponível em: [https://www.agenciapetrobras.com.br/Materia/ExibirMateria?p\\_materia=6758](https://www.agenciapetrobras.com.br/Materia/ExibirMateria?p_materia=6758). Acesso em: 20 set. 2021.
- SATIN, Ionara. Machado de Assis e I cantanti d' opera italiani: transferências culturais. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 10, 2, p. 1-285, jun.-dez./2018.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: DIFEL, 1982.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Editora 34, 2013.

# Lélio e a memória negativa: experiência, política e alegoria nas crônicas machadianas das *Balas de estalo*

William Moreno Boenavides

*Nem a ciência, nem os seus diversos ramos, nem a arte, possuem uma história autônoma, imanente, que resulte exclusivamente da sua dialética interior. A evolução em todos esses campos é determinada pelo curso de toda história da produção social, no seu conjunto: e só com base neste curso é que podem ser esclarecidos de maneira verdadeiramente científica os desenvolvimentos e as transformações que ocorrem em cada campo singularmente considerado.*

(Georg Lukács)

## Introdução

No início da década de 1880, no jornal *Gazeta de Notícias*, terá início a publicação da série intitulada *Balas de estalo*, publicada de 3 de abril de 1883 a 1887 (Ramos, 2005a, p. 9). As *Balas* representam uma produção diferenciada no jornalismo brasileiro até então, já que eram produzidas coletivamente (vários autores escreviam alternadamente a série). O jornal era vendido de forma avulsa, não sendo, portanto, necessário assiná-lo para adquiri-lo (Ramos, 2005a, p. 5). Na série *Balas de estalo*, os autores revezavam-se nas produções, sendo que todos usavam pseudônimos.<sup>1</sup>

Sob o pseudônimo de Lélio, a participação de Machado na série de crônicas *Balas de estalo* (1883-1887) transcorrerá no período de 2 de julho de 1883 a 22 de março de 1886. Ele, portanto, começa três meses depois do início e finaliza sua participação cerca de meio ano antes do encerramento da série.

Localizando a série no conjunto da produção de Machado de Assis como cronista, veremos que *Balas de estalo* foi a oitava das doze séries de crônicas nas quais ele trabalhou. Isso considerando sua participação, de 1859 a 1860

---

1 Inicialmente a série contava com a participação dos seguintes pseudônimos: Lulu Sênior (Ferreira de Araújo), Zig-Zag e João Tesourinha (ambos assinados por Henrique Chaves), Décio e Publicola (assinados por Demerval da Fonseca), Lélio (Machado de Assis), Mercutio e Blick (assinados por Capistrano de Abreu) e José do Egito (Valentim Magalhães). Posteriormente, ingressaram Confúcio, Ly e Carolus, todos ainda sem identificação. (Ramos, 2005b, p. 117, nota 5).

em *O Espelho*, a primeira experiência regular do autor na produção de textos jornalísticos, em que se incluem crônicas, crítica teatral e artigos variados.<sup>2</sup> No jornal *Diário do Rio de Janeiro* publicou a série *Comentários da semana* (1861-1863); em *O Futuro* escreveu suas *Crônicas* (1862-1863); novamente no *Diário do Rio de Janeiro*, escreveu a série *Ao acaso* (1864-1865); Na *Ilustração Brasileira* duas séries em sequência: *História de quinze dias* (1876-1878) e *História de trinta dias* (1878), e no jornal *O Cruzeiro* a série *Notas semanais* (1878). Depois disso, inicia as *Balas* na *Gazeta de Notícias*, jornal para o qual produziria por longos anos parte essencial de suas crônicas e contos.<sup>3</sup> Quando começam as *Balas*, que é sua primeira série de crônicas da década de 1880, ele já trabalhava, mesmo que de forma intermitente, há mais de vinte anos como cronista. É de destacar que a política foi desde o início de sua carreira um dos assuntos mais constantes em suas crônicas (Gledson, 1997).

Se considerarmos as *Balas de estalo* como um todo, veremos que cinco gabinetes ministeriais – Paranaguá, Lafayette Rodrigues, Manuel Pinto de Sousa Dantas, Saraiva e finalmente Cotegipe – fizeram parte da administração do império durante sua duração (1883-1887). O início da participação machadiana na série se dá pouco tempo depois de Lafayette Rodrigues Pereira ser chamado para organizar um novo gabinete (24 de maio de 1883), em substituição ao gabinete de Paranaguá (que teve início em 3 de julho de 1883).

Um tal detalhamento do contexto se justifica em função da necessária consideração ao suporte no qual a crônica jornalística circula. O jornal e a crônica carregam como um de seus traços mais importantes a incorporação da matéria cotidiana como tema (Candido, 1992; Arrigucci Jr., 2001). A crônica jornalística, como gênero moderno, surgiu no século XIX, período de “sucessão cada vez mais acelerada dos fatos”, em um mundo cada vez mais complexo e que traz imposições mais exigentes ao entendimento humano. Espera-se do cronista, portanto, uma espécie de “intervenção” no cotidiano, orientando o leitor na compreensão desse mundo (Chalhoub; Neves; Pereira, 2005, p. 11-15).

As crônicas de Lélío trazem de forma recorrente referências a episódios da história do Brasil, no mais das vezes, o aspecto enfocado é de ordem política, alguma lei, algum projeto, alguma proposta de reforma. Tomando como exemplo uma crônica em que Lélío relaciona projetos emperrados da década

---

2 Ver: Assis (2009).

3 De 1883 a 1897, Machado publicou cerca de 500 crônicas na *Gazeta de Notícias*, além de contos e outros tipos de textos. Ver: Assis (2008).



de 1860 ao que observa na década de 1880,<sup>4</sup> pode-se verificar que a referência histórica serve para indicar uma situação de não transformação – se as reformas de mais de vinte anos antes não saíram do papel, as do presente do cronista também não. Muitas vezes, Lélío atua como uma espécie de memória política do Brasil, cuja paradoxal função é evidenciar que o país não tinha memória quanto a seu passado político. Lélío indica que não se acumula experiência ao longo da história do Brasil, isto é, não há memória histórica. Por vezes, a referência a tal situação de imobilidade se dá pela utilização do recurso da alegoria.

### **Memória negativa**

Em determinada crônica (*Gazeta de Noticias*,<sup>5</sup> 15 jul. 1884), Lélío toma os versos de Camões para ironizar o invento do “Sr. Ferreira”, que havia inventado um “um processo para escrever tão depressa como se fala ou pensa”. Tal invento seria muito superior à taquigrafia. Lélío comenta que “o poeta Simônides achou um dia um processo para conservar na memória as coisas passadas e foi dizê-lo a Temístocles”. A resposta recebida pelo poeta foi o que Camões expressou em versos: “Oh! ilustre Simônides.../ Pois tanto em teu engenho te confias/ Que mostras à memória nova ira;// Se me desses uma arte que, em meus dias,/ Me não lembrasse as coisas do passado/ Oh! quanto melhor obra me farias!”. Na resposta do “grande capitão” (Temístocles), fica indicada a ironia de Lélío de que, em certos casos, é melhor não recordar. Lélío aproveita e toma por suas as palavras citadas: “O mesmo digo eu ao Sr. Ferreira e ao governo que privilegiou. Céus que me ouvis, nesta vida tão cheia de amarguras, se há alguma coisa que pode consolar a gente é a quantidade enorme de pensamentos e palavras que ficam pelo chão” (GN, 15 jul. 1884).

A partir daí, Lélío indica algumas situações cotidianas nas quais se é obrigado a ouvir as poucas ideias que alguém tem que ouvir de outrem. Em tais casos, o locutor dissolve as pouquíssimas ideias em inúmeras palavras. Diante disso, justifica-se o elogio ao que não fica registrado, pois o que é dito não merece ser recordado. Por isso a recusa do invento referido, “Não Ferreira!

---

4 Primeiro de agosto de 1883, o programa de 69 e a reforma do Senado, respectivamente. As referências às crônicas serão dadas pela data de publicação, para facilitar sua localização tanto em livros quanto no meio virtual. Para a consulta os periódicos da época, ver a hemeroteca da Biblioteca Nacional: [memoria.bn.br](http://memoria.bn.br) (acesso em: jul. 2022).

5 De agora em diante, indicada pela sigla GN.

não governo imperial! Nada de tal processo; nada de dar mais asas a asneira”. Na sequência, Lélío leva essa a discussão para o campo da política:

Nas câmaras? Quem é que sente necessidade de apressar mais a reprodução das ideias e palavras que se dizem nas câmaras? Quem? Elas aí vêm todas nos jornais, e às vezes todas e mais algumas; o que prova que a taquigrafia é um processo excessivo, pois não se limita a tomar o enunciado. A ciência é uma pessoa demorada e prudente; não precisa de máquinas para falar e escrever depressa. (GN, 15 jul. 1884).

Por tudo isso, Lélío, mostrando que “a conclusão é a do princípio”, quer que “os diabos levem a tal máquina” e que esse é o desejo de todos que enxergarem “dois palmos adiante do nariz”. Quando as escassas ideias não merecerem registro, ganha-se mais quando elas se perdem. Em tal cenário, não há alteração da situação inicial, acaba-se como se havia iniciado. Seguidamente, nas *Balas de estalo* encontram-se referências a situações de imobilidade que dão ideia de um “país bloqueado” (Andrade, 2006).

Esse padrão intelectual está de tal forma amalgamado à realidade que a partir dele não é só possível entender o passado, mas “prever” o futuro. É a ironia de Machado na crônica de 27 de julho de 1884. Nela, Lélío revela que Lafayette estava concluindo um livro. Era um “volume de trezentas páginas in 4.º, intitulado (à imitação de um escrito estrangeiro) *História que não aconteceu*”. Por solicitação de Lélío, Lafayette faz um resumo de seu livro. Ele diz que supõe a “obra escrita em maio de 1885; o período histórico vai de 8 de junho deste ano a 15 ou 20 de janeiro do ano que vem”. Faz comentários sobre resultados de algumas eleições e depois deixa manifesta sua tendência de associar-se a qualquer posição política. E na “discussão dos orçamentos acentua-se mais a fraternização dos partidos”. A narrativa segue, dando a ideia de que tudo que irá acontecer é tão previsível que pode ser previsto sem grande surpresa. Em meio a isso, são feitas inúmeras referências a Dantas e à Lei do Sexagenário. Lélío também comentará por esse viés a derrota sofrida pelos liberais no Rio de Janeiro (GN, 19 ago. 1884), em que atribui o fracasso à falta de pensamento coletivo e à imprudência dos integrantes do partido. E lembra que, no passado, quando não cometeram esses erros, saíram-se vencedores. As referências a situações passadas que parecem não ter servido de lição têm papel importante para o projeto das *Balas de estalo*. Segundo Ana Flávia Cernic Ramos, “Através de ‘*Balas de estalo*’ eles tentam caracterizar para o leitor a necessidade de uma mudança, estão construindo uma memória política para a monarquia associada ao atraso e à barbárie” (Ramos, 2005a, p. 161). O entendimento por

parte dos autores e idealizadores da série de que existe essa necessidade de mudança indica o possível caráter de intervenção empreendido por Lélío. Eles descrevem de forma crítica esse curto e já problemático e esquecido passado nacional. Na crônica comentada há pouco (de 15 jul. 1884), a referência feita a Temístocles (que havia sido condenado ao ostracismo), que preferia o esquecimento à memória oferecida a ele pelo poeta Simônides, mostra “não só o seu desejo de apagá-la [a memória], mas também a possibilidade de uma reparação, de uma anistia: nem tanto um ‘esquecimento decretado’, mas, sim, um ‘perdão recíproco’ que poderia reconciliar Atenas com seu ilustre filho” (Seligmann-Silva, 2006, p. 99).

A forma como os acontecimentos e o passado são referidos mostra o perigo de não tomar como exemplo e aprendizado o que acontecia de gabinete para gabinete, de eleição para eleição. Corre-se o risco, com o esquecimento, de que a situação nunca se altere, haja visto que, se assim for, a sociedade não internaliza a passagem do tempo. Considere-se que, para Hegel, a internalização da passagem do tempo é fundamental para a tomada de consciência. Há necessidade de uma ruptura, uma negação para que o devir temporal seja percebido como “agente de desequilíbrio” (Arantes, 1981, p. 162). A reflexão sobre sua própria trajetória leva a uma modificação. Isso caracteriza as sociedades históricas, nas quais a passagem do tempo leva à mudança. Pelo que se vê, nas crônicas de Lélío a imagem que se constrói é a de um país em que a passagem do tempo não se converte em transformação, seria uma sociedade sem mudança, não histórica.<sup>6</sup> E o ponto de vista dele para relacionar os fatos do passado aos do presente é o da política. Paradoxalmente, no entanto, ele indica a falta de memória servindo-se ele mesmo de memória desses fatos. Como essa memória vem evidenciar a falta de acúmulo e da própria memória quanto ao passado político, pode-se dizer que estamos diante de uma espécie de memória negativa em que até mesmo os fatos do passado servem para evidenciar a ausência de memória histórica. Para Adorno (2013, posição Kindle 2476), mesmo na categoria da negatividade não se pode abdicar do “algo”, pois ele é o “substrato do conceito”; “sem o algo, a lógica formal não pode ser pensada”. Em

---

6 Poderíamos analisar desdobramentos dessa perspectiva para diversas outras obras de Machado, como o defunto Brás Cubas, que conta sua história depois de morto, não podendo, claro, modificá-la (situação que será ironizada, inclusive, na “Bala” de 31 ago, 1885); ou o casmurro Bento, que, mesmo ao rememorar ainda vivo sua trajetória, não demonstra nenhum aprendizado ou remorso com o que fez. Poderíamos lembrar ainda *O alienista*, que narra o que supostamente dizem as “as crônicas da Vila de Itaguaí”. Isso para ficarmos em apenas três exemplos. Tal análise, contudo, não é objeto do presente capítulo e será apresentado em trabalhos posteriores.

nossos termos, sem os fatos a serem rememorados não poderíamos analisar a negatividade dessa memória. Quando Lélío aventa as vantagens do esquecimento absoluto, o faz de modo irônico (GN, 15 jul. 1884, mencionada anteriormente). Não podendo, portanto, abdicar totalmente dos fatos passados para ironizar a inutilidade da existência desses fatos na dimensão que poderia ter de agregar experiência, Lélío reconstrói essas memórias para destacar que a função mesma das memórias não é desempenhada no contexto do Segundo Reinado. Elas não estão servindo para acúmulo de experiência para a sociedade brasileira.

Walter Benjamin (1994) mostra que na modernidade a experiência (*Erfahrung*) cedeu lugar à *Erlebnis* (vivência), levando a um esvaziamento do compartilhar, da transmissão como constituinte do que foi vivido, já que sem experiência não há acúmulo para ser transmitido. Tudo se perde logo que foi vivido, gerando um tipo peculiar de vazio existencial. A compreensão da noção de *Erfahrung*, em Benjamin, passa pelo entendimento de que a

[...] experiência se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações. Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai e filho; continuidade e temporalidade das sociedades artesanais diz Benjamin em “O narrador”, em oposição ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho no capitalismo moderno. (Gagnebin, 1994, p. 57).

Numa abordagem semelhante, Giorgio Agamben (2005) debate a substituição da experiência pelo conhecimento. O autor problematiza o papel da linguagem e da infância nesse processo. A “in-fância” etimologicamente remete a um ser “sem fala”. A análise de Benjamin (1994) sobre o desgaste da experiência apoia-se no argumento de que algo se perdeu na passagem da tradição oral à escrita. Há algo elidido na escrita que não recupera os elementos próprios da voz e da enunciação. Na modernidade, as formas narrativas da tradição oral são suplantadas pelos meios de comunicação de massa. A crônica é um gênero marcado etimologicamente pelo tempo (deriva de *Cronos*). Ao tratar do presente, o cronista atua de certa forma como filtro e guia dos acontecimentos. Na crônica, afloram

[...] em meio ao material do passado, herança persistente da sociedade tradicional, as novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização do país, de que o jornal era um dos instrumentos. O próprio cronista estava assim metido num processo histórico cuja dimensão geral era extremamente complexa e difícil de apreender, tendendo a

escapar-lhe, mas cujos resultados muitas vezes discordantes se impunham à sua observação, pedindo tratamento artístico novo. Chamado a se situar diante de fatos tão discrepantes, dá de início a impressão de tateio sobre a matéria moderna no jornal, feita de novidades fugitivas, como se estivesse experimentando a mão. (Arrigucci Jr., 2001, p. 57).

Os artifícios políticos realizados ao longo do império tinham a finalidade de conceder, mesmo ao longo de uma monarquia constitucional, os privilégios políticos para os fazendeiros e escravocratas que os colonizadores detinham durante a vigência do sistema absolutista e da lógica mercantil sob os quais o Brasil estava subjugado no período colonial (Costa, 2010)<sup>7</sup>. Pode-se dizer que Machado aborda em suas crônicas diretamente os mecanismos administrativos e jurídicos que permitiram que essa continuidade fosse alcançada. Sistema eleitoral e reformas que não saíam do papel, apontando sempre para a situação de permanência das condições básicas. Servindo como uma espécie de memória de um país sem memória, Lélío mostra que vivemos em uma situação de não transformação, um impasse que leva a uma condição fixa. Nos assuntos tratados na câmara, Lélío também aponta as características que não deixam o debate progredir:

[...] padre Olímpio Campos,<sup>8</sup> que aceitou o desafio do Sr. José Mariano,<sup>9</sup> e venceu-o ontem, em plena câmara; porquanto, o distinto deputado de Pernambuco tirou de dentro de um imposto inconstitucional nada menos que a reforma das eleições, o trabalho livre, Jorge III, Nestor, o senado, o poder pessoa, e o próprio imposto com grande espanto dele e meu; mas o ilustrado deputado de Sergipe fez mais.

– Estão vendo isto que aqui tenho na mão? disse ele à câmara. É uma ajuda de custo paga pelo presidente de Sergipe a um deputado; trago-o aqui para saber se o governo sanciona o ato daquele administrador. Agora, enquanto eu estou com a mão na massa, quero mostrar-lhe o que esta ajuda de custo tem na barriga.

E abrindo delicadamente o ventre do animal, tirou de lá, em primeiro lugar o seu procedimento acerca do projeto Saraiva, depois a opinião da Igreja, e finalmente a história da escravidão desde os mais remotos séculos até sexta-feira passada. (GN, 10 ago. 1885).

---

7 Especialmente capítulos 1 e 3.

8 “Padre Olímpio de Sousa Campos foi deputado provincial e deputado geral de Sergipe” (De Luca, 1998, p. 291).

9 “José Mariano Carneiro da Cunha, escritor e político, fundou o jornal *Provincial*, órgão do partido liberal” (Ibidem, p. 178).

É infundável a quantidade de assuntos que se afastam da pauta central que, no caso, era a inconstitucionalidade de um determinado imposto, impossibilitando o debate e o tratamento do tema que deveria ser resolvido. Em outra crônica (GN, 31 ago. 1885), partindo de um episódio nos EUA, sugere aos políticos brasileiros que escrevam suas memórias políticas. Tudo poderia ser dito então, já que a publicação seria póstuma. Brascubianamente lembra que “Homem vivo não fala, como sabeis; é só quando transpomos os umbrais desta mansão de sossego, que recebemos o dom das línguas, e bradamos tudo a todos os ouvidos...”. Há ironia na forma como essas memórias seriam escritas, através dos políticos falando depois de mortos. Depois de referir rapidamente alguns deles, Lélío diz que

[...] acabou justamente de entrar: é o Sr. padre Olímpio de Campos. Vem expor as suas memórias, que declara dividir em mil e seis capítulos, e começa a falar.

No primeiro capítulo, trata da etimologia da palavra. No segundo, ocupa-se com a origem desse gênero de escritos, e examina este ponto: se o Pentateuco, desde o Êxodo até o Deuterônômio, pode ser considerado memórias. No terceiro, conclui que sim. No quarto, mostra que há uma razão sentimental, ao mesmo tempo que racional, para dar o nome de memórias, tanto a certos escritos biográficos, como às argolas de ouro que se metem nos dedos. O quinto capítulo destinado a afirmar que o uso das memórias (escritas) não podia existir na idade da pedra, e porquê. No sexto, chega à sociedade brasileira, começando pela descoberta do Brasil. No sétimo, remonta ao caos, passa à criação, ao dilúvio. No oitavo...

A obviedade e a falta de objetividade dos comentários são espantosas. Mas esses não são os únicos problemas do (não) funcionamento político do Brasil abordados por Lélío. Os erros que se repetem também foram alvo do autor (GN, 14 nov. 1884). Ele comenta algo que acontece, com pequenas variações, todos os anos: abre-se a câmara com o discurso imperial e suas propostas; em consequência disso, uma comissão organizada na câmara é montada, com a finalidade de redigir uma resposta a esse discurso, resposta que não passará de uma paráfrase da fala imperial, começada pelo fim. Ao final do ano, devido a um moroso e inútil processo, a resposta será levada àquela mesma câmara, um mês antes de seu encerramento. A falta de resposta à fala do trono (cerimonial que declarava abertos os trabalhos políticos do ano) volta a ser enfocada por Lélío em outra crônica (GN, 21 maio 1885), em que ele prevê que, como no ano anterior a comissão reuniu-se e o imperador ficou sem resposta,

esse ano a comissão sequer será nomeada. No entanto, ele invoca Maia, a deusa das ilusões, pede a ela que conte “o que se não passará hoje, nem amanhã, nem depois, nem segunda-feira” e então simula uma resposta ao trono dada pela câmara, que chegaria a incentivar o senado a fazer o mesmo. Diante da falta de mudança dos hábitos políticos, Lélío é capaz de prever o que *não* irá acontecer.

## Política e alegoria

Em outro momento (GN, 1o out. 1884), Lélío ironiza o desgaste de algumas leis, pretensamente em pleno vigor, através da simulação de conversa entre duas pessoas que pareciam “de primeira plana”, num bonde. Falavam sobre discursos políticos que haviam lido. Consenso entre esses políticos, o “pensamento cardeal” era de que o “penhor da paz pública” era o cumprimento fiel da Lei do Ventre Livre.<sup>10</sup> Em seguida, um dos interlocutores (identificado por “K”; o outro era o “P”) pergunta se seu amigo havia colaborado com a referida lei. Obtém resposta positiva: “P” havia votado “com Rio Branco” e “sem restrição”. Depois disso, “K” comenta que está pensando na Babilônia, e que seu amigo perdia muito por ser pouco lido nos assuntos babilônicos. Conta, então, a anedota de uma “soberba estátua de cedro” que havia sido levada à Babilônia por “trezentos gênios celestes”. No início, ninguém poderia tocar na estátua; mais tarde, porém, um dos trezentos gênios que a haviam trazido até aquela terra apareceu em sonho e ofereceu a um dos mais ilustres guerreiros de todo o país a imortalidade, visto que ele estava envelhecendo. Para isso deveria tocar no umbigo da antes intocada estátua. Com um pouco de receio inicialmente, dada a inediticidade do gesto, o guerreiro acabou por tocar o umbigo da estátua em meio a um culto. “K” não informa se o guerreiro ficou imortal ou não (mesmo tendo sido interrogado sobre isso por “P”). Seu foco é outro. Afirma que, a despeito da consternação geral diante da audácia do guerreiro, tocar na estátua (no umbigo, depois nos pés) passou a ser um gesto tão banal com o passar do tempo ou das “luas”, como diz, que acabou não surtindo mais efeito algum, tampouco causando qualquer sobressalto, passou de costume a exercício e brincadeira. Percebe-se, relacionando o assunto da lei com a história em tom de parábola contada por “K”, que Lélío quer evidenciar o desgaste da Lei do Ventre Livre que, assim como a sacralidade da estátua, vai perdendo a eficácia e a razão de ser, pela banalização e pela falta de seriedade.

---

10 De exatos 13 anos e 3 dias antes da publicação dessa crônica, sendo, inclusive essa a primeira de Lélío após o “aniversário” da lei, 28 de setembro.

No segundo trecho da crônica de 30 de agosto de 1883, Lélío aborda diretamente o assunto do sistema representativo brasileiro. Critica as experiências que não haviam dado certo e que se repetem. Aplica ao sistema eleitoral o seguinte refrão retirado de uma canção popular francesa (“Il était un petit navire”): *Si cette histoire vous embetê, nous allons la recommencer.*<sup>11</sup>

Em matéria eleitoral temos vivido a repetir este estribilho. No regime da eleição indireta, tivemos a eleição de província, a eleição do círculo de um, a eleição do círculo de três depois, e, continuando os inconvenientes, veio a eleição das maiorias. Esta última, espécie de luz elétrica, mas estava em ensaios no interior, já aplicávamos às nossas cidades todas. E nada; – nem um, nem três, nem província, nem minoria, nada estabelecia uma boa eleição. Veio então a eleição direta, com o círculo de um. Começou há pouco; mas já ontem foi apresentado um projeto para voltar ao círculo de três. Daqui a anos, a experiência volta para a província. Depois círculo de um outra vez, e de três. Há de haver mesmo alguém que se lembre dos círculos de cinco, ou cinco e três quartos. Tudo, pois, diz com esse bom sistema representativo, pelo mesmo método do médico que, para remover uma encefalite, mandasse o enfermo ao cabeleireiro. Mas, enfim, venha o círculo de três: *Si cette histoire vous embête, Nous allons la recommencer.*

Desse ponto passa a tratar do “Sr. Almeida Tostes, eleitor do município de Aiuruoca, Minas” que vai usar “igual sistema”. Daí interpreta-se que vai ou continuar repetindo o que já acontece (como está posto na citação francesa) ou vai continuar buscando alternativas que nada resolvem, olhando apenas para o entorno, o lado externo, deixando o essencial intacto (como ir ao cabeleireiro para remover uma encefalite). Em ambos os casos, o resultado prático é o mesmo, ou seja, nenhum. O que o Almeida vai fazer vai ser passar a ser conservador, mesmo que sempre tenha sido liberal, sem explicar o motivo. “Talvez para o ano mude o nome”... Ele está “imitando assim a natureza, que é uma perpétua mudança”, diz Machado, e encerra a crônica citando os seguintes versos: “Tudo muda; só Marília/ Desta lei da natureza/ Queria ter isenção?” (GN, 30 ago. 1883). Note-se que esses versos se opõem ao refrão da cantiga francesa citada por ele anteriormente. Aqui, no entanto, o autor faz com que convirjam para mostrar que não há saída se as alternativas forem essas em que até a mudança é repetição e permanência.

---

11 “Se esta história vos embasbaca, nós vamos recommençar” (tradução minha). Estes são versos de uma canção popular francesa intitulada “Il était un petit navire” citados por Machado de Assis em outras crônicas, tais como na “Bala de estalo”, de 5 de janeiro de 1885.



O aparato político, expressando as contradições do escravismo, é dotado de características que levam ao impasse. E para esse impasse Machado criou esteticamente modos de composição capazes de expressá-lo formalmente, como um modo de sintetizar os problemas que tão amplamente tratou na série *Balas de estalo*. O recurso estético que dá conta da ideia de imutabilidade é a alegoria.

Para Georg Lukács, a alegoria caracteriza-se por representar através de imagens um conceito formado a partir da observação empírica. Por isso, ela guarda sempre consigo o enraizamento histórico e particular, no que se opõe ao símbolo que, representando ideias (e não conceitos) com tendência à totalidade, não figura apenas a singularidade do que é observado. Na construção da alegoria, há o dado da fixidez, da imobilidade indicado na permanência do conteúdo empírico, o qual não é superado pelo conceito ou pela imagem que o representa, mas é tornado visível (Lukács, 1967, p. 423-426). Consideremos, então, que “a imagem construída para representar o conceito não procura ser verossímil, nem procura corresponder a acontecimentos humanos. Ela procura deslocar o significado da abstração para o campo tangível do emblema alegórico” (Sanseverino, 2021, p. 91). Considerando ainda a alegoria como constituída necessariamente de uma forma narrativa que “constrói um sentido não literal se confronta com o sentido literal” (Sanseverino, 2021, p. 91, nota 24), aponta-se sua vinculação, necessária para entendê-la em Machado de Assis, com o discurso mimético, de base aristotélica (e por si não conciliável com o platônico, idealista). Machado se vale do recurso alegórico com fins miméticos, realistas, sem conciliá-los. A alegoria constitui uma ligação com a realidade. Lélío se vale dela em algumas crônicas para comentar aspectos da política brasileira. Em uma dessas crônicas (GN, 12 set. 1883), ele trata da discussão *incidental* que aconteceu no senado sobre a forma de governo mais barata a ser adotada. Depois de falar ironicamente que a mais barata seria a anarquia – já que se não há governo nenhum, não há gasto nenhum – ele dá uma solução cifrada.

Os governos são como as rosas: brotam do pé. Os jardineiros podem crer que eles é que fazem brotar as rosas, mas a realidade é que elas desabotoam de dentro do arbusto, por uma série de causas e leis anteriores aos jardineiros e aos regadores. [...] Aproveito a circunstância auspiciosa de não ser presidente do conselho para citar dois versos de Molière,<sup>12</sup> que me parecem dar a solução verdadeira do caso, e é cá a do povo – miúdo:

---

12 Refere-se ao episódio em que Lafayette Rodrigues, na condição de presidente do conselho,

Le véritable Amphytrion  
C'est l'Amphytrion ou l'on dîne.

O conceito de que o governo é gerado a partir das características da sociedade em que surge é representado aqui pela imagem das rosas brotando do arbusto, para as quais os jardineiros são apenas aqueles que cuidam do seu crescimento, nunca os responsáveis pelo seu surgimento. Há uma crônica (GN, 7 nov. 1883) em que, a partir dos comentários sobre a organização da irmandade da Nossa Senhora do Rosário em Guaratinguetá, Lélío ironiza a suposta conciliação do “sentimento pessoal com a paz pública”. Começa a crônica comentando a diferença entre a possibilidade de ascensão econômica e o ingresso (praticamente impossível) na realeza, “Sobe-se de carteiro a milionário; não se sobe de milionário a príncipe”. Essa impossibilidade traria, Lélío comenta ironicamente, problemas nos casos em que houvesse vocação para a realeza:

Entretanto, dado o caso de vocação (porque a natureza diverte-se às vezes em andar ao invés da sociedade), como há de um homem que sente ímpetos régios, combinar o sentimento pessoal com a paz pública? [...] aí está o que resolveram alguns cidadãos de Guaratinguetá. Reuniram-se e organizaram uma irmandade de Nossa Senhora do Rosário, que é irmandade só no nome; na realidade, é um reino; e tudo indica que é o reino dos céus. Os referidos cidadãos acharam o meio de cingir a coroa sem vir buscá-la a S. Cristóvão: elegem anualmente um rei, e a coroa passa de uma testa a outra, pacificamente, alegremente, como no jogo do papelão. Aqui vai o papelão. O que traz o papelão?

Em seguida, a descrição de algumas funções ocupadas nesse reino é dada, o “Rei”, a “Rainha”, juiz e juíza “do Ramalhete”. Lélío acrescenta que “Não há a menor explicação do que seja este ramalhete. É realmente um ramalhete, ou é o nome simbólico do principado ministerial?” Com isso, ele evidencia a falta de informações fornecidas aos que não fazem parte da nobreza, que ficam alheios à parte do funcionamento da estrutura que os governa. Pode-se considerar a organização da irmandade como um ato compensatório à falta de participação na Monarquia mesma, dada a dificuldade de acesso a ambas. Através dessa narrativa, Lélío exemplifica características do sistema monárquico, como a preocupação com os títulos e a distância entre cidadãos e nobreza

---

cita o dramaturgo francês. Lélío volta a fazer referência ao episódio no dia 13 de março de 1884.

(tão distantes dessa como a lua). Em outra crônica (GN, 30 abr. 1885), Lélío alegoriza a disputa interna do partido liberal. Conta ele a seguinte história:

Era uma vez uma vila pequena, composta de duas margens de um rio, ambas povoadas. Sendo o homem um animal ruscuento e progressivo, não tardou que se estabelecesse entre as duas margens grande rivalidade. A gente da esquerda dizia que a da direita queria tudo para si, e a da direita acusava a da esquerda de azedar e dividir os ânimos. Uma folha da localidade, com o fim de conciliar as duas margens, atribuía a rivalidade a uma simples balela, acrescentando que nada via que pudesse legitimar “oposição de vistas entre as duas margens povoadas”.<sup>13</sup>

O cemitério havia sido construído na margem direita, assim como futuramente seria o teatro. O que era diretamente confrontado pelos da margem esquerda: “– Mas é justamente isso! bradavam os da margem esquerda. Tudo para a direita, nada para a esquerda” (GN, 30 abr. 1885). A disputa era para decidir em qual margem seriam celebrados os festejos religiosos do mês de maio (mês de Maria). “Tal era o estado da questão”, afirma Lélío indicando que a situação era de impasse, de imobilidade. Ironicamente diz ainda que o “leitor malicioso” não deveria pensar que ele estava aludindo ao “partido liberal na câmara”.

Nessa época, último dia de abril de 1885, estava-se às vésperas da ascensão do gabinete Saraiva, que substituiu o Dantas em 6 de maio de 1885 e que ficaria só até agosto desse ano, quando assumiria o conservador Cotegipe, que ficará três anos à frente do gabinete. Era um momento de crise do partido liberal, que em breve veria quebrada uma longa série de gabinetes que liderava. Através da narrativa sobre a vila e suas duas margens, Lélío expõe um impasse que é concreto e histórico, elemento empírico esse que é próprio à construção alegórica.

A alegoria é nesse ponto uma figura do sistema retórico. Ela serve [...] para representar o tema, através de uma imagem que lhe seja semelhante, de modo coerente. Alegoria (parábola, apólogo, personificação, fábula) é uma forma desenvolvida tanto do exemplo quanto da metáfora. É, em outros termos, uma sucessão de metáforas que servem para exemplificar e particularizar uma abstração a fim de torná-la palpável; de certo modo, torna o pensamento uma figura sensível. Por mais arbitrária que seja a imagem alegórica, ela deve estar submetida à ordem geral do

---

13 Pela disposição das forças e pelo caráter alegórico, a crônica lembra o conto “Sereníssima república”, publicado em agosto de 1882, na própria *Gazeta de Notícias*.

discurso, ao qual serve de ilustração. Desse modo, o pensamento sempre tem precedência sobre a imagem, a ideia sobre o exemplo, porque o sentido não está na imagem, mas nas concepções intelectuais que lhe são anteriores. [...]

O caráter absurdo da imagem, sua incongruência, lembra que ela serve apenas para representar a alma imortal que habita o homem. Cria-se uma ambiguidade, própria dos diálogos platônicos, em que a alegoria de palavras é ao mesmo tempo exegética (por pressupor a interpretação de uma realidade) e poética (por ser uma invenção mimética da verdadeira realidade). (Sanseverino, 2021, p. 76-77; 96).

Tanto na imagem fixa das rosas que brotam dos arbustos quanto na narrativa sobre a vila e as duas margens do rio, a alegoria expressa uma situação que tende à imobilidade, algo é subsumido pelo impasse que a encerra. De fato, a alegoria é portadora de uma visão “da história como protopaisagem petrificada” (Benjamin, 1984, p. 188) e “[s]ob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio”. Isso corresponde a um processo de naturalização da história, no sentido de torná-la algo perecível, que não se revitaliza, mas constrói sua própria destruição, porque “[a]s alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (Benjamin, 1984, p. 200). Dessa visão de mundo arruinado está banida qualquer possibilidade de progresso.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2013. E-book Kindle.
- AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005. (Humanitas).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Hegel: a ordem do tempo*. São Paulo: Hucitec: Polis, 1981.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ASSIS, Machado de. *Bons Dias! – crônicas (1888-1889)*. Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.
- ASSIS, Machado de. *O espelho*. Organização, introdução e notas: João Roberto Faria. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. Conversa ao rés do chão. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida S.; PEREIRA, Leonardo A. M. (org.). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2005.
- COSTA, Emilia Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Unesp, 2010.
- DE LUCA, Heloísa Helena Paiva (org.). *Balas de estalo*. São Paulo: Annablume, 1998.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva; Campinas, SP: Fapesp, 1994. (Estudos, 142).
- GLEDSON, John. A política na crônica de Machado de Assis. In: AGUIAR, Flávio; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (org.). *Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997, p. 23-28.
- LÉLIO. Balas de estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 30 ago.1883.
- LÉLIO. Balas de estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 12 set. 1883.
- LÉLIO. Balas de estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 7 nov. 1883.
- LÉLIO. Balas de estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 15 jul. 1884.
- LÉLIO. Balas de estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 19 ago. 1884.
- LÉLIO. Balas de estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 1o out. 1884.
- LÉLIO. Balas de estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 14 nov. 1884.
- LÉLIO. Balas de estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 30 abr. 1885.
- LÉLIO. Balas de estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 21 maio 1885.
- LÉLIO. Balas de estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 10 ago. 1885.
- LÉLIO. Balas de estalo. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 2, 31 ago.1885.
- LUKÁCS, Georg. Los problemas del reflejo en la vida cotidiana. In: LUKÁCS, Georg. *Estética*, volume I: La peculiaridad de lo estético. Traduzido do original em alemão por Manuel Sacristán. Barcelona México, D.F.: Ediciones Grijalbo S.A., 1967.
- RAMOS, Ana Flávia Cernic. *Política e humor nos últimos anos da monarquia: a série Balas de estalo (1883-1884)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005a.
- RAMOS, Ana Flávia Cernic. Política e humor nos últimos anos da monarquia: a série “Balas de estalo”. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). *História em cousas miúdas: capítulos de*

história social da crônica no Brasil. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005b. p. 87-121.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. *Realismo e alegoria em Machado de Assis*. Porto Alegre: Polifonia, 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, 26, 1, p. 31-45, jan./jun. 2006.

# “Há rebanho, não há pastor”: militância realista e imagens religiosas na crítica teatral de Machado de Assis n’*O espelho*

Rodrigo César Dias

*Fala mais alto, irmãos, a ardente humanidade!  
Marchando a realizar uma missão moral;  
pregando uma lei, uma eterna verdade,  
Do progresso subir a mágica espiral.  
(Machado de Assis, “O progresso”)*

## Apontamentos iniciais

Em sua famosa “Notícia da atual literatura brasileira”, publicada em 24 de março de 1873 n’*O Novo Mundo*, periódico nova-iorquino editado em português, Machado de Assis realiza um diagnóstico da produção literária nacional em que o teatro poderia ser reduzido a “uma linha de reticências”:

Não há atualmente teatro brasileiro; nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para comprar obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa e tudo que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (Assis, 1873, p. 108, grifo nosso).

Nesses termos, Machado declara a inexistência do teatro brasileiro, assinalando uma quase onipresença de traduções. A página mais recente dessa narrativa teria sido ocupada, para o crítico, pela “decadência e perversão do gosto público”, atraído pelas cantigas burlescas, pelo canção, pela mágica aparatosa e tudo que falasse aos sentidos e instintos inferiores. É lamentado, nessas linhas, o sucesso do teatro musicado, que desde o final dos anos 1850 movimentava as noites fluminenses com vaudevilles, canções, operetas, mágicas e peças congêneres, muitas delas de lavra nacional, como as paródias e cenas cômicas do ator e comediógrafo Francisco Correia Vasques. O gosto

do público, “perverso”, tolheria as esperanças de que “obras severas de arte” fossem compradas, visto que elas supostamente não seriam bem recebidas.

Dissecando o argumento de Machado, podemos depreender que o “mau teatro” se caracterizaria, em sua concepção, por apelar aos sentidos e instintos inferiores, o que baralha juízo estético e juízo moral e sugere, em contrapartida, a existência de sentidos e instintos superiores. Ao indicar que a perversão do gosto do público impediria que o bom teatro fosse *comprado*, visto que ele não seria *recebido*, podemos vislumbrar, ainda, uma leitura do crítico acerca do teatro como negócio; um dramaturgo que se propusesse a escrever “obras severas de arte” ou mesmo um empresário teatral com “vocação” para levar aos palcos o “bom teatro” ver-se-ia de mãos atadas, pois seu esforço provavelmente encontraria a rejeição do público, inviabilizando financeiramente a montagem desses espetáculos. Ainda assim, Machado sinaliza que as “vocações novas” teriam alguns exemplos a seguir:

não falo das comédias do Pena, talento sincero e original a quem só faltou viver mais para aperfeiçoar-se e empreender obras de maior vulto; nem também das tragédias de Magalhães e dos dramas de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Agrário. Mais recentemente, nestes últimos doze ou quatorze anos, houve tal ou qual movimento. (Assis, 1873, p. 108).

Esse movimento contemplaria o teatro realista de dramaturgos como José de Alencar, Quintino Bocaiuva e Pinheiro Guimarães – além do próprio Machado, que os cita –, autores que, segundo o crítico, “cedo se enfatiaram da cena, que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada” (Assis, 1873, p. 108).

Esse breve balanço crítico se inscreve em uma narrativa de decadência do teatro brasileiro produzida e reproduzida por nossa historiografia teatral ao longo do século XIX e mesmo do XX, cristalizando uma associação entre a falência ou inexistência do teatro brasileiro “artístico” e o sucesso do teatro musicado ou teatro ligeiro, considerado “comercial” e, mesmo quando produzido por brasileiros, “estrangeiro”. Essa associação, criticada com bastante propriedade por Silvia Martins de Souza e Silva (2000), não raro encaminhou o debate crítico para uma “guerra santa”: o “bem” se opõe ao “mal”, clamando por uma intervenção redentora que mude o estado de coisas. A partir da identificação desse problema e de sua persistência, proponho uma leitura do nexos entre imagética religiosa e militância realista na crítica teatral publicada por Machado de Assis n’*O Espelho* em 1859 e 1860, momento em que o teatro realista estava na ordem do dia.



## ***O Espelho: revista de litteratura, modas, industria e artes (sic)***

Em 4 de setembro de 1859, publicava-se no Rio de Janeiro o primeiro número d'*O Espelho*, folha que circularia semanalmente até 13 de janeiro de 1860. Na fundação do periódico, o estudante de medicina e poeta Francisco Eleutério de Sousa, seu diretor e redator em chefe, teria contado com a colaboração dos jovens escritores Joaquim Maria Machado de Assis e Laurindo José da Silva Rabelo e com o apoio de Francisco de Paula Brito, proprietário do jornal *A Marmota* e da tipografia em que foram impressos os primeiros quatro números da revista. As edições d'*O Espelho* possuíam doze páginas, dispostas em duas colunas e impressas em formato brochura, medindo aproximadamente 18 cm × 28 cm. Não foram encontradas quaisquer indicações de que havia venda de números avulsos; conforme anúncio publicado na *Marmota* em 26 de agosto de 1859, o periódico poderia ser assinado na loja de Paula Brito a 6\$000 por semestre ou a 10\$000 por ano (*O Espelho...*, 1859, p. 4). Em 27 de setembro do mesmo ano, seria informada, também em anúncio na *Marmota*, a possibilidade de assinatura trimestral pela importância de 3\$000, o que pode ser um indício de que a empresa não teve um número de assinaturas satisfatório em seu primeiro mês – embora o mesmo anúncio contabilize que o periódico já contava com 300 subscritores, número razoável para esse formato de publicação no período,<sup>1</sup> não é possível verificar o grau de confiabilidade dessa informação (*Anúncio...*, 1859, p. 4).

No prospecto da revista, a redação pondera os obstáculos a serem enfrentados, entre eles o indiferentismo “que faz morrer a inteligência, ainda quando o pensamento começa a adejar deixando ver as premissas de um mundo risonho” (*Prospecto*, 1859, p. 1). A proposta editorial promete o oferecimento de um conteúdo variado que “deleite e instrua, que moralize e sirva de recreio quer nos salões do rico, como no tugúrio do pobre”: romances originais ou traduzidos, “artigos sobre literatura, indústria e artes, poesias, e tudo quanto possa interessar ao nosso público e especialmente ao belo sexo”, incluindo, oportunamente, artigos sobre moda e gravuras de figurino a serem encomendados de Paris (*Prospecto...*, 1859, p. 1). Abrindo as portas para a inteligência da “brilhante mocidade”, *O Espelho* se propunha a pugnar pelo progresso em uma cidade que, segundo a redação, não possuía jornais literários (*Prospecto*, 1859, p. 1).

---

<sup>1</sup> Segundo Isabel Lustosa (2000 *apud* Teixeira, 2016, p. 71), o número de assinaturas dos periódicos que circulavam apenas na Corte dificilmente ultrapassaria duzentos assinantes.

Talvez por conta de seu arrebatamento, o prospecto não faz justiça de todo à colaboração da *Marmota*, jornal literário que completava dez anos na data de inauguração d'*O Espelho* e que havia desempenhado papel fundamental na inserção desses jovens autores no mundo das letras, inclusive na promoção da revista que ora se fundava. Em ensaio sobre Francisco Eleutério de Sousa, Cristiane Garcia Teixeira ressalta, ainda, que Paula Brito costumava “dispor de seus bens para lançar jovens literatos e pensadores negros na imprensa” (Teixeira, 2021, p. 154). Partindo desse prisma, Teixeira sugere a possibilidade de que, assim como Machado de Assis e Silva Rabelo, Eleutério de Sousa também fosse um homem negro. Essa possibilidade reforça o dado pouco explorado de que *O Espelho* era um periódico encabeçado por escritores jovens e negros – Silva Rabelo viria a exercer o cargo de redator-chefe, e Machado foi o colaborador mais assíduo da empresa. As críticas à escravidão e à desigualdade social, de que a revista não se furtava, podem, portanto, ser ressignificadas ao considerarmos a composição racial da redação.

Em sua dissertação de mestrado, um dos raros estudos dedicados à revista *O Espelho*, Cristiane Teixeira observa o uso recorrente do termo “moderno” ao longo das edições. Em suas palavras,

[...] ficou claro que o projeto principal da revista não foi, em certa medida, a promoção e a reflexão sobre a modernidade, mas sim um combate no campo das letras. No entanto, este combate literário, ou seja, a batalha para a promoção das letras, pelo incentivo do governo à literatura, aos homens de letras e a arte de cunho nacional se valeu, muitas vezes, da promoção e reflexão de um projeto de moderno. (Teixeira, 2016, p. 25).

Esse projeto ou desejo de modernidade, de acertar o passo com o que se considerava mais avançado no momento – a cultura francesa, o liberalismo, a democracia –, associava-se a uma concepção de progresso linear da civilização, herdeira do pensamento iluminista e de seus epígonos. Entre os interlocutores próximos da redação, destaca-se Charles Ribeyrolles, publicista francês exilado no Brasil que desempenhou papel central na promoção e difusão do ideário republicano junto ao grupo. Embora a apropriação dessas ideias carecesse, por vezes, de maior mediação nos textos publicados no periódico, Jean-Michel Massa (1971) questiona oportunamente se Ribeyrolles, “que no *Brésil Pittoresque* exprimia sua admiração diante da ascensão dos mulatos na sociedade brasileira, não terá acreditado, pensando justamente no caso Machado de Assis, que as ideias democráticas que pregava se adaptassem à situação do

Brasil?” (Massa, 1971, p. 265). Seguindo por essa senda, o estudo do debate sobre progresso e democracia n’*O Espelho* demanda que se leve em consideração a raça como categoria relevante para a análise.

No campo das referências teóricas, Massa ressalta, ainda, a importância da obra do hoje praticamente desconhecido Eugène Pelletan, que, em suas vastas sínteses, “abarcava de um só relance o passado, o presente e o futuro. Outros dirão sobre o valor de sua visão do mundo, mas o seu sincretismo generoso de ideias, em que misturava tumultuosamente todos os domínios do conhecimento, seduzira então a numerosos espíritos eminentes” (Massa, 1971, p. 210). Em *La loi du progrès*, publicado em 1852, Pelletan revelara, segundo Massa (1971, p. 211), “a existência de um Deus do Progresso, em harmonia com o século”. Pelletan é trazido à discussão em, ao menos, outros dois textos, uma “Crônica elegante”, publicada sem assinatura, e a “doutrina social” intitulada “Presbitas e míopes”, assinada por J. C.

Na “Crônica elegante” em questão, publicada em 18 de setembro de 1859, há um exercício de fundamentação filosófica para a abordagem da moda enquanto objeto digno de reflexão, em que o cronista anônimo, com uma prosa galanteadora, opõe-se aos “velhos”, que não compreendiam o sentido da palavra moda, afirmando que “hoje é a época do progresso: *le monde marche*, como disse Eugenio Pelletan no título de um excelente livro” (Crônica..., 1859, p. 11, grifo do autor). E, logo mais, continua:

*Le monde marche*: as irradiações da inteligência vão se estendendo até o infinito: a ciência e a literatura vão nas suas conquistas avassalando os povos e dominando o mundo. E a moda tem sua ciência, tem sua literatura; aquela está na tesoura do alfaiate e da costureira, e esta está nas fábricas de Lyon, Chantilly, Valenciennes, e na capital da França, que é o seu foco luminoso. (Crônica..., 1859, p. 11, grifo do autor).

A discussão sobre a moda é, portanto, instrumentalizada para a apresentação de uma tomada de posição por parte do redator, que enfatiza sua oposição aos “velhos” e sua adesão a uma ideologia do progresso como uma expansão infinita e inescapável.

O segundo texto, “Presbitas e míopes”, assinado por J. C. na edição de 25 de setembro de 1859, é um comentário político que estabelece duas posições viciosas, a dos “presbitas”, idealistas que não atentavam para o positivo da vida, para as contingências, e a dos “míopes”, que não se preveniam dos obstáculos mais ao longe. J. C. assevera que, apesar da “fé ardente de Pelletan, as gerações sucedem-se e degeneram; o mundo regressa”; assim, caberia à sociedade, por

meio da política, “ordenar sua marcha, regular seu movimento” (J. C., 1859, p. 5). Novamente, há uma orientação para o progresso, percebido como uma marcha linear que deveria subsumir os obstáculos e equívocos; contudo, por mais que se demonstre alguma preocupação com a materialidade dos problemas a serem enfrentados, a dicção do artigo é idealista e abstratizante, beirando o espiritual.

Apesar de apresentar um programa bastante engajado com o progresso, com ideais democráticos e, por vezes, antiaristocráticos, a redação d’*O Espelho* não combatia frontalmente a Coroa brasileira. Ainda na primeira edição, temos, após o “Prospecto”, um artigo intitulado “4 de setembro”, no qual a redação homenageia o aniversário do consórcio de Pedro II e Teresa Cristina, saudando o respeito da monarquia brasileira para com as letras e a carta constitucional e pedindo sua proteção.

O jornal, disse algures um dos nossos irmãos pelas letras, é a democracia prática pela inteligência.<sup>2</sup> Nós levamo-lo pois ao seio daqueles reis altamente liberais, e altamente democráticos. Eles sabem como são santas as aspirações da mocidade e estenderão a mão aos ousados peregrinos que por caminhos tão ásperos, por tão bravias encostas lá vão galgando os Alpes da imprensa e do futuro. (4 de setembro, 1859, p. 2).

O “irmão pelas letras” referido nesse trecho era Machado de Assis, que, aos vinte anos de idade, teve a primeira oportunidade de colaborar sistematicamente para um periódico, após a experiência de publicar textos esparsos em veículos como o *Correio Mercantil*, *A Marmota* e *O Paraíba*. O autor consolidar-se-ia n’*O Espelho* como um de seus principais redatores, assinando textos em todas as dezenove edições da folha, ocupando-se da “Revista de teatros” e publicando as séries “Aquarelas” e “Ideias sobre o teatro”. Nesse conjunto de textos, Machado demonstra sua crença no esclarecimento, na imprensa e no teatro como meios para a reforma social, criticando acerbamente formas de arte que julgava orientadas para o lucro.

## Revista de teatros

Excetuando-se a primeira edição d’*O Espelho*, todas as outras apresentam a seção “Revista de teatros”, escrita por Machado de Assis e assinada regularmente por M—as, provavelmente para se diferenciar das iniciais de Moreira

---

<sup>2</sup> O redator se refere ao artigo intitulado “O jornal e o livro”, publicado por Machado no *Correio Mercantil* nos dias 10 e 12 de janeiro de 1859.

de Azevedo, que também colaborava no periódico. Em *Machado de Assis: O Espelho*, volume que reúne a produção em prosa do autor na revista, João Roberto Faria, organizador da edição, delineia um padrão verificado na maioria dos textos publicados na “Revista de teatros”: Machado “faz um estudo da peça, do ponto de vista literário e dramático, sem deixar de resumir o seu enredo para facilitar o entendimento do leitor, e em seguida um comentário sobre a encenação, destacando porém, quanto a este segundo aspecto, as interpretações dos artistas” (Faria, 2009, p. 21). As referências ao figurino e à cenografia, ainda que menos extensas, como ressalta Faria, reforçam a demonstração do rigor técnico do jovem crítico, que não hesitava em dirigir comentários a artistas recomendando-lhes emendas quando julgava necessárias.

No primeiro folhetim da série, Machado passa em revista o drama *O asno morto*, adaptado de um romance homônimo de Jules Janin para a forma teatral por Théodore Barrière e traduzido pela atriz portuguesa Maria Velluti. Após fazer a síntese do enredo, Machado conclui que “*O asno morto* pertence à escola romântica e foi ousado pisando a cena em que tem reinado a escola realista. Pertence a esta última por mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora. Contudo não posso deixar de reconhecer no drama de sábado passado um belo trabalho em relação à escola a que pertence” (Assis, 1859b, p. 8). A ousadia do drama – ou melhor, de sua encenação – seria devida ao fato de ele ter sido montado no Ginásio Dramático, casa de espetáculos fluminense que se destacou, na passagem dos anos 1850 para os 1860, por apresentar um repertório alinhado em grande medida – mas não exclusivamente – ao realismo teatral, também tratado à época por teatro moderno. Curiosamente, em anúncio publicado em nome do Ginásio Dramático em 31 de agosto de 1859, no *Correio Mercantil*, *O asno morto* é propagandeado como um “lindo drama do *teatro moderno*” (Teatro..., 1859, p. 4, grifo do original) – talvez não moderno o suficiente para Machado –, o que nos possibilita vislumbrar uma amostra da complexidade do debate sobre o teatro realista. No anúncio também é informado o nome de Adolphe Jaime, coautor da peça elidido na crítica teatral publicada n’*O Espelho*.

Já em sua primeira crônica, portanto, Machado declara sua adesão à “escola realista”, justificada a partir de quatro atributos em que ela seria superior em relação à “romântica”: sensatez, naturalidade, moralização e civilização. A proposta estética do teatro realista prezava representações enxutas e atuações mais “sensatas”, que se pretendiam mais “naturais”: em vez de dirigir falas grandiloquentes para o público, em tom declamatório, como ocorria no romantismo teatral, prescrevia-se que os atores e atrizes ignorassem a presença

do público em suas performances; no plano dramaturgico, por sua vez, privilegiava-se a verossimilhança dos enredos, geralmente circunscritos ao âmbito da família burguesa. É importante salientar, ainda, que a menção de Machado à “iniciativa moralizadora e civilizadora” do realismo teatral descortina um dos pontos centrais do programa que ele iria defender n’*O Espelho*: a arte deveria educar o público e promover transformações sociais.

Essa postura fica particularmente evidente na crítica de Machado ao drama *Luís*, de Ernesto Cibrão – escritor português que colaborou ocasionalmente n’*O Espelho*.

[*Luís*] É um belo drama; *uma dupla profissão de fé: a artística e a social*. Como arte, o Sr. E. Cibrão lançou-se com alma e corpo ao drama moderno, assim pelo lado da ideia, como pelo lado da forma. Como social, o drama respira um *grande sentimento democrático*; a luta do peão e do nobre; o antagonismo do coração e da sociedade. Não são ideias novas, mas são sempre ideias bem queridas das massas. (Assis, 1859f, p. 8, grifo nosso).

Na leitura do crítico, a obra elaborava esteticamente problemas sociais, cumprindo os requisitos do teatro moderno na forma e em seu alinhamento ideológico. Caso semelhante é o do drama *Pedro*, de Mendes Leal Junior, encenado por Furtado Coelho no Teatro de São Januário e elogiado por sua “tendência liberal”; o enredo é sintetizado e analisado nos seguintes termos:

[...] o nome ilustre de um conde que cai para dar lugar ao nome do talento obscuro que se levanta, é o pensamento do drama e constitui para mim um símbolo. É a democracia do talento que reage sobre a nobreza do brasão, um elemento poderoso que procura suplantar uma força gasta.

Com esta combinação os choques dramáticos são de completo efeito. É assim que o ilustre poeta preenche os dois fins do drama: o fim puramente da arte, e o efeito filosófico. (Assis, 1860, p. 10).

Essa complementaridade, porém, nem sempre é observada pelo cronista. Um exemplo é a crítica à peça *O escravo fiel*, de Carlos Antonio Cordeiro, drama encenado no Theatro São Pedro que não lhe parecia “ter um direito à estima do corpo literário” (Assis, 1859i, p. 9). Após a crítica minuciosa do espetáculo, Machado pondera que “todavia as tendências liberais do autor, alguma coisa de nacional que há, intenção de moralizar, salvaram o pensamento que tanto peca pela manifestação”, provavelmente encontrando eco no “instinto público que repele a escravidão” (Assis, 1859i, p. 9), o que justificaria

a recepção entusiasmada do drama pela plateia. Por meio dessa ressalva, depreendemos alguns dos elementos extraliterários ou extradramáticos que eram caros ao crítico, embora não fossem suficientes para eximir as obras analisadas de um julgamento criterioso.

Ao longo da leitura da série “Revista de teatros”, observamos que a adesão declarada de Machado ao teatro realista não implicava o elogio irrestrito às produções alinhadas a essa estética – antes pelo contrário, pois essas críticas eram particularmente severas, buscando promover o desenvolvimento do teatro realista. Tampouco esse posicionamento obstava que o crítico reconhecesse acertos na encenação de tragédias classicistas ou dramas românticos; como aponta Massa (1971, p. 259), “Machado de Assis se recusava a julgar unicamente à luz de suas doutrinas. Se a verossimilhança era respeitada, se as regras baixadas por uma outra escola literária eram aplicadas, aceitava a obra em questão”, e cita: “Eu que não falo com as loucas pretensões de partido em arte, o mais tolo dos partidos” (Assis, 1859c, p. 6). É o caso de seu elogio a *Cobé*, de Joaquim Manoel de Macedo, que, além de respirar “um grande princípio democrático” por criticar a instituição da escravidão, era

[...] um belo drama como verso, como ação, como desenvolvimento. Todos já sabem que o autor da *Moreninha* faz lindíssimos versos. Os do drama são de mestre. Um pincel adequado traçou com talento os caracteres, desenhou a situação, e no meio de grandes belezas chegou a um desfecho sanguinolento, *nada conforme com o gosto dramático moderno, mas decerto o único que reclamava a situação.* (Assis, 1859b, p. 8, grifo nosso).

No plano estilístico, Machado apresenta na “Revista de teatros” uma prosa bastante desenvolta, que transita com fluidez entre o rigor técnico e teórico da crítica (teatral, literária e social) e a elegância do galanteio dispensado à leitora projetada nas crônicas. Para os fins deste breve capítulo, porém, cabe destacar um elemento recorrente na produção machadiana n’*O Espelho*: o uso de imagens religiosas orientado para a associação entre arte e culto e para o julgamento de expressões artísticas consideradas venais – logo, profanas. Ao tratar da contribuição do Ginásio Dramático para a transformação da cena fluminense, por exemplo, o cronista assevera que “não faltaram desejos de levar à fogueira da expiação esse novo Huss. Mas ele venceu, porque levantava acima das vistas especulativas o dogma das concepções modernas” (Assis, 1859e, p. 7). Já a encenação do *Sineiro de São Paulo*, no Theatro São Pedro, drama de uma escola “decaída”, é reprovada veementemente por Machado: “são fáceis de

conceber essas asserções; e eu que as escrevo, conto com os espíritos que veem na arte, não uma carreira pública, mas uma aspiração nobre, uma iniciativa civilizadora e um culto nacional” (Assis, 1859g, p. 9). Enquanto esse recurso é utilizado de modo mais pontual na “Revista de teatros”, ele desempenha função estrutural na série de artigos intitulada “Ideias sobre o teatro”.

## **Ideias sobre o teatro**

Em 25 de setembro de 1859, Machado publicava o primeiro dos três artigos que viriam a compor a série “Ideias sobre o teatro”, iniciado pelos seguintes parágrafos:

A arte dramática não é ainda entre nós um culto; as vocações definem-se e educam-se como um resultado acidental. As perspectivas do belo não são ainda o ímã da cena; o fundo de uma posição importante ou de um emprego suave, é que para lá impele as tendências balbuciantes. As exceções neste caso são tão raras, tão isoladas que não constituem um protesto contra a verdade absoluta da asserção.

Não sendo, pois, a arte um culto, a ideia desapareceu do teatro e ele reduziu-se ao simples foro de uma secretaria de Estado. Desceu para lá o *oficial* com todos os seus atavios: a pêndula marcou a hora do trabalho, e o talento prendeu-se no monótono emprego de copiar as formas comuns, cediças e fatigantes de um aviso sobre a regularidade da limpeza pública. (Assis, 1859d, p. 1, grifo do autor).

O reconhecimento de que a arte dramática ainda não era um culto entre nós implica um desejo de que a arte fosse alçada a uma posição análoga à de objeto de culto; salvo algumas exceções, o que havia, segundo o autor, era a instrumentalização da cena para a obtenção de vantagens simbólicas e/ou pecuniárias. A menção ao *oficial* parece aludir a João Caetano, reconhecido, então, como o maior ator e empresário teatral brasileiro em atividade. À época, Caetano era o diretor da companhia dramática sediada no Theatro São Pedro, a maior casa de espetáculos da Corte, que contava com subvenção estatal<sup>3</sup> e com um público já bem arrematado. A crítica ao emprego de “formas comuns, cediças e fatigantes” se dirige ao repertório da companhia, constituído principalmente por dramas e comédias românticas, melodramas e tragédias

---

<sup>3</sup> Segundo Silva (2000, p. 37), foi concedido um auxílio mensal de dois contos de réis a João Caetano em 1847, proveniente da extração de loterias. Em 1850, sua companhia dramática passaria a ocupar o Theatro São Pedro, instituição à qual o ator permaneceria vinculado até sua morte, doze anos depois.



classicistas, seleção que, para o articulista, não só representava uma estética ultrapassada que não dialogava com o momento histórico em que se vivia, como também se prestava a interesses financeiros inescrupulosos ao oferecer obras cujo sucesso de bilheteria era relativamente garantido.

Ao esquadrihar as causas dessa “prostituição imoral”, Machado assinala a que julgava ser a principal delas: “não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, não há semente; há rebanho, não há pastor; há planetas, mas não há centro de sistema” (Assis, 1859d, p. 1). Essa crença messiânica na reforma do teatro, apresentada a partir da justaposição de metáforas oriundas do discurso religioso e do discurso científico, desdobra-se por meio de uma proposta pedagógica orientada para a educação do público e dos artistas. Segundo o cronista,

[...] a plateia ainda dominada pela impressão de uma atmosfera, dissipada hoje no verdadeiro mundo da arte, – não pode sentir claramente as condições vitais de uma nova esfera que parece encerrar o espírito moderno. Ora, à arte tocava a exploração dos novos mares que se lhe apresentam no horizonte, assim como o abrir gradual, mas urgente, dos olhos do público. Uma iniciativa firme e fecunda e o elixir necessário à situação; um dedo que, grupando plateia e tablado, folheie a ambos a grande bíblia da arte moderna com todas as relações sociais, é do que precisamos na atualidade. (Assis, 1859d, p. 1-2).

A imagem difusa da iniciativa, de um dedo que “folheie a grande bíblia da arte moderna”, se articula de maneira contraditória, propondo uma reforma calcada no esclarecimento, no progresso e na ordem da modernidade, mas que, em sua elaboração, recorre às brumas do mundo religioso, à dimensão do mito. A iniciativa é fetichizada como uma entidade alheia, enquanto o teatro realista, moderno, é cristalizado em dogma, desligado de sua complexa estrutura de produção e circulação. A esse teatro idealizado, sacralizado, é contraposto o teatro reduzido, no discurso do crítico, ao caráter de mercadoria, incentivado e comercializado pelos novos “mercadores do templo”:

Assinaladas e postas de parte certas crenças ainda cheias de fé, esse amor ainda santificado, o que resta? Os mercadores entraram no templo e lá foram pendurar as suas alfaias de fancaria. São os jesuítas da arte; os jesuítas expuseram o Cristo por tabuleta e curvaram-se sobre o balcão para absorver as fortunas. Os novos invasores fizeram o mesmo, a arte é a inscrição com que parecem absorver fortunas e seiva. (Assis, 1859d, p. 2).

A proposta de Machado para a reforma desse estado de coisas, percebido por ele como uma espécie de “simonia artística”, seria a intervenção “de mão hábil que ponha em ação, com proveito para a arte e para o país, as subvenções improdutivas, empregadas na aquisição de individualidades parasitas” (Assis, 1859d, p. 2). Aliando, portanto, a subvenção estatal e a iniciativa de indivíduos engajados com a promoção de uma arte pecuniariamente desinteressada, seria possível, em sua perspectiva, o desenvolvimento de um maior grau de autonomia em relação à escolha do repertório, tolerando-se arrecadações de bilheteria mais modestas e fiando-se em uma paulatina “redenção” do gosto do público.

Esse ponto viria a ser explorado de modo mais aprofundado no ensaio subsequente, publicado em 2 de outubro de 1859. Após reafirmar sua asserção de que o teatro, no plano do tablado, havia se degenerado entre nós, Machado acrescenta que o teatro como literatura era uma fantasia do espírito e, embora houvesse talentos na sociedade, faltava emulação:

Falta de emulação? Donde vem ela? Das plateias?

Das plateias. Mas é preciso entender: das plateias, porque elas não têm, como disse, uma sedução real e consequente.

Já assinalei a ausência de iniciativa e a desordem que esteriliza e mata tanto elemento aproveitável que a arte em caos encerra. A essa falta de um raio condutor se prende ainda a deficiência de poetas dramáticos.

Uma educação viciosa constitui o paladar das plateias. Fizeram ar em face das multidões uma procissão de manjares esquisitos de um sabor estranho, no festim da arte, os naturalizaram sem cuidar dos elementos que fermentavam em torno de nossa sociedade, e que só esperavam uma mão poderosa para tomarem uma forma e uma direção. (Assis, 1859f, p. 1).

Nesse quadro, é chamada à responsabilidade a figura do tradutor dramático, “espécie de criado de servir que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha” (Assis, 1859f, p. 1). Para Machado, a reprodução teatral de “concepções deslocadas da nossa civilização” seria um obstáculo para a compreensão e transformação da sociedade brasileira.

No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente – as caligens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra de noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários.

É assim, sempre assim; a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos.

Há porém uma diferença: na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida nos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade parece nua, sem demonstração, sem análise. (Assis, 1859f, p. 2).

Nessa formulação, o palco se apresentaria como instância privilegiada para a elaboração da verdade, quase como um espaço de revelação que transcendesse da própria mediação teatral – um *fiat*. Para garantir esse grau de realização, contudo, seria necessário, além de um estímulo material e simbólico para a criação dramática e sua difusão, a atuação de um órgão regulador – o Conservatório Dramático. A instituição viria a ser objeto do terceiro artigo, cuja primeira parte foi publicada em 25 de dezembro de 1859 n’*O Espelho* e cuja segunda parte foi publicada em 16 de março de 1860 na *Marmota*, dois meses após o encerramento da atividade da revista.

Fundado em 1843, o Conservatório era a instituição responsável pela censura das peças teatrais a serem apresentadas na Corte. O cronista denuncia, porém, que as obras eram julgadas apenas no âmbito extraliterário – no que concernia a ofensas à moral, à lei e à religião do Estado –, não entrando em seu escopo de ação o juízo de seus méritos ou deméritos literários. Nesse texto, as imagens religiosas cedem espaço para a metáfora jurídica: “façam dessa sacristia de igreja um Tribunal de censura” (Assis, 1859h, p. 2). Na crítica à limitação do Conservatório, ecoa a proposição elaborada pelo cronista no primeiro texto da série “Aquarelas”, intitulado “Os fanqueiros literários”, em que, após denunciar as razões pecuniárias que motivariam a produção literária desse tipo social, expõe o seguinte lamento: “Mas tudo isso é causado pela falta sensível de uma inquisição literária! Que espetáculo não seria ver evaporar-se em uma fogueira inquisitorial tanto ópio encadernado que por aí anda enchendo as livrarias!” (Assis, 1859a, p. 2).

A respeito da arte dramática, Machado comenta, nessa mesma crônica, que

em Paris, onde esta classe [a dos fanqueiros literários] é numerosa, há uma especialidade que ataca o teatro. Reúnem-se meia dúzia em um café e aí vão eles de colaboração alinhar o seu vaudeville quotidiano. A esses milagres de faculdade produtiva se devem tantas banalidades que por lá rolam no meio de tanto e tão fino espírito. (Assis, 1859a, p. 2).

Enquanto tecia essas críticas aos gêneros do teatro musicado, o café-concerto Alcazar Lírico, inaugurado no Rio de Janeiro em 17 de fevereiro de 1859, já oferecia aos fluminenses espetáculos compostos por vaudevilles, cançonetas e operetas, apresentados inicialmente em francês. Em breve, a popularização dos gêneros do teatro musicado viria a ser associada à descontinuidade da produção de dramas realistas, galvanizando-se como a (nova) causa da suposta decadência ou inexistência do teatro nacional.

### **Considerações finais**

Em sua breve trajetória, *O Espelho*: revista de literatura (*sic*), modas, indústria (*sic*) e artes se constituiu como um espaço de debate e militância em que jovens escritores demonstraram e defenderam suas crenças na promoção de um princípio democrático da civilização, cujo horizonte seria uma superação da distinção aristocrática e da desigualdade social por meio de reformas. Para tanto, a imprensa e o teatro são elencados como plataformas privilegiadas para instigar a transformação da sociedade a partir do debate de ideias e da mimese artística. Essa crença idealista, às vezes algo ingênua, é compreensível: o Brasil possuía imprensa há poucas décadas, e as primeiras peças teatrais consideradas brasileiras recém haviam completado vinte anos. O jornal e o teatro se apresentavam como meios de atingir públicos cada vez maiores, instigando esse “desejo de civilização” – que, embora calcado em paradigmas europeus, não deixava de apresentar traços originais decorrentes da apropriação crítica de repertórios e práticas “estrangeiras”. Diante dessas iniciativas, porém, afigurava-se como obstáculo o altíssimo índice de analfabetismo, que provavelmente inviabilizava a entrada d’*O Espelho* ao “tugúrio do pobre”, como projetava o “Prospecto”, em sua primeira edição.

Quanto à participação de Machado de Assis n’*O Espelho*, penso que seja produtivo salientar alguns pontos contraditórios de sua crítica teatral, correlacionando-a com a historiografia do teatro brasileiro. Machado demonstra um olhar bastante acurado a respeito da máquina teatral como um todo – escrita, poéticas, tradução, encenação, atuação, cenografia, figurino e execução musical –, com um rigor técnico muito bem calibrado. Ao mesmo tempo, quando trata do gosto do público e da necessidade de se garantir a operacionalidade financeira das companhias, o crítico apresenta uma rigidez que prejudica a análise desses aspectos fundamentais do teatro.

O movimento de auratização do teatro realista por meio da negação de seu caráter de mercadoria – que, obviamente, também existia – contribuiu

para a criação de uma imagem fetichizada desse teatro, desenraizada de suas condições de produção. Esse mecanismo se desnuda discursivamente por meio do uso de metáforas religiosas, que instauram uma oposição entre arte-culto e arte-mercadoria, colaborando para a construção de um ideal de teatro que renega tradições importantes, sobretudo as relacionadas ao teatro e às teatralidades populares. Essa postura ecoa na historiografia teatral posterior, que, em suas grandes linhas, apresenta uma tendência para a valorização do teatro realista do século XIX em detrimento dos gêneros do teatro musicado (operetas, teatro de revista, mágicas), muitas vezes lidos sob a chave do entretenimento ou do “teatro comercial”, como se não fossem dignos de análise estética. Assim, penso que seja importante revisitar a crítica teatral machadiana e o repertório que ela analisa e ilumina, mas sem perder de vista que o teatro romântico, o melodrama e o teatro musicado também precisam ser estudados formalmente e de modo integrado a esse teatro realista, visto que todas essas expressões disputavam um mesmo campo teatral, bem mais complexo do que os esquemas abstraídos a partir de seus repertórios.

## Referências

- 4 DE SETEMBRO. *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 1, p. 2, 4 set. 1859.
- ANÚNCIO bibliográfico. *A Marmota*, Rio de Janeiro, n. 1.094, p. 4, 27 set. 1859.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Os fanqueiros literários. *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 2, p. 1-2, 11 set. 1859a.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Revista de teatros. *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 2, p. 7-9, 11 set. 1859b.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Revista de teatros. *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 3, p. 6-8, 18 set. 1859c.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Ideias sobre o teatro: I. *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 4, p. 1-2, 25 set. 1859d.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Revista de teatros. *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 4, p. 8-9, 25 set. 1859e.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Ideias sobre o teatro: II. *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 5, p. 1-2, 2 out. 1859f.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Revista de teatros. *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 11, p. 9-10, 13 nov. 1859g.

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Ideias sobre o teatro: III (O Conservatório Dramático). *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 17, p. 1-2, 25 dez. 1859h.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Revista de teatros. *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 17, p. 8-10, 25 dez. 1859i.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Revista de teatros. *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 18, p. 9-10, 1 jan. 1860.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. *O Novo Mundo*: periodico illustrado do progresso da idade, Nova York, ano 4, n. 30, p. 107-108, 24 mar. 1873.
- CRÔNICA elegante. *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 3, p. 10-11, 18 set. 1859.
- FARIA, João Roberto. Introdução. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *O Espelho*: Machado de Assis. Organização, introdução e notas de João Roberto Faria. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- J. C. PRESBITAS e míopes (doutrina social). *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 4, p. 4-5, 25 set. 1859.
- MASSA, Jean-Michel. A juventude de Machado de Assis (1839-1870): ensaio de biografia intelectual. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- O ESPELHO: revista semanal de modas, litteratura, industria e artes. *A Marmota*, Rio de Janeiro, n. 1.085, p. 4, 26 ago. 1859.
- PROSPECTO. *O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 4 set. 1859.
- SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza e. *As noites do Ginásio*: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868). 2000. 315 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- TEATRO Ginásio Dramático. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, ano 16, n. 239, p. 4, 31 ago. 1859.
- TEIXEIRA, Cristiane Garcia. *Um projeto de revista n'O Espelho*: literatura, modas, indústria e artes (1859-1860). 2016. 257 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- TEIXEIRA, Cristiane Garcia. Francisco Eleutério de Sousa: um “director e redactor em chefe” na imprensa do Rio de Janeiro oitocentista (1850-1868). In: COSTA, Karine Lima da et al. (org.). *Mediações e mediadores culturais: escritores, artistas e divulgadores*. Itajaí: Casa Aberta, 2021. p. 152-170.

## Machado de Assis: não traduções, burocracias e pais autoritários

Rafael do Amaral Prudencio

### O plano

Machado de Assis queria ser lido. Ainda que discreto sobre o tema, nem por isso deixou de manifestar o desejo de ter leitores e demonstrar alguma tristeza pela ausência deles. Podemos imaginar o semblante de espanto e frustração do autor carioca após a divulgação dos números do primeiro recenseamento geral do império, iniciado em 1872 e concluído em 1876, em que se pôde, pela primeira vez, enxergar as taxas altas de analfabetismo da população brasileira. Como mostra Hélio Guimarães (2001, p. 38),

Em 1872, apenas 18,6 da população livre e 15, 7 da população total, incluindo os escravos, sabiam ler e escrever, segundo dados do recenseamento; entre a população em idade escolar (6 a 15 anos), que somava 1.902.454 meninos e meninas, apenas 320.749 frequentavam escolas, ou seja, 16, 9%. Já em 1890, a porcentagem diminuiu; apenas 14, 8 sabiam ler e escrever. Ainda segundo o censo de 1872, que apurou uma população de quase 10 milhões de habitantes, apenas 12 mil frequentavam a educação secundária e havia 8 mil bacharéis no país. Esses dados indicam o leitorado potencial, o que significa que o número de pessoas efetivamente capazes de ler e escrever era certamente muito menor.

Essa era a prova material de que suas obras não tinham nem poderiam ter, não no Brasil do século XIX, o alcance que Machado de Assis, ou qualquer autor da época com alguma ambição, esperava. Com base nas poucas tiragens e na longa demora em esgotá-las, podemos nos questionar se o número de leitores de literatura não era ainda menor (Guimarães, 2001) p. 38). Além do mais, graças aos dados censitários, ia se alterando a mentalidade dos autores que em um primeiro momento atribuíam a ausência de leitores à indiferença do público e às obras estrangeiras, e a realidade social do país passava também a ser considerada (e em Machado essa tomada de consciência pode ser observada) como uma das causas do problema em questão (Guimarães, 2001, p. 70). Um autor sem leitores, o que poderia fazer?

A essa pergunta, quando enxergamos o caso de Machado de Assis, podemos encontrar duas respostas satisfatórias. Em ambas, observamos o autor tentando, de algum modo, deslocar-se na direção do leitor. Um leitor existente, mas escasso, e um leitor inexistente,<sup>1</sup> mas não irreal. Se de um lado Machado de Assis, na década de 1850, tratou do tema em textos críticos, em escritos sobre teatro, e fez do problema da precariedade de comunicação o núcleo de sua ficção (Guimarães, 2001), de outro, esforçou-se para encontrar seus leitores em uma dimensão real, arquitetando um plano que logo se mostraria bastante ambicioso: ter suas obras traduzidas na Europa (Guimarães, 2012; Granja, 2018).

Quanto ao primeiro caso de aproximação com o leitor, Guimarães (2001) mostra como nos romances, sobretudo a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o assunto da comunicabilidade com o leitor passa a se configurar com mais frequência, tornando-se o núcleo da ficção machadiana. Não à toa o conhecidíssimo prefácio de *Memórias póstumas* “Ao leitor” abre o romance já discutindo o assunto:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. *O que não admira, nem provavelmente consternará, é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco.* 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. Pode ser. Obra de finado. Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. (Assis, 2019, p. 17, grifo nosso).

Além do mais, Guimarães (2012) mostra como em uma série de contos<sup>2</sup> escritos em torno e a partir do final de 1870 também há a representação do tema da possibilidade de circulação da arte.

Quanto ao segundo caso de tentativa de aproximação com o leitor, que é o que nos interessa aqui, vemos Machado de Assis não só expondo seu plano como também sendo parte integrante (Machado de Assis: o autor a ser

---

1 Um leitor que existe junto com a pena.

2 O autor traz como exemplos os contos “Chinela turca”, “O Segredo do Bonzo”, “Cantiga de esponsais” e “Habilidoso” (Guimarães, 2012, p. 37-38).



traduzido) e responsável por tentar transformá-lo em realidade (Machado de Assis: o editor de si mesmo).

Machado tentou três vezes ser traduzido para o alemão. Quase como um personagem de Franz Kafka, movendo-se, mas não chegando nunca ao seu destino, pois sempre algo (a burocracia) e alguém (os editores, seus pais autoritários?) agiam sobre ele como uma barreira sólida, o autor não conseguiu, ao menos não naquele momento. Com a distinção de que Machado não estava, como os personagens de Kafka, preso em uma circularidade que não o levaria a lugar algum. Pelo contrário, o autor brasileiro avançava a ponto de ter realizado formulações críticas e ficcionais bastantes sofisticadas sobre a temática da comunicabilidade com o leitor. Mas e quanto aos seus avanços nas tratativas de suas traduções para o alemão?

Se conseguimos imaginar a frustração de Machado de Assis ao descobrir os números do primeiro recenseamento geral do império, também conseguimos imaginar o semblante empolgado, talvez um pouco contido, ao pensar que poderia finalmente ter suas obras traduzidas para a língua de Kafka. Em trecho de uma carta datada de 10 de junho de 1899, passagem que tanto Guimarães (2012) quanto Lúcia Granja (2018) resgatam, destinada a seu editor da época, François-Hippolyte Garnier, o segundo Garnier a desempenhar o papel de editor do autor, Machado de Assis revela, em francês, os motivos para ser traduzido para o alemão:

Rio de Janeiro, le 10 juin 1899.

Monsieur Garnier,

Je reviens de recevoir une demande d'autorisation pour la traduction de mes ouvrages en allemand. C'est de la part de Madame Alexandrina Highland, qui demeure à Saint-Paul (Brésil) et doit retourner en Allemagne dans huit mois. Comme je n'ai pas réservé, dans notre contrat le droit de traduction, je vous écris pour demander votre autorisation directe à cette dame.

Pour moi, Monsieur, je ne lui exigerais (*sic*) aucun autre bénéfice, trouvant que c'est déjà un avantage de me faire connaître dans une langue étrangère, qui a son marché si différent et si éloigné du nôtre. Je pense que c'est aussi un avantage pour vous. Si vous le pensiez aussi, envoyez-moi une autorisation en due forme, sans aucune condition pécuniaire [...] (Assis, 2001, p. 387-388 *apud* Granja, 2018, p. 26).<sup>3</sup>

---

3 Tradução de Paulo Rouanet: "Rio de Janeiro, 10 de junho de 1899. / Senhor Garnier: / Acabo de receber um pedido de autorização para a tradução de minhas obras em alemão. É da parte da Senhora Alexandrina Highland, que reside em São Paulo (Brasil) e deve retornar à Alemanha dentro de oito meses. Como não reservei, em nosso contrato, o direito de tradução, escrevo-lhe

Destacamos aqui o trecho em que Machado de Assis revela a tradução como “uma vantagem de conhecer-se numa língua estrangeira”. Retornaremos a ele mais adiante.

Dito isso, tendo em vista as riquíssimas contribuições de Guimarães (2001) sobre a situação do escritor do século XIX e as dificuldades de circulação da literatura no Brasil que impulsionam o desejo de Machado de ser traduzido, resgatamos as reflexões de Guimarães (2012) e Granja (2018) sobre os episódios envolvendo as tentativas frustradas de internacionalização de Machado de Assis, mais especificamente três momentos em que o autor, agindo como editor de si mesmo, tentou ser traduzido para o alemão. Também acompanhamos as reflexões de Valdiney Castro (2019), que mostra, através da análise dos contratos assinados por Machado de Assis e seus editores, como era a relação entre eles e quem no fim acabava mais lucrando com os negócios. Sendo assim, nossa intenção inicial é, a partir do desejo de Machado de ser traduzido, refletir sobre os trâmites e as barreiras que o impediram que ele fosse realizado e, por último, refletir sobre a tradução através de seu caráter ambivalente: o de ser negócio e o de ser um gesto humanizador.

### **Um beco, um artista e quatro meninos**

O conto de Machado de Assis “Habilidoso”, um dos exemplos evocados por Guimarães (2012) sobre a representação ficcional do autor da relação entre artista e público, parece-nos um bom ponto de partida para nossa reflexão sobre a busca machadiana para ser traduzido. Através do conflito central do personagem, o pintor João Maria, o conto expõe o problema da falta de público enfrentado pelos autores brasileiros do século XIX. Ao longo da narrativa, o narrador dá a entender que João Maria como artista não é lá grande coisa, ainda que as pessoas próximas dele, as únicas que têm acesso a suas obras, tais como familiares e amigos, sempre digam que ele é “habilidoso”, palavra que ecoa durante toda leitura e que deve ser apreendida em chave irônica. Assim, o que vemos é o artista procurando, a qualquer custo, uma maneira de

---

para solicitar o envio direto dessa autorização àquela Senhora. / No que me diz respeito, eu não exigirei nenhum outro benefício, pois considero que já é uma vantagem tornar-me conhecido numa língua estrangeira, cujo mercado é tão diferente e afastado do nosso. Penso que é uma vantagem também para o Senhor. Se partilha essa opinião, envie-me uma autorização em boa e devida forma, sem qualquer condição pecuniária. Eu a encaminharei ao Senhor Ellis, deputado e proprietário em São Paulo, que me transmitiu o pedido da Senhora Highland, pois não a conheço; sei apenas que é uma pessoa distinta, que viveu vários anos em nosso país, e ama nossa língua e nossos autores. / Receba, prezado Senhor, minhas saudações. / Machado de Assis”

encontrar um público para suas pinturas, algo que, em dois momentos, finalmente acontece.

No primeiro momento, após, com muito esforço, expor suas obras em uma galeria, João Maria se depara com algumas poucas e desinteressadas pessoas diante de suas obras; no segundo, após as tentativas frustradas de encontrar seu público, João Maria se depara, enquanto pinta ao ar livre, com um público composto apenas de quatro meninos. Trata-se da cena final do conto, quando o artista se vê sem saída nenhuma no beco onde morava. É interessante perceber como João Maria se comporta nesses dois momentos. No primeiro, ele vai até a galeria conferir se há público, indaga ao dono da galeria sobre isso, tenta achar justificativas para não ter ninguém interessado em suas obras e, quando finalmente se depara com um público, tenta fazer uma leitura, através da expressão dessas pessoas,<sup>4</sup> do que elas acham da obra, não tendo sucesso algum. No segundo, João Maria pinta ao ar livre para um público que, diferente do anterior, desinteressado e impossível de ser lido, está prestando atenção aos movimentos do artista, o que faz com que o personagem, mesmo não tendo mais o que pintar, continue movendo o pincel, prolongando ao máximo o momento único de encontro entre artista e público.

Ele, o eterno João Maria, não volta o rosto para os pequenos, finge que os não vê, mas sente-os ali, percebe e saboreia a admiração. Uma ou outra palavra que lhe chega aos ouvidos faz-lhe bem, muito bem. Não larga a palheta. Quando não passeia o pincel na tela, para, recua a cabeça, dá um jeito à esquerda, outro à direita, fixa a vista com mistério, diante dos meninos embasbacados; depois, unta a ponta do pincel na tinta, retifica uma feição ou aviva o colorido.

Não lhe lembra a panela ao fogo, nem o filho que lá vai doente com a mãe. Todo ele está ali. Não tendo mais que avivar nem que retificar, aviva e retifica outra vez, amontoa as tintas, decompõe e recompõe, encurva mais este ombro, estica os raios àquela estrela. Interrompe-se para recuar, fita o quadro, cabeça à direita, cabeça à esquerda, multiplica as visagens, prolonga-as, e a plateia vai ficando a mais e mais pasmada. Que este é o último e derradeiro horizonte das suas ambições: um beco e quatro meninos.<sup>5</sup>

Vale destacar as últimas palavras do conto, pois elas explicitam tanto o destino de João Maria quanto o dos escritores brasileiros do século XIX que, ao

---

4 Esse momento do conto parece revelar que João Maria, como qualquer artista, não apenas queria a existência de um público, mas também que suas obras fizessem algum sentido a ele.

5 Disponível em: <https://bit.ly/3mOGkRp>. Acesso em: 27 ago. 2021.

contrário do personagem do conto, como o próprio Machado de Assis, de fato eram habilidosos.<sup>6</sup> Considerando o desejo de João Maria e comparando-o com o de Machado – afinal de contas, ambos tinham o mesmo horizonte (apesar de o primeiro ser “derradeiro”) de ter um público para suas obras –, poderíamos pensar que o segundo, o autor habilidoso (aqui sem ironia alguma) e mais lúcido quanto à impossibilidade de ter seu público que seu personagem, logo enxergaria uma maneira de lidar com o problema do beco. De acordo com Guimarães (2012, p. 45),

[...] esses esforços do escritor – de ser traduzido, de ver sua obra circular num outro país – tenham a ver com a sua busca de um modo de comunicação com os homens, com a procura de uma saída para o beco em que Machado meteu vários dos seus personagens ficcionais. Um beco no qual ele próprio, acredito, teve a consciência de estar irremediavelmente metido.

Fora do beco, lá longe, o sonho: Machado de Assis diante de seu público; Machado de Assis lendo a si mesmo; Machado de Assis conhecendo-se em língua estrangeira. Do lado do autor havia o desejo de ser traduzido; do lado de seus editores, no entanto, não havia o interesse, ao menos não em quaisquer condições, de que Machado de Assis o realizasse.

## Os trâmites

Machado de Assis tentou ser traduzido para o alemão em três oportunidades: em 1882, em 1888 e em 1899. Na primeira e na segunda tentativa, o editor era Baptiste-Louis Garnier; já na terceira, após a morte de Baptiste-Louis, a função foi exercida pelo irmão François-Hippolyte Garnier. É interessante observar nessas três tentativas uma série de imprecisões envolvendo essas possíveis traduções, o que abre para nos perguntarmos, sem tentar encontrar qualquer resposta, o que mais teria acontecido que não está documentado. Além disso, algo que nos chama atenção nessas três tentativas é a postura um tanto ingênua de Machado de Assis como editor de si mesmo.

---

<sup>6</sup> Guimarães (2001, p. 43) menciona, a partir do sucesso de *O mulato*, de Aluísio de Azevedo, uma citação de Valentim Magalhães de 1896 que mostra a impossibilidade de viver da escrita dos autores no Brasil. Nela, Valentim Magalhães aponta que Aluísio de Azevedo poderia apenas ganhar o pão, mas sem manteiga. Hélio Guimarães mostra, a partir do estudo de Machado Neto, que entre 1870 e 1930, nenhum autor pode viver exclusivamente da escrita, tendo que ter outras atividades combinadas.

O que se sabe da primeira tentativa de tradução é por meio de uma troca de correspondências entre Machado de Assis e seu cunhado Miguel Novais, em que um dos temas é a tradução para o alemão de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.<sup>7</sup> Granja (2018), a partir da análise dessa troca de correspondência, chama atenção para o fato de que a obra estava sendo traduzida, revelando um movimento rápido desde sua publicação no Brasil em 1880 até a possível tradução em 1882. A autora também chama atenção para outro fato: o desconhecimento sobre o tradutor e sobre a editora interessada na tradução da obra. Já o que se sabe sobre a segunda tentativa de tradução é por meio de um rascunho<sup>8</sup> escrito por Machado de Assis autorizando a tradução de suas obras. Granja, sobre esse rascunho, atenta para o fato de o tradutor Curt Busc von Besa ser desconhecido, além de não haver informações sobre a condição financeira para a tradução, de o autor dar prioridade para *Memórias póstumas* e de ele conceder a si mesmo permissão para tradução ao tradutor. Por fim, o que se sabe da terceira tentativa, e da qual se tem mais informações, é por meio de uma troca de correspondência entre Machado de Assis e François-Hippolyte Garnier, em que o primeiro pede autorização ao segundo para ser traduzido e o segundo responde como uma negativa “avassaladora” (Granja, 2018, p. 27).

No trecho da carta já mencionado aqui, datada 10 de junho de 1889, em que Machado de Assis pede a autorização (a terceira tentativa) ao seu editor da época, François-Hippolyte Garnier, para ter suas obras traduzidas para o alemão, observamos, para além do desejo de Machado de ser traduzido, também os movimentos realizados pelo autor para que seu plano desse certo. Ao analisar esse trecho, Guimarães (2012) mostra que não há qualquer especificação de quais obras Machado queria que fossem traduzidas e que já existia uma tradutora, a “desconhecida” e de “nome pouco alemão”, segundo o autor, Alexandra Highland, disponível para realizar o trabalho de tradução. Já Granja (2018) chama atenção que o trecho traz um pedido de autorização de Machado em nome da tradutora e um pedido para que seu editor abra mão de

---

7 Não podemos deixar de nos perguntar, a partir do interesse de Machado de Assis na tradução de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, tendo em vista as reflexões de Jean-Paul Sartre resgatadas por Hélio Guimarães sobre o romance como um gênero que nasce para satisfazer a um público burguês, se não teria visto o autor o que Sartre viu, e por isso a tradução poderia surgir como esse movimento de levar o “verdadeiro” leitor do romance (Guimarães, 2001 p. 50).

8 “Eu, abaixo assinado, declaro autorizar o Sr. Curt Busch (C. Busch von Besa) a traduzir para a língua alemã as minhas obras literárias, devendo a publicação da primeira (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) não exceder de um ano. Não sendo publicadas as outras no prazo de quatro anos, só o poderão ser mediante nova autorização. Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1888” (Ministério da Educação e Saúde Pública, 1939, p. 195, 198 *apud* Granja, 2018, p. 22).

qualquer vantagem pecuniária. Se de um lado podemos ver Machado de Assis na posição de editor de si mesmo, de outro, não podemos deixar de pensar que Machado de Assis não poderia ser o editor de si mesmo, uma vez que ele já tinha um editor, por isso necessitava pedir a autorização. Abaixo, a resposta avassaladora do editor:

Paris, le 8 juillet 1899.

Monsieur Machado de Assis

Rio de Janeiro

J'ai honneur de vous accuser la réception de votre estimée du 10 Juin me demandant pour Madame Alexandre [*sic*] Highland de [...] mon autorisation de traduire vous ouvrage en allemand.

Vous n'ignorez pas. Monsieur, qu'un auteur quelque bien traduit qu'il soit, perd toujours de son originalité dans une langue autre que la sienne ; les admirateurs d'un écrivain aiment mieux le lire dans sa langue mère. Vous n'avez rien à gagner à être traduit en allemand.

Aussi ai-je le regret de ne pas pouvoir accorder gratuitement le droit de traduction demandé – Les Allemands savent fort bien se faire payer de leur côté ; Madame Highland devra donc me verser cent francs par chaque volume de vous qu'elle se proposerait de traduire.

Je suis ennuyé de ne pas pouvoir déférer à votre désir en pareille circonstance et je vous renouvelle Monsieur l'expression de mes meilleurs vœux de considérations.

F. H. Garnier. (Assis, 2001, p. 387-388 *apud* Granja, 2018, p. 27).<sup>9</sup>

Vale sublinhar aqui os dois argumentos trazidos pelo editor francês: a perda da originalidade da tradução e a não concordância dele em ceder gratuitamente os direitos de tradução aos alemães. O verdadeiro problema, contudo, parece não estar no primeiro argumento, mas sim no segundo. Como mostra Granja (2018, p. 27), “a carta de François-Hippolyte Garnier a Machado de Assis desdenha das intenções de internacionalização do escritor, mas deixa

---

9 Tradução de Irene Coutinho: “Paris, 8 de julho de 1899. / Senhor Machado de Assis / Rio de Janeiro / Tenho a honra de acusar o recebimento de sua estimada (carta de) 10 de junho pedindo-me para a Senhora Alexandra Highland de [...] minha autorização para traduzir suas obras em alemão. / O Senhor não ignora que um autor, mesmo bem traduzido, perde sempre sua originalidade numa outra língua; os admiradores de um escritor preferem lê-lo na sua língua materna. O Senhor não teria ganho algum se traduzido para o alemão. / Lamento não poder conceder gratuitamente o direito de tradução solicitado – Os alemães sabem muito bem como pagar por sua parte; a Senhora Highland deverá, portanto, me mandar cem francos por cada volume seu que ela se proponha a traduzir. / Aborrece-me não poder deferir o seu desejo em tal circunstância e lhe renovo, Senhor, a expressão dos meus melhores sentimentos de consideração. / F. H. Garnier (IM)”.

claro, a seguir, que as objeções desapareceriam mediante pagamento”. Além do mais, tendo em vista que uma série de livros franceses chegava via tradução ao Brasil, a explicação da perda da originalidade acaba não fazendo sentido. Outro ponto que vale a pena salientar e que pode contribuir para compreendermos as portas fechadas para a Alemanha tem a ver com um ressentimento e irritação política dos franceses na época e que os irmãos Garnier poderiam ter assumido pela humilhação por terem sido derrotados pelos alemães, que tinham se apoderado da Alsácia e da Lorena (Magalhães, 2008). Essa troca de correspondência ilustra com um pouco mais de detalhes a busca de Machado para ser traduzido e mostra as barreiras mercadológicas, burocráticas e políticas que tornaram inviáveis os planos do autor brasileiro. Seriam os irmãos Garnier os pais autoritários de Machado de Assis?

Ainda que aos irmãos Garnier possa se atribuir a responsabilidade pelas não traduções<sup>10</sup> de Machado de Assis para o alemão e, assim, possam ser vistos como os “vilões”, eles podem, se assumido esse olhar dicotômico, também ser vistos como os “heróis”, uma vez que tiveram importância na circulação de obras brasileiras na época.<sup>11</sup> Castro (2019) situa a figura do editor como uma das principais das belas-lettras do século XIX. O editor circula pela sociedade, faz contatos importantes, torna-se alguém poderoso e influente. “Assim, dado ao poder em suas mãos, o editor detém condições de influenciar social e culturalmente, bem como de contribuir na formação da identidade nacional por meio daquilo que publica em suas prensas” (Castro, 2019, p. 26). O autor mostra como Baptiste-Louis Garnier, o primeiro dos Garnier a embarcar no Brasil, trouxe da França uma política editorial cuidadosa,<sup>12</sup> algo que ainda não havia no Brasil e que teria continuidade após a morte do editor. Além da qualidade material (qualidade francesa) das publicações, o autor chama atenção para o fato de o editor distinguir-se pela “legitimidade dos acordos por meio de contratos e recibos, sendo o primeiro a garantir esse direito aos escritores brasileiros” (Castro, 2019, p. 26). Castro mostra como era a relação entre Machado de Assis e Baptiste-Louis Garnier e, depois, François-Hippolyte

---

10 Importa dizer que a Casa Garnier foi responsável não só pelas não traduções, mas também por algumas traduções de Machado de Assis. Em vida, como mostra Guimarães (2012, p. 43), o autor foi traduzido apenas duas vezes e para o espanhol: a primeira foi realizada em 1902 no Uruguai pelo tradutor Julio Piquet; a segunda em 1905 na Argentina e não consta o nome do tradutor.

11 Durante as quase cinco décadas em que esteve no Brasil, Baptiste-Louis investiu na produção nacional ao publicar 665 títulos nacionais (Castro, 2019, p. 28).

12 Antes da chegada de Baptiste-Louis Garnier, era comum livros com erros tipográficos e atraso na entrega (Castro, 2019, p. 26).

Garnier, analisando os detalhes dos contratos assinados por eles, mostrando como cada publicação tinha suas condições específicas e que, com o passar do tempo, novas condições poderiam ser inseridas – seja por imposição de Machado de Assis, seja por imposição de seus editores. Embora os contratos e as relações de acordo com cada Garnier mudassem, o autor deixa nítido que Machado também participava dos negócios e até tinha certa experiência, mas que o lucro maior era sempre dos seus editores. Ainda assim, talvez fosse injusto atribuir alguma culpa aos editores e talvez devamos enxergá-los apenas pelo que são: negociantes. A culpa de não ser traduzido seria, portanto, do autor carioca que não foi um bom negociador?

### **Tradução: negócios, burocracia e gesto humanizador**

Como vimos, o plano de Machado de Assis de ser traduzido não parecia, não como ele o estava conduzindo, ser um negócio lucrativo para os editores. Do mesmo modo, não devemos esquecer as burocracias que envolvem todo e qualquer trabalho de tradução, ainda mais quando pensamos no século XIX. Machado de Assis, como mostra sua vida e sua produção literária, não estava alheio à maquinaria burocrática.<sup>13</sup> Tais barreiras poderiam dificultar bastante a internacionalização de um autor brasileiro caso quisesse, por exemplo, realizar seu plano por outros meios, como mostra uma correspondência de 11 de junho de 1887 de Miguel de Novais a Machado de Assis sobre a possibilidade (ou sobre a impossibilidade, dado o tom da carta) do autor de embarcar no mercado português, onde sequer precisaria de uma tradução. As dificuldades se dariam em decorrência de uma disputa entre os mercados brasileiros e portugueses, conforme comenta Guimarães (2012, p. 42):

Dizia que os livros impressos no Brasil não poderiam vender-se em Portugal por causa do preço excessivo que custariam lá, daí os editores de Machado, segundo Novais, não tentarem mandar para Portugal “ nenhuns exemplares”. Aventava a possibilidade de imprimir os livros em Portugal e enviar ao Brasil, mas alegava que nenhum editor português daria a Machado quantia idêntica oferecida por um editor no Brasil. Ponderava que, embora Machado fosse um nome conhecido em Portugal, as pessoas ali não conheciam seus livros. Argumentava que o mercado era realmente mesquinho para que um editor arriscasse grandes somas em tal empresa. Finalmente, dizia que ele mesmo – e Miguel

---

13 Sobre um levantamento dos personagens funcionários públicos nos contos de Machado de Assis, ver: Guedes; Hazin, 2006.



de Novais era um homem rico, casado em segundas núpcias com uma mulher de posses – editaria com muito gosto um livro seu, mas que havia a maior de todas as dificuldades até então listadas: a revisão das provas. A partir daí, o irmão de Carolina faz uma série de considerações muito pouco convincentes, para dizer que um eventual processo de revisão demoraria anos, inviabilizando completamente o projeto – como se vários dos livros de Machado não tivessem sido editados em Paris, e posteriormente enviados ao Brasil, onde eram comercializados. Miguel de Novais concluía a carta da seguinte forma: “Não há remédio se não esperar para mais tarde, quando o amigo Machado vier aqui com manuscrito”.

É curioso o fato de que o próprio cunhado de Machado de Assis parece assumir esse olhar editorial sobre a tradução, também assumido pelos irmãos Garnier. Talvez porque, enquanto homem de negócios, visse que não era lucro a internacionalização de seu cunhado, ao menos não naquele momento, impondo uma série de empecilhos burocráticos que, conforme ele fala, parecem gigantes e impossíveis de serem superados. A solução do cunhado é, por fim, deixar a internacionalização a cargo do tempo.

Machado de Assis, por sua vez, parece olhar para a sua própria internacionalização de uma maneira distinta, talvez porque sua profissão verdadeira não seja a de editor, mas de autor e, sendo autor, uma de suas condições seja: esperar sair do beco e encontrar leitores para suas obras. O trato nos negócios poderia não ser com a visada dos Garnier, mas ainda assim Machado de Assis sabia como os negócios funcionavam. Muitas vezes, em outros negócios envolvendo as publicações de seus livros, impôs condições, algumas das quais foram atendidas. Outras vezes reclamou dos seus editores, mostrando que, por vezes, a relação, embora de respeito, poderia ser conturbada. Mas não esqueçamos que, nas palavras de Machado de Assis, a tradução é “uma vantagem de se conhecer em uma língua estrangeira”, o que não deixa de ser “uma vantagem de ser conhecido em uma língua estrangeira” ou uma “vantagem de se conhecer através de leituras estrangeiras” ou “uma vantagem de ter um número maior de leitores” ou “uma vantagem de ter os verdadeiros leitores do romance” etc.

Assim, o desejo de Machado de Assis, por meio de um projeto de tradução arquitetado por ele mesmo, além de apontar para um problema social do Brasil do século XIX e para um problema dos escritores do século XIX, aponta também para uma possível solução (uma solução talvez ingênua, considerando a maneira dele de conduzir os negócios), ao menos para o segundo problema, com a tradução proporcionando a possibilidade de um encontro tão esperado por aqueles que carregavam a pena no século XIX, mas que se

estende também aos autores contemporâneos: o encontro entre texto e leitor (vale lembrar que os números do censo fizeram Machado de Assis revelar o desejo de “quebrar a pena”, algo que, felizmente, acabou não acontecendo). Ainda que não tenham se realizado, essas três não traduções do autor ainda assim desvelam as duas facetas da tradução: de um lado, a tradução como negócio, lucrativo ou não, que pode aproximar, mas também distanciar texto e leitor; de outro, a tradução como gesto que pode aproximá-los. Estaria aí, ainda que em língua estrangeira, um caminho para o autor levar suas obras a um novo e mais distante território (as livrarias e cafés de Berlim) e encontrar aqueles (*die Leser*) que, em seu próprio país, não conseguia encontrar: os leitores. Talvez Machado de Assis, conhecendo as burocracias e os interesses de seus editores, soubesse que não daria em nada, mas as simples tentativas do autor nos mostram um caminho para pensar nas obras e em autores que não são traduzidos e que não encontram seus leitores.

Independentemente do que realmente se passava na cabeça de Machado de Assis nos três momentos em que ambicionou ser traduzido ao alemão, não podemos ignorar o papel que a tradução poderia desempenhar neles: o de aproximar mundos aparentemente distantes, de levar as palavras de um autor sem leitores a um mundo “civilizado”. John Milton (1998) mostra como as traduções dos poetas gregos e de Shakespeare tiveram uma participação decisiva na formação da literatura alemã. Do mesmo modo, enxergamos a literatura francesa tendo a participação decisiva na literatura brasileira do século XIX. Não que o desembarque de Machado de Assis, autor de um país periférico, pudesse ser decisivo para a literatura alemã. Ainda assim, não podemos negar que um autor como ele, chegando a um país com leitores, teria a possibilidade de ter sua literatura descoberta em um novo território. Não podemos, a essa altura, deixar de nos perguntar: e se Machado tivesse chegado à Alemanha em uma dessas suas três tentativas? (Talvez seu público fosse mais de quatro, talvez não fossem meninos, talvez até se encontrassem para conversar sobre a obra, talvez até indicassem a um conhecido etc.). Não sabemos.

Conforme Celeste Sousa (1990), Machado de Assis é um dos autores brasileiros que mais tem textos traduzidos para o alemão. A autora faz um levantamento das traduções do escritor para a língua, mostrando que, apesar da primeira tradução em alemão aparecer em 1892 do poema “Quando ela fala”, presente em uma antologia com poetas portugueses, e a segunda, em 1924, do livro *Contos fluminenses*, somente em 1950 houve a primeira tradução de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (um dos livros pelos quais Machado parecia

ter uma predileção), com versão em alemão de Wolfgang Kayser e publicada pela editora Manesse (Sousa, 1990, p. 55-56).

Do mesmo modo, se falamos de tradução, não podemos ignorar o papel do tradutor (nos exemplos aqui trazidos, figura não nomeada ou desconhecida), uma vez que ele é parte fundamental desse processo. Milton, alinhando as reflexões de Schleiermacher às de Benjamin, mostra a tradução como “um modo de aumentar as possibilidades da língua alemã” (Milton, 1998, p. 160). Esse encontro, assumindo as perspectivas de Schleiermacher e de Benjamin, poderia ser um modo de aumentar as possibilidades da língua alemã através das línguas de Machado (o português brasileiro, o português tão característico de Machado), assim como seria um modo de tornar realidade um desejo de um autor que apenas queria ser lido, de um autor que apenas tardiamente seria traduzido e celebrado em países europeus e anglófonos – ainda que não com o destaque merecido, ainda que aparecendo com certo ar de novidade.

Sobre essa última afirmação, lembremo-nos de dois exemplos mais ou menos recentes. O primeiro, o relato do cineasta estadunidense Woody Allen que, após receber pelo correio das mãos de um brasileiro uma edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, leu a obra e a elegeu com uma de suas cinco obras favoritas (Allen, 2011); o segundo, a recente tradução de 2020 para o inglês de *Memórias póstumas de Brás Cubas* que, no calor dos debates envolvendo o assassinato de George Floyd, esgotou em apenas um dia. No início do breve comentário sobre a obra de Machado, o cineasta escreve as seguintes palavras: “I was shocked by how charming and amusing it was” [Fiquei chocado com o quanto era encantador e divertido]; já Flora Thomson-DeVeaux (2020), tradutora da mais recente tradução de *Memórias póstumas* para o inglês, ao mostrar o árduo processo de tradução do romance de Machado, chama atenção para uma “elegância ardilosa” do autor que a intimidava. Dois exemplos, um leitor e uma leitora estrangeiros de Machado de Assis que, muito tempo depois do desejo expresso e não realizado de Machado, e por razões muito diferentes, depararam-se com a mesma obra. Ele, pelo acaso de abrir a caixa de correio, encontrar o livro em sua língua e resolver lê-lo; ela, pela missão de realizar uma nova tradução de *Memórias póstumas* para o inglês. Chama atenção, ao longo do relato do processo de tradução de Flora Thomson-DeVeaux, a importância que ela confere aos demais tradutores de Machado de Assis para o inglês, provavelmente aqueles (outros leitores do autor) que a apresentaram ao romancista brasileiro pela primeira vez e que possivelmente despertaram o desejo dela de traduzi-lo.

Para concluir, resgatemos algumas reflexões de Antonio Candido, que aponta, ao longo de seus textos, para o caráter humanizador da literatura. Não à toa, enxergando-a como uma manifestação universal dos homens de todos os tempos, o crítico literário a coloca como um dos bens “incompressíveis” ao lado de bens básicos como alimento, casa, roupa etc. (Candido, 2011, p. 175). Se através da literatura nos humanizamos, qual seria o papel da tradução? Candido (2011, p. 179) mostra que “a produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado”. Podemos, a partir do que escreve Candido, pensar que o tradutor, diante da obra, tem o todo articulado em uma língua estrangeira e precisa, em sua própria língua, desmembrar esse todo articulado, tirar palavras do nada e as dispor em um outro todo articulado. Trabalho árduo de uma figura muitas vezes apagada que, em complô com o autor, apesar da potência que sua missão carrega, pode ver seu trabalho esbarrando em barreiras mercadológicas, burocráticas e políticas e que não deixam de ser autoritárias. Aí cabe apenas esperar.

## Referências

- ALLEN, Woody. Woody Allen's top five books. *The Guardian*. New York, 6 may 2011, Culture, Books. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2011/may/06/woody-allen-top-five-books>. Acesso em: 2 ago. 2021.
- ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- CASTRO, Valdiney Valente. Os contratos firmados entre Machado de Assis e os irmãos Garnier. *Letras Raras*, Campina Grande, Edição Especial, p. Port. 25-36/ Eng. 25-35, nov. 2019.
- GUEDES, Paulo; HAZIN, Elizabeth. *Machado de Assis e a administração pública federal*. Brasília: Senado Federal. v. 68, 2006.
- GUIMARÃES, Hélio. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*, 2001. f. 438. Tese (Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- GUIMARÃES, Hélio. Uma vocação em busca de línguas: as (não) traduções de Machado de Assis. In: GUERINI, Andreia; FREITAS, Luana; COSTA, Walter Carlos (org.). *Machado de Assis tradutor e traduzido*. Florianópolis: PGET/UFSC, 2012. p. 45-43.
- GRANJA, Lucia. Três é demais! (Ou por que Garnier não traduziu Machado de Assis?). *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 11, n. 25, p. 18-32, dez. 2018.

- MAGALHÃES JR., Raimundo. *Machado de Assis: vida e obra*. v. 1. Aprendizado. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SOUSA, C. H. M. R. ou RIBEIRO DE SOUSA, C. H. M. A obra de Machado de Assis em tradução alemã. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 18, p. 55-59, 1990.
- THOMSON-DEVEAUX, Flora. A gestação do menino diabo. Como traduzir *Memórias póstumas de Brás Cubas* para o inglês com dicionários frágeis e bases de dados gigantescas. *Revista Piauí*, São Paulo, 165, jun. 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/gestacao-do-menino-diabo/>. Acesso em: 2 set. 2021.

## Sobre os autores

**Antônio Marcos Vieira Sanseverino**, doutor em Letras (PUCRS), é professor na UFRGS e pesquisador do CNPq, com pós-doutorado na Brown University. É autor de “A presença de escravos em alguns contos de Machado de Assis”, “Esquisitas e desmioladas: o narrador, o adultério e a representação feminina no conto machadiano” e “Cantos Ocidentais (1880), a poesia machadiana na *Revista Brasileira*”, entre outras publicações.

**Bruna da Silva Nunes** é licenciada em Letras e mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É doutora em Letras – Estudos de Literatura pela mesma instituição e foi bolsista PROBRAL CAPES/DAAD com período sanduíche na Ruhr-Universität Bochum (2018-2019). Suas áreas de atuação e interesse são literatura e imprensa no século XIX, prosa machadiana, moda e sua representatividade literária no século XIX.

**Cátia Kupssinskü** é doutora e mestre em Processos e Manifestações Culturais e graduada em Moda pela Universidade Feevale. A experiência profissional com produção de fotografias de moda alavancou suas pesquisas de pós-graduação, pelo entendimento de que imagens são enunciados passíveis de leitura, associados a questões identitárias, que constituem acervo documental para investigações. Produziu como Dissertação de Mestrado e Tese de Doutorado as pesquisas *Imagens de moda como expressão de cultura e de identidade e Imagens de moda: manifestações culturais híbridas com a literatura e com o cinema (CAPES/FAPERGS)*. Este artigo é recorte da Tese, orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juracy Saraiva.

**Christini Roman de Lima** é formada em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Especialista, mestre e doutora em Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é Pós-doutoranda em Letras junto à Universidade Presbiteriana Mackenzie. Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura Brasileira e Portuguesa, atuando em torno das temáticas do feminino, da guerra, do trauma e da violência (entre outros temas).

**Daniele Gualtieri Rodrigues** é doutoranda em Letras – Estudos de Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, onde desenvolve pesquisa voltada à educação literária nos currículos dos cursos de Licenciatura em

Letras. Mestra em Filosofia – Estudos Culturais pela Escola de Ciências, Artes e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP, 2019). Bacharel e licenciada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2003). Tem experiência em docência, formação de professores e elaboração de currículos e recursos didáticos para o ensino de língua portuguesa e literatura.

**Débora Bender** é mestre e doutora em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale (Novo Hamburgo-RS). Atualmente leciona no Instituto Ivoti. É autora dos artigos “Uma estranha conversação: ethos e discurso em ‘Missa do Galo’, de Machado de Assis” (*Scripta Uniandrade*, 2020), “Um Brasil Maxixe: representações culturais e identitárias em composições desse gênero musical” (*Iluminuras*, 2019), “Nas tramas do tecido: indumentária de personagens machadianas e suas representações culturais e identitárias” (*Machado de Assis em Linha*, 2017) e do capítulo de livro “O teatro da vida: a ópera em *Dom Casmurro*” (*Machado de Assis: intérprete da sociedade brasileira*, 2020), entre outras publicações.

**Denise de Quintana Estacio** é licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestra em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade onde, atualmente, cursa doutorado com bolsa CAPES. Pesquisa a presença do espaço urbano na narrativa, com ênfase na Literatura Brasileira da passagem do século XIX para o XX.

**Elen Karla Sousa da Silva** é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bolsista CNPq. Possui mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN) e é graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

**Ícaro Carvalho** é formado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2018) e mestre em Literatura, Sociedade e História da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade (2020). Atualmente, é doutorando na Universidade da Califórnia, Los Angeles. Pesquisa sobre literatura e sociedade brasileiras do século XIX, com foco no naturalismo e seus ecos na cultura contemporânea.

**Isaque Gomes Correa** é licenciado em Letras pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), mestrando em Processos e Manifestações Culturais, pela Universidade Feevale. Entre suas publicações, destacam-se: *O ser do*

*homem: razões do pessimismo e do otimismo na contemporaneidade* (2015) e *Revisão de textos na era digital: o que e como revisar* (2019). É tradutor e revisor de textos.

**Ismael Cunha Freitas** é mestrando em Literatura e Sociedade e História da Literatura pelo PPG em Letras da UFRGS. Professor de Língua Portuguesa pela rede privada de Porto Alegre. Atualmente, investiga as formas do luto e a experiência da modernidade no romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

**Júlia de Campos Lucena** é formada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2018) e mestre em Estudos de Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade (2020). Atualmente, é doutoranda no mesmo programa, na linha pesquisa de Literatura, Sociedade e História da Literatura. Atua em pesquisas sobre sociabilidade e biografias de intelectuais e história da Literatura Alemã, com foco nas obras e trajetórias de Hannah Arendt, Walter Benjamin e Rahel Levin Varnhagen.

**Juracy Ignez Assmann Saraiva**, doutora em Letras (PUCRS), é professora na Feevale e pesquisadora do CNPq. É autora de *O circuito das memórias: narrativas autobiográficas romanescas de Machado de Assis* e organizadora das coletâneas *Nos labirintos de Dom Casmurro* e *Machado de Assis em perspectiva: ficção, história e manifestações sociais*.

**Letícia Mayer Borges** é mestranda em Processos e Manifestações Culturais, pela Universidade Feevale, bolsista PROSUC/CAPES. Graduada em Letras - Habilitação Português, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. De 2014 a 2016, atuou como bolsista PICMEL/FAPERGS e, de 2018 a 2020, como bolsista PIBIC/CNPq em projetos sobre ensino de literatura e sobre Machado de Assis, coordenados pela professora doutora Juracy Ignez Assmann Saraiva. Desde 2016, trabalha na rede municipal de educação de Bom Princípio - RS.

**Márcia Rohr Welter** é doutoranda e mestra em Processos e Manifestações Culturais, pela Universidade Feevale, com bolsa CAPES, e é graduada em Letras – Habilitação Português, pela UNISINOS. Dedicou-se ao estudo da ficção machadiana desde o ano de 2016, quando atuou como bolsista de iniciação científica com bolsa FAPERGS. Atualmente também é professora de Língua Portuguesa da rede municipal de São Sebastião do Caí – RS.



**Marina Bonatto Malka** é formada em Letras licenciatura português/francês e suas literaturas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2015. É mestra em Estudos de Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2018. Atualmente, é doutoranda em Estudos de Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professora de língua portuguesa no município de Capão da Canoa/RS.

**Paul Dixon** é doutor pela Universidade da Carolina do Norte e leciona na Purdue University. É autor de *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia* (1992) e *O chocalho de Brás Cubas: uma leitura das Memórias póstumas* (2009).

**Rafael do Amaral Prudencio** é professor, pesquisador e escritor. Pela UFRGS, tem graduação em Letras e mestrado em Estudos da Literatura. É doutorando em Estudos da Literatura na UFRGS, com foco em Escrita Criativa, com bolsa de produtividade da CAPES.

**Rodrigo César Dias** é doutorando em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com bolsa CAPES e com período sanduíche na Universidade de Coimbra (CAPES/PRINT). Pesquisa a obra de Artur Azevedo desde o mestrado em Letras (UFRGS), observando as relações entre forma dramática e processo social, amparado pelo estudo da recepção do autor na imprensa fluminense via pesquisa em fontes primárias. O enfoque atual da pesquisa se dirige para a circulação transnacional de repertórios dramáticos no último quartel do século XIX, atentando para os mecanismos paródicos de apropriação da opereta no Brasil.

**Ronice Kelmis de Oliveira da Silva Macedo** é doutoranda em Teoria e História Literária, pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), realiza pesquisa científica, financiada pelo CNPq, na área de História e Historiografia Literárias, com ênfase na obra de Machado de Assis e especificidade no estudo dos contos presentes no *Jornal das Famílias* (1863-1878). É mestre em Letras - Literaturas em Língua Portuguesa (2012), com trabalho subsidiado pela CAPES, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/IBILCE), campus de São José do Rio Preto e graduada em Licenciatura em Letras (2009), pela mesma instituição. Professora de Língua Portuguesa e Literatura, do Ensino Fundamental e

Médio, da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo (2012 – 2021), atuou como supervisora do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência - PIBID - Língua Portuguesa, com financiamento CAPES, (2018-2021, com interrupção). Vincula-se à linha de pesquisa: O Romantismo e seus desdobramentos e entre seus interesses está a relação estabelecida entre literatura e jornalismo, no século XIX.

**Sofia Reck dos Santos** é licenciada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade. Realiza pesquisa sobre a presença de aspectos relacionados à escravidão no conto machadiano, e sobre a categoria do realismo em obras do mesmo autor.

**William Moreno Boenavides** é professor do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), Câmpus Araranguá, e doutor em Letras pela UFRGS.

## Índice remissivo

A chinela turca - [66](#) - [67](#) - [68](#) - [70](#) - [71](#) - [72](#) - [73](#)

A Estação - [19](#) - [20](#) - [21](#) - [22](#) - [23](#) - [24](#) - [25](#) - [26](#) - [27](#) - [28](#) - [29](#) - [30](#) - [31](#) - [32](#) - [33](#) - [59](#) - [74](#) - [93](#) - [123](#)

Alegoria - [14](#) - [16](#) - [35](#) - [40](#) - [41](#) - [152](#) - [153](#) - [190](#) - [192](#) - [198](#) - [200](#) - [202](#) - [203](#) - [205](#)

Alfinete - [94](#) - [123](#) - [124](#) - [125](#) - [126](#) - [127](#) - [128](#) - [130](#) - [131](#) - [132](#) - [133](#)

Alfredo Bosi - [10](#) - [11](#) - [12](#) - [13](#) - [14](#) - [15](#) - [17](#) - [18](#) - [37](#) - [38](#) - [39](#) - [40](#) - [44](#) - [45](#) - [47](#) - [55](#) - [112](#) - [121](#) - [164](#) - [174](#)

Anti-herói - [165](#) - [166](#) - [168](#) - [173](#) - [174](#)

Arte - [21](#) - [37](#) - [38](#) - [39](#) - [43](#) - [44](#) - [46](#) - [48](#) - [49](#) - [69](#) - [72](#) - [89](#) - [162](#) - [175](#) - [176](#) - [179](#) - [180](#) - [181](#) - [182](#) - [187](#) - [188](#) - [190](#) - [192](#) - [204](#) - [206](#) - [207](#) - [209](#) - [211](#) - [213](#) - [214](#) - [215](#) - [216](#) - [217](#) - [218](#) - [220](#) - [223](#)

Aurora sem dia - [66](#) - [72](#) - [73](#)

Autorreferenciação - [57](#) - [60](#) - [61](#) - [63](#) - [64](#)

Balas de estalo - [190](#) - [191](#) - [193](#) - [200](#) - [204](#)

Brás Cubas - [10](#) - [11](#) - [12](#) - [13](#) - [14](#) - [15](#) - [16](#) - [17](#) - [18](#) - [46](#) - [50](#) - [51](#) - [52](#) - [54](#) - [55](#) - [56](#) - [78](#) - [85](#) - [96](#) - [115](#) - [132](#) - [144](#) - [154](#) - [162](#) - [165](#) - [166](#) - [167](#) - [168](#) - [169](#) - [170](#) - [173](#) - [174](#) - [194](#) - [223](#) - [228](#) - [233](#) - [234](#) - [235](#) - [236](#) - [240](#)

Burocracia - [224](#) - [231](#)

Caiporismo - [94](#)

Contexto musical - [175](#) - [179](#) - [187](#)

Cria da casa - [148](#) - [149](#) - [151](#) - [152](#) - [153](#) - [156](#) - [157](#) - [161](#) - [162](#)

Crítica teatral - [187](#) - [191](#) - [206](#) - [207](#) - [212](#) - [219](#)

Crônica - [20](#) - [80](#) - [81](#) - [102](#) - [175](#) - [181](#) - [182](#) - [183](#) - [184](#) - [187](#) - [191](#) - [192](#) - [193](#) - [194](#) - [195](#) - [197](#) - [198](#) - [199](#) - [201](#) - [202](#) - [204](#) - [205](#) - [210](#) - [212](#) - [218](#)

Comentários da semana - [179](#) - [188](#) - [191](#)

Crônica elegante - [210](#)

Presbitas e míopes - [210](#) - [221](#)

[Cultura](#) - [8](#) - [21](#) - [35](#) - [36](#) - [37](#) - [38](#) - [43](#) - [44](#) - [47](#) - [48](#) - [49](#) - [55](#) - [56](#) - [95](#) - [107](#) - [116](#) - [119](#) - [120](#) - [125](#) - [126](#) - [133](#) - [175](#) - [177](#) - [189](#) - [204](#) - [209](#) - [237](#) - [238](#)

Dimensão intertextual - [11](#)

Dimensão existencial - [13](#)

Dimensão sociológica - [14](#)

Dom Casmurro - [46](#) - [66](#) - [73](#) - [115](#) - [169](#) - [174](#) - [238](#) - [239](#)

Emplasto - [16](#) - [49](#) - [51](#) - [52](#) - [53](#) - [54](#) - [55](#) - [167](#)

Esaú e Jacó - [35](#) - [37](#) - [39](#) - [40](#) - [41](#) - [43](#) - [44](#) - [58](#) - [80](#)

Evolução - [91](#) - [94](#) - [120](#) - [123](#) - [127](#) - [151](#) - [190](#)

História comum - [123](#) - [124](#) - [127](#) - [131](#) - [132](#) - [134](#) - [156](#) - [157](#)

Histórias da meia-noite - [59](#) - [60](#) - [65](#) - [66](#)

Identidade nacional - [85](#) - [96](#) - [102](#) - [103](#) - [230](#)

Ilustração de moda - [20](#) - [28](#)

Independência do Brasil - [96](#) - [100](#)

Infância - [148](#) - [149](#) - [153](#) - [158](#) - [161](#) - [162](#) - [167](#) - [169](#) - [181](#) - [195](#) - [203](#)

Jacobina - [76](#) - [77](#) - [90](#) - [97](#) - [98](#) - [99](#) - [100](#) - [101](#) - [103](#) - [104](#) - [105](#) - [106](#) - [107](#) - [112](#) - [113](#) - [114](#) - [115](#) - [140](#)

Jonathan Swift - [80](#)

Jornal das Famílias - [64](#) - [152](#) - [240](#)

Marmota - [57](#) - [208](#) - [209](#) - [211](#) - [218](#) - [220](#) - [221](#)

Medalhão - [85](#) - [86](#) - [87](#) - [88](#) - [90](#) - [91](#) - [93](#) - [94](#)

Memória negativa - [190](#) - [192](#)

Memórias póstumas de Brás Cubas - [10](#) - [11](#) - [13](#) - [16](#) - [17](#) - [18](#) - [46](#) - [50](#) - [55](#) - [56](#) - [78](#) - [85](#) - [96](#) - [115](#) - [132](#) - [154](#) - [162](#) - [166](#) - [167](#) - [170](#) - [174](#) - [223](#) - [228](#) - [233](#) - [234](#) - [235](#) - [236](#)

Moda - [8](#) - [19](#) - [20](#) - [21](#) - [22](#) - [23](#) - [24](#) - [25](#) - [26](#) - [27](#) - [28](#) - [29](#) - [30](#) - [31](#) - [32](#) - [33](#) - [39](#) - [58](#) - [61](#) - [129](#) - [138](#) - [208](#) - [210](#) - [237](#)

Modernidade - [113](#) - [121](#) - [147](#) - [195](#) - [209](#) - [216](#) - [239](#)

O Alienista - [74](#) - [78](#) - [79](#) - [80](#) - [81](#) - [83](#) - [84](#) - [86](#) - [123](#) - [194](#)

O anel de Polícrates - [85](#) - [86](#) - [87](#) - [88](#) - [90](#) - [91](#) - [92](#) - [93](#)

O caso da vara - [115](#) - [141](#) - [142](#) - [148](#) - [149](#) - [152](#) - [153](#) - [161](#) - [162](#) - [170](#) - [173](#)

O espelho - [86](#) - [90](#) - [92](#) - [96](#) - [97](#) - [100](#) - [101](#) - [103](#) - [104](#) - [106](#) - [109](#) - [111](#) - [112](#) - [113](#) - [114](#) - [115](#) - [121](#) - [140](#) - [191](#) - [203](#) - [206](#) - [207](#) - [208](#) - [209](#) - [210](#) - [211](#) - [212](#) - [213](#) - [214](#) - [218](#) - [219](#) - [220](#) - [221](#)

O Espelho: revista de litteratura, modas, industria e artes [208](#) - [220](#) - [221](#)

Ópera - [177](#) - [183](#) - [184](#)

Norma - [162](#) - [175](#) - [177](#) - [179](#) - [180](#) - [181](#) - [182](#) - [188](#)

Papéis avulsos - [59](#) - [67](#) - [73](#) - [74](#) - [83](#) - [84](#) - [85](#) - [86](#) - [87](#) - [90](#) - [92](#) - [93](#) - [95](#) - [96](#) - [108](#) - [110](#) - [111](#) - [114](#) - [121](#)

Política - [35](#) - [40](#) - [41](#) - [42](#) - [43](#) - [46](#) - [67](#) - [74](#) - [78](#) - [79](#) - [81](#) - [95](#) - [100](#) - [108](#) - [120](#) - [147](#) - [162](#) - [170](#) - [176](#) - [190](#) - [191](#) - [192](#) - [193](#) - [194](#) - [198](#) - [200](#) - [204](#) - [211](#) - [230](#)

Quincas Borba - [19](#) - [22](#) - [23](#) - [24](#) - [33](#) - [50](#) - [82](#) - [174](#)

Racismo - [106](#) - [133](#) - [157](#) - [158](#)

Realismo - [96](#) - [97](#) - [152](#) - [153](#) - [205](#) - [212](#) - [213](#) - [241](#)

Representação - [10](#) - [12](#) - [14](#) - [16](#) - [17](#) - [19](#) - [21](#) - [25](#) - [35](#) - [36](#) - [37](#) - [38](#) - [39](#) - [41](#) - [43](#) - [44](#) - [46](#) - [47](#) - [48](#) - [56](#) - [68](#) - [70](#) - [71](#) - [73](#) - [96](#) - [97](#) - [103](#) - [104](#) - [140](#) - [148](#) - [152](#) - [161](#) - [176](#) - [180](#) - [187](#) - [223](#) - [225](#) - [237](#)

Religião - [165](#) - [218](#)

República - [35](#) - [39](#) - [40](#) - [42](#) - [47](#) - [76](#) - [80](#) - [81](#) - [82](#) - [101](#) - [149](#) - [153](#) - [155](#) - [160](#) - [161](#) - [162](#) - [170](#) - [202](#) - [204](#)

Revista de teatros - [211](#) - [212](#) - [214](#) - [215](#) - [220](#) - [221](#)

Revolta dos Alfaiates - [74](#) - [75](#) - [78](#) - [82](#)

Revolta dos Malês - [82](#)

Sátira política - [79](#)

Sátira menipeia - [80](#) - [83](#)

Segundo Reinado - [50](#) - [72](#) - [81](#) - [82](#) - [83](#) - [175](#) - [195](#)

Sexismo - [133](#) - [157](#)

Teatro realista - [207](#) - [212](#) - [214](#) - [219](#) - [220](#)

Teoria do medalhão - [85](#) - [86](#) - [87](#) - [88](#) - [90](#) - [91](#) - [93](#)

Tradução - [61](#) - [64](#) - [65](#) - [80](#) - [121](#) - [147](#) - [174](#) - [199](#) - [219](#) - [221](#) - [224](#) - [225](#) - [228](#) - [229](#) - [230](#) - [231](#) - [232](#) - [233](#) - [234](#) - [236](#)

Um apólogo - [123](#) - [130](#) - [132](#)

Um erradio - [90](#) - [93](#) - [95](#)

Um homem célebre - [18](#) - [80](#)

Vida social - [10](#) - [17](#) - [19](#) - [46](#) - [55](#) - [91](#) - [113](#) - [126](#) - [188](#)