

ATILIO BERGAMINI JUNIOR

**CRIAÇÃO LITERÁRIA NO OUTONO DO ESCRAVISMO
– MACHADO DE ASSIS**

**PORTO ALEGRE
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**CRIAÇÃO LITERÁRIA NO OUTONO DO ESCRAVISMO
– MACHADO DE ASSIS**

ATILIO BERGAMINI JUNIOR

ORIENTADORA: PROF(a). DR(a). REGINA ZILBERMAN

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2013

Para Elena, Atilio, Gio, Ale e Gael, com afeto;

para a Jana, com paixão;

para a Ana Flávia, o Alexandre e o Fabrício, com amizade;

todos eles, companheiros valentes deste coração que se isola.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos quatro anos de doutoramento fui desempregado, garçom, professor universitário, bolsista, bolsista de doutorado-sanduiche, garçom outra vez, bolsista outra vez. A instabilidade material e as constantes mudanças ocorridas nesse período foram minoradas pelo trabalho de diversas pessoas e instituições, que ajudaram no bom andamento da pesquisa e na realização desta tese. Como acontece com todo o trabalho intelectual, ela é resultado de um trabalho coletivo, do qual me sinto orgulhoso de fazer parte.

Agradeço aos professores Antônio Marcos Vieira Sanseverino e Rejane Pivetta, pela preciosa banca de qualificação; aos professores José Pertille e Cláudia Caymmi, que me receberam em seus grupos de estudo sobre Hegel e Walter Benjamin; aos professores Homero Viseu Araújo e Maria da Glória Bordini, que leram artigos e discutiram ideias; à professora Gínia Maria Gomes, há tantos anos doando seu generoso e inestimável incentivo; a José Canísio Sher, pela diligência com que trabalha na secretaria da pós-graduação em Letras. Além de Antônio, Homero e Gínia, agradeço a Luis Augusto Fischer, Paulo Seben e Sergius Gonzaga pelas sugestões, colaborações e trocas do período de um ano como colegas de departamento (e pelas aulas ao longo da graduação e pós-graduação), bem como aos meus alunos na graduação em Letras da UFRGS, com quem tanto aprendi.

Agradeço a K. David Jackson e sua família, que me receberam em New Haven com gentileza e humanidade. A interlocução humanista de Jackson contribuiu para a concepção do Capítulo I e para o planejamento do Capítulo II. Bella Grigorian, Paul Franks, Paulo Moreira e Moira Fradinger, professores da Yale University, receberam-me como ouvinte em disciplinas ou dialogaram comigo sobre a literatura brasileira. Em New Haven, contei ainda com a convivência e a amizade de Eva Kästle, Larissa Costa da Matta, Lazzarre Seymour Simckes e Letícia Gutierrez, que deixaram nas memórias deste amigo um sem número de sorrisos e boas histórias. Quero remarcar Larissa e Lazzarre, pela paciência e amor com que me ensinaram e ouviram.

Devo tanto à inteligência prática e generosa de Ana Flávia Souto de Oliveira, que se tornou impossível agradecer a tudo. Até mesmo o computador no qual boa parte dessa tese foi escrita é parte da sua generosidade.

Alexandre Kuciak, Ana Flávia de Oliveira, Fabrício Santos da Costa e Janaína Tatim, em Porto Alegre, e Mateus Bruschi, em Bento Gonçalves, foram em toda a trajetória grandes companheiros. Fabrício Santos da Costa discutiu as linhas gerais da tese em diversas ocasiões.

Janaína Tatim fez centenas de preciosos comentários machadófilos, além de me ajudar com a nova ortografia. A ela também devo diálogos, perguntas, incentivos e indicações impossíveis de indicar em notas de rodapé, de tão onipresentes.

Os colegas Alexandre Nell, Carla Vianna, Gisélle Razera e Guto Leite, em momentos diferentes, por razões diversas, colaboraram no fazer da tese. No mesmo sentido, deixo referência aos colegas da Associação de Pós-Graduandos da UFRGS, que compreenderam minhas ausências sempre que precisei me dedicar à escrita.

A professora Regina Zilberman orientou-me com máxima competência. Foi um enorme privilégio ter contado com sua interlocução. A ela também devo ajudas sem fim em dificuldades junto à burocracia dos órgãos públicos. Gostaria de assinalar ainda o exemplo de trabalho e seriedade que ela dá aos que enfrentam o desafio de fazer da universidade uma instituição consequente e responsável.

Em parte do período de pesquisas no Brasil, fui contemplado com bolsa CNPq. Por nove meses, a mesma instituição contemplou-me com bolsa de doutorado-sanduíche na Yale University, em New Haven, Estados Unidos. Ao agradecer ao CNPq, espero contemplar os funcionários que se ocuparam dos meus processos durante o doutorado, todos eles pacientes e amáveis, na tarefa de amparar pesquisadores.

Contei sempre com o amor e o apoio de Elena Maldotti Bergamini, Atilio Bergamini Neto, Alexandre Bergamini, Giovana Bergamini, Éverton Biaggio e Gael Bergamini Biaggio, e, agora, de Janaína Tatim.

Um agradecimento não faz justiça a tudo o que essas pessoas fizeram e fazem, mas deixará registrada, ao menos, a vontade em mim de reconhecê-los.

*Pegemos todas nossas coisa
E fumos pro meio da rua apreciar a demolição
Que tristeza que nós sentia
Cada tauba que caía
Doía no coração*
(De Adoniran Barbosa, em “Saudosa maloca”)

*A auto-alienação [da humanidade] atingiu o ponto que lhe permite
viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira
ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O
comunismo responde com a politização da arte.*

&

*Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante
às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se
situa dentro dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à
função exercida pela obra no interior das relações literárias de
produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo
imediatamente à técnica literária das obras.*

(De Walter Benjamin, em “A obra de arte na época da sua
reproduzibilidade técnica” e “O autor como produtor”)

*Ficou resolvida a questão
E foi proclamada a escravidão
E foi proclamada a escravidão
Assim se conta essa história
Que é dos dois a maior glória
A Leopoldina virou trem
Dom Pedro é uma estação também
Ôôô o trem tá atrasado ou já passou
Ôôô o trem tá atrasado ou já passou*
(De Sergio Porto, no “Samba do Crioulo Doido”)

RESUMO

Esta tese discute as condições e práticas a partir das quais Machado de Assis fez as escolhas artísticas que resultaram no conto “*Virginius*: narrativa de um advogado” (publicado no *Jornal das Famílias* em 1864) e no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (publicado, pela primeira vez, na *Revista Brasileira*, de março a dezembro de 1880). Objetivou-se: ressaltar a relevância de pesquisar as obras “menores” do autor; resistir a leituras que reconhecem complexidade somente em obras maduras ou esteticamente bem formuladas; apontar os princípios das escolhas do autor e sua ligação com as relações de produção intelectual do período; compreender a posição da estética machadiana nos dilemas do final do escravismo. Para tanto, procedeu-se uma leitura das duas obras, enfatizando os seguintes detalhes: a utilização dos vocábulos “camarada” e “capanga” no conto; a presença do vocábulo “dinheiro” no romance. A essa leitura de pormenores, conjugou-se uma interpretação histórico-filosófica do conteúdo geral das obras. Com isso, chegou-se às hipóteses de que Machado construiu em “*Virginius*” uma estetização de possíveis trajetórias dos trabalhadores pobres mulatos no findar do escravismo: ou eles passariam por uma inserção numa espécie de utopia escravocrata ou, então, por uma dissolução na barbárie de violência e corrupção escravocrata. Com isso, o escritor também criticou narrativas disponíveis a respeito do assunto. As *Memórias*, já em outro momento, teriam sido planejadas para propor um novo gênero, entre o jornal e o livro (o estilo do narrador teria sido pensado, entre outras possibilidades, para equacionar esse problema); as personagens deveriam se mover por interesses financeiros; esses interesses inviabilizariam *telos* positivados, já que não haveria centro de poder com suficiente legitimidade para pôr em circulação uma narrativa mestra (que propusesse a formação da nação, do indivíduo, da família); o enredo seria, então, organizado por decisões tomadas em prol desses interesses diversos e inconciliáveis, que dirigiriam a vida do protagonista. Também aqui, Machado parodiou, com intuito autocrítico, narrativas correntes a respeito da formação da nação e do papel das mulheres na sociedade.

Palavras-chave: Machado de Assis; escravismo; *Jornal das Famílias*; *Revista Brasileira*.

ABSTRACT

This dissertation aims at discussing the conditions and practices from which Machado de Assis made the artistic choices that resulted in the short-story “*Virginius: narrative de um advogado*” (published by the magazine *Jornal das Famílias* in 1864) and in the novel *Memórias póstumas de Brás Cubas* (published by the magazine *Revista Brasileira*, from March 1880 to December 1880). We had the following purposes: highlighting the importance of researching Machado’s “minor” works; resisting interpretations that recognize complexity only in his mature works or in the aesthetically well-made ones; pointing the principles of the author’s choices and their connection with the relations of production in the period; understanding the position of Machado’s aesthetics dilemmas during the end of slavery. These two works were examined with close attention the use of the words “*camarada*” and “*capanga*” in the short-story; and the presence of the word “*dinheiro*” (money) in the novel. After that, we tried to interpret the historical and philosophical content of the works. Therefore, it was hypothesized that Machado built in “*Virginius*” an aestheticization of two possible destinies for the mulattos, “*homens livres pobres*”, in the ending of slavery: they could be included in a kind of slavery utopia or they could be destroyed by a slavery barbarism. Other hypothesis are: *Memórias póstumas* were designed, probably, to present a new genre, in-between the newspaper and the book (the narrator’s style would have been thought of, among other possibilities, to consider this issue); the characters should behave by financial interests, since the existence of financial interests would be one of the major features of the century; these interests would not allow positivized telos, because there would be no legitimate power to put into circulation a legitimate narrative (for instance, proposing the formation of a nation, of an individual, of a family); the plot would be driven by decisions made in favor of these irreconcilable interests, and the fight between a plurality of interests would direct the life of the protagonist.

Keywords: Machado de Assis; slavery; *Jornal das Famílias*; *Revista Brasileira*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I “<i>VIRGINIUS</i>: NARRATIVA DE UM ADVOGADO” – MELODRAMA DO HOMEM LIVRE POBRE.....	24
1 MACHADO DE ASSIS, 1864.....	25
2 TEMAS E FORMAS DA LITERATURA NO <i>JORNAL DAS FAMÍLIAS</i> (1864)	38
3 ANTES E DEPOIS DE “ <i>VIRGINIUS</i> ”	49
4 A FORTUNA CRÍTICA SOBRE “ <i>VIRGINIUS</i> ”	74
5 ENTRE CAMARADAS E CAPANGAS: O DESTINO DOS POBRES NO OUTONO DO ESCRAVISMO.....	83
6 O PROTAGONISTA É UM ESCRAVO... ..	131
7 CLASSES SOCIAIS E CONFLITOS POLÍTICOS COMO POSSIBILIDADES ESTÉTICAS.....	141
8 DUAS TRAGÉDIAS BURGUESAS E A TRAGÉDIA DE JULIÃO E ELISA.....	148
9 AMBIVALÊNCIAS MACHADIANAS.....	160
CAPÍTULO II DINHEIRO E PESSOA MORAL NAS <i>MEMÓRAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS</i>.....	164
1 TEMA ESTRUTURAL DA COMPOSIÇÃO DAS <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS</i> : PENSAR O BRASIL ENTRE O JORNAL E O LIVRO.....	165

2	ALGUNS TEMAS E FORMAS DA <i>REVISTA BRAZILEIRA</i> NAS <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS</i>	171
3	ÉPICO <i>MA NON TROPPO</i>	191
4	O QUE MACHADO ESCREVEU SOBRE O GÊNERO ROMANCE.....	204
5	DINHEIRO E PESSOA MORAL NAS <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS</i>	239
	CONSIDERAÇÃO FINAL.....	282
	REFERÊNCIAS.....	285
	ANEXOS.....	294
	ANEXO I - <i>Jornal das Famílias</i> , março, 1864	295
	ANEXO II - <i>Jornal das Famílias</i> , março, 1864.....	296
	ANEXO III - <i>Jornal das Famílias</i> , março, 1864.....	297
	ANEXO IV - <i>Jornal das Famílias</i> , março, 1864.....	298
	ANEXO V - <i>Jornal das Famílias</i> , outubro, 1864.....	299
	ANEXO VI - <i>Jornal das Famílias</i> , julho e agosto de 1864.....	300
	ANEXO VII - <i>Revista Brasileira</i> , tomo III, março, 1880.....	301
	ANEXO VIII - <i>Revista Brasileira</i> , tomo III, março, 1880.....	302
	ANEXO IX - <i>Revista Brasileira</i> , tomo V, setembro, 1880.....	303

INTRODUÇÃO

A presente tese se insere na parcela dos estudos destinados a compreender Machado de Assis no seu tempo e lugar. Trata-se de uma exposição dos resultados de pesquisas a respeito da maneira como práticas literárias se constituíram em alguns órgãos de imprensa durante a derrocada do escravismo no Brasil. A ideia é relativizar a concepção de um Machado genial – mestre, miraculoso, superior a todos os preconceitos, limites e determinações; conhecedor arguto e infalível da história, da psicologia, da literatura; moralizador nato, escritor universal – em direção à construção teórica de um intelectual mais ambivalente e complexo, um homem que tinha dúvidas, fez descobertas, assimilou expectativas e enxergou uma faixa da realidade, mas não toda ela. Enfim, pouco a pouco, passar do encantamento mítico e místico ainda presente em muitas análises da obra do escritor para a historicização humanista dessa obra.

A exposição que segue enfoca dois momentos na trajetória machadiana, o ano de 1864 e os anos de 1878-1881, embora alguma atenção seja dada ao que chamo de outono do escravismo, o período entre a proibição do tráfico de escravos e a abolição (1850-1888). O título foi inspirado pelo livro de Johan Huizinga, *O outono da Idade Média*, mas nada do que vai aqui se aproxima daquele trabalho.

O tempo ficcional das obras estudadas abrange o período compreendido entre os anos de 1805 e de 1869, mas enfatiza as décadas de 1850 e 1860, posteriores ao fim do tráfico, anteriores à Lei do Ventre Livre. Do ponto de vista senhorial, derrotas que impuseram a necessidade do reconhecimento da relativa autonomia de decisão das “cousas externas”, ou seja, o outro social, o mundo do trabalho, os trabalhadores.¹

¹ Chalhoub, Sidney. “A experiência da derrota”. In: *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 84.

O capítulo I pretende explicitar escolhas artísticas que deixam entrever as condições e o processo de produção de “*Virginius: narrativa de um advogado*”, fatura em prosa publicada no *Jornal das Famílias* em 1864. As escolhas artísticas de Machado – argumenta-se – dialogam com e se valem do espectro de possibilidades constituído pelo projeto editorial do *Jornal*, entre diversas outras constrações. Ocorreria também, por exemplo, presença determinante na forma literária – desde a escolha vocabular até a construção do enredo – de de certo imaginário liberal concernente ao lugar dos homens livres pobres na sociedade brasileira.

Por processo de produção, entendem-se as escolhas artísticas implicadas e discerníveis na organização da fatura, localizada nas relações de produção intelectual dos períodos estudados. Haveria diversas maneiras de conhecer tais escolhas. Parte-se do pressuposto de que categorias aparentemente simples, como personagem, enredo, tempo, espaço, conflito, clímax, anticlímax e gêneros (épico, lírico, dramático e suas variações em verso e prosa) guiaram Machado de Assis na estruturação de suas obras. Assim, elas estarão presentes neste estudo. Tais categorias serão cruzadas com alguns vocábulos presentes nas obras estudadas, principalmente “camarada” e “capanga”. O questionamento-chave seria: o que o escritor pensava do que já estava pensado, como formalizou o formalizado?

O comentário a respeito da utilização desses vocábulos na narrativa possibilitará, espera-se, esclarecer alguns princípios de organização do conto e, mormente, como a narrativa foi uma tomada de posição relativa a tentativa do período de construir um destino para os mulatos agregados pobres nos complexos sociais e políticos escravistas e pós-escravistas.

Expondo de maneira mais abstrata, procura-se compreender e localizar alguns gestos de narração produzidos na sociedade escravista de 1864. Ou, abstraindo ainda um pouco, ao invés de entender o que e como Machado escreveu sobre a escravidão, trata-se de entender como escreveu *no* escravismo.

O capítulo está organizado em nove seções. Na inicial, “Machado de Assis, 1864”, o método expositivo parte da constatação de uma técnica de escrita machadiana cristalizada no início dos anos 1860, a técnica da inversão ou afunilamento dos grandes movimentos históricos e econômicos em pequenas decisões, alegrias ou sombras subjetivas.

Para os efeitos do argumento desta tese, a singularidade da função da técnica do afunilamento nas histórias do *Jornal das Famílias* indica uma mudança estilística em relação

à utilização da mesma técnica em outros tempos e outras instituições. Ainda que sutil, tal mudança pressupõe – por assim dizer, deixa entrever – um conjunto de forças sociais a ser evidenciado – ao menos em parte – pela pesquisa. Todo leitor de Machado sabe: nas linguagens literárias machadianas, qualquer sutileza é significativa e enceta maneiras de o leitor estar e ser nas relações com a língua e com o “outro”.

Objetivando compreender aspectos dessa mudança estilística, a seção dois, “Temas e formas da literatura no *Jornal das Famílias*”, transita entre a fatura de “*Virginius*” e convenções comuns a narrativas publicadas no periódico. Tal trânsito desenha algumas das feições do ambiente no qual Machado se tornou intelectual reconhecido e promessa como escritor. Em parte, esta seção contraria a ideia de que a vida intelectual, em periódicos como o *Jornal*, fosse pobre, desértica, alienada e desinteressante. Mesmo a ideia de que Machado criou sua obra em um “local adverso”, constituindo-a contra os leitores, contra os intelectuais do tempo e contra as classes proprietárias, mereceria alguma ponderação ou, ao menos, especificação. Ao que tudo indica, a prosa de ficção machadiana veio ao mundo em um ambiente incentivador, particularmente para o então jovem escritor. Além disso, essa prosa se valeu de um diálogo colaborativo com frações dos leitores e dos intelectuais da época.

O material aqui exposto reivindica um escritor participante de seu tempo, engajado na política editorial do *Jornal das Famílias*, defensor de políticas liberais, talvez republicano, aprendiz atento e crítico das formas, convenções e ideias literárias dos seus sucessores na tarefa de escrever ficção no periódico. Isso amplifica a sensação de ambivalência e complexidade das primeiras narrativas machadianas e sugere ecos para a compreensão das *Memórias póstumas de Brás Cubas* e do projeto ficcional efetivado nos romances publicados após esse livro, ecos que indicam ser as *Memórias* não somente uma crítica das elites – como está consagrado dizer –, mas *também* uma rememoração autocrítica dos projetos liberais soldada a uma crítica da nação dos bacharéis.

“Antes e depois de ‘*Virginius*’”, a seção três, comenta – brevemente embora – as narrativas “Frei Simão”, “O anjo das donzelas: conto fantástico” e “Casada e viúva”, expondo traços que caracterizam as maneiras pelas quais Machado transformou elementos do projeto editorial do *Jornal* em formas artísticas.

É minha esperança que esses comentários lancem alguma luz tanto a respeito do empenho artesanal do jovem escritor, da maneira, enfim, como estetizou ideias políticas, politizando escolhas estéticas, quanto, mesmo que modesta e indiretamente, a respeito do

projeto de literatura do *Jornal das Famílias*, não somente aquele declarado pelo próprio periódico, mas também aquele executado pelos seus colaboradores, entre os quais Machado era um dos principais.

Ao longo das seções, a ideia de “pessoa moral autônoma” constitui-se como central para o entendimento dos processos de repressão da história e dos conflitos no conto. É por meio da pessoa moral que a ideia de “humanidade em geral” se legitima. Assim, conceitos como “universal” aparecem como maneiras de constituir a obra de arte na época de sua produção no escravismo.

Defende-se que Machado via nessa politização um núcleo relevante da produção de efeitos estéticos, desde que a ideia política estivesse encaixada – ou mesmo disfarçada – pelo e no andamento narrativo. Nesse período decisivo para o país e para a literatura, a ilegitimidade do escravismo e da escravidão tornaram-se clamor público, mas a legitimidade do capital e do dinheiro ainda não se faziam sentir de todo. Machado era um escritor entre dois mundos.

Posto que fossem um mesmo processo, expansão do capital e expansão do escravismo soaram e soam como processos distintos. Sem entrar no mérito das descrições históricas da passagem do investimento de capitais no tráfico de escravos para o investimento de capitais em outras “mercadorias” e serviços, aceita-se como estabelecida a hipótese de que, com o fim do tráfico, sociedades e subjetividades de três séculos tomavam feições incertas, enquanto o período que vem até nós mostrava somente seus primeiros traços. Ser senhor, escravo ou agregado, a partir desse período, tornou-se mais e mais uma impossibilidade. Como escrever literatura quando essas maneiras de ser se diluíram? Como construir personagens, como imaginar suas ações e pensamentos?

A seção quatro expõe a fortuna crítica de “*Virginius*”. A partir dela, sustenta que há um problema implícito no conjunto das abordagens. Grosso modo: como e por que Machado escreveu aquilo que escreveu na sociedade escravista? As respostas divergem, cabendo talvez agrupá-las em dois extremos: de um lado, ele teria escrito a partir do ponto de vista do “sujeito moderno”, da “psicologia universal”, explicitando conflitos eternos da condição humana. De outro, teria produzido uma crítica ao sistema escravista.

Disso resultou uma constatação e uma posição metodológica. Concorde-se que o escritor planejou um salto para o eterno, o que, por sua vez, exige que o ponto de vista crítico

se afaste do ponto de vista do escritor. O afastamento ocorreria a fim de discernir qual a função da abstração eternalizante no sistema de debates no qual o conto se inseriu. Com isso, tornou-se necessário, nas demais seções, ponderar e especificar a ideia de que a obra seja uma crítica ao sistema escravista como um bloco homogêneo.

A seção cinco, “Entre camaradas e capangas: o destino dos pobres no outono do escravismo”, é um comentário sobre as escolhas estéticas implícitas na fatura da narrativa. Nota-se que os vocábulos “camarada” e “capanga”, aparentemente insignificantes, sintetizam, talvez, o conflito que o jovem prosador pensou haver entre certo escravismo ou pós-escravismo dirigido à humanização dos ex-escravos, por um lado, e escravismo ou pós-escravismo dirigido à chantagem financeira e desumanização das relações, por outro. Essa é a seção mais longa, coração do capítulo, e, possivelmente, da tese.

Em virtude da consistência das ideias de Jaison Luís Crestani, Luiz Roncari e outros, julgou-se necessário apresentar as razões pelas quais se argumenta que, embora a mediação do narrador-advogado seja central para compreender determinadas escolhas estéticas, ainda mais importante é fazer ver que tais escolhas partiam de um projeto estético de Machado de Assis e do *Jornal*, projeto possível de ser inferido a partir de motivos repetidos em crônicas, resenhas e pareceres ao Conservatório Dramático. Esse projeto é evidenciado nas seções seis e sete, respectivamente intituladas “O protagonista é um escravo...” e “Classes sociais e conflitos políticos como possibilidades estéticas”.

A primeira delas argumenta que “*Virginus*” talvez seja, também, uma resposta estética a ficções do período protagonizadas por negros e/ou escravos – ou, ainda, ex-escravos ou homens livres expostos injustamente à escravidão. A fatura deixa notar um movimento estruturado de apagamento de escravos e negros, principalmente ao transformá-los, por ato de fala do senhor, em camaradas, amigos, agregados, sitiantes, mulatos e trigueiros, ou ao fazê-los caracterizar o vilão. Ela articula, desse modo, uma luta entre o bom e o mau escravismo, luta no qual o bom escravismo recolhe e cuida do agregado mulato. Localizado nos termos dos debates da época, o conto deveria ser classificado como “emancipacionista”, o que permite tornar mais especificada a ideia recorrente na fortuna crítica de que se trata de uma crítica à escravidão. Não que não exista crítica no conto, a questão é sopesar teoricamente as inúmeras ambivalências da fatura.

Também não parece ser correta a leitura que considera Julião, a personagem principal, um escravo. Sua situação na narrativa parece mais ambivalente e difícil de definir, mas, para

si, para Pio e para o narrador, Julião é um agregado, um sitiante, um trigueiro, um homem livre. É possível que, para Carlos, Julião seja considerado escravo, mas isso não está tão claro quanto a maneira como os demais o reconhecem.

Vê-se que “*Virginius*” é uma reflexão ambivalente a respeito das possibilidades políticas do período e, mais especificamente, a respeito das maneiras e possibilidades de narrá-las. Ou, até, uma reflexão a respeito das possibilidades políticas e narrativas tais como imaginadas e formuladas por um jovem escritor liberal. Essa é minha hipótese. Ela não intenta ser conclusiva – antes, sim, concordo, é bastante discutível em diversos termos, mas talvez seja produtivo, no presente momento do campo de discussões em torno da obra machadiana, arriscar algumas hipóteses.

O fato de a narrativa, possivelmente, ter um argumento emancipacionista, além de ser algo reticente em relação à exposição de negros como protagonistas, não deve estabelecer que Machado teve sempre opiniões reticentes quanto à representação de escravos e negros, nem que tenha sido sempre emancipacionista. A partir do início dos anos 1870, ou um pouco antes, suas ideias a respeito se transformaram substancialmente e ele, desde então, passou a, entre outras posturas irônicas e críticas, ironizar e autocriticar a lógica de entendimento dos dilemas brasileiros que, ao menos em parte, fora também sua.

A seção sete estuda alguns aspectos da ficcionalização de “classes” ou “símbolos sociais” – ambas, expressões de Machado – nas obras literárias do período. Algumas críticas a leituras marxistas têm sido apressadas demais em afirmar que o escritor não se preocupava em mapear os conflitos do país a partir de um ponto de vista que diferenciava classes. Minha posição, neste momento das pesquisas, é de que, pelo contrário, quando jovem, ele entendia, assim como outros intelectuais, que a divisão de classes implicada nas novas formas de divisão de trabalho e acumulação de riqueza tornaram-se dados fundamentais para qualquer escritor: conhecer as características de pensamento e ação das diferentes classes tornara-se ferramenta estética.

Com isso, abre-se a hipótese de ler “*Virginius*” como um conto que ficcionaliza a possibilidade de ascensão de uma nova classe senhorial, estruturada tanto pelo comportamento que Luis Antonio Pasta Jr. chamou livre-capricho, quanto pela ampliação das forças de produção desse livre-capricho pelo dinheiro e pela vida urbana. A nostalgia melancólica da abordagem machadiana evidencia que, embora talvez imaginasse que os bons elementos do escravismo pudessem superar o próprio escravismo, ponderava – na morte da

donzela, na ida do bacharel vilão para o exército (triste referência, se lembrarmos do papel das forças armadas no novo século) – sobre o esfacelamento das possibilidades de futuro. Restam dois velhos pais fazendo luto de suas perdas.

Com intuito comparativo, a seção oito, “Duas tragédias burguesas e a tragédia de Julião e Elisa”, estuda dramas que – a exemplo da ficção machadiana – partem da anedota presente na história romana de *Virginius*.

O primeiro deles, *Virginius* (1824), de James Sheridan Knowles, tem como preocupação central – salvo melhor juízo – criar efeito trágico em plateias modernas, sobretudo tendo como espectador implícito inteligências de corte liberal.² Da escolha do tema à organização das personagens e aos conflitos entre elas, a peça de Knowles contrapõe a imobilidade arrogante da aristocracia à inovação receptiva dos liberais burgueses – de uma perspectiva claramente burguesa. O segundo é *Emilia Galotti* (1772), de G. E. Lessing, peça na qual o estudo das possibilidades da tragédia burguesa utiliza – ou tenta utilizar – as forças sociais em conflito na Europa para sugerir efeitos estéticos trágicos.

Machado provavelmente conhecia ambas. Ele tinha contatos profissionais nos Estados Unidos desde 1858. É possível que tenha chegado por esses contatos ao sucesso que Knowles vinha alcançando desde os anos 1820. Outro caminho seria a leitura de Charles Lamb e outros intelectuais frequentados por Machado, que resenhavam elogiosamente Knowles. Quanto à *Emilia Galotti*, a importância da peça para a concepção de tragédia burguesa a colocava no centro das discussões a respeito do teatro realista. Terá sido esse o caminho pelo qual se apropriou de elementos da discussão em torno da peça, via traduções inglesas ou, mais provavelmente, francesas.

Em alguns aspectos, Machado compartilhou os projetos de renovação burguesa da tradição literária empreendidos por Lessing e Knowles. Pensados como maneira de entender os conflitos trazidos ao mundo social pela ascensão das burguesias nacionais, esses “outros *Virginius*” estabelecem elementos que tornam ainda mais necessária a hipótese de que a narrativa machadiana foi planejada para ficcionalizar “símbolos sociais” e “classes” num

² Gerald D. Parker estudou a ida do britânico Knowles aos Estados Unidos a partir de uma carta enviada por Knowles a um amigo. Nessa carta, Knowles diferencia as plateias britânicas e norte-americanas, principalmente as plateias irlandesas e norte-americanas, por essas últimas serem “liberals” enquanto as demais seriam aristocráticas. Por isso, Knowles pensava que na América encontraria respaldo aos seus dramas, no que teve razão. O artigo de Parker se chama “I am going to America: James Sheridan Knowles’ *Virginius* and the Politics of ‘Liberty’”. In *Theater Research International*, v. 17, março de 1992.

momento de modificação do escravismo. Significativamente, Julião ocupa, na narrativa machadiana, o lugar correspondente ao burguês das narrativas de Knowles e Lessing.

O estudo comparativo do *Virginius* de Knowles e *Emilia Galotti* com o “*Virginius*” brasileiro permite, ainda, localizar nesta narrativa ressentimentos, medos e esperanças pulsantes nos conflitos sociais escravistas, e, a partir deles, entender como este último mobiliza o leitor em identificações e distanciamentos que são potencial fonte de interesse e fruição estéticos.

Por hipótese, as primeiras tentativas de Machado na prosa de ficção foram elaboradas a partir da postura artística de que efeitos estéticos precisam mobilizar conflitos sociais importantes, sem os quais se esvaziam na tolice e na impostura. As convenções, técnicas e símbolos que ele usou, estou convencido, perdem densidade e riqueza quando considerados sem sua profunda e meditada historicidade. A historicidade de suas narrativas, por outro lado, perde o tônus complexo, ambivalente e algo indecível, quando não é compreendida a partir dos movimentos – quase escrevi “da lógica” – do processo de criação estética e das escolhas intelectuais que podemos hoje discernir ao reconstruir teoricamente tal processo. Assim, esta tese procura ponderar a centralidade do suporte livro na compreensão da cultura que animava o fazer literário de Machado.

A nona seção, “Ambivalências machadianas”, encerra o capítulo com uma breve síntese. Ao contrário desta apresentação, que é uma condensação narrativa dos argumentos, a síntese constitui uma condensação conceitual. Até lá, espero ter levantado respostas para satisfazer leitores exigentes em busca de saber quais escolhas estéticas Machado fez ao produzir sua narrativa e o que essas escolhas sugerem a respeito da atividade de narrar no outono do escravismo.

Ao longo das seções, tenta-se compreender “*Virginius*” a partir de mediações diversificadas. As principais delas são: os princípios artísticos de organização do material; a perspectiva política que estrutura os princípios artísticos, qual seja, a perspectiva de uma fração de intelectuais liberais antiescravistas; e o projeto editorial do *Jornal das Famílias*, orientado, principalmente, à formação e ao entretenimento das mulheres.

Espera-se que a variedade de mediações leve a um resultado crítico que nem remeta somente à personalidade do escritor como algo imóvel e central, nem somente à sua filiação política, nem somente às suas ideias estéticas gerais, nem somente ao projeto editorial do

Jornal das Famílias. Para evitar adesão redutora a uma dessas mediações, foi preciso privilegiar mediações de conteúdo ou indícios de conteúdo soterrados na forma do conto, mas determinantes para que ele tenha sido composto da maneira como foi composto. Dessa maneira, a singularidade da composição fica – espera-se – a salvo de ser imediatamente identificada a outros projetos machadianos, a ideias liberais ou ao projeto editorial do *Jornal das Famílias*. Com isso, o estofo da singularidade desses três núcleos de sentido é estabelecido em meio ao horizonte cultural do qual ele fez (e faz) parte.

Noções aparentemente secundárias para o todo estético da fatura – como as já referidas noções de “camarada” e “capanga” – constituem a evidência que liga a obra aos movimentos e às estruturas da cultura de seu tempo e lugar. Sem negar noções recorrentes na crítica – ironia, distanciamento, crítica social – elas abrem uma pequena janela para conflitos de escrita e leitura pressupostos na elaboração de “*Virginius*”. Assim, a relação social de escrita e leitura, na maneira como está formalizada na fatura textual, foi historicizada, isto é, remetida aos conflitos sociais específicos nos quais ela se constituiu. Condições institucionais e posições imaginárias do próprio Machado nas discussões de seu tempo constituem os polos objetivo e subjetivo dessa historicização.

No entanto, a compreensão desses conflitos não leva diretamente a uma compreensão do conto, razão pela qual se tentou, sempre que possível, manter certa mobilidade nas mediações, fazendo as afirmações retornarem e colidirem com a organização estética do conto, com as suas especificidades. Além disso, a mobilidade entre as mediações deveria ajudar a teorização a resistir diante das ideias românticas de obra como um todo orgânico, sem, contudo, deixar de reconhecer a complexa atividade organizadora do autor e a utilidade de a atividade crítica sintetizar os inumeráveis conflitos e arestas da obra em uns poucos conceitos e procedimentos, dados ao debate público. Por fim, obra e autor são descanonizados, isto é, inseridos em discursos que procuram interrogar as práticas de seleção, classificação e leitura pressupostas em um escritor tão canonizado, portanto, regulamentado e regulado.

A obra é entendida como uma peça da cultura do outono do escravismo, cultura que estabeleceu as principais noções do que viria a ser “literatura brasileira”, com seus critérios de universalização e inovação em grande medida repetidos ainda atualmente em textos jornalísticos e – em menor medida – acadêmicos. Mantendo ambivalência frente a identificações imediatas com projetos e ideias, Machado estetizou, nessa pequena e valiosa

prosa de 1864, a dificuldade de viver entre três espaços: o da ficção romântica, o da tragédia escravista e o da, ainda hoje difícil, relativa autonomia artística. Estaria, talvez, pensando na impossibilidade do projeto romântico, nos empecilhos para a elaboração de uma consciência a respeito das tarefas que a pós-escravidão colocava aos intelectuais e dos crescentes mitos em torno da autonomia artística. Razões pelas quais temos ainda muito a aprender com “*Virginius*” a respeito do que significava escrever no outono do escravismo, e do que significa ler e escrever numa língua formada em tensões coloniais e escravistas.

O capítulo II aborda as relações entre dinheiro, escravismo, forma literária e autonomia estética nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Está dividido em cinco seções. Como o capítulo I, este também tenta considerar a produção das *Memórias* a partir de um campo de possibilidades, investigando a maneira como o escritor procedeu na composição do romance uma “redução estrutural”, em parte consciente, em parte inconsciente, do projeto editorial da *Revista Brasileira*. Trata-se de uma tentativa de estender os métodos utilizados no capítulo I à leitura do consagrado romance machadiano.

A seção um, “Tema estrutural da composição das *Memórias póstumas*: pensar o Brasil entre o jornal e o livro”, parte da ideia de que valores ostensivos que costumavam orientar a organização artística de romances no Brasil são negados no plano artístico deste romance machadiano. Família, pátria, Deus, ciência, literatura, sujeito autônomo: essas concepções são uma a uma ridicularizadas, ironizadas e dissecadas criticamente. A negatividade das *Memórias*, contudo, sustenta-se em um enredo e este foi buscado nas proposições da *Revista*, que incitavam os colaboradores a escrever sobre “o Brasil” (assim, certo enlevo épico dá andamento a constantes afunilamentos na subjetividade do “autor” das *Memórias*). Além disso, o periódico esperava oferecer ao público possibilidades de educar-se para passar da leitura de jornais para a leitura de livros.

Os temas, convenções, ideias e propostas recorrentes nos textos publicados na *Revista Brasileira* servem de mote para a seção dois, “Alguns temas e formas da *Revista Brasileira* nas *Memórias póstumas*”. Parte-se da hipótese de que o periódico pretendia pensar o Brasil, sua história, literatura, língua e política. A literatura publicada na *Revista* propunha-se estudar o país, incorporando os costumes das regiões ao “caráter nacional”. Os romances *O patuá* e *O sacrifício*, respectivamente, de Carlos Jansen e Franklin Távora, trazem elementos para entender a concepção de “mérito literário” que os editores proclamavam como critério para a

publicação. Havia mérito quando a obra discutia as peculiaridades do ser brasileiro. Contrariando seus pares, Machado mobilizou na revista a noção de “ocidente”, embora, ainda aqui, estivesse agindo de acordo com as diretrizes da *Revista* e de muitos intelectuais do período, sempre ciosos de inscrever a civilização brasileira na “cultura ocidental” e vice-versa.

As razões que os intelectuais davam para escrever como escreviam e elogiar o que elogiavam não devem servir imediatamente como elemento explicativo dos objetos criados por esses intelectuais. Ainda assim, elas ajudam, mediadamente, a reconstruirmos o campo do pensável no período. Em razão disso, as tradições “ocidentais” mobilizadas nas *Memórias* merecem atenção. A seção três, “Épico *ma non troppo*”, aborda a sátira menipeia, localizando-a no sistema de estratégias humorísticas comuns à imprensa do período ou, ao menos, aos colaboradores da revista. Nas *Memórias*, o humorismo jornalístico ganha feições de elaborada literatura, ao mesmo tempo em que a sátira menipeia é mobilizada para objetivar pelo humor as maneiras de ficcionalizar o Brasil.

O modo de Machado evitar adesão aos *telos* ou valores citados anteriormente passou pela inclusão, na lógica da narrativa, do efeito desagregador do dinheiro. Argumenta-se que o dinheiro apresenta no livro um princípio corrosivo, desestabilizador dos sentidos das ações. Machado encontrou, então, uma forma crítica para as ideologias literárias do tempo. Além disso, a presença do dinheiro nas ficções posteriores a 1880 parece ser uma das diferenças entre elas e as produções anteriores. Não desenvolvo esse problema, mas é inevitável apontar o eventual interesse que isso possa ter para a compreensão do segundo nascimento do escritor.

Almeida Garrett ficcionalizou o dinheiro como “divindade da época”, como uma das poucas possibilidades de construir um enredo épico no século XIX. Se houvesse um épico, seria o da viagem do dinheiro pelo mundo. As formações do Brasil e de Brás apresentam espelhamentos curiosos, que suportam a hipótese de que as *Memórias* foram planejadas como um épico frustrado, em que dinheiro – ou interesse material – e vaidade dirigiam as personagens.

Por fim, aparentemente, o projeto editorial da *Revista*, que propunha uma passagem entre o jornal e o livro, entre todos os assuntos e um assunto único, incitou as linhas gerais a partir das quais as *Memórias* foram estruturadas. O objetivo da revista seria educar o público, já afeito ao jornalismo, a ler obras de maior fôlego. Nas *Memórias*, sugestivamente, o jornal se fez livro.

A seção quatro, “O que Machado escreveu sobre o gênero romance”, mapeia o que, para ele, eram as “leis literárias” desse gênero. Vê-se que o escritor acompanhou a ascensão do romance no Brasil, ao designá-lo como um gênero sem importância em 1858, gênero de uma obra-prima em 1865, gênero hegemônico em 1873.

Em resumo, ao escrever as *Memórias*, o escritor entendia que, num romance, a “pessoa moral” deveria ser o centro das ações. Os objetivos de um bom romancista deveriam ser estudar as paixões, caracteres e costumes do país, expressar esse estudo em linguagem decorosa, verossímil, verdadeira, em que o estilo da escrita fosse adequado ao autor ficcional.

A seção cinco, “Dinheiro e pessoa moral nas *Memórias póstumas*”, evidencia que Machado construiu Brás para que ele, como personagem, não tomasse as decisões mais importantes do enredo, pelo contrário, essas decisões foram sempre tomadas por outras personagens: seu pai, Marcela, Prudêncio, Eugênia, Virgília, Cotrim, Quincas Borba. O romance ficcionaliza uma sinfonia de interesses inconciliáveis, todos agindo sobre Brás. Assim, ele é como que o avesso de uma “pessoa moral”.

Os dois capítulos, em conjunto, evidenciam que estudos pormenorizados dos contos da juventude do autor trazem elementos importantes para a compreensão de sua obra posterior, mas, mesmo que não o fizessem, são interessantes e relevantes.

Ao longo da tese, evitou-se desdobrar reflexões a respeito das bases teóricas e metodológicas que a amparam. O objetivo desse relativo silêncio foi, por assim dizer, ensaiar interpretações na prática, por confiar que o tempo dedicado às leituras teóricas e às pesquisas de alguma maneira se consubstancia na exposição, que vem a prescindir de jargões. Ainda assim, cabe explicitar a importância de G. W. F. Hegel, Walter Benjamin, George Lukács e Antonio Candido na consecução deste trabalho.

Além deles, devo muito a Regina Zilberman e Antonio Marcos Vieira Sanseverino. Até onde consigo ver, a orientação de Sanseverino, ao longo do mestrado, chamou minha atenção para o uso de mediações o mais multifacetadas possível, ordenadas de tal maneira a manter em si os conflitos supostos na constituição do objeto. A orientação de Zilberman – a respeito da qual passarei anos refletindo – tem constantemente chamado minha atenção para a necessidade de buscar bases e indícios materiais para as interpretações da literatura que se querem históricas. Segundo esse ponto de vista, conhecer a particularidade dos conflitos

históricos tais como efetivados nas práticas de escrita literária ajuda a conhecer um pouco mais as determinações e injunções que sofremos ao produzir sentido sobre a e na sociedade desigual brasileira.

Essas posturas não são sintetizáveis numa só postura, mas, talvez, Edward Said tenha conseguido algo próximo de uma síntese da tarefa de leitura humanista quando escreveu:

Só recebendo o texto em toda a sua complexidade e com a consciência crítica da mudança (...) é que se pode passar do específico para o geral de forma tanto integrativa como sintética. Assim, com efeito, uma leitura minuciosa de um texto literário – um romance, poema, ensaio ou drama, digamos – localizará gradativamente o texto no seu tempo como parte de toda uma rede de relações, cujos contornos e influências desempenham um papel formador *no* texto.³

Da imensa fortuna crítica machadiana, destaco a tentativa de diálogo com: Antonio Candido, Astrojildo Pereira, Enylton de Sá Rego, Helen Caldwell, Hélio Seixas Guimarães, Jaison Luís Crestani, Jean-Michel Massa, John Gledson, K. David Jackson, Marta de Senna, Regina Zilberman, Roberto Schwarz e Sidney Chalhoub.

³ Said, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 85.

CAPÍTULO I
“*VIRGINIUS*: NARRATIVA DE UM ADVOGADO”
– MELODRAMA DO HOMEM LIVRE POBRE

1 MACHADO DE ASSIS, 1864

Na primeira crônica publicada em 1865, na série “Ao acaso” do *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis considerou o ano anterior como o “mais férreo, o mais infausto, o mais negro de todos os anos”, acrescentando em seguida:

Mas tal é a singular disposição do espírito humano que, só quando se for embora este ano em que se puseram tantas esperanças, é que se lembrará de que no ano então amaldiçoado houve para ele um momento de felicidade verdadeira, ou a satisfação de uma ambição política, ou a realização de uma ilusão literária, ou uma hora de amor, de *solitário andar por entre a gente*, ou o sucesso de uma boa operação econômica.⁴

O férreo e infausto e negro ano foi o ano do início da Guerra do Paraguai e daquela considerada pelos coetâneos a pior crise econômica e política desde a Independência.⁵

Por outro lado, as pequenas alegrias sobre as quais o cronista comentou talvez fossem em parte as do próprio Machado. Em 1864, apareceu *Crisálidas*, primeiro livro de poesias do autor, e *Quase ministro*, comédia escrita em 1862 para um sarau. Fora também o ano do início da publicação de “romances e novelas” no *Jornal das Famílias* – o que veio bem a propósito para mantê-lo atuante como ficcionista, já que as possibilidades no meio teatral se restringiam para os que, como ele, advogavam pela produção de peças realistas.⁶ Concomitantemente, o

⁴ Para boa parte das referências à obra machadiana, utilizei a *Obra Completa de Machado de Assis* em 4 volumes, da editora Nova Aguilar. Nas referências a esses volumes, utilizarei o seguinte padrão: número do volume em romanos, número da página em decimais. No caso de crônicas, acrescentarei a série e o ano. A citação aqui referida está em I, 236, “Ao acaso”, 3/1/1865.

⁵ Faoro, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Globo, 2001 [1974]. “Enfim, de paliativo em paliativo, de pequena em pequena crise, chegou a hora do ajuste de contas, fatal nas circunstâncias. 1864 é a cobrança das fantasias que se acumulam desde 1850. O golpe foi súbito e inesperado: o dia 10 de setembro de 1864 trouxe a falência de noventa e cinco casas comerciais e cinco casas bancárias, arrastadas pelo pânico a que foi submetida a casa Souto & Cia. O prejuízo teria alcançado setenta mil contos; houve grande baixa do valor das ações e dos imóveis” (p. 280).

⁶ O Ginásio Dramático, teatro onde eram apresentadas peças realistas, foi fundado em 1855. Desde então, até 1865, acolheu inúmeras peças de autores nacionais. Depois disso, de acordo com João Roberto Faria, o público perdeu o interesse no teatro realista. Ver *O teatro realista no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1993, principalmente a parte III.

jovem intelectual continuou lavrando pareceres para o Conservatório Dramático e escrevendo crônicas – até junho na *Semana Ilustrada* e, a partir de então, sob a etiqueta “Ao acaso”, no *Diário do Rio de Janeiro*, onde o trecho acima foi impresso. A retomada das crônicas no rodapé do *Diário* ocorreu após um período de colaborações anônimas. Antes, Machado vivera momentos de reconhecimento como cronista do periódico, entre outubro de 1861 e maio de 1862.⁷ Há outras evidências do relativo reconhecimento capitalizado por ele, porém já ao longo de 1864. Conforme reprodução de Raymundo Magalhães Júnior, em *Ao redor de Machado de Assis*, a *Semana Ilustrada* publicou, em 1865, um panteon de “homens de letras, políticos e artistas”.⁸ Nele, nosso escritor, um dos principais colaboradores da *Semana*,⁹ aparece junto a Quintino Bocaiúva, José de Alencar, João Caetano, os irmãos Ottoni, entre outros. Imitação do *Pantheon Nadar*, publicado em 1854 pelo fotógrafo francês Gaspar Felix Tournachon, a ilustração ajudava a estabelecer e difundir a notoriedade de Machado, ao mesmo tempo em que a atestava.

Os pequeninos sabores privados em meio ao dissabor público decorrente dos problemas econômicos e políticos, contudo, não bastam como comentário do ritmo da crônica, pois a técnica de escrita apontada se insinua em trabalhos que precedem e sucedem 1864, sendo constante também na escrita de outros intelectuais do período. A inversão e redução do épico no lírico – um sistemático movimento de subjetivação da perspectiva narrativa – se rotinizou e se cristalizou em uma estrutura textual que reaparece em diversos contextos e pretextos. Essa técnica de escrita é um fato social, algo que aconteceu no mundo brasileiro do início dos anos 1860, talvez um pouco antes, e, com transformações, continuaria acontecendo na imprensa fluminense, a tal ponto que alguns pesquisadores consideram que uma das principais características formais das séries de crônicas que Machado escreveu nos

⁷ Jean-Michel Massa estudou a atividade de Machado no *Diário* (ver: *A juventude de Machado de Assis 1839-1870*: ensaio de biografia intelectual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Conselho Nacional de Cultura, 1971, principalmente p. 292 e arredores). Mais recentemente, Lúcia Granja incumbiu-se da tarefa em *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*. São Paulo: Fapesp, 2000. É dela, em parceria com Jefferson Cano, a introdução ao volume dos “Comentários da semana”, que Machado assinou no *Diário* entre outubro de 1861 e maio de 1862 (Granja, Lucia; Cano Jefferson [orgs.]. *Comentários da semana/Machado de Assis*. Campinas: Unicamp, 2008. De acordo com os pesquisadores, o periódico estava engajado na construção de uma nova identidade para a postura liberal, no auge da “conciliação”, o chamado “tempo Saquarema”. Como fez em diversos outros veículos, Machado encampou o ideário do jornal em suas crônicas.

⁸ Magalhães Jr., Raymundo. *Ao redor de Machado de Assis*: pesquisas e interpretações. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958. As ilustrações aparecem em lâmina entre as p. 152 e 153.

⁹ Em 1864, após o lançamento de *Crisálidas*, a *Semana Ilustrada* publicou uma caricatura de Machado, assinada por Henrique Fleiuss. Cf. Magalhães Jr., op. cit.

anos 1880 – “A+B”, “Balas de estalo” e “Bons dias” – seja o estabelecimento de um narrador e a subjetivação do ponto de vista.¹⁰

Única frase compõe a passagem citada. A adversativa inicial marca o momento de inversão, redução e afunilamento do ponto de vista. O ondular da segunda metade da frase, a partir da conjunção “ou”, jocosamente classifica a felicidade: ela pode ser política, literária, sentimental ou econômica. Na política, o país acabara de entrar em uma terrível guerra; na literatura, os intelectuais se viam com o trabalho de propor identidades para a nação; nos sentimentos, um mal-estar difuso a respeito da vida escravista; e, na economia, uma sucessão de falências e insegurança.

Publicada em 3 de janeiro, a crônica visava a refletir menos sobre a passagem do ano, do que sobre o infundado das esperanças – todos os anos são iguais – e o fundamento da nostalgia – mas a mesmidade nos transforma e amadurece. Dialogava com um panorama sobre a política externa de 1864, publicado no *Diário* dias antes. O artigo intitulado “O ano de 1864. I. O Brasil. Política externa”, de quase quatro colunas, saía em 1º de janeiro, na primeira página (das quatro que compunham o jornal). O redator salientou o momento de

¹⁰ Sidney Chalhoub, em “A crônica machadiana: problemas de interpretação e temas de pesquisa”, debateu as posições de Sergio Paulo Rouanet e John Gledson a respeito, respectivamente, da forma shandiana e da posição dos narradores nas séries de crônicas publicadas nos anos 1870 e 1880. Chalhoub aponta que as características da forma shandiana, elencadas por Rouanet, eram, em boa parte, recorrentes na atividade jornalística na qual Machado estava envolvido. Quanto a Gledson, Chalhoub rebate a crítica feita por aquele pesquisador ao trabalho de Leonardo Affonso de Miranda Pereira. A divergência se dá, em nível superficial, em torno da proximidade ou distância de Machado em relação aos valores propostos nas crônicas, e, em nível mais profundo, em torno da maneira como a História está presente nos textos machadianos. A impressão que se tem é que Chalhoub pensa a crônica como uma intervenção na História, contrapondo-se a Gledson que, segundo ele, Chalhoub, entenderia a História como contexto ou moldura. Chego a resultados parecidos aos de Chalhoub no que concerne a relativizar a importância para as técnicas de escrita machadianas das formas disponíveis no cânone ocidental. Os elementos que a presente pesquisa levanta sugerem que tais técnicas se relacionam de perto com as utilizadas na imprensa do período. Os estudos a respeito têm, pouco a pouco, elucidado a maneira pela qual referências como Pascal, Luciano de Samósata, Sterne, as lendas e histórias romanas, os mitos gregos, a Bíblia e Shakespeare circulavam, de qual maneira eram interpretadas, debatidas e utilizadas no período e espaço social em que o escritor viveu. A necessidade de entender as referências literárias a partir do horizonte social de sua apropriação não prescinde do estudo da circulação delas no suporte livro, mas redimensiona o debate a respeito. A resposta de John Gledson a Sidney Chalhoub foi publicada na reedição da introdução à série “Bons dias!”, em *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 134-187. Ver p. 158 e ss., bem como a nota 21, nas p. 403-4. Gledson critica a utilização do termo “narrador”, que Miranda Pereira utilizou para descrever o ponto de vista articulado nas crônicas da série “Bons dias!”. Além disso, discute a respeito da interpretação do nome Pancrácio, na crônica publicada na série “A Semana”, logo após a abolição. Concordo com Gledson a respeito da noção de narrador. Parece-me que é preciso pensar melhor sobre seu uso e, segundo entendo, tal reflexão precisa se estender para os romances. Machado não pensou a elaboração deles a partir dessa noção, que ainda sequer era corrente. Nada nos impede de utilizá-la, é claro, mas é preciso ao menos ter em mente a diferença entre os “autores” criados por Machado e a explicitação da função narrador, estabelecida a partir do século XX, principalmente a partir dos anos 1920. O livro de Miranda Pereira, que está na origem do debate, é *O carnaval das letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas: Unicamp, 2004, originalmente uma tese de doutorado orientado por Chalhoub.

“crise latente” que estaria “contraíndo as entranhas do país” e criticou a “neutralidade” do Brasil nas questões platinas. “As nações, bem como os indivíduos, tem essas horas angustiosas em que a energia moral serve de remédio e de cura para o accidente que veio perturbar as funções normaes da sua economia”.¹¹

Esse artigo de fundo caracteriza o quanto o Machado cronista estava organicamente comprometido com as preocupações do jornal no qual trabalhava. A passagem metafórica da situação da sociedade para a situação dos indivíduos ecoa um afunilamento do público no privado, ainda que em chave irônica. As generalizações do cronista e a maneira como ele propõe o processo de subjetivação do ponto de vista se ligam ao projeto editorial do *Diário* e mesmo à sedimentação da crônica como um gênero.¹² São, por assim dizer, efetivação desse projeto e desse sedimentar. As posições defendidas por Saldanha Marinho e por Machado talvez não coincidissem de todo, o que ainda demanda pesquisa, mas a crônica se insere e ajuda a compôr o todo discursivo do jornal. A posição ambivalente diante da guerra, o elogio ao exército e, até mesmo, o recurso à comparação entre indivíduo e nação passaram de temas jornalísticos e políticos para temas da crônica, em que aparecem mediados pelas injunções e soluções acumuladas pelos redatores do *Diário*.

Sem deixar de estar de acordo com as linhas gerais do *Diário*, Machado inscreveu seus próprios interesses na discussão. Mais adiante, na mesma crônica, elogiou os periódicos da editora Garnier, principalmente o *Jornal das Famílias*:

Não deixarei de recomendar aos leitores fluminenses a publicação mensal da mesma casa, o *Jornal das Famílias*, verdadeiro jornal para senhoras, pela escolha do gênero de escritos originais que publica e pelas novidades de modas, músicas, desenhos, bordados, esses mil nadas tão necessários ao reino do bom tom.

O *Jornal das Famílias* é uma das primeiras publicações deste gênero que temos tido; o círculo dos seus leitores vai se alargando cada vez mais, graças à inteligente direção do Sr. Garnier.¹³

Elogiar o *Jornal* era fazer publicidade de si: em tão bom órgão de imprensa, haveria, por óbvio, excelentes colaboradores. A autolegitimação patente reverbera o encontro da prosa de Machado com os projetos editoriais, políticos e econômicos da imprensa liberal.

¹¹ *Diário do Rio de Janeiro, folha política, litteraria e commercial*. Rio de Janeiro: ano XLV, 1/1/1865, p. 1, disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/diario-rio-janeiro/094170>. Os artigos sobre “O anno de 1864” seguiram como série tratando de política interna, a guerra civil norte-americana, nos dias 3 e 4 de janeiro.

¹² Para detalhes, consultar a introdução em: Chalhoub, Sidney; Neves, Margarida S.; Pereira, Leonardo A. M. (org.). *História em cousas miúdas*: capítulos de História Social da crônica no Brasil. Campinas, Ed. da Unicamp, 2005.

¹³ “Ao acaso”, 3/1/1865.

Não obstante, ao longo da crônica em foco, o ponto de vista ironizou as injunções político-econômico-sociais – “Pobre poeta! pobre amante! pobre político! pobre financeiro!” – numa tentativa de produzir um lugar intelectual distanciado em relação às contingências. Essa era também uma das plataformas do *Jornal das Famílias*, que, em 1864 mesmo, vinha publicando textos em que se diferenciava dos “bandos da política militante”.

A mesma moldura de pretensão distanciamento e relativa indiferença em relação à política ocorre na caracterização, publicada diversos anos mais tarde, que Machado fez da Sociedade Petalógica:

Assim como tinham entrada os conservadores e os liberais, tinham igualmente entrada os lagruístas e os chartonistas; no mesmo banco, às vezes, se discutia a superioridade das divas do tempo e as vantagens do ato adicional; os sorvetes do José Tomás e as moções de confiança aqueciam igualmente os espíritos; era um verdadeiro *pêle-mêle* de todas as coisas e de todos os homens.¹⁴

Isso tudo “sem desfalcar os próprios negócios de um minuto sequer”. O procedimento se assemelha: via Petalógica, via *Jornal das Famílias*, via *Diário do Rio de Janeiro*, Machado articulava uma imagem para o intelectual que ele gostaria de ser e, ao mesmo tempo, negociava com, e em grande medida compartilhava, o ideal de colaborador construído em cada periódico do qual fez parte.

Fica a cargo do leitor contemporâneo julgar se há acuidade em dizer que esse Machado ecoa a imagem apartidária, apolítica, pretensamente desinteressada que fatias da classe média contemporânea têm de si, vindo daí quem sabe parte da sustentada legitimidade dos discursos machadianos, constantemente citados quando se trata de referir a “natureza humana” ou os “vícios do Brasil”.¹⁵ Pelo sim, pelo não, a *Imprensa acadêmica*, de São Paulo, criticou-o por razões opostas às da imagem que ele tentava oferecer de si:

A política tem distraído, aturdido a todos; os Alencares, os Bocaiúva, os Machado de Assis, os Múzios, os Zaluaires contemplam deuses do Capitólio e esquecem-se da pena, seu ramo de glorio, do mel das abelhas do Himeto, e quando sentam-se à mesa de trabalho, somente escrevem, somente podem escrever um panfleto ou um artigo de fundo – um fato diverso, ou uma sátira, produções saturadas de fel, ou enlaivadas de aborrecimento.¹⁶

¹⁴ “Ao acaso”, 3/1/1865.

¹⁵ Otávio Brandão, em *O nilista Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1958, apresenta argumento nesse sentido, embora amparado por discussões que Otto Maria Carpeaux entendeu ser de um marxismo vulgar, abaixo de toda crítica. A opinião de Carpeaux está em *Livros na mesa: estudos de crítica*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

¹⁶ Massa, op. cit., p. 428.

Desde pelo menos 1858, no artigo “O passado, o presente e o futuro da literatura”, Machado vinha pensando sobre as maneiras pelas quais, nas relações entre política e literatura, a literatura saía prejudicada. Sugeriu, na oportunidade, que José Bonifácio teria sido mais literato se tivesse sido menos político, acrescentando que, não obstante, teria, assim, perdido impacto no mundo brasileiro.¹⁷ Por tudo isso, quando se isentava de posição política, em 1864, ele estava, após reflexões duradouras, posicionando-se deliberadamente no debate do tempo.

Por mais que intelectuais se esforçassem em distinguir seus escritos da “política militante”, havia conflitos em que precisavam responder à crítica da contaminação da literatura pela política. Pareceu a Jean-Michel Massa que, em 1864, o escritor começou a equilibrar política e literatura nos seus escritos. Concomitantemente, ao longo dos quinze anos de publicação no *Jornal das Famílias*, ele teria se adequado ao projeto de autolegitimação das famílias e da “sociedade brasileira”.

Tem-se, nestes cento e oito exemplares [o número de contos publicados no *Jornal das Famílias*], um documento de inestimável valor para conhecer a imagem dela mesma, que a sociedade brasileira se comprazia em buscar e isto num momento em que a mulher e a donzela jovem recebiam certo estímulo a pôr o pé fora do âmbito familiar.¹⁸

Se, desde 1858, Machado colocara o problema das relações entre política e literatura, vê-se que aquelas reivindicações fundaram as primeiras forças para que escolhas literárias ou, ao menos, intelectuais se mostrassem relativamente autônomas em relação às injunções imediatamente políticas. Isso ocorreu em periódicos de marcada posição política, de tal maneira que as alegações em prol da autonomia literária estiveram ligadas à legitimação de projetos editoriais políticos. Além disso, no que tange especificadamente ao *Jornal das Famílias*, a discussão e ordenação das maneiras como as mulheres deveriam se relacionar e do lugar que deveriam ocupar na sociedade faz inferir certa corrosão nas bases institucionais, políticas e econômicas do paternalismo rural.¹⁹

¹⁷ Comentário mais detalhado sobre o ensaio machadiano aparece na seção 4 do capítulo II.

¹⁸ Massa, op. cit., p. 541.

¹⁹ A corrosão do patriarcalismo pode ser acompanhada no argumento de Jurandir Freire Costa em *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 2004. Para sustentar a concepção de que a derrocada do escravismo levou a uma derrocada de modos de ser que exigiu trabalho simbólico para criar ou garantir sentidos para o que acontecia na vida social, a presente tese acompanha implicitamente o argumento de Gilberto Freyre em *Casa-grande e senzala* (op. cit.) e, sobretudo, em *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: Record, 1990. Talvez um trecho sintetize o argumento. Segundo Freyre, um cronista do Rio de Janeiro chamara um parlamentar do Nordeste de senhor de engenho. O

Nesse movimento de construção discursiva da autonomia das escolhas artísticas a partir de sua localização nas disputas políticas, o andamento da prosa de “Ao acaso” reteve – em que pesem as singularidades devidas ao projeto do veículo, ao momento do escritor e a outras – algo da técnica que se tornou uma idiossincrasia machadiana, talvez mesmo uma das assinaturas mais longevas de seu modo de escrever: a constante reversão de ideias em seu contrário, o curto-circuito de avaliações dentro do mesmo ponto de vista, a alternância do sublime para o prosaico, do trágico para o cômico, a variação desde tonalidades graves, circunspectas, até acentos risonhos, irônicos, o movimento – de tensões críticas pulsantes – de ideias gerais para ações particulares, dos problemas públicos para a limitação da ordem privada. Na crônica citada, a passagem da preocupação com a guerra para uma ainda que fugaz e pequenina e ensimesmada alegria – pretensa característica do “espírito humano” – possibilitava-lhe glosar, ao reduzir para o âmbito lírico, processos discursivos e imaginários amplos. O que pode alguém se não preocupar-se consigo mesmo? – parece ser a pergunta de fundo dessa crônica, em que se deixa ver o burguês fechamento do mundo, formulado por certo cacoete intelectual presente ao longo de muitos anos em diversos periódicos. O que há de mais machadiano em Machado seria uma forma de pensar e escrever abrangente, verdadeiramente compartilhada, testada em situações diversas, por diversos e diversas intelectuais, até o ponto de se tornar densa e própria para debater o país tal como o entendiam tais intelectuais?

A potência estética do procedimento se instaura ao organizar e, em parte, idealizar na escrita a energia das tensões sociais. Nesse processo de “redução estrutural”, as relações de produção e leitura jornalísticas mediaram a produção e leitura de formas narrativas no Brasil da segunda metade do século XIX. Expressando de maneira mais concreta: por hipótese, as discussões sobre como, para que e para quem escrever literatura no Brasil ocorreram, sobretudo, na imprensa liberal dos oitocentos.

Candido, em “Esquema de Machado de Assis”, sugeriu que o movimento de alienação social que o escritor impunha a si mesmo objetivava-se na “técnica de espectador”, empregada nas suas obras literárias. Candido parece ter percebido as ambivalências estabelecidas entre o desejo de Machado constituir-se como escritor e as demandas políticas e biopolíticas da imprensa brasileira. Uma lógica política estruturava, concomitantemente, a

parlamentar teria respondido: “Bacharel é o que eu sou, rapaz! Bacharel e não senhor de engenho!” (p. 378). Como se verá, fazendeiro e bacharel são figuras centrais em “*Virginius*”.

forma literária e os conteúdos sociais, ainda que escritores como Machado tendessem a representar a própria atuação como regida por lógicas literárias.²⁰

A pessoalização das ações e da legitimidade dos discursos – tornada forma algo irônica no *Diário do Rio de Janeiro* – tem, aliás, longa carreira nas chamadas formações do Brasil, sendo, a meu ver, um dos horizontes de *Sobrados e mocambos* e, principalmente, *Raízes do Brasil*. No prefácio a *Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus modos de vida*, Antonio Candido chamou atenção para o caráter particular que o individualismo ganhava ao estabelecer-se nas sociedades caipiras e criar nelas “condições de instabilidade”. A encenação do individualismo contra a cordialidade e o processo de afunilamento do ser social nas razões do sujeito isolado constituem experiências duradouras e algo obrigatórias para a vida mental do brasileiro letrado, experiências a que Machado foi especialmente sensível, estudando de diversas maneiras o encontro tenso, contraditório e complementar de cidade e campo, monetarização e favor, indivíduo e comunidade ou família. Nesses primeiros movimentos da prosa de ficção machadiana, subjetividades subsumem o espaço e tempo épicos e, ao fazê-lo, parecem de alguma maneira peneirar os elementos que compõe o estilo do jovem intelectual. Talvez não seja exagero pensar que se encontra aí a possibilidade de abordar as potencialidades cognitivas das técnicas de escrita.²¹

Resumindo, a crônica em foco sugere que, em 1864, Machado chegara a uma elaboração técnico-artística da ordem da repetição algo incôscia de trejeitos da sua escrita que eram, por sua vez, lógicas jornalísticas bastante compartilhadas no período.

Como compreender, nesse panorama, a produção machadiana no *Jornal das Famílias*? De que maneira o projeto editorial do jornal educou Machado e de que maneira Machado colaborou na construção desse projeto? Qual perspectiva indica a produção da prosa ficcional machadiana para o *Jornal* nas relações de produção escravistas da segunda metade do século XIX? Como essa prosa estabelece relações com os temas, convenções e técnicas literárias dos demais colaboradores do *Jornal*? Tome-se “*Virginius: narrativa de um advogado*” (1864).

²⁰ Candido, Antonio. “Ensaio sobre Machado de Assis”. In *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 15-34. Devo o argumento ao ensaio de Leopoldo Waizbort, *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac&Naif, 2007, principalmente p. 229 e p. 232 até 253.

²¹ O parágrafo se aproveita do argumento de Antonio Candido na seção inicial do capítulo XIII, “O triunfo do romance”, de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880* [1959]. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 527-530.

Segundo dos romances e novelas publicados no *Jornal das Famílias*, foi construído frase a frase a partir da técnica de afunilamento recém apontada. A suposta elevação que retorna ao prosaico e a inversão do prosaico desde o ponto de vista particular até o pretensamente universal indicam os sentidos da transformação do narrador e personagem ao longo da narrativa. Assim, a matéria local transforma-se em matéria “eterna”, enquanto dilemas pretensamente eternos figuram tensões escravistas. Isso tudo articulado por um ponto de vista de primeira pessoa em inquieto movimento. Há saltos entre a universalidade das pretensões e o processo pessoal de aprendizado do narrador, que foi personagem da história. O afunilamento do pretensamente universal na formação do indivíduo-narrador é tão vertiginoso que Machado sentiu necessidade de explicá-lo numa passagem dissertativa em que desmente ter alegorizado – embora tenha alegorizado – a situação política no Brasil. Interpretando um “episódio da história romana”, o narrador organiza uma formação, cujo arco parte do romanesco e vai ao trágico. A interpretação torna coesos o início romanesco, o choque trágico e a conclusão narrativa, que, de outra maneira, ficariam descompostos.

Lembre-se de que Lúcia Granja identificou o uso de citações como maneira de Machado estruturar as crônicas no *Diário do Rio de Janeiro*. Segundo ela, as citações oportunizavam ao cronista organizar narrativamente fatos dispersos ou, talvez se possa dizer, propor um andamento relativamente ordenado à dispersão de contingências acolhidas nas crônicas (a morte de alguém, a chegada de notícias, uma nova ópera, um novo livro, um fato político, uma preferência pessoal, um objeto de consumo, um discurso político, a queda de um gabinete).²²

O uso de citações na ficção de Machado, particularmente na sua grande ficção, pareceu a K. David Jackson “verdadeira narrativa paralela, feita de conhecidos exemplos de alcance universal, no sentido de um enciclopedismo filosófico-literário de fontes”.²³ A partir do distanciamento permitido por essa narrativa paralela, fiada, sobretudo, em referências iluministas e na *Bíblia*, o estilo machadiano encontraria seu principal traço, a “adoção de uma perspectiva do eterno, ou seja, do universo, desde uma distância absoluta de onde o autor observa a comédia humana em todas as suas dimensões e vicissitudes através dos tempos”.²⁴

²² Granja, op. cit.

²³ Jackson, K. David. “A modernidade do eterno em Machado de Assis”. In Antunes, Benedito; Motta, Sérgio Vicente. *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 57.

²⁴ Idem, ibidem, p. 59.

O mundo hierárquico e neobarroco do Império seria lido desde esse ponto de vista, metáfora que traduziria o ser *no* mundo “por dentro do texto”.²⁵

Em outras palavras, o distanciamento caracteriza o ponto de vista, pois ele é organizado a partir da relação metafórica entre linguagem literária e conflitos sociais, políticos ou estudo de costumes. A modernidade da escrita machadiana residiria na constituição de um espaço de distanciamento estético em relação às dinâmicas políticas e sociais mais imediatas. Embora a hipótese de Jackson se refira, mormente, aos romances e contos posteriores à década de 1880, ela ajuda a compreender algumas das maneiras pelas quais Machado produziu narrativas para o *Jornal das Famílias*.

A elevação ou suspensão do narrador de “*Virginius*” ocorre na medida em que Machado o forja como espectador, como quer Candido, ou, ainda, quando o faz adotar a “lente de uma eternidade escrita”, como quer Jackson. Mas espectador do quê? Ou o que foca a perspectiva do eterno em “*Virginius*”? Não é algo fácil de definir, nem tão óbvio quanto parece. Para começar, pode-se coincidir com o ponto de vista do advogado narrador, para quem o reconhecimento da “tragédia” ocorrida a Julião e Elisa incita o aprendizado que o leva a ajustar o relógio romanesco com o qual, até então, organizara a interpretação da vida escravista.

Uma catarse trágica provocou-o a se desvencilhar do olhar romanesco, razão pela qual talvez não seja demais interpretar a narrativa como – entre outras possibilidades – uma reflexão a respeito das potencialidades do teatro – e da arte de um modo geral – na formação dos cidadãos. O sentimento do trágico ensina e forma o sujeito capaz de, uma vez formado, narrar exemplarmente o que lhe ocorreu – ou ele viu ocorrer –, traduzindo tal narrativa nos eternos problemas do ocidente: “Não era romance, era tragédia o que eu acabava de ouvir. No caminho as ideias se me clarearam. Meu espírito voltou-se vinte e três séculos atrás, e pude ver, no seio da sociedade romana, um caso idêntico ao que se dava na vila de ***”.²⁶

Ocorre, portanto, a inscrição da tragédia escravista brasileira na marcha do espírito humano.²⁷ Com isso, das maneiras mais sutis, até mesmo malandras, Machado legitimava a si mesmo e ao seu leitor implícito, afinal, essa inscrição levava a inferir um enunciador capaz de

²⁵ Idem, p. 60.

²⁶ Ver discussão sobre essa passagem na seção 5 deste capítulo.

²⁷ A ideia de que Machado inseriu a inteligência e a sensibilidade brasileiras na tradição ocidental está em Santiago, Silvano. “Uma outra independência”. In *O Globo*. Rio de Janeiro, p. 4, 14 junho 2008.

universalizar o material brasileiro. Contudo, a análise dessa autolegitimação apontará uma série de conflitos e contradições sociais, que, por sua vez, evidenciam alguns dos dilemas e possibilidades de quem escrevia narrativas de ficção na sociedade escravista brasileira. O narrador – e Machado – cotejou a sério a tragédia ocorrida na vila de latifundiários cafeicultores no interior do Rio de Janeiro com a história romana.²⁸ Em dado momento, o distanciamento possibilitado pelos termos “universais” deixou de ser distanciamento.

Não sendo um conto trágico – antes talvez melodramático²⁹ –, “*Virginus*”, mais profunda e audaciosamente do que parece a uma primeira vista, ficcionaliza a relação dialética entre, de um lado, o que o indivíduo desconhece, mas age em si constituindo seu ser e, de outro, o que o indivíduo passa a conhecer sobre seu conhecimento e sobre o mundo após purgar-se com o reconhecimento da tragédia. “*Virginus*” incorporaria, na sua fatura literária, a problematização de modos de entender a sociedade e narrar o destino dos sujeitos nela ou, para formular a mesma ideia desde um ponto de vista mais concreto, “*Virginus*” problematiza as maneiras pelas quais as ficções do tempo ficcionalizavam a tragédia escravista. As transformações vividas pelo narrador e personagem se referem, entre outras, às possíveis formas de narrar aquilo que o narrador e personagem aprendeu a respeito da escravidão. Trata-se talvez de uma ficção lidando com ficções, de modo a tensionar as maneiras disponíveis até então para narrar a trajetória de um tipo social, qual seja, o do agregado ex-escravo. A ficção, desde a perspectiva da inclusão, lida com a possibilidade da exclusão dos

²⁸ Roberto Schwarz escreveu a respeito da abordagem das relações entre tradição ocidental e particular brasileiro no Machado tardio. Ver “*Martinha vs. Lucrecia*” em Antunes, Benedito; Sérgio Vicente Motta. *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 17-32. A discussão foi reeditada em *Martinha vs. Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 29-43. Fica evidente a autocrítica implícita que Machado produziu na crônica publicada em *A Semana* em 5/8/1894. No comentário de Schwarz: “O cronista deplora a sorte obscura dos compatriotas pobres e provincianos, mas a comparação culta na verdade lhe serve para sublinhar a distância que o separa deles e de nossa hinterlândia cheia de facadas. Serve-lhe também para figurar na internacional dos cosmopolitas fim-de-século, que não se iludem com Roma e a discurseira clássica, embora disponham de seu repertório (...), aspirações medíocres, cheias de autocongratulação risível, em que no entanto há altura artística, pois o seu esnobismo dá forma a feições importantes da desigualdade moderna.” (p. 31) Isso porque “o homem ilustrado, sempre um conselheiro da pátria em formação, sente que o destino dos compatriotas pobres e relegados é menos exótico e mais representativo do que parecia” (p. 34).

²⁹ Entendo melodrama como a narrativa que procura delimitar precisamente o bem e o mal, punindo o mal e recompensando o bem, depois de um conflito entre ambos. Ao mesmo tempo, o mal e o bem são enlaçados com princípios sociais, como uma classe, uma nação ou um projeto científico. Hélio Seixas Guimarães indicou a importância de estratégias melodramáticas em *Helena e Iaiá Garcia (Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004). O uso do melodrama é disseminado nas narrativas publicadas no *Jornal das Famílias*. A definição de melodrama aqui utilizada se ampara em Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, London: Yale University Press, 1995 [1976].

escravos e ex-escravos do Brasil de então (1864), com foco no que se poderia chamar de trajetória da classe mulata.

“*Virginius*” apresenta a luta entre o bom e o mau escravista pelo destino – que podia ser a posse violenta ou cooperação cuidadora – de ex-escravos. Tal luta supõe três lógicas de compreensão do mundo, lógicas essas pressupostas pelo andamento do enredo, que parte do romance e chega à tragédia por meio de uma narrativa. Esse arco delinea a formação da consciência do narrador.

Trata-se de ambiciosa aposta estética (narrar, desde o ponto de vista do homem urbano intelectualizado, o destino do agregado no desmanche do escravismo) calcada num acanhado silogismo político (os escravistas saberão resolver os dilemas postos pelo seu desaparecimento ou, ainda, os proprietários conscientes terão capacidade de acolher os ex-escravos, superar os conflitos com os proprietários gananciosos e fundar uma nova sociedade. Em tempo: o silogismo é falso não somente para nós, também era falso para muitos coetâneos e, dentro em breve, talvez nesse mesmo período, para o próprio escritor).

Cabe investigar se, tal utopia, a propõe um narrador criticável ou um narrador confiável (ou algo das duas possibilidades)? A narrativa critica essa utopia irritantemente idealizadora e conservadora ou a fortalece e legitima? Quem sabe Machado estaria dramatizando, desde um ponto de vista nostálgico às promessas do bom escravismo, a impossibilidade da utopia de um Brasil organizado para incluir os ex-escravos? Como entender as vacilações do escritor, evitando tanto justificar barbaridades quanto desconsiderar e simplificar as dificuldades postas para intelectuais que viveram uma das mais terríveis estruturas sociais que a humanidade produziu?

Para tentar respostas o mais complexas possíveis para essas perguntas, tentar-se-á expor hipóteses de descrição do esquema de valores estético-políticos implícitos na maneira como Machado organizou a narrativa.

Uma assombrosa experiência social, econômica e política, a saber, o processo de monetarização das relações e a concomitante constituição de mecanismos sociais de exclusão dos ex-escravos não são somente pano de fundo institucional e horizonte de leitura de “*Virginius*”. Pelo contrário, por mais que Machado tenha procurado de diversas maneiras conduzir a interpretação do leitor para núcleos temáticos “universais” e “eternos”, por mais que tenha reprimido os conflitos sociais como horizonte de sentido da narrativa, as escolhas

estéticas que fez foram configuradas por tensões sociais. O afinamento do épico no lírico tornou-se uma técnica autonomamente artística, no entanto, os conflitos sociais, bases dos efeitos estéticos da narrativa, destruíram a possibilidade objetiva de tal autonomia. Condensando em uma frase, o jovem escritor tentou imaginar um destino para os agregados (mulatos?) na dissolução do escravismo.

2 TEMAS E FORMAS DA LITERATURA NO *JORNAL DAS FAMÍLIAS* (1864)

Na única edição que teve em vida do autor, “*Virginius*” apareceu seriado em duas partes, julho e agosto, no *Jornal das Famílias*. Em julho, saíram o capítulo I e parte do capítulo II – o corte se deu no final do parágrafo que inicia com “O dia da volta de Carlos foi dia de festa” e encerra com “todos sentiam que a presença do filho do fazendeiro era a felicidade comum”. No mês seguinte, o jornal publicou o restante do capítulo II acrescentado dos capítulos III, IV e V.³⁰

Essa seriação impõe consequências para a análise, já que a divisão em cinco partes não ocorre por causa dela; pelo contrário, orientou tal divisão uma exigência imanente aos problemas postos pela construção da narrativa. A divisão ocorreu apesar da seriação, não por causa dela.

Acrescente-se a essa hipótese duas outras: em primeiro lugar, somente pouco a pouco Machado incorporou a seriação na estrutura da forma ficcional das narrativas publicadas no *Jornal*. Indício dessa necessidade de fundi-la na forma deixa-se ver em “Confissões de uma viúva moça”, cuja publicação iniciou-se em abril de 1865: “As minhas cartas” – escreve a narradora para uma amiga e, implicitamente, para a leitora do periódico – “irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te o efeito de um folhetim periódico semanal”.

³⁰ Ao longo da pesquisa, consultei os microfilmes do *Jornal das Famílias* disponíveis na Sterling Library, da Yale University. Mais tarde, a Biblioteca Nacional disponibilizou na Internet todas as edições do jornal. A partir de então, passei a utilizar o excelente serviço da Biblioteca Nacional. “*Virginius*” está no ano de 1864, edição 7 e 8 (pastas 7 e 8, referentes a julho e agosto). Por enquanto, a melhor maneira de encontrar materiais no site da Biblioteca Nacional é a busca por periódicos e palavras. Por essa razão, nas referências a materiais consultados no site, aponto para o periódico, o mês e o ano de publicação. Todas as citações ao *Jornal das Famílias* podem ser acessadas a partir de: <http://memoria.bn.br/hdb/periodicos.aspx>. As citações a seguir provêm dessa mesma fonte.

Em segundo lugar, “Frei Simão” – publicado inteiramente em junho, mês anterior ao início da publicação de “*Virginius*” – possuía, como esta narrativa, cinco partes, o que abre margem para especulação: ambos talvez fossem esboços para tragédias ou dramas burgueses.

Machado vinha lendo, estudando, resenhando e censurando dramas. Como tinha uma tendência a dar continuidade a suas ideias e projetos, não é estranho que tivesse de alguma maneira aproveitado suas ambições teatrais na nova oportunidade de trabalho que lhe surgiu. Cada capítulo das duas narrativas seria um ato de dramas em cinco atos. Verdade que não há apoios textuais para comprovar essa hipótese. Assim, que sejam esboços para a escrita de dramas, trata-se de especulação; que possuam estruturas dramáticas, ainda que meticulosamente organizadas de maneiras narrativas, parece mais difícil de questionar.

“Frei Simão” compartilha com “*Virginius*” sombras trágicas que não reapareceriam nos contos publicados nos meses posteriores. Ambos constituem, talvez, um par formal. Depois desse par, Machado modificou sua maneira de escrever narrativas curtas para o *Jornal das Famílias* ou, pensando dialeticamente, o *Jornal das Famílias* possibilitou e determinou modificações estilísticas – por exemplo, incluir na forma o fato da seriação – na maneira como ele pensava a produção de narrativas curtas. Como se verá, a série de coerções, desafios e escolhas que fizeram parte do trabalho do escritor no periódico dotaram-lhe de estruturas estéticas e legitimidade, que ele estudou criticamente e às quais impôs variações artesanalmente refinadas.³¹

Anteriormente, chamou-se atenção para a atualização em “*Virginius*” de uma técnica de escrita recorrente nas crônicas do mesmo período no *Diário do Rio de Janeiro*, o que ajuda a notar a intrincada complexidade institucional na qual Machado compôs e fez circular seus escritos. Era, na acepção de Antonio Candido, um sistema: um conjunto de produtores que lia e criticava a si mesmo, reconhecia e legitimava uma tradição, e operava reconhecendo e legitimando ou não reconhecendo e deslegitimando novos produtos e produtores desse sistema de produção. Não faltavam nele também leitores participativos e a legitimação e deslegitimação de práticas de leitura. Cada peça de ficção produzida nesse sistema é, por óbvio, um pequeno campo de lutas.

³¹ A respeito do papel produtivo de certas restrições, desafios e escolhas na produção artística ver o artigo de Carlo Ginzburg “Além do exotismo: Picasso e Warburg”. In *Relações de força: História, retórica, prova*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 118-136.

Uma das poucas narrativas assinadas com seu próprio nome,³² “*Virginus*” apresenta características que, a um só tempo, a diferenciam das demais publicadas com pseudônimos no *Jornal das Famílias* e a aproximam delas, o que salienta as feições do acúmulo de trabalho formal realizado ao longo dos trabalhos anteriores em outros periódicos e os contatos entre formas herdadas e exigências do novo periódico. Cinco pontos ajudam a mapear o que Machado vinha pensando, e o que o *Jornal* e seus leitores esperavam dele.

(1) “*Virginus*” aborda diretamente o problema do destino dos agregados ex-escravos na sociedade escravista.³³ Até o final da colaboração no *Jornal*, somente em “*Mariana*” (1871) o escritor voltaria a abordar a relação proprietário/agregada ou escrava. Nas demais narrativas, o núcleo do enredo gira em torno de relações de homem rico/moça pobre ou mesmo homem pobre em busca de um bom dote ou, ainda, na maior parte das vezes, entre homens e mulheres com vidas relativamente confortáveis. “*Virginus*” é uma narrativa peculiar nesse universo.

(2) Quase todas as demais narrativas publicadas por Machado no *Jornal* levam a anticlímax ora satíricos, ora irônicos, ora cômicos. Em “*Virginus*”, subsiste, assim como em “*Frei Simão*”, certa seriedade trágica.

(3) A ficção santifica, com seriedade, um tipo de família, de propriedade, de proprietário e de relação social (o oxímoro do escravismo ético ou de uma ética escravista), ao mesmo tempo em que critica o que o narrador julgava estar em toda a parte – maus senhores. Portanto, o ponto de vista que reconhece no escravismo um problema a ser enfrentado faz parte do subtexto da estrutura narrativa, sem ter nela consequências estruturais, ou melhor, tendo consequências estruturais à revelia da unidade que o autor tentou imprimir ao tema. O narrador afirma que os maus escravistas estão em toda parte somente para interpretar que a maldade está em todos os tempos e lugares, não sendo um problema do escravismo em si.

³² Segundo Jean-Michel Massa (op. cit., p. 533), entre 1864 e 1869, de 29 contos, cinco estão assinados por “Machado de Assis”: “*Frei Simão*”, “*Virginus*”, “*Casada e viúva*”, “*Questão de vaidade*” e “*O segredo de Augusta*”. Conferi o *Jornal das Famílias* e cheguei ao mesmo resultado, exceção feita a “*Frei Simão*”, que foi assinado com “M. A.”.

³³ Na fazenda de Pio, Julião é “sitiante”. Não há informações a respeito de sua condição anterior na fazenda vizinha, embora tudo indique que Machado a pensou nos termos da relação entre Julião, Elisa e Carlos. Isto é, Elisa e Julião não são escravos, mas estão submetidos ao poder do proprietário. Ao longo desse capítulo, surgirá essa discussão, pois parte da fortuna crítica considera Julião um “escravo”, o que é, a meu ver, um erro. Machado construiu a narrativa para deixar claro que Julião era homem livre. É dessa condição, aliás, que decorre todo o conflito.

(4) Machado utilizou, em “*Virginus*”, técnicas que se repetiram em diversas outras narrativas, bem como em boa parte das crônicas publicadas no período. Dois exemplos: a coesão estabelecida pelo uso de citações literárias³⁴ e o estabelecimento de uma voz narradora.³⁵ A recorrência de outra técnica, a inversão do transcendente, harmônico e divino no imanente, conflituoso e humano aponta para a incorporação, como uma espécie de gesto, das maneiras de escrever disponíveis no período. Em “*Virginus*”, contudo, a citação não alcança costurar a unidade, sendo, antes, um dos principais indícios das dilacerantes contradições presentes na origem da linguagem ficcional machadiana. Jason Luís Crestani investigou a utilização, no *Jornal das Famílias*, da “desqualificação do narrador”, técnica geralmente ligada a obras posteriores. O principal exemplo de Crestani quanto à “desqualificação do narrador” é “*Virginus*”.³⁶ Como se verá adiante, não creio que a ideia de desqualificação explique as opções estéticas nesse conto. Um complexo jogo de crítica e identificação, distanciamento e aproximação, parece-me ser mais adequado para explicar a voz narradora do conto, uma das mediações mais relevantes para a interpretação.

(5) A fatura do conto incorpora axiomas propostos no *Jornal das Famílias* por Adolpho (pseudônimo, talvez, de Zaluar), por A. E. Zaluar e reafirmados pelo próprio Machado: estudar o “caracter da sociedade contemporanea” privilegiando “[os] costumes e [o] viver no interior do paiz”. Zaluar, à época da entrada de Machado no periódico, visitava fazendas do interior e depois relatava essas viagens. Em fevereiro de 1864, Adolpho publicou uma narrativa, “A filha do tropeiro”,³⁷ que inicia com o seguinte nariz de cera (a longa citação permite reter os detalhes e a forma do argumento, o movimento da prosa e a relação disso tudo com a construção do espaço, do tempo e das personagens nas narrativas machadianas para o *Jornal das Famílias*):

Não só nas cidades populosas, ou no meio dos salões dourados, ao ruído dos prazeres e das galas do mundo, se deve estudar o caracter da sociedade contemporânea, e retratar a luta das paixões humanas, que constituem o fundo do grande quadro da vida. Os romancistas modernos tem explorado até quasi á saciedade este assumpto, tanto pelo lado dos typos mais elevados da escala social, como entre o povo, e sobretudo a classe media, que conta na lista de seus illustres historiadores physiologicos o nome do immortal Balzac.

³⁴ Cf. Granja, op. cit.

³⁵ Ver Crestani, Jason Luís. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: Nankin-Edusp, 2009.

³⁶ Idem, ibidem, p. 128-135.

³⁷ *Jornal das Famílias*, fevereiro, 1864.

Se os trabalhos d'este genero não estão por ventura ainda realizados entre nós, apesar de algumas tentativas felizes que recentemente se hão feito, o que diremos quanto aos costumes e ao viver no interior do paiz, que naturalmente muito menos attenção tem merecido ate hoje d'aquelles que se consagrão a esta natureza de estudos?

E, no emtanto, é este um verdadeiro mundo novo para as descobertas dos engenhos imaginosos e das intelligencias creadoras!

Se os modernos escriptores pouca importância tem ligado geralmente á observação da vida dos campos, e ao circunstanciado exame de sua feição particular e distinctiva, que forma um dos aspectos mais pittorescos, e talvez o mais original, apesar de sua apparente monotonia, do cunho especial da nossa civilização, não devemos de certo estranhar que entre nós, em um paiz novo, onde a litteratura e as artes não chegarão a um satisfactorio gráo de florescência, poucos ou quase nenhum tenham sido os tentames ensaiados neste sentido, e que, além dos trabalhos mais scientificos que litterarios, concebidos e realizados a maior parte d'elles por viajantes estrangeiros, não contem as letras pátrias obras onde se descrevão e relatem as gigantescas maravilhas da natureza intertropical, e a epopéia não menos grandiosa, se bem que rude e selvatica, do viver e das paixões dos habitantes do interior de nossas immensas e quasi desconhecidas províncias.

A razão é, porém, simples. Entre nós não se viaja por estudo (...) ³⁸

Ficcionalizar os costumes e as paixões dos “habitantes do interior” – implicitamente, os de “classe média” – levaria a literatura a ressaltar os aspectos originais da civilização brasileira. O projeto de literatura talvez esteja sintetizado no momento em que o autor sugere a criação de obras capazes de descrever e relatar “as gigantescas maravilhas da natureza intertropical, e a epopéia não menos grandiosa, se bem que rude e selvatica, do viver e das paixões dos habitantes do interior de nossas immensas e quasi desconhecidas províncias”. Natureza, epopeia, paixões e costumes são as palavras-chave. O estudo do país como tarefa da literatura encontraria, na *Revista Brasileira*, conforme indica o capítulo II desta tese, novos desenvolvimentos. Estava, não obstante, bem delineado – até mesmo algo naturalizado – na escrita dos propugnadores do *Jornal das Famílias*.

Todas as palavras-chaves se relacionam de algum modo à contribuição que se imaginava que os escritores podiam trazer à formação da nação. Com isso, a literatura na imprensa fluminense era uma prática na qual interesses diversos inscreviam seus poderes. Uma das maneiras de sugerir autonomia era, como visto, despolarizar o discurso para, mais legitimamente, politizá-lo:

É sabido por longa experiencia qual a importancia que infelizmente merece entre nós a iniciativa de qualquer trabalho intellectual. Aquelle que não presta immediatamente serviços a qualquer dos bandos da política militante, seja embora sagrado pelo consenso da opinião publica, morre á míngua e de fome, porque os governos desconhecem a sua utilidade, e as letras no Brasil não são ainda uma profissão que garanta os meios de subsistencia ao homem estudioso.

³⁸ *Jornal das Famílias*, fevereiro, 1864.

Quando isto acontece aos proprios filhos do paiz, o que succederá àquelles que, tendo nascido em outro torrão, vierão buscar uma outra patria na esperançosa e nascente civilização da America?

Esse nobre espírito de associação, e direi até de solidariedade, que liga presentemente os interesses de todas as classes sociaes no mundo civilizado, e consubstancia na união collectiva das forças individuaes o direito ao trabalho, a remuneração ao esforço pessoal, é ainda uma utopia entre nós.³⁹

O trabalho na imprensa, um “sacerdócio augusto”, nunca reconhecido nem remunerado pelos detentores do poder, tem, por isso mesmo, as possibilidades efetivas de constituir posições com relativa autonomia. Na formulação de Adolpho, o literato perigava prender-se aos grupos da política militante, de um lado, e às imitações do estrangeiro, de outro.

Assim sahiremos do caminho trilhado das imitações do estrangeiro, para entrarmos no terreno das creações nacionaes, e occuparmos o lugar que nos compete no mundo das letras, embora os afans individuaes continuem a não encontrar protecção nem auxilio naquelles que os devião instigar.⁴⁰

A essas elucubrações teóricas, segue-se uma história ocorrida na vila de Parahyba do Sul. Ali, um tropeiro, Manuel Ventura – homem que não perdeu suas virtudes mesmo no contato diário com os “semibárbaros de sua classe” – vivia com sua filha, Emilia. Ambos sentiam-se em harmonia com a família de seus amos e Emilia destinava-se, quem sabe, a um bom casamento. Ventura trabalhara por trinta e tantos anos, mas tinha como única propriedade o quarto onde vivia com a filha. Numa festa de São João,⁴¹ Justino, rapaz de “condição mais elevada” do que os demais pelintras que viviam em volta da moça, acrescenta que modesto, entrou em duelo com um malencarado e morreu a facadas. Emilia morreu em seguida. Manuel Ventura chora até hoje a sepultura da filha.

As duas partes da fatura indicam as linhas gerais da plataforma literária do *Jornal das Famílias*, ao menos nos seus primeiros anos: são teoria e prática dessa plataforma. Nesse ambiente discursivo, “Frei Simão” e “*Virginius*” foram escritos e lidos. Tudo sugere que, nesses dois primeiros contos, Machado incumbiu-se de praticar a tarefa enunciada teoricamente em “A filha do tropeiro” e em diversos outros momentos do periódico. A vida

³⁹ *Jornal das Famílias*, fevereiro, 1864.

⁴⁰ *Jornal das Famílias*, fevereiro, 1864.

⁴¹ As festas de São João aparecem recorrentemente no *Jornal das Famílias*. Stuart Schwartz, no capítulo 6, p. 266, de *Escravos, roceiros e rebeldes*, refere-se à intromissão das ordenações católicas nas festas populares de São João, pelo motivo de que nelas geralmente se estabeleciam relações de compadrio que iniciavam no pulo da fogueira, mas podiam ter efetividade em seguida. Como “*Virginius*” inicia num São João, ocorreu-me que um eco qualquer dessas tradições de compadrio estaria se fazendo ver no conto, um apadrinhamento de São João. Ressalte-se, ainda, a presença do tema popular na literatura do periódico.

do interior, os acontecimentos da “classe média” e o estudo das paixões compõem os traços básicos e fundadores da prosa de ficção machadiana. Embora tudo isso seja compartilhado com os demais colaboradores do *Jornal*, Machado descartou o uso literário de descrições da natureza americana. No periódico, a descrição dos espaços aparece frequentemente ligada à consciência do protagonista ou, então, com função simbólica, ora expandindo uma interioridade feliz, ora contradizendo-a, e assim por diante.

Além do uso de descrições, o escritor provavelmente discordaria em outros pontos da maneira como seu colega compôs “A filha do tropeiro”.

Nas resenhas publicadas naquele período, o jovem crítico vinha pontuando o que pensava sobre o fazer literário. Partindo dessas opiniões, pode-se imaginar que pensasse que em “A filha do tropeiro” teoria e prática estavam bipartidas, faltando-lhes unidade; que o desenlace apressado acontecia com o surgimento repentino de um vilão e de um mocinho, sem estar desenvolvido no enredo e/ou na consciência das personagens; que as ênfases desproporcionais e desnecessárias nas descrições deixavam pouco espaço para o desenvolvimento dos caracteres; que, por fim, esses caracteres não agiam a partir de razões internas.⁴²

Nas suas narrativas no *Jornal*, Machado coseu as reflexões metaliterárias ao movimento das narrativas. Procurou, por assim dizer, articular, num todo estético, as origens teóricas, pedagógicas e narrativas de suas histórias. Ele submeteu a um meditado artesanato narrativo o conceito de prosa que os intelectuais do *Jornal* vinham montando. A distância que vai de um conto como “*Virginius*” – em que pesem todas as suas precariedades, aos olhos do leitor culto nosso contemporâneo – às tentativas dos contemporâneos evidencia a qualidade do trabalho de organização estética mobilizado nele.

Observem-se dois exemplos.

Em maio, junho e julho, o *Jornal das Famílias* publicou “O áspide na flor”, “romance” assinado por Stello. Aos 12 anos, Carolina fora prometida em casamento para um rapaz de 17. Divorciaram-se em seguida, e ela passou a ter diversos relacionamentos. Pedro, encantado pelo charme de Carolina, cujos olhos “tinham o condão de penetrar até o íntimo d’alma, de incendiar o pensamento, de arder no peito, comunicando-se por um fio magnético

⁴² Há correlação entre esse entendimento a respeito do que é literatura e o entendimento que a *Revue des deux mondes* propunha. Parreira, Marcelo Pen. *Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis*. São Paulo: USP. Tese de doutorado. 2007, especialmente p. 128 e seguintes.

às fibras mais recônditas do coração daqueles que a contemplavam”, Pedro, enfim, decidiu “salvar essa mulher”. Ela, de conluio com um homem chamado Julião, fez tocaia para assassinar Pedro, mas Dr. Silva, amigo do rapaz, descobriu os planos dos vilões e alertou tanto os leitores, quanto Pedro, de que era preciso se posicionar “contra a escola moderna” que esperava que certo tipo de mulher fosse resgatável ao seio da boa sociedade.

Em agosto, assinada por F., apareceu a história de mãe e filha que socorreram um homem esfaqueado. Ele seduziu a donzela e ela engravidou. No leito de morte, a donzela, agora envelhecida, conta para o narrador a história de sua desgraça e pede para que ele cuide de sua menina. Ele aceita a tarefa, a mulher morre.

Os anjos do céu tinham mais um anjo, que voára da terra.

O martyrio a havia purificado, e a mesquinha tinha ido descansar no seio de Deós.

A órfã tenho eu servido de pai, porque aceitei o legado deixado à beira do sepulcro.⁴³

O destino da donzela é uma das preocupações centrais dos “romances e novelas” publicados no periódico. Ela casará? Ela terá amantes? Será conspurcada por um casamento de interesses? Fará valer o amor? Engravidará antes do casamento e se arruinará pelo resto da vida? Há também interesse secundário nas escolhas e atitudes dos sedutores e dos homens que se deixam encantar por ideias como a de casar com prostitutas ou mulheres divorciadas. A carolice desses conflitos faz-se ver também em Machado, mas ele soube entranhar em sua ficção visadas mais abrangentes e complexas. Seus narradores não são tão homoganeamente legitimados, quanto, por exemplo, os dos dois textos citados. Suas discussões a respeito de escolas literárias apontam quase sempre problemas formais, além de temáticos, ao contrário de F., que criticou, na “escola moderna”, o tema da prostituta “salva”.

Portanto, em “*Virginus*”, estão presentes diversos elementos das ficções publicadas no *Jornal das Famílias*. Uma festa de São João, uma família desamparada, uma donzela em perigo, um pai pobre e digno, um bacharel caçador de donzelas, um senhor bondoso e até mesmo o nome de um personagem (Julião): do jogo triste com esses elementos aparentemente banais e desgraçados, partiu uma das prosas narrativas mais críticas da Língua Portuguesa.

Em agosto, no mesmo número em que saiu a segunda parte de “*Virginus*”, na seção Viagens, apareceu a narrativa “Um casamento na roça”, “estudo dos costumes locais”. O

⁴³ *Jornal das Famílias*, agosto, 1864.

viajante, Hope, narra o casamento entre uma “moreninha” e um major bem mais velho. Critica esse hábito, calcado nos interesses financeiros mais do que nos desígnios do coração, mas pondera: “prefiro a franca jovialidade do roceiro á impertinente etiqueta dos casamentos burgueses de nossas grandes cidades”.⁴⁴

Tanto “A filha do tropeiro” quanto “Um casamento na roça” sugerem que o refinamento técnico da escrita machadiana burilou-se num ambiente de diálogo, contradição, discussão, leituras e diretrizes de escrita relativamente rotinizados. Está na hora de ponderar a ideia ainda comum de que Machado seria uma espécie de caso isolado, que, a partir de um lugar adverso, produziu literatura *contra* as ideias do lugar e dos leitores. Pelo contrário, em 1864, suas ideias, seus ideais, pareceram encontrar um público e órgãos de imprensa que os incentivaram, acolheram e reconheceram, ainda quando fosse o caso das recorrentes discordâncias e discussões, que são, por sinal, mais um sinal de reconhecimento. A imagem de um escritor alimentado pelas pautas do dia, em franco diálogo com elas, parece ser mais adequada para o entendimento da atividade machadiana no *Jornal das Famílias* do que a imagem de um escritor idiossincrático, recolhido, diferente de seus pares, e intocado pelos seus preconceitos e ideologias.

Quando não, lembre-se – a respeito do ambiente de incentivos que, adolescente, Machado encontrou – que Manuel Antonio de Almeida o acolheu e incentivou na Tipografia Nacional, e que, ainda jovem, fez parte de redações em que circulavam Quintino Bocaiúva, Henrique César Muzzio, A. E. Zaluar, Saldanha Marinho, Joaquim Nabuco, além de uma série de editores e leitores cultos, entre os quais se destaca Paula Brito. Os diversos discursos e linguagens esteticamente organizados na produção machadiana no *Jornal das Famílias* deixam claro que o escritor estava, dialeticamente, e, se o leitor me perdoasse o anacronismo, eu diria brechtianamente, trabalhando com as tensões e materiais que os espaços intelectuais disponíveis no Rio de Janeiro ofereciam.

Concomitantemente, Machado contribuiu na expansão das possibilidades para as tarefas de ser escritor e influenciou nas decisões editoriais tomadas nos veículos em que trabalhou. Pode-se dizer que ele trabalhava por dentro dessas instituições, transformando injunções e exigências aparentemente empobrecedoras em distanciamento estético e potência crítica, mas pagando, com isso, o preço de partir, muitas vezes, de plataformas conservadoras. Nesse sentido, está entre os mais radicalmente dialéticos e materialistas dos nossos escritores:

⁴⁴ *Jornal das Famílias*, agosto, 1864.

partiu de problemas e restrições objetivas e transformou-os em forma artística por meio do trabalho e da participação autoconsciente e meditada nas tarefas intelectuais que encontrou pelo caminho e/ou construiu ao longo do tempo.

Quanto ao *Jornal das Famílias*, os leitores do periódico encontravam em cada número – com variações devidas à mudança de, ou morte dos, colaboradores – romances e novelas, histórias bíblicas e religiosas, relatos de viagens, mosaicos com piadas ou histórias pretensamente divertidas, aforismos e ditos, receitas, poesias. Encontravam, ainda, moldes para crochê, bordados, tapeçarias e figurinos, além de partituras musicais. Machado publicava na seção “romances e novelas”. Em uma ocasião, publicou na seção “viagens” (“Uma excursão milagrosa”, abril e maio de 1866). Frequentou também, esporadicamente, a seção “poesias”.

Propriedade de Baptiste-Louis Garnier, o periódico mensal sucedeu a quinzenal *Revista Popular* (1859-1862). Anunciou-se, em janeiro de 1863, como uma publicação “exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras”. Nos prefácios de abertura de cada ano editorial, os editores chamaram sempre atenção para a utilidade do periódico na educação das mulheres. “Amena” é palavra recorrente para classificar a literatura publicada em suas páginas, ainda que trabalhos acadêmicos recentes procurem desmentir a amenidade do projeto. De qualquer maneira, Machado se engajou de 1864 a 1878 num veículo com essas ideias e posições, de maneira alguma estranhas ou alienadas de sua ficção, pelo contrário, estruturas constitutivas da possibilidade de o escritor reivindicar sua pretensa autonomia estética.

Sob esse ponto de vista, “*Virginius*” é uma narrativa de passagem, na qual um jovem e inspirado liberal, treinado na estética do teatro realista e na prosa diária ou semanal dos jornais, precisou se haver com ponderações, críticas, contrições e diretrizes que ele ainda não havia internalizado no seu fazer artístico. Um trabalho mensal, orientado para educar leitoras por meio de literatura e “amenidades”, exigiu que ele se adequasse a novas tarefas. Essa alteração reteve aspectos do campo dos possíveis para os que escreviam no momento do desmanche do escravismo.⁴⁵

⁴⁵ Sobre o *Jornal das Famílias*, ver: *Para além da amenidade*, de Alexandra Santos Pinheiro, tese de doutorado que argumenta que o periódico foi um laboratório para intelectuais e público discutirem a ideia de uma literatura brasileira; *Machado de Assis no Jornal das Famílias*, de Jaison Luís Crestani, cujo primeiro capítulo discute a posição do *Jornal* na imprensa brasileira e as determinações que escrever “comercialmente” implicavam para os escritores; “Leituras das Famílias Brasileira no século XIX: o *Jornal das Famílias* (1863-

1878)”, de Maria Helena Câmara Bastos, artigo que contém informações fundamentais a respeito do preço e dos locais de circulação do periódico, além de *A juventude de Machado de Assis*, de Jean-Michel Massa, livro ainda insubstituível para compreender as dúvidas e indeterminações que Machado enfrentava em cada momento de sua carreira.

3 ANTES E DEPOIS DE “*VIRGINIUS*”

Antes de iniciar a análise de “*Virginus*”, será indicado comentar, brevemente, “Frei Simão” e, em seguida, “O anjo das donzelas: conto fantástico” e “Casada e viúva”, isto é, as colaborações machadianas que o antecedem e o sucedem no *Jornal das Famílias*. Conforme o capítulo avançar, o leitor acompanhará trechos de críticas, pareceres para o conservatório dramático e outras peças textuais da atuação de Machado como intelectual. Também se verá diante de ilustrações e trechos de textos publicados por outros colaboradores do *Jornal das Famílias*. À guisa de comentário, ressalte-se o ganho de compreensão que tais textos proporcionam para a leitura de “*Virginus*”, a indicar a necessidade teórica de aprofundar e diversificar o estudo da relação de seu autor com a produção cultural do período em que ele trabalhou, relativizando ou, quando menos, ponderando a centralidade do suporte livro na compreensão de sua obra.

Machado realizou algo como negociações estilísticas quando entrou para o *Jornal das Famílias*. Aparentemente, sua prosa passou por uma breve fase de transição, durante a qual ainda não internalizara, na sua forma de escrita, o projeto do *Jornal*, espécie de inércia estética, que pressionava nas novas estruturas os projetos anteriores, tanto no *Diário do Rio de Janeiro*, quanto no sistema do teatro realista brasileiro.

Disso infere-se que suas escolhas estéticas eram, nesse período, opções de um conjunto de intelectuais e instituições. Comparado com os “romances e novelas” publicados no período, “*Virginus*” é uma obra cuidadosamente composta. Nele, a estética aparece como desejo intelectual profundo, realizado num trabalho que buscava reconhecimento pelo denodo com a organização estética. Contudo, as ideias políticas liberais sustentavam a pretensa autonomia do desejo de estética machadiano.

Dividido em cinco capítulos, “Frei Simão” inicia com um sumário a respeito dos últimos momentos da personagem título no convento beneditino em que vivera em reclusão dos trinta aos cinquenta anos. Em seu leito de morte, o Frei disse a um companheiro de convento que morria odiando a humanidade. Cogitou-se, diante desse extremo, que Simão estivesse louco, mas nem todos compartilharam da hipótese. Dias depois, um manuscrito intitulado “Memórias que há de escrever frei Simão de Santa Águeda, frade beneditino” foi encontrado. O primeiro capítulo do conto encerra descrevendo a forma do manuscrito:

Eram, pela maior parte, fragmentos incompletos, apontamentos truncados e notas insuficientes; mas de tudo junto pôde-se colher que realmente frei Simão estivera louco durante certo tempo.

O autor desta narrativa despreza aquela parte das Memórias que não tiver absolutamente importância; mas procura aproveitar a que for menos inútil ou menos obscura.⁴⁶

De maneira incompleta, truncada e insuficiente, acrescenta que, muitas vezes, inútil e obscura – de acordo com o narrador –, Simão relatou ser o herdeiro de uma família preocupada em casá-lo com uma moça rica. Mas o amor fora produzido junto com a reprodução das fortunas e eis por que uma prima de Simão, Helena – cujos pais, arruinados em alguma crise comercial, morreram deixando a órfã sob o cuidado dos parentes –, poderia estragar os planos familiares. Crescidos juntos, os jovens sentiam-se afins, apaixonaram-se.

Percebido o perigo, o patriarca inventou um negócio para Simão resolver, o que envolvia a ida deste ao interior. Na casa de um parente, encarregado de utilizar sua habilidade de ex-romancista para ludibriá-lo, Simão iniciou apaixonada correspondência com Helena. Mas os vilões interceptaram as cartas e proibiram papel e tinta na casa. Helena não mais podia responder ao amado. Simão insistiu no envio de correspondência. Depois de um tempo, seu pai respondeu as cartas afirmando que Helena morrera, que Simão devia esquecê-la e que poderia fazê-lo casando com a filha do Conselheiro tal, bom partido, moça feita. Para surpresa de todos, Simão recolheu-se ao convento.

Anos depois, a caminho de prestar serviços religiosos numa vila, retornou para a casa dos pais, que o receberam espantados com a menção do nome da localidade. Ao rezar a missa, o frade percebeu a entrada de um casal. Ele – informa a narrativa – trabalhador; ela honrada, mas de melancolia invencível.

⁴⁶ *Jornal das Famílias*, junho, 1864. OC, II, p. 141.

Ouviu-se então um grito, e todos correram para a recém-chegada, que acabava de desmaiar. Frei Simão teve de parar o seu discurso, enquanto se punha termo ao incidente. Mas, por uma aberta que a turba deixava, pôde ele ver o rosto da desmaiada.

Era Helena.

No manuscrito do frade há uma série de reticências dispostas em oito linhas. Ele próprio não sabe o que se passou. Mas o que se passou foi que, mal conhecera Helena, continuou o frade o discurso. Era então outra coisa: era um discurso sem nexos, sem assunto, um verdadeiro delírio. A consternação foi geral.⁴⁷

Simão retornou para a sua cela, com hábitos ainda mais solitários e taciturnos, morrendo em breve. Dois meses depois, Helena morrera deixando o marido desconsolado. O pai de Simão se internou no mesmo convento do filho, onde morreu anos depois.

Republicada em *Contos fluminenses*, de 1870, essa narrativa acata em boa medida a moralidade do programa dos autores do teatro realista: o amor deveria se diferenciar dos interesses financeiros, a família deveria se constituir como a alma da sociedade, jamais sendo conspurcada pelo dinheiro ou pela venalidade; o trabalho (para os homens) e a maternidade no casamento (para as mulheres) dignificariam os que se dedicassem aos seus mistérios. Tudo isso formalizado por diversas estratégias: um “autor”⁴⁸ que relata e organiza o que leu em manuscritos; a preparação para o choque com o qual Simão reconheceu a mentira paternal; e a fixidez do caráter das personagens, alguns sempre legítimos, outros sempre maldosos.

No aspecto temático, sem deixar de ser parte empenhada do campo de discursos liberais, o conto condensa alguns elementos aprofundados em sua ficção posterior. Entre eles, o amor de um jovem herdeiro de proprietários por uma jovem agregada, amor arruinado por jogos de poder organizados conforme as preferências ou superstições das famílias proprietárias; e o trabalho com temas abrangentes, como a loucura e a autonomia moral. Outra característica da maneira como Machado escrevia, o tempo da narração distante do tempo do narrado emula em parte o processo de organização narrativa a partir de um material disperso, seja escrito, seja transmitido oralmente. Com isso, a tarefa de organizar a narrativa é ressaltada; em contraposição, no manuscrito incompleto, truncado, insuficiente, inútil e obscuro, a capacidade de organização cedeu lugar à loucura.

Mas Machado estabelece ambivalências aqui. Embora valorizado por narrar experiências que, de outro modo, se perderiam, o trabalho estético se vê parte da teia de autoritarismo que ele mesmo tenta criticar. O escritor logo o percebeu, já que a ideia de

⁴⁷ *Jornal das Famílias*, junho, 1864. OC, II, p. 141.

⁴⁸ O conto foi assinado com as iniciais M. A.

“romance” ou ficção aliena as personagens, chegando a tornar-se, na pessoa do tio ex-escritor, função meramente executiva da decisão arbitrária do patriarca.

O ex-romancista era na verdade fértil, e não se cansava de inventar pretextos que deixavam convencido o rapaz.

Entretanto, como o espírito dos amantes não é menos engenhoso que o dos romancistas, Simão e Helena acharam meio de se escreverem, e deste modo podiam consolar-se da ausência, com presença das letras e do papel.⁴⁹

Crítico do poder discricionário da família frente às novas gerações e crítico dos interesses comerciais frente aos interesses amorosos, o conto, à sua maneira, utiliza conflitos, personagens e enredos bem testados pelo teatro realista e pelos contistas que vinham publicando no *Jornal das Famílias*. Os princípios formais escolhidos pelo escritor posicionam a ficção num lugar de intimidade com o poder que a própria ficção critica. O ex-romancista não passa de um romancista-agregado do poder patriarcal, enquanto a prática da escrita realiza suas potencialidades criativas e solidárias em gêneros privados: “Bem diz Heloísa que a arte de escrever foi inventada por alguma amante separada de seu amante”.⁵⁰

A forma de “Frei Simão” realiza um desejo de estetizar, de compor, cuja fantasia de si internaliza as formações de compromisso atualizadas nesse desejo. Nessa narrativa, estética e poder iniciam uma luta de vida e morte.

O que, porém, se quer significar com desejo de estetizar?

Tome-se como contra-exemplo uma seção, a princípio, não estética do *Jornal das Famílias*. A seção Viagens.

Em março de 1864, o *Jornal* publicara na seção um estranho texto intitulado “O Convento da Luz em S. Paulo”. O texto não tinha assinatura, mas vinha chancelado por assinatura retroativa a 1811 de Frei A. de Sant’Anna Galvão, “que atesta ser toda esta narração fielmente transferida do seu original”. Esse é o mesmo Frei Galvão ainda hoje cultuado pelos católicos. A narração da viagem ao Convento da Luz enquadra um manuscrito de cunho hagiográfico intitulado “Vida da Madre Elena Maria do Espírito Santo, mestra e fundadora do Recolhimento da Luz da cidade de S. Paulo”. Alguém confiou o manuscrito ao narrador, que agora o reproduz. Trata-se da vida de Elena, que, ainda bebê, jejuava, aceitando o peito somente uma vez por dia.

⁴⁹ *Jornal das Famílias*, junho, 1864. OC, II, p. 139.

⁵⁰ *Idem*, *ibidem*.

Nas reproduções do anexo I, as linhas de pontos marcam, na primeira página, uma espécie de êxtase, na segunda, um impedimento de narrar em razão de doença.

Além disso, a fatura do texto é algo intrincada: um narrador conta a história do Convento da Luz e, em seguida, introduz o manuscrito sobre a vida da Madre Elena. A narrativa procura salientar sua autenticidade e veracidade, o que se realiza por meio da inserção de parte da correspondência entre Elena e o protetor material do convento, D. Luiz Antonio de Souza, e de um relato de punho da própria Elena, requisitado pelo confessor dias antes de sua morte. Relato de viagem, biografia, romance epistolar, confissão e autobiografia são os gêneros mobilizados e entrecruzados nas quinze páginas da fatura.

Talvez Machado tenha se aproveitado de alguns desses elementos como mote para a elaboração de seu conto, publicado três meses depois. Pelo sim, pelo não, fica mais uma vez evidente a imersão do escritor no ambiente discursivo e imagético do periódico, utilizando-se inclusive da referência a marcas tipográficas, que visavam a, em “Frei Simão”, significar algo semelhante ao que significaram na seção Viagens: a impossibilidade de narrar em razão da loucura.

Partindo de temas, símbolos e procedimentos formais relativamente compartilhados, de técnicas complexas, buriladas no campo da imprensa, o escritor transformou os elementos que o *Jornal* utilizara, nesse caso específico, como pedagogia religiosa, em organização pretensamente estética. De fato, ele notou que tal organização não era *somente* estética, que devia parte de sua legitimidade e força aos poderes religiosos, econômicos e políticos que sustentavam os discursos do *Jornal das Famílias*. Tomou esses vínculos como realidade e procurou lidar com eles nas escolhas artísticas que fez. Operou uma reconversão, aqui ainda subjetiva, do poder em estética.

Em que pese a inscrição de Machado na cultura sua contemporânea, tanto “Frei Simão” quanto “*Virginus*” trazem implícita uma seriedade constrita, uma atmosfera trágica, algo diverso da moralidade folhetinesca e da atmosfera cristã implícita nos contos publicados por outros autores e por ele mesmo no *Jornal das Famílias*. “O anjo das donzelas”, “Casada e viúva” e “Questão de vaidade” (publicação iniciada em 1864), para citar somente os contos possivelmente escritos em 1864, não estudam os prejuízos que a estrutura de desigualdade impinge para a aproximação amorosa e desinteressada entre as pessoas, como acontecera em “Frei Simão” e “*Virginus*”, estudam, pela ordem, os prejuízos da visão romanesca, o adultério masculino e o potencial destrutivo do amálgama vaidade-paixão-dinheiro-corrupção

em um jovem, temas que, é verdade, não deixam de circundar as duas primeiras narrativas. Basta ver que um dos núcleos da organização estética em “Frei Simão” é a ideia de loucura do frei, a respeito da qual a narrativa apresenta uma gênese e uma explicação: “realmente frei Simão estivera louco durante certo tempo”.

Tendo embora preferido, conforme os meses passaram, atenuar a tonalidade séria das duas primeiras narrativas, Machado não atenuou a verdadeira obsessão por anticlímax – preferência também de Quintino Bocaiúva em dramas como *A família* (1866) –, geralmente utilizados para criticar personagens que romancearam demais certas passagens da vida. Ao centrar o interesse dos enredos em torno do casamento e dos problemas do casal, ele parece ter mudado em relação a “*Virginus*” e “Frei Simão” e se aproximado ainda mais da política editorial do *Jornal das Famílias*: assegurar o lugar da mulher do proprietário na maternidade – somente mais tarde articulistas do periódico começaram a defender, e mesmo assim com contrariedades, que as mulheres aprendessem profissões – e regular as feições e o lugar da ficção em prosa no paternalismo urbano. Machado, ao que tudo indica, concordou com e ajudou a formular – em linhas gerais – esse projeto.

Observe-se o enredo de “Frei Simão” e “*Virginus*” para se ter uma indicação da mudança estilística ocorrida nos contos que seguiram a eles: foi dito que, enquanto em quase todos os contos posteriores o casamento centraliza o enredo e a constituição do ser das personagens, naqueles dois contos e mesmo em alguns dos contos que os seguem, o casamento das personagens principais figura como impossibilidade. Na mudança ocorrida entre a escrita desses dois contos e dos seguintes, o tom passa de (a) constituir com tragicidade as soluções pretensamente disponíveis na e para a comunidade escravista para (b) constituir, com certo prosaísmo desencantado, essas mesmas pretensas soluções, fechando o foco em adultérios, mentiras de maridos, dissimulações de pais, etc. Em termos mais abstratos, a tensão dramática da desigualdade econômica e de poder é diluída na clareza naturalizada da divisão de trabalho entre os gêneros.

De fato, a prática do favor está figurada nos seus limites tanto em “Frei Simão” quanto em “*Virginus*”. Há como que um embate trágico ou, mais precisamente, melodramático, entre favor e dinheiro. As personagens que se encontram com o dinheiro e a cidade trazem maldoso caos para a harmonia da família e do favor.

Helena, em “Frei Simão”, conhece o ímpeto destruturante do dinheiro na relação de favor que mantinha com seus parentes próximos. Julião e Elisa, em “*Virginus*”, enfrentam a

desumanidade das possibilidades sexuais nas estruturas de favor e vivem o trágico esfacelamento, pelo dinheiro e pelo cosmopolitismo bacharelesco, dos valores que fundam as relações de favor.

Na maior parte das ficções posteriores publicadas no *Jornal*, o casamento será a relação central, as personagens terão menos contato direto com os conflitos sociais explícitos em “*Virginius*” e “*Frei Simão*”, o conflito entre dinheiro e favor deixa de ser estrutura formal, embora esteja permanentemente tematizado. Há, provavelmente, perda de possibilidades estéticas nessa mudança, mas não ganhamos em compreensão, caso pararmos nesse tipo de julgamento, pois a mudança estilística referida implica uma resposta criativa às tensões sociais no esfarelamento do escravismo, bem como – e por outro viés – respostas criativas à derrocada do projeto de teatro realista e à entrada do escritor no projeto de uma literatura “amena”, ou pretensamente amena.

Tentando abordar o mesmo problema por outro ponto de vista: na forma da prosa machadiana publicada no *Jornal das Famílias*, sociedade e literatura se imiscuem, mas – e Machado soube tirar consequências formais disso – na literatura, a sociedade não existe mais enquanto sociedade; ela vem a ser relação de leitura na sociedade escravista.

Anteriormente, discutiu-se a respeito das atividades nas quais Machado trabalhou ao longo de 1864, bem como do reconhecimento que elas lhe proporcionaram ao longo do ano. Para evitar repetição, peço ao leitor a gentileza de se recordar delas, pois demonstram a posição de relativo impacto social ocupada então pelo escritor. Nem sempre posição intelectual na sociedade e resultado estético vêm juntos, talvez quase nunca, mas, ao produzir o que produziu em 1864, ele contava com o estofamento de relativo acúmulo artístico tanto no que tange ao desenvolvimento pessoal quanto na ordem do sistema literário.

Há nove anos, ele vinha publicando poesias. Há seis, ensaios e críticas. Há quatro, crônicas. O *Jornal das Famílias* fora antecedido pela *Revista popular*, que circulara por quatro anos, durante os quais publicara “romances e novelas”. Em âmbito mais abrangente, cada vez mais, desde 1808, a imprensa tinha lugar importante na circulação e debates de ideias. Ao que tudo indica, ao longo dos anos 1860, fortaleceu-se um jornalismo que, sem suplantando o jornalismo de motivações partidárias e políticas, abria o nicho de uma política – biopolítica? – literária e de “amenidades”, destinada a educar as “gentis leitoras” e sua família.

Em *A leitura rarefeita: leitura e livro no Brasil*, Marisa Lajolo e Regina Zilberman argumentam que, do período da independência política até meados do século XIX, a literatura encontrou formas de inserção social nas sucessivas tentativas de modernização fracassadas pelas quais o país passou.⁵¹ De uma situação de grande contaminação pelos projetos políticos centrais, as práticas literárias passaram, pouco a pouco, a se inserir de maneira mais contraditória e complexa na vida social brasileira. Instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, diversos periódicos, entre eles o *Jornal das Famílias*, a Corte e, mais tarde, a Academia Brasileira de Letras apontam a contínua rotinização⁵² das discussões literárias e o enquadramento da literatura como disciplina de estudos, seja por meio do estabelecimento entre normativo e descritivo de histórias literárias, seja pelas discussões – de resto abundantes no *Jornal das Famílias* – a respeito de como fazer literatura no Brasil.

Salvo melhor juízo, trata-se da formação de uma esfera pública burguesa, mais ou menos na acepção que lhe deu Jürgen Habermas. Não se pretende sugerir que ocorreu, no Brasil, o mesmo processo descrito por Habermas (principalmente se referindo à França e Inglaterra). Mesmo assim, apontar extensamente as particularidades do processo brasileiro nos obrigaria um novo estudo. Para o presente estágio das pesquisas, basta referir que o arco de mudanças estudado por Lajolo e Zilberman guarda aproximações com as mudanças percebidas por Habermas.

Conforme o estudioso, espaços de discussão em que a razão privada se expunha como demanda ao público constituíam a esfera pública, sobretudo a partir do século XVIII até nossos dias, na França e na Inglaterra. Habermas localiza na “esfera pública literária”,⁵³ ainda ligada às cortes, o início da formação de espaços “apolíticos” de discussão sobre o mais político dos temas burgueses: seus interesses e razões privados. Salões, cafés, clubes literários e periódicos constituiriam esse espaço público em que burgueses treinaram discussões em público. Assim, o privado tornava-se público e, no movimento de constituir uma “esfera”, assumia novamente formas de fechamento privado pelo “compromisso de interesses privados concorrentes”.⁵⁴ É interessante notar que Habermas sustenta sua definição de *public*, na

⁵¹ Lajolo, Marisa; Zilberman, Regina. *A leitura rarefeita: leitura e livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 2002.

⁵² A palavra é utilizada por Antonio Candido em *A formação da literatura brasileira*.

⁵³ Habermas, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984 [1962], p. 68 e passim.

⁵⁴ Idem, *ibidem*, p. 158.

França do século XVIII, remetendo ao estudo de Erich Auerbach, “La cour et la ville”.⁵⁵ As noções de decoro, verossimilhança e pessoa moral autônoma, tão relevantes para Machado, surgiram nesse contexto. Nas palavras de Auerbach, o *público* francês cultivado e sem função social política ou econômica serviu de suporte à tragédia francesa.

Pois a tragédia francesa não é feita de tédio e pompa, como se pensava e no fundo ainda se pensa na Alemanha, nem é meramente normativa e classicista, como quer a tradição francesa. Aquele público de “pessoas morais” criou para si uma grande forma, em que justamente a pessoa moral, na fortaleza extramundana de sua *gloire* e *générosité*, podia se ver representada e realizada. O público francês criou para si um mundo além da história e da vida cotidiana, em que a pessoa moral podia viver por si, morrer sozinha e triunfar para si e para seus semelhantes.⁵⁶

Viver por si, morrer sozinho e triunfar para si e para seus semelhantes talvez soe como boa descrição para a vida de Brás Cubas e, não por nada, ele tem sido pensado como “pessoa moral” por parte da fortuna crítica machadiana. O que, porém, interessa no presente momento do nosso estudo é chamar atenção para que a vida de Machado nos anos 1860, frequentando teatros, redações de periódicos, círculos e grupos de discussão sobre literatura e cultura, o conservatório dramático, a Rua do Ouvidor, foi uma vida constituída no que se poderia chamar de esfera pública na qual interesses opostos discutiam prevalência.

As práticas literárias de meados do século XIX, conforme argumentam Lajolo e Zilberman, constituíam, além de práticas literárias, projetos de modernização nacional, por vezes relativamente radicais. Logo, há relação de identidade entre os anseios literários e os anseios liberais-burgueses. Ao se tornar um projeto da e para a nação, a literatura, ao mesmo tempo, ligava-se aos dilemas internacionalizantes das burguesias dos diversos cantos do mundo, tendo como suporte as discussões, conflitos e interesses da burguesia escravocrata brasileira, da pequena burguesia de profissionais liberais urbanos, da ascendente burguesia financeira, dos setores comerciais ligados aos interesses monárquicos.

João Roberto Faria argumenta em *O teatro realista no Brasil (1855-1865)* que a passagem do romantismo teatral para o realismo de corte francês correspondeu à lenta incorporação “da visão de mundo burguesa e dos valores liberais na sociedade escravista”,

⁵⁵ Auerbach, Erich. In *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007, p. 211-278. A referência de Habermas (idem, *ibidem*) é a nota 4, em “Instituições da Esfera Pública”, p. 298: “E. Auerbach encontrou a palavra já em 1629 documentada no sentido de público de teatro; até então o uso substantivo de *public* referia-se exclusivamente ao Estado, ou melhor, ao bem público”.

⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 278.

incorporação organizada a partir do “desejo de civilização” baseado em valores como “casamento, o trabalho, família, a honestidade, a honra e a inteligência”.⁵⁷

Se Faria está certo, a visão burguesa e os valores liberais não estavam “entrando” no país somente pelos livros e jornais. Importantes mudanças socioeconômicas produziam uma série de novas posições sociais e começaram a corroer o pedestal e o tronco das duas posições mais duradouras da vida social brasileira: senhor e escravo.

Com a liberação de capitais ocorrida no período posterior à proibição efetiva do tráfico de escravos (1850), especuladores e agiotas tornaram-se os vilões preferidos dos escritores.⁵⁸ Desonestos, corruptores de donzelas, destruidores de famílias, obstáculos para o trabalho, esses indivíduos são responsáveis pelo mal dramatizado no teatro da época. A literatura construía para si um papel na reforma da sociedade e das mentalidades, ao mesmo tempo em que era produzida nessa sociedade. Nesse momento, periódicos como *O Diário do Rio de Janeiro* recrutavam jovens liberais, empenhados na defesa de valores burgueses, como o trabalho, a família e a expansão de direitos políticos.

Vale considerar a hipótese de que houve, nesse período, uma mudança da centralidade da política para a centralidade da literatura em alguns periódicos fluminenses da década de 1860. Cabe acrescentar que tal hipótese aparece em artigo de Kátia Mello Miranda e Silvia Maria Azevedo (2010), “*Revista Popular* (1859-1862) e *Jornal das Famílias* (1863-1878): um perfil dos periódicos de Garnier”. Conforme sintetiza o seguinte trecho, as autoras recorrem a estudo anterior da própria Azevedo:

Tanto a *Revista Popular* quanto o *Jornal das Famílias* não apresentam grandes inovações se comparados a outros periódicos de sua época; ao contrário, ambos foram pautados nas experiências de periódicos bem sucedidos. Conforme aponta Sílvia Maria Azevedo (1990, p.685), ‘a *Revista Popular*, a exemplo de outras revistas literárias que floresceram no mesmo período, é representativa de um momento da história da imprensa brasileira em que o interesse pela literatura veio suplantar as discussões políticas’.

Retenha-se a hipótese – de resto sustentada pelas histórias da imprensa no Brasil – de que surgiu na época do jovem Machado um novo nicho no mercado editorial fluminense, o dos periódicos para a “família”, nicho que não necessariamente suplantou e certamente conviveu com o nicho formado por periódicos de inclinação política. Salvo melhor juízo,

⁵⁷ Faria, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 264 e passim.

⁵⁸ Sobre a liberação de capitais ocorrida com o fim do tráfico ver o capítulo 3 de *Raízes do Brasil* (Buarque de Holanda, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004 [1936]), e o estudo *Da monarquia à república*, de Emília Viotti da Costa. São Paulo: Unesp, 1998 [1966].

permitem conclusão semelhante a dissertação *Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do Jornal das Famílias*, de Daniela Magalhães Silveira, e a tese *Para além da amenidade: o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção*, de Alexandra Santos Pinheiro.

No que toca ao *Jornal das Famílias*, os editores elaboraram um periódico no qual “romances e novelas” eram o centro do interesse do material escrito, a exemplo do que aconteceria com a revista *A Estação*, para a qual Machado escreveu de 1879 a 1898.⁵⁹

Se as pesquisas a respeito dos periódicos da época continuarem confirmando a hipótese de que a imprensa especializou-se em “nichos”, entre os quais o das revistas femininas, e, dentro dessas, se pudermos dizer que houve a racionalização de um “espaço” para literatura – como no *Jornal* e, em seguida, n’*A Estação* – entende-se as condições a partir das quais Machado reivindicou a autonomia dos procedimentos literários ou estéticos, bem como a posição a partir da qual ligou autonomia estética a temas pretensamente eternos, concernentes a toda a “humanidade”.^{60,61} Tais temas têm, então, descortinado alguns traços da historicidade de sua produção e reprodução nos jornais do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. A possibilidade de relativa autonomia nas decisões estéticas, essa *origem* de certas decisões estéticas por seu valor “eterno e universal” na prosa narrativa brasileira, vincula-se às condições específicas de produção e circulação literária constituídas pelos órgãos de imprensa dos anos 1860.

No caso da obra machadiana, procedimentos “eternos” vinham bem a calhar para talhar uma cesura em relação aos periódicos políticos do período. Sobretudo, indicam o

⁵⁹ Jaison Luís Crestani tem dedicado artigos para esclarecer as diferenças entre os contos publicados em *A Estação* e os contos publicados no jornal *Gazeta de Notícias*. Cf. Crestani, Jaison Luís. "O percurso da experimentação: uma leitura comparativa dos contos 'O caso da viúva' e 'D. Benedita', de Machado de Assis". In: *Machado de Assis em Linha*, n. 2, dezembro, 2008. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero02/rev_num02_artigo05.asp. Acessado em: 10/10/2012.

⁶⁰ “A representação dos interesses de uma esfera privatizada da economia de trocas é interpretada com a ajuda de ideias que brotaram do solo da intimidade da pequena-família: a ‘humanidade’ tem aí o seu local genuíno e não, como corresponderia a seu modelo grego, na própria esfera pública. Com o surgimento de uma esfera social, cuja regulamentação a opinião pública disputa com o poder público, o tema da esfera pública moderna, em comparação com a antiga, deslocou-se das tarefas propriamente políticas de uma comunidade de cidadãos agindo em conjunto (jurisdição no plano interno, auto-afirmação perante o plano externo) para as tarefas mais propriamente civis de uma sociedade que debate publicamente (para garantir as trocas de mercadorias).” (Habermas, op. cit., p. 68-69).

⁶¹ K. David Jackson (op. cit.) estudou a recorrência do “ponto de vista do eterno” nas obras de Machado. Jaison Crestani vai na mesma direção, com viés temático embora, quando procura demonstrar – com sucesso, a meu ver – que a seleção de contos para *Histórias sem data* (1884) procurou contemplar as peças que, na visão machadiana, conseguiam tratar da “eterna contradição humana” (2010).

núcleo de argumentos que produzira autonomia estética no intrincado jogo político do outono do escravismo no Brasil.

Como e por que, tanto no *Jornal das Famílias* quanto em *A Estação*, Machado se preocupou em “eternizar” seus procedimentos é uma questão em aberto, que, aos poucos, está sendo respondida pela fortuna crítica. De nossa parte, fica, no presente capítulo, como contribuição a essa tarefa coletiva, o estudo e comentário de algumas das decisões “estéticas” tomadas por ele na produção de suas primeiras narrativas curtas e, mais especificadamente, em “*Virginus*”.

Estabelecido isso, impõe-se uma decisão teórica: acolher como instrumento crítico a reivindicação machadiana de temas “eternos e universais” e/ou historicizar a produção de uma literatura que tem, por assim dizer, “valor em si”? A primeira opção tem rendido boas interpretações, pois se cola ao procedimento estético do escritor e fala, por assim dizer, junto com ele, legitimando-o. Contudo, para uma leitura que procure historicizar as escolhas estéticas, o mais indicado é construir algum distanciamento em relação às ideias que o próprio fazia de si e de sua obra, evitando tomá-las como aval teórico.

Para o presente estudo, como se vê, historicizar significa compreender não em primeiro lugar a “moldura histórica” na qual “*Virginus*” apareceu ou que ele figura esteticamente, mas também – principalmente –, especificar, no processo de produção da narrativa, as escolhas feitas para organizar a narrativa da maneira como organizou. Ou, ainda, descrever os conflitos sociais, políticos e estéticos implícitos e explícitos no processo de produção da forma literária para chegar a descrever, quem sabe, a relação de leitura que constrói e é construída na elaboração dessa narrativa.

Mais que passos iniciais, Jean Michel Massa descreveu *Crisálidas* como “resultado estético”.⁶² O mesmo raciocínio impõe-se na abordagem dos primeiros contos do autor no *Jornal das Famílias*.

Quando sentou para escrever “*Virginus*”, seu criador tinha ideias mais ou menos precisas a respeito de como ficcionalizar a trajetória de um agregado mulato numa peça narrativa, mormente do que deveria ser evitado nessa ficcionalização (ver, adiante, seções 6 e 7); era um intelectual tão jovem quanto experimentado. Em comentário sobre o trabalho dele

⁶² Para as atividades de Machado no período, ver Massa, op. cit.

nas crônicas do *Diário do Rio de Janeiro*, Massa assevera: “Aquele que havia permanecido até 1860 um escritor amador adquirira no *Diário* uma maneira, uma técnica de escrever bastante pessoal. Tornou-se escritor sobre a rama”.⁶³

Exemplo de quanto ele estava ligado aos intelectuais de seu tempo, de quanto aprendeu e deve a eles, é a seguinte frase, indicação da maneira pela qual a ficção do período deveria se orientar: “estudar o caracter da sociedade contemporânea, e retratar a luta das paixões humanas, que constituem o fundo do grande quadro da vida”. A frase se parece muito com o que Machado vinha pensando – “conflito de paixões, análise de caracteres” –, mas é de responsabilidade de “Adolpho”, que escreveu o conto “A filha do tropeiro”, no *Jornal das Famílias* de 1864. A similitude entre as ideias sobre teatro de Quintino Bocaiúva e as de Machado de Assis constitui outro exemplo a mão.⁶⁴

Imerso no ambiente literário, jornalístico e político de seu tempo, o escritor estava no olho da modernização conservadora pós-encerramento do tráfico de escravos. Sua inteligência e sensibilidade artística, sua capacidade de trabalho e concentração em projetos de longo – longuíssimo prazo –, permitiram que ele, literalmente, testasse e aprimorasse com técnicas literárias, práticas discursivas, efeitos estéticos, contradições objetivas adensadas num complexo sistema literário.

Por isso tudo, sem menosprezar o analfabetismo e o sistema escravista, o Rio de Janeiro do período parece estimulante – poderíamos dizer estruturante, pois, ao mesmo tempo, estabelecia injunções e restrições – para o jovem escritor. Ao contrário do que parte das análises da obra machadiana dá a entender, a vida intelectual no Rio era suficientemente complexa para que não possamos nos surpreender de que nela tenha surgido um Machado de Assis.

Por hipótese, a produção de “Frei Simão” e “*Virginius*” foi pensada a partir de um núcleo de problemas estéticos ligados ao teatro realista, núcleo que sofreu uma espécie de susto no contato com o público, editores e colegas do *Jornal*. Em poucos meses, o jovem escritor dialogava à sua maneira com as injunções do jornal, seu público, seus “esmirilhadores de verossimilhança”, sua visão editorial, incorporando tudo isso com mão de dedicado artesão à fatura de suas obras. Autoconsciência e denodo artístico, no entanto, não devem ser

⁶³ Massa, op. cit., p. 304.

⁶⁴ Ver a respeito à introdução a *Machado de Assis do teatro*, de João Roberto Faria.

entendidos como valor em si. Compõem as características de face de posições constituídas em relações de poder e sentido estruturadas na imprensa fluminense da época. Ainda que não sejam, como objeto artístico, redutíveis a essas relações, encontraram nelas as possibilidades de seu aparecimento.

Visível nas primeiras colaborações de Machado para o *Jornal*, a formação de uma autoconsciência estética para a prosa de ficção ocorreu em meio às dissensões e consensos da imprensa liberal, em meio a círculos de intelectuais liberais e para um público de leitores implícitos liberais. Tal autoconsciência se mostra, até certo ponto, tensionada com os resultados artísticos de então, mas também participante ativa e interessada nesses mesmos resultados.

“Autoconsciência”, aqui, glosa o argumento de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, cujo último capítulo se chama “Consciência literária”, consciência essa “efetivada” em “Instinto de nacionalidade”. Segundo Candido, o ensaio de 1873 culmina a maturidade da crítica romântica e “a consciência real que o Romantismo adquiriu do seu significado histórico”, razão pela qual se gabaritava para oferecer as palavras que encerraram a *Formação*, entendida como:

processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura, combinando de modo vários os valores universais com a realidade local e, desta maneira, ganhando o direito de exprimir o seu sonho, a sua dor, o seu júbilo, a sua modesta opinião das coisas e do semelhante.⁶⁵

Candido apresenta o Machado de 1873 – “Instinto de nacionalidade” – como ponto de maturidade da crítica literária romântica e como a consciência do significado histórico do romantismo, por ter alçado combinar “valores universais com a realidade local”. Seria o próprio Candido a nos chamar atenção para a necessidade de saber o que os coetâneos diziam a respeito do que faziam e pensavam, por mais que o inevitável anacronismo nos afastasse da meta.

Machado se nutriu de textos de momento, temas de ocasião, anedotas baratas, piadas, circunstâncias políticas, lugares comuns, gravuras, caricaturas, reportagens, discursos políticos – enfim, um complexo repertório de discursos – e, no sentido hegeliano, os suspendeu como forma literária.

⁶⁵ Candido, op. cit., p. 681.

Tal forma, efetivação de um desejo, de uma consciência e de muito trabalho, é irreduzível à circulação de formas, convenções e temas em livros – ainda que isso não signifique que não se relacione e se nutra desse tipo de circulação. A literatura brasileira tornou-se sistema literário no mundo da imprensa. O que Sidney Chalhoub afirma a respeito das *Memórias póstumas* pode, talvez, ajudar a compreender a dificuldade.

Sem duvidar da hipótese de que muito do humor das *Memórias póstumas* se deva às ditas influências inglesas, shandianas ou outras, não se deve subestimar a riqueza da inserção de Machado de Assis na imprensa do período, em especial quanto à tradição do humor crítico dos costumes políticos, e de outros costumes também, políticos num sentido menos aparente, por isso talvez mais profundo e de maiores consequências na reprodução das injustiças sociais.⁶⁶

Sem prejuízo de levar em conta o peso francês e inglês na circulação de objetos culturais no século XIX, é preciso ressaltar, nas discussões sobre literatura, as práticas sociais que utilizam literatura de tal ou qual maneira. Sendo embora alegação coetânea, a “universalidade” do escritor nunca deixou de ser uma produção dele mesmo e dos seus primeiros leitores para legitimá-lo. Seria ela, atualmente, ferramenta crítica, como foi nas mãos de Machado e de Antonio Candido, ou se tornou cristalização impensada e a esta altura lugar-comum para aprazer a entrada da “cultura brasileira” na “república mundial das letras”?

Colocando o problema desde outro ponto de vista: trata-se de desvendar e compreender o trabalho social e individual necessário para produzir a obra machadiana, evitando enquadrá-la no jogo de categorias (local-universal) que legitimaram e legitimam sua circulação posterior. Não se trata de elogiar Machado por ser universal, mas de entender por que e como universal se constitui legitimação estética, o mesmo valendo para uma noção como autoconsciência estética.

Nesse sentido, a tarefa dos românticos de elaborar uma “consciência real” a respeito do “significado histórico” do trabalho de fazer literatura no Brasil ganha potência radical: não é a consciência dos escritores que estabelece o sentido histórico de suas obras, são mais bem complexos sistemas de relação e produção que estabelecem o sentido histórico do significado estético das obras literárias. O significado estético de uma obra se autonomiza do sentido histórico de seu aparecimento em dado momento – de produção e de leitura, está claro. Entretanto, o significado estético só pode se realizar enquanto possuir sentido histórico. É para lá da “consciência literária” de Machado de Assis que poderemos compreender os

⁶⁶ Chalhoub, Sidney. “A crônica machadiana: problemas de interpretação, temas de pesquisa”. In *Remate de Males*. 29(2), julho-dezembro, 2009, p. 232.

sentidos para onde vão as leituras de suas obras, os significados que ele tão bem e com tão cuidadoso artesanato organizou para nós outros, seus pósteros, companheiros seus na ruminação das letras do mundo.

“Casada e viúva” (novembro de 1864) conta a história dos recém-casados Eulália e Meneses. Isolados em uma chácara, os amantes vivem um idílio amoroso logo abençoado por uma filha. Paz, bom humor e alegria, tanto na interioridade das personagens, quanto no espaço e no tempo, enfatizam e isolam o elemento disruptivo, apresentado em seguida, algo abruptamente.

Muitos dos colaboradores do *Jornal*, nesse período, discutem, é verdade, o que pensam da literatura, das suas funções e dificuldades, mas quase sempre o fazem em linha temática e apologética. Nos escritos machadianos, a preocupação com as nominadas “leis literárias” aparece como fundamento da composição, tanto em termos teóricos quanto em termos práticos. Os exemplos se estendem ao longo de toda a carreira do escritor. Na crítica que escreveu em 1862 sobre o drama *Haabas*, por exemplo, ele sugeriu a reescritura da peça visando ao respeito às “leis do drama”, pois material e virtude ética não faltariam ao dramaturgo.

Voltando a “Casada e viúva”: a felicidade do casal estava prestes a ser esfacelada. Numa das primeiras cenas, seguida de sumários descritivos, marido e mulher estão sentados em cadeiras de metal. Usufruem do frescor da noite e do diálogo amoroso. De repente, outro casal se aproxima: Cristiana e o capitão Nogueira, velho conhecido como Menezes.⁶⁷

O narrador faz dois comentários a respeito da maneira como conta a história: primeiramente, alerta os “esmirilhadores de verossimilhança” a respeito da razão pela qual

⁶⁷ *As afinidades eletivas* (1809), de Goethe, apresenta um início idílico, num espaço a um só tempo ligado à natureza e controlado pelo trabalho, mas perturbado pela chegada do “Capitão” e da bela órfã Ottilie ou, talvez mais precisamente, pela tentativa dos protagonistas de fazerem uma “experiência” com os visitantes. No conto de Machado, o idílio é interrompido quando a esposa descobre duas cartas de Menezes, mas, antes disso, entram em cena o “capitão” e Cristiana. Menezes estava galanteando três mulheres ao mesmo tempo e chegara ao ponto de chantagear Cristiana – aliás, órfã – evocando uma relação amorosa que ambos tiveram no passado. Se o enredo ou, ao menos, a situação básica parece derivar de *As afinidades eletivas*, o desenrolar da trama tem a assinatura de outra autoria, de outro ambiente social, de outras exigências estéticas, de outra relação de leitura. Enquanto no romance de Goethe, o adultério decorre de um experimento relativamente determinado pelo casal, em um mundo no qual o divórcio é comum, na narrativa machadiana o adultério é construído como uma instância alheia e contrária ao casamento. Separação ou divórcio não são recomendados para a mulher que vê seu esposo se apaixonar por outras mulheres. Utilizei a tradução de R. J. Hollingdale, *Elective affinities*. Nova York: Penguin Books, 1971.

Menezes não abria as duas cartas recebidas no momento em que dialogava com Cristiana (as mesmas cartas que a esposa encontraria em seguida). De acordo com o narrador, Menezes conhecia o portador e sabia não ser mensagem urgente. Ao final da narrativa, a não abertura das cartas revela-se necessidade “estética”: a história só poderia acontecer caso o conteúdo delas permanecesse oculto ao leitor e à Eulália.

Por outro lado, o escritor preferiu que as cartas não aparecessem como *deus ex machina*, preferiu que, de alguma maneira, elas compusessem o enredo e influenciassem ações e decisões de personagens. Não se trata necessariamente de um ganho estético, mas pode ser um indício da maneira como ele estava pensando as tais “leis literárias” das narrativas. Mesmo elementos melodramáticos, como cartas reveladoras, deviam compor a unidade do enredo, deviam estabelecer necessidades imanentes a ele.

O segundo comentário do narrador a respeito do fazer literário está inserido em uma fala de Menezes, que procura justificar para Eulália a tristeza de Cristiana – causada por ele próprio, ao tentar restituir a relação que ambos tiveram no passado.

– Eu contei a D. Cristiana o assunto da única novela que li em minha vida. Era um livro interessantíssimo. O assunto é simples, mas comovente. É uma série de torturas morais por que passa uma moça a quem esqueceu juramentos feitos na mocidade. Na vida real este fato é uma coisa mais que comum; mas tratado pelo romancista toma um tal caráter que chega a assustar o espírito mais refratário às impressões. A análise das atribulações da ingrata é feita por mão de mestre. O fim do romance é mais fraco. Há uma situação forçada... uma carta que aparece... Umas coisas... enfim, o melhor é o estudo profundo e demorado da alma da formosa perjura. D. Cristiana é muito impressível...⁶⁸

O romance improvisado por Menezes corresponde, em grande medida, à ficção escrita por Machado: Cristiana está atribulada e a narrativa dedica algum espaço a acompanhar-lhe as dúvidas; o *Jornal das Famílias* tinha o intuito de, entre outras tarefas, “assustar o espírito mais refratário às impressões”, principalmente no que tangia ao adultério; o fechamento ocorre quando duas cartas revelam quem é Menezes. Sendo autoironias desapiedadas e, talvez, tentativas de esterilizar críticas antecipando-as, sem, todavia, ir a seus termos, demonstram a autoconsciência a respeito das técnicas literárias empregadas.

Em 1878, o tema das cartas reaparece quando da crítica feita a *O primo Basílio*. Vê-se por aí o quão sério, obsessivo e, por outro lado, brincalhão foi o nosso escritor. Em “Casada e viúva”, na fala de Menezes, vilão da história, articulou ideias que vêm sendo descritas por gerações de críticos como as suas próprias: estudo profundo e demorado da alma de algumas

⁶⁸ *Jornal das Famílias*, novembro, 1864. OC, II, p. 780.

personagens (a pessoa moral), estudo dos mecanismos de escrita eficientes e convencionais na literatura do passado, antecipação paródica de possíveis leituras e quebras de expectativas.

Machado descartou ancorar valores em um *raisonneur*. Ao invés disso, pulverizou ideias, desestabilizando suas próprias concepções, em prol do jogo narrativo: o vilão desautorizado emite razões estéticas semelhantes às opiniões que Machado aplicava no *Jornal*. O cinismo com que as utiliza colore a página. Sob o ponto de vista do que era possível no *Jornal*, trata-se de uma conquista estética, um adensamento da discussão sobre o fazer literário. Paradoxalmente, ninguém mais acertado para tomar a posição de esteta: não fosse o vilão, não haveria anticlímax e o ganho de realidade a respeito do casamento escorreria para soluções idealizadas. Nova ambivalência: o vilão desautorizado está no papel ridicularizado de leitor crítico que não lê, o que deslegitima a leitura irônica em boa parte acertada que ele faz.

Infelizmente, a grande quantidade de tematizações de dilemas técnicos na ficção escrita por Machado em torno do ano de 1864 é um desafio de pesquisa praticamente inexplorado. O breve mapeamento dessas objetivações aqui feito ajuda a caracterizar e compreender o lugar do escritor na literatura do mundo escravista brasileiro, bem como o processo, por assim dizer, imanente de escolhas estéticas estabelecido por ele no período, mas não passa de uma primeira aproximação ao problema.

“Casada e viúva” chama atenção do leitor sobre a quebra de harmonia provocada por um adúltero, enquanto – talvez até mesmo de maneira mais insistente do que a questão do adultério – discute as possibilidades de organização ficcional do tema.

De um lado, verossimilhança externa ridicularizada em prol dos problemas postos pela organização imanente da narrativa. De outro, o reconhecimento de uma imanência não tão imanente assim, lida com uma série de contradições e injunções mapeadas no contato com leitores e editores.

É possível que “esmirilhadores de verossimilhança” tenham atacado o autor a respeito de um de seus contos anteriores. Se isso aconteceu, revela-se, para nós, uma fresta do ambiente crítico no qual Machado começou sua carreira e como, mais do que tudo, sua inteligência atentou para essas críticas e para as maneiras de incorporá-las em sua ficção.

Quanto ao problema da imanência das decisões estéticas, da formação e da legitimação das “leis literárias”, vê-se, logo, como Machado trabalhava num meio propício a reivindicá-la

e sustentá-la. A ser válida tal hipótese, então, a “estética pura”, no Brasil, teve “origem” como política literária de um grupo específico de intelectuais compromissados num projeto de imprensa, planejado para a formação de mulheres desde um ponto de vista paternalista.⁶⁹ A um só tempo, esse ponto de vista acolhia dissoluções transformadoras do dinheiro e do capital nesse ponto de vista paternalista. Era um ponto de vista retorcido entre dois mundos, um já impossível outro ainda por formar-se, mas jamais formado.⁷⁰

Por mais que a tensão entre escritor e leitores pareça exacerbada em “Casada e viúva”, na narrativa “O anjo das donzelas: conto fantástico”, publicada em setembro e outubro de 1864, a organização ficcional deixa ver o quanto de jogo de cena havia na tensão alegada pelo autor – e olhando para trás, até mesmo os “esmirilhadores de verossimilhança”, que há um momento pareciam tão concretos, tão consistentemente chatos, agora podem soar como entidades ficcionais empregadas para estabelecer aproximação com as “gentis leitoras” e com os “homens de bons costumes”.

Cecília, donzela leitora de romances, ao acabar uma leitura certa noite, delira com um anjo que lhe dá um anel e lhe sugere um pacto de amor eterno. Não pudera ser sonho, pois, pela manhã, um anel estava em seu dedo. Impressionada, a donzela aceita o pacto e, apesar de muito requisitada, jamais se casa. Envelhece. Um primo seu retorna de andanças e negócios e revela, finalmente, os acontecimentos da noite em que, apaixonado por Cecília, entrara em seu quarto com uma mucama e colocara um anel no dedo da moça.

⁶⁹ De acordo com Sidney Chalhoub, “trata-se de uma política de domínio na qual a vontade senhorial é inviolável, e na qual os trabalhadores e os subordinados, em geral, só podem se posicionar como dependentes em relação a essa vontade soberana. Além disso, e permanecendo na ótica senhorial, essa é uma sociedade sem antagonismos sociais significativos, já que os dependentes avaliam sua condição apenas na verticalidade, isto é, somente a partir dos valores ou significados sociais gerais impostos pelos senhores, sendo assim inviável o surgimento das solidariedades horizontais características de uma sociedade de classes” (p. 46-47). Mais adiante, um trecho complementa este, expondo a contradição social escravista desde o ponto de vista do dependente: “o paternalismo é apenas o mundo idealizado pelos senhores, a sociedade imaginária que eles sonhavam realizar no cotidiano (...). Às práticas autônomas dos dominados não eram atribuídos, via de regra, sentidos de alteridade, menos ainda de antagonismo. Elas existiam porque os senhores teriam concedido aos trabalhadores a possibilidade de exercê-las ou inventá-las. Sendo soberana e inviolável a vontade dos senhores, as ações dos outros sujeitos históricos apareciam como originárias dessa vontade, como sua simples extensão. O que escapava a esse enquadramento era insubordinação ou revolta, algo a ser esmagado com incivilidade de que são sempre capazes os poderosos” (p. 61). *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

⁷⁰ O argumento de Florestan Fernandes, de que a revolução burguesa no Brasil arrasta-se interminavelmente, sem nunca vir a ser, mas sem nunca deixar de ser promessa legitimadora das transformações conservadoras, é talvez um fundo explicativo remoto para o que acontecia aqui. Ver *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

Essa anedota enfeixa uma série de detalhes tão ou mais interessantes quanto ela mesma. Chamam atenção do leitor as maneiras leves e coloquiais do narrador, a sua contrição a respeito de qualquer referência sexual, a paleta de procedimentos narrativos que caracteriza o envelhecimento de Cecília e os contrastes entre tais sutis mudanças e a permanência imutável do respeito de Cecília ao pacto.

Deve ter sido excelente entretenimento para o público do *Jornal das Famílias* e, mais uma vez, revela o artesanato do escritor.

O núcleo do efeito estético residiria, no que tange ao acompanhamento da anedota, na trajetória do primo Tibúrcio. O parágrafo que segue, localizado no terço inicial da narrativa, trata de uma interpretação romanesca dos acontecimentos, que, ao final da narrativa, mostra-se “verdadeira”:

Então, quando todos [os pretendentes a se casar com Cecília] viram que os esforços eram baldados, começou-se a suspeitar que o coração da moça estivesse empenhado a um primo que exatamente na noite da visão de Cecília embarcara para seguir até Santos e daí tomar caminho para a província de Goiás. Esta suspeita desvaneceu-se com os anos; nem o primo voltou, nem a moça mostrou-se sentida com a ausência dele. Esta conjectura com que os pretendentes queriam salvar a honra própria perdeu o valor, e os iludidos tiveram de contentar-se com este dilema: ou não tinham sabido lutar, ou a moça era uma natureza de gelo.⁷¹

Há, enosado ao núcleo da anedota, um fio de discussão a respeito da função da literatura na sociedade, ou, mais especificadamente, da maneira como a literatura deveria ser distribuída e gerenciada. A persistência desse fio de discussão é paralela à permanência do pacto de Cecília, mas de maneira quase imperceptível. Superstição e visão romantizada das relações são pegadas com calças na mão pelo ponto de vista pretensamente afim da realidade, encarnada pelo primo Tibúrcio.

Nada de sonhos e delírios, nada de romances, as mulheres – parece mostrar a narrativa – devem compreender as relações sociais tais como ocorrem. Não pensem que promessas e casamentos são “contos fantásticos”, pelo contrário, geram efeitos concretos.

“O anjo das donzelas” inicia convidando um leitor masculino a entrar no quarto da donzela Cecília, que lê deitada na cama. Sendo homem, o anjo que entra no quarto da donzela poderia indicar um uso literário da maneira como o *Jornal das Famílias* tratava as mulheres. Não vai longe, A. E. Zaluar cometia os seguintes versos na seção “Poesia”: “Anjo e filha... um dia esposa.../ Terás cumprido a missão/ Da mulher, pendão sagrado/ Entre Deos e a

⁷¹ *Jornal das Famílias*, setembro e outubro, 1864. OC, II, p. 766.

criação!”. Ironia ou não, a ilustração para a primeira parte do conto (ver anexo III) encaixa – ou tenta encaixar – a narrativa machadiana no projeto do periódico.⁷²

O narrador incita a curiosidade do leitor (e leitora) repetindo ritmadamente o verbo ler, ação em torno da qual a encenação ocorre: “[Cecília] Lê, como disse, um livro, um romance, e apesar da hora adiantada, onze e meia, ela parece estar disposta a não dormir sem saber quem casou e quem morreu”.

O ritmo dessa frase parece ter algo de trabalho estético proposital, pois repete um padrão do conto. Na primeira parte dela, a sucessão de vírgulas entrecorta o andamento da leitura, dando a impressão de pressa. A segunda parte demarca a qualidade da onisciência relativa (“parece estar disposta”) e do distanciamento relativo do narrador em relação aos valores de Cecília e ao ritmo dela. Mas há mais: a donzela quer saber quem casou e quem morreu, o que explicita uma das ironias estruturais da narrativa, na qual ninguém casa, ninguém morre.

Em resumo, Machado mapeou uma relação de leitura, fez piada dela e, de maneira algo sutil, construiu uma anedota em torno da solteirice, do envelhecimento e do amor, uma anedota que procura desestabilizar a relação de leitura (que, cabe insistir, não deve ser associada sem mais mediações às relações de leitura tais como ocorriam no período).

Casamento e morte são, em negativo, o centro do enredo – pois, a partir desses temas, constitui-se o efeito de surpresa e ironia buscados pela composição –, porém, longe de ser meros episódios temáticos, tornaram-se também elementos formais. A negatividade media a passagem do tema para a forma. Mas o conto não é somente renovação e desprendimento formal, nem somente negatividade.

Que lê ela? Daqui depende o presente e o futuro. Pode ser uma página da lição, pode ser uma gota de veneno. Quem sabe? Não há ali à porta um índice onde se indiquem os livros defesos e os lícitos. Tudo entra, bom ou mau, edificante ou corruptor, *Paulo e Virgínia* ou *Fanny*. Que lê ela neste momento? Não sei. Todavia deve ser interessante o enredo, vivas as paixões, porque a fisionomia traduz de minuto a minuto as impressões aflitivas ou alegres que a leitura lhe vai produzindo.⁷³

Ao convidar o leitor a entrar angelicamente no quarto da donzela que lê, ao produzir o parágrafo acima, marcando os perigos das leituras “venenosas”, o ponto de vista da narrativa

⁷² Há diversas ocorrências no *Jornal das Famílias* que aproximam a imagem da mulher e, sobretudo, das filhas de boas famílias da imagem de “anjo”. Para outro exemplo, o leitor lembrará, na seção 2 deste capítulo, a breve menção a “Uma história de todos os dias”: “Os anjos do céu tinham mais um anjo, que voára da terra./ O martyrio a havia purificado, e a mesquinha tinha ido descansar no seio de Déos”.

⁷³ Idem. OC, II, p. 762.

estetiza o projeto do *Jornal das Famílias*, no que tinha de mais policialesco e normativo. Note-se que a encenação de leitura ficcionaliza a leitora como objeto das decisões do sujeito escritor e mesmo do sujeito leitor masculino – ela está sempre ou à disposição ou a perigo. Não será que o duelo pelo corpo da donzela em “*Virginius*” ecoa nesse novo duelo pela mente da donzela – e, mais que tudo, pelos usos de seu corpo?⁷⁴

Não vai longe que seja o primo Tibúrcio, um homem, portanto, a personagem conhecedora da cena como um todo. Seria esse o tipo de ponto de vista posteriormente criticado por Machado – portanto em grande medida autocriticado – em romances, como *Helena* e *Dom Casmurro*, e em contos, como “Capítulo do chapéu” e “Missa do Galo”? Vale lembrar que a mucama possibilitou a entrada do “anjo” no quarto. Sem ela, a história seria imoral. De fato, o dela provavelmente fosse o ponto de vista mais auspicioso para enquadrar a narrativa. Contudo, isso estaria fora do horizonte do possível na estética machadiana.

Enredos interessantes e paixões vivas, talvez o caminho para o casamento e para a morte, causam impressões de leitura em Cecília, mas o escritor optou por apresentar mediadamente o que Cecília lê. Tal mediação é orientada por uma valoração dos livros para donzelas e tal valoração é pretensamente compartilhada pelo leitor (e pela leitora). Uma indicação a mais de que o autor esperava sugerir que Cecília lia um livro pouco indicado. Ao insistir na onisciência relativa do “autor” – “Não sei.” e “Quem sabe?” –, ele produziu um artifício estético que induz o leitor – implicitamente a leitora ficcional é excluída, mas potencialmente a leitora empírica é incluída no papel de sujeito do questionamento – a escolher o “índice” de livros para donzelas como Cecília. Assim, induz o leitor a ser aquele que sabe e classifica para as leitoras.

A página do *Jornal das Famílias* reproduzida no anexo V – publicada em janeiro de 1864 – ilustra a economia de leitura imaginada e incentivada pela política editorial do jornal. A figura oferece uma pletera de elementos para a interpretação de “O anjo das donzelas” e outros contos do *Jornal das Famílias*. Os membros do que parece ser uma família leem. Abaixo, os filhos. No centro, a esposa e mãe. Acima, o esposo e pai, numa atitude resguardada, a um tempo fiscalizadora e protetora.

⁷⁴ Há extensa literatura nos estudos feministas a respeito da morte da donzela nos melodramas. Para as afirmações, aqui, e ao longo do resto da tese, a respeito do corpo da donzela como alegoria da luta de classes, utilizei *Over Her Dead Body: Death, Femininity and Aesthetics*, de Elisabeth Bronfen. Manchester: Manchester University Press, 1992.

À pergunta “o que lia Cecília?” com a qual Machado incita a atenção do leitor no início do conto, segue-se pergunta correlata sobre os sentimentos de Cecília na sua relação com o livro. Sereno, o acompanhamento do narrador a respeito dessas sensações enfatiza os sobressaltos da leitora, os solavancos que a leitura provoca nos conteúdos de sua alma feminil.

Para isso, Machado modificou a textura da onisciência – até então relativa – conforme pode ser percebido no trecho que segue: “Que sentimentos, que ideias seriam essas? Eis a singularidade do caso. De há muito tempo que as tragédias do amor a que Cecília assistia nos livros causavam-lhe uma angustiosa impressão. Cecília só conhecia o amor pelos livros”. A onisciência agora mais plena permite à voz narradora assegurar que certos livros fizeram na menina um “estrago moral”. Salva pelo anjo, ela, contudo, criou uma “indiferença para os amores, a certeza de não estar exposta às catástrofes do coração”. Com isso, o conto parece dramatizar dupla crítica: de um lado, aos aprendizados livrescos a respeito do amor, de outro, aos que se posicionam como “anjos das donzelas”, querendo poupá-las de todo contato com a vida.

A redução estrutural do projeto editorial para a forma literária deixa ver que Machado incorporou novidades ao seu repertório, enquanto a seção de romances e novelas do *Jornal das Famílias* ganhou em refinamento artístico.

Oferecer às mulheres narrativas a respeito do casamento significava para o periódico lembrá-las de que tal instituição não se resumia à imagem que os romances faziam dela. As ilustrações a “O anjo das donzelas” exemplificam a maneira como os editores entenderam o espírito antirromântico de Machado. Na primeira dessas ilustrações, apresentada no anexo III, um anjo e uma donzela, uma santa donzela, estabeleciam contato, numa imagem algo sublime. Na segunda, constante no anexo IV, o ilustrador representou Tibúrcio e Cecília, já velhos, no momento em que ela reconhece a ilusão que guiou as escolhas de sua vida. A imagem aqui é mais realista.

“Frei Simão”, “Casada e viúva” e “O anjo das donzelas” dão a ver um jovem escritor autorreflexivo e autoirônico. Um escritor que, em poucos meses, aprendeu as expectativas do projeto editorial e dos leitores do periódico no qual publicava e, rapidamente, jogava esteticamente com essas expectativas.

A ênfase do periódico em que religião cristã e família seriam instrumentos da civilização, educando homens e mulheres, humanizando um tanto os arrancos do outono do escravismo está presente, sem dúvida, nas narrativas, no entanto, sua formalização artística injetou nelas ambivalências e contradições. Quando lidam com o casamento, os enredos acabam retendo tensões mais amplas, que dizem respeito às lógicas com as quais os intelectuais liberais entendiam os contatos entre os extremos da desigualdade brasileira.

No primeiro conto, a forma remete a outra forma – um efetivo *mise en abîme* –, sem que a forma dos manuscritos fosse balizadora da verdade da forma da narrativa, que se basta por si e até desfaz da outra, somente para melhor criticar o efeito devastador da autoridade paternalista quando estabelecida no interesse financeiro. No segundo, a forma narrativa critica um – na visão liberal da época – “problema social”, o adultério, mas rejeita – ao menos da boca para a fora – injunções de verossimilhança externa, estabelecendo, assim, um duplo compromisso: com a pura estetização e com a demanda de um valor político sobre o qual legitimar a estetização. Em “O anjo das donzelas”, a forma narrativa critica a apreensão romanesca do mundo, além de formalizar a pretensa relação de leitura romanesca para criticá-la tanto em sua pretensa positividade (salvar as donzelas) quanto em sua efetiva – ao menos na lógica do conto – negatividade (perder as donzelas). Todas as narrativas, de alguma maneira, criticam a proximidade do romanesco com engodos patriarcais e autoritários. Criticam, além disso, a visada romanesca, deixando implícita a necessidade de as leitoras e escritores construírem visadas capazes de entender a realidade.

Com isso em mente, admita-se a hipótese de que esses contos se organizam implicitamente como um combate entre exigências artísticas – ou sentidas como tais por Machado – e exigências *esmirilhadas* por leitores e leitoras ficcionais – encarados pelo autor como leitores e leitoras reais. Localizados os extremos, o escritor tendia a dissolvê-los ao invés de positivar um deles, com o que colocava sob suspeita suas próprias convicções. A aparência inócua e algo escolástica desse conflito não nos deve enganar. Era uma maneira de ele ficcionalizar o problema nada inócua de narrar no outono da sociedade escravista.

Esses primeiros elementos servem como ponto de fuga para traçar uma compreensão do processo de criação estética do conto “*Virginius*”, centro do interesse, ao qual em boa hora chegamos.

4 A FORTUNA CRÍTICA SOBRE “*VIRGINIUS*”

A fortuna crítica que se dedicou a compreender especificamente “*Virginius*” data quase toda dos últimos dez anos. Mesmo recente, é tamanha a profusão de trabalhos, e tão repentina, que dificulta quando não impossibilita acompanhar na totalidade o que se vem escrevendo e pesquisando a respeito. Por essas razões, o levantamento que segue não reivindica exaustividade, mas terá, talvez, alcançado reunir as linhas de interpretação mais representativas deste momento.

Um dos primeiros comentadores de “*Virginius*”, José Aderaldo Castello, interpretou o conto em passagens de *Realidade e ilusão em Machado de Assis*.⁷⁵

O escritor, de acordo com Castello, evoluiu esteticamente de maneira orgânica, fazendo convergir seus achados nos romances. Mais preocupado com análises indutivas do que com procedimentos dedutivos, tão recorrentes no Naturalismo, teria estruturado suas obras em torno de poucos elementos bastante aprofundados. No campo interno a cada uma, a estrutura moral dos caracteres e o conflito amor e poder; no campo de relações com o contexto, o estudo de modelos ficcionais da tradição literária ocidental e a meditação crítica sobre os costumes e caracteres sociais que lhe pareciam mais relevantes para uma problematização estética. O fundo orgânico da obra machadiana, complexificado mais e mais com a passagem do tempo, se constituiria na tentativa de convergir um estudo da vida prosaica brasileira com modelos artísticos ou temas “eternos”, centrados no conflito amor *versus* poder.

Nessa moldura crítica, Castello sugere que a prevalência do amor sobre o poder é o tema de “*Virginius*”. Mais especificadamente, a luta entre maldade e bondade faz pessoa

⁷⁵ Castello, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1969, principalmente páginas 83, 86 e 90.

física e pessoa moral se defrontarem, para, ao fim, ressaltar a estrutura moral da personagem Elisa por meio de uma figuração sublime da maneira como ela denega a própria existência em benefício de valores abstratos.

Castello também utiliza “*Virginus*” para ilustrar a ideia de que, na obra do escritor, a educação transforma o caráter de alguns filhos. Por fim, o conto serve de exemplo para o enraizamento do artista na tradição greco-latina.

Em 1971, Jean Michel Massa publicou *A juventude de Machado de Assis*, no qual fez o seguinte resumo do enredo do conto:

Virginus se desenvolve num quadro idílico, sob os auspícios de um proprietário benfeitor de escravos, que responde pelo nome de *Pai de Todos*. Um de seus capatazes, não desejando ver a filha desonrada pelo filho do proprietário, prefere matá-la. O advogado que conta a história salva da pena capital o pai ultrajado, já absolvido pela sociedade. Para uma jovem donzela, a morte é preferível à vergonha.⁷⁶

Esta síntese precisa vem acompanhada por uma leitura do conjunto dos contos machadianos no *Jornal das Famílias*, a enfatizar certo “entusiasmo moral” simpático à ideia de fazer o “bem” e o “amor” triunfarem. Em seu todo, essas narrativas constituiriam um “*vade-mecum* da arte de viver e de amar que se aconselha às brasileiras, jovens e menos jovens”. Mais adiante, Massa descreve tal produção como um triunfo do otimismo e da juventude – embora, acrescentamos nós, nem “Frei Simão” nem “*Virginus*” parecem ser descritos por tais sentimentos. De fato, o pesquisador atenta para o tom “douto e sério” e a “sombria atmosfera” de alguns contos publicados no periódico. Quanto às personagens, considera-as tipos intercambiáveis: a donzela, a viúva, a casada, os homens devassos e os homens virtuosos.

Luiz Roncari, em artigo de 2005, “Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana”, procurou apresentar teoricamente os passos percorridos pelo artista:

⁷⁶ Massa, Jean-Michel, op. cit., p. 543. Ver também p. 541 a 565.

para combinar uma observação realista, crítica das práticas sociais e intelectuais, com uma trama ficcional bem urdida, romanesca, compondo-se quase sempre em torno das dificuldades e dos obstáculos do encontro e da realização amorosa.⁷⁷

Roncari evidencia – utilizando uma plataforma teórica de corte hegeliano – a crescente consciência de Machado a respeito das relações sociais e a maneira como a complexificação dessa consciência levou a uma complexificação das estruturas ficcionais construídas por ele.

Sobre “*Virginus*”, Roncari afirma que o viés romanesco e “observações realistas sobre as práticas sociais” estão desconjuntados e desconexos. Machado tentara desconstruir as estruturas mais óbvias dos romances, a começar pelo pai que se opõe a um casamento por amor ou, então, obriga um casamento por interesse. O escritor fez isso ao responsabilizar o filho pela violência contra o amor e a pureza, filho que age amparado em um “poder desmesurado, de estender o seu domínio e impor a sua vontade sobre tudo e todos, herdado pelo pai”. Para Roncari, ler o conto desde essa ótica leva a concluir um relaxamento do Realismo no romanesco.

Essa interessante análise conjuga *trama* e *observação* como dois polos que, em potência, destroem um ao outro. O inconsútil entrelaçamento desses polos, porém, não estaria presente em “*Virginus*”. Ao menos não na segunda metade da fatura.⁷⁸

A ideia de desconexão também aparece no parágrafo que John Gledson dedicou a “*Virginus*” em “O machete e o violoncelo: introdução a uma antologia dos contos de Machado de Assis”, escrito para abrir uma seleção de contos organizada pelo pesquisador. Gledson interpretou “esse ente impossível”, Pai de Todos, como a força contrária àquela representada por Carlos, que encarnaria a “brutalidade do sistema”.⁷⁹

Também em viés historicizador, Eduardo de Assis Duarte vem fazendo um belo trabalho de publicização de uma visada afrodescendente sobre a literatura produzida no

⁷⁷ Roncari, Luiz. Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana. In: Revista Brasileira de História, Dezembro 2005, vol.25, no.50, p.246.

⁷⁸Roncari, Luiz. Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana. *Rev. Bras. Hist.* São Paulo, v.25, n.50, dezembro, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000200010&lng=en&nrm=iso. Acessado em 10 outubro de 2012.

⁷⁹Originalmente publicado em 1998, o ensaio foi republicado no volume *Por um novo Machado de Assis*, de 2006.

Brasil. “Estratégias de caramujo”, posfácio que acompanha a coletânea de escritos de Machado sobre negros e escravidão, *Machado de Assis afrodescendente* é um dos momentos desse trabalho.

Duarte defende que o ponto de vista autoral de “*Virginus*” é “identificado com os que sofrem as agruras do sistema patriarcal e escravista”. Com o objetivo de criticar a “crueldade inerente às relações interétnicas”, o escritor teria recorrido à “apropriação da memória cultural do Ocidente para alicerçar seu discurso”. Julião seria dignificado na aproximação com a lenda de *Virginus*, embora a dignificação ocorresse por “uma axiologia distinta da moral católica vigente no Brasil daqueles tempos”, axiologia em que estupro e concubinato seriam piores do que a morte.

A visada de Duarte elucida diversas ambivalências difíceis de perceber e avaliar esteticamente: “Julião (...) mata Elisa num gesto de imolação que é, ao mesmo tempo, assassinato e suicídio”. Disso resultam três possíveis abordagens da obra: a visão romântica do trágico, a verossimilhança e historicidade do conflito (os gestos de Julião se assemelhariam aos gestos dos escravos insubmissos) e, por fim, mas relacionada às outras duas, a abordagem de corte moralizante.⁸⁰

Jason Luís Crestani, em *Machado de Assis no Jornal das Famílias*, dissertação de mestrado de 2007, publicada como livro em 2009, defendeu que, já nos seus contos iniciais, Machado incorporou à forma de sua ficção estratégias geralmente tidas como tardias, a saber, crítica ao leitor, desqualificação do narrador, personagens ambivalentes, problematização dos valores românticos e tratamento dos temas brasileiros no âmbito ocidental.

“*Virginus*” exemplificaria a postura de desqualificação do narrador ou, mais especificamente, de um “narrador sob suspeita”. Para Crestani, a narrativa é organizada em “termos morais”, com a bondade sendo recompensada ao final. Como o narrador é um advogado, haveria uma espécie de troca de funções: mais do que questões jurídicas, interessavam ao narrador as questões romanescas. Crestani chama atenção para a maneira como o narrador está estruturado para perceber os fatos a partir da noção de romance e para deixar de lado a visada jurídica. É um achado crítico – aparentemente desenvolvido a partir

⁸⁰ Duarte, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afro-descendente: escritos de caramujo*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Pallas, Crisálida, 2007, p. 242.

das elaborações de Roncari – o modo como o pesquisador demonstrou sua conclusão: o narrador escreve que “a cada gota de café que [ele, narrador] tomava [seu amigo] fazia uma revelação”. Mais adiante, o advogado devorou com “poucos goles” o leite trazido por um escravo, como se quisesse, de uma vez por todas, ir ao final do “romance”. Paralelamente, o narrador prefere não ser pago pelo serviço jurídico e, mais além, dispensa os leitores “da narração do que se passou no júri”.

Em resumo, Machado teria estruturado o conto para que o narrador-advogado fosse interpretado como um leitor-romântico. Concluindo: “o romance-folhetim condiciona o modo como o narrador vê e reproduz os fatos ao leitor”, o que insinua a distância entre as concepções do escritor e as do narrador. Essa distância encobriria o “subtexto”, a saber, uma crítica às noções políticas do narrador e ao sistema escravista.

De acordo com Crestani, o subtexto sugere a instável liberdade do homem livre negro na escravidão (o que lembraria os episódios da passagem do Império para a República, em *Esaú e Jacó*, e a crônica de 19 de maio de 1888, na *Gazeta de Notícias*, em que Pancrácio é liberto, mas continua escravo).

Além disso, serviriam de crítica ao escravismo:

(i) a transformação de Carlos a partir da “tomada de consciência do poder que detinha sobre os seus dependentes”;

(ii) a comparação entre os problemas brasileiros e os problemas romanos; e, por fim;

(iii) na lógica do conto, a lei serve para punir Julião, mas não tem nenhuma função para punir Carlos.

O uso dessas estratégias de velamento se deveria ao fato de o *Jornal das Famílias* ser lido pelas elites escravistas. Numa passagem do *Jornal* de mais de dez anos depois, novembro de 1874, em que Victoria Colonna escreveu “linhas que as criadas não devem ler”, instruindo as matronas a lidar com a nova realidade das “criadas”, que, inevitavelmente, tomariam lugar das escravas, Crestani encontrou mais evidências para argumentar que Machado de Assis escrevia de um ponto de vista em alguma medida contraditório em relação à política editorial do *Jornal*.

Eduardo Melo França, em *Ruptura ou amadurecimento: uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis*, dedica duas seções a “*Virginius*”. O pesquisador também

publicou um artigo em 2010, “Da psicologia ao ato: uma leitura de ‘*Virginius*’ de Machado de Assis”, no qual expôs as ideias apresentadas em *Ruptura ou amadurecimento*.

Melo França identifica – partindo dos trabalhos de Antonio Candido, Mario Matos e Djalma Cavalcante – o que chama de problemas fundamentais e recorrentes na obra do escritor e procura compreender a maneira pela qual esses problemas ganharam, pouco a pouco, mais e mais complexidade estética: pessimismo, busca da perfeição artística, formação do sujeito, relativização, psicologia universal, sentido do ato, personagens femininas, loucura, objetificação do homem pelo homem e fantasia tomada como realidade.

Nesse contexto, *Ruptura ou amadurecimento?* critica as abordagens marxistas da obra machadiana e se aproxima de abordagens como as de Sérgio Paulo Rouanet.⁸¹ A hipótese é a de um Machado estudioso da “psicologia universal”, procurando boa maneira de estetizar a dificuldade de estabelecer, na modernidade, qual sentido tem um ato.

Para Melo França, “*Virginius*” articularia referências à cultura clássica e reafirmaria o gosto de Machado “pela análise psicológica do homem de uma perspectiva universal”. Mais concretamente, ele “recontextualizou” a tragédia de *Virginius* para “abordar de forma universal os temas do Brasil da época”. Com isso, “as motivações de suas personagens ultrapassam os limites do contexto histórico, devendo ser compreendidas a partir de uma perspectiva universalista da psicologia dos indivíduos”. As pulsões sádicas de Carlos não poderiam ser explicadas pela constituição de si numa sociedade escravista, ainda que “somente a partir das possibilidades oferecidas pelo seu meio (...) essa pulsão encontrará a possibilidade de ser posta em prática”.⁸²

Segue disso a conclusão: “*Virginius*” exploraria o sentido do ato de Julião e a maneira como esse sentido é definido por ele, Julião (assim como pelas demais personagens e pelos leitores). O gesto de Julião seria uma escolha, jamais uma imposição. Por outro lado, a crueldade de Carlos explica-se porque “exercer cruelmente o poder de dominação é uma característica universal da psicologia humana”.⁸³ Para o pesquisador, o senso de propriedade

⁸¹ Rouanet, Paulo Sérgio. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

⁸² França, Eduardo Melo. *Ruptura ou amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis*. Recife: Editora Universitária, UFPE, 2008.

⁸³ França, Eduardo Melo. “Da psicologia ao ato: uma leitura de ‘*Virginius*’ de Machado de Assis”. In *Miscelânea, Revista da Pós-Graduação em Letras*, Assis, vol. 7, janeiro-junho, 2010. Disponível em <http://www.assis.unesp.br/#!/pos-graduacao/cursos/letras/revista-miscelanea/sumario---volume-7/>, acessado em 26/01/2012. 2010.

que Carlos pensava possuir sobre Elisa não deve ser compreendido exclusivamente pela permissividade que o regime escravista facultava aos proprietários.⁸⁴ Julião, assim, não simbolizaria um tipo social, mas um “indivíduo moderno e subjetivamente singular”, cuja atitude não poderia ser um resultado inevitável da história.

A efeméride dos cem anos da morte de Machado de Assis, em 2008, foi mote para a realização de numerosos congressos, colóquios e mesas redondas. O livro *Machado de Assis e a escravidão* é um dos seus resultados, nesse caso, um colóquio realizado em dezembro de 2008 na Universidade de Hamburgo, na Alemanha.

O livro reúne onze artigos, dez sobre o escritor e um sobre as bases legais e religiosas da escravidão moderna. Os organizadores explicam, na introdução, que, sendo a escravidão elemento central da vida brasileira no século XIX, e Machado de Assis um dos mais perspicazes críticos da sociedade brasileira oitocentista, há justificativa para se estudar como e por que o autor escreveu sobre a escravidão.

Entre os artigos reunidos nessa coletânea, encontra-se “O escravo e o protegido: percepção do trabalho servil em ‘*Virginius*’”, de Natascha Machado Krech. Nele, a autora tinha como objetivo compreender o teor da crítica antiescravista no conto, pois considera defini-lo a tarefa mais relevante para interpretá-lo.

Krech entende a narrativa como a construção de uma “utopia de uma sociedade onde a cor e/ou a posição social não possuem importância suficiente a ponto de interferir nos direitos vitais de tratamento humano e, sobretudo, no direito de qualquer pessoa poder ser vista como gente”. As seções de sua crítica estudam as personagens Carlos, Pio, Julião, Elisa e o advogado-narrador, tentando demonstrar que a ficção “humanizou todos”, mas, com mais ênfase, os subordinados.

O argumento utiliza as defesas que Machado, como funcionário público, vinha fazendo da alforria como meio de libertação de escravos e a sua colaboração com o periódico abolicionista *Imprensa Acadêmica*, de São Paulo, para estabelecer que “*Virginius*” organiza uma narrativa antiescravista.

⁸⁴ Idem, *ibidem*.

Um problema subjaz as questões postas por todos os pesquisadores citados, em que pesem suas profundas, por vezes inconciliáveis, diferenças. Mesmo na leitura que julga ser possível compreender, nos conflitos machadianos, para além da organização escravista, está posto o dilema do lugar da ficção na sociedade escravista. Mesmo em uma leitura como essa, dizíamos, precisa se colocar a questão de o que significa para a arte narrativa o projeto de narrar (ou, do ponto de vista do próprio Machado, universalizar, eternalizar) *na* sociedade escravista?

Cinco tópicos sintetizam o conjunto de ideias da fortuna crítica – diga-se em tempo que tal conjunto se rescinde de um corpo de discussão interna e autorreferências, logo, somente de um ponto de vista que abstrai as relações (nesse caso, não-relações) do campo de pesquisa, ele pode ser chamado “conjunto”. São, por hipótese, respostas de crítica estética ao problema específico de fazer prosa de ficção no escravismo, conforme segue:

(1) há semânticas conflitantes na narrativa. Uma semântica realista, crítica, historicizadora, outra semântica romântica, harmônica, naturalizadora. Observação e trama não constituem unidade.

(2) As personagens têm representatividade social. São o que Machado chamaria de “símbolos”: Carlos encarna, entre outras, coisas o escravismo explorador, Pio, o escravismo ético, Julião, o mulato agregado, Elisa, a transmissão dos valores de um ou outro. Pode-se tratá-las também como tipos.

(3) Moralidade folhetinesca, visão trágica romântica e visão historicizadora são maneiras de ser de um todo estético eivado por uma “atmosfera sombria” e por um tom “douto e sério”.

(4) A narrativa apaga de maneira estruturada todo tipo de discurso ou ação jurídica. Em seu lugar, advém uma visada romanesca contradita pela realidade trágica apresentada pela narrativa à revelia do narrador. O discurso deriva – ao menos do ponto de vista do narrador – do jurídico e histórico para o eterno e universal.

(5) A justificação do conflito como algo “eterno” contradiz os elementos colocados pelo próprio conto, do qual se depreende, primeiramente, que Pio é exceção (logo, há um problema generalizado no horizonte social de produção da forma estética), e também que o escravismo brasileiro não tem lugar para pessoas como ele, Julião e Elisa. Ao mesmo tempo, o ponto de vista que organiza a narrativa explica os atos das personagens como problemas de

“natureza humana”, da eterna luta entre bem e mal, e como problemas postos e obrigados pelo sistema escravista, no qual as personagens Pio, Julião e Elisa estão isoladas e perigam desaparecer pela suas boas qualidades.

Na fortuna crítica do conto, somente as análises de Jean-Michel Massa e Jaison Luís Crestani consideram as relações de leitura fundadas na produção e circulação do *Jornal das Famílias* como elementos para a compreensão da fatura estética. O presente capítulo pretende colaborar com esse campo de debates.

5 ENTRE CAMARADAS E CAPANGAS: O DESTINO DOS POBRES NO OUTONO DO ESCRAVISMO

Em ano incerto da década de 1850, um advogado da Corte viu-se convocado por meio de bilhete anônimo a assistir o réu de um crime cometido numa vila. Instigado pela feição romanesca do pedido, fez-se acompanhar de um camarada e pôs-se a caminho. Na vila em questão, reencontrou um antigo companheiro de academia, que trocara o Direito pela Agricultura. Este amigo indicou-lhe que a letra do bilhete era de Pio, ou Pai de Todos, e contou-lhe que a vida na fazenda deste era um paraíso na terra, onde senhor, escravos e agregados viviam em paz, sob o acolhimento da justiça divina, encarnada no próprio fazendeiro, justiça sempre mais razoável do que a dos homens.

No dia seguinte, o advogado entrevistou o réu, Julião. Este contou-lhe o que acontecera: tinha matado sua filha Elisa para protegê-la da desonra, isto é, de um estupro e de um possível concubinato com Carlos, o filho de Pio. Julião fora amarrado por Carlos e seus capangas e, provavelmente, seria preso assim que Carlos inventasse acusações contra ele. Elisa ficaria disponível para a luxúria do herdeiro do paraíso. Tendo que optar entre a desonra e a morte, Julião e Elisa optaram pela morte. Depois da entrevista, o advogado foi para a casa de Pai de Todos, onde o encontrou ao lado de um padre. Pai de Todos confirmou a história contada por Julião e acrescentou que punira Carlos, enviando-o para servir a pátria como soldado (provável alusão propositadamente anacrônica aos movimentos de tropas que preparariam a eclosão da Guerra do Paraguai em dezembro de 1864)⁸⁵.

⁸⁵ Ao longo de 1865, no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado publicou diversas crônicas criticando a inoperância das diplomacias. Ao que tudo indica, ele pensava que essa inoperância fora uma das responsáveis pela eclosão da Guerra do Paraguai. Em 1864, Machado acompanhou e apoiou os movimentos do exército brasileiro e a aproximação da Guerra. Mais tarde, em passagens de *Iaiá Garcia*, o escritor faz talvez uma autocrítica. As referências de Machado à Guerra do Paraguai foram estudadas por Raymundo Magalhães Jr. em “Machado de Assis e a Guerra do Paraguai”, artigo no qual o tratamento dispensado à guerra serve de argumento para salientar o pretensão patriotismo do escritor. In *Ao redor de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

Seguiu-se o júri que condenou Julião a dez anos de prisão. Cumprida a pena, ele retornou para a fazenda do Pai de Todos, onde, até o tempo da narração (1864), residia na casa-grande, ao pé de seu benfeitor. Os dois pais elaboravam desilusão e luto, enquanto Carlos servia a pátria, a honra e a propriedade de seus concidadãos.

Duas marcas apontam que, em “*Virginius*”, Machado preocupou-se em ficcionalizar possibilidades de ficcionalização do lugar social para os mulatos ou os ex-escravos (na verdade, a inexistência de espaço social para essa parcela da população).

A primeira diz respeito à superação do olhar romanesco pelo reconhecimento, por parte do narrador, da tragédia vivida pelo agregado e sua filha. Portanto, romance, tragédia e narração constituem figuras complementares e contraditórias de uma consciência em formação, mas é o momento narrativo que organiza e valora criticamente o romanesco e o trágico. A locução “narrativa de um advogado”, no subtítulo, indica duas possíveis posições enunciativas: o próprio advogado colocou o título, ou, então, um editor o fez. De uma ou outra maneira, a ideia de narrativa supera – no sentido dialético de negar, conservar e “elevar” – as visadas jurídica, romanesca, trágica e histórica.

A segunda evidência aparece no trecho mais estudado do conto, aquele em que o narrador afirma que a história de Julião se assemelha à tragédia de Virginius, o homem que, na Roma dos decênviros, matou sua filha, Virgínia, para salvar-lhe a honra diante da tirania de Ápio Cláudio. Com isso, informa-nos o narrador, caíram os decênviros e restabeleceu-se o consulado. E acrescenta: “No caso de Julião não havia decênviros para abater nem cônsules para levantar; mas havia a moral ultrajada e a malvadez triunfante. Infelizmente estão ainda longe, esta da geral repulsão, aquela do respeito universal” (II).

Essa interpretação que o advogado faz, tanto da história que relata quanto da narrativa que escreve, não poderia ser mais venenosa: pretende excluir com um gesto temático a proposição de derrubada dos decênviros (escravistas?) e levante dos cônsules (abolicionistas? liberais?) – interpretação que, de resto, a estrutura formal do conto e a estrutura social do Brasil estabeleciam e tornavam inevitável. Ao invés disso, sempre e sempre se manifestaria a guerra eterna entre a eterna malvadez e a eterna moral ultrajada.

Trata-se de ironia? Há elementos textuais para que compreendamos que a fatura diz o contrário do que o narrador afirma? Chegamos, portanto, a um questionamento parecido com

o proposto por Crestani (2008) e Krech (2010): a decisão teórica sobre o caráter do narrador (irônico? ambivalente?) é elemento central para a compreensão do processo de criação desse conto e pode, talvez, ajudar a compreender a maneira como Machado estava elaborando esteticamente alguns dilemas estéticos (e políticos) impostos e possibilitados pela tarefa de narrar no escravismo.

A superação crítica de uma consciência romanesca em uma consciência trágica e, finalmente, em uma consciência narrativa (ou, talvez, uma consciência romanesca que, por meio de um conflito trágico, alcança a possibilidade de organizar eventos em uma narração) e a negação de enraizar o que é narrado no conflito social escravista, dada sua inscrição no eterno conflito entre bem e mal, sugerem tempos distintos, mas pontos de vista similares. Em outras palavras: a consciência narrativa efetiva-se no ato da narração, enquanto a consciência trágica efetiva-se no tempo do narrado.

Se a narrativa for mesmo – na lógica do “romance” – superação dialética da substância do narrado, segue que a estrutura formal da obra positivaria a negação da temporalidade. O conto parece ter sido planejado para que a repressão da interpretação histórica não fosse tomada como um deslize a ser compreendido de modo irônico. Antes, reprimir a interpretação historicizante é a espinha axiológica da estrutura ficcional, um mote autolegitimador que o *Jornal das Famílias* sugeria a respeito de si, de resto, recorrentemente utilizado por Machado em crônicas do *Diário do Rio de Janeiro*.

Essa negação se torna esteticamente problemática porque, como se disse, ao longo de toda a fatura, os conflitos históricos escravistas estão presentes como estrutura das ações das personagens. Porém, explicações históricas acabam reprimidas pela saída eternizante, o que origina um profundo desconforto: o narrador não apenas procura enganar o leitor, como o faz de maneira deliberada e à revelia do conteúdo sugerido pela organização estética.

Precisamente a esse respeito, o autor empírico positivou o autor ficcional. Basta ver que o conto *diz* que não há decênvios para abater, mas *mostra* – em uma série de opções estéticas, como se verá daqui por diante – que a própria negação se inscreve no conflito histórico específico da decadência do escravismo, quando a questão era justamente enfrentar os decênvios da vez.

Os gestos que imprimiu na narrativa e as escolhas vocabulares que fez mostram que Machado estava bem mais próximo de seu “autor” do que geralmente admitimos. No entanto,

o narrador apresenta certa distância em relação ao seu ser enquanto personagem, principalmente no que concerne à visada romanesca. O salto qualitativo entre romance e tragédia é positivado pela estrutura da narrativa, não havendo traços textuais que sustentem uma leitura irônica, crítica ou negativa dessa positivação.

Variando a posição do autor ficcional em sua relação consigo, criando brechas do ser consigo, Machado delineou ambivalências e transformações no lugar das certezas homogêneas que, em muitos dos artigos e das ficções publicados no *Jornal das Famílias*, delegavam à religião e à família a capacidade de civilizar o escravismo.

No primeiro dos cinco capítulos, o advogado cavalga em direção à vila onde vive Julião. Acompanha-o um “camarada”, conforme segue: “Ultimei uns negócios, dei de mão outros, e oito dias depois de receber o bilhete tinha à porta um cavalo e um camarada para seguir viagem” (I). Mais adiante: “Poucos dias depois apeava eu à porta do referido amigo. Depois de entregar o cavalo aos cuidados do camarada, entrei para abraçar meu amigo companheiro de estudos, que me recebeu alvoroçado e admirado” (I).

Os escritores do século XIX, no Brasil, teriam utilizado, para o acompanhante de viagem, as palavras moleque, pajem, escravo, criado. O próprio Machado utilizava, conforme a ocasião, algum desses vocábulos. Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, teve o cuidado de, conforme o tempo do narrado se aproxima dos anos 1860, denominar como “criados” ao invés de “escravos” os sujeitos que trabalhavam para Brás, como se pode reparar no capítulo “Os navios de Pireu”, para ficar somente com um exemplo. Ao seu sítio na Tijuca, Brás é acompanhado por um pajem, o ex-moleque, Prudêncio.

Tudo indica que Machado escolheu cuidadosamente o vocábulo “camarada”, que, cuidadosamente, adequou-o aos princípios de estruturação da forma de sua narrativa – princípio comum no círculo intelectual do qual o escritor fazia parte – de desvincular o vocábulo “escravo” dos heróis da trama e das ideologias e discursos liberais. Se isso for mesmo correto, para o autor desse conto não era *natural e legítimo* que seus personagens possuíssem escravos, sequer era natural e legítimo escrever a palavra “escravo”. Isso posto, escravos estavam em toda a parte. Tal contradição exigiu, vamos supor, um questionamento que, para nossos propósitos, poderia ser mais ou menos o seguinte: como manter a verossimilhança externa e atender aos escrúpulos da consciência abolicionista e liberal?

A escravidão e a maneira de ficcionalizar seus termos entrara para a esfera da crítica, mas, como se vê, essa esfera era ainda interna ao próprio escravismo. Para a estrutura desse conto, o bom senhor, embora fato raro, era a força capaz de orientar as modificações que o país demandava, liderando um processo de inclusão e de contraponto à violência. Tão exagerada legitimação evidencia, quem sabe, seu oposto, ou seja, que, nesse período, a sociedade escravista passava por avaliações críticas contundentes, pela historicização de suas posições nas hierarquias, valores, termos e designações antes naturalizados.

José de Alencar utilizou o vocábulo. Em *O tronco do ipê* (1871), por exemplo, “camarada” ocorre onze vezes, sempre na acepção de colegas, amigos.⁸⁶ Nenhuma delas se refere a trabalhadores ou a escravos, que não obstante constituem um dos núcleos mais importantes e dignificados das personagens da obra. Em *Como e por que sou romancista*, Alencar escreveu:

Assim é que nunca passei de algumas peças ligeiras, das quaes não me figurava heróe e nem mesmo author; pois divertia-me em escrevel-as com o nome de Byron, Hugo, ou Lamartine nas paredes de meu aposento á rua de S. Thereza, onde alguns camaradas d'aquelle tempo, ainda hoje meus bons amigos, os Drs. Costa Pinto e José Brusque, talvez se recordem de as terem lido.⁸⁷

Tampouco nos escritos de Augusto Emílio Zaluar publicados no *Jornal das Famílias* até julho de 1864 encontrei a utilização do termo “camarada” para se referir a pajens ou criados, seja para designá-los como trabalhadores avulsos, seja para designá-los como companheiros e amigos. Zaluar escreveu um livro de viagens, *Peregrinação pela Província de São Paulo* (1860-1861), no qual relatou inúmeras andanças a cavalo. Jamais essas andanças se fazem acompanhar de um “camarada”. O termo “nobre companheiro de viagem”⁸⁸ ou simplesmente “companheiro de viagem” se refere sempre a pessoas da mesma condição social que Zaluar. Termos como “agradável sociedade” ou “companheiros”⁸⁹ ou “amigos”, “colegas”, “meu bom amigo”⁹⁰ se referem a fazendeiros, juízes, doutores, escritores etc. Sobre tropeiros e outros, Zaluar escreve comumente de maneira a demarcar distâncias, com salientes preconceitos de classe e empenho classificatório.

⁸⁶ Alencar, José Martiniano Pereira de. *O tronco do ipê: romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1940 [1871].

⁸⁷ Alencar, José Martiniano de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1893.

⁸⁸ Zaluar, Augusto Emílio. *Peregrinações pela Província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953 [1860-1861], p. 17.

⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 28.

⁹⁰ Idem, por exemplo, p. 44 e p. 57.

A utilização da palavra camarada no sentido que lhe dá Machado era incomum na literatura, mas ela não ocorreu gratuitamente. O escritor seguia exemplo disseminado entre os proponentes do teatro realista na Europa e no Brasil. Em *A família*, drama de Quintino Bocaiúva, uma agregada é denominada como amiga, irmã etc.⁹¹ Em *Mistérios sociais*, do português César de Lacerda, a personagem principal e *raisonneur* afirma não dispor de escravos, mas criados e amigos.⁹² Tratava-se, provavelmente, de uma convenção literária, de perspectiva liberal, para lidar com a ostensiva presença de escravos e a necessidade incontornável de citá-los, mesmo quando se tratava de personagens liberais. No entanto, ao mesmo tempo em que se aproxima dessa convenção da perspectiva liberal na literatura, Machado ponderava diante dela. Camarada, em “*Virginus*”, não significa amigo, companheiro, colega, embora retenha algo desse significado. Camarada, em “*Virginus*”, significa trabalhador avulso, ajudante.

É um vocábulo especialmente sugestivo por estar presente numa narrativa tão impregnada do significante “café”. No seu estudo sobre os homens livres pobres, Maria Sylvia de Carvalho Franco indica que “camarada” se referiria a um tipo social do Vale da Paraíba, uma espécie de devir do caipira quando esse fosse absorvido pelo setor da sociedade articulado economicamente. Vendeiros, tropeiros, sitiantes, agregados e camaradas constituíam a cepa de homens livres pobres em busca de trabalho, comunidades, proteção. Viviam nas fímbrias do sistema econômico, entre a subsistência e a economia central ligada à monocultura: “o destino do homem pobre definiu-se num mundo regido por dois princípios divergentes de ordenação das relações sociais – associações morais e ligações de interesses – que se articularam e tiveram efeitos deletérios recíprocos”.⁹³

Franco aponta para o estado de retribuição obrigatória em que viviam os homens livres e pobres, que assim tendiam a ligar suas decisões às do fazendeiro: num dos processos analisados pela pesquisadora, um camarada assume crime cometido em conluio com dois escravos para livrar os escravos do fazendeiro da prisão e, evidentemente, livrar o fazendeiro do prejuízo.⁹⁴

⁹¹ Bocaiuva, Quintino. *A família*. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1866.

⁹² Lacerda, César de. *Mysterios sociaes*: comédia em quatro actos. Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1858.

⁹³ Franco, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1969, capítulo II, e p. 107.

⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 101.

Para todas as áreas do trato entre fazendeiro e seus agregados ou camaradas se transferiu a forma das relações pessoais, como base institucional mínima a suportar seus contactos instáveis, feitos e desfeitos sem grandes abalos para quaisquer das partes. Na falta de um fundamento objetivo (como era a fixação à terra no caso do sitiante), capaz de conferir sentido e continuidade às trocas entre proprietário e não-proprietários, a frágil base institucional rui sob o “desinteresse” do primeiro.⁹⁵

“Sujeito de um mundo tosco”,⁹⁶ o camarada encontra relações em que é simbolicamente acolhido como um igual, mas objetivamente tratado como um “nada”. Da dialética de uma sociedade que pretensamente o acolhe e objetivamente o descarta, nas frestas do sistema jurídico, das representações dos fazendeiros, ele construía suas próprias concepções, para as quais, segundo Franco, só não enriquece e encontra posição quem é, por natureza, maldoso, desviado, preguiçoso. O trecho destacado apresenta a peculiaridade de utilizar o termo “sitiante” (profissão que, no conto, define Julião) e o termo “camarada”. Um “fundamento objetivo”, a fixação à terra, conferiria ao sitiante um lugar no projeto dos proprietários, enquanto os camaradas viviam premidos por “contatos instáveis”.

É visível a acuidade histórico-sociológica com a qual Machado descreveu essas posições sociais. O fato de ter trabalhado essa percepção de maneira artística, amalgamando-a na trama, formalizando-a na anedota, será, talvez, um fato social: o momento em que um escritor compôs uma forma estética por meio da montagem de perspectiva, enredo, personagens e voz narradora constituídas nas mais prementes dificuldades da vida brasileira.

Hebe Maria Mattos de Castro discutiu as conclusões de Franco nos seguintes termos: a categoria “homens livres pobres” inclui uma série de grupos sociais não facilmente identificáveis por serem pobres, entre eles tropeiros, vendeiros, sitiantes. Por outro lado, agregados e camaradas, esses, sim, viveriam em situação relativamente mais precária. Castro entende que o estudo de Franco desconsidera as implicações das diferentes relações de dependência entre as categorias citadas e os proprietários de terras e escravos. Sobretudo porque camaradas e agregados viveriam em “grande mobilidade espacial”.⁹⁷

Em discussão especializada entre historiadores não cabe ao ensaísta sobre literatura adotar um ou outro ponto de vista, senão recolher a noção de que o termo “camarada” integrava o vocabulário da época não somente para indicar relações de camaradagem intraclasse (como aparece na literatura), mas, sobretudo, para indicar um tipo social exposto à

⁹⁵ Idem, p. 103.

⁹⁶ Idem, p. 110.

⁹⁷ Castro, Hebe Maria Mattos de. *Ao sul da história*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 77.

grande mobilidade e instabilidade (como aparece em processos penais e no uso oral). Os dois sentidos eram, sem dúvida, conhecidos por Machado, mas ele deslocou a palavra “camarada” da relação social de dependência e a deixou suspensa entre a função do camarada nas sociedades do fim do escravismo – ser mão-de-obra barata e laranja em questões judiciais – e a função na “família estendida”. Na sua narrativa, o camarada era, como se diz ainda hoje, como se fosse da família.

Esse tipo de tentativa de humanização do outro social servia à estratégia de autolegitimação liberal, pois apagava a desigualdade objetiva na qual a ideia de igualdade emergia. Apagava também qualquer relação das personagens positivadas pela fatura literária com a manutenção do escravismo.

O que significa Julião ser descrito como um sitiante? Anteriormente, comentou-se um relato de viagem em que uma das personagens era tropeiro. Agora a concepção de “camarada” aparece. Como se vê, não somente Machado, mas o *Jornal das Famílias* como um todo procurou incorporar às suas ficções tipos sociais do período.

Diante disso, cabe evitar dualismos. A posição do escritor é simpática tanto com os da classe de Julião (a classe mulata?) quanto com os escravos. Essa simpatia, entretanto, precisa ser compreendida não como um valor em si, mas como uma construção social um tanto mais complexa, cujo significado emerge quando encontrado no sentido das relações em que surgem. Desse campo de contraditórios, a palavra “camarada” está profundamente marcada.

Ficou gravado nessas opções um gesto do escritor, uma tendência do processo de elaboração dessa ficção, tendência a um só tempo política e estética. Colocando de outra maneira, a posição política do escritor, com tanta força quanto suas convicções estéticas, organizou as escolhas vocabulares.

Alguns questionamentos impõem-se, enfim: estará o conto construído para não dizer que um escravo acompanhou o advogado? O fato de o narrador remarcar que Julião era um “homem trigueiro” (ao invés de negro) ou, ainda, o apagamento da presença do escravo nas tarefas de preparar e trazer cafés para os camaradas que conversam na sala de estar demarcam feições dos princípios formais que organizam a fatura? A descrição de Elisa como “a mulatinha mais formosa daquelas dez léguas em redor” acrescenta mais um elemento a essas feições? Para elevar o mulato e a mulata, era preciso distingui-los muito marcadamente em relação à escravidão e à negritude?

Talvez em razão da onipresença da organização escravista, mesmo com o esforço deliberado de substituir, apagar ou eufemizar a palavra “escravo”, ela aparece oito vezes. Na primeira delas, em dado momento, um “preto” – palavra tal como utilizada no conto – se aproximava. O amigo do narrador perguntou a esse “negro” – a palavra muda e estou acompanhando essa mudança – se seu senhor estava em casa. “É escravo de Pio?”, quer saber o narrador. Preto, negro e escravo são sinônimos, portanto.

Diante da lógica suposta na escolha dos vocábulos até aqui, a palavra “escravo” deveria ser especificada, atenuada, até mesmo excluída: Pio e escravos não devem andar juntos. “Escravo é o nome que se dá;”, diz o amigo, “mas Pio não tem escravos, tem amigos. Olham-no todos como se fora um Deus”.

Os desejos e premissas do processo de criação, que levaram Machado à escolha da palavra “camarada”, podem ser estendidos para o processo que estruturou o deslocamento da palavra “escravo” para a noção de “amigo”. É uma mesma lógica de escolha e montagem. Uma vez aceita a ligação entre essas duas escolhas, pode-se reverter o sentido de uma na outra, espécie de círculo hermenêutico, quando, então, a estrutura ficcional ganha relativa autonomia em relação aos poderes sociais diante dos quais se coloca e quando pode, por assim dizer, ser estudada em sua imanência estética: uma estética no outono do escravismo. No momento em que fez tais escolhas “estéticas”, Machado arrogou-se a legitimidade de reivindicar temas eternos.

Pensando por esse viés, o conto retém as tensões do momento em que estética e política se definiam como esferas de valores contraditórios. Nessas tensões, ao contrário do que o senso comum costuma afirmar, a composição estética machadiana partiu do elemento político. Ou, tentando expressar o mesmo de maneira diversa, há um autoquestionamento implícito em cada linha desse conto. Algo da seguinte ordem: como estetizar a tragédia escravista de maneira esteticamente autônoma se as relações de linguagem, as instituições, as relações econômicas são objetivamente escravistas, constituídas para e no escravismo?

Veja-se o seguinte trecho, do final do capítulo II:

No dia seguinte, ainda vinha rompendo a manhã, já eu me achava de pé. Entrou no meu quarto um escravo com grande copo de leite tirado minutos antes. Em poucos goles o devorei. Perguntei pelo amigo; disse-me o escravo que já se achava de pé. Mandei-o chamar.

Condensar em uma frase as definições de escravo, camarada e amigo mobilizadas pela narrativa leva à estranha, quando não terrível, *lapalissada*: os escravos de bons senhores são

amigos dos bons senhores; outrossim, há quase escravos que é melhor chamar de camaradas; mas os camaradas dos senhores tomam café com eles, enquanto os camaradas – no entanto, escravos – tratam de preparar o café, cuidar dos cavalos etc. Isso posto, devemos chamar escravos, conforme a situação, de camaradas, amigos ou escravos, tudo dependendo se o escravo nos ajuda numa viagem de dias a cavalo, se ele trabalha na fazenda de Pai de Todos ou se ele acordou cedinho para tirar o leite com o qual vem nos servir, esse nosso amigo e camarada.

A paráfrase exagera a lógica implicada na narrativa e talvez seja desleal com a sutileza de Machado, mas o exagero e a caricatura fazem ver que o escritor lutava para organizar ficcionalmente um material tensionado. Há contradições sociais pulsando em cada frase, em cada palavra desse conto. A dificuldade na expressão e o tato na escolha vocabular evidenciam que, no mundo social em que essa narrativa foi produzida e lida, já não era possível escrever “escravo” sem atrair críticas e ponderações, não somente de setores conservadores, mas também – talvez principalmente – de setores liberais, servindo de exemplo sempre a mão a polêmica entre Joaquim Nabuco e José de Alencar, em que Nabuco reprova Alencar por ter incluído em seu teatro a “mácula social” da maneira dos escravos falarem e por ter ficcionalizado escravos sem sentimento de honra, de família e sem consideração social.⁹⁸

É tentador estabelecer uma ligação entre a autoconsciência em relação ao desmonte da linguagem escravista e a autoconsciência na produção de valores estéticos. Ressaltada a hipótese, peço ao leitor que a deixemos momentaneamente descansada. Ela será retomada e discutida adiante. De través, a caricatura da “lógica” da escolha vocabular da narrativa permite vislumbrar os problemas que a prática trissecular da escravidão colocou e coloca para a constituição de posições críticas e humanistas em Língua Portuguesa.

A escolha de “camarada”, ao que parece, preparou a entrada do vocábulo “escravo” na narrativa. Mas há mais: um cuidadoso, um calculado apagamento do trabalho (escravo?) ao longo do conto, conforme referido anteriormente. Sirvam de exemplo às passagens: “(...) [M]e levou para a sala mais quente da casa, onde foi ter comigo uma chávena de excelente café” (I). Mais adiante: “Entrou nova porção de café” (I). Algo semelhante acontece em: “Fui à casa

⁹⁸ Para detalhes sobre a polêmica consultar Coutinho, Afrânio (org.). A polêmica Alencar-Nabuco. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, principalmente p. 103 a 114.

e mandei aprontar o cavalo” (II). Ou “Pio estava em casa. Mandei-lhe dizer que uma pessoa da corte desejava falar-lhe” (III).

O excelente café que entra na sala duas vezes lembra as estratégias retóricas que Alfredo Bosi analisou na obra de André João Antonil, para quem a cana “sofria” uma série de processos dolorosos, enquanto os escravos que a produziam não eram sequer mencionados.⁹⁹ A formação do complexo cafeeiro e os arrancos que ele provocava na vida dos homens livres pobres aparecem como sombras, conscientemente projetadas por meio da presença das xícaras de café no enredo, café implicitamente produzido nas fazendas visitadas pelo advogado.

A pergunta que nos tem conduzido retorna, entretanto de maneira um pouco mais concreta: escolher palavras como camarada e amigo no lugar de escravo, descrever escravos como negros e pretos, descrever um ex-escravo como um homem “trigueiro” (ao invés de negro ou mulato) e apagar o trabalho escravo no interior da casa-grande foram escolhas de Machado ou são gestos que ele procurou delegar ao narrador, de cuja posição gostaria que o leitor guardasse distanciamento?

A meu ver, o material que tem sido apresentado e o material que ainda será apresentado sustenta as duas respostas, mas de maneiras diferentes. Por um lado, a mediação da lógica do narrador-advogado é fundamental para o entendimento do conto. O seu momento romântico era uma das posições mais criticadas por Machado nesse período, o que dá ideia da distância do escritor em relação ao narrador. Por outro lado, é possível provar que, no início dos anos 1860, ele tinha precauções em utilizar escravos e negros como protagonistas de ficções.

“*Virginius*” dramatiza o conflito de duas forças (classes diria o próprio Machado), o mau escravista e o bom escravista, para definir o destino de um agregado e sua filha. Para compreender como ele organizou essa dramatização, o que pensava a respeito de seus termos constitutivos e como se posicionou diante deles, será preciso entender a contraposição entre “camaradas” e “capangas”. Embora ela seja lateral na organização da narrativa, por meio dela torna-se possível inferir uma série de opções tomadas por Machado no processo de criação, ou, por outra, torna-se possível inferir o que ele incluiu na sua composição e o que decidiu excluir e/ou silenciar nela.

⁹⁹ Bosi, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

As feições da dramatização entre bom e mau escravismo ficam evidentes quando percebemos que o vilão Carlos vive rodeado por escravos e capangas, não por camaradas e amigos. Ou seja, Machado distribuiu escravos por todo o espectro de valores, seja como capangas, seja como amigos e camaradas. Num e noutro caso, os escravos são extensões dos predicados de seus senhores. No escravismo bondoso, os escravos naturalmente se “elevam” e figuram como amigos, camaradas, ou mesmo como “homens escravizados” (I), tentativas que evidenciam o empenho do escritor de dignificar essa cepa de personagens. Por outro lado, no escravismo maldoso, os escravos são escravos mesmo ou capangas. Entre as duas potências escravistas do conto – de um lado, a bondade, a amizade, a camaradagem; de outro, a maldade, a escravidão, a capangagem –, Julião e Elisa lutam para existir, e Julião o fará não como negro e escravo, mas como trigueiro e agregado.

Considerem-se as seguintes passagens.

Primeiro: “Este [Carlos], rodeado por alguns escravos, fazia limpar várias espingardas de caça. Julião, depois de cumprimentá-lo alegremente, disse que lhe queria falar em particular” (II).

Dias depois, Julião flagrou Carlos tentando violentar sua filha: “Julião teve tempo de arrancar Elisa dos braços de Carlos. Cego de raiva, travou de uma cadeira e ia atirar-lha, quando os capangas, entrados a este tempo, o detiveram. (...)” (II).

Tanto o dicionário *Caldas Aulete*¹⁰⁰, quanto o *Houaiss*¹⁰¹ ou o *Aurélio*¹⁰² fixam para “capanga” o sentido de homem que cumpre ordens violentas a troco de dinheiro. A definição dada no próprio conto, “indivíduo mal conceituado no lugar, e até conhecido por assalariado nato de todas as violências” (II), sintetiza bem do que se trata. Violência e dinheiro apresentam-se como os valores e recursos estruturais no contato entre as classes no Brasil. A alternativa inferida na estrutura do conto é a bondade do patriarca.

Espingardas “de caça”, capangas e um estupro definem a situação de violência, que alguns teóricos consideram a relação social constitutiva do Brasil, entendido como um todo

¹⁰⁰ “Valentão assalariado, guarda-costas, jagunço”. Aulete, Francisco Julio Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1973.

¹⁰¹ “Homem de confiança geralmente contratado como guarda-costas”. Houaiss, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

¹⁰² “Valentão que se coloca a serviço de quem lhe paga”. Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2004.

social.¹⁰³ Se a violência era uma tradição, o dinheiro, na sua forma moderna – distribuído pelo Estado por meio de um sistema bancário legalizado –, era novidade na vida brasileira.

Nesse momento, ter escravos passou a ser criticável, a requerer legitimação explícita – do que, aliás, “*Virginus*” é um sintoma –, porém a circulação do dinheiro ainda não possuía a imediatividade legitimada que ganhou em seguida, sendo, por isso, criticada por diversos escritores do período. Rodeado de escravos e também de sujeitos pagos para cumprir suas ordens, Carlos responde a duas ordens de perturbação. É o vilão dos vilões.

Verdade que, pela razão de que algo estivesse acontecendo em senso macro-histórico, não decorre que esse algo ajuda a compreender a organização de “*Virginus*”. Contudo, há diversas razões – além das passagens já citadas – para levarmos a sério a hipótese de que Machado estivesse imbuído de uma crítica à monetarização das relações econômicas e sociais concomitante a uma crítica – embora fosse uma crítica desde dentro – ao escravismo.

Anteriormente, comentou-se a respeito da maneira pela qual a monetarização das relações sociais vinha sendo abordada por ficcionistas do período. As três peças reunidas por João Roberto Faria em *Antologia do teatro realista – Os mineiros da desgraça, História de uma moça rica e Cancros sociais* –, para dar somente alguns exemplos, criticam a agiotagem e dão aos especuladores e “capitalistas” o lugar de vilões. José de Alencar, em *Rio de Janeiro, verso e reverso*, positivou os “capitalistas” e “zangões”, mas precisou se explicar a respeito: Ernesto, o mocinho do enredo, reclama dos escroques que o rodeiam, para acrescentar, na segunda metade da peça, que vê na especulação um campo de trabalho para a mocidade.¹⁰⁴

A respeito do período de 1860, Florestan Fernandes falou em “eclosão institucional da modernização capitalista”.¹⁰⁵ Joaquim Nabuco, em diversos momentos de seus escritos, mas de maneira exemplar em *Minha formação*, criticou tal monetarização. A entrada do dinheiro

¹⁰³ A maneira como a violência solapou o reconhecimento entre classes na sociedade escravista é, talvez, tema central de *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*, de Fernando Henrique Cardoso (Rio de Janeiro: Paz de Terra, 1977). Na mesma perspectiva de Cardoso, Roberto Schwarz escreveu: “*O favor é nossa mediação quase universal* – e sendo mais simpático do que o nexa escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção” (grifo do autor. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1988 [1977]).

¹⁰⁴ Faria, João Roberto. *Antologia do teatro realista*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Alencar, José Martiniano de. *Teatro completo de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977, v. 1.

¹⁰⁵ Ensaio de 1976, apresentando num simpósio em Nova York: “A sociedade escravista no Brasil”. Ver Fernandes, Florestan. *Circuito fechado: quatro ensaios sobre o “poder institucional”*. São Paulo: Hucitec, daquele mesmo ano.

na vida social dava-lhe saudade do escravo, já que este não fazia o que fazia meramente por interesses pecuniários.¹⁰⁶

Sob esse aspecto, “*Virginius*” foi construído com rara sutileza e densidade. Aqui, uma das pontas da “modernização” dos anos 1860, a imprensa liberal, interpretava e fantasiava os acontecimentos da “modernização” dos anos 1850, a saber, as consequências da Lei de Terras, o fim do tráfico ultramarino, a expansão do sistema bancário e a expansão do comércio interprovincial de escravos. A escravidão estava com os dias contados, mas também estava com os dias contados a possibilidade de um projeto de sociedade articulado com as necessidades dos ex-escravos. O narrador de “*Virginius*” trata, embora tente não tratar, de um dos mais cruciais dilemas da vida política nacional.

Lendo a partir desse ponto de vista, o conto se transforma na dramatização da luta de uma utopia que comportava um destino para os ex-escravos e uma distopia que degradava senhores, escravos e agregados. Mais do que isso, o conto talvez constitua um – dentro das possibilidades – trabalho de luto da utopia paternalista nacionalista: seu próprio tempo passara e suas tarefas mais elementares – incorporar os escravos e ex-escravos num projeto de nação – não foram efetivadas.

É claro que viria ao caso discutir o conservadorismo da centralidade do proprietário nessa articulação utópica, mas eu gostaria de momentaneamente reservar o juízo para compreender as tarefas que o jovem escritor, mulato, ascendendo socialmente, fazendo empolgantes descobertas históricas, convivendo em um meio estimulante de intelectuais liberais, se colocou e encontrou.

A perturbação do paraíso paternalista em “*Virginius*” se vale da queda adâmica narrada no *Gênesis* e da parábola do filho pródigo, conforme o evangelho de Lucas. O retorno do filho divide o primeiro e o segundo momento da publicação do conto. A “expulsão do paraíso” – o filho terá que servir como soldado – é revelada nos últimos parágrafos da narrativa. O retorno feliz e a partida lutuosa do filho ficavam enfatizadas pelos cortes editoriais. Tanto o retorno quanto a partida, possivelmente, ganham menos relevo quando lidas na edição em livro. De toda maneira, a perda da inocência de Carlos no contato com a

¹⁰⁶ Nabuco, Joaquim. *Minha formação*. Capítulo XX, Massangana. São Paulo: Editora Três, 1974 [1900]. “(...) e no dia em que a escravidão foi abolida, senti, distintamente, que um dos mais absolutos desinteresses de que o coração humano se tenha mostrado capaz não encontraria mais as condições que o tornaram possível” (p. 161). Um pouco antes: “(...) e, no entanto, hoje que ela [a escravidão] está extinta, experimento uma singular nostalgia, que muito espantaria um Garrison ou um John Brown: a saudade do escravo” (p. 160).

sociedade escravista, em contraposição à família paternalista, foi ressaltada pela edição e tematizada por Machado:

Trouxe o tempo as divisões, e anos depois, quando Carlos apeou à porta da fazenda com uma carta de bacharel na algibeira, uma esponja se passara sobre a vida anterior. Elisa, já mulher, podia avaliar os nobres esforços de seu pai, e concentrara todos os afetos de sua alma no mais respeitoso amor filial. Carlos era homem. Conhecia as condições da vida social, e desde os primeiros gestos mostrou que abismo separava o filho do protetor da filha do protegido. (II)

As “condições da vida social” são um dos conteúdos explorados pelo conto. Essas “condições da vida social” abriam um “abismo” entre as classes sociais e ajudaram o escritor a compor seu personagem-vilão. Contudo, a disseminação no conto desse tipo de asserção é insuficiente para que o narrador inclua o abismo social na explicação dissertativa a respeito da “malvadez triunfante”.

Ambos, o episódio da alegria geral com o retorno do filho e o episódio do luto profundo depois da queda dele, circulam no âmbito do erro em relação a um projeto divino, à justiça divina. Por isso, não é justo avaliar a construção de uma figura como Pai de Todos somente como um exagero retórico de Machado na tentativa de legitimar a propriedade paternalista. O que está em questão é, provavelmente, mediado também por outras tentativas. Por exemplo, embora a legitimação do patriarca seja um efeito buscado pelo conto, não há como deixar de considerar a explícita tentativa de, a partir dela, estabelecer identificação entre as figuras de parte dos escravos e agregados com o leitor empírico.

Se a personagem Pai de Todos estabelece esse complexo jogo de relações de leitura identificadas com os projetos do *Jornal das Famílias*, Carlos contrapõe esses valores. Acompanhando a concepção de Antonio Marcos Vieira Sanseverino em *Realismo e alegoria em Machado de Assis*,¹⁰⁷ percebe-se que a figura de Carlos se alegoriza – sem deixar de ser realista – para encarnar valores externos à fazenda, valores cultivados na universidade, na Corte, na vida urbana. A linguagem da queda em “*Virginus*” reivindica uma interpretação harmônica, atemporal, a-histórica, emanada de valores transcendentais, imediatos à comunidade em questão, mas ela incorpora um tanto à revelia de si mesma a violência conflituosa, temporal, histórica, imanente aos conflitos escravistas.

Numa época de tamanha crise de legitimidade, quais escolhas Machado fez na produção de narrativas? Nesse emaranhado de idealismo cristão, utopia paternalista e tragédia

¹⁰⁷ Sanseverino, Antonio Marcos Vieira. *Realismo e alegoria em Machado de Assis*. Tese de doutorado, PUC, Porto Alegre, 1999, reestruturada para publicação, no prelo. Cópia.

escravista, quais organizações estéticas ele propunha? Mais concretamente: num país que esfarelava os meios de pressão popular¹⁰⁸ e aproximava os intelectuais do Estado, como ele construiu o grau de autonomia intelectual que sentimos em boa parte de sua obra e, nesse passo, quais escolhas, conscientes ou não, resultaram na obra artística cuja composição admiramos pela esmerada organização estética e pela potência crítica que encerra?

Há uma história cifrada em “*Virginus*”, que talvez ajude a compreender o que Machado estava problematizando ao ficcionalizar como vilão um bacharel que tenta comprar – e depois violentar – o corpo da agregada. É a história da família de Elisa.

Algo aconteceu à sua mãe que obrigou seu pai e ela própria a mudar de fazenda e viver sobre a “proteção” de Pai de Todos. Somente então a família pôde, por assim dizer, institucionalizar-e; pôde sustentar-se para além das forças que a destituíam, as forças que mataram a mãe dessa família.

O conto sugere, mas não mais do que sugere, que o que aconteceu com Elisa acontecera também com sua mãe, como exemplifica o trecho: “Pio, no fim de certo tempo, deu a Julião um sítio que ficava pouco distante da fazenda, para lá fora morar Julião com uma filha menor, cuja mãe morrera em consequência dos acontecimentos que levaram Julião a recorrer à proteção do fazendeiro” (II).

Organizando as informações da frase, chega-se ao seguinte: (1) Julião tinha uma filha de sete anos e era casado, (2) viveu como escravo e/ou agregado em alguma fazenda onde, com a mãe de Elisa, formou família, (3) algo aconteceu com sua esposa e ela morreu; (4) em decorrência dos fatos que a levaram à morte, Julião não pôde ficar na fazenda onde trabalhava e, mais do que isso, (5) precisou da proteção de Pai de Todos.

É mais um dos momentos em que a estrutura desumana do escravismo aparece como fundo inescapável da narrativa. A frase reforça a extrema bondade de Pai de Todos, a valentia de Julião e estabelece um passado profundo e aparentemente insondável, de tessitura a um só

¹⁰⁸“O fardo dos bacharéis” (*Novos Estudos CEBRAP*, n. 19, 1987), de Luiz Felipe de Alencastro, comenta o esfarelamento das pressões sociais por falta de vínculo entre essas pressões e mundo das instituições públicas. O artigo argumenta que o “fardo dos bacharéis”, do ponto de vista deles próprios, era manter unida uma nação de instituições estrangeiras e “inconciliáveis diferenças de classe”. A ideia de que a estética machadiana é uma estética de problematização da vida foi proposta por Merquior no artigo “Machado de Assis e a prosa impressionista”, que consta em *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 150-201.

tempo histórica e pessoal, alegórica e trágica, que é uma das forças inesperadas dessa obra machadiana. O material, todavia, escapava das explicações e interpretações que o conto apresenta para as ações das personagens. Afinal, a maldade eterna teria acontecido duas vezes para a família de Elisa. Machado propositalmente não quis dar ênfase para a questão, talvez movido pelas ideias de *decoro* que, via Boaileau, estiveram entre suas mais persistentes preocupações.¹⁰⁹

Assim, o escritor optou por deixar implícito o passado e a repetição dele na vida de Julião e Elisa. Implícito, no entanto, é diferente de inexistente. Num conto tão cuidadosamente armado e refletido, a presença de uma frase como essa precisa pesar na interpretação.

Do que se trata afinal? Em suma, noutra fazenda, Julião perdeu sua esposa e precisou fugir por razões relacionadas à sua morte; na fazenda de Pai de Todos, foi recompensado e acolhido, sua honra e coragem foram reconhecidas. Na fazenda de Pai de Todos, todavia, Julião assassinou sua filha porque lá ela perderia sua honra. Julião foi, finalmente, recompensado e acolhido.

Uma vez que os acontecimentos da frase sejam considerados como presentes na decisão de extinguir-se tomada por Julião e, em parte, por Elisa, surge novo elemento para compreendermos a cultura de repressões que o conto ficcionaliza ou, em alguma medida, que ficcionaliza o conto. Pois a frase exige que se redimensione a leitura. Ela, de fato, projeta sobre todo o conto as sombras de um trauma.

Isso caracteriza a profundidade e o humanismo do escritor. De outro ponto de vista, aliás enalacrado no conto, mas negado nele, o autor da narrativa considerou rapidamente o passado de Julião como escravo e/ou agregado para ater-se aos problemas dele como protegido do paternalismo.

Algum leitor poderá arguir que se se procura compreender Machado a partir de seus próprios termos não é epistemológica, metódica e eticamente correto insinuar que ele apagou o passado escravo de Julião. A ponderação é válida, todavia há evidências suficientes para considerarmos, como hipótese, que o apagamento do passado escravo de Julião foi uma das

¹⁰⁹ *Decoro*, verossimilhança e pessoa moral, três dos núcleos do pensamento estético de Machado de Assis, constituíam também o centro das preocupações da ascensão burguesa no século XVII francês e a concomitante constituição de “esferas públicas”. Ao longo do presente estudo, retomarei essa questão. Baseio-me, principalmente, em “La cour et la ville”, e Erich Auerbach, op. cit., e Habermas, op. cit..

preocupações a estruturar o conto e era mesmo uma das preocupações da ficção do escritor no período. Não porque Machado desconsiderasse os escravos etc. A questão era que ele parecia considerar que a literatura deveria estudar outros “caracteres”. A inexistência de escravos como protagonistas na obra machadiana demanda ser discutida com mais cuidado.

Retomemos a frase: “Pio, no fim de certo tempo, deu a Julião um sítio que ficava pouco distante da fazenda, para lá fora morar Julião com uma filha menor, cuja mãe morrera em consequência dos acontecimentos que levaram Julião a recorrer à proteção do fazendeiro”. Ela emula um trecho da fala de Julião na entrevista com o advogado. É algo como um discurso reportado. Dessa forma, condensa a voz do advogado, a voz de Julião, e as ações deste e de Pio.

A oração “Pio deu a Julião um sítio” é o centro temporal da vida do agregado. Antes disso, “acontecimentos” e morte; depois, a vida na fazenda de Pio, trabalho e família. A prevalência de Pio como centro do tempo e do espaço tem contrabalanço parcial nos “acontecimentos” que levaram à morte da mãe de Elisa: “Acontecimentos levaram Julião a recorrer a Pio”. Entre essas duas forças, as de Pio, necessárias, explícitas, racionais, conscientes, e as escravistas, contingentes, implícitas, irracionais, inconscientes (ou mesmo não nominadas), estaria Julião: por um lado, ele é evidente objeto da bondade de Pio, tanto quanto fora objeto dos “acontecimentos”. Por outro, ele recorre à proteção de Pio.

“Esmirilhadores de verossimilhança” poderiam perguntar: o fazendeiro que prejudicou Julião ficaria satisfeito com sua fuga? Não teria Pio acolhido Julião ilegalmente, conforme o artigo 115 do Código Criminal de 1830, capítulo das insurreições? Os demais senhores “prejudicados” pelas bondades de Pio não se incomodavam com o quilombo paternalista do vizinho?

Julião está entre dois polos, o dos acontecimentos que ocorrem por toda parte e o da decisão do escravista ético. Entre uma e outra potências, ele tem possibilidade de fazer algumas escolhas desesperadas, escolhas que, no entanto, o redirecionam à tragédia. Em outros termos: nem por tomar a – sob o ponto de vista do conto – boa decisão de procurar a proteção de Pio, Julião e Elisa fogem ao destino trágico do agregado (ex-escravo?) no escravismo: o corpo – e a classe social – de Elisa estão em constante risco de sofrer violência e exclusão.¹¹⁰

¹¹⁰ Machado dialogaria em chave crítica com a tradição de entendimento do “sadismo” do sinhozinho e do “masoquismo” do escravo, que chegou a Gilberto Freyre formulada assim: “Nenhuma casagrande do tempo da escravidão quis para si a glória de conservar filhos maricas ou donzelões. O folclore da nossa antiga zona de engenhos de cana e de fazendas de café quando se refere a rapaz donzelo é sempre em tom de debique (...). O

Eram tão difíceis as condições para o estabelecimento de famílias escravas ao longo de todo o período escravista, que a geração orientada na USP por Florestan Fernandes postulou sua inexistência ou existência meramente residual na vida social escravista. Publicado em um periódico defensor da família como potência civilizatória, “*Virginius*” se torna uma daquelas ironias ornitorríticas¹¹¹ que a desigualdade econômica e social produz.

A partir dos anos 1980, o acesso a arquivos e dados até então desconhecidos ou desconsiderados relativizou a hipótese da Escola Paulista. Passou-se a enfatizar as estratégias, representações e lutas dos escravos para os escravos, revelando um amplo sistema de ações, entre elas, a formação de famílias e diversos tipos de laços de solidariedade.¹¹² No entanto, mesmo após 1869, com a promulgação da lei que proibia a separação das famílias no tráfico interprovincial, os cativos enfrentavam instituições econômicas, políticas e culturais que continuamente destituíam seus (dos cativos) laços e seu próprio ser, numa constante produção de instabilidade.

Laços “fugidios e frágeis” – conforme os historiadores Manolo Florentino e José Roberto Goés – sustentavam as famílias escravas nos abruptos movimentos do mercado interprovincial de seres humanos.¹¹³ A morte da mãe e da filha, a prisão do pai, a fuga de uma fazenda e as ameaças de estupro na fazenda em que pensavam estar salvos são, evidentemente, temas e forças presentes na vida brasileira dos novecentos, temas e forças constitutivas da trama e da eventual potência estética do conto. A estética desceu ao “mundo tosco”. O “mundo tosco” subiu à estética.

que sempre apreciou foi o menino que cedo estivesse metido com raparigas. Raparigueiro, como ainda hoje se diz. Femeeiro. Deflorador de mocinhas. E que não tardasse em emprenhar negras, aumentando o rebanho e o capital paternos. Se este foi sempre o ponto de vista da Casagrande, como responsabilizar-se a negra da senzala pela depravação precoce do menino dos tempos patriarcais? O que a negra da senzala fez foi facilitar a depravação com a sua docilidade escrava; abrindo as pernas ao primeiro desejo do sinhô-moço. Desejo, não: ordem.” *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981 [1933], p. 372.

¹¹¹ Referência ao ensaio de Francisco de Oliveira, “O ornitorrinco”. In *Crítica da razão dualista – O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

¹¹² Slenes, Robert Wayne Andrew. *Na senzala uma flor: esperanças e recordações da família escrava* (Brasil Sudeste, Século XIX). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999. Na introdução, Slenes mapeou as posições dos historiadores a respeito da família escrava ou, talvez seja mais apropriado dizer, das estratégias de luta dos escravos.

¹¹³ Ver a respeito Florentino e Goés, *A paz nas senzalas*. Vale talvez salientar que Florentino e Goés revisam e criticam as conclusões de Florestan a respeito da inexistência de famílias escravas e da ausência de escravos na história abolicionista. Como fiz referência a Florestan anteriormente, não custa marcar as diferenças entre as propostas teóricas.

As duas ilustrações do conto (anexo VI), publicadas no *Jornal*, talvez ajudem a pensar em que medida a interpretação via eternos problemas humanos exige ser compreendida a partir de mediações complexas, ao invés de aceita pela seu valor de face. Ao ler o *Jornal das Famílias*, os brasileiros do século XIX encontravam figuras de feições clássicas, sublimes,¹¹⁴ com temas romanos.¹¹⁵ Frequentemente o sublime era sugerido por temas cristãos, caso em que não faltam imagens da Virgem Santa, anjos, além de paisagens com ciprestes e cruzeiros. Nas seções anteriores, tanto em “Frei Simão” quanto em “*Virginius*”, temas, convenções, formas e aspirações do projeto editorial do *Jornal das Famílias* aparecem incorporados no tecido do texto.

Já em “*Virginius*” – talvez por vir estudando o *Jornal das Famílias* – Machado internalizou algumas das premissas do leitor implícito do periódico. A interpretação que o narrador fornece a respeito da própria narrativa – a eterna luta entre perversidade e bondade – casa com as ilustrações, cujo corte clássico, cujas figuras com posturas teatralizadas, cujos interiores estetizados ligam o leitor às boas e patúscas tradições do ocidente, produzindo talvez para o Brasil a concepção de “humanidade”. Nesse sentido, os estudos que sustentam que Julião agia como um “sujeito moderno”, uma “pessoa moral”, localizaram no conto uma recorrência discursiva do período. No entanto, esses estudos pecam por positivar acriticamente esse pretensão salto para o humano em geral.

¹¹⁴ O termo sublime aparece algumas vezes no presente estudo sempre em relação ao prosaico ou cotidiano. Sua utilização aqui tem base nos trabalhos de Erich Auerbach, principalmente no ensaio “*La cour et la ville*” (op. cit.). As noções de *vraisemblance* (“típica de uma sociedade culta. Combina o racionalismo arrogante que se recusa a ser apanhado pela ilusão com o desprezo pelo *indocte et stupide vulgaire*, cujo desejo é cair nas malhas da ilusão”, p. 243) e *bienséance* (um amálgama de pudor e sobretudo conveniência), centrais para compreender a maneira como Machado pensava a escrita, são a meu ver relevantes para compreender a seriedade machadiana. Na hipótese de Auerbach, a expansão do cristianismo e, bem mais tarde, da sociedade industrial acarretaram na predominância de estilos mesclados nas obras literárias. Com a perda da unidade no seio do próprio cristianismo, a realidade não poderia mais ser apresentada a partir da unidade hierarquizada pela ordem divina, deveria ser calcada nas duas noções acima. Ao retrair-se, a ordenação religiosa do mundo fazia retrair também as possibilidades da inserção do homem no seu mundo particular. “Não havia lugar, no mundo sublime das paixões, para a realidade cotidiana, e o protagonista, de pessoa histórica submetida ao curso do mundo, passava a ser uma pessoa moral autônoma” (p. 277). A discussão a respeito da noção de pessoa moral retornará na seção 4 do capítulo II desta tese.

¹¹⁵ Faltam estudos a respeito da apropriação da cultura romana no Brasil da última metade do século XIX. Uma passada de olhos nos periódicos dos quais Machado participava revela uma infinidade de citações e comentários das lendas e histórias do Império Romano. Por exemplo, em 05/05/1877, a sempre bem humorada *Revista Ilustrada* debochou dessa formação discursiva nos seguintes termos (as ênfases são do jornal): “Agora, o *pucha* que *pucha*./ Muito se discutiu o *puchamento* do carro do Sr. Marquez de Herval./ *A Reforma* (liberal) ao lado sempre dos *puchadores*, recorreu á história romana, e desenrolou uma fila de *puchados*, que chega a entusiasmar e dar vontade de *puchar*... aos outros./ O *Jornal da Tarde* (conservador) não compartilha em nada a opinião da *Reforma* sobre a nobre rivalidade... dos dignos *puchadores*”.

Numa sociedade organizada para reproduzir o tráfico de escravos, o apelo ao direito natural está eivado de crítica ao estado das coisas. Contrariamente, numa sociedade que pôs fim à reprodução do tráfico, a reorganização das forças sociais após a interrupção do tráfico de escravos abria possibilidades diversas de intervenção crítica. Luiz Gama é talvez exemplo da presença do abolicionismo nas discussões *públicas* ainda nos anos 1850. Defendia, nada mais nada menos, que todo escravo que matasse o senhor, fosse em que circunstância fosse, o fazia em legítima defesa.¹¹⁶

Isto posto, voltamos a um problema de método, que, a essa altura, já nos é bastante familiar: conhecer as características gerais do sentido histórico do período ou da situação das famílias escravas no Rio de Janeiro da época não leva diretamente a uma melhor compreensão do conto e do processo de criação estética que o produziu, a menos que sejam entendidos não mais como processo e situação, mas como processo e situação enquanto obra literária.

O sentido da história, dos processos econômicos, das decisões políticas, não é imediato, nem aos coetâneos, nem para nós. Por outro lado, os princípios de organização formal de “*Virginius*”, desde a escolha vocabular até a trajetória e conflitos entre personagens, estão sustentados desde processos amplos de legitimação da literatura como espaço de discussão dos destinos da nação, até processos de estabelecimento de um projeto editorial legitimador da família e do cristianismo no início do *Jornal das Famílias*.

A imanência da organização estética é transcendida pela sociedade escravista, no mesmo passo em que Machado pretendeu – com propósitos políticos bem específicos – que a organização estética transcendesse qualquer determinação histórica e temporal. Essa contradição procura ser apagada pelo autor e por diversos intérpretes do conto – desde o ilustrador do *Jornal* –, porém nela posições estéticas se definem. Sob um ponto de vista

¹¹⁶ Luiz Gonzaga Pinta da Gama nasceu na Bahia em 1830 e morreu em São Paulo em 1882. Quando criança, foi vendido pelo pai como escravo. Comprou sua alforria, estudou Direito em São Paulo e começou a advogar em prol de escravos, sustentando que o tráfico era ilegal desde 1831, portanto todos os escravos trazidos ao Brasil desde então estavam aqui ilegalmente. Publicou em diversos periódicos abolicionistas, entre eles *Diabo Coxo*, *O Cabrião*, *O Polichinello*, *O Coaraci* e *Radical Paulistano*. No início da década de 1870, aliou-se à maçonaria para inserir o abolicionismo na pauta republicana. Na Loja América da maçonaria, ao lado de Rui Barbosa, Castro Alves e Joaquim Nabuco, abriu orçamento para a compra de alforrias, para educação popular e a liberação de escravas mulheres. Um dos seus biógrafos entende que a literatura serviu a Gama como um “passaporte para círculos sociais mais altos”, o que, a ser confirmado, evidencia que a literatura, ao menos a partir dos anos 1850, foi mesmo constituída e constituinte do que se poderia chamar de esfera pública burguesa no Brasil. As referências foram colhidas em Câmara, Nelson. *O advogado dos escravos: Luiz Gama*. São Paulo: Lettera.doc, 2010, e está na p. 89 a passagem a respeito da literatura como passaporte. Ver principalmente Azevedo, Elciene. *O direito dos escravos: lutas jurídicas e abolicionismo na província de São Paulo*. Campinas: Unicamp, 2010.

provisoriamente imanente, o conto, tal como o narrador o representa (conflito da eterna entre maldade e bondade), não dá conta das escolhas artísticas que formam o conto.

Saí da cadeia alvoroçado. Não era romance, era tragédia o que eu acabava de ouvir. No caminho as ideias se me clarearam. Meu espírito voltou-se vinte e três séculos atrás, e pude ver, no seio da sociedade romana, um caso idêntico ao que se dava na vila de ***.

Todos conhecem a lúgubre tragédia de Virginius. Tito Lívio, Diodoro de Sicília e outros antigos falam dela circunstanciadamente. Foi essa tragédia a precursora da queda dos decênviros. Um destes, Ápio Cláudio, apaixonou-se por Virgínia, filha de Virginius. Como fosse impossível de tomá-la por simples simpatia, determinou o decênviro empregar um meio violento. O meio foi escravizá-la. Peitou um sicofanta, que apresentou-se aos tribunais reclamando a entrega de Virgínia, sua escrava. O desventurado pai, não conseguindo comover nem por seus rogos, nem por suas ameaças, travou de uma faca de açougue e cravou-a no peito de Virgínia.

Pouco depois caíam os decênviros e restabelecia-se o consulado.

No caso de Julião não haviam decênviros para abater nem cônsules para levantar, mas havia a moral ultrajada e a malvadez triunfante. Infelizmente estão ainda longe, esta da geral repulsão, aquela do respeito universal.

A estética classicizante do *Jornal das Famílias* ajuda a entender a explicação dissertativa do narrador a respeito do que estava se passando, mas não é mediação única ou suficiente entre a estrutura do conto e os processos de compreensão dele. O trecho acima incorpora, por exemplo, a tentativa recorrente no período de posicionar o ponto de vista da escrita para lá dos binarismos partidários. Incorpora, também, uma discussão “moral” e, por fim, o que parece ser uma novidade para o *Jornal*, tenta organizar num todo orgânico essas injunções constantemente presentes para as atividades intelectuais.

O afunilamento de que se falou na seção 1 aqui fica bem evidente: do trejeito épico e público encontrado no texto de Tito Lívio, em que a morte de Virgínia coloca em questão o destino da comunidade romana, a ascensão de uma classe e a decadência de outra, passa-se em Machado para um problema “moral” e familiar. Para o narrador, a morte de Elisa problematizaria a malvadez triunfante, mas jamais os movimentos das classes sociais em choque, “não haviam decênviros para abater nem cônsules para levantar”.

O narrador ainda comenta: “Como fosse impossível de tomá-la por simples simpatia, determinou o decênviro empregar um meio violento. O meio foi escravizá-la.” O comentário que serve para a sociedade romana não serve, do ponto de vista do narrador, para a sociedade brasileira. A violência do conto está ligada ao bacharel endinheirado, não ao fazendeiro escravista. No entanto, ela estrutura as relações de Julião e Elisa com os fazendeiros.

Retornamos ao problema do passado implícito, da morte da mãe de Elisa: a maneira como o conto está organizado parece autorizar que pensemos que Machado optou por não

contar a história do que aconteceu com a mãe de Elisa, mas quis citá-la para enfatizar o destino trágico, a repetição incôscia a que Julião está submetido. A repetição do passado suspende o tempo, como se a narrativa encadeasse um processo inconsciente. Não obstante, com a repetição, o enredo ganha profundidade temporal. As decisões das personagens têm significado mais amplo do que a esfera subjetiva. Como Machado estava por descobrir, a subjetividade memoriza a objetividade ao custo de transformá-la em significado em si – nem sempre para si. O sofrimento de Julião e Elisa ocorre na ordem objetiva do mundo escravista. Contudo, ao negar a temporalidade que constitui as escolhas formais, o narrador tenta reprimir a objetividade do conflito e sua historicidade profunda. Reinscreve, dessa forma, o enredo na ordem da natureza e, a partir da natureza humana, explica a repetição. Mas o enredo, o tempo (1850 e 1864), o ponto de vista do narrador, a distribuição das personagens, tudo inscreve a repetição e o mito no campo da história.

Estruturas de ação das personagens por assim dizer provocadas por uma imagem traumática, com gatilho ora imaginário ora real, recorrem, na ficção machadiana, constituindo e sendo constituída pela “natureza” de cada personagem. Nos romances, pela extensão da fatura, era possível levar o passado e a natureza a se repetirem em diversas cenas. De *Ressurreição* – em que Félix, por decepções no passado e por ser de natureza móbil, não consegue estabelecer relações de confiança com Lúvia – a *Dom Casmurro* – em que relações do passado insinuam o ressentimento da rememoração no presente – não é preciso procurar muito para encontrar evidências dessa atitude estética.

O fato de “*Virginius*” ser uma narrativa curta ajuda a explicar a escolha de manter implícitas as feições do passado. Desdobrar a vida da mãe de Elisa levaria a alongar a fatura, incluir mais capítulos, talvez desfigurar a unidade da anedota legada pela tradição. Se Machado relatasse os “acontecimentos” – como o fez nos capítulos XXV e XXVI de *Helena*,¹¹⁷ por exemplo – ele estaria desautorizando a eternidade do conflito e autorizando uma leitura em que o tempo e o espaço escravistas explicitamente constituiriam o eu transcendental.

Assim como Georg Lukács reconheceu, em *Teoria do romance*, que o início em *media res* era possível somente nas relações narrativas em que os sentidos eram imediatamente

¹¹⁷ OC, *Helena*, I, capítulo XXV e XXVI, p. 489-496.

dados,¹¹⁸ Machado – ao explicar de maneira bastante didática que o sentido do seu conflito é eterno – evidencia a inexistência de qualquer imediaticidade possível no momento em que escrevia. A aparência do discurso não condiz com sua configuração e essa, mais do que pluralizar, desmente a aparência. O conteúdo empurra a forma dissertativa para fora da composição. A tematização dissertativa ainda tenta resgatar a imediaticidade como fantasia, como resistência utópica contra as forças disruptivas e as forças da conservação. Mas tudo o que se obtém é ressaltar, ainda mais sob a solda formal, o conflito que prejudicava a conformação estética de seu material. Sob o uso de clichês literários e – atualmente – clichês de leitura, a produção da memória está diretamente ligada à produção de esquecimento. E, para o escritor de “*Virginus*”, havia personagens e acontecimentos que não eram estetizáveis.

Marx deixa ver em *O capital* e mesmo no *Manifesto comunista*, que, nos momentos finais do capital, ou os socialistas se organizariam e encontrariam uma saída heroica para a crise ou ambas as classes conflitantes desapareceriam tragicamente. Eram duas maneiras de Marx pensar soluções para os conflitos sociais que estava mapeando. Será um processo parecido de mapeamento de resoluções possíveis para os conflitos escravistas que Machado produziu em “*Virginus*”?

A imolação do corpo da virgem, símbolo recorrente e importante seta para os conflitos sociais implicados na produção literária, indica que o escritor estava mais próximo do tipo de escritura trágica do futuro. Ao mesmo tempo, ele heroiciza o patriarca. Outras narrativas, cada qual à sua maneira, ora ficcionalizando meios urbanos, ora meios rurais, desqualificam e criticam o patriarca – lembre-se, em “Frei Simão”, do patriarca movido por interesses financeiros. Com isso, Pai de Todos talvez possa ser entendido, ao menos em parte, como um símbolo – desde o ponto de vista liberal – das possibilidades civilizadoras do fim do escravismo e do rearranjo dos papéis sociais que ele previa. Em certo senso, Machado tinha diversos instrumentos e toda a legitimidade para criticar as mazelas do paternalismo – e, de fato, vinha tentando essa crítica –, contudo, preferiu em “*Virginus*” jogar com os elementos. A posição das peças de tal jogo deixa ver uma escolha estética que é, a um só tempo, uma crítica social reprimida ou moralizada. Um ostensivo recuar do dilema público em um problema individual.

¹¹⁸ Lukács refere-se à perda – logo, à necessidade de buscá-la – do “sistema visível de conceitos”, presente por exemplo no mundo dantesco (*Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p. 69).

Pio terá sido uma imagem querida para os leitores do *Jornal*, uma representação de proprietário que também legitimava a tarefa de escrever em periódicos como aquele. Terá sido, por fim, uma imagem – como escreveu John Gledson – impossível, cuja intensa idealização vinha marcada quem sabe por um intenso desejo de estabelecer entre os núcleos de poder e os núcleos intelectuais uma simpatia que fosse legítima.

Por outro lado, a utopia em “*Virginius*” não aponta para o futuro, nem está condicionada a mudanças:

Pio é, por assim dizer, a justiça e a caridade fundidas em uma só pessoa. Só as grandes causas vão ter às autoridades judiciárias, policiais ou municipais; mas tudo o que não sai de certa ordem é decidido na fazenda de Pio, cuja sentença todos acatam e cumprem. Seja ela contra Pedro ou contra Paulo, Paulo e Pedro submetem-se, como se fora uma decisão divina. Quando dois contendores saem da fazenda de Pio, saem amigos. É caso de consciência aderir ao julgamento de *Pai de Todos*. (...) A fazenda de Pio é o asilo dos órfãos e dos pobres. Ali se encontra o que é necessário à vida: leite e instrução às crianças, pão e sossego aos adultos. Muitos lavradores nestas seis léguas cresceram e tiveram princípio de vida na fazenda de Pio. É a um tempo Salomão e São Vicente de Paulo. (...) Pio não é um mito: é uma criatura de carne e osso (...). (I)

Esse trecho é composto pelas falas do fazendeiro amigo do personagem-advogado. Os amigos dialogam a respeito do autor do bilhete que, no início da narrativa, requisitou os serviços do advogado na defesa do réu, Julião. O diálogo tem diversas funções: figurar o espectro das relações possíveis (pai-filho[a], protetor-protégido e, implicitamente, a relação de violência); caracterizar um dos principais personagens (Pai de Todos) e explicar os mecanismos básicos de reprodução social (alimentação, justiça).

O trecho, além de ter essas funções narrativas e descritivas, interpreta a si mesmo e ao material descritivo e narrativo que o precede e procede: Pio não é um mito, é “de carne e osso”.

Sintetizando: o patriarca está idealizado na forma, mas tematizado como sendo de “carne e osso” no conteúdo. Semânticas contrastivas, porém não necessariamente conflitantes ou contraditórias: pois a forma idealizada do patriarca tinha função social concreta, sendo, portanto, de “carne e osso”. Servia, ao que parece, como centro ético para a crítica das saídas mistificantes e romanceadas que o leitor-implícito supostamente esperava, mesmo que soe, para nós, como desagradavelmente subalterno aos proprietários escravistas.

O consenso escravista se mostrava cindido, objetivamente cindido, e esse processo histórico impregna as antíteses pai-filho, herdeiro-agregado. Pois o conto supõe, às vezes implicitamente – como na referência ao que aconteceu com a mãe de Elisa –, às vezes

explicitamente – como na presença de um vilão como Carlos –, a existência de uma estrutura e indivíduos perversos. Poderia ser entendido como uma crítica imanente do escravismo por ele mesmo, com perspectiva de suspensão para melhor do trissecular escravismo em uma associação produtiva irradiada pelo carisma do proprietário humanizado pelos valores do cristianismo e da família.

Posto que, além da noção de mito, remete o leitor às ideias de tragédia, narrativa e História exemplar, Machado preocupou-se em glosar interpretações possíveis para o seu conto, como se estivesse antecipando críticas ou leituras críticas. Para os efeitos da presente tese, a relação entre interpretação proposta e crítica pressuposta é um conflito social internalizado na fatura estética, dramatizado enquanto fatura estética; conflito social formalizado como efeito e procedimento estético. Ocorre aqui um dar forma às lutas pela interpretação legítima para a absorção ou exclusão dos ex-escravos na sociedade e na economia nacional. Essa perspectiva indica também o núcleo de conteúdos sociais em meio aos quais a narrativa pôde fazer sentido.

Os argumentos emancipacionistas – ou seja, os argumentos conservadores – a respeito do escravismo, costumavam deslocar a violência estrutural para a “consciência individual” de cada um, de maneira semelhante ao que faz o narrador de “*Virginius*”. Sob esse ponto de vista, cada ser humano é espaço de batalha entre bondade e maldade, civilização e barbárie. José de Alencar, por exemplo, defenderia, em suas novas cartas políticas de Erasmo, tanto o tráfico de escravos quanto a escravidão. Na segunda carta, explica que “não havia como transportar aquela raça” e entende que as “atrocidades cometidas” deveriam ficar na “conta” da “consciência individual”.¹¹⁹

As duas perguntas feitas em outro momento deste capítulo: há na estrutura do conto alguma ironia ou distanciamento em relação ao advogado-narrador?, e: qual a posição de Machado frente ao destino dos ex-escravos (tema do conto)?, são, talvez, uma só. E, caso se possa formulá-las como uma questão, o ato de compor esteticamente a narrativa dependeu da maneira como a voz narradora se movimentou frente aos conflitos sociais escravistas: qual é a posição da voz narradora?

¹¹⁹ As cartas de Erasmo foram publicadas em 1865 e 1866. Nelas, Alencar defende a reformulação dos Partidos Conservador e Liberal, contrariando a chamada conciliação de 1853. Nas “novas cartas de Erasmo”, onde a argumentação acima aparece, há três cartas sobre a escravidão, a II, a III e a IV. Os dois volumes estão disponíveis na Biblioteca Brasileira digital, de José Mindlin. O *link* para as cartas de Erasmo é <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00175410#page/20/mode/1up> e o *link* para as novas cartas de Erasmo é: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00175510#page/1/mode/1up>. Acesso em 10/11/2012.

Tudo indica consciente e meticulosa construção da voz narradora para reprimir a presença óbvia do conflito escravista, que, freudianamente, deixa rastros e resquícios na escolha vocabular, na trajetória das personagens, na descrição delas e no conflito da trama. No conjunto, não são mais rastros e resquícios, são conteúdo efetivo da forma da repressão da história. Apontaram-se diversos elementos que sustentam essa hipótese, entre eles, cabe lembrar o momento em que o narrador interpreta a narrativa para o leitor, enfatizando que não haveria decênvios a derrubar no caso da morte de Elisa.

A presença, em “*Virginius*”, de temas e narrativas bíblicas evidencia um desejo estético estruturado para fazer o “mundo tosco” “subir” à estética e a estética “descer” ao mundo tosco. *Paraíso* não seria talvez uma palavra desproporcional para traduzir criticamente, em uma ideia nuclear, parte da constelação de ideias que o leitor vislumbra no trecho a respeito de Pio e sua fazenda. A narrativa do paraíso é a narrativa da queda. O plano divino se realiza, mas somente por meio da refração com que a natureza humana o macula.¹²⁰

Coadunando-se ao projeto do *Jornal*, Machado ainda inseriu a figura de um padre – “soldado do evangelho” – e, com mais ênfase, comparou Pio a Salomão e São Vicente de Paulo.

Possivelmente, ao fazer seu narrador citar Salomão e Vicente de Paulo, Machado procurou chamar atenção tanto do caráter lendário – isto é, ficcional – quanto do caráter realista – isto é, possível – da figura de Pio. Salomão estará, talvez, no lugar da imagem lendária de um passado glorioso, símbolo da paz, sabedoria e riqueza. Não é impossível que a figura de Salomão apontasse para um desejo de unidade nacional frente aos dilemas da escravidão, diante dos rumores da divisão norte-americana e dos riscos postos pela tensão militar no Sul. São Vicente de Paulo está presente na tradição e prática católica como exemplo de caridade. Suas hagiografias relatam, entre outros diversos fatos, sua escravidão entre os turcos e os cuidados que dedicou aos pobres e doentes na França da Contrarreforma.¹²¹

¹²⁰ Alter, Robert. *The Art of Biblical Narrative*. New York: Basic Books, 1981.

¹²¹ Sobre Salomão consultei o *Livro de Reis e Crônicas* (em Bíblia sagrada: Antigo e novo testamento. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1960), além de Bellia, Giuseppe; Passaro, Angelo (orgs.). *Il libro del Qohelet: tradizione, redazione, teologia*. Milão: Paoline, 2001. Sobre São Vicente de Paulo

A seguinte passagem é enunciada desde a perspectiva de Julião – “Mas como de um tão bom pai pudera sair tão mau filho? – perguntava ele. E esse próprio filho não era bom antes de ir para fora?” (II). A dor pelo reconhecimento do mal e a dificuldade da personagem em compreender como o mal se forma, por que num mundo criado por Deus existe a dor e a maldade, são, enfim, perguntas que ligavam – ou tentavam ligar – Julião ao leitor. A sublime legitimidade da narrativa bíblica e a cotidianidade da “tragédia” escravista se articulam, mas a cotidianidade é constantemente reprimida e des-historicizada – ou reprimida porque des-historicizada – pelo estruturado empenho de articular a narrativa à “humanidade”.

A interrogação de Julião evoca o *Gênesis* e a parábola do filho pródigo, e posiciona o conto na tradição de pensamento cristão em Língua Portuguesa; pensamento que legitimara o escravismo e, mais tarde, constituiria plataforma de crítica à produção de humanos como semoventes. Assim, ambivalências excruciantes estruturam tanto “*Virginus*” quanto as tradições cristãs com as quais implicitamente ele dialoga, embora de maneiras diversas.

O pensamento jesuíta tal como formalizado por Antonio Vieira constitui o contraponto ao iluminismo secular, pós-Marquês de Pombal, que dava profundidade a essa postura de Machado. Conforme argumenta o historiador Luiz Felipe de Alencastro, a evangelização justificava os monopólios comerciais, e estes, por sua vez, justificavam a escravidão. Não estranha que a bula *Romanus pontifex* de 1455 entendesse o monopólio ultramarino concedido à Coroa Portuguesa como compensação aos gastos e trabalhos postos a perder “para proteção e aumento da Fé Católica”.¹²²

Alencastro salienta, no *Sermão XIV* de Antonio Vieira, a utilização dos salmos 71 e 72 como base profética do tráfico de escravos e da conversão dos negros pagãos. No *Sermão XXVII*, o tráfico de escravos ganharia um significado transcendental, pois a transmigração da África para a América seria etapa necessária, ordenada por Nossa Senhora do Rosário, para a transmigração para o Paraíso.¹²³

consultei: Guichard, J. *Saint Vincent de Paul, esclave à Tunis: étude historique et critique*. Paris: Desclée de Brouwer, 1937; Maynard, Theodore. *Apostle of charity; the life of St. Vincent de Paul*. Nova York: The Dial Press, 1939; e João, do Ss. Sacramento. *Vida de S. Vicente de Paulo: fundador e primeiro superior geral da Congregação da Missão*. Trad. José Barbosa. Rio de Janeiro: J.V. Martins, 1850.

¹²² Alencastro, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 182.

¹²³ Idem, *ibidem*, p. 184.

Se o tráfico aparecia para Vieira como realidade inescapável, simbolizada por meio da linguagem bíblica, para o narrador de “*Virginus*”, o tráfico tornara-se questão resolvida e a própria escravidão não se sustentava imediatamente (tanto que justificar a reforma da sociedade escravista por escravistas esclarecidos demandou a Machado volteios, eufemismos, silenciamentos). Daí o caráter conservador da narrativa – ao inscrever Julião, Elisa e diversos escravos no Paraíso do deus na terra –, mas também seu caráter, por assim dizer, crítico – ao responsabilizar parte dos proprietários de terras e seus herdeiros pelo caráter perverso da escravidão. A simbologia bíblica e romana eleva ou tenta elevar o sofrimento de Julião e Elisa, realizando uma mistura de estilos que traduz os mesmos Julião e Elisa para as linguagens prestigiadas pelos leitores e pelo projeto editorial do *Jornal das Famílias*.¹²⁴ Legitimar o agregado trigueiro e sua filha mulata exigia esforço de organização artística, assim como, aliás, legitimar um fazendeiro escravista. O escopo dessas legitimações, contudo, definiu-se em relação ao silêncio a respeito do destino dos escravos, inscrevendo-se numa fração de cultura que muito pouco consegue e quer dizer ou pensar a respeito das vidas dos negros. Nada é simples nesse conto. Há tensões em cada frase.

Os implícitos estruturados pela narrativa, de que o escravismo era um sistema desumano e de que a superação desse sistema demandaria a inclusão dos ex-escravos nas estruturas sociais, deviam causar desconfortos. Nesse período, os debates sobre imigração de europeus ganhavam mais força, e concepções científicas para sustentar a inferioridade e desumanidade dos negros ou “mestiços” tornava-se uma maneira de resolver não resolvendo a desigualdade no acesso às instituições de Direito, aos direitos políticos e aos bens de produção.

Ao que parece, o problema estava nas características raciais da população, comprometida pela mestiçagem; ademais, o legado da escravidão era um povo indolente, sem disciplina e ética de trabalho apropriadas. Em suma, nação doente mesmo, degenerada.¹²⁵

Como a parte final do enredo das *Memórias póstumas de Brás Cubas* se refere aos anos 1860, o comentário de Sidney Chalhoub a respeito da ciência de Brás Cubas ajuda a compreender os dilemas políticos com os quais Machado dialogava ao escrever “*Virginus*”.

Ver-se-á que, em “*Virginus*”, ele respondeu ponto por ponto os preconceitos contra a mestiçagem listados por Chalhoub. Todavia, é preciso resistir à constante tendência a elogiar

¹²⁴ Conforme a ideia norteadora do *Mimesis* de Erich Auerbach e também de outros ensaios seus.

¹²⁵ Chalhoub, Sidney. “Ciência e ideologia em *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. In *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 94-130, p. 127.

e mistificar as decisões do escritor, pois, se ele inscreve o mulato Julião e a mulata Elisa no mundo da humanidade cristã, ele não deixava de fazê-lo respondendo a injunções sociais desumanas. Sabe-se, por exemplo, que, mesmo sendo menos de 10% dos escravos, mulatos receberam 45% das cartas de alforria na Bahia, entre 1648 e 1745. Escravos considerados mulatos – ou “mulatizados” em razão de sua ocupação – tendiam a ocupar funções domésticas ou de supervisão e artesanato, enquanto os considerados negros tendiam a ocupar trabalhos mais pesados, desgastantes, por vezes, tidos como humilhantes.¹²⁶

A igualdade entre os homens, presumida na tradição cristã, e a mescla de gêneros “altos” e “baixos” supõem processos de democratização que contradizem os dilemas formalizados em “*Virginus*”, em que a desigualdade essencial entre um deus, seu filho e os demais homens sugerem um escritor de mentalidade ainda tensamente hierarquizada.

Como a sustentação ideológica da mestiçagem estava relacionada ao fato de a economia escravista se organizar em torno do tráfico de escravos, a retomada do tema após o fim do tráfico aponta para uma tomada de posição orientada em direção aos setores de população historicamente mais próximos das ideologias paternalistas. Para nós, as ambivalências da narrativa começam a se delinear mais e mais, a ganhar mais e mais concretude.

Também no olho do furacão do arcaico projeto nacional-escravista, Eusébio de Queirós perguntava, em 1852:

Senhores, se isso fosse crime, seria um crime geral no Brasil; mas eu sustento que, quando em uma nação todos os partidos políticos ocupam o poder, quando todos os seus homens políticos têm sido chamados a exercê-lo, e todos eles são concordes em uma conduta, é preciso que essa conduta seja apoiada em razões muito fortes; impossível que ela seja um crime, e haveria temeridade em chamá-la um erro!¹²⁷

É mais ou menos na relação do plano divino, como as “razões muito fortes” para que o sistema escravista continuasse de pé, que Machado inscreveu sua versão da tragédia brasileira (alguns jesuítas creditavam a um milagre as condições marítimas que permitiam o transporte de escravos para o Brasil).

¹²⁶ Os dados estão em Alencastro, *op. cit.*, p. 347. Alencastro retirou-os de Schwartz, Stuart. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial*. São Paulo, 1988. O argumento de Alencastro é de que, quanto à escravidão, o século XIX está mais perto do século XVII do que do século XVIII, razão pela qual me senti autorizado a referir dados do século XVII em discussão a respeito do século XIX.

¹²⁷ Alfredo Bosi utilizou o trecho como epígrafe do seu estudo. Ver Bosi, *op. cit.*. Sidney Chalhoub pesquisou as atividades de Eusébio de Queiroz na defesa da propriedade de escravos em *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

Se, num discurso de 1852, Eusébio de Queirós – defendendo que todo negro que não conseguisse provar ser homem livre era escravo – abordava cheio de dedos as atividades escravocratas, vê-se o quão dolorosamente lento foi o desmanche do escravismo para que um jovem liberal, em 1864, ainda estivesse cheio de dedos para abordar a violência desumana repetidamente sofrida por uma família de libertos ou livres lutando pela garantia de sua sobrevivência material e simbólica.

Pai de Todos, depois de Cristo, seria o primeiro ser humano a não “refratar” o plano divino. Antes, na ótica da narrativa machadiana, mesmo do ponto de vista cristão, Pai de Todos é qualquer coisa como a encarnação do plano divino, tal e qual. Machado construiu nele uma personagem de pretensa nobreza imensurável, de sublimidade a um só tempo bíblica e trágica.

Carlos, o filho pródigo, nas barbas de seu divino pai, avacalha o plano escravista – pós-tráfico – de distribuição de terras e reconhecimento. A refração da vontade divina, a queda do Paraíso, ocorre – como antecipado alhures – depois que Carlos traz para o paraíso-latifúndio o modo de ser da Corte, dos bacharéis, do dinheiro. Porém, Pai de Todos é inverossímil, e não somente na relação dos homens para com os projetos divinos: ele é inverossímil na imanência escravista – trata-se, somos informados, de uma exceção. Ou seja, Machado propositalmente optou por compor uma personagem inverossímil. Este foi um de seus propósitos artísticos. A organização artística da prosa de “*Virginius*” pressupõe mobilidade de pontos de vista. O distanciamento crítico em relação ao narrador (no que se refere, por exemplo, ao olhar romanesco) vem a ser identificação e legitimação, produzidas, entre outras técnicas, por sugestões bíblicas sublimes.

Do *Gênesis* à parábola do filho pródigo,¹²⁸ as remissões cifradas à *Bíblia* estruturaram a tentativa de fazer Pai de Todos uma personagem, a um só tempo sublime e de carne e osso, no que a narrativa dialoga com convenções caras ao projeto do *Jornal*, sem deixar de ser afim

¹²⁸ A aproximação com a parábola do filho pródigo se baseia, entre outras, na seguinte passagem: “O dia da volta de Carlos foi dia de festa na fazenda do velho Pio. Julião tomou parte na alegria geral, como toda a gente, pobre ou remediada, dos arredores. E a alegria não foi menos pura em nenhum: todos sentiam que a presença do filho do fazendeiro era a felicidade comum.” (II) A narrativa da queda está implícita pela recém citada pergunta de Julião.

ao que Machado pensava para si mesmo. Basta observar a presença de temas católicos no seu livro recém lançado, *Crisálidas*.¹²⁹

No entanto, a sublimidade procura talvez tornar verossímil o que parecia socialmente impossível: um escravista ético. As questões de verossimilhança interna e externa estão aqui de tal modo imbricadas, que reforçam, uma vez mais, a hipótese de que estética e política ainda eram modos de ser objetivamente articulados. Fica patente que legitimar a transformação do escravismo em algo melhor era um projeto inverossímil.

No registro sublime, a justiça divina precisa se ver com a contingência errática das pulsões humanas, com o livre-arbítrio. No registro cotidiano, o drama burguês – em que o corpo da donzela é disputado por classes sociais conflitantes –, precisa se ver com a estrutura social e consciências dilaceradas pela escravidão. Ambos registros devem, na lógica machadiana, ser traduzidos para a linguagem exemplar dos conflitos eternos. Figura dos ideais, dos sonhos, dos projetos e da transmissão do trabalho das gerações mais velhas para as novas gerações, a donzela ficcionaliza, o fracasso repetido do trabalhador em transmitir o resultado de seu trabalho – tema que tocava a sensibilidade dos redatores do *Jornal*.

A essa altura, a narrativa não pode ser dispensada como simples, meramente desconexa e algo desinteressante, nem mesmo meramente conservadora e paternalista, no entanto, é claro, há nela um pouco de tudo isso. Infere-se dela respeitável, meditado, e, até mesmo, ambicioso trabalho de estruturação estética, levado a cabo por um escritor jovem, mas experimentado; trabalho estético realizado numa linguagem estrangida por conflitos políticos agudos, concernentes ao desmanche do escravismo e às avalanches especulativas da formação do sistema monetário brasileiro.

Machado compôs, nesse drama estrangido em narrativa, dois campos de força: Pai de Todos e Carlos; camaradas e capangas; cooperação e corrupção. No mesmo gesto, inscreveu com destreza esses campos semânticos numa narrativa habilitada pela tradição do teatro realista e pelas concepções classicizantes e cristãs do próprio *Jornal* (duas poéticas aparentemente incongruentes, pois remontam a tendências aristocráticas e burguesas),

¹²⁹ Há comentários a respeito de imagens católicas em *Crisálidas* em: Guimarães, Hélio Seixas. Machado de Assis e Faustino Xavier de Novais – o caso *Crisálidas*. In *Machado de Assis e o outro: diálogos possíveis*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012, p. 109-122. Semelhante passagem do sublime ao cotidiano e vice-versa está presente nas duas ilustrações a “O anjo das donzelas”, reproduzidas no anexo IV. A primeira figura um anjo e uma donzela; a segunda, as personagens de “carne e osso”.

recorrendo, para tanto, à narrativa da donzela em disputa pelas classes em luta, à *Bíblia* e à história romana.

Os campos de força imaginados pelo escritor ficam mais nítidos quando compreendemos a caracterização de Carlos. Por que o fez estar rodeado por capangas, espingardas, empenhado em sua atividade de caça? Por que pensou a cidade, a universidade e a entrada na vida adulta como os lugares e o tempo da constituição do mal?

Talvez uma das explicações para isso resida no fato de o narrador ser um advogado, portanto, um bacharel, cuja singularidade é preferir a prosa de ficção à prosa dos autos. O outro bacharel da trama, Carlos, nem assume posição na cidade e no governo, nem na fazenda do pai. De algum modo, ambos preferem não fazer o que se formaram para fazer.

O fato de Carlos e o narrador serem “bacharéis” pode ser mais relevante do que parece a um primeiro momento. Antonio Candido, Gilberto Freyre, Raymundo Faoro e Sergio Buarque de Holanda atentaram para a relevância dos bacharéis na vida nacional. Candido e Freyre tendem a ser mais simpáticos com o chamado segundo escalão. Sugestivamente, Freyre procura estabelecer a relação entre ser mulato e ser bacharel.¹³⁰ Faoro e Holanda são bastante críticos a respeito deles. O argumento de Holanda, em *Raízes do Brasil*, ajuda a compreender a importância da década de 1860, especialmente do ano de 1864, na institucionalização das relações de capital no Brasil, e, nesse contexto, representa o bacharel como uma pedra no caminho da entrada da civilização brasileira no concerto das nações. Num livro em que o autor procura antecipar críticas – salientando que não faz juízos de valor sobre o passado rural, a cordialidade, as diferenças da ética da aventura e do trabalho, e assim por diante – chama atenção o juízo de valor pronunciado e algo desproporcional contra os bacharéis.

Em *Raízes do Brasil*, escusado lembrar, Holanda procurou compreender a partir de quais determinações os brasileiros partiam para evitar um futuro de catastrófico caudilhismo ou de um não menos desastroso liberalismo de especulação financeira e para formar uma sociedade que recolhesse do país real os elementos de organização de um país novo. Assim, para ele, os portugueses guiaram-se, na sua colônia americana, por certa ética da aventura em

¹³⁰ O rico destino e a sólida permanência do termo bacharel na música popular brasileira é mais um indício da importância de sua aparição na prosa machadiana. As disputas entre bambas e bacharéis alimentaram cancionistas como Pixinguinha e Noel Rosa. Em “Retórica da verossimilhança”, Silvano Santiago chama atenção para a crítica de Machado à postura bacharelesca, formada no seminário cristão e na faculdade de Direito, de Bento Santiago em *Dom Casmurro*. O ensaio está em *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 27-52.

contraposição à ética do trabalho de outros povos. Aventura e trabalho se combateriam de morte, não por oposição, mas por “incompreensão radical”. A lógica aventureira provocou a formação de pequenos núcleos rurais, não necessariamente agrícolas, “semeados” pelo Brasil, suportes da formação das primeiras cidades. Nessas cidades com costumes e lógicas rurais, impuseram-se, pouco a pouco, lógicas urbanas.

Essas, as raízes do Brasil, e a base de relações que constituiu o tipo humano cordial. A cordialidade – pessoalismo nas decisões, mecanismos pulsionais ao lidar com a lei, desprezo por hierarquias fixas, admiração por resultados, títulos e gratificações mais do que por processos, formação e acúmulo – seria a contribuição brasileira para o concerto das nações civilizadas.

A ênfase na glória pessoal e na riqueza sem esforço estruturaria ainda práticas como a do mutirão: “mais animados do espírito da caninha do que do amor ao trabalho”, os sujeitos não exatamente cooperariam entre si, mas, mais propriamente, agiriam com “prestância”. Acentuavam-se na vida comunitária o afetivo, o irracional e se atrofiavam a ordenação, a disciplina e a racionalização.

Na opinião do autor, tudo isso era “exatamente o contrário do que parece convir a uma população em vias de organizar-se politicamente”.¹³¹ Diante de tal dilema, argumenta Buarque de Holanda, compreende-se melhor porque os negros e os escravos influenciaram tanto a vida nacional: a “suavidade dengosa e açucarada” desses indivíduos invadiu “todas as esferas da vida colonial”: “Sinuosa até na violência, negadora de virtudes sociais, contemporizadora e narcotizante de qualquer energia realmente produtiva, a ‘moral das senzalas’ veio a imperar na administração, na economia e nas crenças religiosas dos homens do tempo”.¹³²

Salvo melhor juízo, Buarque de Holanda data dos anos 1850 o processo de passagem do mundo rural para o mundo urbano no Brasil. O capítulo III, “Herança rural”, em que o final da escravidão é discutido, prepara a descrição das “cidades” no capítulo IV, “O semeador e o ladrilhador”. Há certa ênfase na importância da crise de 1864 nesse processo de finalização do escravismo. Na *História geral da civilização*, tomo II, volume 3, Buarque de Holanda aponta que a falência do Banco Souto expôs dez mil credores. Uma corrida de

¹³¹ Buarque de Holanda, Sérgio, *op. cit.*, p. 67.

¹³² Idem, *ibidem*, p. 68.

saques colocou em dificuldades os bancos. O governo aumentou o policiamento nas ruas e o comércio fechou.¹³³ Machado, conforme discutido anteriormente, tratou do problema em suas crônicas.

Nos arrancos de urbanização pós-tráfico, a lógica escravista, rural, cordial enfrentava as condições de aparecimento da lógica do trabalho remunerado (ou do desemprego), das cidades, do “racional”. Buarque de Holanda criticou com veemência o que lhe parecia um híbrido de ambos os mundos: o bacharel.

Amálgama dos vícios patriarcais e urbanos, o bacharel e, pior ainda, o bacharel romântico, embalou-se por “estímulos negadores” para se afastar das tarefas de domínio e organização da realidade e se abandonar a teorias e obras “de estufa”, destituídas de compromisso com o conjunto social, desmemoriadas, amolengadas por certo alastramento de “uma sensibilidade feminina, delinquescente, linfática”. O maior exemplo de toda essa irresponsabilidade algo covarde: Machado de Assis.¹³⁴

Apenas, não nos devem iludir as aparências a ponto de nos fazerem ver, nos movimentos de depressão e de exaltação que oferece essa literatura romântica, muito mais do que uma superfetação na vida brasileira, não obstante a sinceridade fundamental dos seus representantes típicos. Tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou em instituir um derivativo cômodo para o horror à nossa realidade cotidiana. Não reagiu contra ela, de uma reação sã e fecunda, não tratou de corrigi-la ou dominá-la; esqueceu-a simplesmente, ou detestou-a, provocando desencantos precoces e ilusões de maturidade. Machado de Assis foi a flor dessa planta de estufa.¹³⁵

O leitor terá antecipado a série de paralelos entre os conflitos propostos por Buarque e os conflitos compostos em “*Virginius*”. O argumento de Buarque de Holanda, contudo, evidencia algo que Gilberto Freyre também considerou importante: a educação universitária acentuava as diferenças entre gerações e projetos, e a ascendência de bacharéis e mulatos aos cargos públicos e posições sociais decisivas teria acelerado a decadência do patriarcado rural e levado à formação do semipatriarcado urbano.¹³⁶

¹³³ *História geral da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, v.3.

¹³⁴ A respeito da fortuna das ideias de Buarque em *Raízes do Brasil* na crítica literária de Antonio Candido e Roberto Schwarz, bem como para uma análise do julgamento de Buarque sobre Machado, ver Viseu Araújo, Homero. Volubilidade derivada da cordialidade: um encontro entre Sérgio Buarque, Antonio Candido e Roberto Schwarz. In: *Terceira margem*. Rio de Janeiro, ano IX, n. 12, 2005, p. 81-90.

¹³⁵ Buarque de Holanda, op. cit., p. 237-238.

¹³⁶ Freyre, Gilberto. *Sobrados e mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. Capítulo IX, “Ascensão do bacharel e do mulato”. Rio de Janeiro: Record, 1980 [1936].

Se a sociedade colonial partiu de bases rurais, elas, conforme o argumento de Buarque de Holanda, mudaram de feitio somente com a abolição. Até então, fazendeiros e filhos de fazendeiros fundaram a estabilidade das instituições com “incontestado domínio”.¹³⁷ Na quadra dos anos 1850, com a Lei de Terras, o estabelecimento do Código Comercial e a possibilidade de constituição de sociedades anônimas no Brasil, a inauguração do Banco do Brasil em 1851 (no Rio de Janeiro, 16 bancos surgiram nos anos seguintes), a abertura de uma linha de telegráfo em 1852, a construção de ferrovias a partir de 1854, era comum o sentimento de mudança e passagem, que, por outro lado, conforme notou Buarque, punha acordados um sem número de “nostálgicos do Brasil rural patriarcal”.¹³⁸

Os bacharéis alienados de Buarque, os bacharéis empregados públicos e profissionais liberais de Freyre e os bacharéis da burocracia estamental de Faoro evidenciam essa figura como uma inesperada base para refletir a respeito do país. Não nos cabe decidir qual é o bacharel mais realista, apenas salientar que quase todos os escritores de “formações do Brasil” refletiram a respeito dessa figura, o que evidencia o interesse de ela estar presente como vilã no conto machadiano.

Acrescenta que bacharel e crise, bacharel e mudança social, parecem estar associados. Desta maneira, é preciso discutir, ainda que em poucas palavras, como a crise de 1864 – abordada na seção 1 – faz parte do horizonte de preocupações estéticas e políticas implicado no processo de criação de “*Virginus*”.

Machado tratou da crise em crônica do dia 19/09/1864, no *Diário do Rio de Janeiro*:

Era triste o espetáculo: a praça em apatia, as ruas atulhadas de povo — polícia pedestre a fazer sentinela, polícia equestre a fazer correrias — vales a entrarem, dinheiro a sair — vinte boatos por dia, vinte desmentidos por noite — ilusões de manhã, decepções à tarde — enfim uma situação tão impossível de descrever como difícil de suportar, — tal foi o espetáculo que apresentou o Rio de Janeiro durante a semana passada.

O trecho defende as medidas tomadas pelo Gabinete Liberal de Francisco José Furtado (efetivado em 31/08/1864 e deposto em 12/05/1865), comparando-as a um arrombamento de porta quando a casa pega fogo. Referia-se, possivelmente, à suspensão durante dois meses – na tentativa de possibilitar liquidez aos comerciantes – do vencimento de letras, notas

¹³⁷ Buarque de Holanda, op. cit., p. 88.

¹³⁸ Idem, ibidem, p. 96.

promissórias ou quaisquer outros títulos pagáveis na Corte e na Província do Rio de Janeiro.¹³⁹

A Lei Ferraz, de 22/08/1860, conforme explicam Carlos Manuel Pelaez e Wilson Suziga em *A história monetária do Brasil*, refreou a atividade bancária. Com isso, restringiu-se o crédito disponível, e, na opinião de Buarque, precipitou-se a crise: “desfecho normal de uma situação rigorosamente insustentável, nascida da ambição de vestir um país ainda preso à economia escravista, com os trajes modernos de uma grande democracia burguesa”.¹⁴⁰

Vale ponderar, a título de adendo, que não somente “*Virginius*” como praticamente a obra toda de Machado contradiz a ideia de que a “ética da aventura” expressa o princípio de ação que estruturaria as relações sociais no Brasil. Ao fundo da ética colonial e escravista da aventura e da improvisação, espécie de pulsão da riqueza, persistiu quase invisível para as instituições uma elaborada ética do trabalho que, do ponto de vista do escravo e do agregado, e a partir das ações deles no mundo, constituiu densa rede de valores e ações, quase invisível para quase todas as posições intelectuais, desde o século XIX e século XX adentro.

O conto produz qualquer coisa como uma idealização a respeito dessa, digamos assim, efetividade do trabalho no “espírito” do capital. De um lado, trabalhadores lutando para reunir um “pecúlio” (palavra da qual Machado gostava, utilizada pelo narrador no conto), agregados-amigos, escravos-amigos, senhores bondosos, gratidão e favor; de outro, um bacharel parasita e aventureiro, capangas, escravos, corrupção e dinheiro (Carlos tenta convencer Elisa a deitar-se com ele argumentando que somente ele “poderia dar tudo quanto [ela] desejasse” [II]).

Os conflitos sociais e os problemas estéticos postos pela circulação de dinheiro nos anos 1860 são criticados por meio de uma representação que insinua complementaridade das relações de desumanidade escravista com as relações de desumanidade monetária. Como a vida na corte desfavorecia o relativo radicalismo político alcançado por intelectuais radicados nas províncias, como Luiz Gama e Paulo Eiró, ressaltam-se alguns dos limites da crítica machadiana.

Em estreito contato com a cultura teatral francesa que, na síntese de João Roberto Faria, produzia uma estética moralizadora, regida por valores burgueses, a geração que

¹³⁹ *Atas do Conselho de Estado Pleno*. Terceiro Conselho de Estado, 1857-1864. Disponível em: http://www.senado.gov.br/publicacoes/anais/pdf/ACE/ATAS5- Terceiro_Conselho_de_Estado_1857-1864.pdf

¹⁴⁰ Buarque de Holanda, op. cit., p. 97.

entrava na vida intelectual nos anos 1850 e 1860 tinha instrumentos de sobra para lidar com o que o mesmo pesquisador classificou como “aparelhamento da vida financeira do Rio de Janeiro, a partir de 1850”:

Se os nossos dramaturgos se deixaram influenciar pelas formas e temas da comédia realista francesa, nem por isso se distanciaram de certos aspectos da realidade brasileira. A questão do dinheiro, por exemplo, é abordada para se fazer a crítica da usura, da agiotagem, do casamento por interesse, da desonestidade, mas não só porque tudo isso aparece nas peças francesas. Guardadas as diferenças, o aparelhamento da vida financeira do Rio de Janeiro, a partir de 1850, permitiu o surgimento dos tipos retratados em peças como *O crédito*, *Os mineiros das desgraça*, *Luxo e vaidade* ou *De ladrão a barão*. O mesmo raciocínio aplica-se ao problema da prostituição (...).¹⁴¹

Não é imediato entender por qual razão, quando a legitimidade escravista parecia ruir, um liberal abolicionista escreveria um conto em que idealiza a vida na fazenda escravista como um paraíso na terra? E por que ainda escreveria um conto em que o vilão é um bacharel, posição de boa parte dos colegas liberais de Machado? Teria o conto incomodado leitores e colegas a ponto de o jovem escritor repensar seu projeto estético no *Jornal das Famílias*?

Roberto Schwarz percebeu o problema ao estudar a composição dos diários de Helena Morley. As últimas páginas do estudo são especialmente sugestivas. A suspensão do trabalho escravo, depois da abolição, teria levado a um estado de “harmonia precária” que o primeiro arranco de “progresso” viria desmanchar:

O vazio interior deixado pelo desaparecimento da escravidão, às vezes em seus adversários mais notáveis, é um sentimento cujas vertigens falta a crítica brasileira esmiuçar. Tocado pela saudade, pela veneração da própria família e pela aversão ao ‘instinto mercenário de nossa época’, o grande abolicionista Joaquim Nabuco se arrisca a dizer, pensando na dedicação eventual do escravo ao senhor, que no dia em que a escravidão foi extinta ‘um dos mais absolutos desinteresses de que o coração humano se tenha mostrado capaz não encontraria mais as condições que o tornaram possível.’¹⁴²

O vazio interior a que se refere Schwarz talvez tenha sido formalizado e problematizado por Machado com alto rendimento estético no conto, de 1882, “O espelho: esboço de uma teoria da alma humana”. Era um período em que a nação precisava necessariamente se pensar a partir de outros critérios que não os escravistas, e a atividade intelectual e crítica começava a se colocar tarefas até então somente esboçadas ou mesmo inexistentes.

¹⁴¹ Faria, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil e na França*. In *O teatro na estante*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998, p. 45.

¹⁴² Schwarz, Roberto. *Dois meninas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 136.

Em 1864, porém, o problema tinha feições diferentes. Machado era um jovem escritor, a escravidão ia ruindo, mas ainda era central. Imagine-se, em meio a tantas transformações, o grau de incerteza ou, como os historiadores nos alertam, indeterminação, das escolhas e possibilidades daquele período. Instituições políticas, como a Assembleia da Província de São Paulo, faziam circular um discurso algo paranoico a respeito da “onda negra”.¹⁴³ Quintino Bocaiúva abraçava a causa da imigração, o *Diário do Rio de Janeiro* incitava lavradores a se constituírem como classe, o Império organizava uma guerra, uma crise econômica sem precedentes sacudia a cidade.

Do ponto de vista implícito pelo processo de criação artística que estamos acompanhando, o conto parte de elementos “típicos” da sociedade vista da perspectiva do jornalismo liberal: escravos, agregados, agregadas e proprietários de terra, ou profissionais liberais, um filho bacharel, uma filha donzela, esposas, ou vilões, mocinhos, donzelas. Havia também os símbolos cristãos, o decoro classicizante, o empenho de estudar os costumes do interior. Machado traz todo esse trabalho acumulado para dentro desse seu conto sobre uma família dizimada.

Em nenhum momento, o escritor centralizou a noção de raça como determinante para a compreensão das características das personagens, o que se tornava mais e mais comum na literatura. Estava em jogo criar a partir de um ponto de vista que conferisse seriedade e legitimidade a uma possível trajetória das classes pobres agregadas nos passado e futuro imediatos do Brasil. No entanto, Julião foi descrito como “trigueiro” e “sitiante”. Teria Machado, deliberadamente, evitado trabalhar com protagonistas negros ou escravos? Terá tal hipotética repressão sido fundamental nesse primeiro momento da “consciência literária” brasileira? De que maneira se entrelaçam a constituição da relativa autonomia da estética machadiana e o esquecimento do destino dos escravos nas utopias liberais do outono do escravismo?

¹⁴³ A Assembleia Paulista discutia, ao longo dos anos 1860, as possibilidades de rebelião e violência por parte dos escravos. Nesse ambiente, tornaram-se mais e mais comuns as manifestações pró-imigração, o que, ao mesmo tempo, indicava a exclusão dos ex-escravos da esfera da produção econômica. Ver *Onda negra medo branco*, de Célia Maria de Azevedo Marinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. Em estudo sobre a maneira como abolicionistas e escravistas costumavam figurar um ao outro no *antebellum* norte-americano, David Brion Davis apontou um “estilo paranoico”. *The slave power conspiracy and the paranoid style*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1970. Machado parece passar longe do estilo paranoico da Assembleia Paulista, e o assassinato da filha pelo pai agregado indica possível desconstrução crítica da representação do escravo ou como submisso ou como violento contra os senhores.

Valham-nos três estratégias narrativas, entre outras:

(1) A morte da heroína antecede tanto o tempo da narração quanto no tempo do narrado; o narrador, portanto, lida com o passado;¹⁴⁴

(2) Há um narrador implicado na história, espécie de *raisonneur*, cujo ponto de vista é diretamente responsável pela organização dos fatos e pela interpretação deles como tragédia e como fatos de “carne e osso”: ver, por exemplo, o final do capítulo II.

(3) Por fim, o reconhecimento, ao contrário do que aconteceria numa tragédia dramática, não ocorre somente para as personagens (como em *Édipo Rei*, cuja audiência já conhecia o mito), ocorre também para o leitor, que desconhece “a tragédia” até que ela lhe seja apresentada por Julião. Com isso, o material é tratado como se fosse um material vivido, face a face, pela personagem agora narrador, sem deixar de ser um material enfaticamente interpretado pelo narrador.

Interpretação e narração fazem um todo. O narrador “explica” o significado que o conto tem para ele e o significado que deveria ter para o leitor, o que será talvez uma consequência da perda de legitimidade do material narrado, que precisa ser pedagogicamente interpretado, didaticamente traduzido para o mundo do leitor escravista. Porém, interpretação e narração contrariam os enunciados que o leitor pode depreender da forma do conto, uma antinomia por si mesma significativa.

Sirva de exemplo o seguinte trecho, utilizado eventualmente em análises anteriores. Trata-se da descrição de Julião:

Era um homem trigueiro, de mediana estatura, magro, débil de forças físicas, mas com uma cabeça e um olhar indicativos de muita energia moral e alentado ânimo.

Tinha um ar de inocência, mas não da inocência abatida e receosa; parecia antes que se glorificava com a prisão, e afrontava a justiça humana, não com a impavidez do malfeitor, mas com a daquele que confia na justiça divina. (II)

Antonio Candido, em seu artigo sobre *O cortiço*,¹⁴⁵ anotou que, no Brasil, independia de ter pele branca para alguém ser branco, ou alguém ter pele negra para ser negro. Ser mulato designava também uma condição social, não somente a cor da pele. O autor ficcional do conto

¹⁴⁴ Ato presente intersubjetivo é o conceito de drama utilizado por Peter Szondi em seu *Teoria do drama moderno*. Ao simular uma escrita a respeito de acontecimentos passados, Machado parecia ter bem presentes as diferenças centrais entre os gêneros de escrita dramática e os gêneros narrativos.

¹⁴⁵ Candido, Antonio. “De cortiço a cortiço”. In *O discurso e a cidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobe Azul, 2004 [o ensaio saiu pela primeira vez em 1973].

faz do agregado um “homem trigueiro”, assim, e somente assim, o incorpora como significante do sublime bíblico, do drama político burguês, da tragédia brasileira.¹⁴⁶

A distribuição da cor da pele das personagens, de suas posições sociais e do sentido do conflito entre essas *etnias* e classes concretiza para nós a perspectiva artística (e política) que a pensou. Isso é de todo interesse: empiricamente verificável, um ponto de vista politicamente comprometido vem a ser forma estética. Uma visão de mundo que se deteriora, olha para os pedaços de si mesma espalhados pela vida social e, com esperança de ser qualquer coisa como uma unidade válida, recolhe-os em desespero, vendo, em cada fragmento de si, o objeto de crítica dos projetos modernos.

O primeiro parágrafo da citação é marcado pela conjunção adversativa. A debilidade física fica contraposta explicitamente por energia moral e ânimo. Um diálogo entre posições sociais está implícito aqui.

De um lado, as vozes que veem no negro e no mulato os problemas do país (e do mundo), seres débeis, fracos, preguiçosos, que o governo precisava urgentemente substituir por seres fortes e nobres. Caso encerrasse a frase logo após “débil de forças físicas”, Machado poderia autorizar esse tipo de interpretação – ainda tenebrosamente contemporâneas nossas. A adversativa, nesse caso, contradiz o conteúdo implícito da magreza e da debilidade física, proposto pelo discurso cientificista e racial. Ela permite ao leitor identificar um esquema, em que, de um lado, estão as afirmações do narrador (e, implicitamente, do próprio Machado) e, de outro, estão as afirmações do que parecem ser preconceitos e prejuízos, explícita e decididamente combatidos na elaboração estética da descrição de Julião.

Tabela 1 – Afirmações e implícitos na descrição de Julião

Narrador	Possível leitor cientificista e racista
-----------------	--

¹⁴⁶ Esse tipo de estrutura lógica passou a ser recorrente desde então. Em 1872, o viajante francês Charles Pradez escreveu em *Nouvelles études sur le Brésil* (Paris: Ernst Thorin, 1872, p. 2): “Mon but est surtout de combattre les préjugés de race, qui opposent un si grand obstacle à la fraternité humaine, à la fraternité universale”. Pradez argumentava que o negro existia, logo tinha uma função no mundo, logo devia necessariamente existir, cabendo a todos procurar a função do negro no mundo. Ter preconceito racial implicava desrespeito à criação de Deus, o mesmo ocorrendo quando se entendia que o negro não colaborou com o desenvolvimento do “espírito humano” (p. 89). Bastava ver, continua Pradez, que, no Brasil, oradores, médicos, professores e jornalistas eram “gente de cor”. O viajante compara o Brasil com a Suíça, a Espanha e a França, sempre de maneira a elogiar o modo como os brasileiros lutavam pelas ideias abolicionistas (segundo ele, presentes desde 1750. Ver p. 185).

Homem trigueiro, estatura mediana, magro, débil de forças físicas	Sem energia moral e preguiçoso
Ar de inocência	Ar de inocência própria de quem é culpado
Afrontava a justiça humana	Mulato, preguiçoso, tende a ser bandido e afrontar as boas instituições
Confiava na justiça divina	(Merece a prisão ou a exclusão da sociedade?)

Duas posições políticas, uma arguindo a outra, lutam no trecho. Somente a posição social que compartilha dos enunciados da primeira coluna é legitimada pela organização do conto. Ainda assim, nenhuma das quatro asserções legitimadas pareceu possível para o jovem Machado sem a antecipação crítica dos sentidos expostos na segunda coluna, antecipação implícita pelo uso de expressões como “mas não”, “mas com”, “não com”. Ele não apenas antecipou cada uma das interpretações e as respondeu e limitou, deixando insidiosamente aberta a resposta para a confiança do mulato na justiça divina, como, ao que tudo indica, serviu-se da mediação do narrador para legitimar sua crítica à “justiça dos homens”, na qual, anos depois, tomaria parte pró-escravos, no Ministério da Agricultura.¹⁴⁷

Fica patente no trecho a dificuldade de escrever numa situação em que as identidades sociais se tornavam incompreensíveis caso continuassem se baseando nos termos antigos (senhor-escravo), da mesma maneira em que, para Machado, não pareciam bem explicadas pela “racionalização” das novidades racistas científicas e políticas (negro-mulato-raça).

Uma vez mais, observa-se que o escritor produziu constantes aproximações e distanciamentos em relação às afirmações do narrador, sendo problemático interpretar o conto

¹⁴⁷ Em *Machado de Assis historiador*, Sidney Chalhoub argumenta que Machado foi consistente na crítica à justificação biológica das desigualdades. Kátia Muricy investigou a relação do escritor com os discursos médicos em *A razão cética*. O processo de racialização das desigualdades ocorreu também em outras partes, como deixa ver o que argumento de James Walvin na página 88 de *Slaves and Slavery: the British Colonial Experience*: “Black slavery in the British colonial empire had evolved slowly over a long period as a response to changing economic needs, buttressed by local and metropolitan law and finally secured by racial discrimination. Its ending came comparatively quickly and, in some aspects, unexpectedly. Few people criticised the slave system before the mid-1780’s either on moral or economic grounds”.

a partir de um vinco radical entre o intelectual que o escreveu e o narrador ficcionalizado nele, assim como seria equivocado aproximá-los ou entendê-los como unidade.

Inteligente negação, tanto da legitimidade dos termos antigos quanto da legitimidade dos novos discursos, estrutura o conto. A ficcionalização propõe claramente que a sociedade incluísse ex-escravos e agregados, sem pautar-se por ideias de raça, nem partir de soluções extemporâneas ou mirabolantes. Por outro lado, a crença para nós algo irritante na possibilidade de desenvolvimento interno do paternalismo deixa inferir uma radicalidade profundamente implicada nas contradições do momento e nos anseios de mudança social, ainda quando a perspectiva desses anseios fosse conciliadora.

Contrariamente a isso, a idealização da vontade, da possibilidade e mesmo da capacidade dos proprietários de terras de organizar sociedades para o bem-estar dos trabalhadores, sitiantes e dos escravos, indica que nosso intelectual esteve encalacrado. Mimou, talvez, seus leitores com a possibilidade de, querendo, sem perder seu poder, seu reconhecimento social, e, principalmente, o chão material desse poder e reconhecimento, “dar” ao país as mudanças políticas e econômicas que demandava.

Machado lidava com injunções institucionais diversas. De acordo com a linguagem popular, pisava em ovos. A postura liberal, o corpo de intelectuais diante dos quais procurava se legitimar, o público proprietário, o catolicismo, a solidariedade com os sofrimentos dos agregados – cada frase pesa valores e posições incongruentes, cuja composição em prosa artística exigiu esmero.

Quando nos afastamos um pouco da Corte, do círculo de proprietários escravocratas e dos intelectuais estabelecidos nela, encontramos faturas textuais bem mais indignadas em comparação com a que vemos em “*Virginus*”. Paulo Eiró – que, não por nada, enlouqueceu –, estudante em São Paulo, poeta e dramaturgo, escreveu o seguinte trecho em sua peça, *Sangue limpo*, apresentada em 1863:

Rafael – Sou filho de escravo, e que tem isso? Onde está a mancha indelével?... O Brasil é uma terra de cativo. Sim, todos aqui são escravos. O negro que trabalha semi-nu, cantando aos raios do sol; o índio que por um miserável salário é empregado na feitura de estradas e capelas; o selvagem, que, fugindo às bandeiras, vaga de mata em mata; o pardo a quem apenas se reconhece o direito de viver esquecido; o branco enfim, o branco orgulhoso, que sofre de má cara a insolência das Cortes e o desdém dos europeus. Oh! quando caírem tôdas estas cadeias, quando estes cativos todos se resgatarem – há de ser belo e glorioso dia!¹⁴⁸

¹⁴⁸ Eiró, Paulo. *Sangue limpo*: drama original em três atos e prólogo. São Paulo: Departamento de Cultura, Divisão do Arquivo Histórico, 1949 [1863], p. 79.

O senhor bondoso que, se quiser, pode ajudar no progresso do país dando esmolas e distribuindo sítios, tal como figurado em “*Virginus*”, foi aqui figurado como escravo das Cortes e da Europa. Sua autonomia econômica, política e intelectual quedou-se questionada, a legitimidade de suas ideias se tornou vetor direto da violência de seu autoritarismo. Além disso, a posição – de Machado e dos autores do teatro realista, de que um sujeito nascido escravo casar com mulheres da alta sociedade quebraria o decoro e a verossimilhança – é objetivada em sua leniência diante dos poderes e melindres escravistas.

Internalizados no balanço de cada frase, os conflitos da sociedade escravista só podem ser apagados como vetor estruturante daquele momento da obra machadiana na medida em que algum grau de cegueira histórica constitua a linguagem teórica, ainda que, em volteio dialético, já não se apresente como cegueira, mas como visão objetiva da nossa literatura e da nossa sociedade. Isso posto, o processo de organização estética desse material não apenas organiza as tensões sociais que referimos como também é organizado por ela, em tensão e cooperação dialéticas. Por vezes, parece que a organização estética escapa com relativa autonomia, mas, em seguida, o que era estético é resgatado para o conflito político e recurvado segundo os regramentos desse último – que, diga-se, soam, às vezes, mais estéticos do que os regramentos estéticos *strito senso*.

A dupla crítica que o conto encarna é constituída por uma regressão fantasista (tendo por alvo o Brasil monetarizado) e uma projeção do impossível (tendo por alvo o escravismo do Vale do Paraíba, a ser transformado numa economia do café tocada pela imigração). Portanto, trata-se de linguagem de dupla crítica e duplo compromisso, bem exemplificada pela utilização no conto do termo “homem trigueiro”. A escolha implicada (trigueiro ao invés de negro ou mulato) vinha sendo pensada ao longo de três ou quatro anos em diversos escritos de Machado.¹⁴⁹ A descrição de Elisa como uma “mulatinha”, acrescenta que formosa, pode ser compreendida no mesmo gesto artístico.

Trata-se, talvez, e entre outras coisas, de uma estratégia para estabelecer identificação entre o leitor para com Julião, a exemplo do que ocorreu em *A escrava Isaura* (1875), o romance escrito pelo também abolicionista Bernardo Guimarães. Buscando talvez construir bases para os leitores brancos se identificarem com a heroína, Guimarães descreve a pele da escrava “como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuance

¹⁴⁹ Esse ponto é discutido na seção 6, a seguir.

delicada, que não sabereis dizer se é leve palidez ou cor-de-rosa desmaiada”.¹⁵⁰ Sob esse ponto de vista hipotético, para haver identificação – além dos problemas de decoro e verossimilhança que impunham a presença de escravos como protagonistas –, Julião não poderia ser “preto” ou “negro” ou “escravo”.

Nesse particular, o conto compartilha com as determinações do esquema de violência e exclusão que, segundo Luiz Felipe de Alencastro, inventou o mulato como o sujeito receptor das benesses do sistema escravista.¹⁵¹ De um lado, Machado se comprometia com a inclusão de todos e produzia uma espécie de utopia legitimada por essa inclusão, de outro, excluía negros e escravos ou, ao menos, silenciava a respeito do seu destino.

Esquemáticamente, a estrutura de significantes do conto pode ser retida na seguinte tabela:

Tabela 2 – A organização dual da narrativa

Justiça divina	Injustiça humana
Sitiente	Bacharel
Vila no interior	Corte
Homens de vida prática	Bacharéis
Amigos do proprietário	Escravos
Camaradas	Capangas
Bondade	Maldade
Virtude	Corrupção
Trabalho	Ócio/aventura
Amor pela família e pelos dependentes	Impulsos a um tempo tirânicos e sexuais
Pai de Todos	Carlos
Soldados do Evangelho	Soldado da pátria

¹⁵⁰ Guimarães, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Moderna, sem data [1875], p. 19.

¹⁵¹ Ver Alencastro, op. cit., p. 353.

Julião e Elisa estariam – sob a perspectiva da posição social que compôs o conto – como que em disputa pelos dois lados da “eterna luta”.¹⁵² É visível que um tal dualismo tem pouco de objetividade histórica e muito de fantasia, mas nem por ser franca obra de imaginação e organização literária, entretanto, o conto concerne menos aos conflitos sociais. A fantasia é um dos componentes dos conflitos históricos. Seguindo de longe a reflexão de Althusser sobre ideologia,¹⁵³ digamos que a objetivação de fantasias apontam para as relações imaginárias que Machado produzia diante de determinadas condições concretas de existência, entre elas, as condições da produção literária no outono do escravismo.

Embora parte da fortuna crítica tenha aceitado a alegação do narrador de que o conflito entre Julião e Carlos se trata de um conflito eterno, ou, em outros termos, um conflito inerente à existência humana, fosse qual fosse sua localização no tempo ou no espaço, a quantidade de evidências reunidas até aqui não permite e até desaconselha que estendamos tal alegação como conceito crítico para compreensão do conto. Essa interpretação é a do narrador, sem dúvida, e, com alguma probabilidade, pelo menos em certa medida, a do próprio Machado. Contudo, para leituras contemporâneas, ela não ajuda a compreender o processo de organização estética de “*Virginus*”, antes o contrário, obscurece a utilização consciente e propositada, extremamente maliciosa e política, do conflito humano que se constitui por assim dizer num campo sem tensão com o escravismo.

Por alguma razão, as posições e opiniões do escritor a respeito da arte e mesmo de política têm se constituído uma espécie de reserva de legitimidade intocável. Muitas vezes, categorias estabelecidas por ele são adotadas para descrever sua obra, a literatura brasileira como um todo e até mesmo o campo de conflitos políticos do período. Ainda mais recorrente é a utilização de frases suas como argumentos de autoridade, verdadeiros discursos do mestre para a compreensão da época histórica, da literatura do período e mesmo do Brasil como um todo.

“*Virginus*” está a mostrar que é preciso, tanto quanto possível, nos afastarmos dos termos teóricos de Machado e das interpretações para suas obras que ele inclui em quase todas elas. Diante de um narrador e de um escritor tão estética e politicamente enredados nos dilemas escravistas, o melhor que fazemos como leitores, ao invés de acatar a reivindicação

¹⁵² A estrutura melodramática, no sentido anteriormente apresentado, via Peter Brooks, salta aos olhos.

¹⁵³ Althusser, Louis. Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado. São Paulo: Graal, 2003.

de desinteresse estético ou político, é ponderar e procurar compreender a que veio tal desinteresse.

Sintetizando, digamos que “*Virginus*” resulta de um preocupado e minucioso trabalho estético – que fantasia um escravismo capaz de resolver seus próprios conflitos e que critica novos modos de ser não somente, em si mesmos, piores do que os modos de ser no escravismo, como também potencialmente mais bárbaros e cruéis.

Assim, seria no escravismo desmanchado, mas que mantém as peças intactas, que se encontra alimentação, justiça, acolhimento e superação dos conflitos. Julião, como mulato, tem lugar nesse sistema, não em outro. A estrutura de relações, fica implícito, não deve ser mudada e, se há conflito entre consciência e sociedade, o problema é da consciência que traz novos valores, os valores do dinheiro, da ciência irresponsável, do ócio, enfim, o caos, ao paraíso escravista.

Contudo, o conto deixa claro que a fantasia de um paraíso escravista não é uma fantasia a favor do escravismo tal qual existia, pelo contrário, é uma crítica que procura superar o escravismo com os elementos do escravismo, incorporando-os nas instituições já definidas, partindo delas para resolver os problemas nacionais. O sentido regressivo dessa estranha fantasia apresenta, por outro lado, um trabalho estético tão refletido, do nível vocabular ao nível formal, que se torna difícil não reconhecer uma intenção política no fundo dessa prosa, ou, em outros termos, uma estrutura de cunho alegórico.

Comparados com “*Virginus*”, contos como “Casada e viúva”, “O anjo das donzelas” e “Questão de vaidade” apontam para o entrevero estético que Machado formulara ou em que se metera. De fato, “*Virginus*” parece ter sido um projeto deixado de lado pelo autor e – falando hipoteticamente – retomado somente anos mais tarde.

Assim, o efeito que o conto deu para leitores do porte de um John Gledson, um Luiz Roncari, de ser algo desconexo e insatisfatório, precisa ser especificado e compreendido. Está claro que o conto não passa a ideia de desconexo e insatisfatório por ter sido construído às pressas ou sem planejamento. Pelo contrário, tudo o que se expôs até aqui dá a ver uma obra cuidadosamente estruturada. Todavia, e esse é o ponto, por mais que o escritor trabalhasse para estetizar seu material, não haveria como construir uma narrativa em que o escravismo é superado por um escravismo mais humano sem que isso viesse a ser, para nós, algo insatisfatório.

Contudo, dar por assim julgadas as dificuldades estéticas de sujeitos como Machado seria não apenas apressado, mas injusto. Eles viveram no escravismo e precisaram encontrar nele os instrumentos a partir dos quais puderam significar o mundo.

Suas escolhas estéticas deixam entrever uma perspectiva definida frente aos conflitos políticos concernentes ao encerramento do escravismo e, principalmente, uma perspectiva que define os termos do que é esteticamente aceitável ou inaceitável a partir de injunções geradas nas instituições do escravismo. Como Machado escreveu no parecer ao Conservatório Dramático para a peça *As leões pobres*, de Eugene Augier e E. Fournier,

sempre que o poeta dramático limitar-se à pintura singela do vício e da virtude, de maneira a inspirar, esta a simpatia, aquele o horror, sempre que na reprodução dos seus estudos tiver presente a ideia que o teatro é uma escola de costumes e que há na sala ouvidos castos e modestos que o ouvem, sempre que o poeta tiver feito esta observação, as suas obras sairão irrepreensíveis do ponto de vista da moral.¹⁵⁴

Moral, política e estética se enovelavam no fazer artístico machadiano.

¹⁵⁴ Faria, op. cit., 2008, p. 276.

6 O PROTAGONISTA É UM ESCRAVO...

Machado refletia sobre a maneira de incorporar à ficção personagens escravas, ao menos desde 1862, quando, no parecer ao Conservatório Dramático,¹⁵⁵ assinado no dia 30 de julho, escreveu:

O drama original português do Sr. César de Lacerda – *Mistérios sociais* – pode subir à cena, acho eu, feitas certas alterações. Uma dessas afeta a parte principal do drama; é a alteração da condição social do protagonista. O protagonista é um escravo que, tendo sido vendido no México conjuntamente com sua mãe, pelo possuidor de ambos, que era ao mesmo tempo pai do primeiro, dirige-se depois de homem e liberto a Portugal em busca do autor dos seus dias. No desenlace da peça Lucena (o protagonista) casa com uma baronesa. A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos que como aqueles tinham as virtudes no mesmo nível; mas nas condições de uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado. Dois expedientes se apresentam para remover a dificuldade: o primeiro, é não efetuar o casamento; mas neste caso haveria uma grande alteração no papel da baronesa, supressão de cenas inteiras, e até a figura da baronesa se tornaria inútil no correr da ação. Julgo que o segundo expediente é melhor e mais fácil: o visconde, pai de Lucena, teria vendido no México sua amante e seu filho, pessoas livres; este traço tornaria o ato do visconde mais repulsivo; Lucena dar-se-ia sempre como legalmente escravo. Este expediente é simples. Na penúltima cena e penúltima página, Lucena depois das suas palavras: “Ainda não acabou”; diria: “Uma carta de minha mãe dava-me parte de que éramos, perante a lei, livres, e que entre a prostituição e a escravidão ela resolveu guardar silêncio e seguir a escravidão cujos ferros lhe deitara meu pai”.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Faria (op. cit., 2008, p. 61-62) escreve: “Machado emitiu dezesseis pareceres para o Conservatório Dramático, nos quais julgou dezessete peças. O primeiro, a 16 de março de 1862, o último, a 12 de março de 1864. (...) O Conservatório, que existia desde 1843, tinha autoridade para permitir ou proibir as encenações das peças, com base nos pareceres exarados por seus membros. De acordo com o folheto que continha as instruções para os censores, os pareceres deviam se basear em suas disposições: 1. Não devem aparecer na cena assuntos, nem expressões menos conformes com o decoro, os costumes, e as atenções que em todas as ocasiões se devem guardar, maiormente naquelas em que a Imperial Família honrar com a Sua Presença o espetáculo (Aviso de 10 de novembro de 1843); 2. O julgamento do Conservatório é obrigatório quando as obras censuradas pecarem contra a veneração à Nossa Santa Religião, contra o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades constituídas, e contra a guarda da moral e decência pública. Nos casos, porém, em que as obras pecarem contra a castidade da língua, e aquela parte que é relativa à Ortoépia, deve-se notar os defeitos, mas não negar a licença (Resolução Imperial de 28 de agosto de 1845)”.

¹⁵⁶ Idem, ibidem, p. 273-274. Para evitar poluir o texto com sucessivas notas de rodapé, as referências ao parecer, daqui para diante, remetem sempre a essa edição e a essas páginas.

Em novo parágrafo, o parecerista sugeria mais quatro alterações, sucessivamente nas páginas 39, 74, 78 e 136 do exemplar consultado por ele. Compulsar um exemplar da mesma edição de *Mistérios sociais* (1858) permite acessar detalhes da proposta de Machado. Em três das quatro intervenções, ele se preocupou com o uso da palavra ou do conceito “escravo”. A quarta modificação sugerida obriga a substituição do vocábulo “fêmea” pelo vocábulo “mulher”. Assim: “A frase traçada na página 74”, escreveu o censor, “deve ser substituída por esta: ‘Olá temos mulher!’”.

Quais conteúdos das páginas 39, 78 e 136 teriam chamado atenção do parecerista?

Na página 39 da edição de *Mistérios sociais* consultada por ele, há o seguinte *corpus*:

Frederico – Sim, senhor. Ha lá uma classe que serve nos trabalhos agricolas, e mesmo mecanicos; mas a falta d’instrução, e sobre tudo a falta de certo pundonor...

Visconde – Que classe é?

Frederico – A dos... escravos.

Visconde – Ah! sim, uma espécie d’animaes sem intelligencia, sem...

Frederico – Mas com alma, senhor Visconde! Embrutecida pelo azorrague dos feitores, e por isso inapta para trabalhos d’intelligencia.¹⁵⁷

Para o trecho acima, o parecer preceitua: “Na página 39 depois das palavras de Lucena: ‘a falta de certo pundonor’; acrescente-se: ‘a dos escravos’”. Não há clareza quanto ao que exatamente deveria ser alterado. A única convicção que se pode ter a respeito é que ele se preocupou com a presença do vocábulo escravo, pretendendo que Lacerda produzisse alguma modificação a respeito.

“Na página 78 vai indicada outra supressão”, lê-se no parecer. Não é possível saber o teor exato da supressão, contudo, na página citada, encontra-se a parte final de um diálogo entre Maria, filha de Fortunato, e Frederico. Há, na página 12, entradas, seis de Frederico, seis de Maria.

Frederico pede a Maria que não o trate com submissão, que evite usar a expressão “meu senhor” porque “*Meu senhor!...* foi a primeira phrase que o escravo soube dizer!”. Maria diz que gostaria de ver seu pai, naquele momento, tratado por um médico, em razão de um atropelamento pela carruagem do Visconde. Frederico pede que ela se acalme; não deveriam contrariar as ordens do doutor. Para passar o tempo, que tal conversarem um bocado? Maria não se sente à vontade, diz gostar de Frederico, mas sente estranheza em conversar com um “figurão”. Ele pede que ela confirme se gosta mesmo dele. Maria

¹⁵⁷ Lacerda, op. cit., p. 39.

responde: “Muito! e estou certa que á avósinha também lhe ha-de succeder o mesmo. É que não faz idea! Estamos tão acostumados a não fazerem caso da gente os senhores *finos*, que quando apparece algum que nos trate bem...”.

A página reúne assuntos a respeito dos quais Machado se mostrou especialmente alerta em seus pareceres, assim como, de resto, nas críticas literárias do período e mesmo posteriores: a sedução da moça pobre pelo herdeiro rico e a violenta estrutura do escravismo. Maria sugere que, quando um figurão conversa com ela, pretende seduzi-la. Aponta também que os senhores são grosseiros e estúpidos com seus escravos e criados.

Logo, há duas possibilidades temáticas para os cortes nessa página: ou o parecerista requisitou alterações a respeito da ideia de que os senhores tratam mal seus escravos e/ou fez o mesmo a respeito da crítica direta que Lacerda fez ao comportamento sexual dos senhores *finos* diante das donzelas de classes miseráveis.

O parecer vai adiante: “Na página 136 há uma grande supressão e o diálogo ficará arranjado do seguinte modo: depois das palavras de Lucena: ‘pagamento da parte do roubo’ acrescente-se: ‘Entre esses objetos haviam alguns escravos’”.

Para entender essa supressão, é preciso retornar à página 135, na qual Frederico pergunta em um jantar se todos já tinham visto a peça *Os pobres de Paris*? Citando a peça, Frederico anunciara que pretendia relatar uma história “pequena... mas muito moral”, um “mistério social”. Segundo ele, a exemplo do que acontecera com Villebrun, o escroque de *Os pobres de Paris*,¹⁵⁸ havia, no Novo México, um homem que, a pretexto de investir a fortuna de algumas pessoas, as roubou, desaparecendo em seguida. Certo desconforto percorre a sala.

Baroneza – Isso é mal feito, senhor Lucena. Prometteu-nos uma historia; imaginamos logo um lindo romance, e apresenta-nos um plagiato!

Frederico – O romance vae agora, senhora Baroneza... se o senhor Visconde não está aborrecido d’esta narração...¹⁵⁹

Na página seguinte, a 136, Machado fez “grande supressão”, que desconhecemos. Contudo, por sua indicação, podemos supor que a frase final da primeira entrada de Frederico (ver citação a seguir) deveria ser suprimida para dar lugar a: “Entre esses objetos haviam alguns escravos”. Na página 136, Frederico conta sua história, entrecortada por duas entradas

¹⁵⁸ Refere-se à peça *Les pauvres de Paris*, de Édouard Bisebarre e Eugène Nus, apresentada pela primeira vez em 1856, em Paris.

¹⁵⁹ Lacerda, op. cit., p. 135.

da Baroneza (“Eram escravos?” e “O senhor Lucena não tem escravos na sua pátria?”) e uma da Viscondessa (“Mas e o romance?”), como segue:

Frederico – Depois da fuga do estrangeiro, os negociantes da terra, intimamente convencidos de que estavam roubados, procederam ao inventario das propriedades do seu collega *ausente*, e foi tudo vendido em hasta publica, para pagamento de parte do roubo. Entre os objectos vendidos, haviam alguns d’esses miseraveis, a quem Deus concedeu os privilegios de homens, mas a quem outros homens deram a propriedade de animaes!

Baroneza – Eram escravos?

Frederico – Sim, minha senhora. Entre os objectos que se iam vender avultava uma grande... (*sorrindo com ironia amarga*) *manada* d’esses padrões vivos da perversidade humana!

Baroneza – O senhor Lucena não tem escravos na sua pátria?

Frederico – Não, minha senhora. Há em minha casa alguns homens e mulheres, que me servem, a quem o mundo chama meus escravos; porém tenho a felicidade de elles mesmos se chamarem – *meus amigos*.

Viscondessa – Mas e o romance?

Frederico – Vou continual-o, minha senhora. Não se póde pintar com verdade uma scena d’escravatura, e muito menos nas circumstancias d’aquella. Os escravos d’uma propriedade rural, depois d’alguns annos, são todos parentes, ou amigos intimos. Quando chegam a ser vendidos e comprados por differentes pessoas, é um quadro de lastima, de miseria, de desgraça, emfim, de tal fórma pathetico, que não ha pincel que o desenhe, nem penna que o escreva, nem palavras que o digam! É uma aglomeração de sentimentos tão diversos, que se o coração chorasse uma lagrima por cada um, não haveriam mais lagrimas para chorar!¹⁶⁰

O mais provável é que o parecerista esperava que o autor cortasse o trecho “Entre os objectos vendidos, haviam alguns d’esses miseraveis, a quem Deus concedeu os privilegios de homens, mas a quem outros homens deram a propriedade de animaes!” e acrescentasse em lugar do corte: “Entre esses objetos haviam alguns escravos”.

Há, talvez, na opção de Machado, contrariedade em relação a ênfases, a *bienséance*. Mesmo a ideia de que senhores considerassem seus escravos meros “animaes” pode ser o objeto da censura, não porque o censor considerasse que os senhores tinham os escravos como humanos, mas porque não lhe parecia estético e ético expressar esse tipo de ideia. A mesma postura teria motivado a outra sugestão, de que Lacerda alterasse o vocábulo “fêmea” para o vocábulo “mulher”.

A principal alteração sugerida para a p. 136 seria acrescentada no seguinte contexto:

Frederico – Ainda não acabou. O escravo tornou-se um negociante honrado e felicissimo. Por toda parte lhe consagravam o maior respeito e estima; porém os invejosos atiravam-lhe constantemente com o epitheto de – filho d’um ladrão!

¹⁶⁰ Idem, ibidem, p. 136.

Aquelle genio independente e probo não podia viver assim rodeado pelas victimas de seu pae. Juntou dinheiro e pagou-lhes!¹⁶¹

Os apontamentos do censor amalgamam posturas políticas, morais, éticas e estéticas, guiadas pelas noções de *bienséance* e *vraisemblance*. Evidenciam um parecerista atento à maneira como o dramaturgo ficcionalizou mulheres e, principalmente, a maneira como ficcionalizou os escravos. Por um lado, não queria que fossem representados como “fêmeas” ou “animaes”, mesmo pela boca dos vilões. Por outro, sustentava sua escolha com termos que tem incomodado pesquisadores ao longo dos anos (ver adiante).

Como se viu, o principal questionamento a *Mistérios sociais* se refere à “alteração da condição social do protagonista”. Escravo de nascença, o protagonista casa com uma baronesa, sendo esse o problema.

Para que o leitor a tenha bem diante dos olhos e possa acompanhar mais facilmente meu argumento, repetirei a justificativa que o parecerista arranjou para não liberar a apresentação da peça: “A teoria filosófica não reconhece diferença entre dois indivíduos que como aqueles [o ex-escravo e a baronesa] tinham as virtudes no mesmo nível; mas nas condições de uma sociedade como a nossa, este modo de terminar a peça deve ser alterado”.

Teoria filosófica de um lado, condições de uma sociedade como a nossa, de outro, ajudam a entender a maneira como Machado não aceitava repetir estruturas ficcionais europeias em condições sociais como a brasileira. Há denodo em dizer a verdade a respeito das iniquidades sociais, mas a verdade, numa sociedade esfacelada por desigualdades e conflitos, como nosso escritor estava descobrindo, era uma questão de ponto de vista.

O trecho evidencia um intelectual preocupado com as condições a partir das quais produzir literatura – em que produzir literatura significava sempre e já considerar a circulação: contato com o público leitor, circulação em instituições, críticas entre pares. Como um todo, com seu corte conservador e discrição, o parecer indica um intelectual que procura respeitar mulheres e escravos, bem como as “condições de uma sociedade” que os desrespeitavam. Não lhe falta peito para aprofundar as contradições, pois sugere que, a serem seguidas, suas opiniões tornariam o visconde escravista “mais repulsivo”.

Os “expedientes” que Machado propõe para que a peça pudesse ir ao palco, quais sejam, “não efetuar o casamento” ou substituí-lo por uma historinha que encobre a entrada de um escravo no mundo branco – “o visconde, pai de Lucena, teria vendido no México sua

¹⁶¹ Idem.

amante e seu filho, pessoas livres; este traço tornaria o ato do visconde mais repulsivo; Lucena dar-se-ia sempre como legalmente escravo” –, sugerem a consciência de que, naquelas condições sociais, era impossível um escravo casar com uma baronesa e, mais insidiosamente, sequer como obra da imaginação isso deveria ser veiculado – é Machado aqui “esmirilhando verossimilhança”.

O apelo para o que se tem chamado verossimilhança externa e a contingência política da escolha machadiana deve nos colocar atentos para quando, em seguida, ele reivindicar desinteresse estético e eternidade ética. Seu distanciamento nesses anos de sua trajetória parece servir a funções críticas e irônicas, mas a crítica e a ironia têm um propósito de investigação das condições a partir das quais efetivamente se poderia produzir literatura no Brasil – com todos os problemas e equívocos, que, para nós, são evidentes, mas que, para a época, exigiam formulação, tentativa, erro etc.

Reler “*Virginius*” depois de conhecer a que exatamente se referiam as indicações do parecer deixa mais concreto e evidente os núcleos de significado que ordenaram o processo de criação do conto. Nesse período, ele praticava como censor e crítico literário reflexões aproveitadas no processo de escrita de sua literatura. Os defeitos que ele apontava nos livros que lia eram os defeitos que procurava sanar e evitar nos seus próprios escritos.¹⁶²

A maneira como “*Virginius*” foi organizado, seus princípios de organização formal evocam a hipótese de que Machado não abandonou de todo as posições e preocupações expressas no parecer a *Mistérios sociais*. Por dois anos, elas permaneceram vivas em sua pena.

Se o parecer indica algo, talvez seja que o contista sutilmente excluiu escravos do protagonismo. O escravismo foi criticado menos em si mesmo do que na figura de alguns homens, educados nas faculdades, nas lides urbanas, em sistemas de valores opostos aos daqueles bons proprietários capazes de se erguer para além da crueldade do escravismo. Não é de todo impossível que o uso da ênfase na ideia de “romance” pelo narrador tenha sido sugerida pelas passagens citadas acima (“Isso é mal feito, senhor Lucena. Prometeu-nos uma historia; imaginamos logo um lindo romance, e apresenta-nos um plagiato!”), embora, sendo

¹⁶² A hipótese é derivada do argumento de José Luis Jobim em “Machado de Assis: o crítico como romancista”. *Machado de Assis em linha*, n.5, junho, 2010, disponível em http://machadodeassis.net/revista/numero05/rev_num05_artigo07.asp, acessado em 03/10/2010.

uma espécie de *topos*, a ideia possa ter sido sugerida pelo seu repetido uso na cultura do período.

A respeito do parecer, existe uma pequena fortuna crítica.

Eugênio Gomes pensou ver nele um Machado constrangido, desde o começo de sua vida pública, diante dos problemas da escravidão e do preconceito racial. Para ele, é possível inferir que, o parecerista decidiu “francamente com a sociedade intolerante de sua época”.¹⁶³

Lúcia Miguel Pereira viu no parecer “extremos de convencionalismo” e “acatamento às instituições”. Organização a tal ponto assentada, a escravidão impossibilitava pontos de vista exteriores.¹⁶⁴

Recentemente, João Roberto Faria escreveu em nota de rodapé do livro em que reúne os escritos machadianos sobre teatro: “Parecer desconcertante por revelar no jovem Machado um conservadorismo exagerado e uma visão nada condizente com sua postura liberal nos jornais em que escrevia”.¹⁶⁵ Na introdução ao seu livro, Faria ponderou: “De fato, Machado referendou um preconceito de seu tempo contra o escravo ou o ex-escravo, como se o cativo fosse uma mancha indelével. Ser negro ou mulato parecia ser um problema menor, tudo indica”.¹⁶⁶

Como evidência de sua reflexão, o pesquisador lembrou a peça *Cancros sociais*, de Maria Ribeiro, elogiada por Machado nos folhetins. Nela, um ex-escravo teme perder sua esposa quando ela descobrir seu passado, porém, finalmente, ele descobre que fora vendido, mas nascera livre. O enredo criado por Maria Ribeiro evidencia o quanto ideias que, às vezes, são creditadas ao nosso escritor são posições comuns do núcleo de intelectuais liberais do período.

Seja como for, as posições de Machado, nos seus pareceres e nas crônicas do período, permitem dizer que ele estava bastante próximo dos procedimentos do narrador do conto.¹⁶⁷ Parece ter sido somente a partir de 1865, quando deixou o trabalho no *Diário do Rio de*

¹⁶³ Gomes, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 14.

¹⁶⁴ Pereira, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Unesp, 1988.

¹⁶⁵ Faria, op. cit., 2008, p. 274.

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 66.

¹⁶⁷ Como salientado anteriormente, uma boa análise que considera o distanciamento em relação ao narrador, portanto diversa da minha, pode ser lida em *Machado de Assis no Jornal das Famílias*, de Jason Luís Crestani.

Janeiro e se afastou do mundo teatral, que Machado reformulou as noções que tinha a respeito da função social da arte e do papel da moralidade na elaboração estética. Sua ideia de literatura – e os contos publicados no *Jornal das Famílias* evidenciam isso – passou, pouco a pouco, da moralidade direta para o que ele considerava moralidade por impressão.¹⁶⁸

No período em que iniciou suas publicações no *Jornal das Famílias*, existia um amplo campo de atuação e busca de legitimação pelas veredas abolicionistas. Por alguma razão – consciência da completa falta de oportunidades para os negros, que o levava a considerar ser mais razoável partir do que já havia do que tirar da cartola soluções improvisadas? Crença de que o melhor a fazer era partir dos elementos postos pela vida social escravista e, com eles, superar esses problemas? –, Machado preferia que não utilizassem escravos como protagonistas em obras de ficção. As posições do jovem escritor estavam longe de compartilhar o radicalismo ativista que se espalhava pela Corte e, em menos de uma década, faria do abolicionismo uma espécie de moda. Talvez seja o caso de dizer que nada mais Saquarema do que um Luzia na literatura... Talvez.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Ver a respeito a última parte do artigo de João Roberto Faria, “Machado de Assis, leitor e crítico de teatro”. *Estudos avançados*. São Paulo, v. 18, n. 51, agosto, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200020&lng=en&nrm=iso. Acessado em 16/02/2012. A mudança na noção machadiana da moralidade na arte e da arte é atribuída por Faria à leitura que o escritor teria feito nesse período de Madame de Stäel. Nesse artigo, também se encontra, na nota 34, uma reflexão a respeito das semelhanças entre as ideias críticas de Machado de Assis e as de Quintino Bocaiúva.

¹⁶⁹ Antes de encerrar esta seção, talvez caiba discutir a concepção segundo a qual uma posição como a de Machado frente aos dilemas da escravidão é explicável porque a escravidão era um sistema tão hegemônico, tão onipresente, que não havia como pensá-la para além de si mesma. Tão tardiamente quanto na década de 1860, circulavam diversas maneiras de pensar saídas para e da escravidão. A atividade de um Luiz Gama data dos anos 1850 e seu livro de poesias, *Trovas burlescas*, com uma genuína e mordaz crítica das pretensas diferenças essenciais entre brancos e negros, foi publicado em 1859. O próprio César de Lacerda é uma demonstração de quanto outras visadas estavam ativas e circulando. Alguém poderia objetar que Lacerda é português, o que é verdadeiro. Mas isso talvez sugira que era de fora do eixo institucionalizador da literatura “nacional” – o Rio de Janeiro – que se podia abordar o problema com mais sem-cerimônia (cf. Castro, Alex. O escravo que Machado de Assis censurou & outros pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro. In Alex Castro. 8 de agosto de 2011. Acessado em 18/02/2012. Disponível em <http://alexcastro.com.br/machado>). O drama *Sangue Limpo* (1863), de Paulo Eiró, é sob esse aspecto um contraponto a “Virginius”. Nessa peça, a defesa da dignidade de um filho de escravo pela voz dele mesmo aponta para a possibilidade abortada ao longo dos anos 1860 de um abolicionismo radical na literatura, presença com a qual Machado parece dialogar implicitamente no seu conto. Estudos recentes mostram que sociedades abolicionistas existiram desde 1840. Na década de 1860, “vertebrava-se um espaço público não parlamentar de debate sobre a escravidão no Brasil, e o abolicionismo ganhava forma associativa”. De acordo com Angela Alonso, a tese de que o movimento abolicionista foi um movimento de elite e de que a vida política no Brasil quase inexistia no século XIX, sendo a família o único contraponto do Estado deveria ser revista. Elciene Azevedo chega à conclusão similar, propondo que a relação entre os profissionais liberais abolicionistas e os movimentos rurais de escravos precisa ser compreendida como uma via de mão dupla (cf. Azevedo, op. cit.). Alonso apresenta dados a respeito de sociedades abolicionistas, que a levam a concluir que, conforme cresciam as “oportunidades políticas”, também cresciam as sociedades civis, e que o abolicionismo foi, no Brasil, um movimento de democratização política. Para Alonso, de maneira alguma foi um movimento de elites e para elites: “Trazendo para a vida política estratos

O material reunido até aqui fortalece a hipótese de que Machado tentou *dar potência estética* a conflitos singularmente escravistas, mesmo que tenha procurado – ou justamente por isso – reprimir minuciosa e explicitamente a possibilidade desta interpretação. A relação escravista aparece reprimida por uma abstração universalista, que, ao apresentar uma função específica para a narrativa no sistema de discursos e práticas escravistas de 1864, estabelece o surpreendente efeito – ainda para leitores sofisticados nos últimos anos – de autonomia estética. Fica a ideia de que o escritor assinalou, no processo de criação do conto, uma dupla crítica e um duplo compromisso.

A dupla crítica se refere à hierarquia escravista e aos preconceitos em relação aos mulatos. O duplo compromisso se estabelece com a própria hierarquia escravista e com a ideia de uma cultura ocidental ilustrada pretensamente desinteressada em relação aos conflitos temporais e, por isso, legítima para expressar com distanciamento os conflitos em que os seres humanos se arremessam sempre e sempre em todos os lugares.

Os dois polos são complementares e reciprocamente constituídos e limitados. Assim, a dignidade de Julião como agregado capaz de decidir por si só a respeito de sua vida e da vida de sua filha é possível pela gratidão que tem ao senhor que – nessa ficção – vela por ele. Independência e dependência, livre arbítrio e determinação, pessoa moral e estrutura escravista, articulam-se de tal maneira que não é mais possível racionalizar as trajetórias pelas categorias do pensamento cristão ou da boa filosofia europeia. Como se vê, o conto aceita funções hierarquizadas para cada sujeito, conforme sua posição em relação à distribuição de propriedades, seu gênero e sua cor de pele.

Além disso, porém, o escritor procurou fazer das personagens “símbolos sociais” – construídas a partir da noção de “classe”.

Assim, nem se pode afirmar que bastavam a Machado as hierarquias escravistas, nem se pode dizer que, nesse momento, ele chegara à concepção de “pessoa moral”, que, na tradição que o liga a Molière e Boileau, estabelecia a possibilidade de, seguindo aqui Erich

sociais marginalizados pelas instituições políticas imperiais, agregando mulheres, libertos, trabalhadores não qualificados, e mesmo crianças, o movimento brasileiro foi mais inclusivo que as variantes hispânicas, restritas basicamente à classe média” (Alonso, Angela. *Associativismo avant la lettre: as sociedades pela abolição da escravidão no Brasil oitocentista*. Sociologias, Porto Alegre, v. 13, n. 28, dezembro, 2011).

Auerbach, subtrair o pensamento à onipotência divina ou, no caso brasileiro, à onipotência escravista.¹⁷⁰

Talvez seja justo com Machado inverter o que se disse anteriormente. Não é que ele tenha tentado subtrair o escravismo das possibilidades de interpretação da narrativa. É que tentou, obviamente sem sucesso, subtrair a narrativa ao escravismo. Essa retração leva ao primado da concepção de “pessoa moral” na literatura machadiana e indica por que se tornou uma categoria tão importante para ele: a partir dela, esperou fundamentar uma consciência-de-si do outono do escravismo.

¹⁷⁰ Auerbach, *op. cit.*, p. 272.

7 CLASSES SOCIAIS E CONFLITOS POLÍTICOS COMO POSSIBILIDADES ESTÉTICAS

Parecerista de uma tradução de *Les efrontée*, de Emile Augier – *Os descarados* –, Machado identificou a posição política do francês e mapeou a função alegórica de cada personagem da peça. O parecer mostra o momento em que conhecer como se comportavam, o que almejavam e qual destino social determinavam as “classes” a que as pessoas pertenciam passou a ser elemento fundamental da composição literária, tanto na França quanto, implicitamente, no Brasil:

A comédia de Emílio Augier *Os descarados* é um libelo contra a classe elevada pela revolução de julho. O poeta não fez personagens, fez símbolos. Charrier e Vernouillet simbolizam a nobreza financeira, d’Auberive a nobreza de sangue, Sergine e Giboyer a nobreza intelectual. Grupando assim as suas figuras, o poeta, entre a classe vencida e a classe aspirante, colocou a classe vencedora.¹⁷¹

A possibilidade de ler a ficção de Augier nesses termos sugere a existência de classes relativamente cristalizadas ou, ao menos, de estereótipos a respeito delas relativamente cristalizados. Por suposto, a iniquidade brasileira tinha suas diferenças em relação à iniquidade francesa.

Os “símbolos sociais” utilizados no conto não estavam cristalizados, como parece ser o caso dos “símbolos” que Augier utilizou. Daí a desconstrução do que o leitor implícito poderia pensar de Julião, daí também a narrativa de superação do olhar romanesco do narrador num olhar, digamos, mais realista.

Machado utilizou, repetidamente, o termo “estudo” para se referir ao que pensava ser a maneira de olhar que poderia organizar esteticamente os costumes e caracteres que o chão social brasileiro produzia. Estudar a literatura e também estudar a lógica da constituição das relações sociais no Brasil eram para ele uma só tarefa.¹⁷²

¹⁷¹ Faria, op. cit., 2008, p. 271.

¹⁷² A afirmação se baseia na análise apresentada na seção 4 do capítulo II desta tese.

Isso posto, para estendermos as consequências interpretativas da hipótese com a qual estamos lidando, será preciso compreender o teor da afirmação do narrador de que a luta entre Carlos e Elisa/Julião não era um símbolo de uma luta social, sendo antes sim um problema da eterna luta entre maldade e bondade. Por outro lado, o conflito está justamente em o narrador dizer com todas as letras que não há decênviros a derrubar.

O uso do termo tragédia tem complexa trajetória no século XIX. Peter Szondi sugere que, com Schelling, deixou-se de pensar numa poética do trágico para começar a pensar numa filosofia do trágico.¹⁷³ Depois de Schelling, a ideia de tragédia é usada sucessivamente por G. W. F. Hegel, Karl Marx e Georg Lukács para definir o sentido da irrupção do ser na história. Os três, cada qual à sua maneira, sugeriram que o sentimento trágico ocorre no momento em que a história, o conflito, se estabelece, no momento em que determinadas formas sociais surgem e só podem surgir às custas de uma luta de vida e morte com outras formas sociais.¹⁷⁴

Embora Machado tenha pensado a tragédia como gênero literário, parece que boa parte de suas explorações auscultavam o sentimento trágico a partir da condição desamparada com que cada ser vem ao mundo para enfrentar condições que mal pode compreender ou modificar.¹⁷⁵ Isso fica claro no “caminho para o trágico” que Helen Caldwell constituiu como hipótese de leitura para a obra machadiana. A pesquisadora valoriza *Dom Casmurro* justamente por reter as possibilidades estéticas da tragédia em contexto brasileiro. Segundo ela, *Ressurreição* apresenta apenas um espectro de tragédia espreitando as sombras da alma

¹⁷³ Szondi, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

¹⁷⁴ De Hegel, ver a referência à Antígona e a Creonte na *Fenomenologia do Espírito*, na seção a respeito do Espírito: “Pode ser que o direito, que se mantinha à espreita, não esteja presente para a *consciência* operante em sua figura peculiar; mas somente esteja *em si*, na culpa interior da decisão e do operar. Porém a consciência ética é mais completa, sua culpa mais pura, quando *conhece antecipadamente* a lei e a potência que se lhe opõem, quando as toma por violência e injustiça, por uma contingência ética; e, como Antígona, comete o delito sabendo que o faz” (Petrópolis: Vozes, 1992 [1807], v.2, p. 26). No início de *O 18 Brumário de Napoleão Bonaparte*, Marx ressalta a noção – tomada a Hegel – de que “grandes fatos e personagens” aparecem tragicamente e reaparecem como farsa (cf. São Paulo: Expressão Popular, 2008 [1852], p. 207). Nos seus estudos sobre o jovem Hegel – sempre Hegel –, Lukács assinala que as formas sociais da dialética materialista e da dialética idealista só podem ser reconhecidas nas formas finais do processo que as realiza. Ao assinalar que Hegel chamou atenção para a realidade contraditória da humanidade no mundo burguês, Lukács salienta a irrevogável discrepância entre tomada de posição ética e cumprimento do dever social. Indivíduo e sociedade estariam em luta inegociável, o que levaria toda a posição ética no mundo burguês a se realizar como uma tragédia (cf. *The Young Hegel: Studies in the Relations Between Dialectics and Economics*. Londres: Merlin Press, 1975, principalmente p. 398-420).

¹⁷⁵ Machado lidou com a ideia de tragédia absoluta na crônica de humor duvidoso, publicada em 16/06/1895, sobre o menino Abílio, autor de si mesmo.

de Félix, a personagem principal do livro.¹⁷⁶ *Helena* se aproximaria da tragédia, mas teria “caído” no melodrama. Esses primeiros romances, incluindo aí *A mão e a luva*, evidenciariam que Machado entendia o conflito trágico como aquele em que a alma do herói individual estava em questão, enquanto o conflito cômico se basearia nos aspectos comuns a todos os homens.¹⁷⁷ O principal conflito dos três primeiros romances, segundo Caldwell, seria a luta entre amor e egoísmo. O escritor teria mantido esse conflito em *Iaiá Garcia*, incluindo nele análise social e os dilemas da divisão de classes sociais no Brasil. Caldwell pensava que, a partir das *Memórias póstumas*, o escritor deixou, em segundo plano, o estudo da sociedade e das classes sociais, passando a focar no “coração” das personagens narradoras. Embora a ideia pareça contrariar a concepção que geralmente se faz da “viravolta” machadiana, trata-se talvez de uma maneira original de entender essa viravolta. Naturalistas, realistas e positivistas vinham defendendo a arte como contribuição ao “progresso” do país, em que “progresso” remetia não raro a teleologias racistas, deterministas e higienizadoras. Para Caldwell, a constituição da estética como valor em si teria sido a maneira pela qual o romancista se distanciou criticamente das concepções que teriam datado e destruído sua obra. Em *Quincas Borba*, o cômico geraria possibilidades de identificação entre o leitor e Rubião. Com isso, em *Dom Casmurro*, a tragédia do garoto bondoso transformado em um homem sombrio e demoníaco evidenciaria o momento em que Machado legitima o amor como um valor social suficientemente compartilhado para que a destruição do amor pelo egoísmo se transforme numa tragédia. Nesse ponto, o herói isolado, desconhecendo o que determina suas ações, destrói as possibilidades de conviver amorosamente com o outro social.

Em “*Virginus*”, a trajetória trágica do sujeito que, em virtude de seu poder de isolar-se, torna-se cruel, descreve a transformação de Carlos. Contudo, Machado preferiu focar o dilema ético hegeliano de Julião e Elisa: ser reconhecidos como sujeitos independentes da vontade do senhor se tornou para eles uma questão mais importante do que a vida. A relação senhor-escravo vem a ser, então, por vontade do “escravo”, ou seu correlato aqui, o “agregado”, uma relação em que esse demanda ser reconhecido em sua humanidade e autonomia ética. A tragédia reside em que, ao mesmo tempo, o senhor exige ser reconhecido como senhor. Sob essa ótica, o mútuo reconhecimento se torna uma impossibilidade, pois a constituição do senhor como senhor exige que o escravo abra mão de sua autonomia. Julião e

¹⁷⁶ Caldwell, Helen. *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels*. Berkeley: UCLA Press, 1970, p. 43.

¹⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 60.

Elisa preferem a morte a não serem reconhecidos com sujeitos de sua vontade. Esta tragédia é, em toda a sua extensão, uma tragédia social.

Digamos que, para Machado, tratou-se de organizar (1) a revelação de uma tragédia (2) para o olhar romanesco (3) em uma narrativa.

Ao que tudo indica, o romanesco tenderia a justificar a perversidade de Carlos, enquanto o efeito trágico estaria próximo da verdade a respeito do problema abordado pelo conto, qual seja, o destino social dos homens pobres livres.

Portanto, ao contrapor romance e tragédia e ao produzir com essa contraposição um dos “suspenses” que alimenta o interesse do leitor, o prosador criou uma narrativa em que o ato de interpretar a realidade está diretamente vinculado ao modo de narrá-la ou, mais propriamente, ficcionalizá-la.

Para o escritor que escreveu “*Virginus*”, a maneira como lemos ficções está vinculada à maneira como lemos as relações sociais. Entre as primeiras narrativas publicadas no *Jornal das Famílias*, há diversos exemplos disso: “Frei Simão”, “*Virginus*”, “Casada e viúva” e “O anjo das donzelas” lidam com esse tema.

Nos limites do narrador-advogado, ver a realidade como romanesca levava a escrever romances. Vê-la como tragédia leva a uma narrativa em cinco atos com pretensões trágicas. Rememorar isso tudo numa narrativa implicava um modo de pensar a maneira pela qual a realidade, os “fatos”, podem e devem ser simbolizados.

A narrativa cria suspense a partir da apresentação de um bilhete logo nas primeiras frases. Do ponto de vista do leitor, segue-se a questão: “O que haverá por trás desse bilhete?”. A estratégia aparentemente inócua de fazer a personagem buscar pelos elementos de “romance” de um fato ocorrido, no Brasil escravista dos anos 1850, processa um jogo de identificação com o leitor-implícito. O advogado-narrador foi constituído para aproximar o advogado-personagem do ponto de vista de leitor: “Luzia-me um romance através daquele misterioso e anônimo bilhete” (I).

Feita a primeira referência à ideia de “romance”, parágrafos depois, na conversa com o amigo fazendeiro, o advogado diz: “Creio que há um romance para deslindar” (I). E, mais adiante, ao descobrir que o autor do bilhete se chama Pio, mas tem o apelido de Pai de Todos, por merecer o apelido: “Bem dizia eu que há um romance no fundo!...” (I). Em seguida, o advogado escuta do amigo todas as virtudes de Pai de Todos, o homem que emula a justiça

divina na terra e que torna, assim, inútil a justiça dos homens. “Meu espírito apreendia-se cada vez mais de que eu ia entrar em um romance” (I). A conversa com o amigo avança e, finalmente, o advogado fica sabendo que o réu que defenderá é inocente. “Minha curiosidade estava excitada ao último ponto. Os autos não me tinham tirado o gosto pelas novelas, e eu achava-me feliz por encontrar no meio da prosa judiciária, de que andava cercado, um assunto digno da pena de um escritor” (I).

Como se vê, Machado preparou, utilizando a repetição algo ostensiva do termo “romance” (em uma oportunidade, o termo usado é “novela”), o reconhecimento – tanto por parte do advogado-personagem quanto por parte do leitor – do que era efetivamente esse romance. O reconhecimento se dá em dois momentos, um narrativo e um dissertativo.

No narrativo, Julião, ex-escravo, agregado na fazenda de Pio, relata, em um diálogo com o advogado, como matou sua filha para salvá-la da desonra.

No dissertativo, esteticamente redundante, o narrador remete ao “caso idêntico” ocorrido no “seio da sociedade romana”: “a lúgubre tragédia de *Virginus*”, que levou à queda dos decênviros e o estabelecimento do consulado, e que foi narrada por Tito Lívio e Diodoro de Sicília. “Não era romance, era tragédia o que eu acabava de ouvir”, escreve o advogado-narrador. Como o trecho foi discutido anteriormente, cabe aqui somente a referência de que ele possui a indicação do gênero afim à realidade.

Em contos de meses subsequentes, Machado mantém a desconstrução da expectativa de “romance”. Veja-se o final de “Casada e viúva”, (novembro de 1864) e o desenlace em anticlímax de “Questão de vaidade” (dezembro 1864 a março de 1865). Reforça-se, assim, a hipótese defendida anteriormente de que, mesmo sendo uma das primeiras narrativas machadianas, “*Virginus*” resulta de conclusões do escritor a respeito de como escrever prosa de ficção. Reforça-se, também, para nós, a feição de um conflito estruturado pelo conto, talvez algo à revelia do autor, entre a idealização do patriarca escravista e a crítica à expectativa romanesca dos leitores.

Por que não considerar a hipótese de que Machado esperava legitimar a forma conto – ou da narrativa breve em prosa –, colocando-a como uma forma capaz de suspender – aqui no sentido hegeliano – a maneira como ele imaginava que os fatos, literários ou sociais eram simbolizados por parte de seus leitores? Ou, por outra, teria ele a pretensão de “elevar” a tragédia do brasileiro pobre à forma literária? Teria, então, agrupado três “classes” no seu

conto: a aspirante (escravismo bacharelesco urbano), a vencida (escravos, agregados), a vencedora (proprietários conscientes), para, do embate entre elas, evocar efeitos estéticos?

O trecho que segue é o parecer assinado por Machado no dia 9 de maio de 1862, a respeito de *Os íntimos*:

Altamente moral, e altamente literária, a comédia dos *Íntimos* deixa uma lição e um exemplo, no meio do riso e do interesse que excita.

O que sobretudo a recomenda para nossa cena é que a moralidade que há a tirar dela dirige-se a toda sociedade humana, onde a boa fé da amizade for muitas vezes aviltada pelo cálculo e pela malícia.

E não me consta de sociedade alguma onde a simplicidade e a pureza dos costumes tenham feito desaparecer essa face do vício.¹⁷⁸

Os elementos apresentados apontam que, quando produziu “*Virginus*”, Machado achava que um escritor devesse excluir escravos do protagonismo na ficção; preferiu que a cor de pele do protagonista fosse “trigueira”; criticou estereótipos de que o brasileiro mulato não prestava para o trabalho, nem tinha energia moral; entendia que o escravismo não era boa coisa, mas não abriu fogo contra os senhores de escravo; mapeou um conflito de classes e gerações (entre o patriarca e o bacharel); nesse conflito, haveria a luta por fazer valer seus valores na tarefa de cooptar os “mulatos” (nesse caso, o corpo da “mulata” – em que tanto mulato quanto mulata se referem menos à cor da pele do que à condição socioeconômica dos sujeitos referidos); procurou deixar claro que tal conflito não se tratava de um conflito que contradissesse a organização social do momento, antes ocorria desde os tempos dos decênviros.

Todas essas escolhas sugerem questões bifrontes, de ordem política e estética. Política porque Machado decidia com as mais recomendadas instituições do escravismo. Estética porque podia reivindicar que, uma vez esclarecida a forma com a qual a luta ocorria na sociedade brasileira, um escritor poderia apresentá-la para “toda a humanidade”.

Se isto está correto, está-se diante de feições de uma autoconsciência na formação da literatura brasileira. O horizonte social a que essa forma se referia era o ponto de vista dos proprietários conservadores, escravistas e racistas. Todavia, como forma artística, ela incorporou as vozes que fissuravam, criticavam e desnaturalizavam os discursos escravistas.

A maneira com a qual Machado livra os escravistas de entrarem como aqueles que deveriam ser “abatidos” pela luta entre virtude e perversidade é, notadamente, falseando a luta

¹⁷⁸ Faria, op. cit., 2008, p. 269.

e retirando-a da esfera pública. Ao invés de apresentar os problemas brasileiros para “todos os humanos”, de acordo com a proposição da época, o conto naturaliza os conflitos e os exclui da luta específica contra a escravidão para os inscrever na luta eterna e perene, de todas as sociedades, contra a malvadez triunfante.

O leitor do *Jornal das Famílias* não é exatamente toda a humanidade. Com isso, o método artístico de incrustar “a alma brasileira” na literatura do Ocidente acaba por contradizer a si mesmo: pois aqui a literatura do Ocidente vem fazer acordo de boa ordem com a iniquidade social escravista e a autoimagem do leitor escravista que, já naquela altura, nem mesmo sendo um José de Alencar poderia legitimar-se como escravista, senão como “emancipacionista”.

A iniquidade social escravista se apropria das técnicas literárias ocidentais para estudar a si própria, num *mise en abyme* infundável de delegação de responsabilidades: não é que os escravistas sejam ruins, é que o escravismo os obriga; não é que o escravismo os obriga a ser ruins, é que eles poderiam, se quisessem, fazer o bem; não é que eles poderiam, se quisessem, fazer o bem, pois os ingleses é que tratam mal os proletários; não é que haja maldade no Brasil, propriamente, é que maldade e perversidade estão aí desde Roma...

Por isso, a mobilização das “classes” e “símbolos sociais” brasileiros, da poética suposta pelo projeto editorial do *Jornal das Famílias* e da dignificação trágica do homem mulato sitiante precisa ser especificada por meio da comparação da narrativa machadiana com outras obras que utilizaram o tema romano da tragédia de Virgínius.

8 DUAS TRAGÉDIAS BURGUESAS E A TRAGÉDIA DE JULIÃO E ELISA

Embora o advogado-narrador cite Tito Lívio e Diodoro de Sicília como fontes da tragédia de *Virginius*, há um número tão grande de versões literárias da tragédia que é quase impossível pensar que Machado não tenha conhecido algumas delas, mesmo tão jovem. O escritor enfatizou o tema da tragédia romana, mas encobriu a forma com a qual organizou a tragédia, que é, salvo melhor juízo, um estudo da forma da tragédia burguesa.

Por ser homem de teatro e, ao que tudo indica, ter estudado muito do assunto nos anos anteriores à escrita de “*Virginius*”, é improvável que Machado desconhecesse *Emília Galotti* (1772), de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), e *Virginius: a tragedy in five acts* (1820), de James Sheridan Knowles (1784-1862).

As versões de Lessing e Knowles têm a particularidade de serem tentativas de “tragédia doméstica” ou “tragédia burguesa”, forma construída contra as estéticas aristocráticas e as políticas dos regimes absolutistas, ainda que ambos os dramaturgos argumentem principalmente a partir de tentativas de criar efeitos estéticos, deixando como laterais as tentativas de crítica social e política que suas obras por ventura encerrem.¹⁷⁹

As anotações de Peter Szondi a respeito da tragédia burguesa trazem o seguinte trecho:

Em Lessing e em Lenz, a agressão da burguesia impotente dirige-se contra si mesma e não contra os que lhe negam o poder. Não ocorre a Lessing que o funcionário que se tornou mendigo poderia ter matado em sua fúria, em vez da família de si mesmo, o ministro que quis forçá-lo à vilania. Talvez isso reflita certas tendências do pensamento burguês, sobretudo em um país cujo burguês prefere matar o revolucionário a matar o ditador.

No entanto coloca-se a questão de saber se é admissível inferir do exemplo dado por Lessing referido a um herói por assim dizer exemplar para o drama burguês – o funcionário que se tornou mendigo depois de recusar-se a cometer um ato torpe exigido por seu superior, perdendo desse modo o seu cargo – as premissas políticas e sociais de sua dramaturgia. Pois, de fato, Lessing argumenta num contexto estritamente definido pela estética do efeito. Ele não escreve como o homem deve

¹⁷⁹ Peter Szondi abordou a “tragédia doméstica” em *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, principalmente p. 143-158.

agir, mas como ele tem de agir para que o espectador possa chorar lágrimas de compaixão. O fato de que seu exemplo ilustre, como que pelos lados, uma ordem social na qual se torna mendigo quem desdenha a corrupção ministerialmente prescrita, poderia ser visto como não intencionado ou até mesmo como signo da crítica de Lessing à arbitrariedade absolutista, uma crítica da qual dá parte também *Emilia Galotti*. Mas uma tal argumentação tem pouco alcance. Em vez de separar no exemplo de Lessing o elemento da estética do efeito e o da crítica social, seria preciso antes deixar esclarecidas as condições políticas e sociais de uma estética que define as “lágrimas de compaixão” como efeito intencionado da tragédia. Ou seja, é preciso ler as explicações de Lessing como que ao revés, é preciso fazer de sua premissa “O propósito da tragédia são as lágrimas da compaixão” uma questão, e de sua questão “Quando se tem compaixão?”, uma premissa. Mas essa premissa é a ordem social dada (...) ¹⁸⁰

Também para Machado estiveram postas, em “*Virginus*” como nunca mais em sua obra, a possibilidade de o público leitor se identificar com um herói mulato e sitiante (ainda que pela mediação da figura de Pai de Todos). Era uma tarefa difícil, pois o escritor parecia pensar que parte dos leitores entenderia Julião como um mulato preguiçoso, vitimado pela mestiçagem. A narrativa procura criar as condições dessa identificação, mas, a todo o momento, o escritor precisa se haver com o fato social de que tal identificação era dificultada por violenta mistura de preconceitos de classe, étnicos e, no caso de Elisa, de gênero.

Na tragédia mulata, a compaixão demandou movimentos estéticos e políticos extremamente complexos para que, como Lessing argumentava, a tragédia pudesse “descer” à vida da gente comum (que, para Lessing, eram os burgueses). Quero chamar a atenção para o fato de que Machado inscreve, bem a propósito para o projeto do *Jornal*, a corrupção no terreno da sexualidade e, mais do que isso, isola a família escravista, não para contrapô-la à Corte, nem para contrapô-la à corrupção estatal, mas para contrapô-la a si mesma. Isto é, embora ele tenha dialogado e aprendido algo com o “gênero” da “tragédia burguesa”, está claro que o utilizou de maneira criadora. A meu ver, ele havia internalizado “formas” suficientemente densas e estabelecidas, que não poderiam desfigurar-se frente a qualquer importação ou sugestão estrangeira. O “burguês” de Machado é Julião. O “príncipe” é Carlos. Pai de Todos é a mediação entre os dois mundos.

Mais uma vez, ressalta-se a importância de o vilão ser bacharel herdeiro de fazendeiros, “contaminado” pela ideologia urbana. Na cabeça de Machado, o conflito central da sociedade brasileira não parece estar meramente entre senhores, homens livres pobres e escravos, mas entre fazendeiros, comerciantes, escravos e agregados. Os comerciantes são os setores ligados aos estamentos coloniais, beneficiados pelos monopólios no comércio de

¹⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 156.

escravos e suplementos a esse comércio. Os fazendeiros tinham uma relação tensa com esses estamentos e vice-versa.

Raymundo Faoro argumentou que Machado figurou, “preso aos preceitos moralistas”, a sociedade de classes em expansão, um mundo em que “o dinheiro é a chave e o deus”, e a sociedade estamental cedendo-lhe lugar pouco a pouco, desde a colônia até o marco do encilhamento – “fim de uma época e de um estilo”¹⁸¹ –, amparada por sentimentos de honra, influência e prestígio.¹⁸²

Para os nossos propósitos, trata-se menos de saber se a descrição da sociedade baseada na tríade senhor/homem-livre/escravo ou na elite cindida entre fazendeiros-comerciantes é mais afim à realidade histórica. Cabe perceber, isto sim, que, quando jovem, Machado de Assis, ao que tudo indica, percebeu o país a partir da noção de que a sociedade do dinheiro ameaçava a sociedade da produção ligada à agricultura.¹⁸³ “Até meados do século XIX”, escreve Faoro,

o crédito se confundia com relações pessoais dos fazendeiros – era a economia pré-bancária. Superado o período inicial e tateante da exploração cafeeira, em que o plantador supria suas deficiências de capital com o auxílio de parentes e vizinhos, na garantia das hipotecas, a fonte dos financiamentos, no fastígio da lavoura, foi o comissário sediado no Rio de Janeiro. Os comissários adiantavam as mercadorias de consumo aos fazendeiros, aos juros de doze a dezoito por cento ao ano, cobrando-se com as safras, a eles consignadas.¹⁸⁴

O endividamento dos fazendeiros mudou de figura quando, com o fim do tráfico de escravos, o sistema de crédito inflacionou o mercado. Do crédito pessoal, com lastro na safra, anterior ao tráfico, estabeleceu-se um sistema de crédito bancário, que andou de mão com a expansão da presença do dinheiro na vida social.¹⁸⁵

A luta entre o bacharel, que busca cooptar escravos e sitiantes via dinheiro e violência, e o fazendeiro, que busca receber escravos e sitiantes num sistema de inclusão apalavrado e honrado, pode ter sido uma tentativa de realizar uma narrativa em que o destino do mulato foi colocado em jogo numa tragédia.

¹⁸¹ Faoro, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Globo, 2001 [1974], p. 286.

¹⁸² Idem, *ibidem*, capítulo I, “A pirâmide e o trapézio” e capítulo final, “O espelho e a lâmpada”.

¹⁸³ Idem, p. 33.

¹⁸⁴ Idem, p. 206.

¹⁸⁵ Stein, Stanley J. *Grandeza e decadência do café*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

As distâncias e proximidades entre Machado e seus dois predecessores na utilização do tema de *Virginius* são reguladas por uma visão de mundo que se constitui no debate a respeito da propriedade escravista e das liberdades individuais em tempo de escravidão. Elas perdem todo sentido quando estudadas de maneira a salientar meramente as dívidas e influências de Machado em relação ao “Ocidente”.

Como a peça de Knowles não foi republicada nos últimos anos e é pouco conhecida, será útil parafraseá-la e apresentar sua recepção pelo público de teatro nos Estados Unidos e na Europa.

A primeira cena do primeiro ato apresenta as personagens (com exceção de Virgínia, filha de *Virginius*, que entra somente na segunda cena, o que a destaca das demais. Knowles ia preparando as condições de identificação entre a heroína e o público, o que, por sua vez, potencializava o efeito da morte dela). Estabelece-se, também na primeira cena, o conflito entre personagens positivas, o próprio *Virginius*, *Dentatus*, *Icilius*, e personagens negativas, dominadas pela figura de *Appius*, líder decênviros.

Na cena dois, Virgínia mostra a *Virginius* uma ilustração que ela produzira, baseada na *Iliada*. *Virginius* reconhece em Aquiles a face de *Dentatus*. Virgínia nega. Em seguida, *Virginius* percebe que a ilustração não representa *Dentatus*, mas *Icilius*. *Dentatus* entra e fala sobre a situação de Roma:

More violence and wrong from these new masters of ours – our noble decemvirs – these demi-gods of the good people of Rome! No man's property is safe from them. Nay, it appears we hold our wives and daughters but by the tenure of their will. Their liking is the law. The senators themselves, scared at their audacious rule, withdraw themselves to their villas, and leave us to our fate. There are rumours, also, of new incursions by the Sabines.¹⁸⁶

[Mais violência e erros dos nossos novos senhores – os nobres decênviros – esses semi-deuses da boa gente de Roma! Não há propriedade que esteja a salvo deles. E parece que temos que manter nossas esposas e filhas longe das garras do seu desejo. A sua preferência é a lei. Mesmo os senadores, amedrontados pelas suas regras audaciosas, retornaram para as próprias vilas, e nos deixaram sós com nosso destino. Também há rumores de novas incursões dos Sabinos.]¹⁸⁷

Knowles tentou reconstruir o conflito romano de ascensão dos cônsules e queda dos decênviros, mas tinha em face, ao que parece, a burguesia revolucionária na França e na Inglaterra, o que talvez explique uma parte de seu insucesso depois de 1850.

¹⁸⁶ Knowles, James Sheridan. *Virginius: a Tragedy, in Five Acts: as performed at the Theatre Royal, Covent Garden*. Londres: James Ridgway, 1820, p. 17-18.

¹⁸⁷ A tradução meramente aproximativa é de minha autoria. O mesmo vale para as demais traduções da peça.

Ainda no segundo ato, Icilius e Virgília se prometem em casamento. Icilius sai para lutar, junto a Virginius, ao lado dos plebeus e contra os decênviros. Appius é noticiado a respeito dos últimos acontecimentos (os decênviros perdiam legitimidade). Segue-se um duelo verbal entre Appius e Dentatus. Appius está em meio a um julgamento, Virgínia cruza o palco e o deixa enfeitiçado: “Can it be/ A mortal that I look upon?” [“Pode ser?/ É mortal quem eu vejo?”]. Ele cancela o julgamento e passa a se dedicar à “conquista” de Virgínia. Aqui fica claro que a história pessoal (a paixão sexual de Appius por Virgínia) é uma figura da história pública (a tentativa de Appius conquistar os plebeus). Fica claro também que Appius abandona os interesses públicos – literalmente, dá as costas a eles – em prol de seus instintos e satisfações.

O terceiro ato abre com uma conversa entre Appius e seu fiel servidor, Claudius. Trata-se de um plano para que Virgínia seja considerada escrava e fique à disposição da paixão de Appius.

Appius – It were easy for thee [Claudius], were it not,
To invent a tale that one of them confess'd
She had sold a female infant (and, of course,
Thy slave) unto Virginius' wife, who pass'd it
Upon Virginius as his daughter, which
Supposititious offspring is this same
Virginia.¹⁸⁸

[Appius – Seria fácil para ti (Claudius), não seria?,
Inventar uma história em que alguém confesse
Ter vendido uma menina (e, é claro,
Tua escrava) para a esposa de Virginius, que a teria apresentado
A Virginius como se fosse filha dele, e que
Supostamente é esta mesma
Virgínia.]

Claudius sai e, na cena seguinte, rapta Virgínia: “but may not/ A master seize upon his slave? (...) Come, I only want my right!” [“então um/ senhor não pode agarrar seu escravo? (...) Vamos e venhamos, eu apenas exijo meu direito!”], ele diz. Os decênviros se indignam e o seguem até o tribunal, no qual está Appius. Este, é claro, legitima o pedido de Claudius, para que o tribunal considere Virgínia sua escrava.

Icilius entra. Há uma discussão, mas Virgínia é recolhida como escrava. Em outra cena, na luta entre plebeus e os decênviros, Dentatus morre. No mesmo momento, Virginius fica sabendo que precisa ir para Roma – a honra de sua filha está a perigo.

¹⁸⁸ Knowles, op. cit.

No quarto ato, Virgínia chega a duvidar que Virginius é seu pai biológico. Está quase acreditando ser escrava. Há forte discussão: Appius ouve testemunhas que defendem sua trama. Virginius contra-argumenta. Appius decide que Virgínia é escrava de Claudius. Virginius, ao notar que será impossível salvar sua filha, aproxima-se dela, dá-lhe um beijo e a mata. Icilius segura o corpo antes que caia ao chão.

No ato cinco, Virginius está louco e Appius está a ponto de ser preso ou morto pelos plebeus. Em dado momento, está prestes a tomar veneno. A entrada de um amigo impede o suicídio. Pouco depois, Virginius entra no palco, diz que sonhou ter matado a própria filha, pede que Appius a entregue. Appius nega que Virgínia esteja em seu poder. Virginius pega no pescoço de Appius e os dois saem do palco, lutando. Entram várias pessoas, entre eles Icilius. Procuram por Virginius. Encontram-no com Appius morto aos seus pés. Virginius está delirando. Vê a urna com os restos mortais de Virgínia e morre.

Essa peça, a sétima escrita por Knowles,¹⁸⁹ foi considerada, desde seu lançamento em 1820, em Londres, até meados dos anos 1850, uma “verdadeira tragédia” num período alegadamente refratário às artes, ao drama e, sobretudo, à tragédia.¹⁹⁰ Ao ser apresentada e publicada, *Virginius* foi saudada por William Hazlitt e Charles Lamb – crítico que Machado frequentava – como uma das melhores tragédias da época. A primeira apresentação na América ocorreu em 1822, em Nova York. Em 1825, tornara-se uma das peças mais populares em cartaz na cidade.

Entre 1825 e 1840, os dramas de Knowles rodaram os Estados Unidos com grande sucesso. A reputação do dramaturgo cresceu. Em 1834, foi chamado de “gênio” e atuou nas próprias peças em uma turnê de nove meses pelas cidades de Nova York, Boston, Philadelphia e Baltimore.

Mesmo depois da aposentadoria do autor, em 1843, quando ele passou a se dedicar ao ministério batista, suas peças continuaram fazendo sucesso, principalmente nos Estados Unidos, onde, segundo seu principal biógrafo, teria encontrado um público mais jovem, generoso e acrítico do que o público europeu. Em 1854, um panfleto do Boston Theatre

¹⁸⁹ Sheridan Knowles. *Select Works of James Sheridan Knowles, Consisting of His Most Popular Tales and Dramas, with an Original Notice of His Life and Writings* by James Sheridan Knowles. *The North American Review* Vol. 40, No. 86 (Jan., 1835), p. 141-150. Published by: University of Northern Iowa. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25103727>.

¹⁹⁰ A tradição que sustenta essa ideia foi sintetizada por George Steiner: *Death of tragedy*. Nova York: Knopf, 1968.

trouxe a seguinte manchete: “This Saturday afternoon, october 14, 1854, will be performed the comedy in five acts by James Sheridan Knowles entitled the Love Chase” [“Neste sábado à tarde, 14 de outubro, 1854, será apresentada a comédia em cinco atos de James Sheridan Knowles *The Love Chase*”].¹⁹¹ Knowles ainda circulava.

Vinte anos antes, apareceu, em resenha de uma edição dos “mais famosos” dramas e contos de Knowles, o seguinte elogio: “When Mr. James Sheridan Knowles shall die, the newspapers will mourn the loss of the best, most successful dramatist of the day; they will discourse pathetically of the many ills, which during life, he suffered at the hands of a public” [“Quando o sr. James Sheridan Knowles morrer, os jornais lamentarão a perda do melhor, mais bem-sucedido dramaturgo dos nossos dias; eles debocharão pateticamente das diversas maledicências, que, durante a vida, ele sofreu nas mãos do público”].¹⁹² A mesma resenha reclama a falta de reconhecimento a Knowles.

Até a metade do século XIX, *Virginius* foi considerada, mesmo com suas “falhas” (os críticos desgostaram, por exemplo, da morte da heroína no quarto ato ao invés de na última cena, assim como das quebras nas unidades de espaço e tempo), um exemplo de escrita dramática. Na opinião do crítico teatral da *Dublin Review*, numa tardia apreciação, em 1847, *Virginius* era uma peça capaz de preservar as mais altas características poéticas diante do gosto decaído do período. Um jornalista do *New York American* considerou Knowles, em 1834, “the most successful dramatist nowliving”.

Lentamente, o prestígio de Knowles decaiu e, na virada para o século XX, tornou-se comum criticá-lo rispidamente.¹⁹³ Contudo, enquanto Machado escrevia suas primeiras narrativas em prosa, e, no período em que ele se envolveu ativamente na vida teatral brasileira, *Virginius* era uma peça famosa e bem-sucedida nos Estados Unidos e na Europa, em termos de público e de crítica.

Knowles incorporava ao seu fazer artístico algumas características caras ao Machado do período, quais sejam, o empenho de refinar esteticamente o público e de tematizar

¹⁹¹ Panfleto. Boston Theatre. Thomas Barry, lessee and manager. This Saturday afternoon, October 14, 1854, will be performed the comedy, in 5 acts, by James Sheridan Knowles, entitled The love chase ... To conclude with the musical farce, by J.R. Planche, called The loan of a lover!

¹⁹² Prefácio para Knowles, James Sheridan. *The dramatic works*. A new edition in one volume London : Routledge, Warnes & Routledge, 1859.

¹⁹³ As informações a respeito da vida e das turnês de Knowles estão em Knowles, R. B. *The life of James Sheridan Knowles*. London: [Printed at the Chiswick press, by Whittingham and Wilkins], 1872; e Meeks, Leslie Howard. *Sheridan Knowles and the theatre of his time*. Bloomington, Ind., The Principia press, inc., 1933.

problemas na ordem da moral das personagens, valorizando o *ethos* burguês de defesa das liberdades individuais e da propriedade contra tradições e hierarquias. Além disso, como ficou sugerido anteriormente, *Virginius* foi recomendada por críticos que Machado lia, como William Hazlitt e Charles Lamb. Não devemos esquecer que a circulação da peça em Nova York era provável caminho para que ele a conhecesse. Lá, tinha vínculos profissionais, pelo menos desde 1858, quando escreveu “O passado, o presente e o futuro da literatura” para ser publicado em Nova York. Em agosto de 1866, Quintino Bocaiúva, seu amigo, fora aos Estados Unidos, onde trabalhou como agente de imigração até 1867. Correspondeu-se com Machado contando sobre a vida artística da grande metrópole. Embora a correspondência entre ambos seja posterior ao processo de criação de “*Virginius*”, Bocaiúva mantinha vínculos com norte-americanos e poderia ser mediador entre as notícias do mundo teatral estadunidense e Machado de Assis.

Por tudo isso, é mais do que improvável que ele não tivesse ouvido falar na peça de Knowles. Isso não quer dizer evidentemente que se trata de uma prova de que “se inspirou” nela ou mesmo que a leu. Como já foi dito, o incentivo para tratar do tema, além do sucesso de Knowles, pode vir da recorrência do tema na literatura ocidental. Há registros de tratamentos ficcionais do argumento da tragédia de *Virginius* ao longo do século XVII e, em maior número, do século XVIII. Em Inglês, desde John Webster, em 1654, até Jonh Bidlake, em 1800, há, pelo menos, nove títulos que citam *Virginius*.¹⁹⁴ É possível que Machado tenha ouvido falar de alguns deles e que tenha folheado e lido uns tantos.

Seja como for, está claro que a lenda romana de *Virginius* se inscreveu na tradição literária em diversas línguas (Latim, Inglês, Alemão) e que ressurgiu com força popular quando autores, como Lessing e Knowles, procuravam temas trágicos capazes de elevar personagens burgueses e despertar a catarse, via identificação com um herói burguês na humanidade como um todo.

Quando Machado escreveu sua narrativa, o problema da heroificação do burguês já fora bastante discutido e tornara-se uma espécie de dilema ultrapassado, já que 1848 e todos os seus significados na França, bem como a ascensão de posturas socialistas na Inglaterra e na Alemanha, vinham produzindo um largo corpo discursivo de ponderação e crítica ao mundo

¹⁹⁴ Cf. Meeks, Leslie Howard. *Sheridan Knowles and The Theatre of His Time*. Bloomington: The Principia press, 1933, p. 67-68.

burguês. Não é desprezível, por tudo isso, a hipótese de que Machado mapeou o que pensava ser os principais conflitos de classe do Brasil naquele momento.

A exemplo do que tentaram Knwoles e Lessing – e, de resto, diversos escritores de sua predileção, como Molière e Diderot –, Machado esperava criar efeitos estéticos a partir das tensões, conflitos e estereótipos das classes sociais em luta. Contudo, o mapeamento das classes pressuposto no conto é, dialeticamente, um mapeamento do eterno conflito entre bondade e maldade. Tal tentativa de despolitizar a trama tinha uma função política para a qual chamei atenção. Se ele, como tudo indica, vinha estudando a tragédia burguesa, deve ter percebido que a perda da universalidade do ponto de vista ocorria junto com a remoção dos poderes institucionais que garantiam ou tentavam garantir a imediaticidade dos significados artísticos em relação ao sentido da sociedade como um todo. Nesse momento, significado artístico e sentido social entraram para a esfera crítica, como acontecera com Lessing, que, em 1772, pensou despolitizar seu drama, heroificando o burguês iluminista na luta contra a aristocracia estamental.

Ler Lessing ajuda a entender como o enredo amoroso foi utilizado na organização dessas concepções amplas, numa espécie de alegorização da relação burguesa e da persistência da alegorização do amor – em oposição ao interesse – como sentimento de resistência e luta contra o autoritarismo.¹⁹⁵

Emilia Galotti é um drama bem mais conhecido do que *Virginius* e há traduções da peça para o Português.¹⁹⁶ Isso torna desnecessária uma paráfrase pormenorizada.

Interesse e amor, tirania e cuidado, nobreza e burguesia, contrapõem-se nas figuras do Príncipe e do Conde Appiani. Odouardo, pai de Emilia, constitui uma espécie de *raisonneur*, explicitando e criticando a atração que a aristocracia exercia sobre a burguesia, insinuando que qualquer aproximação entre burguesia e aristocracia se dava em prejuízo dos valores positivos desta última.

¹⁹⁵ Nesse sentido, José Aderaldo Castello, op. cit., foi ao nó da questão, ao expor que, embora seja simples dizer, Machado duradouramente refletiu a respeito das lutas entre amor e poder. Para o mesmo sentido, mas enfatizando o egoísmo ao invés do poder, apontam os trabalhos de Caldwell, op. cit., 1970, e *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a Study of Dom Casmurro*. Berkeley: UCLA Press, 1960.

¹⁹⁶ Lessing, Gotthold Ephraim. *Emilia Galotti*. Trad. Karin Volubuef. São Paulo: Hedra, 2010. Utilizei também *Emilia Galotti: a tragedy in five acts*. Trad. Anna Johanna Gode von Aesch. Nova York: Barron's Educational Series, 1959.

A peça é, portanto, uma reflexão sobre a decadência dos valores aristocráticos e ascendência de valores burgueses e, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre as melhores maneiras de tratar tais mudanças sociais esteticamente.

Para Machado, uma obra artística precisava organizar, em uma unidade, o material posto pela vida social (as funções que ascendem, as que desaparecem, os costumes, as estruturas de relação). Nessa organização, o ponto de vista organizador entraria em questão, sua legitimidade não estaria garantida de antemão, nem por leitores de posições e gostos relativamente homogêneos, nem pela estabilidade política e econômica da classe que defendiam.

Colocadas lado a lado, *Virginius* de Knowles e *Emilia Galotti* ajudam a tornar um pouco mais evidente o estofado do que Machado buscou na história romana e na tragédia burguesa, e como as mergulhou nas necessidades e dilemas estéticos de parte da intelectualidade liberal do Rio de Janeiro dos anos 1860.

A exemplo dessas tragédias burguesas, sua tragédia mulata está em conflito com a sociedade tal como é, embora diferentemente de seus precursores, Machado tenha dividido o equivalente à nobreza entre bons e maus nobres. Tal como em *Emilia Galotti*, esse conflito é sentimentalizado e moralizado. As contradições eu-sociedade, mesmo as contradições entre as posições sociais fazem parte da estrutura montada por ambos, mas essa estrutura é, por assim dizer, interdita.¹⁹⁷

Lessing escreveu de *Emilia Galotti* que fora uma tentativa de despolitizar a Virgínia romana, reduzindo o conflito aos seus elementos estéticos mais fundamentais. Com isso, ele encontraria uma sublimidade diferente. A fortuna crítica, contudo, lhe criticou por não conseguir formalizar uma motivação para a insistência de Emilia para que seu pai a matasse. Mesmo a motivação desse último é constantemente posta em dúvida.

O fato de tantos críticos entenderem que uma motivação interna às personagens é necessária para justificar seus atos traz luz para o fundo da ênfase de Machado de Assis na

¹⁹⁷ Para uma discussão a respeito da noção de “tragédia burguesa” de acordo com Lessing, ver: “Lessing and the Bourgeois Drama”, de Fred O. Nolte (in *The Journal of English and Germanic Philology*, v. 31, n.1, janeiro de 1932, p. 66-83). Para uma discussão a respeito dos conflitos eu-sociedade, isolamento-comunidade, ver “Emilia Galotti e o nascimento do realismo”. In *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, de Roberto Schwarz. Para uma discussão a respeito das maneiras com as quais Lessing se apropriou da estrutura da tragédia e das discussões sociais de seu período, com ênfase no problema da estrutura do gênero, ver Robert R. Heitner, “*Emilia Galotti*: an Indictment of Bourgeois Passivity”. In *The Journal of English and Germanic Philology*, v. 52, n.4, outubro de 1953, p. 480-490.

“consciência moral” de suas personagens. Sobretudo, evidencia que a avaliação da estrutura estética de um drama passa pelo reconhecimento de motivações “pessoais”, o que tem instigante similitude com a técnica de Machado de reduzir os embates épicos a questões pessoais.

Pretensamente, Lessing não vivia ainda um período em que o “eu” tinha a naturalidade ideológica para propor-se como fundamento estético de toda estética – como, muitas vezes, se exige dele. Vivia um período de transição em que a teoria da tragédia não podia mais ser posta em prática, uma vez que a motivação trágica, por definição mais ampla do que o herói, emperrava na motivação individual.¹⁹⁸

É claro que ao “despolitizar” a história romana de Virginius, que é, em essência, política, Lessing a politiza da maneira como a burguesia esperava: entregando ao eu o poder de decidir, escolher, ir e vir. A poética de Lessing, implicitamente, é a poética de percepção e mapeamento da subjetividade.

Machado se viu em meio a dúvidas correlatas àquelas encontradas pelo dramaturgo alemão. A denegação da história e da política, em ambos, evidencia a maneira pela qual lhes foi possível isolar problemas estéticos do chão conflituoso que lhes gerou. A retração da história abriu também espaço para a existência do “eu”, da “pessoa moral”. Com isso, o brasileiro construía as possibilidades de entender escravos, agregados, sitiantes e elites a partir de decisões tomadas por si, o que o afastou da ideia, ainda persistente, de que escravos e ex-escravos não eram agentes de vontade, nada realizavam, a não ser o trabalho demandado pelos seus senhores.

A comparação entre Lessing, Knwoles e Machado evidencia quanto, em 1864, as formas literárias construídas por este último estavam longe de ser formas meramente “importadas”. O escritor estava preocupado em construir literatura a partir dos problemas e formas que pensava ser os mais relevantes no seu chão social. A maneira como construiu sua narrativa indica não somente que tentou estetizar o destino do sitiante Julião e de sua filha na dissolução do escravismo, mas, talvez, sobretudo, que estava pensando nas possibilidades e condições de escrever narrativas em tal situação. O drama burguês, escrito por dramaturgos de corte iluminista, para um público burguês, foi aqui transformado em uma narrativa mulata, escrita por um jovem escritor, liberal, ávido por entender as possibilidades do final do

¹⁹⁸ As discrepâncias entre teoria e prática da tragédia foram estudados em “Lessing and The Drama of The Theory of Tragedy”, de Claudia Brodsky. In *MLN*, v.98, n.3, abril, 1983.

escravismo, para um público cuja base material era a economia escravista em vias de ser substituída.

É verdade que Machado parece ter reavaliado o projeto delineado em “Frei Simão” e “*Virginius*”, fazendo o foco migrar dos conflitos sociais para os conflitos privados em torno do casamento, da formação da família. Não terá sido fácil a negociação entre suas perspectivas como escritor, mulato, liberal, e as diversas perspectivas de seus colegas e leitores, entre elas, perspectivas racistas, deterministas, em constante flerte com a extinção dos ex-escravos como melhor maneira de fazer progredir o país.

9 AMBIVALÊNCIAS MACHADIANAS

Hipoteticamente falando, a narrativa que estivemos estudando está organizada como uma reflexão a respeito das possibilidades de uma integração do homem livre pobre, mulato, sitiante, nas sociedades pós-escravistas, bem como uma reflexão a respeito das possibilidades de narrar essa integração.

Desde a minuciosa escolha vocabular (no momento em que escreveu o conto, Machado parecia pensar que, por motivos ainda difíceis de esclarecer, escravos – e negros – não deviam ser protagonistas de ficções), passando pela caracterização e trajetória das personagens (de negro a mulato, o homem livre vivia uma parte das transformações que o legitimavam para a cooptação pelo núcleo institucional da sociedade do outono escravista), até chegar à montagem do conflito principal (escravismo ético *versus* escravismo pulsional) e à resolução dele (homem livre mulato e senhor de escravo ético constroem o laço possível no Brasil escravista, depois de todas as decepções), tudo nessa narrativa indica que ela ficcionaliza a experiência social da lenta derrocada do escravismo a partir de um ponto de vista ambivalente, a um só tempo abolicionista e emancipacionista, historicizador e naturalizador, crítico e harmônico, comunitário e individual.¹⁹⁹

Tamanha ambivalência é talvez sintoma de uma sociedade cujo sentido era difícil de entender e cuja lógica era também uma lógica de silenciamento de si mesma.

Em outras palavras, Machado não apenas escreveu *sobre* visões de mundo que vinham sendo decompostas na decadência do escravismo, ele *foi* uma dessas visões, uma das visões *no* outono do escravismo. “*Virginius*”, segundo entendo, transita entre o que não tem cabimento (o paraíso escravista na Terra) e o que não poderia vir a ser (a integração do homem livre nesse paraíso). Daí a sublimidade fantasmagórica dos valores. Daí o

¹⁹⁹ Raymundo Faoro compreendeu o caráter ambivalente da posição de Machado. Nem antigo, nem moderno, nem escravista, nem burguês, Faoro interpreta o escritor como uma consciência da transição entre dois mundos, o dos estamentos e o das classes, mas sempre resistente a ambos. Ver Faoro, op. cit.

aparecimento de conflitos entre indivíduos e sociedade (Carlos, Julião, Elisa, Pai de Todos, os quatro não têm lugar na vida social: Carlos é expulso da fazenda do pai, Julião levou uma vida de emigrante, Elisa morreu e Pai de Todos é um homem raro que, opina o narrador, deveria ser encontrado em toda a parte, mas é uma exceção). Contraditoriamente, a narrativa formaliza a ideia de que há lugar para todos *naquela* sociedade.

O limite e o equívoco de tal diagnóstico histórico abriram os espaços para uma estética problematizadora. Por outro lado, como não criticar os fundamentos dessa estética quando eles podem – pelo menos por hipótese – partir da exclusão de escravos e negros de qualquer possibilidade de inclusão na dialética do “paraíso”? E como podemos interpretar a dialética emperrada do conto, em que, para Julião e Elisa, tudo se transformou para seguir sendo o mesmo ou ainda pior?

Diante de tamanhas ambivalências, sobreposições e sobredeterminações, não tentei senão propor hipóteses, ciente de que, com o aprofundamento e complexificação das pesquisas sobre a participação de Machado no *Jornal das Famílias*, agora disponível no site da Biblioteca Nacional, o adensamento do debate exigirá novas mediações de leitura e excluirá algumas das utilizadas aqui.

Apontei certo paralelismo entre as posições de Machado e do narrador. Não tenho certeza quanto ao grau desse paralelismo, nem está ainda totalmente claro para mim até onde ele vai e quais as consequências que poderia ter para a interpretação dos primeiros contos machadianos. Por um lado, o narrador articula uma série de eufemismos para afastar a relação escravista das personagens positivadas pela trama. Com isso, Machado purifica Pai de Todos, o amigo fazendeiro do narrador e o próprio narrador, e, por assim dizer, contamina Carlos. Julião e Elisa estão, concomitantemente, em disputa e em julgamento. Talvez continuem em disputa, agora pelas tendências interpretativas do conto.

Pouco a pouco, o escritor complexificaria a técnica de composição das personagens, mas, até o momento em que escreveu “*Virgilius*”, ele parecia crer que o melhor para a literatura era determinar de maneira dualista o bom e o mau, vilões e mocinhos. Portanto, os valores implícitos no conto parecem bastante afins das suas posições em resenhas, crônicas e pareceres. Por outro lado, principalmente no que concerne à visão romanesca a respeito dos fatos, Machado se diferenciou do narrador, sendo uma espécie de antípoda autônomo, mais à feição do que quase unanimemente se tem pensado ser a relação entre o escritor e seus outros “autores”, Brás Cubas, Casmurro, Aires ou mesmo o “autor” de *Quincas Borba*. Mas o

narrador não é o mesmo do início ao fim da narrativa. Ele se distanciou de sua postura “romanesca” ao aceitar que testemunhou uma “tragédia” e ao relatar a passagem do “romance” para a “tragédia” em uma “narrativa”. A dialética dessa mudança é tão complexa e instigante que, penso eu, temos ainda muito a aprender com “*Virginus*” sobre a tarefa de escrever narrativas no escravismo e sobre as feições particulares que tomaram as obras estéticas produzidas na e para a sociedade escravista.

A dificuldade em discernir a distância entre narrador e escritor mostra que, embora a divisão de personagens e mesmo a organização dos campos semânticos embarque num espírito dualista, tipicamente melodramático, quanto aos dilemas sociais implícitos nada é dualista ou precisamente delimitado nesse conto.

Como hipótese, proponho que, no início dos anos 1860, Machado, em que pesasse ser abolicionista e liberal, defendia que os senhores de escravos assumissem eticamente um compromisso diante de seu plantel e da sociedade, mas não reconhecia esperança em qualquer tipo de mediação institucional, especialmente jurídica, contra os crimes senhoriais; pensava que, sendo a sociedade uma sociedade escravista, a ficção não deveria maldizer acintosamente os senhores de escravos; ou porque o público assim desejava, ou porque pensasse dessa maneira, ou por força do costume (ou as três hipóteses em mistura), preferia protagonistas “trigueiros” a negros e protagonistas homens livres a escravos; da mesma maneira, entendia que não era de bom tom que um ex-escravo se casasse na ficção com uma mulher da sociedade; compunha, com a ajuda do catolicismo, uma perspectiva metafísica, em que não faltou nem mesmo uma comparação entre o escravista ético e Deus; por fim, problematizava a interpretação “romanesca” da vida nacional. Como se vê, há posições estéticas e posições políticas no apanhado que acabei de fazer, mas as posições estéticas são organizadas de acordo com as posições políticas. Por assim dizer, as escolhas estéticas visam a organizar ideias políticas de Machado. “*Virginus*” seria, assim, um conto quase-alegórico.

A inscrição dos conflitos no eterno e universal “humano”, por isso tudo, merece ser entendida como uma tentativa de nosso intelectual compreender e organizar uma assombrosa experiência premida entre as categorias do velho escravismo e as novas categorias da burguesia do dinheiro. O acacianismo que pode haver em lembrar que Machado era um escritor complexo numa situação complexa talvez seja perdoado pelo leitor que lembrar as constantes leituras dualistas, pró-eterno e contra o realismo, pró-realismo e contra o eterno. Constante nos literatos do período, a estratégia de estar para além do tempo e do espaço ajuda

na compreensão dos contos quando entendidas nas ambivalentes relações que a fundam, mais do que no valor de face que alega.

De resto, o contato entre política e estética era uma questão objetiva para os intelectuais do século XIX, pois, ao que tudo indica, não havia campo intelectual relativamente autônomo no século XIX brasileiro, incluída aí a possibilidade de um campo artístico ou literário.²⁰⁰ Escrever narrativas de ficção passava por inserir-se em situações, instituições e narrativas políticas. A todo preço, analisar esteticamente uma obra artística do século XIX brasileiro implica, ao menos como uma das tarefas fundamentais da pesquisa sobre literatura, localizá-la no espectro de posições políticas que os artistas reproduziam e produziam. Sem isso, desconhecemos o tutano do que, ao longo dos anos, Machado optou por denominar “leis literárias”.

Tanto os moldes da tragédia burguesa de Gotthold Ephraim Lessing, James Sheridan Knowles, Émile Augier e outros, quanto o folhetim, nos moldes franceses, vêm aos termos dessa ambivalência desconcertante. O tema e a organização do conto giram em torno do seguinte problema: como organizar esteticamente a tentativa do homem livre *agora* mulato de encontrar um lugar na sociedade de transição entre relação escravista e relação assalariada? A cada linha do conto, vislumbramos um autor contorcido, às voltas com questões doloridas, objetiva e socialmente doloridas. Mas Machado executou a tarefa. A integração do mulato em uma fatura literária pensada em detalhes sugere uma nova forma estética, por acaso ou não conquistada no contato com a narrativa curta, também ela um gênero cujos protocolos estavam sendo decididos nas lutas literárias e políticas do século XIX. Se vale de algo, em “*Virginius*”, um conflito social brasileiro foi esteticamente organizado num novo gênero, o conto, a breve narrativa em prosa.

Esteticamente, havia muito ainda por fazer – um sistema inteiro, com suas instituições, pressões, contradições. Mas algo havia sido feito. Uma postura historicizadora começava a pressionar as fissuras objetivas da sociedade escravista, sendo, concomitantemente, possibilitada por estas mesmas fissuras. Tudo o que era sólido – até mesmo o assaz fixo escravismo, mais fixo até do que a finada dieta germânica – estava por tomar novos nomes, novos enredos, novas personagens, novos conflitos. Ou, talvez, nem tão novos assim.

²⁰⁰ Sinto certo incômodo em referir que não havia campo literário no Brasil. Seria preciso descobrir e compreender o que havia então no Brasil? Devo a Fabrício Santos da Costa indicações a esse respeito.

CAPÍTULO II
DINHEIRO E PESSOA MORAL
NAS MEMÓRAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

1 TEMA ESTRUTURAL DA COMPOSIÇÃO DAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS: PENSAR O BRASIL ENTRE O JORNAL E O LIVRO

Machado de Assis compôs as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-1881) como um todo orgânico? Quando sim, é possível conhecer quais forças e desejos orientaram a elaboração desse todo? Há elementos para mapear algumas das escolhas artísticas implicadas no processo de escrita do livro, na composição do todo? Tais escolhas artísticas o que significavam no campo dos possíveis do período?

Este capítulo investiga a “memória da construção” das *Memórias póstumas*.²⁰¹ Parte-se da premissa de que as escolhas artísticas implicadas no processo de criação literária do romance ficaram marcadas na fatura da obra, discerníveis principalmente em algumas repetições estruturadas, caso da presença do interesse financeiro das personagens como subtexto do sentido das cenas e de estruturas de logro das narrativas-clichê a respeito do adultério, do amor e do “resgate” da cortesã.

A presença dessas recorrências ajuda a estabelecer com relativa convicção um núcleo de questões e dúvidas que Machado colocou para si mesmo enquanto produzia seu romance. Pretende-se, com isso, apresentar alguns princípios das escolhas formais do escritor e discuti-los em função de sua convergência ou divergência em relação ao todo da obra, ou ao todo reconstruído teoricamente.

A ambivalência estrutural de Brás Cubas (personagem envolvido nas ilusões do tempo vivido, narrador irônico em relação ao seu envolvimento enquanto personagem; criticado, crítico; anteparo de empatia para o leitor, ponto de fuga para distanciamento do leitor) é entendida aqui como resultado da opção de Machado de Assis de rasurar possíveis sentidos

²⁰¹ Enunciado utilizado por Regina Zilberman em “Minha teoria das edições humanas”, p. 24. In *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Uma versão condensada deste ensaio está disponível em Zilberman, Regina. *Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2012.

gerais para seu enredo. Pátria, família, ciência, sujeito, política, Deus, conceitos e valores que estruturam o sentido do enredo de quase todas as narrativas do século XIX no Brasil cedem lugar a uma pletora de interesses individuais, sobretudo financeiros, mas também simbólicos. Ressaltam-se, nesse contexto, a frustração de Brás em não ser figura daqueles valores, o logro ao desejo do leitor implícito por aqueles valores e o cinismo irônico e moralista – por parte do narrador – frente à particularidade obtusa dos interesses que conduziram sua vida e das demais personagens.

Uma das tarefas será demonstrar que Machado estruturou o romance de maneira a frustrar Brás, lograr o leitor implícito, e exigir um leitor ideal empenhado em reconstruir a rede de interesses que move o enredo, sem moralizar a fatura; mormente, o leitor ideal reconhece que não há que reencaixar Brás nos valores que cinicamente ele não foi capaz de realizar.

O todo artístico das *Memórias* foi organizado a partir do firme propósito de resistir ao encaixe de um valor central como razão de ser da narrativa. É um livro com diversos centros de poder, uns mais efetivos, outros menos, construído para que o “autor” (um defunto) tivesse lugar imaginário entre esses poderes pulverizados, um lugar discursivo, não efetivo. Desta perspectiva, o fato de ele estar morto alegorizaria a inefetividade dos projetos pensados pelas elites intelectuais ao longo da primeira metade do século XIX. Para o ponto de vista que organizou esse romance, um modo de ser estava desaparecendo da vida brasileira – e ocidental –, deixando atrás de si projetos inefetivos e inciência para compreender as razões dessa inefetividade.

A essa altura, Machado parece descrever da possibilidade e da legitimidade de um projeto de integração nacional, pautado pela inclusão dos ex-escravos na sociedade. Em lugar deste projeto, advêm, primeiramente, interesses constituídos em torno da expropriação do trabalho escravo, sobretudo em torno do lucro proporcionado pelo tráfico de escravos e, mais tarde, os interesses originados pela abertura de bancos e realocação de capitais em diversos novos setores com tendências especulativas. Brás sinalizaria, então, o lugar vazio do dinheiro improdutivo, da riqueza estruturada para reproduzir-se por meio da miséria.

Nutrido por condições simbólicas – educação na Europa, inserção no campo político – e por condições materiais – riqueza familiar, herança – para fazer algo, Brás passa a vida à toa. É o tema recorrente na literatura, presente, por exemplo, em *Viagem na minha terra*, da classe social que deixa passar suas possibilidades de intervenção na história. Não obstante,

Machado se abstém de esclarecer o que Brás (e o Brasil) deveria ter feito da própria vida. À pergunta: o que fazer (ou o que não fazer)?, as respostas são diversas, e nenhuma delas é plenamente legítima ou mesmo razoável. Possibilidades de identidade nacional são liquidadas pelos interesses constitutivos do enredo, a corroer as aspirações épicas da intelectualidade do período. As relações entre a biografia de Brás e alguns dos eventos centrais da historiografia nacional acabam por afunilar a grandeza e sublimidade épicas na imaginação miúda e sugestionável de Brás.²⁰²

Em resumo, as próximas seções tentarão argumentar no sentido de que as escolhas artísticas que conduziram a composição das *Memórias* articulam a cada passo um logro de quaisquer aspirações épicas, uma frustração do poder da personagem em constituir uma posição na sociedade (ou mesmo a noção de sociedade), e uma incongruência de interesses jamais orientada por um valor central (com a exceção, talvez, do desejo implícito de compor esteticamente a sensação de falta de caminhos legítimos).

O todo das *Memórias*, as páginas seguintes esclarecerão como e por que, foi, quem sabe, elaborado como uma discussão a respeito do Brasil e de como se deveria escrever literatura nas condições brasileiras por volta dos anos 1880. A hipótese de que Machado compôs o romance em meio a discussões a respeito das narrativas sobre identidade nacional autoriza outra, a saber: o livro realiza uma crítica estética, ou melhor, com relativa autonomia estética, das elites, mas também uma autocrítica da posição dos intelectuais nos problemas do país, incluída aí a posição do próprio romancista. Seria uma tentativa de lidar com um desafio formal sugerido ao escritor pela política editorial da *Revista Brasileira*: ser passagem entre o jornal e o livro. Talvez isso explique certas referências jocosas ao leitor e a utilização de capítulos curtos, em que não fica excluída a possibilidade de autoironia à concepção dos editores a respeito dos leitores.

Entre os problemas epistemológicos postos pela leitura proposta está o fato de que as perguntas remetem a respostas coincidentes com elas mesmas. Por exemplo, o pesquisador constata que Machado utilizou uma série de vocativos ao longo do romance. É um gesto artístico consistente, repetido, estrutural: “bom e fiel amigo!”, “leitor”, “Virgília amada”, “pobre Eugênia”, “alma sensível”, “pósteros”, “pena de maus costumes”, “nariz, consciência sem remorsos”, “senhor”, “abençoadas pernas”, “tu leitor”, “número fatídico”, “multidão”, “amiga minha” – e um grande número de outros ainda. Consequentemente, afirma que tais

²⁰² Zilberman, op. cit., 2012.

vocativos são maneiras com as quais o narrador finge dialogar com significantes de seu próprio texto, com o leitor, com personagens. A presença de vocativos, repetição estruturada, é significante constitutivo do ser do narrador e do protagonista, além de âncora para possibilidades de relações de leitura. Como localizar essa técnica de escrita, tão presente no romance, no todo pretensamente estruturado por Machado – discutir narrativas para e sobre o Brasil –, como ela ajudou a compor esse todo?

Há várias maneiras de responder a isso: por exemplo, a repetição do uso de vocativos serviu para compor o estilo do narrador, para acentuar que, no além morte, ele estava sozinho; para enfatizar momentos de euforia contrapostos a momentos melancólicos; para colorir a linguagem e dar-lhe certo andamento humorístico. Caracterizar o narrador e sua linguagem, conferindo-lhe toques humorísticos e acentuando momentos de euforia ou contrabalançando tonalidades melancólicas, acentua que a técnica de escrita diz respeito à criação de determinados efeitos, nesse caso, o efeito de galhofa, além de caracterizar o narrador como galhofeiro. Interpretação válida, mas redundante. Saltar fora dessa remissão da técnica a si mesma exige arriscar uma interpretação do que, para o escritor e intelectual Machado de Assis, parecia ser o principal da composição do romance, o que ele chamava nas resenhas que produzia de “alma do livro”. Se o uso de vocativos estabelece tom de galhofa, a galhofa ridiculariza a quem ou o quê?

Estudar o uso das técnicas implica conhecer ou, ao menos, ter uma hipótese a respeito do sentido – aqui na acepção de direção – artístico do romance, do plano em torno do qual Machado foi compondo cena a cena, acrescentando personagens, fabulando a voz de Brás.

No caso das *Memórias* – como em quase tudo o que escreveu – Machado realizou meticuloso trabalho de estruturação de signos. Contudo, não seria erro aproximar-se, a partir da ideia de “todo”, de uma obra compreendida como fragmentária por boa parte dos leitores? A hipótese que guia esta leitura é de que há uma unidade artística cujo caráter é ser uma crítica imanente – dolorosamente imanente – e autocrítica humanista, do desabamento do escravismo. Isso foi feito formalizando em viés paródico o anseio por narrativas afiladas para responder perguntas como: o que é o Brasil? O que foi o Brasil? O que será o Brasil? Qual a boa vida de ser vivida por uma mulher nesse país? Qual o bom caminho a ser seguido por um homem aqui? Nesse país, como escrever literatura? Quando as posições com legitimidade para responder a essas perguntas não existem mais ou existem de maneira farsesca e reacionária, como o escritor constrói legitimidade para si mesmo? Quando um mundo inteiro

e suas relativas posições sociais, senhor, escravo, sinhá, pai, filhos, quando as fundações de um mundo inteiro ruem vagarosamente, tijolo a tijolo, como manter vivas as ideias de coesão, hierarquia e legitimidade gestadas no mundo que rui?

É bem verdade que, ao inscrever as técnicas em um sentido determinado, o pesquisador corre o risco de inscrever no trabalho artístico um *Ur*-texto histórico, uma história do Brasil que estaria presente nas escolhas formais de Machado pelo fato de ser história do Brasil. Nesse caso, a fatura estética machadiana seria traduzida para a história – e vice-versa –, enquanto nem sempre o pesquisador articularia, na tradução efetuada, a história da fatura, o conjunto de conflitos, possibilidades e expectativas institucionais, formais e individuais que possibilitaram o conjunto de técnicas literárias utilizadas para compor os efeitos estéticos a serem produzidos na relação de leitura. Ou, por outra: o sentido histórico se transformaria no todo composicional do romance, todo que dá sentido para o sentido estético e para a própria história de construção do objeto. Contudo, esse “todo” é “para-nós”, jamais “para-si”, nem “em-si”. No momento de suas elaborações, as obras do passado não estavam sendo criadas para a história que veio a ser, mas na história que estava sendo, em meio a uma série de conflitos particulares e singulares cujos móveis cabe pesquisar. A história de um objeto artístico seria então – é claro que entre outras inúmeras abordagens possíveis – a história de conflitos que efetivamente o constituíram, seja por se apresentarem explicitamente no conjunto significativo da obra, seja por se apresentarem como inconsciente implícito, que está “para-nós” sem estar “para-a-obra”, ainda que estando “na obra”.

O conjunto de conflitos a que me refiro não significa somente as tensões sociais objetivas, como, por exemplo, entre conservadores e liberais, emancipacionistas e abolicionistas, monarquistas e republicanos. A estrutura da ficção não é imediatamente determinada pela estrutura política, mas – na lição de Antonio Candido – a estrutura social é mediada enquanto linguagem para a ficção. Muitas vezes, a linguagem ficcional machadiana era autônoma de direito, nem sempre de fato – a respeito do que a análise de “*Virginius*” no Capítulo I terá talvez nos prevenido.

Se assim for, quais escolhas artísticas se inferem da análise das *Memórias*, como essas escolhas foram organizadas num todo – não necessariamente coeso –, e que conflitos imaginários ou objetivos (ou objetivamente imaginários) estruturam os limites da forma? Voltando ao exemplo: há uma recorrência no uso de vocativos ao longo do romance. Essa recorrência – de acordo com uma hipótese de leitura – explicita o tom de galhofa do narrador.

Agora cabe responder a seguinte pergunta: se e como as técnicas singulares, por exemplo, o uso de vocativos, compõem um todo artístico que se propunha a discutir de maneira autocrítica narrativas sobre o Brasil, ou, precisamente, o Brasil como narrativa?

2 ALGUNS TEMAS E FORMAS DA *REVISTA BRAZILEIRA* NAS *MEMÓRIAS PÓSTUMAS*

As *Memórias póstumas de Brás Cubas*, à época grafadas *Memorias posthumas de Braz Cubas*, foram publicadas na *Revista Brasileira*, quinzenalmente, entre 15 de março e 15 de dezembro de 1880.

A *Revista Brasileira* circula atualmente, mas teve diversas fases e, entre elas, interrupções. O site da Academia Brasileira de Letras²⁰³ informa oito fases, das quais interessam para este estudo as três ou mesmo as duas primeiras.

Francisco de Paula Meneses fundou e dirigiu a revista em 1855, dando-lhe o subtítulo de “jornal de literatura, teatros e indústria”. Em 1857, dessa vez com o subtítulo de “jornal de ciências, letras e artes”, retomou-se a publicação. Desde então até 1861, o periódico logrou continuidade. A segunda fase ou “fase Midosi” – referência a Nicolau Midosi, editor – estendeu-se de junho de 1879 a dezembro de 1881. Na nominata de colaboradores, constam Silvio Romero, Franklin Távora, Araripe Júnior, Taunay, Machado de Assis, entre outros.²⁰⁴ Franklin Távora era o redator-chefe, remetendo correspondências para intelectuais nas províncias, além de escrever romances, artigos, resenhas e lidar com polêmicas.²⁰⁵ Quase quinze anos depois, José Verissimo tomou a peito a edição de 93 números, entre janeiro de 1895 e setembro de 1899.²⁰⁶

²⁰³ "Revista Brasileira". Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=31>. Acessado em: 7/4/2012.

²⁰⁴ Sodré, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 267.

²⁰⁵ Cláudio Aguiar em *Franklin Távora e o seu tempo*. Rio de Janeiro: ABL, 2005, p. 355 e ss., sintetiza as atividades de Franklin Távora da *Revista Brasileira*.

²⁰⁶ Zilberman, op. cit. 2004, p. 30. Ver também o site da ABL.

Quanto a Midosi (e à *Revista*), testemunha uma crônica de Carlos Laet, que abordava, em 1908, os sentimentos concernentes à Lei Áurea. Laet, aliás, colaborou com o periódico, escrevendo, principalmente, “crônicas literárias”.

Quando logrei sair, na companhia do meu saudoso amigo Nicolau Midosi diretor de uma secção da Secretaria do Império e fundador de uma Revista Brasileira, que atingiu crescido número de volumes e antecedeu à do José Veríssimo estávamos persuadidos de que já se aplacara o movimento popular; mas quanto nos enganávamos!²⁰⁷

Conforme estudo de Cláudio Aguiar, no período de refundação, Midosi (1838-1889) trabalhava na Secretaria do Império, assim como Távora. Teria sido no escritório da Secretaria, no Largo do Rocio, que a burocracia do Império refez os planos da revista. A ambição expressa em correspondências era reunir os trabalhos dos intelectuais mais ilustres da nação.²⁰⁸ Machado colaborou com essa fase da revista, participando assiduamente desde o primeiro número. É possível que o tenham consultado sobre o projeto editorial e não é exagero considerar a hipótese de que planejou as *Memórias* para serem publicadas na revista. Indica-o um conjunto de escolhas estéticas que apontam uma intertextualidade peculiar ao debate cultural brasileiro e da própria revista, sem prejuízo, é claro, de sua eventual generalização como texto disponível na circulação mundial da literatura.

A exemplo do que aconteceu na colaboração machadiana com outros periódicos, especialmente o *Jornal das Famílias*, enfatizar suas escolhas artísticas em diálogo com citações, alusões e paródias de grandes autores do ocidente obscurece quando não oblitera o sistema de tensões intelectuais mais imediatas no qual aquelas citações, alusões e paródias foram mobilizadas, bem como bota a perder o núcleo de problemas, convenções de escrita, temas e tons comuns a muitos intelectuais brasileiros do tempo.

Se, nem que seja pelo sabor de testar a hipótese, for possível sustentar que o romancista planejou as *Memórias* para inseri-las nos debates sugeridos pela política editorial da *Revista Brasileira*, quais os principais elementos desse planejamento?

Além da edição na *Revista Brasileira*, em vida de Machado, o romance apareceu em livro em três ocasiões: 1881, pela Tipografia Nacional; e 1896 e 1899, por B. L. Garnier. As subtrações e acréscimos da edição de 1881, em comparação à edição de 1880, foram estudadas por Regina Zilberman, que aponta para uma “poética” estruturadora da obra:

²⁰⁷ *O país*, 10/05/1908. Consultado a partir de memória.bn.br.

²⁰⁸ Aguiar, op. cit., p. 357.

A poética do romance de Machado de Assis [*Memórias póstumas*] parte de um esforço específico: o de eliminar a figura do autor, aplicando o método de composição que escolheu e definiu desde a abertura do texto (...), anulando a participação do autor enquanto subjetividade.²⁰⁹

Tal poética consistiria em estetizar a contradição central para a modernidade, qual seja, que “para camuflar a natureza material da obra, um bem comercializável, [a poética machadiana] precisa esconder o escritor, transfigurando-o na entidade ‘autor’”.²¹⁰ Segue daí o questionamento: “Se se visa ao resgate da materialidade da obra e à reinserção do sujeito na história, como proceder?”.²¹¹ A resposta de Zilberman passa pela desalienação – na pesquisa sobre literatura – das atividades de produção e leitura dos escritores, bem como do suporte de orientações dado pela economia e pela sociedade na vida deles. Duas tarefas de entendimento da produção literária se sobressaem dessa resposta, uma negativa, a seguinte positiva: o escritor não é entendido como “autor” de sua obra, mas como escritor com uma determinada posição frente à tradição, à sociedade e à economia. Como consequências desse tipo de postura, nas palavras de Zilberman: “Quando se incorporam os resíduos da história de um escritor à história de sua obra, desfazem-se os mitos: aquele sujeito alcança uma identificação própria e única, a criatura produzida mostra-se na sua integração ao sistema inteiro de que faz parte”.²¹²

De que maneira a *Revista* – aparente resíduo do processo de produção das *Memórias* – pode ser entendida como elemento constitutivo de sua forma?

Nos volumes em que as *Memórias* vieram a público, há estudos literários, lexicográficos e linguísticos, biografias, história, crítica, poemas e, em junho, uma homenagem a Luiz de Camões. Em abril, por exemplo, as *Memórias* ocuparam as 17 primeiras páginas do periódico, seguidas por “Subsídios literários”, de Guilherme Bellegarde – primeira parte de uma sequência de artigos com o mesmo título, estudando trechos ou mesmo um só verso de poemas –, “Os patriotas de 1817” – 32 páginas, escritas por Távora, sobre a “revolução de Pernambuco” –, “A questão penitenciária no Brasil”, de A. H. de Bandeira Filho e, de Silvio Romero, “O poema das Américas”.

²⁰⁹ Zilberman, op. cit., 2004, p. 54.

²¹⁰ Idem, ibidem, p. 55.

²¹¹ Idem, p. 89.

²¹² Idem, p. 100.

Nos anexos VII, VIII e IX, os índices de matérias dos tomos III e IV apresentam o conteúdo veiculado pela revista de janeiro a 1º de março (antes do início da publicação das *Memórias*, sempre no dia 15) e de julho a setembro de 1880 (depois do início da publicação).

Desde o título da revista, passando por grande parte de seus artigos, uma proposta anima os colaboradores, a saber: pensar sobre o Brasil, sobre questões daquele momento (a questão penitenciária, o naturalismo literário), sobre como escrever a história da nação, sobre quais posições tomar no presente em relação a temas considerados relevantes e fundamentais no que tange à memória da pátria e à projeção dela no progresso das nações, sobre a língua escrita ou falada, seu vocabulário, ortografia e sintaxe, sobre a literatura (Távora, por exemplo, utilizou a revista para bancar a ideia de uma literatura do “Norte”).

O artigo “A Revista Brasileira”,²¹³ de junho de 1879, cumpriu papel de programa do periódico. Em primeira pessoa do plural, o redator ou redatores (possivelmente Távora) especificaram o conceito de “revista”: “transição racional do jornal para o livro” – asseveração em que ecoam recorrentes ideias de Machado. O suporte livro – segue o artigo – se afeiçoaria ao desenvolvimento de uma só matéria; o suporte jornal, a diversas matérias em “rápido percurso”; o suporte revista, ao desenvolvimento com “conveniente demora” de “todas” as matérias. A *Revista Brasileira*, na opinião de seus proponentes, destinava-se a “oferecer uma amostra da competência dos brasileiros distintos por suas grandes faculdades e luzes”, tarefa cujas raízes se nutririam do “amor da pátria”, mesmo quando, na opinião dos editores, faltavam aos brasileiros

as condições de gosto, instrução, meios, saudável direção de espírito, sem as quais não se pode cumprir a livre obrigação que equipara o artesão ao capitalista, o operário ao literato, o pobre ao milionário – a de comprar, ler e entender verdades ou ideias coligidas em volume, cuja leitura demanda largo fôlego e cujo estudo requer tempo de que o povo em geral não dispõe.²¹⁴

Algumas das opções formais mais elementares do romance – capítulos curtos, jogo de depreciação e valorização irônica do saber pseudolivresco do leitor etc. – talvez respondam, ironicamente, mas ao pé da letra, ao projeto editorial. O escritor teria organizado os traços formais da obra para que se adequassem ao estilo de seu narrador ou, talvez mais

²¹³ Tomo I, ano I, p. 5-7. Todas as referências à *Revista Brasileira* podem ser consultadas no site <http://memoria.bn.br/hdb/periodicos.aspx>, da Biblioteca Nacional. Farei a referência ao tomo e ao ano, o que permite ao interessado acessar o site e ir direto à página referida.

²¹⁴ Esse trecho é comentado por Daniela Magalhães da Silveira na p. 88 de *Fábrica de contos: ciência e literatura em Machado de Assis*. Para a pesquisadora, as *Memórias* e *Papéis avulsos* fazem parte do mesmo contexto de produção. Com isto, a temática da identidade nacional – central para a reunião de contos – ganha ainda mais relevância como chave de leitura do romance.

precisamente, planejou um narrador correspondente ao estilo dessa forma: um narrador que vive entre o livro e os jornais, sujeito algo desconcentrado, aleatório, disponível às contingências.

No final do tomo III, Balduino Coelho, Candido Rosa, Franklin Távora, Moreira Sampaio e Nicolau Midosi, como diretores da revista, assinaram resposta a Pacheco Junior, colaborador relativamente assíduo do periódico.²¹⁵ Pacheco – prometendo fundar um novo periódico – acusara os editores de não abrirem espaço para o contraditório nas discussões sobre literatura, tampouco permitir “individuação” de opiniões. Na resposta algo irônica, os signatários ressalvaram diversas polêmicas abrigadas pela *Revista* – entre elas, o artigo de Machado sobre a “nova geração” e as inúmeras discussões em torno de Silvio Romero. Em outra polêmica, A. H. de Souza Bandeira Filho criticou no artigo “Uma renovação literária entre nós” a maneira como Romero procurava legitimar Tobias Barreto diminuindo todos os demais filósofos brasileiros.²¹⁶ Por fim, cabe ressaltar que, nessa resposta, os editores apontaram dois critérios de publicação no periódico: “o mérito literário ou a utilidade”.

Provavelmente, tanto mérito quanto utilidade significavam debater sobre o Brasil. Sirva como exemplo *O patuá*, romance que antecedeu as *Memórias* na revista (foi publicado no período compreendido por outubro de 1879 e março de 1880).²¹⁷ Luís e Carlos Jansen, esse último narrador em primeira pessoa e autor do livro, viajaram, depois de inesperado convite, para a propriedade de Jacinto, uma fazenda na Lagoa dos Patos. Jacinto convidara os dois em razão de eles terem intercedido para que uma pendenga judicial a respeito de limites da fazenda fosse resolvida. Nas terras de Jacinto, os amigos caçaram, acompanharam benzeduras, participaram de serões, comeram churrasco e, um tanto nauseados, colaboraram na produção de farinha de mandioca. Um enredo amoroso, a corte de Luís à filha de Jacinto, a “independente” Glaura, entrecruza-se nos capítulos finais com o assassinato de Jacinto e a

²¹⁵ Os diretores da revista eram colegas de trabalho na Secretaria do Império. Nicolau Midosi empossou Franklin Távora como redator-chefe. Távora enviou cartas a escritores e intelectuais de diversas províncias com o intuito convidá-los a colaborar no periódico que esperava “representar a literatura brasileira”. Távora foi o sustentáculo e motor da revista, publicando resenhas e romances em praticamente todos os números e incitando intelectuais a enviar colaborações para o periódico. Quando abandonou o projeto, provavelmente em razão de discordâncias com Silvio Romero, Tobias Barreto e outros, a revista encerrou as atividades logo em seguida. Balduino Coelho fora vice-presidente da Província do Piauí, em 1855. Sobre os outros dois editores, não obtive informações confiáveis.

²¹⁶ Tomo I, ano I, p. 166-179.

²¹⁷ As citações a *O patuá* remeterão às páginas da edição do Gabinete de Pesquisa de História do Rio Grande do Sul (Jansen, Carlos. *O patuá: novela gauchesca* [1879-1880]. Porto Alegre: Gabinete de Pesquisa de História do RS, 1974). A obra também pode ser encontrada na *Revista Brasileira*, no site da Biblioteca Nacional.

busca pelo assassino (o escravo César fora acusado, depois se descobriria que o assassino fora o vizinho de Jacinto, Roberto, movido por um complexo de superstição, despeito – o mocinho esposara sua, de Roberto, amada –, e humilhação – a contenda sobre os limites das propriedades levaram este último à falência).

Ficam evidentes nesse enredo a narração de costumes locais, a descrição da fauna e da flora, a transcrição de canções populares, a descrição elogiosa da economia local e assim por diante. No capítulo II, por exemplo, enquanto se deslocam a cavalo para a fazenda, Luís e Carlos ouvem um cantarolar: “Esta noite dormi fora,/ Na porta do meu amor./ Da calçada fiz a cama,/ Da paixão fiz cobertor”.

Luís tinha notado o interesse que em mim despertara aquela aparição juvenil.

– Sim, meu amigo, disse ele, tais exemplares não produzem tua velha Europa. O próprio Murilo teria pago bom dinheiro para poder pintar um destes genuínos tipos brasílicos, de olhos transparentes como as gotas do rocío, que tantas noites lhes serve de coberta (...). São de corpo e alma, vivem sobre si quase desde a infância. Nasceram no rancho do agregado, e aí morrem, chefes de grande prole, quando não se finam, como guardas nacionais, em remoto campo de batalha. Não sabem ler, nem escrever, mas sabem o que dizem os jornais, graças aos cuidados dos candidatos políticos. Cantam e improvisam trovas cheias de sentimento, sem forma clássica e sem pretensão, mas expressando em poucas estrofes toda uma vida psíquica. Leve o diabo a ciência, se por tão diminuto preço se pode viver feliz.²¹⁸

No capítulo VI, há a seguinte passagem:

Jacinto nos explicou que as raízes que se estavam trabalhando pertenciam a um vizinho; por não ter mandioca sua arrancada, fabricava para aquele, cabendo-lhe a metade da farinha em compensação do trabalho em paga do combustível.

– Talvez lhes pareça exorbitante a retribuição (...). Este tributo data de uma época em que o estabelecimento de engenhos, ao qual se opunham muitas dificuldades, exigia sacrifícios pecuniários. Como nenhum fazendeiro trabalharia por dinheiro, o pequeno lavrador ainda achava vantajoso ficar somente com metade da farinha. O uso está arraigado (...).²¹⁹

No capítulo V, as principais personagens saem para caçar perdizes. Jacinto explica que estão no ponto no qual peões juntam o gado da estância – um parágrafo explica como se faz isso. Em seguida:

A nossa gente do campo é acusada de brutalidade, mas esta emana menos do carácter dos homens do que da lida constante com o gado *chucro*. Si predominasse a agricultura, desapareceria a brutalidade, pois o carácter das classes baixas distingue-se justamente pela brandura de sentimentos. Dão provas disto as canções populares, quasi todas em modo menor; mais eloquentemente ainda fallam os algarismos diminutos da estatística criminal.²²⁰

²¹⁸ Jansen, op. cit., p. 95-96.

²¹⁹ Idem, ibidem, p. 141.

²²⁰ Idem, p. 133.

O narrador acrescenta: “– Até nos motivos dos delictos (...) revela-se mais paixão do que brutalidade. O ciúme e a vingança de tratamentos aviltantes são os principais factores do crime”.

Os trechos se propõem a apresentar o Brasil sulista e rural aos leitores urbanos, integrando o panorama do Sul aos problemas discutidos pela revista, por exemplo, a criminalidade, a poesia popular e o léxico. No primeiro trecho, a personagem Luís expõe a ideia de que as pessoas simples não sabem ler nem escrever, mas “sabem o que dizem os jornais”. Tematiza, portanto, um dos propósitos do periódico, que era ser uma passagem do jornal para o livro, com tendência de legitimar este último suporte.

O trecho localizado no capítulo VI discute a passagem de uma economia baseada em trocas e compensações para uma economia em que o trabalho visava ao dinheiro.

A opinião de Jacinto, personagem legitimada pela narrativa, de que a agricultura civilizaria o Sul, soa como tentativa de Jansen discutir a vocação agrícola do Brasil, debate oficialista do momento. Evidência disso pode ser buscada na referida homenagem a Camões, quando Dom Pedro II fala das “admiradas riquezas” que o Brasil oferecia “cordialmente ao espírito industrioso de todas as outras nações”.

O trecho a respeito da poesia espontânea do cantor juvenil lembra opiniões presentes no estudo de Silvio Romero “A poesia popular no Brasil”, cuja publicação iniciara meses antes na revista.²²¹ Nesse estudo, Romero buscou as “leis de formação da vida mental” no Brasil, bem como argumentou que a poesia popular revela o caráter dos povos.²²²

Ao longo do entrecho do romance, Glaura e Luís discutem poesia, elencada entre as prendas civilizatórias diversas, a que não falta a política, a agricultura e a ciência. Como forma de ressaltar o espírito iluminista de sua personagem, Jansen procurou evidenciar a resistência de Luís a provérbios e superstições. Embora concordasse com a necessidade de superar tais práticas por meio “do amor e da fé”, o escritor formulou um lugar para as linguagens orais e populares no coração do cético Luís, que, ao final da narrativa, convenceu-se do teor de verdade de alguns ditados populares. A ficção integra, com isso, o Brasil rural e o Brasil urbano, fluminense, bem como suspende os provérbios e superstições em uma

²²¹ Romero, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977, foi editado pela primeira vez em livro em 1880. Sete capítulos saíram na *Revista Brasileira*.

²²² Tomo I, ano I, p. 95.

narrativa pretensamente mais elevada, irmanada da ciência, da política e da boa literatura. A narrativa incorpora a imagem do Brasil popular presente na revista e tem a pretensão de elevá-la pela forma literária. O contato entre *O patuá* e as discussões da *Revista Brasileira* salta aos olhos: o livro foi constituído estreitando debates com os demais colaboradores.

O sacrifício, de Franklin Távora, enfatiza, com mais densidade literária do que *O patuá* dedicou ao Sul, o Nordeste, onde Távora pensava encontrar os mais ricos elementos para a construção de uma literatura genuinamente brasileira. Seria redundante esmiuçar mais esse exemplo, mas *O sacrifício* dá a ver que a revista percorreu o Brasil e produziu literatura a partir de estudos da vida empírica – projeto comum de diversos periódicos anteriores, entre eles o *Jornal das Famílias*. Tanto o romance de Jansen quanto o de Távora apresentam-se como narrativas baseadas em “fatos verídicos” acontecidos no passado pessoal de ambos e fazem as vezes, enquanto literatura, de estudos econômicos, históricos e políticos a respeito da situação do Brasil ou de partes significativas do país.²²³ Dessa maneira, mesclam a trajetória pessoal do intelectual com um enredo-símbolo do processo de formação da pátria e da literatura nela.²²⁴

Os móveis para o julgamento do “mérito literário” e da “utilidade da obra” do material publicado na revista estão agora mais definidos. Nesse ambiente discursivo, mesmo que um escritor propusesse, como Machado parece ter proposto, afastar-se do estudo dos costumes das províncias em prol de temas pretensamente universais e eternos (vaidade, ganância, vacuidade), o afastamento se constitui maneira de tomar posição no debate. Enquanto Carlos Jansen citava quase diretamente – tematizando – algumas das ideias recentes a respeito da criminalidade, da cultura popular, da vocação econômica do país e do papel do jornalismo na formação popular, Machado procurou, como vinha fazendo há anos, compor artisticamente os discursos que o incitavam e o fez sugerindo que em tal composição primavam os critérios estéticos, as “leis da arte”.

É preciso levar em conta essa provocadora dialética da posição machadiana: ele toma partido no debate nacional produzindo uma posição em que reivindica o Ocidente, a universalidade, a perenidade de certos problemas, temas e convenções literárias. Há, nas

²²³ *O patuá* apresenta curiosas associações com as obras de Machado de Assis. A personagem Luís, por exemplo, deseja ser ministro e escreveu um livro chamado *Phalenas*.

²²⁴ A discussão a respeito da estratégia narrativa que imiscui formação pessoal e formação nacional é retomada na seção 5, adiante. Cf. Gonçalves, Márcia de Almeida. “Histórias de gênios e heróis: indivíduo e nação no Romantismo brasileiro”. In Grinberg, Keila; Salles, Ricardo (orgs.). *O Brasil Imperial*. Volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

Memórias, um amálgama de discussões típicas do mundo jornalístico fluminense e tonalidades literárias, livrescas. Caricaturas, passagens de *vaudeville* e romance de entretenimento convivem com reflexões pascalinas, alusões aos clássicos gregos e citações de Shakespeare. Dizendo o mesmo de outra maneira, Machado teria se preocupado em encontrar uma forma literária que desse conta de estetizar o problema nuclear proposto pela política editorial da revista, para lembrar, o de construir uma passagem entre o jornal e o livro. Esse seria pano de fundo constante das escolhas formais feitas na composição do livro.

Ao invés de legitimar e tematizar as discussões sobre identidade nacional, como fizera Jansen em *O patuá*, o escritor das *Memórias* ironizou e formalizou o debate, distanciando-se das suas injunções imediatas por meio do uso de temas abstratos e moralizantes, como a vaidade, a ganância e a vacuidade, importantes eixos da composição. É possível demonstrar como isso ocorreu, conforme segue.

Salvo melhor juízo, a ideia de “identidade nacional” tomou definição em meados da década de 1875, embora o critério de valorizar obras que apresentassem “caráter nacional” fosse um projeto romântico, evidente desde os trabalhos de Ferdinand Denis na metade da década de 1820. De acordo com Regina Zilberman,

Caráter nacional talvez possa ser considerado o equivalente à identidade nacional; mas o adjetivo apresenta matizes variados, porque aparece ainda em outras circunstâncias. Assim, quando Denis refere-se a Gonzaga, poeta condenado por não ter explorado suficientemente as sugestões oferecidas pela natureza e o ambiente vivenciado pelo autor, o que impede a afirmação da cor local em seus versos, ele precisa sustentar a nacionalidade do poeta em outro fator, no caso a popularidade de seus versos, conhecidos e declamados por todos (...).²²⁵

Ensaio bastante utilizado por Machado, *Bosquejo da história e da poesia portuguesa*, de Almeida Garrett, publicado em 1826, aparenta maior insistência no adjetivo “nacional” em comparação a Denis. Garrett argumenta que os escritores deviam “imitar” os modelos do passado, a natureza e a sociedade. A imitação criteriosa levaria à construção de obras com “espírito nacional”. O mesmo não aconteceria com a “cópia” de modelos, atitude que botava a perder justamente a maior qualidade de uma obra, seu cunho nacional.

Esse argumento lança alguma luz para a maneira como Machado entendia sua relação com as tradições literárias e com o “espírito nacional”. Tudo indica que dialogou com Garrett explícita e implicitamente desde “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858) até

²²⁵ “Críticos e historiadores da literatura: pesquisando a identidade nacional”. In *Via Atlântica*. São Paulo, 4: 18 - 50, 2000.

“Notícia da atual literatura brasileira” (1873), tendo partido das indicações do escritor português sobre a questão do indianismo e pouco a pouco se distanciando para concluir que “tudo é tema de poesia”, desde que organizado poeticamente.

Na síntese de Zilberman, para Garrett,

a expressão das peculiaridades locais nacionaliza a literatura, configurando sua identidade; ao mesmo tempo, garante a originalidade e a diferença, de modo que identidade advém não da semelhança, e sim da alteridade, aquela que o poeta manifesta, quando dá conta do universo que o rodeia. Os brasileiros, por efeito da educação, podem não ter conseguido realizar esse intento, mas Garrett lhes oferece a pista que os levará à sua concretização: cultivar o espírito nacional, o que, nas suas e nas palavras de Denis, determinam o caráter, e desse talvez advenha a desejada identidade, produto da originalidade e efeito da qualidade.²²⁶

A *Revista Brasileira*, ao propor-se colecionadora da produção intelectual dos brasileiros sobre o Brasil, efetivou-se como um momento da trajetória das ideias sobre o “caráter nacional” ou, naquele momento, “identidade nacional” e, conseqüentemente, de uma “literatura nacional”. Almejava, na expressão de José Verissimo, definir quais deveriam ser as características de uma “arte literária” produzida no Brasil.

Talvez a produção da ideia de que Machado foi um ente isolado em relação aos seus pares, profundo e solitário estudioso da arte e da nação, teve sua definição na *História da literatura brasileira* de Verissimo, na qual o caráter nacional do escritor não ocorre porque a nação se desenvolveu e a literatura chegou ao seu ápice, mas porque ele desenvolveu-se apesar de seus pares e da literatura nacional, literatura que, na visão do crítico, sofria um processo de decadência.²²⁷ Assim, o intelectual autônomo em relação ao seu tempo e lugar foi uma construção que se iniciou na descrição da posição do escritor e da literatura no momento em que o país conformava sua identidade ou, na visão tanto de Verissimo quanto de Romero, apresentava-se ao mundo com um arremedo de identidade.

Sem ignorar o percurso singular de Machado, suas tomadas de posição, sua insistência na autonomia da arte em relação aos problemas políticos, seu acúmulo de saber em relação ao funcionamento das formas e gêneros literários, há que se levar em conta as, por assim dizer, relações de produção em que o escritor concretizou suas posições intelectuais e produziu seus escritos. Sem isso, corre-se o risco de sustentar o que Marx chamava de robisonada: no caso do escritor das *Memórias*, o mito do *self-made-man* capaz de construir por si mesmo as formas de todo um sistema literário.

²²⁶ Idem, *ibidem*.

²²⁷ Idem.

Embora as *Memórias* tenham feições singulares e discrepantes em relação a obras como *O patuá* e *O sacrifício*, Machado construiu-as, negando-os e criticando-os, apropriando-se de seus temas e corroendo os valores que lhes constituíam. No tema amplo da formação – ou crítica – da identidade nacional, ele teria encontrado a mediação entre os temas do mundo jornalístico fluminense e as preocupações formais da fração da literatura ocidental de sua preferência. Com isso, a forma da narrativa comenta constantemente a condição do leitor imaginado pelos intelectuais que dirigiam a revista.

As principais mobilizações da figura do “leitor” no trecho formalizam a tensão – sugerida pelo programa da revista como central na caracterização dos leitores brasileiros – entre leitura rápida, dispositivada, e leitura lenta, meditada. A revista seria condicionada pelos limites do leitor. Inúmeras passagens estão a sugerir que o romancista pensou seu livro a partir dessas balizas. No capítulo IV, ocorre o primeiro exemplo:

não esteja dahi a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegámos á parte narrativa destas memórias. Lá iremos. Creio que prefere a anecdota á reflexão, como os outros leitores, seus confrades, e acho que faz muito bem. Pois lá iremos.²²⁸

No capítulo LXII, Brás responsabiliza diretamente o leitor por ser o maior defeito do livro:

Começo a arrepender-me deste livro. (...) Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulchro, traz certa contracção cadaverica; vicio grave, e aliás infimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estylo regular e fluente, e este livro e o meu estylo são como os ebrios, guinam á direita e á esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e cáem...

No capítulo LXXV, o leitor se torna um não-leitor: “Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capitulo anterior, observo que é preciso lel-o para entender o que eu disse commigo, logo depois que D. Placida saíu da sala.”

Talvez o exemplo mais explícito da relação entre a forma das *Memórias* e as ideias que nortearam a *Revista Brasileira* apareça no capítulo XXII, no qual Brás assevera:

Vim... Mas não; não alonguemos este capitulo. Ás vezes, esqueço-me a escrever, e a penna vae comendo papel, com grave prejuizo meu, que sou autor. Capitulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e nós não somos um publico *in-folio*, mas *in-12*, pouco texto, larga margem, typo elegante, córte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... Não, não alonguemos o capitulo.

²²⁸ Quando não houver referência, cito a edição das *Memórias* publicada pela Tipografia Nacional, em 1881, com a ortografia original. Quando for o caso de citar outras edições, como a da *Revista Brasileira*, farei a referência. Daqui para diante, refiro-me somente ao capítulo no qual o trecho se encontra.

Na concepção de Hélio de Seixas Guimarães, as *Memórias* se dirigiram aos *happy few*, abandonando o romance de costumes ou o romance de cor local.

Ao escolher um narrador em primeira pessoa, significativamente nomeado com um pedaço do nome do país (Brás/ Brasil), o escritor marca posição sobre a natureza sempre restritiva de todo e qualquer ponto de vista, seja ele individual ou de classe, refutando agora a existência de uma verdade nacional, o que pode ser entendido como declaração da impossibilidade de se representar a nação pela literatura, divisa de boa parte dos escritores românticos.²²⁹

Assim, as bases das tarefas literárias contemporâneas – presentes nos demais romances publicados na revista – eram criticadas em seus fundamentos. Machado radicalizou o programa da revista. Onde parecia haver uma legítima função pedagógica de educar o leitor para erguer-se do jornal em direção ao livro, Machado entendeu, talvez, uma impossibilidade objetiva. A literatura no suporte livro não se comunicava nem mesmo com o ambiente letrado brasileiro. As relações entre jornal e livro não supunham uma narrativa ascendente, mas eram plataforma de tensões mais amplas, provavelmente insolúveis. A forma que encontrou para responder à injunção da revista permitiu ao romancista articular num todo orgânico os debates jornalísticos da época, a tendência ocidentalizante que ele desejava imprimir em sua literatura, os tons e estilos do narrador, as ações das personagens, o enredo, o ritmo da narrativa. Se fosse exigido exprimir em uma expressão esse todo orgânico, liminarmente se pode dizer que se tratava de uma linguagem entre o jornal e o livro, entre a crônica e a literatura, construída para ironizar narrativas sobre o Brasil, desde uma perspectiva artística, isto é, desde uma posição que se reivindica autonomamente estética.

Se há alguma razão de ser no que acabou de ser exposto, então as discrepâncias entre as reflexões críticas que Machado produziu sobre o romance, principalmente a noção de “pessoa moral”, e as *Memórias* são significativas para compreender as relações de produção literária que o provocaram a modificar sua postura a respeito de como produzir romances. Como se verá a seguir, o escritor explicitara a estrutura do gênero como baseada em um “autor” que podia e, às vezes, devia ser outra pessoa em relação ao escritor (ver crítica a *O culto do dever*), com estilo e problemas próprios. Esse estilo precisaria se relacionar com a ação, sendo célere ou retardado, conforme o caso. E a ação precisaria ser um vetor das decisões morais das personagens. Finalmente, as decisões e ações teriam impacto na interioridade das personagens, causando remorso, culpa ou alegria, conforme fosse o caso, de tal maneira que houvesse no romance uma reflexão sobre a “pessoa moral” ou a “consciência”

²²⁹ Guimarães, op. cit., 2004, p. 189.

ou a “lógica dos sentimentos” das personagens (a exposição desse tópico acontece na seção 4).

A passagem da atividade crítica para a escrita de romances como as *Memórias* impõe-se, assim, como um problema de pesquisa.

Mário de Alencar, na advertência à sua reunião de críticas literárias machadianas, enfatizou que o autor teria deixado de produzir críticas a partir da publicação das *Memórias*. José Luis Jobim²³⁰ ponderou que as relações entre a crítica e os romances de Machado precisam ser enfatizadas pelos estudos machadianos, pois é possível, propõe Jobim, que as ficções guardem um sistema de comentários críticos a autores e obras.

O teor desse hipotético sistema ainda precisa ser evidenciado, mas Jobim conclui que os romances de Machado levam em conta a produção crítica anterior, na medida em que neles o escritor evitaria fazer o que considerara características negativas nas obras resenhadas ou criticadas por ele.

As considerações do autor sobre o gênero “romance” raramente se preocupam com o problema do “caráter nacional”, girando mais comumente em torno das palavras-chave recém comentadas, como pessoa moral, lógica moral dos sentimentos etc. Esse silêncio pode ser entendido como a posição com a qual Machado entrou no debate armado pela revista.

[...] Pode-se pensar que, de certa maneira, o escritor está marcando o final de um percurso: o seu, pessoal, porque o crítico começa a ceder lugar ao ficcionista, responsável por uma obra que ignora o denunciado “*instinto de nacionalidade*”; e o da historiografia e crítica romântica brasileira que, doravante, adota o cientificismo propugnado pelo Positivismo, sublinhando de modo crescente a importância da formação racial. Sílvio Romero é o porta-voz da nova tendência, conforme a qual o elemento português se amalgama ao negro, construindo o protótipo brasileiro, configurado no mestiço.²³¹

À luz dessa discussão, os índices da revista reproduzidos nos anexos VII, VIII e IX, e os exemplos extraídos do material publicado nela sugerem tentativas de compreender o país, ou talvez seja mais específico e correto dizer, tentativas de entender o papel do intelectual na construção da identidade do país.

No anexo VII, aparece o último trecho de algumas *Notas bibliográficas*, de Franklin Távora. A passagem se refere a um livro de Sílvio Romero, *A literatura brasileira e a crítica*

²³⁰ Jobim, op. cit., 2010.

²³¹ Zilberman, op. cit., 2000.

moderna, ensaio de generalização, no qual Távora enfatiza o esforço revolucionário e o “sacrifício” intelectual direcionados a “cortar e plantar frutos para o país”.

Mas em nem tudo Távora concorda com Romero. Ele defende Gonçalves Dias das críticas do colega de revista, afirmando que os problemas literários discutidos pelo autor da “Canção do exílio” estavam enraizados na imprensa, entrelaçados aos dilemas objetivos do país, o que insinuava a melhor atitude a ser tomada pelos escritores contemporâneos:

produções impregnadas (...) das nossas cidades, dos nossos engenhos, dos nossos salões, das nossas festas mostraram o caminho por onde o talento nacional devia ir ter ao mundo virgem dos nossos costumes para estudar as formas (...) do romance, do drama e da poesia.²³²

Está claro, portanto, que o periódico apareceu para discutir e propor ideias sobre o país ou sobre a posição dos intelectuais no país, inserindo-se na tradição romântica, porém aproveitando-se da voga cientificista para atualizar o debate. Machado, à sua maneira, colaborou com o projeto desde o primeiro número, conhecendo seus traços e, possivelmente, participando dos fracassos que levaram ao adiamento da publicação, conforme referido no programa. Isso exige que se recoloque no centro das discussões sobre as *Memórias* a hipótese de que são um livro produzido em meio aos debates do mundo jornalístico fluminense, emulando com sua proverbial ironia o tema da identidade nacional.

Sabe-se que, em dezembro de 1878, Machado pediu três meses de licença, colocando de lado o trabalho na Comissão de Reforma da Legislação das Terras, e também na secretaria do Ministério da Agricultura. O *Jornal das Famílias* e a *Ilustração Brasileira* encerraram suas atividades naquele ano. Desde outubro, de acordo com Lúcia Miguel Pereira, ele demonstrava sintomas da doença que o levou a pedir licença. De setembro (1878) a março (1879), o escritor e sua esposa, Carolina, viveram em Nova Friburgo, em busca de bons ares. Em 2 de abril de 1895, em carta a Magalhães de Azeredo, comentou sua doença. Ressaltou a maneira como lidou com o impedimento de ler e escrever: “Era minha mulher que me lia tudo. Para o fim, serviu-me de secretária. As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foram começadas por esse tempo: ditei-lhe creio que meia dúzia de capítulos”.²³³ ²³⁴

²³² Tomo III, p. 428.

²³³ Sobre o ano de 1878, consulte Lúcia Miguel Pereira, *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, capítulo XII, Recolhimento, p. 166-177. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Unesp, 1988.

²³⁴ Azeredo, Carlos Magalhães de (org.). *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*. Edição preparada por Carmelo Virgílio. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969, p. 200.

Em resumo, a confiar-se nos elementos disponíveis, o romance começou a ser escrito antes da fundação da *Revista Brasileira* e do início das publicações de Machado nela, em junho de 1879.²³⁵ Isso indica que o escritor tinha notícia do projeto da revista, talvez tenha colaborado com ele, assim como tudo indica que ele preparava a obra para que fosse publicada no periódico, pensava, enfim, como sempre fez, na característica do veículo, no seu público potencial, nos temas que permitiriam visibilidade e relevância ao romance. Provável também que, quando começou a publicar as *Memórias*, as tivesse prontas ou quase.

A poética de subsunção da subjetividade do autor, tal como teorizada por Regina Zilberman, pode então ser acrescentada da hipótese de que o romancista planejou o livro para que fizesse parte dos debates sobre identidade nacional que constituem – em que pese certa simplificação – a plataforma comum à diversidade de abordagens dos colaboradores da *Revista Brasileira*. Cabe, portanto, perguntar: como esse debate foi estetizado por Machado? Ou: como o trabalho artístico do autor aprofundou e radicalizou as características do debate, colocando-o de ponta a cabeça?

Harold Bloom escreveu que Machado

é uma espécie de milagre, mais uma demonstração da autonomia do gênio literário, quanto a fatores como tempo e lugar, política e religião, e todo o tipo de contextualização que supostamente produz a determinação dos talentos humanos.²³⁶

“Milagre” não é uma boa palavra para descrever o acúmulo de trabalho, problemas e tensões que possibilitaram – mais do que “determinaram” – uma obra como a de Machado de Assis. A “autonomia do gênio literário”, de que fala Bloom, constitui preocupação recorrente do escritor, mas a autonomia – ou sobretudo ela – define-se, ou tenta definir-se, como aconteceu na forma literária de “*Virginus*”, num campo de conflitos de um tempo e de um lugar específicos. Mesmo a autonomização em relação a esse campo precisa ser produzida socialmente.

Diante disso, impõe-se reconhecer o núcleo de questões e problemas que enquadraram a produção e a recepção primeira do livro, sobretudo aqueles que estabeleceram diretrizes para o seu planejamento estético, para as escolhas artísticas tomadas na composição do romance.

²³⁵ Lúcia Miguel Pereira, op. cit., p. 175, data de outubro de 1879 o início da colaboração de Machado na *Revista Brasileira*. Contudo, já em junho, mês de relançamento do periódico, Machado publicara o poema, mais tarde republicado em *Ocidentais*, “O círculo vicioso”.

²³⁶ Bloom, Harold. *Gênio*. Objetiva: Rio de Janeiro, 2002.

José Galante de Souza (1955) apresenta a lista de obras machadianas dadas à público na revista, a saber:

- o poema “Círculo Vicioso”, junho de 1879;
- “A Assuada”, outubro de 1879;
- em janeiro de 1880, saíram os *Cantos Ocidentais*, reunião das seguintes peças: “Uma Criatura”, “A Mosca Azul”, “O Desfecho”, “Spinoza”, “Suave, mari magno...”, “No Alto”;
- as críticas “Antônio José e Molière”, de julho de 1879, e “A Nova Geração”, de dezembro de 1879;
- as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (a publicação iniciou em 15 de março de 1880 – a revista tinha periodicidade quinzenal – e seguiu em dezessete partes até dezembro: abril 1, 15; maio 1, 15; junho 1; julho 1, 15; agosto 1, 15; setembro 1,15; outubro 1, 15; novembro 1; dezembro 1, 15);
- em julho de 1880, apareceu a peça de teatro *Tu Só, Tu, Puro Amor...*

A lista permite avaliar como Machado se inscreveu no discurso nacionalizante, cientificista, literário da revista e sugere algumas possibilidades de compreensão da maneira como as *Memórias* foram pensadas a partir dessa inscrição. O escritor enfatizou no debate a ideia de “ocidente”, “ocidental”, discutiu a apropriação de textos de Molière por Antônio José, criticou o triunfalismo da nova geração de escritores, para quem o paraíso estaria no final da história, e o cientificismo pedante, cultivado “pela rama”, e, finalmente, deu a ler as *Memórias*, que talvez possa ser entendida como uma súpula das discussões citadas.

Espécie de discordância a respeito dos limites nos quais as questões estavam sendo postas no que dizia respeito aos dilemas sobre escrever literatura, a ênfase na ideia de ocidente marca a posição na qual Machado reivindicou escrever logrando respeitar o que chamava “leis da arte”. É como se ele estivesse mais à vontade com o que Bloom tem a dizer sobre a criação literária, do que com a localização de suas escolhas num campo de conflitos específico.

Ou seja, nem sempre o que um escritor quer ou espera deve ser também o horizonte final do crítico. Na melhor das hipóteses, cabe guardar um jogo de aproximação e distância em relação aos conceitos e sugestões do escritor, sobretudo de um como Machado, célebre por gerenciar cuidadosamente a recepção de suas obras.

Guarde-se, portanto, a ideia de que havia, nas páginas da revista, um intenso debate a respeito do papel da literatura na formação do país e de que Machado entrava nesse debate, por assim dizer, ocidentalizando. Ainda aqui, porém, é preciso se resguardar de entender que ele procedia isoladamente. De fato, tal atitude não era de todo estranha ao espírito dos demais colaboradores. Franklin Távora, por exemplo, sugeriu que um livro de Silvio Romero (ver discussão adiante) ajudava a compreender a “direção que no Brasil se ha dado ao espirito scientifico e politico”, passagem em que ficam implícitos o influxo de ideias europeias e a relação, com elas, do intelectual brasileiro. A posição de Machado parece outra, ainda que relacionada a essa: não se trataria de saber como usaremos as ideias recebidas, antes era preciso produzir ideias à altura do debate internacional, marcado pela ideia de ocidente e cultura ocidental, por temas “universais”, paixões “eternas” e “leis da arte”.

A argumentação do capítulo I desta tese expôs elementos que levaram à hipótese de que Machado estava envolvido de maneira colaborativa no projeto editorial do *Jornal das Famílias*, tomando a peito fazer o melhor possível com o núcleo de valores e ideias do periódico, utilizando convenções, personagens, enredos num sistema crítico que não visava à destruição do *Jornal*, mas a seu – do ponto de vista de Machado – aprimoramento e refinamento.

Quanto a 1880 e à *Revista Brasileira*, teria ele agido no mesmo sentido?

Como visto, a reconstrução da figura intelectual de Machado, desde José Verissimo, tem valorizado o não-lugar do escritor no mundo intelectual de seu tempo, especialmente quanto aos assim chamados “romances maduros”. As referências do escritor a respeito de não pertencer a escolas, por exemplo, são tomadas como autoridade teórica, como testemunho fidedigno da maneira como Machado agia. Contudo, a participação dele na construção do teatro realista, em meio à qual declara pertencer à “escola moderna”; a valorização do projeto do *Jornal das Famílias* durante uma década e meia de serviços prestados; a defesa, enquanto censor do Conservatório Dramático, de dados de pretensa pureza estética como fator de censura ao lado dos dados morais; a colaboração de quase quatro décadas na imprensa liberal – tudo traz matéria para sustentar a hipótese de que o escritor esteve com os pés no barro de seu tempo, compartilhando diversos limites desse tempo. Por que não faria ele parte disso tudo, que dom especial possuiria? Sempre e sempre, estaria longe de todas as posições sociais, observando desde um lugar ceticamente neutro, ironicamente legitimado (ou deslegitimado para se legitimar com a própria deslegitimação), as mazelas da humanidade no Brasil.

Ocorre que o não-lugar de Machado – o que o sociólogo Richard Miskolci, utilizando base conceitual de Norbert Elias, sugeriu convincentemente ser o lugar de um “outsider estabelecido”²³⁷ – pode ser entendido como uma posição intelectual. O sociólogo complementa que os estabelecidos a que se refere eram socialmente estabelecidos, mas politicamente marginais. Ao “estabelecer-se” numa posição de resistência aos ideais da “burguesia insegura” (na expressão de Faoro), posição portanto sensível à derrocada do Império, o ceticismo da ficção machadiana precisaria ser explicado como reflexão e dissidência relativas a uma situação particular. Reflexão sobre a hierarquia social garantidora da legitimidade dos discursos estabelecidos e por isso mesmo dependente em relação às instituições católicas, escravistas e imperiais – as mesmas que os discursos estabelecidos criticavam ao reivindicar abertura política para si. Dissidência contra o liberalismo autoritário desses porta-vozes da mudança em benefício dos proprietários – via darwinismo social – e dos bem posicionados nas hierarquias estranhamente aristocráticas da burguesia insegura.

Sidney Chalhoub, em *Machado de Assis historiador* defende que as *Memórias* podem ser lidas como uma reflexão a respeito de “uma nação doente mesmo degenerada” – a que só falta um emplasto. Da mesma maneira, os contos de *Papeis avulsos*, segundo John Gledson, teriam em comum o tema da identidade nacional, de uma nação em busca de sua alma.²³⁸ Em *Papeis avulsos* (reunidos em 1882), Gledson sugere que “as questões de identidade nacional (...) são sempre abordadas através de uma identidade pessoal”.²³⁹

Se Miskolci e Chalhoub, com Gledson, estão corretos, as distâncias entre narrador, narrativa, enredo e sentido nas *Memórias* dizem respeito a uma tomada de posição frente às tensões e aos destinos que Machado imaginava que os intelectuais estabelecidos estavam propondo para o Brasil. Elas são um jogo de ceticismo diante da narrativa da identidade nacional, e há alguma probabilidade de que a construção de Brás tenha servido para discutir a noção de identidade nacional, ainda quando o romancista tenha salientado o caráter de classe do ponto de vista.

O que haverá de mais melancólico do que a impossibilidade de um intelectual narrar legitimamente quem é, o que deseja, o que planeja? E o que haverá de mais cômico?

²³⁷ “Machado de Assis, um outsider estabelecido”, em <http://www.scielo.br/pdf/soc/n15/a13v8n15.pdf>. Acessado em: 23/07/2012.

²³⁸ Gledson, op. cit., 2006, especialmente p. 127.

²³⁹ Idem, ibidem, p. 73.

Alfred Macadam propôs, em artigo publicado em 1972, que investigar como Machado entendeu sua arte em relação aos seus leitores permitiria compreender melhor por que o escritor optou por um determinado gênero e não outro. Para Macadam, produzir romances na América Latina impunha problemas específicos para os romancistas, pois eles não tinham disponíveis para si, como uma cultura subjacente relativamente compartilhada pelos leitores e escritores, o senso de história presente na escrita dos autores do realismo francês. Segue disso que os estereótipos e os arquétipos seriam bases formais válidas para narrar os problemas da vida latino-americana, enquanto, na França, a sátira teria sido reavivada por Zola como maneira de deslocar os móveis das narrativas da vontade dos indivíduos para as causas sociais, naturais e genéticas.²⁴⁰

Se o ceticismo de Machado deve ser compreendido em meio a tensões particulares e se isso tem como consequência localizar as *Memórias* num campo específico de valores e tensões que se objetivou na *Revista Brasileira*, é possível dizer que o projeto das *Memórias* abarcava discutir o vazio identitário que, do ponto de vista da geração de 1870, feria o Brasil. Os instrumentos para interpretar essa crise foram para alguns: o darwinismo social, o positivismo e o racismo; mas, para Machado, eram ainda o corte moral e satírico.

De acordo com Macadam, o escritor e toda a sua geração colocavam-se na posição vanguardista, de propugnadores das feições que deveria adquirir a literatura nacional. Isso explicaria a razão pela qual ele tanto ressaltou os modelos literários utilizados e/ou parodiados nas *Memórias*. Sobretudo, teria procurado se distanciar dos modelos disponíveis no século XIX, aproximando-se de Lawrence Sterne.²⁴¹

A história é, geralmente, vista com desconfiança por Machado,²⁴² de tal maneira que suas personagens tenderiam a ser símbolos; símbolos em que o histórico e o psicológico não se sobrepõem ao intelectual ou moral – aspecto também ressaltado por Raymundo Faoro em *A pirâmide e o trapézio*. Sob o ponto de vista de Macadam, as personagens machadianas são deduções de uma ideia, um defeito, nunca possuindo dimensões históricas ou vida interior no sentido em que se encontra nos romances de Balzac ou Flaubert, por exemplo. No mesmo

²⁴⁰ Macadam, Alfred J. “Machado de Assis: An Introduction To Latin America Satire”. In *Revista Hispánica Moderna*, 37: 3, 1972-1973, p. 180.

²⁴¹ Tal hipótese é parecida com aquela a que Paulo Franchetti chegou ao estudar as críticas do escritor ao Realismo. Ver adiante, seção 4, p. 232. Ela talvez seja uma das poucas elaborações críticas relativamente unânimes a respeito de Machado.

²⁴² Gledson compartilha da opinião de que Machado é um mestre do relativismo histórico.

sentido em que Raskolnikov pode ser compreendido a um só tempo como uma personalidade individual e um símbolo da Rússia do terceiro quarto do século XIX, assim também seriam as grandes personagens machadianas. Contudo, Dostoievski amparou seu arco narrativo na fé em Deus e na salvação da alma.²⁴³ Ao não dispor de um *telos*, seja histórico, seja individual, seja religioso, seja patriótico, nosso escritor precisou radicalizar as técnicas para estetizar a crise de identidade e mesmo a sensação de vazio que a derrocada do escravismo impunha aos intelectuais. Nesse momento, o ceticismo e mesmo a ironia estavam também sob crítica.

²⁴³ Macadam, op. cit..

3 ÉPICO MA NON TROPPO

No capítulo IV de *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*, Enylton de Sá Rego notou que, ao longo da segunda metade da década de 1870, Machado de Assis escreveu sobre as características do “épico de nossos tempos”. Na crônica de 15 de janeiro de 1877, da série “História de quinze dias”, o escritor assegurou: “o século é prático, esperto e censurável; seu herói deve ter feições consoantes a essas qualidades de bom cunho”.²⁴⁴ Estaria, nesse trecho, um dos traços do projeto das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra na qual, conforme o estudo de Sá Rego, a hibridização de gêneros, as inversões do sublime em grotesco e vice-versa resultaram em uma “re-escritura cômica do épico”?

Para Sá Rego, sim. *O calundu e a panacéia* propõe-se documentar uma possível inserção consciente do romancista na tradição da sátira menipeia. Os traços dessa inserção seriam – além dos recém citados – a crítica a sistemas filosóficos ou políticos, a atenção ao cotidiano e a apreensão crítica ou paródica de gêneros ficcionais e outros discursos. Sá Rego argumenta que um enredo épico *fraudado* por sucessivas quedas cômicas constituem as *Memórias*.

Ressalte-se: o resultado a que chegou Sá Rego condiz no principal com a conclusão exposta anteriormente a respeito da ênfase de Machado nos significantes “ocidental” e “ocidente”. Ao reconhecê-la como partícipe de prestigiosa – tanto mais valorizável por ter sido algo esquecida – tradição ocidental, Sá Rego define uma série de significados para a obra do escritor. Ficou para os leitores de *O calundu e a panacéia* a tarefa de definir como, em senso imanente às *Memórias*, a fraude cômica de motivos épicos estrutura significados e, detalhadamente, que significados poderiam ser esses. Como a pretensão de inserir-se na

²⁴⁴ Pereira, Leonadro Affonso de Miranda (org.). Machado de Assis: História de quinze dias. Campinas: Unicamp, 2009, p. 157 e 158.

cultura ocidental foi organizada esteticamente em um romance que procurava entrar em um debate que multiplicava narrativas sobre a formação do Brasil?

A série de crônicas “História de quinze dias”, depois “História de trinta dias”, contém diversos trechos que soam como projetos literários e encontram guarida na forma das *Memórias*. Mesmo que seja desviar um pouco o curso da argumentação, talvez não seja contraproducente lembrar que, por ocasião da morte de José de Alencar (12 de dezembro de 1877) e de Alexandre Herculano (13 de setembro de 1877), Machado escreveu:

Que a geração que nasce e as que hão de vir aprendam no modelo literário que acabamos de perder as regras da nossa arte nacional e o exemplo do esforço fecundo e de uma grande vida. A geração atual pode legar com orgulho aos vindouros a obra vasta e brilhante do engenho desse poeta da prosa, que soube todos os tons da escala, desde o mavioso até o épico.²⁴⁵

Contudo, não era da década de 1870 que ele concluía pelo esgotamento das convenções românticas. Desde o final dos anos 1850, estivera certo de que o Romantismo chegava a impasses que determinariam sua transformação em outras formas culturais. No ensaio “O passado, o presente e o futuro da literatura”, aconselhou literatos a estudar a “escola moderna” de drama, cujos exemplos seriam *As Mulheres de Mármore*, *O Mundo Equívoco*, *A Dama das Camélias* – peças que também José de Alencar elegera como modelos. Até a metade dos anos 1860, Machado se empenhou no projeto dramático da escola moderna ou realista, quando, então, tanto a possibilidade objetiva de um teatro realista no Brasil quanto a relação dele com o gênero foram postas em xeque. O autor das *Crisálidas* insistiu, porém – como mostra a crônica de 1877 –, na necessidade de compreender o que as gerações contemporâneas podiam legar das gerações românticas, considerando sempre que as mortes de Alencar e de Herculano assinalavam o fim de “um modelo literário”. Fica implícita nessa crônica a necessidade de estudar outros modelos capazes de aprofundar o legado na formulação de uma arte afim ao século. Arte prática, esperta, censurável?

Aqui convém ponderar a respeito de tentativas de entender Machado a partir das convenções de tradições específicas. Seja qual for a tradição mobilizada, da forma shandiana à sátira menipeia, dos aforismos pascalinos ao pessimismo schopenhauriano, ela se inseria no mundo cultural brasileiro e na rede de discursos, convenções e formas da imprensa fluminense.

²⁴⁵ “História de quinze dias”, 15/12/1877 in Pereira, 2009, p. 272.

É por isso que Sá Rego ressalta lidar com um aspecto central da obra, jamais único, assim como salienta, na página 126, por exemplo, na importância de evitar argumentos causais que determinem as formas artísticas pelas leituras feitas pelo escritor. Contudo, fica do estudo de Sá Rego a impressão de que as várias faces do pensamento estético machadiano de alguma maneira são explicáveis pela inserção do escritor na tradição ocidental da sátira menipeia, quando haja talvez mais elementos condizentes com a possibilidade de que ele organizava seus projetos literários a partir de problemas constatados desde a vida cultural fluminense e brasileira, a partir de formas cunhadas na vida jornalística do período. Afinal, por inserir-se criticamente nesse horizonte de problemas, Machado investiu na pesquisa – também crítica e paródica – da tradição menipeica, pesquisa feita, ao que tudo indica, a partir de 1874 ou 1875. É também nesse campo de debates, tal como esteve configurado no início dos anos 1880, que o “ocidente” pareceu ao autor das *Memórias* a melhor maneira de contribuir com o adensamento do debate sobre como escrever literatura no Brasil. Isso não significa que a ideia não tivesse aparecido antes, bem o contrário, significa que ela faz parte de um denso núcleo de discussões, que datava de mais de duas décadas, e tomava agora, a um tempo, feições definidas com precisão cômica e melancolicamente desfiguradas.

O humor de Machado deve muito ao convívio diário, ao longo de muitos anos, em redações e rodas jornalísticas, como a da *Semana Ilustrada* (1860-1876), em que ele atuava como Dr. Semana e “Moleque”. Boa parte dos traços sugeridos por Sá Rego como sendo da sátira menipeia descreve o discurso operado naquele periódico. Discurso paródico, híbrido, repleto de inversões – as quais, acrescentando-se, faziam parte das técnicas de escrita machadiana pelo menos desde a atividade no *Diário do Rio de Janeiro*.

Leonardo Pereira sintetizou as características da *Semana* ao compará-la com sua sucedânea, *Ilustração Brasileira*, que se pretendia séria, luxuosa, proponente de uma boa imagem do Brasil para o exterior. A *Semana Ilustrada* visava satirizar “os problemas e vícios das elites imperiais”. Os irmãos Fleiuss, editores do periódico, abandonaram a sátira quando fundaram sua nova revista, *Ilustração Brasileira*, na qual a caricatura ganhou espaço, valorizada por um perfil gráfico “mais esmerado e luxoso”.²⁴⁶

Outro periódico em que Machado atuou por diversos anos, a *Gazeta de Notícias*, tinha como projeto editorial, proposto por Ferreira de Araújo, discutir os problemas brasileiros a partir da ficção e do humor. A série de crônicas “Balas de Estalo” (na qual Machado

²⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 11.

colaborou entre 1883 e 1886) consubstanciou o projeto de Ferreira de Araújo de um jornalismo popular, tendo o humor, o deboche, a paródia, constantes inversões do sublime no ridículo, como estratégias de crítica aos impasses políticos do final do escravismo.²⁴⁷

Além disso, periódicos menos renomados, como *O Besouro* e *Corsário*, utilizavam-se de traços discursivos humorísticos, de ordem mais satírica talvez, que ajudam a compreender o quanto havia um sistema de humor na imprensa fluminense – com convenções, autorreferências, intertextualidades e comentários. A existência de tal sistema determinava o horizonte no qual a mobilização de tradições ocidentais, como a sátira menipeia, inscrevia-se.²⁴⁸ Sidney Chalhoub, em artigo citado anteriormente, assinala a necessidade teórica de, em algum momento, fazer as influências de outras literaturas “aterriarem” nas interlocuções e conflitos específicos nos quais Machado esteve envolvido. Para Chalhoub, as crônicas da década de 1880 apropriaram-se do que ele, Chalhoub, denominou “repertório satírico” das lutas políticas entre periódicos liberais e conservadores no Segundo Reinado. O historiador chega a perceber uma semelhança de ritmo e imagens entre os versos escritos por Machado na *Gazeta de Holanda* e versos publicados por outros intelectuais meio século antes, o que atestaria a “pujança da tradição da poesia e sátira política” que chegava àquele período.²⁴⁹

Para compor as *Memórias*, tudo indica que o romancista adotou estratégias discursivas da imprensa na qual estava atuando e dos periódicos que lia diariamente. Isso não significa negar a possível pesquisa feita por ele de estratégias ficcionais na tradição da sátira menipeia (e outras), significa que tal pesquisa se amparava num repertório de estratégias humorísticas, repertório que antecedeu, sucedeu e refratou as apropriações das tradições prestigiosas do passado, consolidado que estava em práticas diárias de leitura e escrita. Explica-se, dessa forma, a segurança implícita na prosa das *Memórias*, o andamento bem trilhado das frases, a

²⁴⁷ O apanhado acima deve sua concisão à extensa pesquisa e às conclusões de Ana Flávia Cernic Ramos. Para detalhes, consultar: *As máscaras de Lélío: ficção e realidade nas “Balas de Estalo” de Machado de Assis*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2010.

²⁴⁸ Esse argumento foi discutido com Janaína Tatim, pesquisadora de Iniciação Científica em projeto que estuda as crônicas de Machado de Assis, coordenado por Antonio Marcos Vieira Sanseverino na UFRGS. Devo a eles algumas referências e exemplos utilizados. Ana Flávia Cernic Ramos tem insistido em seus diversos trabalhos sobre Machado de Assis nas relações formais entre crônica e romances. Daniela M. da Silveira constatou que, ao iniciar sua atuação na revista *A Estação*, Machado “adaptou” seus contos às necessidades da revista. Segundo ela, os debates literários do momento serviram como “porta de entrada” para a organização de *Papeis avulsos* – o mesmo valendo, talvez, para as *Memórias* (ver *Fábrica de contos: ciência e literatura em Machado de Assis*. Campinas: Unicamp, pp. 67-78).

²⁴⁹ Chalhoub, op. cit., 2009.

sem cerimônia dos saltos a mesclar o público e o privado, a morte e a vida, o interesse e o desinteresse, a autocrítica e o sarcasmo, o riso e a melancolia.

A utilização de *topoi* épicos nas *Memórias* apresenta de maneira exemplar essa apropriação dos termos ocidentais por práticas de escrita e pensamento consolidadas no Brasil.

Segundo Regina Zilberman – confirmando por outras vias a hipótese de leitura de John Gledson para os romances machadianos posteriores a 1880 –, as *Memórias* foram construídas como alegoria. O gênero autobiográfico traduziria a vida de Brás Cubas na vida da nação (e vice-versa), de tal maneira que a personagem se torna um herói fundador. “Sua biografia converte-se, por consequência, na tradução do trajeto do país sob o ponto de vista das elites (...), sua biografia corresponde a uma interpretação da história nacional”.²⁵⁰ Nesse sentido, a tradição de mitos épicos brasileiros teria nas *Memórias* seu ponto alto e uma elaborada autocrítica, com o que o romance coaduna a crítica às elites a uma revisão dos procedimentos dos intelectuais para compreender e figurar os dilemas brasileiros.

Essa hipótese ganha força quando se leva em conta o elemento épico e sua presença em Almeida Garrett e na *Revista Brasileira*.

Machado dialogou por longos anos com o escritor português. Considerava-o um mestre do romance, por *O arco de Sant’Anna*, e citava-o sempre elogiosamente.²⁵¹ Por isso, à reconstrução que Sá Rego fez das reflexões em crônicas de Machado sobre o épico, pode-se acrescentar que elas se irmanam com o que Garrett escreveu em *Viagem à minha terra*, conforme segue:

Pois este é século para poetas? Ou temos nós poetas para este século?...

Temos sim, eu conheço três: Bonaparte, Sílvio Pélico e Barão de Rotschild.

O primeiro fez a sua *Ilíada* com a espada, o segundo com a paciência, o último com o dinheiro.

São os três agentes, as três entidades, as três divindades da época.

Ou cortar com Bonaparte, ou comprar com Rotschild, ou sofrer e ter paciência com Sílvio Pélico.

Todo o que fizer doutra poesia – e doutra prosa também – é tolo...²⁵²

²⁵⁰ Zilberman, op. cit., 2012, p. 45.

²⁵¹ Na crítica a *O primo Basílio*, Machado escreveu: “(...) a arte pura, digo eu, voltará a beber aquelas águas sadias d’*O monge de Cister*, d’*O arco de Sant’Anna* e d’*O Guarani*”. OC, III, p. 1238.

²⁵² Garrett, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999, cap. IX, p. 63.

Havia como que uma cultura compartilhada entre os colaboradores da revista, um conjunto de temas, convenções, citações e obras imediatamente reconhecidos por todos e constantemente mobilizados. *Viagem na minha terra* é citação recorrente desde o primeiro número, quando Franklin Távora o cita no princípio de *O sacrifício*.²⁵³ Diversos dos autores citados por Brás (e Machado) nas *Memórias* aparecem nesse círculo de citados da revista: Buffon (“cujas obras todo mundo conhece”), Garrett, Camões, Homero, Virgílio.

Não segue daí que o romancista escreveu as *Memórias* porque leu o *Viagem*. O cunho épico disfórico deste último – mediado pelas práticas intelectuais objetivadas na *Revista* – contrapôs o que o brasileiro diagnosticara como “otimismo triunfante” no ensaio sobre a Nova Geração. É importante levar em conta, porém, que, a respeito de outros assuntos, e nomeadamente do nacionalismo literário, nosso autor vinha se afastando das proposições de Garrett.²⁵⁴

Ressalte-se que a *Revista Brasileira* publicava Silvio Romero e Machado de Assis ao mesmo tempo. As *Memórias* com sua ironia e constantes reversões abrem o volume fechado por “O poema das Américas”, de Silvio Romero, em que se lê o triunfo certo do continente – da “grande voz d’América” – cantado num tom voltado a espaços imensos e devotado a certezas:

Si a natureza augusta nos ajuda,
Si a terra symphatiza, a vida cresce,
E o futuro nos cimos ondulantes
Aos mais valentes vivido apparece!

Si cousa alguma existe que se embeba
No coração dos homens como allivio,
É o abraço em que a pátria symbolisa
Todo o amor que lhes tem, tão casto e níveo!²⁵⁵

Ou seja, se Machado utilizou-se da estrutura disfórica do romance de Garrett com tanta efetividade, foi porque o épico e suas possibilidades era preocupação comum a diversos colaboradores da revista e, ao que tudo indica, uma insistência editorial. Além da poesia de Romero, o artigo “Subsídios literários” tem uma seção a respeito do *Caramuru*, na qual

²⁵³ *Revista Brasileira*, v. tomo I, ano I, p. 20 e ss.

²⁵⁴ Zilberman, Regina. “Almeida Garrett e o cânone romântico”. In *Via Atlântica*, n.1, março de 1997, p. 55-65.

²⁵⁵ *Revista Brasileira*, tomo II, ano II, 15 de março de 1880.

ocorre extensa citação de Francisco Adolpho Varnhagen em que o assunto do épico é descrito como “um heroe na adversa sorte”. O argumento valoriza o poema, lembrando que Bocage o tinha entre seus prediletos, e Schlegel, por reconhecer valor em Tasso e Camões, saberia perceber talvez a “uncção edificante, e pintura do amor casto” obra por Santa Rita Durão.

O artigo é uma coleção de citações: de Varnhagen a Garrett e Camilo Castelo Branco, de Joaquim Manuel de Macedo a Silvio Romero, Durão é canonizado como mestre épico e base fundamental para a construção não somente da literatura brasileira, mas também de uma “consciência” de nação. Em outras palavras, a revista caminhava para o estabelecimento de um cânone literário, para a renovação da literatura por meio de debates entre algumas de suas vozes mais prestigiadas, para a discussão das reformas sociais, tendo em vista sempre um projeto de país. Quase se pode falar de um épico quinzenal.

Camões recebeu uma homenagem à qual não faltou um trecho escrito por Dom Pedro II:

Representante da nação Brasileira, e amigo das letras e de seus cultores, não hesito em annuir o pedido e collocar o meu nome entre os dos meus patrícios, que, na grinalda de versos consagrada a Camões (...) conseguiram symbolisar os mais generosos sentimentos, imitando a exuberância viçosa e bella de um solo, cujas admiradas riquezas offerecemos cordialmente ao espirito industrioso de todas as outras nações.²⁵⁶

Em meio a discursos como esse, as *Memórias* trazem arestas. Mas, uma vez mais, parece fazer sentido a indicação de que o livro estetiza dilemas em chave autocrítica, afinal, Machado juntou-se à exaltação de Camões, que, embora tenha cantado sua gente, recebeu em troca penúria, ermo, desgraça.²⁵⁷

Enquanto era publicada a revista, o público leitor não podia saber que o projeto épico de formação da nação, de uma consciência, de uma literatura, de uma língua, enfim, que esse projeto épico era minado por dentro ao longo das *Memórias*, desconstruído por seu idealismo tardio, suas bases pseudocientíficas, seu caráter político excludente, sua autolegitimação tão enfática quanto carente de bases objetivas. Isto é, o leitor implícito da revista é estetizado pelos colaboradores como um leitor que esperava encontrar a formação de narrativas e explicações sobre o Brasil. As *Memórias* logram, tornando-a cômica, a expectativa em meio a qual vieram à luz. Se a primeira hipótese de leitura diz respeito a um todo estético que lida

²⁵⁶ *Revista Brasileira*, 10 de junho de 1880.

²⁵⁷ O poeta entendido como o sujeito mal recompensado pela sociedade se tornou um chavão da épica, pelo menos em Língua Portuguesa, conforme indicam Marisa Lajolo e Regina Zilberman em *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

com narrativas sobre a identidade nacional e a posição dos intelectuais nelas e frente a elas, talvez seja possível adicionar a essa hipótese a ideia de que Machado frustrou – por meio do humor e da autoironia comuns ao repertório jornalístico do período – o leitor ideal e seu desejo épico. Chegamos, finalmente, à possibilidade de propor que o romance foi construído como contraposição crítica aos anseios épicos exarados na *Revista*. No lugar da formação de uma sociedade em torno de valores nacionais, elas comporiam um todo conflitivo em que os agentes se movem a partir de interesses financeiros e particularistas, conforme se verá.

O material discutido até aqui sinaliza indícios do “sentido” das *Memórias*. Trata-se da leitura crítica, mesmo amarga, do triunfalismo e intelectualismo que estavam na página da própria revista. O enredo da nação entrou para o plano do problemático, o mesmo ocorrendo com a literatura e a função social da ficção.

Com isso, é possível especificar o que Sá Rego chama de reescritura cômica do épico. Na seção 5, discutirei com mais vagar a presença dos interesses financeiros como estrutura das *Memórias*. Por agora, veja-se que a crônica citada pelo pesquisador – “História de quinze dias”, 15 de janeiro – sugere certo esforço do cronista em amarrar o tema épico ao que chama de “século das serrilhas”.²⁵⁸

Que este século era o século das serrilhas, nenhum homem há que se atreva a negá-lo, salvo se absolutamente não tiver uma onça de miolos na cabeça. “Como vai Vm. Da sua tosse?” – pergunta há anos um droguista nas colunas dos nossos jornais. Frase que mostra toda a solicitude que pode haver na alma de um droguista, e de quanta complacência se compõe uma panaceia anticatarral. E com essa frase o droguista não só amola os olhos e a paciência do leitor, como impinge suas abençoadas pastilhas, a troco de cinco ou seis mil-réis.

Essa é a serrilha medicinal. A serrilha europeia compõe-se de muitas serrilhas, começando na questão do Oriente e acabando na questão espanhola. Há serrilhas de todas as cores e feitios, sem contar a chuva, que não tem feitio nem cor, e encerra em si as outras serrilhas do universo.²⁵⁹

O *Dicionário Caldas Aulete* indica que serrilhar é parte do processo de moldar moedas. Para mim, não ficou bem delimitado o que Machado – ou melhor, Manassés – estava propondo aqui. Mas o todo da crônica indica que o problema levantado é o fato de alguém fazer algo com o único objetivo de ganhar dinheiro. Isto é, a “serrilha medicinal” seria um modo de fazer moedas a partir de medicamentos.

O problema é difícil de delimitar, mas julgo que enriquecemos a hipótese de leitura de Sá Rego se acrescentarmos a ela esse dado: o épico – via Manassés – é mediado pelo

²⁵⁸ Pereira, op. cit., p. 155.

²⁵⁹ Idem, ibidem, p. 155-156.

dinheiro, pelo interesse em ganhar dinheiro, motivação última de todas as ações. O vínculo entre dinheiro e épica pode talvez ser sustentado pelo seguinte raciocínio: Machado tendia a lançar suas ideias – no início da carreira a sério, depois mais ironicamente – para o conjunto da humanidade –, ou, bem entendido, o que ele pensava ser esse conjunto. Nessa crônica, por exemplo, escreveu: “Cada tempo tem sua *Ilíada*; as várias *Ilíadas* formam a epopéia do espírito humano”.²⁶⁰

Com isso, é possível mediar o que Sá Rego chama de reescritura cômica do épico com uma forma mais específica de entendimento: o interesse financeiro. Este, por outro lado, permite mediar a forma literária e o momento da economia brasileira, cujo processo de monetarização vinha provocando literatos há décadas, quase sempre induzindo críticas.

Nunca é fácil compreender o uso específico que Machado fez das assim chamadas tradições ocidentais. Robert H. Moser colabora nessa tarefa. Ele defendeu em *The Carnavalesque Defunto: Death and The Dead in Modern Brazilian Literature* uma hipótese para explicar a crítica às crenças ingênuas em sistemas de pensamento e o rompimento com as práticas discursivas da literatura produzida no Brasil até ali, crítica e rompimento pressupostos nas *Memórias*. Seriam ambas características longevas da maneira como o romancista vinha fazendo “crítica social”.²⁶¹ Para Moser, o “bacchanalian defunto” foi um *topos* renascentista, cuja presença na literatura brasileira permitiria cinco conclusões: as *Memórias* abrem uma tradição, na qual se inscreveram Jorge Amado, Erico Verissimo e Autran Dourado; essa tradição define uma dinâmica específica do *topos* no Brasil, o anacronismo; com isso, tais escritores demarcam uma função sócio-histórica para o *topos*, aliás antecipada por Machado: apresentar crises e apontar as instituições e classes que as vivem; ao isolar a visão morta da sociedade em transformação, o *topos* ficcionaliza a relação metafísica do Brasil com seu passado, dada a falta de continuidade na tentativa de solução de problemas – como se o uso da linguagem empurrasse objetivamente para a abstração; o *topos* seria, portanto, parte de um gênero de “ghost stories” específico do Brasil, diferente do gótico, por exemplo. As diversas realizações do *topos* chamariam atenção para permanência da transmissão problemática da cultura no Brasil.

²⁶⁰ Idem, p. 157. Há outras crônicas que se valem de temas, tons ou sugestões épicas para criticar a “época burguesa”. Ver, por exemplo, na série “Balas de estalo”, a crônica de 15 de julho de 1883.

²⁶¹ Moser, Robert H. *The Carnavalesque Defunto: Death and The Dead in Modern Brazilian Literature*. Athens: Ohio Univerty Press, 2008, p. 123.

Moser assenta a relevância das *Memórias* numa espécie de continuidade cultural ou insistência literária. Com isso, ganha distância para compreender a hipotética descontinuidade dos processos culturais no Brasil e a luta dos escritores para controlar as consequências virtualmente desastrosas dessa descontinuidade para a prática literária. Machado de Assis, ao “separar o self da vida pública”²⁶² teria mapeado literariamente os traços de uma “demência social coletiva”, de que o espiritismo, parodiado na ideia do defunto autor, e o apelo a superstições²⁶³ surgem como sintoma.²⁶⁴

A crítica a superstições constituía atitude recorrente na revista, conforme demonstra o exemplo de *O patuá*. Logo, as *Memórias* se identificam com algumas posturas e posições de boa parte dos colaboradores, sem deixar de se voltar contra esse senso de identidade, corroendo as superstições, mas também ciência e literatura. Do espiritismo ao positivismo, de Deus ao medo de trovoadas, da política ao tráfico de escravos, nada nas *Memórias* tem força para saltar além da vaidade, da ganância e da vacuidade. Até que ponto sustentar que elas visavam, sobretudo, a criticar ciência e literatura, elites e postulantes, condiz com essa relação aparentemente de dois gumes de Machado com os projetos intelectuais de seu tempo, em que o que parece externo e outro mostra-se interno e próprio? Seria um elemento a mais a sugerir um núcleo de autocrítica – quase remorso – agitando a razão de ser do livro?

As tarefas de pesquisar as tradições literárias, referindo-as ao presente, e de tentar compreender os móveis da vida social, tarefas que a fortuna crítica machadiana tem alguma vez distanciado (ou Machado é cultor de formas e técnicas ou é um problematizador de problemas do contexto), nosso escritor e boa parte dos contemporâneos tomavam, ao menos teoricamente, como uma só: ficcionalizar era para eles estudar a vida, os costumes, os discursos e comportamentos sociais; era também, ao mesmo, tempo compreender o funcionamento das estruturas e convenções literárias mais prestigiadas do ocidente, compreender o que um escritor podia e devia fazer na sua língua, quais temas chamavam mais atenção do público, como esses temas eram tratados pelos escritores contemporâneos ou anteriores e assim por diante.

²⁶² Idem, *ibidem*, p. 150.

²⁶³ Idem, p. 116.

²⁶⁴ Machado retomou o espiritismo em *Esau e Jacó*, em que deixa uma sutil comparação entre a bem aceita religião de Kardec e a algo clandestina, para os abonados, religiosidade de matriz africana.

Por essa razão, os estudos comentados anteriormente se complementam, até certo ponto. Sá Rego desenha um Machado ambicioso, pensando seu novo romance desde a tradição ocidental e procurando lidar nele com as características do “século”. Zilberman constitui um escritor atento à cultura do livro, recorrendo aos principais modelos de sua língua e da cultura ocidental, ao mesmo tempo resistindo a esses modelos por estar empenhado em um diagnóstico crítico a respeito do passado – em boa medida construído pela própria literatura – e das possibilidades de futuro. Zilberman também propõe um intelectual atento às tarefas tangentes à desconstrução da “autoria”. Moser constrói um Machado preocupado com um dilema que compromete a possibilidade da circulação e apreciação de sua própria obra, a transmissão cultural engasgada.

Para lá de aderir à tese de um, de outro, ou de todos, chamo atenção para a necessidade de um esforço em direção a um olhar crítico capaz de estudar o processo de criação literária das *Memórias* como um processo orientado pela tomada de posição frente aos dilemas literários e políticos de seu tempo e lugar. O efeito duradouro do livro, sua longevidade e sua alegada universalidade se relacionariam ao manejo de técnicas, convenções e temas literários comuns na tradição ocidental, mas esse arcabouço se efetivou na prática intelectual fluminense, cujos móveis cabe-nos especificar. Em outros termos: Machado esperava que a lenta e meditada, muitas vezes paródica, apropriação da “cultura ocidental” – o que exatamente ele significou com essa ideia, até onde sei, não foi ainda estudado – movia-se, neste momento, por meio de uma meditada, muitas vezes paródica, apreensão dos discursos, práticas e modos de vida no Brasil.

Isso posto, a tomada de posição literária frente aos dilemas políticos e culturais não foi sempre a mesma ao longo da carreira de Machado. Em 1858, em “O passado, o presente e o futuro da literatura”, ele concluiu que política e literatura estavam indissolúvelmente ligadas no Brasil.²⁶⁵ Em 1873, sugeriu que o escritor precisava trabalhar em formas estéticas consagradas pela tradição sem, por isso, deixar de ser homem do seu tempo e lugar (paradoxalmente, correria mais riscos de deixar de ser esse homem, caso optasse por técnicas, para ele superficiais, de cor local).²⁶⁶ Em 1878, nas crônicas de “História de trinta dias”, indicou repetidamente valores que transcenderiam as posições políticas, ainda que se prevenisse de dualismos, ao insistir nas possibilidades heurísticas e críticas dessa

²⁶⁵ OC, III, p. 1002-1006.

²⁶⁶ OC, III, p. 1203-1211.

transcendência para a compreensão da sociedade brasileira.²⁶⁷ Em 1897, na “Ata de Encerramento” da Academia Brasileira de Letras –, publicada na rediviva *Revista Brasileira* –, reivindicava a literatura e o trabalho intelectual como uma “torre de marfim” na qual os intelectuais resistiriam aos tempos políticos.²⁶⁸ Essa pequena linha do tempo, em que pese a inevitável abstração, evidencia um intelectual que estabelecia seus projetos intelectuais a partir de problemas postos pelas fricções e continuidades de fazer literatura em meio a tensões políticas, econômicas e sociais específicas. Esse tipo de asserção costuma gerar polêmicas entre aqueles que acreditam que a possibilidade de uma “forma livre” autônoma, na esteira do belo estudo de Sergio Paulo Rouanet, é uma possibilidade inventada por escritores sem pé em condições mais prosaicas de conflito e tomada de posição. Contra tal postura, aparece a consciência prática de Machado, ao longo de quase toda a sua vida intelectual atento às condições de produção e circulação, no Brasil, de uma literatura capaz de problematizar efetivamente as demais esferas de produção e reprodução da vida.²⁶⁹

Para compreender como Machado conseguiu se posicionar de maneira relativamente autônoma na *Revista Brasileira*, escrevendo um romance que é, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre as narrativas a respeito do Brasil e uma crítica paródica da incontornável necessidade de narrar a pátria, enfim, escrevendo o que era esperado de um colaborador da revista e, ao mesmo tempo, criticando o que era esperado de um colaborador da revista, será preciso mapear o que ele pensou a respeito do gênero romance ao longo do tempo e nos diversos periódicos em que publicou.

Quando escreveu o excelente ensaio “Antonio José e Molière”, Machado asseverou a respeito do primeiro: “ainda imitando ou recordando, conserva-se o judeu fiel à sua fisionomia literária; pôde ir buscar a especiaria alheia, mas ha de ser para temperl-a com o molho da sua fábrica”.²⁷⁰ Essa imagem da relação entre uma fisionomia com elementos que poderiam desfigurá-la terá ressoado, talvez, de algumas das preocupações mais prementes do

²⁶⁷ Há inúmeros exemplos ao longo da série. Em fevereiro de 1878, Machado comentava as cerimônias fúnebres que a colônia italiana do Rio de Janeiro destinaria ao primeiro rei da Itália, Victor Manuel II, falecido em janeiro. “Victor Manuel pertence já à história. O futuro julgará os acontecimentos de que ele foi centro e bandeira. Quaisquer que sejam as opiniões políticas dos contemporâneos ou dos pósteros, ninguém lhe negará qualidades notáveis e próprias do chefe de uma grande nação” (OC, IV, p. 400). Nas crônicas posteriores, o cronista seguiu utilizando o artifício. Ver, por exemplo, “Balas de estalo”, 31 de agosto de 1885.

²⁶⁸ OC, III, p. 1320-1321.

²⁶⁹ Merquior, op. cit., 1977, propõe ler a literatura machadiana madura a partir da concepção de que ela sugere uma “problematização” da vida, opondo-se à literatura de entretenimento e/ou pedagógica.

²⁷⁰ Tomo I, ano I, p. 232.

autor naqueles anos em torno da produção das *Memórias*. Ao tomar a palavra, como escritor, no prólogo à quarta edição (terceira em livro), para especificar-se frente aos seus modelos, não por nada ocorreu-lhe imagem semelhante à que usara para descrever o trabalho de Antonio José: “Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola [“escola” de Xavier de Maistre, Sterne e Garrett], mas leva outro vinho”.²⁷¹

As tensões, as relações entre projetos próprios e modelos, autonomia e injunção, constituem o lugar intelectual de Machado. Sabe-se que ele vinha sustentando projetos a um só tempo ligados aos periódicos nos quais publicava e relativamente autônomos em relação a eles, como é o caso do projeto poético indicado já na escolha dos títulos dos volumes de poemas (*Crisálidas, Falenas, Americanas, Ocidentais*), que se utilizava dos periódicos e, concomitantemente, prescindia deles. A mesma tensão parece definir o projeto de estudo do gênero romance.

Assim como o *Jornal das Famílias*, também a *Revista* garantiu um espaço no qual, por meio da retomada de problemas, temas e convenções, o escritor adensou sua forma e estabeleceu-se no mundo das letras. Contudo, ao longo de sua trajetória, Machado acumulou conhecimento sobre o gênero romance. Que ideias tinha quando iniciou as *Memórias*? De que maneira elas contradizem ou realizam essas ideias? Com que repertório e concepções o romancista se colocou no projeto da *Revista Brasileira*? Como se posicionou frente às exigências do periódico? Quais são as forças estruturantes da composição das *Memórias*?

²⁷¹ OC, I, p. 625. Lembre-se que o trecho foi assinado por Machado, no prólogo à quarta edição das *Memórias*.

4 O QUE MACHADO ESCREVEU SOBRE O GÊNERO ROMANCE

Machado de Assis refletiu a respeito do romance como gênero desde as primeiras intervenções na imprensa, no final dos anos 1850. Ao longo de duas décadas, publicou resenhas e narrativas com apontamentos sobre o gênero. O marco final dessas publicações é a crítica a *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, em 1878.

Para o Machado crítico teatral, colaborador do Conservatório Dramático e jornalista do *Diário do Rio de Janeiro* (atividades ocorridas entre os anos de 1858-1864), o gênero dizia respeito ao desenvolvimento de um estilo conforme o “autor” da narrativa, estilo capaz de se adequar à “situação” narrada no romance e a desenvolver a “pessoa moral” das personagens.

Data de abril de 1858, o ensaio “Passado, presente e futuro da literatura”, apresentado como “pequeno exame genérico de nossas letras”.²⁷² Então com 19 anos, o ensaísta elaborou em *A Marmota* um diagnóstico a respeito da situação da literatura brasileira depois da Independência política. Publicara no mesmo periódico a série “Ideias vagas” – em junho, julho e setembro de 1856, aos 17 anos –, três ensaios a respeito da poesia, da comédia dramática e de Monte Alverne. Por não tratar sobre o romance ou romances, eles extrapolam o objetivo desta seção, mas cabe referir que há indicações de que serviram como preparação para “Passado, presente e futuro...”, no qual as opiniões a respeito da necessidade de um teatro (que divirta e civilize, dizia o ensaio de julho de 1856) e das exigências morais do fazer literário soam mais concretas e historicamente fundadas. Também aparecem nesses primeiros ensaios um elogio da “escola moderna” e uma crítica à “farsa antiga e sem gosto” baseada em cabriolas e pancadarias.²⁷³

²⁷² OC, III, p.1005.

²⁷³ Em março de 1858, Machado entrou na célebre “polêmica dos cegos”. Em três artigos, debateu quem sente mais o infortúnio, o cego de nascença ou o cego por desgraça. Machado defendeu que o cego de nascença. Massa, op. cit., aponta que 1858 foi o ano de entrada do jovem na prosa literária. Nesse ano, publicou seu

Nas três partes de “O passado, o presente e o futuro da literatura”, Machado preocupou-se com a falta de autonomia da carreira literária, solapada pela carreira política. Ocupou-se também da falta de políticas de Estado regulando traduções de peças teatrais. Por fim, traçou linhas gerais de uma história da literatura brasileira baseada na ideia de nação.

A primeira frase estabelece que, em sociedades civilizadas, política e literatura são “duas faces bem distintas”,²⁷⁴ enquanto, no Brasil colonial, eram tarefas empreendidas pelos mesmos homens. Faltava à poesia, segundo Machado – no que ele segue de perto as expressões do *Bosquejo* de Almeida Garrett –, “uma cor local”, “cunho puramente nacional”.²⁷⁵ Tomás Antônio Gonzaga, por exemplo, teria um “caráter essencialmente europeu”. Da mesma forma, Basílio da Gama teria escrito *O Uruguai* sem prestar as devidas contas ao aspecto nacional, já que “a poesia indígena, bárbara (...) não é nacional”. A síntese entre forma e conteúdo se realizaria nas odes de José Bonifácio, “reunião dos dois grandes princípios, pelos quais sacrificava-se aquela geração: a literatura e a política. Seria mais poeta se fosse menos político; mas não seria talvez tão conhecido das classes inferiores”. À estrela de Bonifácio, Machado une outros “astros luminosos daquele firmamento literário”: os Andrada, Sousa Caldas e S. Carlos.²⁷⁶

A segunda parte anuncia uma “dupla escravidão”, literária e política, que, insustentável, foi interrompida pela independência.²⁷⁷ O jovem ensaísta elogia o sacrifício de Dom Pedro I, herdeiro dividido entre um império cheio de tradições e glórias, e outro recém saído das mãos do povo. Mas não haveria – o ensaísta enfatiza – grito do Ipiranga para a literatura, “as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado”. O jovem intelectual conta que “erupções revolucionárias agitavam as entranhas do país”. A elas, deveriam seguir as “lutas da inteligência”.²⁷⁸ Novo parágrafo: o texto acusa a sociedade contemporânea de não acolher os talentos. O autor desculpa-se: “nem

primeiro conto, “Três tesouros perdidos”, além dos artigos citados. Desde 1855, publicava poesias em *A Marmota*. Cf., no livro de Massa, especialmente p. 186 e passim.

²⁷⁴ OC, III, p. 1002.

²⁷⁵ OC, III, p. 1003.

²⁷⁶ Idem.

²⁷⁷ OC, III, p. 1004.

²⁷⁸ Idem.

é o desenvolvimento material que acusamos e atacamos”, antes, o propósito seria que o país, congregasse o progresso material e o progresso das inteligências.²⁷⁹

Na terceira e última parte, o “indiferentismo” encontrado pela “geração atual” é visto como dificuldade a ser enfrentada:

o literato não pode aspirar existência independente, mas sim tornar-se um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende.

Esta verdade, exceto no jornalismo, verifica-se em qualquer outra forma literária. Ora, será possível que assim tenhamos uma literatura convenientemente desenvolvida? respondemos pela negativa.²⁸⁰

Diante disso, Machado se propôs a estudar “as três formas literárias essenciais: o romance, o drama e a poesia”. Os dois primeiros, ele afirma, não vingavam, em parte pela “convivência perniciosa com os romances franceses”. Se o drama não se desenvolvera entre nós, tampouco o teatro, a respeito do qual éramos um povo “parvo e pobretão entre as nações cultas”.²⁸¹ Segue-se uma crítica às traduções, à “inundação de peças francesas” e uma tentativa de encontrar a razão para esse estado de coisas. Seria o povo o culpado? Não, o povo aplaudia Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo, como poderia ser culpado? Machado responsabiliza “direções e empresas” além de um “czariato de bastidores, imoral e vergonhoso” por transformar a arte numa indústria.²⁸² O remédio seria “um tratado sobre direitos de representação reservados, com o apêndice de um imposto sobre traduções dramáticas”. Depois disso, o teatro vicejaria, rodeado de incentivos: “A sociedade, Deus louvado! é uma mina a explorar, é um mundo caprichoso, onde o talento pode descobrir, copiar, analisar, uma aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias. Estudem-na: eis o que aconselhamos às vocações da época!”. O estudo da sociedade segundo “a escola moderna” (José de Alencar e *A dama das Camélias*) saberia bem ao público, pois “qual é o homem de gosto que atura no século XIX uma punhalada insulsa tragicamente administrada, ou os trocadilhos sensaborões da antiga farsa?”.²⁸³ A parte do povo ainda presa às antigas ideias deveria ser educada, chamada à esfera das ideias novas, das reformas, dos princípios dominantes.

²⁷⁹ OC, III, p. 1004-1005.

²⁸⁰ OC, III, p. 1005.

²⁸¹ OC, III, p. 1005.

²⁸² OC, III, p. 1006.

²⁸³ OC, III, p. 1006.

O futuro e o presente da literatura, conforme os via Machado de Assis, deveriam ser desenvolvidos no drama. Implicitamente, a poesia figura como forma do passado enquanto o romance, como gênero nobre no momento, mas pouco explorado. As linhas a respeito do romance nessa argumentação aparecem nesse momento da terceira parte do ensaio. Na segunda parte, seu autor esteve pouco à vontade quando contrariou o “desenvolvimento material”. Os nexos da terceira parte, contudo, demarcam posições bem delimitadas. Na passagem citada acima, termos como “não pode”, “mas sim”, “Esta verdade”, “Ora”, “respondemos pela negativa” demarcam precisamente a tese defendida. É em meio a esse campo de convicções que ele localizará o teatro e não o romance como a instância de luta para a construção de uma literatura nacional. Dos quinze parágrafos dessa terceira parte, nove são dedicados ao drama.

A crítica ao indianismo, presente no comentário a Basílio da Gama, na segunda parte do ensaio, era uma das polêmicas do momento. *A confederação dos Tamoios* fora publicado em 1856 e *O Guarani*, em 1857.

É preciso ressaltar que a denominação “romance” ainda estava sendo construída. No *Jornal das Famílias* as seções narrativas eram denominadas “romances ou novelas”. Ainda assim, quando se refere a romance nas suas críticas, Machado tem em mente obras como as de Flaubert, Dickens e Vitor Hugo, além de Alencar, Garrett e Herculano.

Talvez o pouco prestígio do gênero tenha levado o escritor a não tratar dele por um período. Ele escreveu resenhas de livros de poesia; manteve uma coluna de crítica teatral – essa coluna tinha um “programa”²⁸⁴ que procurava se opor às “máximas da escola realista” e às “abstrações românticas” –,²⁸⁵ polemizou defendendo o ministro da Marinha de ataques do redator dos *Ecos Marinhos* a respeito do sistema de trabalho empregado para construir um navio. Em todo esse período, o romance não primou entre suas preocupações, nem estava ainda entre as prioridades de um José de Alencar ou de um Quintino Bocaiúva, que, até o período final da década de 1850, ocuparam-se em produzir dramas.

Somente em 24/08/1863, meia década depois das primeiras linhas sobre o gênero, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou uma resenha de Machado a respeito do volume *Sombras e luz*, de B. Pinheiro, na qual o resenhista apresenta as importantes – hoje sabemos – noções de

²⁸⁴ Cf. *A Marmota*, 30/03/1860.

²⁸⁵ OC, III, p. 1037.

autor, personagem moral e situação, que norteariam sua leitura de romances nos próximos quinze anos e que, talvez, tenham decidida importância na elaboração de seus próprios romances.

Machado iniciara seu trabalho no *Diário* em março de 1860, assinando uma “Revista Dramática”. Brito Broca, em *Machado de Assis e a política*, informa que o jornal era dirigido por Saldanha Marinho (1816-1895) e que Machado fora convidado por Quintino Bocaiúva (1836-1912), que, por sua vez, “teve o cuidado antes de auscultar as opiniões políticas do jovem amigo. Machado declarou não possuir ‘ideias fixas determinadas’ sobre o assunto, estando assim perfeitamente disponível para trabalhar num jornal partidário”, isto é, um jornal liberal.²⁸⁶

As suas opiniões a respeito de *Sombras e luz* ocupam o miolo de um folhetim, possivelmente o espaço menos nobre. A abertura apresenta *A constituinte perante a história*, de Homem de Melo, enquanto o fechamento é preenchido pela notícia de uma peça, *Cinismo, ceticismo e crença*, escrita e atuada por César de Lacerda (a peça fez carreira no Brasil: em fevereiro de 1858, esteve um mês em cartaz na Companhia Teatro Dramática Rio-Grandense, em Pelotas; em 1886, inaugurou o teatro de Jau. Machado impedira, em 1862, a representação da peça *Misterios sociaes* [1858] do mesmo César de Lacerda, conforme ficou explicitado no capítulo I desta tese).

A resenha recomenda o romance de B. Pinheiro, mas faz três reparos: personagens pouco desenvolvidas, presença de uma aberração moral e entusiasmo por ideias grandiosas. Uma série de conceitos e exemplos foi mobilizada por Machado na sua argumentação, por exemplo, “Romance histórico” “Walter Scott” e “Herculano”. O resenhista sintetiza, assim, o assunto do romance: “as glórias e acertos do reinado de d. Manuel”,²⁸⁷ para, em seguida, considerá-lo insuficientemente desenvolvido.

Disto resulta que os caracteres estão desenhados apressadamente, sem aquela demorada observação que o autor nos revela em muitas páginas. Tendo de ligar a ação imaginada à tela dos acontecimentos, o autor cuidou menos dos sentimentos morais dos seus personagens, para tratar miudamente das situações e dos fatos.²⁸⁸

²⁸⁶ Cf. Alonso, Ângela. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 106 e passim e p. 179 e passim.

²⁸⁷ OC, III, p. 1060.

²⁸⁸ Idem.

Mas “a glorificação dos instintos” chama mais atenção do que todos os demais problemas. O enredo aproxima dois irmãos que não são irmãos, mas não sabem que não são irmãos. Em dado momento, eles se beijam. “É uma aberração”, escreve Machado.

A terceira crítica ao romance avalia a concepção de um “tribunal comum a todos os povos”, sugerido na trama. Machado julga ver no entusiasmo a respeito de tal instituição uma “ilusão”:

Todos devemos crer no progresso e na vitória da justiça; mas o que presenciamos atualmente não alimenta a esperança de ver a sociedade universal depender, como diz o autor, da vontade de um governo, do governo inglês, por exemplo.²⁸⁹

O crítico toma partido diante do problema com ponderações algo pascalinas: dado que o tribunal seria formado pelas mesmas instituições que cometem injustiças agora, por quais razões a força numérica e a violência deixariam de existir?

Uma crítica de ordem formal, uma crítica de ordem moral e uma crítica de ordem político-filosófica destroçam o romance, ainda quando de maneira elegante e ponderada. Nas resenhas que vinha escrevendo para o *Diário*, nunca criticara de maneira tão ostensiva uma obra, pelo contrário, elogiara e incentivara livros de poemas de Augusto Emílio Zaluar²⁹⁰ e Bruno Seabra ou, mais tarde, escritos de Luís Guimarães Júnior.

A ênfase e a energia despendida na crítica sugeririam que o gênero romance começava a chamar a atenção de nosso jovem escritor? Estaria o romance se tornando um fato social, uma forma possível?

Ainda que cada um dos três momentos da crítica esteja exposto um tanto esquematicamente, há um fio unindo-os, sintetizado na seguinte oração: “o autor cuidou menos dos sentimentos morais dos seus personagens, para tratar miudamente das situações e dos fatos”.²⁹¹ Aparecem na passagem noções cada vez mais recorrentes nas resenhas machadianas: *autor*, *personagens*, *sentimentos morais* e *situações*. As críticas posteriores passam a avaliar cada uma dessas instâncias: o autor e sua concepção política e moral, as personagens e (a falta de) os sentimentos morais, finalmente, a articulação entre esses últimos e a situação.

²⁸⁹ OC, III, p. 1061.

²⁹⁰ Massa informa que o português A. E. Zaluar fundou, em dezembro de 1857, o jornal bissemanal *O Paraíba*, que circulou até novembro de 1859. Machado resenhou livros de poema de Zaluar, sempre com respeito e entusiasmo.

²⁹¹ OC, III, 1060.

A partir de sua entrada no *Jornal das Famílias* e da tentativa de atuar literariamente em diversas frentes, além da teatral – Machado lançou, em 1864, o livro de poemas *Crisálidas* –, o crítico literário passou a defender que o romance precisava focar “a lógica moral dos sentimentos” das personagens e chega a utilizar esse critério de avaliação da construção literária como um sinônimo de “lei literária” do romance.

Sem se desvincular do *Diário do Rio de Janeiro*, o jovem crítico começou a publicar “correspondências” sob o pseudônimo de Sileno, em abril de 1864, na *Imprensa Acadêmica*, de São Paulo.²⁹² Vinha bem recomendado. Publicara n’*A Marmota*, *Correio Mercantil*, *Paraíba* e *O Espelho*.²⁹³ A primeira correspondência na *Imprensa Acadêmica* discutiu os acontecimentos concernentes à iminente Guerra do Paraguai e, depois de comentar sobre um sarau literário, resenhou *Diva*, o recém publicado romance de Alencar. Em seguida, uma série de lembretes dava conta de acontecimentos teatrais, entre os quais Sileno lembra de *O pomo da discórdia*, peça do “Sr. Machado de Assis”...

A resenha, simpática, embora ponderava que *Diva* não teria o mesmo sucesso de *Lucíola*. Entre os problemas do novo romance, estaria o fato de Emília, a personagem principal, não ser um “tipo completo de pudicícia”, sendo o pudor o tema do livro. Para o resenhista, mesmo que o autor tenha argumentado no sentido de que “dirão que esta mulher nunca existiu”, seria preciso levar em conta que os caracteres da arte devem ser tomados entre os “tipos gerais”, não entre as exceções. Além disso, comenta, há certa “exageração” nos trejeitos da personagem. “O fim da interpretação na arte é tornar os fatos e os sentimentos inteligíveis; ora o que se observa em *Diva* não é de natureza a produzir este resultado”.²⁹⁴

Quando chegou a hora de ele mesmo produzir prosa, Machado incorreu nos defeitos – ou pretensos defeitos – que apontara no romance de Alencar. Diversas das narrativas do *Jornal das Famílias* basearam-se em personagens “impossíveis” (Pai de Todos de “*Virginus*” e Cecília de “*O anjo das donzelas*”, por exemplo).

²⁹² Fundada em 1864. Machado colaborou com dez crônicas, entre abril e outubro de 1864.

²⁹³ Em *O Espelho*, Machado publicou críticas teatrais que não foram reunidas na última edição das OC. João Roberto Faria coligiu um desses textos – que em boa parte defende *A dama das camélias* – em *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*, p. 505-509. Massa cita alguns trechos dessas críticas, que chamam atenção pela firmeza do autor contra os exageros românticos e o teatro clássico, em prol da nova escola, que parecia melhor colaborar com a “missão” do progresso. Além disso, Machado se posiciona contra a “arte pela arte”. Cf. Massa, op. cit., p. 252-261.

²⁹⁴ OC, III, p. 1067.

Nesse momento, ele começava a publicar no *Jornal das Famílias* uma obra a que chamou, conforme era comum, “romance”, “Confissões de uma viúva moça”. Enquanto publicava a última parte dessa narrativa, lançou, no *Diário do Rio de Janeiro*, assinando como Machado de Assis, um conjunto de críticas literárias que estão entre as mais relevantes do período. Nele, formulou um posto para Alencar na construção do gênero romance e aprofundou convicções a respeito da necessidade de, num romance, o autor desenvolver a “lógica moral dos sentimentos” das personagens.

A primeira crítica desse período – que se estende até o início de 1868 – saiu no *Diário do Rio de Janeiro*, em 24/06/1865. Refere-se ao romance *Cenas do interior*, de Luís José Pereira da Silva, e inicia-se com uma breve história do romance como gênero no Brasil. *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, foi tratado como “modelo”; José de Alencar e Joaquim Manuel Macedo possuíam “obras dignas de ser estudadas”.

Machado atentou para a ação e para as personagens de *Cenas do interior*. Fiel ao programa estabelecido desde o início dos anos 1860, perguntou: “Que caracteres representam essas personagens? Que sentimentos os animam? Até que ponto respeitou o autor a verdade humana?”.²⁹⁵ O enredo, tal como descrito pelo crítico, conta a história de uma moça, Henriqueta, abusada quando jovem por Alfredo. Ela ama Ernesto, que também a ama, mas este procura convencê-la a casar com seu amigo Alfredo, já agora arrependido do abuso. Henriqueta não aceita o casamento, mas seu pai a obriga. No altar, ela morre envenenada. Ernesto mata Alfredo. O romancista informaria tratar-se de caso verídico.

O resenhista fez as seguintes ponderações: de um lado, “todos esses atos da moça não estão de acordo com a lógica moral dos sentimentos”.²⁹⁶ De outro, o duelo final era dispensável. Além disso, a veracidade do fato não deveria balizar a construção artística: “Prefere-se a verdade à veracidade; e já alguém disse que é melhor ver sentimentos verdadeiros debaixo das roupagens impossíveis, do que sentimentos impossíveis com vestuários exatos”.²⁹⁷ E: “os caracteres verdadeiros e os sentimentos humanos estão acima da veracidade rigorosa dos fatos”, sendo isso uma “lei literária, fora da qual não há arte

²⁹⁵ OC, III, p. 1093.

²⁹⁶ OC, III, p. 1095.

²⁹⁷ OC, III, p. 1095. É forte, nessa passagem, a presença das reflexões de Boileau, a respeito da pessoa moral, da verossimilhança e do decoro.

possível”.²⁹⁸ Ao final da resenha, Machado ainda pondera que “o cuidado de ser fiel à cor local prejudica algumas vezes (...) o cuidado de ser fiel à cor humana”.²⁹⁹

“Cor humana”, “verdade humana” e “lógica moral dos sentimentos” não devem ser prejudicadas pelo “cuidado de ser fiel à cor local”. Contudo, permanece nítido o empenho de produzir uma literatura *brasileira*. Em crônicas posteriores, Machado se referiu elogiosamente a *Iracema*, descrevendo o “propósito” da coluna “Semana Literária”, no *Diário do Rio de Janeiro*: “Antes, porém, de trazer para estas colunas a irmã mais moça de Moema e de Lindoia, tão formosa, como elas, e como elas tão nacional, diremos alguma coisa do último romance do senhor Macedo (...)”.³⁰⁰ O adjetivo “nacional” ali empregado aparece como um elogio, na esteira do que estabelecera a tradição romântica e a influência de Almeida Garrett.³⁰¹ Em que pesem aparentes vacilações, a essa altura a posição do crítico a respeito do gênero ganhara contornos definidos.

Em carta a Quintino Bocaiúva, sem data (mas escrita em 1862 ou 1863), Machado declarou que pretendia avançar no estudo do teatro. Dos grupos de cena que vinha escrevendo, queria “caminhar” para a comédia de maior alcance,

onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero – eis uma ambição própria de ânimo juvenil e que eu tenho a imodéstia de confessar.³⁰²

Difícilmente haverá, em todo o material escrito por ele, definição tão sintética das principais linhas dos projetos ficcionais machadianos: estudo dos caracteres, observação da sociedade e reflexão (quase sempre paródica e crítica) sobre o gênero ficcional, três tarefas a serem compostas numa unidade estética. Embora se refira ao drama, a síntese coincide com os seus argumentos sobre o romance, antes e depois dessa correspondência. Nesse momento, o romance não lhe parecia o gênero mais indicado para um jovem entrar na literatura séria, e só anos depois ele se convenceu de haver condições e possibilidades de desenvolver o gênero no Brasil.³⁰³

²⁹⁸ OC, III, p. 1095.

²⁹⁹ OC, III, p. 1096.

³⁰⁰ OC, III, p. 1106.

³⁰¹ Cf. Zilberman, op. cit., 2000.

³⁰² OC, III, p. 1347.

³⁰³ “A partir de 1860, a produção novelística se intensifica e amplia no Brasil graças, principalmente, ao trabalho e exemplo de José de Alencar, logo reforçado em plano modesto por Bernardo Guimarães. À margem, e precedendo-os cronologicamente, fica o único livro de Manuel Antônio de Almeida. São os principais

Em janeiro de 1866, Machado iniciou no *Diário do Rio de Janeiro* uma coluna chamada “Semana Literária”. Sintomaticamente, suas primeiras resenhas analisam romances. *Iracema* é descrita como “obra do futuro”. Nunca ficou explícito por que subitamente romances se tornaram alvo de seu interesse, todavia o interesse é evidente.

O capítulo I desta tese trouxe elementos que reforçam a hipótese de João Roberto Faria de que o teatro tornara-se um campo mais e mais restritivo para jovens talentos. Embora diversos fatores implicados na mudança continuem não sendo claros, Machado mudou as “apostas” que fazia. Poesia, drama e romance foram suas apostas para o futuro da literatura respectivamente em 1856, 1858 e 1866. Uma vez mais, suas decisões aparentemente mais estéticas lidaram com dilemas objetivos e determinações históricas.

Em 16/01/1866, o *Diário do Rio de Janeiro* publicou uma resenha assinada por Machado de Assis a respeito de *O culto do dever*, de Joaquim Manuel de Macedo. Talvez tenha sido a primeira vez em que o escritor ocupou um espaço jornalístico em sua totalidade para um só livro do gênero romance.

O texto possui vinte parágrafos. E foi organizado como de praxe: um elogio protocolar à atividade e tentativas anteriores do autor, uma lembrança de que a crítica é salutar e não serve somente para elogiar, nem somente para demolir. A primeira ponderação atenta “sobre quem seja o autor desse livro?”. No preâmbulo do romance – informa Machado – está escrito que Macedo recebeu o manuscrito cinco ou seis meses antes de publicá-lo, não sendo, por isso, o autor.

Se a palavra de um autor é sagrada, como harmonizá-la, neste caso, com o estilo da obra? O estilo é do autor d’*O moço loiro*; não sereis vós, mas a fisionomia é vossa; aí o escritor está em luta com o homem. Nisto não fazemos injúria alguma ao Sr. Dr. Macedo; a história literária de todos os países está cheia de exemplos semelhantes. A verdade, porém, é que o livro traz no rosto o nome do Sr. Dr. Macedo, como *autor* do romance, e esta interpretação parece-nos a mais aceitável.³⁰⁴

Fisionomia seria a palavra utilizada para defender Antonio José anos mais tarde. É também o conceito diretor implícito no prefácio à quarta edição das *Memórias*. Para

romancistas dessa etapa, devendo juntar-se a eles o veterano Joaquim Manuel de Macedo, que continua a produzir até 1876, data em que saem seu último livro e o último livro de Alencar (*A baronesa do amor e O sertanejo*)” (Candido, 2007 [1957], p. 527). Para Candido, o Brasil apalpa e estremece o próprio corpo nas descobertas e surpresas que o regionalismo apresentava. O que o autor chama de “triunfo do romance” demandou um longo “processo de depuração” em que “às peripécias elementares de Teixeira e Souza, sucede a concatenação prodigiosa d’*As minas de prata*; às complicações mecanizadas d’*Os dois amores*, a urdidura muito mas firme de *Til* ou *O tronco do ipê*” (idem). Com isso, Machado se constituiria não figura isolada, mas continuador genial dessas tendências (idem, p. 529).

³⁰⁴ OC, III, 1107.

Machado, está claro que a fisionomia de um autor inventado pelo escritor deve ser diversa da fisionomia do escritor. Brás Cubas, o autor; Machado, o escritor, passarão por dificuldade assemelhadas.

A exemplo de Pereira da Silva, Macedo argumentou que relatava uma história “verdadeira”, “com personagens vivas”. Mais uma vez, o resenhista contra-argumentou que a estrutura do real e a estrutura da ficção diferiam em sua essência: “é a mão do poeta que levanta os acontecimentos da vida e os transfigura com a varinha mágica da arte”.³⁰⁵ O “dever” em questão seria o dever de defender a pátria, acima do amor marital. Machado se coloca de acordo com essa premissa moral, mas exige saber como Macedo a transforma em arte:

Debalde se procura o homem n’*O culto do dever*; a pessoa que narra os acontecimentos daquele romance, e que se diz testemunha dos fatos, será escrupulosa na exposição de todas as circunstâncias, mas está longe de ter uma alma, e o leitor chega à última página com espírito frio e o coração indiferente.³⁰⁶

A questão seria o autor trabalhar melhor o sacrifício da heroína do romance, Angelina, em abrir mão de seu amado, Teófilo, para que ele vá lutar na guerra. A intenção do autor, afirma Machado, foi elogiar o Teófilo da vida real, pela decisão que tomou, construindo-o como “honrado, sério, educado em boa escola de costumes”. Contudo, a intenção da obra foi uma, a execução outra. “Se o autor quisesse pintar em Teófilo a instabilidade do caráter, a contradição dos sentimentos, nada teríamos que lhe dizer: a figura era completa”,³⁰⁷ porém as personagens estariam apenas esboçadas, razão pela qual “ao fechar o livro dissipam-se todas como sombras impalpáveis; como elas não comovem, o coração do leitor não conserva o menor vestígio de sensação, a menor impressão de dor”.³⁰⁸

Os últimos parágrafos da resenha ressaltam o serviço prestado por Macedo às letras nacionais e o incentivam a produzir mais. Aparece uma espécie de explicitação da razão de ser do crítico, qual seja, cooperar com o “progresso da literatura nacional”. A conclusão explícita o “intuito” de “ver cultivado” no Brasil o romance literário, “que reúne o estudo das paixões humanas aos toques delicados e originais da poesia”.³⁰⁹

³⁰⁵ OC, III, p. 1108.

³⁰⁶ OC, III, p. 1108.

³⁰⁷ OC, III, p. 1110.

³⁰⁸ OC, III, p. 1111.

³⁰⁹ OC, III, p. 1111.

Mais uma vez, a análise se concentra na construção das personagens, cobrando sua densidade e seu desenvolvimento a partir de tema determinado, no caso, o dever. Esta resenha, contudo, traz um dado novo na análise do “autor”, que já de resenhas anteriores vinha sendo relevante. Machado critica a indiferenciação entre o escritor e a “pessoa que narra os acontecimentos”, bem como a falta de densidade nas decisões tomadas pelas personagens, com o que essas decisões parecem não ter peso humano.

Com isso, ao que tudo indica, ele formara uma noção do que deveria ser um romance: a “lógica moral dos sentimentos” das personagens tinha de ser respeitada como uma “lei literária”. A exposição literária dessa lógica dependia lateralmente da verdade dos fatos ou das situações da vida concreta, e, centralmente, das exigências da arte, em prol de efeitos de comoção e reflexão. O escritor precisava explicitar quem é a “pessoa que narra os acontecimentos”, diferenciando, se fosse o caso, o estilo dessa pessoa de seu próprio estilo. Por fim, preceitos morais deviam guiar a literatura, sendo a construção da literatura nacional um dever pressuposto de todo o trabalho intelectual.

Algum romance fora capaz de formalizar essas concepções? Talvez, na concepção do Machado desse período, esse romance fosse *Iracema*.

As qualidades que o escritor vinha exigindo no romance de brasileiros encontraram, para ele, desenvolvimento em *Iracema* (1865), obra na qual vislumbra personagens-tipos apresentados em ações condizentes com suas características, estilo congruente com a voz narradora e definitiva contribuição para as letras nacionais.

Como prometera no “propósito” publicado em 9 de janeiro, o crítico preparou, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 23/01/1866, uma análise de *Iracema* (1865). Trata-se, antes de tudo, de um elogio: “obra-prima”. No gênero, nenhum outro livro resenhado por ele recebeu uma avaliação tão positiva. “Poucas são as personagens que compõem este drama da solidão, mas os sentimentos que as movem, a ação que se desenvolve entre elas, é cheia de vida, de interesse, de verdade”.³¹⁰ Em tempo, é preciso ter em mente que o resenhista titubeia em chamar a obra de romance. Caracteriza-a como “poema em prosa”³¹¹ e chega a afirmar que

³¹⁰ OC, III, p. 1115.

³¹¹ OC, III, p. 1112.

não faria diferença chamá-lo de lenda ou romance, já que o futuro lhe chamaria de obra-prima.

Machado introduz o assunto em três parágrafos a respeito da literatura “americana” – a resenha tem ao todo 26 parágrafos. A ideia é que muitos entenderam mal tal literatura, uns por considerar o elemento poético no vocabulário indígena, outros por temerem que os poetas só considerariam poética a inspiração indianista, empobrecendo a literatura. De qualquer maneira, o indianismo inspirou Basílio da Gama, Gonçalves Dias e Gonçalves Magalhães, não havendo porque desconsiderá-lo como uma possibilidade entre outras. Na opinião do crítico, as tradições indígenas ofereciam “ilíadas sepultadas no esquecimento”, que os poetas poderiam descobrir e transformar em arte.

Quando leu *Iracema*, Machado tinha estabelecido firmemente critérios de avaliação de romances (mesmo que ele tenha titubeado em classificar o livro em foco como tal). Talvez seja possível expressá-los em quatro perguntas:

1) As personagens são tipos desenvolvidos, moralmente densos, e são construídas respeitando a uma lógica moral, isto é, um sistema de valores próprios?

2) O estilo condiz com a voz que narra o acontecimento?

3) As ações e situações são literariamente desenvolvidas? Dizem respeito ao tema?

4) O livro contribui para o desenvolvimento das letras nacionais?

Diante de *Iracema*, Machado responde positivamente a todas essas perguntas.

1) As personagens são tipos. Irapuã é o ciúme; Araken, a sabedoria; Poti, a amizade; Iracema, o amor.³¹² Cada um desses tipos age na obra segundo sua lógica, contribuindo para multifacetar e aprofundar o tema;

2) Alencar teria evitado o “anacronismo moral” de dar “ideias modernas e civilizadas aos filhos incultos da terra”.³¹³ “O estilo do livro é como a linguagem daqueles povos: imagens e ideias, agrestes e pitorescas, respirando ainda as auras da montanha (...)”³¹⁴;

3) Os episódios, pela exteriorização do caráter das personagens, estão “ligados ao assunto principal”;³¹⁵ este, por sua vez, mescla três proposições: a fundação do Ceará, os

³¹² OC, III, p. 1115.

³¹³ OC, III, p. 1112-3.

³¹⁴ OC, III, p. 1116.

amores de Iracema e Martim, o ódio das nações indígenas adversárias. Mesmo que o argumento provenha de crônicas históricas, ele é desenvolvido, antes de tudo, pelas exigências das estruturas literárias;

4) O livro é uma obra-prima, colaborando com o desenvolvimento da poesia americana. É, mais ainda, um “modelo para o cultivo dessa poesia”.³¹⁶

Salvo melhor juízo, nessa resenha de *Iracema*, Machado empregou a totalidade dos critérios de que dispunha para a leitura e avaliação do gênero. As suas ideias sobre o gênero continuariam mudando, mas, naquele momento, atingiram certa cristalização.

Infelizmente, nosso crítico deixou de avaliar romances durante os quase oito anos que separam a “Semana literária” dedicada a *Iracema* e o ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. Apenas esparsamente seus folhetins contêm notas – acrescenta que breves – sobre romancistas e romances, mas nada que se compare à extensão e aprofundamento das resenhas sobre *Iracema* e *O culto do dever*. Esse “silêncio” sobre o gênero ocorreu estranhamente no momento em que ele, na expressão de Antonio Candido, “triunfava”, com os esforços de José de Alencar e o aparecimento de novos romancistas, entre os quais Machado. Pode-se dizer que, nesse momento, a tarefa autoimposta por nosso intelectual, no que se refere ao romance, não era mais empreender um programa crítico, mas, depois de pelo menos vinte anos de reflexão a respeito, escrever sua própria obra romanesca.

No início da década de 1870, quando iniciou sua obra como romancista, Machado propunha-se a apresentar uma situação moral na qual dois caracteres contrários se encontram.

Ele escreveu “advertências” nos três primeiros romances, *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena*. As *Memórias póstumas* foram antecedidas por um prólogo a partir da quarta edição, o mesmo acontecendo na terceira edição de *Quincas Borba*. Há uma “Advertência” em *Esau e Jacó*, mas ela está integrada à estrutura ficcional, e assim também na “Advertência” em *Memorial de Aires*, em que o jogo se exacerba.

Curiosamente, todos os seus livros de conto possuem advertências ou prefácios, à exceção do primeiro, *Contos fluminenses*, de 1870 – sugestiva assimetria em relação aos romances.

³¹⁵ OC, III, p. 1115.

³¹⁶ OC, III, p. 1116.

Histórias da meia-noite (1873), *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1895), *Páginas recolhidas* (1899) e *Relíquias da Casa velha* (1906) possuem reflexões sobre o gênero conto, prestações de contas aos leitores a respeito do lançamento de obras futuras, agradecimentos à benevolência do público, comentários sobre os títulos de suas reuniões e o conteúdo delas – já que alguns dos volumes reúnem não apenas contos, mas crônicas, poemas, sequências dramáticas, comentários e o que Machado chama de “novelas”.

Ao apresentar seus livros de contos, o escritor costumou fazer trocadilhos e brincadeiras a respeito dos títulos dos volumes e da qualidade da obra. Na apresentação ao seu primeiro romance,³¹⁷ ocorre algo semelhante, mas a ironia, que lhe era tão própria, tensiona com certa seriedade e, até mesmo, certo temor. As seguintes expressões recobrem o texto: “não sei o que pensar”, “ignoro”, “peço”, “nos acanham”, “hesitar”, “o agro”, “*doubts*”, “não quis”, “tentei”, “coração nas mãos”. Mas também “despretenciosamente”, “benzo-me”, “ambição refletida”, “atrevo-me”.

Quanto ao conteúdo, Machado inicia afirmando que o romance constitui um “ensaio”, no qual o escritor se arriscou depois da boa acolhida ao seu primeiro volume de contos (os *Contos fluminenses*), dois anos antes. Afirma não ser o tipo de escritor que faz prefácios pretensamente humildes para, em seguida, irritar-se com as críticas recebidas. Apresentava-se num “gênero novo” e queria saber se tinha ou não talento. “O que peço à crítica vem a ser – intenção benévola, mas expressão franca e justa”. Então ele reflete sobre a confiança dos jovens intelectuais, “pérfida e cega”, confiança que lhe vitimara no passado, mas, salienta, o tempo ponderou os ânimos mostrando que “quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito”.³¹⁸ Somente a partir daí, Machado trata da obra propriamente dita.

Minha ideia ao escrever esse livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare: *Our doubts are traitors/ And make us lose the good we oft might win,/ By fearing to attempt.*

³¹⁷ *Ressurreição* (1872) foi publicado diretamente em livro, ao contrário dos romances posteriores, que saíam primeiramente em jornais. Somente a partir de *Dom Casmurro*, já em 1899, Machado voltaria a publicar romances primeiramente em livro.

³¹⁸ OC, I, p. 236.

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro.³¹⁹

O escritor lidou com dois blocos de sentido, um endereçado a negociar com a crítica, outro a informar os leitores. Embora ambos se relacionem de diversas maneiras, Machado prioriza o interlocutor-crítico a quem interessariam discussões sobre a melhor maneira de se fazer prólogos, a passagem da confiança cega para a ponderação estudada, e o fato de a obra ser ou pretender ser um esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres. Vocês, parece dizer o autor, estão acostumados com prólogos insinceros – eis aqui um prólogo sincero: quero mesmo ser criticado. Vocês lidam com gente que não estuda muito, mas eu ando estudando bastante – não baixem o nível do debate, pois, quando jovem, fui confiante demais, mas aprendi com o tempo o quão difíceis são as tarefas literárias. Vocês podem não entender meu romance, esteja claro portanto: ao escrevê-lo, tentei colocar em ação um pensamento de uma personagem de Shakespeare sobre dúvidas que nos impedem de vencer por medo de tentar. Isso não é um romance de costumes, mas um esboço de uma situação e um contraste de dois caracteres.

À edição das *Memórias na Revista Brasileira*, Machado antepôs a seguinte citação de Shakespeare:

I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults.

Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões.

SHAKESPEARE, *As you like it*, act.III, sc.II³²⁰

Tanto em *Ressurreição* quanto nas *Memórias póstumas* as citações de Shakespeare se revestem de provocadora ambivalência: elas tanto podem se referir a Machado como escritor (um homem com dúvidas sobre seus talentos para um novo gênero, no primeiro caso, um homem empenhado em uma autocrítica, no segundo), quanto podem se referir à estrutura das ficções (Félix está atolado em dúvidas provenientes de sombra do passado, Brás Cubas desenvolve irônica autocrítica) ou ambas as coisas.

Machado chegara a uma concepção de romance em meados da década de 1860. Essa concepção esteve sempre ligada ao problema da crítica literária. Em diversos escritos a respeito do teatro, ele chama atenção para a necessidade, no processo de formação de escritores, de retorno crítico. Em ensaio de 1865, sugeriu que o espaçamento da publicação de

³¹⁹ OC, I, p. 236.

³²⁰ Tomo I, ano I.

boas obras poderia ser minorado caso os críticos conhecessem melhor a “ciência literária”. As qualidades de um bom crítico – coerência, tolerância, urbanidade, perseverança – aparecem condensadas nas seguintes palavras:

Saber a matéria em que fala, procurar o espírito de um livro, escarná-lo, aprofundá-lo, até encontrar-lhe a alma, indagar constantemente as leis do belo, tudo isso com a mão na consciência e a convicção nos lábios, adotar uma regra definida, a fim de não cair na contradição, ser franco sem aspereza, independente sem injustiça, tarefa nobre é essa que mais de um talento podia desempenhar, se se quisesse aplicar exclusivamente a ela.³²¹

Só assim, diz Machado, “o conselho substituiria a intolerância, a fórmula urbana entraria no lugar da expressão rústica, a imparcialidade daria leis, no lugar do capricho, da indiferença e da superficialidade”.³²²

Hélio de Seixas Guimarães, autor de *Os leitores de Machado de Assis*, recolheu as resenhas a *Ressurreição*.³²³ Entre elas, conforme assinala Guimarães, prevaleceu o diálogo com a advertência do livro. Uma advertência performativa, efetiva em provocar ações no mundo literário. Os leitores, contudo, se ressentiram da falta de paixões violentas no livro e ressaltaram a proximidade com as histórias de Feuillet. José Carlos Rodrigues, editor da revista *O Novo Mundo*, para a qual “O passado, o presente e o futuro da literatura” fora planejado e na qual “Notícia da atual literatura brasileira” seria publicado, apontou qualidades na ficção machadiana – nem tão extravagante quanto o gênio brilhante de Alencar, nem tão monótono quanto a fluência e naturalidade de Joaquim Manuel de Macedo –, mas considerou a personagem Félix indigna das dúvidas shakesperianas, uma vez que seria “um ente sem mola nenhuma na vida”. Principalmente Rodrigues acusa o livro de ser explícito demais quando trata da personagem Cecília, que troca repentinamente e sem muitos remorsos de namorado, e é descrita como um altar no qual Moreirinha vinha depositar “sacrifícios diários e pecuniários”. Em correspondência, datada de 25/01/1873, Machado agradece o artigo. “As censuras relativas a algumas passagens menos recatadas são para mim sobremodo salutares. Aborreço a literatura de escândalo, e busquei evitar esse escolho no meu livro. Se alguma coisa escapou, espero emendar-me na próxima composição”.³²⁴

³²¹ OC, III, p. 1104.

³²² Idem.

³²³ Elas também estão em: Machado, Ubiratan (org.). *Machado de Assis: roteiro da consagração* (crítica em vida do autor). Rio de Janeiro: Uduerj, 2003, p. 83-93.

³²⁴ OC, III, 1352.

Quando *A mão e a luva* saiu dois anos depois, mais uma vez, a crítica salientou os termos morais – pais poderiam dar o romance às filhas sem leitura prévia. No entanto, apontou certa discrepância entre o culto da forma, externo, e a substância com caracteres fracos, urdidura sem interesse comovente, ação fria e desfecho claro desde o começo.³²⁵

Cada ponto levantado no prólogo – a tarefa da crítica, a tentativa de desenvolver personagens a partir de um problema nuclear, encontrar um problema nuclear capaz de constituir um campo para a exploração das “consciências morais” das personagens, colaborar no desenvolvimento da literatura nacional sem repetir as concepções indianistas nem repisar a questão da cor local – remonta a um longo, aprofundado, meditado caminho.

A passagem das ideias sobre o gênero para a prática na elaboração de um romance manteve vivos os dilemas nos quais Machado vinha trabalhando. Eram, portanto, dilemas bem postos, problemas críticos enraizados nas dificuldades concretas dos escritores brasileiros. Depois da experiência de escrever seu próprio romance, nosso intelectual voltou à teorização sobre o gênero em uma seção importante de um de seus ensaios mais conhecidos, “Notícia sobre a atual literatura brasileira”.

Depois de iniciar sua produção no gênero romance, Machado observou que havia grande campo de estudo e atuação para os escritores que quisessem se dedicar à descrição dos costumes e, uma tarefa mais difícil, à análise dos caracteres.

Prova da persistência no interesse provocado pelo ensaio “Notícia sobre a atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, publicado em Nova York para brasileiros residentes lá, na *Revista Novo Mundo*, em março de 1873, é o acirramento das posições que o livro de Abel Barros Baptista, *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*, provocou desde o seu lançamento no Brasil, em 2003.³²⁶ Acrescenta que expressões como “instinto de nacionalidade” ou “sentimento íntimo” do país frequentemente aparecem em discussões literárias, muitas vezes de maneira prescritiva.

³²⁵ Guimarães, op. cit., 2004, capítulo 4, “Ressurreição e *A mão e a luva*: o questionamento do leitor romântico”, principalmente pp. 134 a 136 e 146 e 147.

³²⁶ Em Portugal, o livro fora lançado em 1991. Nesse estudo, Baptista argumenta que o ensaio “recorre a uma interpretação do Brasil para demonstrar a irrelevância de qualquer interpretação do Brasil na discussão do destino da literatura brasileira, abrindo a possibilidade de entendê-la independentemente da relação específica com a realidade brasileira” (2003, p. 75).

Em “Instinto de nacionalidade”, Machado procura apresentar a literatura brasileira a partir do questionamento “possuímos as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária”? O ensaísta afirma não possuir instrumentos para responder a tal pergunta, razão pela qual se restringirá a atestar um fato: “o geral desejo de criar uma literatura mais independente”.³²⁷

Sua conclusão é bastante conhecida: a literatura brasileira não se tornaria mais independente apenas se os escritores utilizassem em suas obras a “cor local”, ainda que o “primeiro traço” da literatura brasileira fosse possuir “certo instinto de nacionalidade”. Todas as “formas literárias do pensamento”, conforme Machado, buscavam as cores do país, o que era bom. Desde Basílio da Gama até Gonçalves Dias e a geração atual, houvera continuidade de esforços, e isso conduziria, em algum momento, a uma “fisionomia própria do pensamento nacional”³²⁸ Esta independência, reafirma o ensaísta, não se faria com sete de setembro ou grito do Ipiranga, seria antes resultado do trabalho de gerações – atenção para a similitude entre essa metáfora e a metáfora utilizada em “O passado, o presente e o futuro da literatura”, em que se lê: “É mais fácil regenerar uma nação, que uma literatura. Para esta não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado”.³²⁹

“Notícia” retomava os argumentos e a estrutura de “O passado, o presente e o futuro”, porém reconsiderava o artigo de 1858 quanto à postura frente ao uso de motivos indígenas na literatura e principalmente quanto à questão da cor local, do caráter nacional. No primeiro ensaio, Machado esteve próximo das opiniões de Garrett no *Bosquejo*, enquanto no ensaio de 1873 argumentou que o “sentimento íntimo” da nação não se realiza somente no acúmulo de elementos locais.

De acordo com o ensaísta, o instinto, “geral desejo de criar uma literatura mais independente”,³³⁰ também fazia-se presente na “opinião”. Aplaudia-se antes as obras que traziam “toques nacionais”. Dos árcades, escreveu Machado numa evidente autocrítica,

³²⁷ OC, III, p. 1204.

³²⁸ Reparar a utilização da palavra “fisionomia”.

³²⁹ OC, III, p. 1004.

³³⁰ OC, III, p. 1204.

“admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto”.³³¹

O ensaio abordou a questão da cor local da seguinte maneira: Gonçalves Dias teria chamado atenção para a história e costumes indianos. Depois dele, apareceram ideias de que a poesia estava toda nos costumes “semibárbaros”, ou de que nada tinha com esses povos. “Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo”.³³² Em seguida, a opinião do escritor é a seguinte: “O romance, sobretudo, apoderou-se de todos esses elementos de invenção, a que devemos, entre outros, os livros dos srs. Bernardo Guimarães, que brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu, J. de Alencar, Macedo, Sílvio Dinarte (Escragnolle Taunay), Franklin Távora e alguns mais”.³³³

Um argumento se repetia, a cada vez, de um modo diferente: não se pode dizer que só há espírito nacional em obras com cor local. A crítica errava ao exigí-la de quem escrevia literatura, pois melhor seria “certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”.³³⁴ Essa ênfase na cor local, talvez, tivesse como responsáveis, na ótica machadiana, um dos “maiores males de que padece nossa literatura”: a falta de uma crítica bem fundamentada.

Na seção romance, Machado estabeleceu que se tratava da forma literária mais cultivada e mais apreciada no Brasil.

De todas as formas várias as mais cultivadas atualmente no Brasil são o romance e a poesia lírica; a mais apreciada é o romance, como aliás acontece em toda parte, creio eu. São fáceis de perceber as causas desta preferência da opinião, e por isso não me demoro em apontá-las. Não se fazem aqui (falo sempre genericamente) livros de filosofia, de lingüística, de crítica histórica, de alta política, e outros assim, que em alheios países acham fácil acolhimento e boa extração; raras são aqui essas obras e escasso o mercado delas. O romance pode-se dizer domina quase exclusivamente. Não há nisto motivo de admiração nem de censura, tratando-se de um país que apenas entra na primeira mocidade, e esta ainda não nutrida de sólidos estudos. Isto não é desmerecer o romance, obra d’arte como qualquer outra, e que exige da parte do escritor qualidades de boa nota.³³⁵

³³¹ OC, III, p. 1203.

³³² OC, III, p. 1205.

³³³ Idem.

³³⁴ OC, III, p. 1205.

³³⁵ OC, III, p. 1206-1207.

Segue uma reflexão a respeito da raridade dos exemplares de “romance puramente de análise” das paixões e caracteres, por tratar-se de “uma das partes mais difíceis do romance”, “casta de obras incompatível com a nossa adolescência literária”.³³⁶ Por outro lado, tanto em termos morais quanto em termos políticos, o romance brasileiro estaria “isento”; circularia no “puro domínio de imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas”. E mais: “Há boas páginas, como digo, e creio até que um grande amor a este recurso da descrição, excelente, sem dúvida, mas como dizem os mestres, de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais”.³³⁷

A língua das obras literárias enfrentaria dois problemas: a linguagem comum e a Língua Francesa. Machado acrescenta ainda conselhos aos jovens: não se precipitar para a publicação. Uma “obra do espírito” demandaria tempo. O encerramento do ensaio é o seguinte:

Viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carência às vezes de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro.³³⁸

As reflexões sobre o romance sustentam os seguintes argumentos:

a) O romance é uma das formas mais cultivadas e apreciadas (1873). No lapso de tempo que vai de 1858 a 1873, o romance passou de forma pouco levada em conta pelos escritores para a principal “forma do pensamento literário”. O gênero pareceu a Machado um dos instrumentos para refletir sobre questões relevantes e públicas. Ainda quando assim fosse, deveria manter-se “isento” em termos morais e políticos;

b) Os romancistas brasileiros buscavam “sempre” a cor local. A posição do escritor a respeito da cor local se transformou radicalmente ao longo dos anos. Em “Instinto de nacionalidade”, ele recuperou em chave autocrítica – uma autocrítica não confessada, mas alerta – as posições que tomara ao longo da carreira. Em “O passado, presente e futuro da literatura”, o principal problema do jovem ensaísta em relação aos árcades era precisamente a falta de cor local, de “cunho puramente nacional”. Dez anos depois, na crítica a *Cenas do interior*, Machado entendeu que o cuidado do autor em ser fiel à “cor local” prejudicou a

³³⁶ OC, III, p. 1206.

³³⁷ OC, III, p. 1206.

³³⁸ OC, III, p. 1211.

fidelidade à “cor humana”. Quando afirmou que, depois de Gonçalves Dias, prevaleceu a concepção de que a cor local não estava no indianismo, criticava posição tomada por ele próprio numa passagem de “O passado, o presente e o futuro” (“o que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país (...)?”). Para o ponto de vista posto em “Instinto de nacionalidade”, o indianismo não deveria ser toda a nossa “personalidade literária”, sendo, não obstante, boa fonte de estudos. Vê-se, portanto, que ele trabalhou, por um lado, para separar o indianismo da noção de cor local – que se referia a um espectro de possibilidades mais amplo.³³⁹ Ao mesmo tempo, tampouco a cor local se resumia a “descrições”, sendo mais útil ao fazer literário quando encarada desde um “sentimento íntimo” do escritor a respeito de seu tempo e seu país;

c) O romance puramente de análise não era praticado pelos escritores ou porque “a nossa índole” os afastava disso ou porque era um tipo de obra incompatível com o momento literário. Na advertência de *Ressurreição*, o escritor nega estar fazendo um “romance de costumes”. Ao invés disso, tratar-se-ia de um esboço de uma situação e do conflito de dois caracteres. No argumento “e”, Machado fala em “análise de paixões e caracteres” como uma das maiores dificuldades do gênero, por exigir “dotes não vulgares de observação”.³⁴⁰ Estaria falando de sua própria tentativa? Os argumentos “c” e “e” talvez se refiram ao mesmo tipo de romance, mas o texto tal como está escrito não permite conclusão a respeito. As tomadas de posição anteriores indicam uma ideia fixa a respeito da “análise de paixões e caracteres” e não é improvável, embora não seja comprovável, que ele estivesse significando o mesmo tipo de romance nas duas passagens. Está fora de dúvida, porém, que essas maneiras de romancear – mais difíceis e mesmo incompatíveis com o momento – se diferenciam da maneira apresentada no argumento “d” (quadros da natureza e dos costumes). Elas coincidem, em boa medida, com as suas ideias traçadas na advertência de *Ressurreição*;

d) Toques de sentimento, quadros da natureza e de costumes, e certa viveza de estilo adequada ao espírito do povo brasileiro eram qualidades que recomendavam o romance brasileiro. Das qualidades que Machado vê nos romances brasileiros do período – toques de sentimento, quadros da natureza e de costumes, certa viveza de estilo –, nenhuma havia sido referida por ele, a não ser em “O passado, o presente e o futuro da literatura”. A

³³⁹ Há que se ponderar, porém, que, em 1880, Machado publicou uma reunião de poemas que intitulou *Americanas*, na qual não faltou nem mesmo o elemento indianista.

³⁴⁰ OC, III, p. 1207.

ideia que fazia de *Ressurreição* parecia distinta da ideia que fazia dos romances dos demais escritores brasileiros. Sua tarefa era a mais difícil;

e) A análise de paixões e caracteres era pouco comum e quando aparecia não satisfazia à crítica. Essa seria uma das mais difíceis tarefas do romance. Mesmo sendo difícil de realizar, a “análise das paixões e caracteres” (ou “tipos”) foi sempre exigida nas suas resenhas críticas. Apenas o romancista capaz de figurar a “lógica moral dos sentimentos” de suas personagens realizaria a contento as “leis literárias” do romance, provocando o interesse do leitor. A lógica moral dos sentimentos estava ligada à realização das leis literárias do gênero;

f) As “tendências morais” do romance, no geral, eram elogiáveis. É conhecida a postura moralista de Machado nos pareceres escritos para o conservatório dramático e, entre os textos analisados nesta tese, tivemos diversas oportunidades de apreender a respeito. Tal postura dialoga, por exemplo, com os preceitos de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), que, em *L’Art Poétique* (1674), imitou Horácio na preceituação de regras para a expressão poética, voltadas, sobretudo, para a *bienséance*, isto é, o conjunto de maneiras e regras que revelavam a verdade da expressão e realizavam a verossimilhança. Uma tradução comum para *bienséance* é decoro. Machado citou Boileau praticamente ao longo de toda a sua trajetória e elegeu o “decoro” como um dos valores nucleares da literatura.

Um dos exemplos mais contundentes de crítica ao que poderíamos chamar – caso emulássemos o ponto de vista machadiano – falta de decoro remete à resenha de *Sombras e luz*, do português B. Pinheiro. Partindo da mesma base que utilizaria mais de quinze anos depois para criticar Eça de Queiroz, o crítico asseverou: “o autor” – refere-se a Pinheiro – “cuidou menos dos sentimentos morais dos seus personagens, para tratar miudamente das situações e dos fatos”.³⁴¹ Isso teria conduzido a uma inverossimilhança, que, no entanto, o resenhista trata como uma questão secundária. Para ele, o romance pecaria sobretudo na questão moral, o referido beijo entre dois irmãos que não sabem ser irmãos: “Acontece justamente aquilo que eu não quisera ver em uma obra, por muitos títulos recomendável como as *Sombras e luz*. Este amor é a glorificação dos instintos; os sentimentos morais não intervêm nele por modo algum”³⁴²;

³⁴¹ OC, III, p. 1060.

³⁴² OC, III, p. 1061.

g) Além de estar isento de más tendências morais – principalmente francesas –, o romance nacional estaria isento de tendências políticas e questões sociais. A relação entre política e literatura (ou entre políticos e literatos) aparecera na primeira linha de “O passado, o presente e o futuro”, o que dificulta entender o diagnóstico de que nem questões políticas nem sociais interessavam ao romance brasileiro. É verdade que a onda de obras abolicionistas, entre os quais *A escrava Isaura* é o título mais conhecido, ainda estava no início, mas também é verdade que todo o projeto romanesco de José de Alencar vinha dando mostras de evidentes preocupações políticas, quando não sociais.

Machado entendeu o ato de escrever romances, em 1873, como uma atividade que, pouco a pouco, conforme a própria sociedade se desenvolvesse, se desenvolveria também, abarcando análises de paixões e caracteres, bem como problemas históricos e filosóficos. Era preciso, para tanto, a institucionalização ou, ao menos, a constante retomada de relações sociais direcionadas a pensar e desenvolver literatura (uma crítica atuante e políticas públicas voltadas a incentivar e proteger a produção de determinados gêneros). “Notícia sobre a atual literatura brasileira” percebia em vias de desenvolver seus potenciais artísticos. Cumpria aos escritores compreender as possibilidades literárias num momento como esse. Fica implícito que o ensaísta pensava mal ser possível saltar das obras de imaginação e costumes para as obras de análise. Para ele, somente depois de consolidadas as obras desse tipo, seria possível almejar outro tipo de arte romanesca. Embora não tenha se alongado sobre o assunto, o problema de até aonde tentar com seus romances apontava para além de um limite social. Tratava-se da maneira pela qual o Brasil se inseriria no mundo da literatura e, talvez, sobretudo, da tentativa de produzir uma forma artística capaz de conhecer as condições de produção de literatura, quando os limites sociais impediam a pesquisa especializada (filosófica, historiográfica, política), mas possibilitavam que o romance se estabelecesse com grande peso social.

Em 1865, Machado escreveu – se referindo a Manuel Antônio de Almeida, Alencar e Macedo – que produziram “estudos sérios sobre os costumes do país, debaixo da forma popular do romance”. Popular ou não, o gênero exigia o respeito a certas “leis” e a construção

de personagens devia respeitar a “lógica moral dos sentimentos”, pois “os caracteres verdadeiros e os sentimentos humanos estão acima da veracidade rigorosa dos fatos”.³⁴³

No começo de 1878, tendo publicado três e escrito quatro romances, Machado defende que a “exação de inventário”, para ele característica da literatura realista, deveria dar lugar à constituição de pessoas morais, com o que estabelece de uma vez por todas um dos esteios de sua apreciação do gênero. É possível que, neste momento, ele tenha chegado a uma definição da sua própria poética do romance, depois de um percurso de reflexão de duas décadas.

Publicada em *O Cruzeiro* em 16/04/1878, com réplica em 30/04, sua crítica a *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, lançado em Portugal naquele mesmo ano, provocou um rebuliço literário. Na réplica, Machado refere a pelo menos sete argumentos a serem rebatidos e refere a dois artigos. Os contendores: 1) consideraram a crítica severa; 2) acusaram-no de nada ver de bom no romance; 3) entenderam ser fútil e cômica a objeção a respeito de toda a ação se basear na posse das cartas por Juliana; 4) fizeram perguntas jocosas para rebater a objeção anterior, perguntas como: por que Herculano fez de Eurico um presbítero? 4) perguntaram: se Luísa era títere, não poderia ter músculos, nervos, nem medo; 5) citaram o *Cântico dos cânticos* para mostrar que, até mesmo na *Bíblia*, há erotismo; 6) sugeriram que, expurgados traços grossos, *O primo Basílio* bastaria retirar alguns traços mais grossos; 7) apontaram que era hipocrisia afirmar que nem todas as verdades se dizem e que o livro de Eça dizia todas as verdades.

Esses argumentos esboçam alguns lugares discursivos do público e da crítica que Machado tinha ironizado no corpo de seu comentário, público e crítica que “de mãos dadas puseram desde logo o nome do autor [Eça] na galeria dos contemporâneos”³⁴⁴ e cujo “paladar” aplaudia romances tão criticáveis.³⁴⁵ Por mais irônico que fosse, não entendia como humor nenhuma das passagens. Um arrepio de horror e até mesmo nojo tensiona tanto a resenha quanto a réplica. O mais grave, o gravíssimo, escreve Machado, “é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas”.³⁴⁶ Ou, então: “Que horror! Um capricho por um marido!”. Sua antiga preocupação a respeito da “castidade” literária devém repleta de força.

³⁴³ OC, III, p. 1093 e passim.

³⁴⁴ OC, III, p. 1233.

³⁴⁵ OC, III, p. 1234.

³⁴⁶ OC, III, p. 1237.

Para ele, Eça falta com o “decoro literário”³⁴⁷ – o que, mais uma vez, é provável referência a Boileau –, constrói uma “obscenidade sistemática”,³⁴⁸ procede uma “viva pintura dos fatos viciosos”³⁴⁹ num romance que tem “aroma de alcova”.³⁵⁰ Nada que se possa comparar às “castas figuras” de Shakespeare, Miranda, Viola e Ofélia, que, por serem castas, seriam “eternas”.³⁵¹ A ligação erótica entre os primos chega a ser referida como “repugnante, vulgar” e o realismo é acusado de despencar no “excessivo, tedioso, obsceno, ridículo”.³⁵² Que teria o leitor com essas personagens? – pergunta Machado. O “espetáculo dos ardores” constituiria a “medula da composição”, mas quem se interessaria por isso? Os reproches de ordem moral atravessam praticamente todos os parágrafos do escrito e estão de tal maneira enganchados nas críticas formais, que não se consegue perceber, como em algumas passagens das críticas e resenhas anteriores, uma relativa autonomia das exigências artísticas em relação às exigências morais.

O conceito que estabelece a ligação entre moral e forma é expresso pelos sinônimos “consciência”, “pessoa moral”, “verdade moral” e assim por diante. Por exemplo, Padre Amaro vive num meio que faz vista grossa para as ações liberais dos padres, logo não se entende que tenha terror da opinião quando se descobre pai. Não há nisso, acusa Machado, “verdade moral”. Por não serem constituídas de “verdades morais”, as personagens vivem o imediatismo sensualista, que, na lógica machadiana, não tem possibilidades formativas, antes, esvazia as personagens e as deixa disponíveis para os arrancos de outras personagens ou do acaso. Luísa é entendida como “caráter negativo”, “títere” sem “paixões, remorsos ou consciência”.³⁵³ Um contraexemplo a *O primo Basílio* seria *Eugênia Grandet*, “uma personalidade acentuada, uma figura moral”.³⁵⁴ Na opinião de Machado, “é preciso que as

³⁴⁷ OC, III, 1240.

³⁴⁸ OC, III, 1241.

³⁴⁹ OC, III, p. 1241.

³⁵⁰ Idem.

³⁵¹ Idem.

³⁵² OC, III, p. 1238.

³⁵³ OC, III, p. 1234.

³⁵⁴ Idem.

tribulações que a afligem [a Luísa] venham dela mesma”³⁵⁵ e não do fortuito. “Por Deus! dê-me a sua pessoa moral”.³⁵⁶

Nitidamente, Machado definiu o que era a lei literária mais nuclear para a escrita de um romance. A verdade formal e moral do gênero passava pela noção – apresentada com inúmeros sinônimos – de “pessoa moral”. Em outros termos, o romance deveria expressar os movimentos, a lógica de uma subjetividade. Por essa razão, qualquer pretensão de objetividade era acolhida com dúvidas. Seria, afinal, contrária às “leis” do gênero. Eça é acusado de “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”, “exação de inventário” e “não esquece[r] nada, não oculta[r] nada”.³⁵⁷ Não é possível haver interesse humano por uma realidade que não seja, em última instância, uma realidade subjetiva, interessada, equivocada, apaixonada. Quando as próprias personagens de um livro se confundissem com um dado, então que interesse haveria para o leitor nesse livro?

Machado não estabelece ligação explícita entre o que pensa ser “inanição moral” das personagens e o pretense acúmulo de cenas dispensáveis. Aparentemente, contudo, ele estava pensando nessa direção. A unidade de um bom romance seria positivada pela força (e defeito) moral de uma ou mais personagens, sem o que a própria forma corria o risco de se esfacelar em sucessivas descrições acessórias e desinteressantes, como seriam, segundo ele, a cena da confeitaria, o jantar do Conselheiro Acácio e o capítulo do teatro, já no final de *O primo Basílio*. “Por que”, perguntou, “avolumar tais acessórios a ponto de abafar o principal?”

Quinze dias depois, Machado insistiu nesse ponto, que, talvez, ele sentisse como o mais relevante: “A substituição do principal [o aspecto moral] pelo acessório [um roubo de cartas], a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me parece incongruente e contrário às leis da arte”. Em *Otelo*, o principal não é o lenço de Desdêmona, mas as características das personagens. “O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral das personagens: o acessório não domina o absoluto”.³⁵⁸ Por essa razão, a pergunta do leitor não deveria ser “Luísa resgatará as cartas?”. Mas, para Machado, o romance estava construído de uma tal forma que a pergunta se imporia. Isso contraria o desejo de formação do leitor implícito na trajetória machadiana até ali. Uma

³⁵⁵ OC, III, p. 1236.

³⁵⁶ Idem.

³⁵⁷ OC, III, p.1233.

³⁵⁸ OC, III, p. 1239.

pergunta tão frívola e ocasional colocaria a ruir as pretensas possibilidades de elevação no contato do leitor com a obra de arte.

Aos jovens escritores, no final da réplica, ele aconselha que estudem a realidade, mas não se atenham ao realismo, para não sacrificar “a verdade estética”. Na crítica em si, tinha apontado Alexandre Herculano (*O monge de Cister*), Almeida Garrett (*O arco de Sant’Ana*) e José de Alencar (*O Guarani*) como exemplos a serem seguidos. “Ora, o realismo dos srs. Zola e Eça de Queirós, apesar de tudo, ainda não esgotou todos os aspectos da realidade. Há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas”.³⁵⁹

O debate em torno de *O primo Basílio* carregou tensões de, ao menos, uma década de discussões. Ana Flávia Cernic Ramos, na tese *As máscaras de Lélío: ficção e realidade nas “Balas de Estalo”* de Machado de Assis, sintetizou o debate expondo dois lados entre os quais o escritor tentou se posicionar. Homens como Silvio Romero, com aspirações evolucionistas, acusavam o caráter de “transição” de Machado, espírito nem romântico, nem naturalista, nem supersticioso, nem científico, “um parasita”, “tênia literária”, sem lugar na pauta do dia. Por outro lado, havia os que, a exemplo de Luís Guimarães Júnior, exigiam dele “espírito pátrio” que cooperasse na construção da identidade nacional por meio de uma arte brasileira, com personagens, paisagens e ações brasileiras, ou seja, “cor local”. “Instinto de nacionalidade”, ainda em 1873, posicionou-se nesse debate, ao reivindicar as “condições do belo” ou os elementos de que ele se compunha.³⁶⁰

Perde-se a riqueza desse debate ao se focar somente no argumento de Machado, que, afinal, é parte de um complexo de discussões mais amplo. No entanto, se nota que ele comprou todas as brigas possíveis para chegar à sua concepção de romance: apresentação de uma pessoa moral, que, com sua ação e suas preocupações, ocupasse o centro da trama; estilo adequado ao “autor” escolhido; estetização de problemas colhidos na realidade social; tratamento decoroso da fatura – essa parece ter sido a ideia de romance com a qual ele entrou na década de 1880.

Chama atenção a constância na referência à moralidade e a dureza com que reagia frente a cenas, descrições ou caracterizações eróticas. O horror expresso frente ao que ele

³⁵⁹ OC, III, p. 1242.

³⁶⁰ Na tese de Ramos, ver p. 112 e ss.

pensava ser obscenidades e imoralidades é um horror socialmente significativo que define os limites de sua formação intelectual, de sua cultura.

Nos ensaios “*O primo Basílio*” e “*O Primo Basílio e a batalha do Realismo no Brasil*”, Paulo Franchetti retoma as discussões evocadas pela obra na imprensa brasileira. Machado sustentaria uma concepção de romance diversa da de Queirós, razão pela qual não pôde fazer uma avaliação crítica do que o português realizou, mas fez um combate normativo.³⁶¹ Franchetti argumenta que a discussão do escritor brasileiro era, a princípio, antirrealista. Com o tempo, uma série de operações críticas o teriam inscrito no realismo (contra o naturalismo) na brasilidade e na modernidade modernista.³⁶²

O material levantado até aqui na presente tese condiz com as proposições do pesquisador. De fato, Machado combateu os preceitos do realismo e foi crítico da expansão da burguesia nacional ou, ao menos, dos sintomas dessa expansão. Com isso, digladiavam-se nele duas culturas, uma das quais lhe parecia estar em vias de desaparecer.

Franchetti assinala:

Parece razoável supor que a crise que Machado viveu em 1878 nasceu também de um impasse propriamente literário, que se poderia resumir nesta pergunta: como abandonar a linha romântica desenhada de *Ressurreição* (1872) até *Iaiá Garcia* sem adotar a forma e o estilo do romance realista?³⁶³

A resposta de Machado seria retomar Garrett, Herculano e Camilo Castelo Branco (além de Sterne e De Maistre). Contudo, na poesia, assinala Franchetti, o escritor “permaneceu fiel ao combate à veia baudelariana ou realista e à defesa sistemática da correção métrica e do bom gosto de sabor classicizante”.³⁶⁴

À luz do que Machado escreveu sobre o gênero, pode-se entender como o romance de Queirós colocou em questão as “leis” literárias que o brasileiro vinha considerando como dadas. É como se duas ordens culturais estivessem se enfrentando no debate, em que não somente a concepção de romance (e arte) do português foi atacada, mas também do público leitor.

³⁶¹ Franchetti, Paulo. Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p. 148.

³⁶² Idem, ibidem, p. 191.

³⁶³ Idem.

³⁶⁴ Idem.

George Steiner, no ensaio “Em uma pós-cultura”, argumentou que o período que vai de 1730 a 1885, de Montesquieu a Malarmé, define “a época clássica do livro, o período em que os livros, como fatos materiais, como conceitos morais, marcam um foco principal nas energias da civilização”.³⁶⁵ Privacidade, lazer, silêncio, uma instrução comum baseada em fontes greco-latinas e helenístico-cristãs, um “reflexo consensual” a respeito de certas referências, uma profunda confiança na capacidade da linguagem de informar, a exclusão a zonas de silêncio e tabu de “grandes áreas de fato psicológico e social indecoroso ou abertamente ameaçador”, essas eram as bases sociais que supunham também uma base econômica para a “época do livro”. Nas práticas produzidas nesse tipo de socialização, para escritores e leitores educados a partir da concepção “clássica” de leitura, “muito da realidade”, afirma Steiner, “não existia ou tinha uma meia vida de testemunho convencional e obscurecedor simplesmente porque não havia linguagem aceitável em que a exprimir e experimentar”.³⁶⁶

A vida cultural da qual Machado fazia parte tinha no livro um de seus pontos basilares, um de seus estruturadores. A *Revista Brasileira*, como dito, buscava ser uma transição entre o jornal e o livro, ou seja, a leitura de livros era colocada como um fim da publicação. Jean-Michel Massa (1971) mostra como os círculos de amigos ou, ao menos, de conhecidos do escritor aumentaram conforme ele expandiu suas possibilidades de circulação cultural. Discutir e produzir livros era algo corriqueiro na Tipografia Nacional, na Petalógica, no círculo de *A Marmota*, no círculo do *Diário do Rio de Janeiro*. Nas suas correspondências, encontramos, igualmente, sucessivas evidências da importância do livro na vida cultural na qual ele se inseriu. A Quintino Bocaiúva, Machado remeteu carta pedindo conselhos sobre a publicação em livro de dois dramas. A um destinatário anônimo comenta que não poderá acabar uma tradução para o *Jornal da Tarde*. A A. J. C. Rodrigues – como dito anteriormente – refere-se a escrita de “Instinto de nacionalidade” e agradece uma crítica a seu romance, *Ressurreição*, e assim por diante, até as últimas correspondências. Também nas correspondências, vemos Machado ser sócio do Grêmio de Letras e Artes, presidente do Clube Beethoven (carta a Rodrigo Otávio, 29/07/1887) e, é claro, fundador da Academia Brasileira de Letras (1897).

³⁶⁵ Steiner, George. “Em uma pós-cultura”. In *Extraterritorialidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 149-162.

³⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 151.

Ao mesmo tempo em que reconhecia na própria formação a função central da leitura meditada de livros e da discussão a respeito deles, Machado, em trechos esparsos, ia acusando a impossibilidade de continuação desse tipo de cultura. Nas crônicas da série “Bons dias!”, por exemplo, há sucessivas reclamações a respeito da qualidade das apresentações teatrais, que, na sua visão, apelavam mais para os sentidos imediatos do que para a reflexão e o interesse humanos. Talvez somente no prefácio escrito em 1887 (jornal *A semana*) a *O Guarani*, de José de Alencar, Machado sintetizou como sentia e pensava essa hipotética mudança cultural. Ao apresentar o Rio de Janeiro de quando *O Guarani* foi publicado – 1857 –, ele escreveu:

A animação da cidade era menor e de diferente caráter. A de hoje é o fruto natural do progresso dos tempos e da população; mas é claro que nem o progresso nem a vida são dons gratuitos. A facilidade e a celeridade do movimento desenvolvem a curiosidade múltipla e de curto fôlego e muitas coisas perderam o interesse cordial e duradouro, ao passo que vieram outras novas e inumeráveis.³⁶⁷

O trecho, com suas três orações iniciadas com um artigo definido e um substantivo – a segunda oração traz o substantivo em elipse –, sugere uma enumeração comparativa e progressiva (animação do passado, animação maior do presente), que resulta numa perda. Não é exatamente um lamento, mas é, quem sabe, desconforto. Um homem treinado para um tipo de leitura e discussão – círculos de socialização que visavam a discutir livros – imagina a impossibilidade e, até mesmo, a falta de lugar desse tipo de *ethos* nos novos tempos do Rio de Janeiro. Parte de um texto que se encerra com o vagar solitário e triste do velho José de Alencar pelas ruas do Rio, a reflexão é tensionada a todo o momento não somente pelo abandono do livro, mas também dos literatos. Nem mesmo a expressão endereçada a Alencar – falecido há dez anos – “Tu viverás!”, retirada de *O Guarani*, remove os traços crepusculares do escrito.

Contudo, há outros pontos de vista a partir dos quais o escritor trata a impossibilidade de a leitura meditada de livros continuar sendo o centro da vida cultural dos indivíduos letrados. Em artigo da juventude, argumentou que o jornal tinha características mais progressistas do que o livro, era mais afeito às discussões, nele não havia palavra final ou única, nem assunto determinado por autoridades ilegítimas. Alguns anos depois, lastimou a falta de continuidade que o “influxo externo” de livros ocasionava – quando a leitura ficava submetida não mais ao ritmo do aprendizado, da discussão e do desenvolvimento de homens,

³⁶⁷ OC, III, p. 1310-1311.

mas ao ritmo do mercado literário. Era preciso permanecer em torno de uma gama de questões, aprofundar-se nas possibilidades da Língua Portuguesa – ao invés de se deixar levar, a cada vez, pelas novidades, francesas ou inglesas.

Entende-se por que Machado empenhou-se tanto em traduzir a linguagem dos jornais para a linguagem do romance: os livros eram centrais na sua vida, ainda quando os jornais pautavam as discussões, o tom e técnicas de escrita. Com a aparente dissolução das possibilidades objetivas para a sobrevivência da cultura do livro – que, por outro lado, talvez nunca tenha sido mais que uma ambição difusa e irrealizada –, as *Memórias*, a exemplo da crítica ao dinheiro e do escravismo que ela enceta, chegavam como que tarde demais.

A ingenuidade do contendor pró-Eça, que defendia o escritor português por este pretensamente dizer “toda a verdade”, foi rebatida por um Machado consciente dos limites das tradições em que vinha se instruindo e expressando. Para o escritor, não se pode dizer tudo e também não se diz o que se quer, porém era ainda possível dizer algo, de maneira decorosa e interessante. A forma do romance tornara-se complexa pelo trabalho de gerações de artistas. Seria – do ponto de vista machadiano – ridículo assumir que uma delas, mesmo que fosse a última, pudesse dizer “tudo” como bem entendesse. Pensado para narrar uma gama restrita de conflitos, expectativas e experiências, o gênero ao menos vinha fazendo isso por sucessivas gerações e aprofundara um conhecimento importante – nem que fosse formal – a respeito desse seu campo restrito. Tão importante que, no momento de expressar experiências e conflitos de outras camadas sociais e outras especialidades do saber, mesmo da ciência, será nas suas técnicas de escrita que os pensadores do século XIX encontrariam material para reflexão e uma pletora conflitiva, mas bem testada, de possibilidades expressivas. Tanto assim que era no romance e não nos escritos políticos, filosóficos ou históricos que o escritor via a possibilidade de uma inserção complexa dos brasileiros na cultura de Língua Portuguesa e nas tradições ocidentais.

Mais importante talvez seja notar que há relação entre os limites e possibilidades das formas do romance e a noção de pessoa moral. Nela se consubstancia a crítica às reduções do homem às determinações *a priori*. Com essa noção, era, em teoria, possível condensar um estudo de corte biográfico, alegorias da nação e traços das “leis da arte” (o decoro, a verdade). “Pessoa moral” marca ainda personagens para as quais a instabilidade, incongruência e fantasia constituem a apreensão da realidade e das ações.

A noção de “pessoal moral” persistiu nas reflexões de Machado sobre o gênero desde o início dos anos 1860 até o final dos anos 1870. Contudo, a presença da noção nas críticas não autoriza uma passagem direta para a presença da noção como instrumento teórico na compreensão da montagem dos romances. É necessário mediar tal passagem pela sua presença na forma literária, enquanto forma literária, não mais enquanto conceito crítico. Para entender Brás Cubas, por exemplo, como pessoa moral seria preciso:

a. que Brás Cubas tenha sido composto conforme as características de pessoa moral apontadas por Machado ao longo de sua carreira, a saber: [a.1] que seja uma “consciência” a respeito de suas ações, com interioridade constituída por remorsos e culpas (como Félix, de *Ressurreição*, por exemplo). [a.2] Que tenha “vontade moral” própria, que diferencie das vontades das demais personagens, evitando características de “títere”. [a.3] Que o enredo seja constituído a partir das escolhas da consciência e da vontade moral da personagem, que, por sua vez, voltam para a interioridade dela, estabelecendo unidade formal, de estilo, temas e ações;

b. e, paradoxalmente, que Brás Cubas tenha sido composto por valores estéticos que tensionam a noção de “pessoa moral” descrita acima, caso em que a noção serve para compreender a personagem, mas em negativo, como autocrítica.

Um excelente estudo a respeito da concepção de “pessoa moral” foi escrito por José Luis Passos, *Machado de Assis, o romance com pessoas*. Passos defende a ideia de que os romances machadianos “são sobre a formação da pessoa moral” e que eles têm ênfase nas “ações dos protagonistas”,³⁶⁸ remissão do pesquisador à noção weberiana de que agir é atribuir significados às ações dos demais membros da sociedade e se orientar em relação a esses significados em busca de um sentido ou um interesse.³⁶⁹

Com isso, os romances da primeira fase seriam uma “reflexão sobre a maneira como personagens podem ou não disfarçar sua origem humilhante pela composição cuidadosa da ação”.³⁷⁰ O romancista teria insistido nessa problemática até que em *Iaiá Garcia* construiu a primeira personagem que, em sua romanesca, transforma-se. Não em um processo baseado no passado e determinado por ele, mas iniciado por uma decisão da protagonista de compreender

³⁶⁸ Passos, op. cit., p. 12.

³⁶⁹ Idem, ibidem, p. 60.

³⁷⁰ Idem, p. 69.

e situar-se na sociedade.³⁷¹ Um protagonista não idêntico a si, mas formado em constante “indagação sobre o modo como tomamos nossas decisões quando confrontados com expectativas alheias que se opõem aos nossos desejos”³⁷², será o centro da romanesca madura, baseada na dissimulação e na dissimetria dos sujeitos consigo mesmos, dos gestos e dos sentimentos, da ação planejada e da ação confessada. Ou, ainda, os primeiros romances narraram a integração de mulheres jovens, órfãs e dependentes a um núcleo familiar tradicional. Já os romances posteriores às *Memórias* narraram a vergonha e a dissimulação dos sujeitos em dissimilaridade consigo próprios, com imagens de si sempre instáveis e assimétricas, premidos a tomar, às cegas, suas decisões, premidos a entender, quase sem recursos para tal, essas decisões diante de si mesmos e dos outros.³⁷³

Machado teria, segundo Passos, apresentado à literatura brasileira o sujeito moderno e a “interioridade como modo de aprendizagem e cópia do outro”.³⁷⁴ Os sujeitos em desenvolvimento e conflito que o escritor criou estabeleceram, por sua vez, uma maneira de fundamentar artisticamente as subjetividades e as consciências dos sujeitos no Brasil. Com a ressalva de que, se a literatura vinha disseminando personagens que ora estavam em consórcio ora em divórcio com a nação ou a sociedade,³⁷⁵ Machado propôs – ao menos nos romances posteriores a 1880 – “eus” em contrato consigo mesmos, heróis obcecados por interesses pessoais, pelo significado de suas ações frente aos outros e pela imaginação das motivações alheias.³⁷⁶

As sucessivas versões das *Memórias* apresentam indícios de uma poética do romance: conforme Regina Zilberman, o escritor teria apagado, a cada edição, marcas que pudessem aproximá-lo da fatura, como autor. Autor e escritor são precisamente delimitados e a autoria é alienada do escritor.³⁷⁷ Se Machado retirou signos do romance, para afastá-lo de si, talvez sentisse que a epígrafe estava próxima demais de seus próprios anseios estéticos, razão pela qual seria preciso subtraí-la.

³⁷¹ Idem, p. 76 e ss.

³⁷² Idem, p. 109.

³⁷³ Idem, p. 50 e ss.

³⁷⁴ Idem, p. 154.

³⁷⁵ Idem, p. 41.

³⁷⁶ Idem, p. 50.

³⁷⁷ Zilberman, op. cit., 2004, p. 24.

Da subtração, contudo, não se conclui que o romance deixou de ter um veio autocrítico e crítico. A que vem tamanha negatividade? Por que nada mais parece ter sustentação ética?

Uma sociedade monetarizada se transforma rapidamente. Nos termos de Marx e Engels, nela, tudo o que é sólido se derrete, todas as veneráveis instituições do passado dão lugar a sucessivas novas instituições, velhas posições sociais perdem sua razão de ser e um cataclisma sem fim se impõe a cada sujeito, que se vê impelido constantemente por ritmos, horários, tabelas, disciplinas que, até então, a humanidade desconhecia. Quando escreveu as *Memórias*, Machado tinha internalizado o problema de uma sociedade em que a hierarquia escravista-católica estava por ruir pela pressão de formas de produção da vida em que o valor de troca passava a orientar as ações. O escritor construiu seu livro – esse é o argumento de Raymundo Faoro – de modo a criticar, a um só tempo, as velhas hierarquias e os novos valores, tomando a posição não de um burguês inseguro frente às tarefas políticas do “país novo”, mas a posição de um burguês radical, interessado em apresentar-se como cético e desinteressado, para distanciar a estética das tarefas políticas e propor uma forma literária capaz de ser uma autocrítica de suas posições no passado, sem deixar de ser resistência às injunções triunfalistas do discurso republicano, cientificista e positivista.

Como se vê, não é somente que Brás seja digressivo, mais bem é que ele é narrado pelos outros e, quando digo outros, estão aí incluídos escravos, cortesãs, mulheres pobres, homens ricos, mulheres ricas. É claro que Machado soube levar em conta a desigualdade objetiva da relação senhor-escravo, entretanto, a organização ficcional das *Memórias* parece ter sido feita para analisar uma personagem – o herói cômico-épico, alegoria do século? – incapaz de decidir por si ou, ao menos, desejoso de que os outros decidam por ele. Então, se, ao contrário do que o próprio Machado vinha teorizando como ideal para o gênero romance, a personagem central não decide por si mesma, de onde vêm sua “vontade”, sua “força moral”? Ou devemos questionar o pressuposto de que as *Memórias* estão entre as obras escritas para criar “pessoas morais”?

5 DINHEIRO E PESSOA MORAL NAS *MEMÓRIAS PÓSTUMAS*

Nas seções anteriores, a discussão a respeito de alguns temas e convenções utilizados na *Revista Brasileira* esclareceu qual era, ao menos em parte, o repertório de problemas do qual Machado partiu para planejar seu romance. Igual importância parecem possuir as reflexões do escritor a respeito do gênero romance, que evidenciaram a relevância da noção de “pessoa moral”. Essas duas séries de proposições confluíram nas *Memórias póstumas*. O problema, neste momento, é entender as especificidades das ideias machadianas não mais enquanto projeto jornalístico, nem mais como critérios de crítica literária, mas enquanto forma romanesca específica.

Os argumentos a seguir procuram viabilizar a seguinte hipótese de leitura (ainda prospectiva): as *Memórias* foram planejadas para imitar uma linguagem entre o jornal e o livro (a maneira do narrador teria sido pensada, entre outras possibilidades, para equacionar esse problema); suas personagens deveriam se mover por interesses financeiros, pois essa seria uma das principais características do século; esses interesses inviabilizariam *telos* positivados, já que não haveria centro de poder legítimo o suficiente para pôr em circulação uma narrativa mestra (que propusesse a formação da nação, do indivíduo, da família); o enredo seria movido por decisões tomadas em prol de interesses diversos e inconciliáveis, que dirigiriam a vida do protagonista, o qual incorporaria uma crítica às elites econômicas e uma autocrítica às elites intelectuais, das quais o escritor fazia parte.

A primeira asserção dessa hipótese (a de que as *Memórias* foram planejadas para operar como um gênero novo, entre o jornal e o livro) se baseia no contexto de relações de produção em que a obra apareceu. Por outro lado, a hipótese é reforçada quando se pensa que as *Memórias* causam estranheza quando são entendidas na série de romances publicados no Brasil naquele período, mas o leitor familiarizado com as crônicas – não somente as escritas por Machado – publicadas nos periódicos de então nota as inúmeras congruências entre o livro e os jornais: o tema da panaceia, a voz narradora intrusiva, a estrutura da narração ligada

à lógica da atenção do narrador, o peso do acaso nas mudanças de tema e cena, e assim por diante.

Convém, talvez, ressaltar que esse é o modo de exposição de nossas conclusões. Ele não emula necessariamente o método de pesquisa, no qual partimos das *Memórias* para estabelecer núcleos de pesquisa no *corpus* da *Revista Brasileira* e dos textos críticos do escritor. Por fim, dada a rotinização de alguns conceitos referentes ao romance, esta seção tem um cunho hipotético especialmente ressaltado.

Nos momentos conclusivos de “O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis”, ensaio de Roberto Schwarz (1987), lê-se que o romancista procedeu, nas *Memórias*, especialmente no desenlace da relação entre Brás Cubas e Eugênia, uma “frustração do desejo romanesco do leitor”. Enylton de Sá Rego explorou a frustração do andamento épico em constantes resoluções e quedas cômicas. Um dos exemplos seria o momento em que Lobo Neves, o marido traído, entra na casa da Gamboa, onde Virgília e Brás costumam se encontrar. Ao invés de um duelo ou mesmo do flagrante, de um aumento gradativo de tensão, resolvida em um conflito entre vencedor e vencido, o leitor lê um marido um tanto lasso, mais interessado em nada descobrir do que em pôr às claras a situação, lê um amante medroso, incapaz de fugir ou esbater-se, tremendo enquanto imagina grandiosas ações em seu esconderijo, lê ainda duas mulheres operando nos cimos do autocontrole, nem por isso sendo julgadas pelo narrador, pelo escritor ou mesmo penalizadas pela narrativa.

O cômico da cena, algo teatral, sugerindo a atmosfera das *vaudeville*, então na moda, aponta também para certa ambiência dos contos populares, presentes no *Decamerão*, em que o marido traído, por mais que a traição ocorra debaixo de seu nariz, não consegue ver o evidente. Mesmo o jogo de esconde-esconde infantil se faz presente, de tal maneira a ressaltar a encenação do encontro, a ostensiva organização estética.

Também para Valentim Facioli, as *Memórias* pareceram um “sistema de fraudes e engodo” compactuado entre personagem e narrador.³⁷⁸ O leitor, de acordo com Facioli, pode pactuar das fraudes, pode acusar o engodo – colocando-se acima dele e instaurando um discurso do mestre para acusar... o discurso do mestre – ou pode procurar conhecer as molas

³⁷⁸ *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas*. São Paulo: Nankin, 2002, p. 30.

da relação de leitura, que, a seu modo, condensaria relações de força e produção postas na vida social do país. Mesmo nesse último caso, o leitor não se livra facilmente do sistema de compromisso com o engodo. Como uma das posições no espectro da desigualdade social brasileira, ele constitui uma autonomia possível na relação de leitura, jamais uma autonomia em abstrato, desde já legitimada e autorizada, para ler “contra” o narrador.

A impressão que se tem – Facioli discordaria do que segue – é que Machado construiu um artifício literário para fazer pouco do leitor que se coloca acima de Brás. O poder e a ilusão de poder do narrador, a vaidade de seus procedimentos e sua autocrítica, são a um só tempo constitutivos de Brás e do leitor suposto – o que, de maneira alguma encarcera as posições possíveis de leitura.

Compreendeu-o um dos primeiros leitores do romance, em crítica a *A Estação* (28/02/1881):

Não se poderá dizer que este livro seja uma autobiographia minuciosa e completa, porque estamos alli como que photographados, eu, no meu egoismo; tu, na tua presumpção; o homem que dobrou aquella esquina, na caustica mordacidade; e o nosso visinho da esquerda, na ambição e na avareza.³⁷⁹

Ainda quando esse tipo de asseveração desconsidere as tensões de classe que permeiam as avaliações das personagens por parte do leitor, ela toca num ponto praticamente esquecido nas leituras contemporâneas da obra, sempre incentivadoras de ler “contra” o narrador. O que se anda esquecendo é que não existe legitimidade suficiente em nenhuma posição ficcionalizada nas *Memórias*. Quando, como no caso de Eugênia, a legitimidade parece existir, logo é reprimida e esquecida. Onde o leitor pode se instalar para criticar a vaidade e a vacuidade da vida de Brás? Há, a partir da lógica formal do romance, possibilidade de uma leitura não movida por vaidade, não cortada por vacuidade? Quando o leitor responde sim, eu não sou vaidoso, nem o sentido da minha vida é vão, cai num jogo retórico que, na lógica do romance, é movido por vaidade e vacuidade. O que parece estar construído nas *Memórias* é a impossibilidade de julgar as ações das personagens desde um ponto de vista essencialmente legitimado. Qual o horizonte social que essa forma fantasia? O que sustenta a legitimidade de deslegitimar?

O autor da resenha recém citada defende o tema do adultério da acusação de ser cópia de *O primo Basílio*, respondendo, aliás, a uma hipótese levantada por Urbano Duarte em

³⁷⁹ Guimarães, op. cit., 2004, p. 352. Em 2003, Ubiratan Machado reuniu as críticas e resenhas dos contemporâneos de Machado às suas obras. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: Uduerj, 2003.

resenha anterior. Ele também aponta erro em um crítico que se admirara do sucesso do livro nos seguintes termos: “Mas o que é afinal, o *Brás Cubas*? Um sujeito nullo que escreve para jornaes, escapa de casar, e morre”.³⁸⁰

Fica evidente, nessa pergunta, a frustração com o enredo e a personagem, mas ainda mais evidente é a frustração de Urbano Duarte, para quem o livro poderia intitular-se *Elogio do egoísmo*, pois o eu seria a bússula ou ideia-mãe da obra, o que mereceria reparos. Desde *Ressurreição*, os críticos se incomodavam com a falta de juízos transparentes a respeito da vida das personagens. Machado, a partir de meditados logros, impede a transferência automática para a relação de leitura de relações de poder. Se *Brás Cubas* não está legitimado a dar piparotes no leitor, tampouco o leitor é figurado em plataforma firme suficiente para julgar *Brás*. Na impossibilidade de asseverar o que o outro deve e pode fazer, a relação de leitura figurada nas *Memórias* funda uma autonomia possível, necessariamente constituída por duas faces: a crítica e a autocrítica.

Também a Capistrano de Abreu, o livro causou certa frustração. Seria um romance?, ele perguntou na primeira linha de sua crítica inaugural. Mais ou menos foi sua resposta. O romance seria um “acidente”, enquanto a substância seria a descrição de costumes e a filosofia social implícita, um vai-e-vem de ceticismo e contentamento, em que “nada existe de absoluto”.³⁸¹ A hesitação e dificuldade em classificar as *Memórias* indicam a que ponto elas estavam fora do enquadramento de leitores, a maior parte deles bastante bem treinados.

Já está consagrado afirmar que diversos dos enredos dos romances de Machado logram leitores que os abordam com expectativas românticas. Isso talvez seja extensível às relações entre protagonistas, como Félix, Estácio, *Brás* e Bento Santiago, todos eles imersos em enredos cuidadosamente preparados para indicar a impossibilidade de ordenarem as ações de quem está ao seu redor. Frustrar, nesse sentido, constituiria efeito estético relevante na compreensão das obras machadianas, tanto do ponto de vista da relação de leitura quanto do ponto de vista da composição da trama.

O exemplo mais conhecido desse procedimento é a preparação, em *Quincas Borba*, da expectativa de um adultério entre Sofia e Carlos Maria, expectativa que, ao cabo, é frustrada.

³⁸⁰ Guimarães, op. cit., p. 353. Giselle Razera estudou as *Memórias* como resposta ao *Primo Basílio* em *Polêmica velada: uma leitura de Memórias póstumas de Brás Cubas como resposta ao Primo Basílio*. Cascavel: Coluna do Saber, 2012.

³⁸¹ Guimarães, op. cit., p. 347.

No que se refere às relações entre os protagonistas dos romances, Brás Cubas é, talvez, a figura da frustração (compensada, entretanto, por uma soberania imaginária): os planos da personagem, como diz a linguagem popular, deram todos com os burros n'água.

“Frustração” – termo presente nas mais contrárias posições da fortuna crítica, numa impensada, mas produtiva recorrência – talvez seja uma maneira de se abordar os romances machadianos que supõe, por parte de Machado, a antecipação de um tipo de leitor, uma posição social de leitura. No caso específico das *Memórias*, contudo, não é correto imaginar que o leitor ficcional coincida com o leitor efetivo.

O leitor aparvalhado, nutrido pela narração, ávido de romance, e a leitora intrigada pelo saber de quem vai casar e quem vai morrer, ambos constituem clichês que os leitores da revista poderiam identificar e glosar – eram mobilizados desde os tempos do *Jornal das Famílias*. A ficção de Machado seria pouco mais do que mesquinha se se medisse por esse nível de interlocução imaginário.

Embora, nesse terreno, não seja, por enquanto, possível mais do que trabalhar com hipóteses, por que não pensar que os leitores a serem frustrados eram Silvio Romero, Pinheiro Guimarães, Franklin Távora, Urbano Duarte, Capistrano de Abreu? Onde se queria ciência e evolução, há emplasto e humanismo. Onde se queria cor local e identidade nacional, há vaidade e vacuidade. Onde se esperava uma confissão de ordem cristã, há a repetição secular (quase pagã) de guerras, tédios, vaidades e paixões. Onde se esperava moralidade, há egoísmo irreduzível. Onde se esperava Deus, há o mais resolutivo ateísmo. Onde se esperava um romance...

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais: não padeci a morte de D. Plácida, nem a semi-demência do Quincas Borba. Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que sai quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mysterio, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma creatura o legado da nossa miséria.

A palavra não é repetida nove vezes nesse que é o último parágrafo do livro. Ele evidencia a estrutura lógica que Machado levou às últimas conseqüências: Brás se posiciona como aquele que não alcançou, não foi, não conheceu, não comprou, não padeceu, não mingou, não sobrou, não teve, mas tira disso uma compensação imaginária. Essa posição negativa permite-lhe menosprezar a vida por não tê-la premiado com um herdeiro.

O parágrafo está organizado assim: enunciação do tema (negativas); enumeração especificadora do tema; comentário que imputa ao leitor (a essa altura “qualquer pessoa”) uma asserção a respeito dos temas (“não houve minguagem nem sobra”); desmentido (frustração); anúncio da chave de ouro; conclusão.

O trecho é extremamente controlado, cuidadosamente composto. Isso não impede que passe uma ideia de improviso bem pensado. A sucessão de “nãos” evoca ondas sucessivas, que empurram o leitor para as pedras, entre o riso e o desespero, entre a morte e o regozijo. O filho de Brás, essa possibilidade, torna-se o saldo de Brás, esse lugar imaginário no qual nossa personagem se coloca para enunciar o Brasil. A frustração aqui não está mais somente no arcabouço temático, está também na solução formal: o enunciador deslegitimado frustra o leitor deslegitimado, que, neste ponto, está absolutamente sem socorro de qualquer narrativa. Dizendo o mesmo de outra maneira, como narrar se já não há linguagem legitimada para narrar?

Ou seja, as *Memórias* parecem indicar um problema bem mais agudo do que a mera necessidade de superar as convenções românticas. A tese de que Machado figura um leitor que reconhece estruturas narrativas românticas e espera que o romancista também reconheça essas estruturas deixa de levar em conta que talvez a estetização de leitores mais-que-ingênuos antecipe a relação do texto com leitores nem um pouco ingênuos, estruturas vivas do debate que organizava a legitimidade de classificação do que era ou não era boa literatura brasileira. Ou seja, haveria, no fundo do efeito estético das frustrações, uma espécie de luta pela legitimidade de classificar o que era suposto ser literatura, e qual a melhor maneira de escrever romances.

Escreveu Roberto Schwarz:

Eugênia aliás não é propriamente pobre. Educada na proximidade da camada proprietária, ela pode até fazer um bom casamento e vir a ser uma senhora. Mas pode também terminar, como termina, pedindo esmola num cortiço. Do que depende o desfecho? Da simpatia de um moço ou de uma família de posses. Noutras palavras, depende de um capricho de classe dominante. Aí o ponto nevrálgico, para quem, como quase todo mundo, tivesse notícia dos Direitos do Homem — ponto agravado ainda pelos termos extremados da alternativa entre senhora e pedinte. Faltando fundamento prático à autonomia do indivíduo sem meios — em consequência da escravidão o mercado de trabalho é incipiente — o valor da pessoa depende do reconhecimento arbitrário (e humilhante, em caso de vaivém) de algum afortunado. Neste sentido, penso não forçar a nota dizendo que Eugênia, entre outras

figuras de tipo semelhante, encerra a generalidade da situação do homem livre e pobre no Brasil escravista.³⁸²

A análise é exemplar do deslocamento da frustração de Brás para Eugênia, quando, ao que parece, seria preciso entender *também* de qual maneira Eugênia frustra Brás, ao se negar a fazer seu jogo. Sem reconhecer Eugênia, a análise deduz que a situação dessa última figura a generalidade dos homens livres pobres. Compartilhando das conclusões de historiadores contemporâneos,³⁸³ não é adequado afirmar que – estruturalmente – o destino dos escravos e dependentes dependia do “capricho” dos proprietários. Ainda que seja possível estar de acordo quanto à relevância e impacto do “capricho” na vida social, o “destino” dos dependentes deve ser entendido como consequência de causas sobredeterminadas, bem mais amplas do que o capricho do proprietário ou a sua base simbólico-prática, a relação de favor. As redes de solidariedade dos escravos e dependentes; o, de início incipiente, mas pouco a pouco mais e mais relevante arcabouço legal que possibilitava alforrias em contradição com o desejo senhorial; a legitimidade internacional dos ideais abolicionistas; e, claro, a derrocada da economia escravista conforme o tráfico interno perdeu o vigor; tudo isso cerceou e delimitou os caprichos dos proprietários, quisessem eles ou não. As *Memórias* ficcionalizam a crise de interpretação patente durante o esfarelamento do poder dos traficantes de escravos e dos grandes proprietários de escravos.

Durante a década de 1870, após o fim da Guerra do Paraguai, militares ganharam importância política, meios econômicos (terras, cargos) e disseminaram suas posições no tecido social brasileiro. Igualmente os cafeicultores paulistas ascenderam como protagonistas econômicos e políticos. Em 1871, a Lei do Ventre Livre soava como o anúncio do fim do escravismo. É com esse horizonte em mente que as *Memórias* foram escritas como um

³⁸² “O sentido histórico da crueldade em Machado de Assis”. *Novos estudos CEBRAP*, n.17, maio, 1987, p. 39.

³⁸³ A respeito da consideração dos escravos como “sujeitos” de sua história ver *Visões da liberdade*, de Sidney Chalhoub; *Na senzala, uma flor*, de Robert Slenes, e *Das cores do silêncio*, de Hebe Maria Mattos de Castro. Os três evidenciam as maneiras como os escravos agiam em busca de sua liberdade e na luta pela formação de laços comunitários que os protegessem da violência e da constante desestruturação causada pelas instituições escravistas nas suas vidas. Suas teses se contrapõem à noção da Escola Paulista de que o escravo era coisificado até na sua subjetividade, completamente castrado pela violência senhorial. Para uma explicação econômica do “mosaico de formações não-capitalistas” que possibilitavam o aparecimento de posições sociais relativamente independentes em relação ao projeto escravocrata, embora diretamente afetadas pelo negócio do tráfico, ver *O arcaísmo como projeto*, de Manolo Florentino e João Luís Fragoso. Também de Florentino em parceria com José Roberto Goés, *A Paz das Senzalas: famílias escravas e tráfico atlântico*, Rio de Janeiro, c. 1790 - c. 1850, defende a ideia de que, além do tráfico, a formação de redes de parentesco e compadrio entre escravos é estrutura fundamental para a compreensão da reprodução material e cultural do escravismo no Brasil. Todos os citados partem de uma crítica aos trabalhos seminais de Florestan Fernandes e seus orientandos. Para um ponto de vista contrário à concepção do escravo como presente à própria história, ver *A escravidão reabilitada*, de Jacob Gorender.

panorama crítico do trajeto da nação do ponto de vista dos intelectuais atuantes na imprensa liberal.

Brás Cubas, sempre atento aos acontecimentos históricos, “mantém”, de acordo com Regina Zilberman, “um paralelismo entre os episódios da política brasileira (incluindo sua relação com eventos internacionais) e o percurso de sua vida”. Com isso, a biografia traduz um enredo de país, sob o ponto de vista das elites.³⁸⁴ Tal análise é corroborada pelo ensaio “Histórias de gênios e heróis: indivíduo e nação no romantismo brasileiro”, em que Márcia de Almeida Gonçalves repara – a partir da autobiografia de Gonçalves Dias, e referindo também a biografias de José de Alencar, Junqueira Freire e Manuel Araújo Porto Alegre – no compromisso de intelectuais e políticos transformarem sua existência na nação, “de grafar e grifar laços entre trajetórias individuais e vida nacional”:

Era como se o nascimento e a trajetória da unidade indivíduo devesse, em sentido, confundir-se com a unidade da nação. No plano da consciência de si e do outro, tais enunciações criavam um lugar para cada um e para todos, e, mais, constituíam um referente no nome que designava a coletividade de cidadãos brasileiros.³⁸⁵

Não é pouco provável que Machado tenha aproveitado ironicamente esta convenção literária no seu romance. Contudo, na sua narrativa, o espelhamento da nação e do indivíduo – explícito no capítulo XIII, “Um salto” – é corroído por um método de composição estética articulado para lograr a identificação enaltecida com o projeto de nação.

Em tese, o horizonte social a que se referem as *Memórias* não parece ser o favor e seu correlato, o poder de mando de Brás Cubas. O favor e o mando são instâncias imaginárias de Brás, possivelmente, mas, em diversas passagens do romance, a forma dessa prosa encena, entre outros dilemas, a destituição paulatina e crescente do poder de Brás influir no próprio destino (e o concomitante crescente poder dos demais em suas decisões: veja-se, mesmo Prudêncio, o escravo que deveria ser o corpo disponível ao arbítrio, arma com Eugênia e Eusébia uma visita de Brás e, em seguida, negocia a alforria). Espirando as hipóteses, pode-se passar do indivíduo à nação: nesse caso, a ficção é o olhar da coruja de Minerva ao projeto liberal de nação (e de indivíduo), cuja legitimidade constituía, salvo melhor juízo, a plataforma de apoio do teatro realista e, para não irmos mais longe, do *Jornal das Famílias*.³⁸⁶ A perspectiva da composição formal faz inferir que a incapacidade de Brás agir levando em

³⁸⁴ Zilberman, op. cit., 2012, p. 45-46.

³⁸⁵ Gonçalves, op. cit., 2009, p. 429.

³⁸⁶ Tentei investigar a raiz dessa inesperada proximidade entre a crítica de Roberto Schwarz e o ponto de vista do narrador das *Memórias* na minha dissertação, de 2009, *O narrador iludido*.

conta a diversidade crescente de interesses em jogo no chão social se conjuga com a falta de unidade e legitimidade desses mesmos interesses. Machado esfacela a pátria, a identidade nacional, em uma sinfonia ou disfonia de interesses, num constante afunilamento do destino público no interesse privado. Com isso, o espelhamento alegórico de Brás no Brasil e do Brasil em Brás também “frustra” a alegoria, contrapondo-a e relativizando-a com o realismo de acasos e interesses. Com habilidade artística bem treinada, o romancista conseguiu que o espelhamento entre narrativa nacional e narrativa pessoal fosse constantemente borrado e desestabilizado pelos interesses em jogo ou, no caso de Brás, o desinteresse interessado.³⁸⁷

Com isso, há a possibilidade de unir a frustração, o interesse e a preocupação em discutir o Brasil num só movimento interpretativo: a rede de interesses figurada no romance e pressuposta no campo de leitores impede que a interpretação se estabilize numa imagem passada ou futura de país. Essa estrutura foi, por hipótese, pensada para frustrar as demandas por literatura nacional e/ou evolucionista.

Mas, se isso é correto, como Machado criou artisticamente a disfonia de interesses que parece estruturar a narrativa (e desestruturar a narrativa nacionalizante)? Os interesses financeiros, dado aparentemente lateral na estrutura, quando observado com mais cuidado, revela-se um dos móveis da forma, um persistente subtexto oferecido à interpretação.

Os quatro romances que Machado escreveu na década de 1870 – *Ressurreição*, *A mãe e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia* – apresentam, respectivamente, o seguinte número de ocorrências do vocábulo “dinheiro”: três, nenhuma, duas e uma.

Nos que seguem – *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* –, tais ocorrências orçam nos seguintes números: dezoito, trinta e quatro, treze, dezesseis e nove.

Algo semelhante ocorre com a presença de termos como “moeda”. Nenhuma, nenhuma, duas e nenhuma ocorrências nos romances da década de 1870. Dezessete, três (uma como “dinheiro amoedado”), seis, duas e uma depois.

“Herança” é um termo que segue diferente padrão: uma, nenhuma, sete e duas ocorrências; depois, três, sete, nenhuma, três, nenhuma.

Veja-se a respeito a tabela:

³⁸⁷ O argumento desse parágrafo deve sua essência à tese agora no prelo, *Realismo e alegoria em Machado de Assis*, de Antonio Marcos Vieira Sanseverino.

Romances	Ocorrências do vocábulo dinheiro	Observações
<i>Ressureição</i> (1872)	3	Há uma referência a “sacrifícios pecuniários” no cap. 4. A palavra “herança” aparece no primeiro capítulo.
<i>A mão e a luva</i> (1874)	0	No cap. X, há o seguinte trecho: Mrs. Oswald fez uma pausa para dar aberta ao protesto de Guiomar, mas Guiomar não protestou, quero dizer não protestou de viva voz; fez apenas um gesto negativo, bastante a satisfazer os melindres da inglesa. A moça foi sincera; não atribuía realmente a nenhum interesse vil, — pecuniário, — a ação de Mrs. Oswald. Nem por isso a absolvía, — não só porque ela viria concorrer talvez para uma crise penosa, mas também, — bom é notá-lo outra vez, — porque a condição da inglesa naquela casa era relativamente inferior. Não ocorre a palavra herança.
<i>Helena</i> (1876)	2	O termo pecuniário serve para caracterizar os afetos de Camargo. O termo moeda é utilizado duas vezes como metáfora amorosa: “moeda do coração” e “moeda de ouro dos grandes afetos”. Herança aparece sete vezes.
<i>Iaiá Garcia</i> (1878)	1	Herança aparece duas vezes, sendo menos estrutural do que em <i>Helena</i> .
<i>MPBC</i> (1880/1881)	18	A palavra “moeda” aparece 17 vezes, quase sempre referindo ao objeto. Em uma ocasião, é metáfora do tempo (“outra de menos”). Herança aparece três vezes. “Apólices”, que não tinha ocorrido nos romances até então, aparece duas vezes. A expressão “contos de réis” figura quatro vezes (ela não ocorre nos romances anteriores).
<i>Casa velha</i> (1885)	0	
<i>Quincas Borba</i> (1891)	34	“Moedas” aparece duas vezes, “contos de réis”, três vezes, “apólices”, cinco, “herança”, sete.
<i>Dom Casmurro</i> (1900)	13	“Moedas” aparece seis vezes, quase sempre em sentido metafórico. “Contos de réis” ocorre uma vez. “Apólice” ocorre três vezes. “Herança” não ocorre, mas três vezes ocorre “legado”, no mesmo sentido.
<i>Esau e Jacó</i> (1904)	16	“Moeda” ocorre duas vezes, uma em sentido metafórico. “Herança” ocorre três vezes.

<i>Memorial de Aires</i> (1906)	9	“Papel-moeda” ocorre uma vez em “Papel-moeda também é dinheiro”.
---------------------------------	---	--

A presença do significante “dinheiro” coincide com a “nova maneira” machadiana. Ao menos nas *Memórias* e em *Quincas Borba*, possui relevância central em inúmeros episódios, quando não na conformação do enredo. Dizendo o mesmo de outra maneira, a partir das *Memórias*, o interesse financeiro passou a fazer parte da estrutura do romance machadiano. Como “herói épico do tempo”, o interesse financeiro subjaz quase cada gesto de diversas personagens das *Memórias*, de Marcela ao pai de Brás, de Dona Plácida a Cotrim, do almocreve a Quincas Borba. Como dito, o “amor da glória” concorre com o amor ao lucro, ambos alimentando a vaidade. Assim, talvez se tenha uma descrição abstrata da lógica da composição: o narrador desvela o interesse financeiro dos outros, embora nem sempre consiga; autoironiza a sede de nomeada de sua classe (ou mesmo dos criados); distancia-se dos interesses financeiros e/ou simbólicos, a partir dos temas da vaidade e da vacuidade, que, dialeticamente, caracterizam também as suas ações.

Além da presença do dinheiro como tema e forma, o livro como mercadoria é um significante insistente no romance, algo que Helio de Seixas Guimarães considerou uma novidade na obra machadiana. Eram questões próprias não do livro como objeto espiritual dirigido à natureza humana, mas do “texto-mercadoria” dirigido ao leitor anônimo:

Essa nova perspectiva do literário, referido em seu estado material de livro, enquanto objeto e como mercadoria, coincide com a introdução no ambiente ficcional machadiano de leitores profissionais, que incluem o crítico, figura com que Brás Cubas se debate várias vezes ao longo da narração; o editor, preocupado com a quantidade de papel, o número de gravuras e o preço final do exemplar; e o bibliômano, a quem o livro interessa pela raridade e sobretudo pela singularidade do exemplar.³⁸⁸

A relação autor-narrador-público (até onde seria leitor?) é estruturada a partir do que Guimarães chamou de “perspectiva materialista” a mover tanto o interesse do autor Brás Cubas, assim como o interesse do leitor, que ficaria, com isso, deslocado do enredo ou mesmo impedido de chegar até o enredo para restar num constante embate com o narrador.³⁸⁹

O pesquisador sugere, apoiando-se nas teorias de Umberto Eco, que a característica da chamada primeira fase seria a de possuir uma função pedagógica enquanto a chamada

³⁸⁸ Guimarães, op. cit., 2004, p. 181.

³⁸⁹ Idem, ibidem, v. p. 177

segunda fase assumiria uma “função eminentemente estética”,³⁹⁰ que passou a tomar forma quando a arte entrou para o campo do entretenimento, ou seja, na estrutura das demandas do mercado de leitores.³⁹¹ A partir disso, caberia perguntar qual é a função de uma função estética?

A existência de leitores que demandam literatura é resultado de processos históricos relacionados à possibilidade de um escritor compor um livro “estético”. A presença no *Jornal das Famílias* de uma valorização de romances e novelas indica o quão longo foi esse processo. De fato, desde então, a ficção no Brasil pressupunha leitores e escritores cujos hábitos de escrita e leitura passavam pelo reconhecimento de valores estéticos. Contudo, conforme indica Guimarães, naquele momento, a ficção possuía funções apologéticas mais definidas.

A possibilidade de um livro como as *Memórias* ocorreu num momento de transição, no qual o interesse pela prosa parece ter se emancipado dos esteios que o prendiam à religião oficial, à propriedade escravista e à ideologia nacional-liberal.

Dinheiro, pedagogia e público fizeram parte da vida literária antes e depois das *Memórias*, o que pode sugerir que a aparente autonomia da “função estética” nas *Memórias* mal esconde uma maneira arguta de Machado inserir-se no debate sobre o Brasil, procurando pautar a maneira de ser do debate, ou seja, com veio pedagógico. E, no entanto, as *Memórias* são objetivamente diferentes dos textos publicados no *Jornal das Famílias*, assim como o veio pedagógico delas se efetiva de maneira diversa, que cabe especificar.

Em resumo, o variado núcleo de relações em torno do dinheiro concretiza uma série de posições: a cortesã Marcela, o almocreve, o amigo no enterro, o mendigo Quincas Borba, o reconhecimento que Brás recebe dos jornais depois de devolver uma moeda que encontrou na rua. É como se o narrador estivesse movendo processos de simonia contra as personagens.

O dinheiro não era, contudo, algo novo nas convenções literárias utilizadas por escritores brasileiros. Ele se tornara um traço da vilania, como é o caso de Couto, “capitalista” e vilão de *Lucíola* (1862) de José de Alencar e, menos enfaticamente, de Carlos, o vilão de “*Virginius*”. Corroborava com esta ideia a opinião de Décio de Almeida Prado (1999), segundo quem a cortesã e o dinheiro eram os dois temas prediletos do teatro realista.

³⁹⁰ Idem, p. 175.

³⁹¹ Idem, p. 176.

Nas *Memórias*, ambos aparecem em chave paródica em relação ao uso corrente. A presença do dinheiro – para além de estabelecer as características da vilania e tornar verossímil a quebra da harmonia inicial, como aconteceu em “*Virginus*” – constitui-se, nas *Memórias*, elemento para explicar ações de quase todas as personagens. Do ponto de vista de Brás Cubas, o interesse financeiro regula, ao lado do “amor à glória”, os sentidos e significados do que acontece. Embora ainda não fosse uma “mediação universal” na sociedade brasileira, o dinheiro era já um “sentido universal” nesse romance de Machado.

Há um trecho da *Contribuição à crítica da economia política*, de Karl Marx, escrito no final de 1858 ou início de 1859, em que se lê:

O dinheiro, ao evoluir, transforma-se em dinheiro universal e o possuidor de mercadorias torna-se cosmopolita. As relações cosmopolitas são, em sua origem, apenas relações entre possuidores de mercadorias. A mercadoria em si e por si é superior a qualquer barreira religiosa, política e linguística. Sua língua universal é o preço e sua comunidade, o dinheiro. Mas, ao mesmo tempo que se desenvolve o dinheiro universal, oposto à moeda nacional, desenvolve-se o cosmopolitismo dos comerciantes, como um dogma da razão prática, opostamente aos preconceitos hereditários, religiosos, nacionais e todos os demais que criam obstáculos à circulação da matéria da humanidade.³⁹²

Talvez a mais cosmopolita das mercadorias do século XIX brasileiro fosse, ao lado do livro, o escravo. O dinheiro também ligava as feições do capital à acumulação possibilitada pelo tráfico de escravos. Tráfico que, conforme Luiz Felipe de Alencastro, teve consequências decisivas na formação histórica brasileira, moldando o conjunto da economia, da demografia, da sociedade e da política na América portuguesa.³⁹³ Outro historiador, Jaime Rodrigues, apontou o comércio de escravos como “ponto central da construção das relações escravistas” e do que ele chama de “escravização”. Extinto o tráfico, ruiu a base material de uma série de instituições, posições políticas, posições na ordem familiar, estruturas subjetivas.³⁹⁴

O endinheirado Brás Cubas – ele morre com 300 contos³⁹⁵ – encontra-se em um mundo repleto de pessoas com interesses próprios, ou melhor, financeiros. Paradoxalmente, seus interesses acabam estabelecidos como vetores dos interesses das demais personagens.

³⁹² Marx, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008, p. 192-193.

³⁹³ Alencastro, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: a formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

³⁹⁴ Rodrigues, Jaime. *De costa a costa: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro (1780-1860)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

³⁹⁵ A cifra é difícil de converter, mas equivaleria hoje a milhões de reais.

Machado escreveu e publicou o romance para um público implícito decididamente abolicionista. Isso fica claro para quem lê a *Revista Brasileira*, mas fica claro também em diversas passagens das *Memórias* que pressupõe, para ter efeito estético, um público cuja plataforma de valores criticasse formações discursivas escravistas. Exemplos não faltam. O primeiro deles, a cena de Brás cavalgando Prudêncio. Outros tantos: a descrição de Cotrim, seguida pela cínica justificativa das razões pelas quais maltratava escravos (apenas fazia isso com vadios e fujões, além do que não se pode imputar à consciência de um homem o que é fruto do hábito social); a passagem em que Prudêncio chicoteia seu escravo, acusando-o de ser vadio e bêbado, enquanto Brás pede que Prudêncio evite tais demonstrações públicas; a cena em que Brás, Sabina e Cotrim discutem a herança. Os dois homens conversam:

- Bem; fico com o Paulo e o Prudencio.
- O Prudencio está livre.
- Livre?
- Ha dois annos.
- Livre? Como seu pae arranjava estas cousas cá por casa, sem dar parte a ninguem! Está direito. Quanto á prata... creio que não libertou a prata?³⁹⁶

Mas não era somente abolicionista a perspectiva do leitor exigido pelas *Memórias*. Era também crítica do interesse pecuniário como motor das ações sociais. Por estranho que pareça, os leitores ideais talvez fossem intelectuais como Silvio Romero, que, em 1893, escrevia a respeito da República que se iniciava: “Este banqueirismo governativo não passa de uma aristocracia do dinheiro, de um patricialismo do capital, a mais viciada e bastarda de todas as aristocracias”.³⁹⁷

Machado fez Brás vacilar entre dois mundos. Não é mais o sinhozinho maldoso que chicoteia o pajem, antes defende escravos que apanham nas ruas e suporta a liberdade de um liberto. Também não é o arrojado comerciante cosmopolita. É o herdeiro endinheirado do escravismo... e um ironizador dos interesses financeiros e do impacto do dinheiro nas esferas de reconhecimento social. Além disso, Machado, gradualmente, afastou Brás da posse de escravos, por meio de uma convenção literária que conhecia bem e que, por décadas, ajudava intelectuais liberais a criticarem a escravidão e se autolegitimarem.

Ao final do romance, o protagonista está rodeado por “criados”, com o que Machado, mais uma vez, teve o cuidado de, conforme a narrativa avança, afastar Brás das relações escravistas. Por outro lado, Brás – no que não deixa de lembrar trejeitos retóricos de Eusébio

³⁹⁶ Capítulo XLVI, A herança.

³⁹⁷ *Parlamentarismo e presidencialismo na República Brasileira*: cartas ao Conselheiro Rui Barbosa. Rio de Janeiro: Companhia Impressora, 1893, p. 56.

de Queirós e, bem antes dele, do Pe. Antonio Vieira – racionaliza a perversidade do traficante de escravos ou do escravista.

Não é pouco espantosa a decisão do romancista de substituir escravos por criados conforme Brás se encaminha para o final das *Memórias*, isso porque tal substituição vinha sendo um dos trejeitos estéticos mais comuns na construção de personagens legitimadas em sociedades escravistas. De Cézár de Lacerda a José de Alencar, de Carlos Jansen a Machado de Assis, a prática tornou-se uma convenção literária “universal” que sugeriu, por décadas, identificação do leitor com as personagens liberais. O fato de Machado ter utilizado essa convenção para formalizar Brás Cubas indica que esteve pensando em estratégias formais para garantir que o leitor implícito, em alguns momentos, se aproximasse de Brás.

Há, na forma das *Memórias*, certo movimento de distanciamento e identificação que instala certo relativismo como espinha axiológica do romance. Talvez seja essa uma das raízes da sustentada melancolia da fatura: é impossível delimitar claramente o que Brás quer (sua imagem lógica é a do sujeito que deseja quando desejam por ele, para ele), portanto, é impossível o leitor ancorar suas convicções e seus sentimentos em Brás. Resta certo persistente incômodo. Como Brás é guiado por decisões alheias, ele forma uma figura da angústia. O mundo que ruía e do qual Brás é um emblema criou-se em meio a escravos e veio a morrer em meio a criados, criou-se em meio a signos autoritários de riqueza e prestígio social e veio a morrer em meio a interesses diversos a minar os signos e as autoridades.

Não foi a bem de qualquer relativismo que Machado construiu essa “pessoa moral” cuja estrutura é exterior a si, por assim dizer, é uma “lógica” de fora para dentro. A própria concepção de pessoa moral infere o mundo mediado pelo dinheiro, relativamente autônomo das relações de mando direto, crescentemente ordenado por dispositivos médicos, policiais e científicos.

Para lá da convenção literária, proteger um escravo que apanha (como no trecho do vergalho), liberar escravos (como no trecho anteriormente citado) e contratar criados (como nos capítulos finais) eram atitudes tidas – do ponto de vista liberal e mesmo conservador – como esclarecidas e humanistas no momento da publicação (1880). Machado, desde os anos 1860, reconheceu e mofou desse falso humanismo, sabia, portanto, o que estava fazendo quando, ao longo da vida de Brás (1805-1869), fez dele um menino diabo agressor de escravos; um senhor que “concede” alforrias; um homem que intercede por um escravo que apanha; um homem que tem criados. No que concerne ao problema da escravidão, o discurso

e as ações de Brás são, a um só tempo, – do ponto de vista do abolicionismo do início dos anos 1880³⁹⁸ – criticáveis, contudo, em seguida, elogiáveis. No mesmo movimento, o olhar que critica e o olhar que elogia são frustrados por um ponto de vista eternalizante.³⁹⁹

A absorção do ex-escravo como agregado do latifúndio, como sonhada em “*Virginius*”, mostrara-se um engano, uma idealização. Machado lidava agora com a progressiva exclusão dos ex-escravos da base produtiva – ou o que Octavio Ianni afirmou ser uma expulsão do escravo da esfera dos meios de produção⁴⁰⁰ –, racializados e classificados como preguiçosos, inconstantes, incompetentes. Em lugar da escravização, produzia-se exclusão.

Em relação a 1864, contudo, a perspectiva do escritor mudou, assim como mudou a maneira como ele manejava essa perspectiva para organizar a fatura estética. O romance conta com diversos arcos narrativos, entre eles a lenta transformação da relação senhor-favor-escravo na relação homem-dinheiro-coisa. Digamos ainda que estetiza os compromissos de continuidade entre a economia política do escravismo e a política econômica do dinheiro.

Brás Cubas, como o narrador do “Conto de escola” – publicado pela primeira vez em 1884, no jornal *Gazeta de Notícias* –, sente um prazer erotizado no contato com moedas, no modo como elas brilham, como podem ser escondidas, encobertas, e nas infinitas maneiras pelas quais podem ser utilizadas ou não utilizadas. Brás se entretém e goza com a posse e o manuseio de moedas e células. O mesmo não vale para Marcela, Dona Plácida e o mendigo Quincas Borba, que – do ponto de vista do narrador – são interesseiros, isto é, planejam suas ações (seduzir, chorar, abraçar) para receber dinheiro ou algo que se reverta nele para logo esconder ou trocar o que foi conseguido. Ou seja, não é a moeda que eles almejam, mas dinheiro. Em outras palavras, Brás não age *para* lucrar, mas Marcela, Quincas (mendigo), Prudêncio e Plácida, sim, eles agem – para usar o termo que Max Weber usaria – racionalmente.

³⁹⁸ Para se ter uma ideia da expansão dos ideais abolicionistas, veja-se o livro *As camélias do Leblon*, de Eduardo Silva, que traz uma história das organizações quilombolas na cidade do Rio de Janeiro nos anos anteriores à abolição. “A população local”, escreve o historiador, “inclusive as senhoras da sociedade, protege o quilombo das investidas policiais e parece fazer disso um verdadeiro padrão de glória” – glória da qual Machado soube investigar as contradições. “Proprietários de terra – continua o historiador – doavam terrenos nos quais os quilombos pudessem se estabelecer” (p. 12). Fugas ocorriam por toda a parte.

³⁹⁹ Para pormenores a respeito do ponto de vista do eterno, artigo de K. David Jackson discutido na seção 1, do capítulo I.

⁴⁰⁰ Ianni, op. cit., 1972, p. 375.

Marcela está no centro dessa maneira de ficcionalizar, a tal ponto que evoca em Brás – em passagem sempre lembrada pelos leitores – uma transformação da medida de tempo em medida de dinheiro.

Em literatura, se for perdoada a obviedade, as maneiras de sugerir a passagem do tempo são um problema fundamental. Na relação entre Marcela e Brás, tal como entendida por esse último, a medida financeira encobre a medida temporal, dando-lhe sentido:

Occorre-me uma reflexão immoral, que é ao mesmo tempo uma correcção de estylo. Cuido haver dito, no cap. XIII, que Marcella morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia. Viver não é a mesma cousa que morrer; assim o affirmam todos os joalheiros desse mundo, gente muito vista na grammatica. Bons joalheiros, que seria do amor se não fossem os vossos dices e fiados? Um terço ou um quinto do universal commercio dos corações. Esta é a reflexão immoral que eu pretendia fazer, a qual é ainda mais obscura do que immoral, porque não se entende bem o que eu quero dizer. O que eu quero dizer é que a mais bella testa do mundo não fica menos bella, se a cingir um diadema de pedras finas; nem menos bella, nem menos amada. Marcella, por exemplo, que era bem bonita, Marcella amou-me...⁴⁰¹

O romance foi construído de tal maneira a colocar diante do leitor insistentemente cenas em que o dinheiro opera por transferências, aqui num duplo sentido, freudiano e financeiro.⁴⁰² Tais transferências atualizam, em cada nova relação, a estrutura de relações que constituiu o sujeito, Brás, que, por sua vez, pouco ou nada compreende dessa estrutura.

Marcela “vivia” de amores, interesses moviam-na. A obscuridade que Brás repara nessa asserção – “não se entende bem o que quero dizer” – parece qualificada tentativa de Machado sombrear o interesse de Marcela com a falta de perspectiva de Brás. Este enxerga nos outros seus próprios desejos, mas é incapaz de reconhecer o outro como um desejo – ou interesse – relativamente autônomo em relação aos seus próprios. No entanto, a constituição das ações exige a presença do outro, sem o que as ações tornam-se loucura ou morte. Ao perceber isso, Machado precisou reformular tanto a ideia de uma pessoa moral autônoma, subtraída da história, quanto a ideologia paternalista, na qual as ações de todos os sujeitos eram, legitimamente, vetores da vontade do patriarca.

Brás não conseguiria expedir da eternidade uma frase como: “Marcela tinha interesses e, guiada por eles, relacionou-se comigo”. A obscuridade que recobre os interesses de Marcela caracteriza o que Brás não pode ver.

⁴⁰¹ Capítulo XVI, Uma reflexão immoral.

⁴⁰² Roberto Schwarz analisou a relação de Brás com a moeda que diz ser sua ao mesmo tempo em que o significativo “É minha!” refere-se à Virgília casada. Caracteriza-se aí o que Freud denominaria transferência. Ver *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 145.

Todos concordam que a sociedade escravista, logo, que a posição de senhor, deve ser encerrada, mas poucos pensam, até pelo menos o final da década de 1860, que esse encerramento deva ocorrer para já. Nesse sentido, entende-se porque, para Machado, era tão importante que Brás nunca deixasse de ser o que era para se constituir o que desejaria ser. Desejo de mudança e interesse na permanência constituíam o duplo necessário para legitimar a permanência.

O defunto autor é produzido como – mas não se produz como – uma personagem incapaz de aprender ou, até mesmo, como uma personagem que não tem porque aprender nada a respeito dos demais e do mundo objetivo. Nesse sentido, o narrador é a figuração de um ser moral puro. Todas as demandas morais são renegadas por ele e, tanto diante dos projetos patriarcais, quanto diante dos interesses financeiros, ele se mantém inviolável.

A transferência de dinheiro – assim como a relação de transferência – não é necessariamente transferência de significado. As relações financeiras agem, funcionam, atuam, mesmo quando, e talvez somente porque, não são compreendidas. Isto é, a troca de dinheiro entre Marcela e Brás está bem perto do que se denominaria *inconsciente*. Tem uma lógica imanente, rearranja – quando não esfacela – tempo e espaço, posiciona o sujeito em sua lógica, à revelia dele mesmo, inscreve em si os desejos e destinos possíveis para o sujeito.

Machado soube entender o dilema entre sentido das ações (ganhar dinheiro) e significado delas (dependente do interesse dos envolvidos, mas vazado pela explicação universalista da vaidade). Para Brás, apenas porque o dinheiro entra em questão, não significa que não haja amor, no entanto, a passagem de um registro para o outro exige uma modulação cínica, pois amor e dinheiro são mediados um pelo outro, constituídos um pelo outro e, nesse momento, nem amor nem dinheiro podem ser entendidos abstratamente, isto é, sem levar em conta as relações sociais. É justamente esse salto do abstrato para o concreto dos interesses que Brás não realiza e que as personagens à sua volta realizam nele e para ele.

... Marcella amou-me durante quinze mezes e onze contos de réis; nada menos. Meu pae, logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se devéras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil.⁴⁰³

O trecho ficcionaliza a entrada do interesse nas operações subjetivas, na organização dos gestos, no gerenciamento do tom de voz. Lendo-o sentimos as dificuldades de organizar as complexidades supostas no ato de distinguir o valor da pessoa e da posição dela na circulação de dinheiro.

⁴⁰³ Capítulo XVII. Do trapezio e outras cousas.

O patriarca ordenador dos destinos quer ainda existir, mas já não é mais possível. A vontade do pai de Brás tenta ser, mas não é, a vontade central da trama, solapada que foi pela circulação de dinheiro – na trama, não necessariamente na vida social brasileira. O dinheiro remexe tudo, da organização da sexualidade à posição do ser humano frente à sociedade da qual participa. Estabelece um subtexto que pretensamente é o significado de todas as ações: das trajetórias das personagens, das soluções do enredo, das escolhas de parceiros, e assim por diante.

Nos romances anteriores, Machado lidou de outra maneira com os dilemas postos pela circulação de dinheiro. Em *Ressurreição*, ele fez o médico Félix receber uma herança para assim entrar nas rodas sociais. Definidas as condições materiais da personagem como explicação verossímil para o fato de ele não trabalhar, a personagem fica entregue a dúvidas e medos, que o narrador liga a sombras do passado. O tempo subjetivo é algo imóvel e inexplicado. Apesar dos medos e dúvidas a respeito do passado, ainda assim seria preciso agir (formar família, entrar no mundo do trabalho, encontrar um lugar na sociedade escravocrata). Em *Helena*, a vontade (e a propriedade) do patriarca são as condições encontradas pelas pessoas para produzir a própria história. O tempo é organizado segundo os desígnios do patriarca – o que, diga-se, não deve, ao menos não sem muita mediação, ser entendido como uma descrição histórica da vida social do período. Em *Helena*, a vontade do patriarca é sentido e significado desconstruído, em parte, pelo ponto de vista da personagem que dá título ao livro. Nas *Memórias*, não se está longe de o tempo ser dinheiro. Mais dinheiro do que tempo, um tempo vazio, segundo Facioli.⁴⁰⁴

Veja-se a cena do “almocreve”.

Ela está localizada entre adolescência e fase adulta de Brás – se é que se pode falar em um Brás adulto. Machado utilizou-a para marcar, com uma cena significativa, o tempo da personagem em Portugal. Sem ela, dez anos passariam expostos em sumários e talvez passassem despercebidos pelo leitor. É somente uma hipótese, que levamos adiante porque sugestivamente condiz com a ideia de um romance organizado (ou desorganizado) em torno de diversos interesses financeiros. A impressão que se tem é que o romancista achou necessário, por assim dizer, preencher o tempo de Portugal com uma cena significativa. Ele quis que fosse uma só cena. No seu plano, não era preciso dedicar muito espaço textual

⁴⁰⁴ Facioli, op. cit., 2002, p. 100.

explorando os anos na Europa. Parece ter mesmo antecipado os “esmirilhadores de verossimilhança”, quando se explicou da seguinte forma, por meio do narrador:

Jumento de uma figa, cortaste-me o fio ás reflexões. Já agora não digo o que pensei dali até Lisboa, nem o que fiz em Lisboa, na península e em outros logares da Europa, da velha Europa, que nesse tempo parecia remoçar. Não, não direi que assisti ás alvoradas do romantismo, que também eu fui fazer poesia effectiva no regaço da Italia; não direi cousa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagem e não umas memorias, como estas são, nas quaes só entra a substancia da vida.⁴⁰⁵

Machado está entre os escritores que impuseram a si a incorporação às suas faturas de grande quantidade de material explicativo. Num escritor conhecido por ser elíptico, discreto, contido, clássico e reticente, pode soar uma afirmação crítica algo disparatada. Mas, em “*Virginus*” e nos demais contos do *Jornal das Famílias*, nos deparamos com grande quantidade de material dissertativo, boa parte do qual tinha, por assim dizer, autoridade e legitimidade. Aqui nas *Memórias*, a autoridade está ainda lá – ou pensa que está –, mas a legitimidade está em disputa.

O capítulo do almocreve seria, portanto, uma solução narrativa para dar alguma densidade e extensão textual à estadia na Europa. Contudo, não é somente isso. Machado vinha desenvolvendo maneiras de integrar essas explicações ou problemas narrativos no todo da fatura, suspendendo-os em efeito estético. Se levarmos adiante a hipótese de que decidiu incluir um bloco de texto para apresentar em uma cena algo da vida europeia de Brás, temos de considerar que se perguntou: sobre o que deve ser essa cena? A resposta pode levar – sempre por hipótese – ao que ele pensava ser o motivo agregador das cenas, a unidade de seu romance dispersivo.

Brás vem cavalgando, seu jumento dispara, quase ia pisar-lhe em cima, quando um almocreve, em boa hora, socorreu-o. Brás imediatamente pensou em recompensar o almocreve. Devia-lhe a vida.

Fui aos alforjes, tirei um collete velho, em cujo bolso trazia as cinco moedas de ouro, e durante esse tempo cogitei se não era excessiva a gratificação, se não bastavam duas moedas. Talvez uma. Com effeito, uma moeda era bastante para lhe dar estremeções de alegria. Examinei-lhe a roupa; era um pobre diabo, que nunca jámais vira uma moeda de ouro. Portanto, uma moeda. Tirei-a, vi-a reluzir á luz do sol; não a viu o almocreve, por que eu tinha-lhe voltado as costas; mas suspeitou-o talvez, entrou a fallar ao jumento de um modo significativo; dava-lhe conselhos, dizia-lhe que tomasse juizo, que o “senhor doutor” podia castigar-o; um monologo paternal. Valha-me Deus! até ouvi estalar um beijo: era o almocreve que lhe beijava a testa.

– Olé! exclamei.

⁴⁰⁵ Capítulo XXII. Volta ao Rio.

– Queira vosmecê perdoar, mas o diabo do bicho está a olhar para a gente com tanta graça...⁴⁰⁶

O trecho é formado por três momentos. O primeiro é concluído com “Talvez uma”. O segundo com “Portanto, uma moeda”. O terceiro momento segue até o final do diálogo e deixa em suspense quanto dinheiro Brás dará para o almocreve. Nele, Brás tira a moeda de sua bolsa, às escondidas. Enquanto isso, o almocreve antecipa a recompensa. A relação de troca envolvendo moedas excita-o – é o que Brás considera – de tal maneira que ele, almocreve, lasca um beijo no jumento. A alegria financeira é, por assim dizer, atualizada como beijo. Da mesma maneira, os beijos de Marcela. Da mesma maneira, a indignação do pai.

O trecho sutilmente troça do almocreve, mas a autocrítica de Brás está em primeiro plano, pois há mesmo certa desestruturação da legitimidade da crítica ao interesse do almocreve, como houve antes a respeito da possível crítica de um leitor qualquer ao interesse de Marcela.

Ri-me, hesitei, metti-lhe na mão um cruzado em prata, cavalguei o jumento, e segui a trote largo, um pouco vexado, melhor direi um pouco incerto do effeito da pratinha. Mas a algumas braças de distancia, olhei para traz, o almocreve fazia-me grandes cortezias, com evidentes mostras de contentamento. Adverti que devia ser assim mesmo; eu pagara-lhe bem, pagara-lhe talvez de mais. Metti os dedos no bolso do collete que trazia no corpo e senti umas moedas de cobre; eram os vintens que eu devera ter dado ao almocreve, em logar do cruzado em prata. Porque, emfim, elle não levou em mira nenhuma recompensa ou virtude, cedeu a um impulso natural, ao temperamento, aos habitos do officio; accresce que a circumstancia de estar, não mais adeante nem mais atraz, mas justamente no ponto do desastre, parecia constituil-o simples instrumento de Providencia; e de um ou de outro modo, o merito do acto era positivamente nenhum. Fiquei desconsolado com esta reflexão, chamei-me prodigo, lancei o cruzado á conta das minhas dissipações antigas; tive (porque não direi tudo?) tive remorsos.⁴⁰⁷

Por trás de sua aparente simplicidade, do tom explicativo, algo incongruente com o andamento do trecho anterior e seus três momentos, o trecho recém citado coloca dificuldades de interpretação. O ponto de partida: a personagem estava em dúvida a respeito do efeito de sua recompensa – fica implícito que Brás estava certo de ter pagado pouco. A frase seguinte inicia com a conjunção adversativa “Mas” e é utilizada para dizer que o almocreve demonstrou contentamento, logo, era preciso contrariar o ponto de partida: “pagara-lhe talvez demais”. Segue o coração do trecho, a longa frase iniciada com a conjunção “Porque” sucedida por uma série de explicações algo estapafúrdias, válidas menos pelo poder de esclarecimento (que não possuem) do que pela insistência com a qual desmerecem a ação do

⁴⁰⁶ Capítulo XXI. O almocreve.

⁴⁰⁷ Idem.

almocreve. Se nem mesmo recompensa ele tinha em mente, “o mérito do ato era positivamente nenhum”. Aqui, a distância entre narrador e personagem diminui. A vida externa também se encolhe. E as reflexões da personagem são acompanhadas passo a passo, em meditada estética, que não se furta a “dizer tudo” (ironia talvez ao que Machado pensava ser a estética realista): remorsos.

A concepção estética que organizou o texto se organiza por uma espécie de silogismo, no qual a realidade só pode ser vista a partir de um ponto de vista, que, todavia, não está dado. Em outros termos, temos aqui a ideia de “pessoa moral” funcionando esteticamente. Os remorsos de Brás são o esteio do trecho. A realidade toda se afunila neles. Diante deles, o leitor se posiciona, indigna-se, identifica-se, estranha.

Não aparece aqui a brevidade das pequenas frases que pontuam as decisões de Brás a respeito de diminuir o número das moedas e o diálogo do primeiro trecho. Portanto, o ritmo do trecho muda. Todas as frases são longas, próprias para o tom reflexivo e introspectivo da passagem. Primeiro, Brás explica como se sentiu vexado, quer dizer, incerto, a respeito do efeito que a prata que dera produzira. Em seguida, fica certo do grande contentamento do almocreve e assevera que era um contentamento bem a propósito, pois fora bem pago. O fio do pensamento avança e agora já o pagamento não fora bom, fora demasiado, já que não houve “mérito” na atitude do almocreve, mero “instrumento da Providência” – o que, diga-se como coda, parece ser o aproveitamento do mote de *Jacques, le fataliste et son maître*, segundo o qual tudo o que nos acontece está escrito nos céus. Logo, onde não há mérito não deve haver pagamento, cabendo a Brás definir o mérito do mérito.

No início do capítulo, porém, o narrador assevera que o almocreve agira “não sem esforço nem perigo”. Machado não somente problematiza as mudanças e dúvidas de Brás no tempo do narrado, mas insiste no caráter ocasional dos termos da narrativa, que ora diz uma coisa, ora diz outra, sem que o que foi dito antes tenha relevância para as argumentações subsequentes. “Não sem esforço nem perigo” talvez seja um artifício estético para desmentir o que Brás dirá depois. Mesmo um leitor não muito atento pode perceber a contradição do narrador e inferir que a contradição foi esteticamente preparada. Não é uma preparação das mais instigantes, nem das mais sofisticadas, mas está lá. E se está lá, pode e deve ser incorporada à lógica da interpretação, que, nesse caso, não se reduz à lógica supressiva de Brás Cubas. As contradições de Brás, nesse trecho, podem ser lidas por procedimentos dialéticos que insistam na rememoração do que foi dito e feito.

Nesse sentido, talvez Machado estivesse preocupado em propor técnicas de leitura e rememoração enquanto ia descobrindo técnicas de escrita e projeção ou avanço no tempo. Onde o narrador afirma existir a providência divina, o leitor entra para entender a função desse chavão para o apagamento do que foi dito. Assim como onde Cotrim é desculpado por bater nos perversos e fujões, a rememoração dos conflitos sociais pode instalar uma crítica da racionalização da memória – e aqui racionalização vem num sentido cordial, por assim dizer pré-weberiano. A ação não é planejada conforme o interesse financeiro, mas conforme a construção de um capital simbólico a partir de noções de uma sociedade hierárquica. O trabalho social desaparece e vem à tona somente o momento de decisão do homem proprietário. Remorsos.

Há, portanto, dois enredos no trecho, mas três enredos de leitura. O primeiro enredo do trecho trata da personagem andando de jumento, sendo surpreendida por uma queda e salvo por um almocreve. O segundo, dos dilemas interiores de Brás a respeito de quanto pagar para o homem que salvou sua vida e a respeito do merecimento da ação. Tudo isto, desde o ponto de vista distanciado do defunto autor, mediado pelos remorsos da personagem.

Os três enredos de leitura, caminhos de leitura, são: o primeiro acompanha Brás, vai esquecendo do que foi dito e se comprazendo com o prazer de esquecer, mudar, alterar, inventar. O segundo vai e volta, usando o que Brás acabou de dizer para medir o que ele está dizendo agora. O terceiro inscreve os outros dois no todo da narrativa. São três relações de leitura – interligadas e interdependentes – às quais o narrador de “*Virginius*” tinha dado nome: romanescas, trágica e narrativa – e que se referem, na lógica machadiana, a modos não somente de ler literatura, mas de entender a realidade. A lógica narrativa, que, no conto, estava explicitada tematicamente na fatura, com prejuízo da complexidade da organização estética, agora fica quase toda a cargo do leitor. Inserida no movimento narrativo, a cena ganha o significado de contrapor, talvez, a cena em que Brás cavalga o escravo e lhe ordena que cale a boca. Nesse outro momento, ele literalmente cai do cavalo, nesse caso, do jumento.

As razões para a opção formal de Machado por essa cena, nesse momento, começa a ganhar contornos mais nítidos. O problema formal a que chegou o escritor seria mais ou menos o seguinte: pareceu-lhe necessário escrever uma cena e situá-la entre a viagem a Portugal, no capítulo XIX, e o retorno ao Rio de Janeiro, no capítulo XXII. Tirada a cena do almocreve, a passagem pela Europa foi narrada em dois parágrafos, no capítulo XX, “Bacharelo-me”. Não que não houvessem outras soluções formais. O romancista já tinha

recorrido a algumas delas. Um salto abrupto, por exemplo, ou uma enumeração acelerada. Decidido pela cena, ele deve ter pensado quais elementos teriam de compô-la para que pudesse integrar o ritmo da fatura, a passagem da biografia de Brás, a caracterização do próprio Brás e de seu tempo na Europa, bem como a feição lógica do narrador. É de grande significação que o trecho se baseie no desvelamento dos interesses de Brás, do almocreve, do jumento e do leitor, uma gentil luta por reconhecimento e recompensa, entre quem pretende reter a riqueza e quem pretende ter seu quinhão no resultado. Ou seja, a cena tem função narrativa na medida em que caracteriza o narrador, a personagem, bem como enfatiza um tipo de relação, a do interesse em reter riqueza ou em obter seu quinhão dela.

Já no capítulo primeiro do livro, na engraçada passagem do enterro, quando explica a presença de somente onze amigos nos rituais, Brás reproduz o engenhoso discurso de um desses fiéis da última hora:

– “Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer commigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparavel de um dos mais bellos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do ceu, aquellas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funereo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói a natureza as mais intimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso illustre finado.”⁴⁰⁸

O comentário do narrador não tarda: “Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei”.

A cena do enterro, as cenas em torno de Marcela, a cena do almocreve, todas elas foram construídas a partir de uma mesma lógica: as partes agem de maneira aparentemente desinteressada – um discurso diante do túmulo de um amigo, um amor de juventude, uma ajuda em momento de vida ou morte. Em seguida, o desinteresse se reverte em troca financeira. Isso evoca uma reflexão do narrador (e, às vezes, da personagem). São remorsos, mas também paixões, enganos, traições, solidões, ironias, cinismos, conforme o trecho, o momento, a personagem.

Digamos, pois, pelo prazer de levar a hipótese adiante, que a cena do almocreve precisava – para não ser mera solução formal (uma cena qualquer, posta naquele momento do texto) –, constituir-se de maneira a inserir-se no todo do romance. Qual momento desse todo está aqui encenado? Brás avalia os “interesses” seus e do almocreve, sem reconhecer de todo a autonomia do almocreve, nem chegando a ter certeza do mérito da sua ação ou do valor em moedas referente a esse mérito. A cena talvez evidencie um dos traços mais recorrentes das

⁴⁰⁸ Capítulo I. Obito do autor.

cenas que constituem as *Memórias*: um todo orgânico, cujos móveis seriam o interesse pessoal frustrando a totalidade alegórica, que, nem por isso, deixa de existir.

De fato, o arco narrativo do romance passa da posse imediata do corpo do escravo (“Cala a boca, besta”) para a negociação com interesses outros (uma plethora de gestos enigmáticos, a respeito dos quais trataremos a seguir). É possível que a narrativa simule a passagem da consciência escravista – cuja figura ficcional central é a relação senhor-agregada – para a consciência racionalista – cuja figura central é a relação homem-cortesã. As diversas passagens do livro funcionariam como uma *Fenomenologia do Espírito* às avessas: retendo a estrutura de relações mais antiga, que continua sobrevivendo em ruínas, numa inércia dolente na consciência infeliz de Brás, uma consciência morta, que nunca se efetivou no espírito das instituições, nem nunca se efetivaria. Seu tempo passou.

A recorrência de interesses frustrados de Brás, a recorrência também do estabelecimento desses interesses a partir das personagens que circundam Brás, contudo, abre-se numa amplitude crítica que visa os dilemas enfrentados pela elite intelectual do país, isto é, pelo próprio Machado. Parece que, nesse ponto, o escritor se colocou o problema da legitimidade dos valores que ancoravam suas narrativas, colocou-se também o problema do alcance dessas narrativas. A epígrafe, retirado da versão livro, das *Memórias* publicada na *Revista*, pode talvez ser um elemento que ampare tal ideia: “Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro tantos senões”. Além desse, há contudo razões mais fortes para defendermos o aspecto autocrítico presente nas *Memórias*.

As figuras bem escolhidas da donzela pobre, mas honrada (Eugênia), da cortesã movida pelo lucro (Marcela) e da adúltera de vida dupla (Virgília) partem de três tipos de relações sociais, três tipos de convenções literárias, três tipos de autocríticas sobre o uso que vinha sendo feito de tais convenções e, finalmente, três tipos de críticas às narrativas de gerenciamento do desejo das mulheres e de suas ambições na vida social. Desde o *Jornal das Famílias*, Machado produzia e lia os tipos de narrativa inferidos pela relação da sociedade com o destino social das três mulheres-tipo citadas acima. Essas narrativas também eram recorrentes no teatro realista e no folhetim.

Por exemplo, um homem rico e honrado apaixona-se pela donzela pobre e honrada. Os dois se casam vencendo os obstáculos das pressões sociais, geralmente o interesse financeiro das famílias contra o amor do casal (“Frei Simão”). Um homem rico e honrado se apaixona por uma cortesã e tenta “resgatá-la”, com bons resultados, ou, ao contrário, com prejuízo de

sua honra e felicidade (“O áspide na flor”, *Lucíola*). Um homem rico se envolve ou tenta se envolver com uma mulher casada (romance de adultério: *Primo Basílio*, de Eça, *Madame Bovary*, de Flaubert, *Affaire Clémenceau*, de Dumas filho, ou, ainda, contos como “Casada e viúva” ou “Confissões de uma viúva moça”).

As três narrativas, nas quais Machado exercitara-se em inúmeras variantes ao longo de sua trajetória, são inseridas na estrutura das *Memórias* de tal maneira a serem frustradas em sua moralidade de fundo. Nota-se por qual razão ele construiu Brás Cubas como uma personagem guiada por interesses alheios e, ao mesmo tempo, inflado pelo seu [dele, Brás] egoísmo vaidoso. O defunto autor não poderia levar adiante os projetos e valores supostos nas narrativas acima, sem, com isso, que o livro perdesse sua potência crítica. Onde se esperava o amor vencendo o interesse, na relação com Eugênia, Brás soterra o amor. Onde se esperava o interesse sendo moralizado pela punição do pai opressor, na relação com Virgília, ela advém como sujeito de seus propósitos, quais sejam, levar dupla vida. Onde se esperava a história da cortesã redimida ou do jovem aprendendo com as desilusões da vida, advém repentina mudança de planos do jovem, obrigada pela intervenção paterna, e a insistência da cortesã no amor ao lucro.

A mãe de Brás, Nhã-Loló e Dona Plácida foram menos enfatizadas, mas também fazem parte do sistema de variação em torno da forma de frustrar convenções narrativas por meio dos interesses das personagens, que, por sua vez, por serem interesses financeiros, eram a última coisa que o ideal de leitura poderia legitimar. Assim, as *Memórias* parodiam convenções narrativas diversas, frustrando seu andamento por meio de sucessivos cortes – disparados pelos interesses em jogo e, em importante medida, pelo acaso. No tempo da narração, o jogo de cortes ganha o alibi de acompanhar os movimentos da rememoração de Brás, sua proverbial impossibilidade de ater-se a projetos seus ou alheios.

A maneira como Machado espalhou imagens do interesse pelo enredo inteiro é a melhor maneira de amparar o argumento em prol da leitura exposta até aqui. Nessas imagens, a presença do dinheiro torna as personagens reticentes, dubitativas. Há uma disjunção entre gestos e significado. Dois exemplos que, lidos à luz da ideia do interesse financeiro, competem para compor o tema do romance: no capítulo LXXXI, “A reconciliação”, Cotrim e Sabina se reaproximam de Brás depois das discussões em torno da herança. Consistente com a lógica dos sentimentos de suas personagens, Machado sabe que Brás nunca decidiria pela conciliação, que era preciso que a irmã o fizesse. Uma vez reconciliados, Cotrim e Brás

conversam sobre a ida deste último para o Norte, como secretário de Lobo Neves e amante de Virgília.

Que diacho podia eu achar no norte? Pois não era na côrte, em plena côrte, que devia continuar a luzir, a metter n'um chinello os rapazes do tempo? Que, na verdade, nenhum havia que se me comparasse; elle, Cotrim, acompanhava-me de longe, e, não obstante uma briga ridicula, teve sempre interesse, orgulho, vaidade nos meus triumphos. Ouvia o que se dizia a meu respeito, nas ruas e nas salas; era um concerto de louvores e admirações. E deixa-se isso para ir passar alguns mezes na provincia, sem necessidade, sem motivo serio? A menos que não fosse politica...

– Justamente politica, disse eu.

– Nem assim, replicou elle dahi a um instante – E depois de outro silencio: – Seja como for, venha jantar hoje commosco.

– Certamente que vou; mas, amanhã ou depois, hão de vir jantar commigo.

– Não sei, não sei, objectou Sabina; casa de homem solteiro... Você precisa casar, mano. Tambem eu quero uma sobrinha, ouviu?

O Cotrim reprimiu-a com um gesto, que não entendi bem. Não importa; a reconciliação de uma familia vale bem um gesto enigmatico.⁴⁰⁹

A passagem apresenta, em discurso indireto, os elogios interesseiros de Cotrim e, em discurso direto, uma conversa aparentemente desinteressante a respeito de Brás ir ou não ao jantar. O discurso direto serve, porém, para enfatizar a última fala, de Sabina: “Você precisa casar”, que complementa as insinuações do marido. As variações de discurso reportado e discurso direto, variações de tom e o modo, criam uma atmosfera dupla: Cotrim se vaza em elogios um tanto exagerados, que faz o leitor supor razões obscuras para a reconciliação. Em seguida, enfatizada pelo discurso direto, Sabina brinca a respeito de Brás dever casar e ter uma filha, no que é contrariada por um “gesto enigmático” de Cotrim. O fechamento lógico do capítulo (a falta de entendimento da personagem) e o gozo do narrador em reconstruir sua própria falta de entendimento enfatizam um possível núcleo de sentido a ser relido caso retomemos o trecho.

Uma parte do enigma se explica quando Cotrim e Sabina, mais tarde, armam para que Brás se case com Nhã-Loló, parente de Cotrim. No mesmo sentido, se Brás não tivesse filhos nem casasse, Cotrim e Sabina tornavam-se herdeiros de 300 contos. De toda maneira, o dinheiro cairia do colo do ex-trafficante de escravos...

A organização artística da cena vale a pena ser notada: dois interesses, um velado, um declarado, encontram-se com o pretenso desinteresse de Brás. O interesse velado é apresentado em discurso indireto e sai de cena com um “gesto enigmático”. O interesse declarado é apresentado em discurso direto e sai de cena com a última palavra.

⁴⁰⁹ Capítulo LXXXI. A reconciliação.

O que Brás não percebe é que os interesses de Sabina e Cotrim estão, nesse momento, debatendo com os interesses de Virgília (que pretendia levar Brás para uma província). Quer dizer, Brás permanece um campo de batalhas relativamente neutro, empurrado de cá para lá pela força das demais personagens.

Outro exemplo de como interesses financeiros constituem, por hipótese, subtexto das *Memórias*, é a cena em que Brás entra em uma lojinha para consertar seu relógio. Lá está Marcela. Brás explicita que a “paixão do lucro” era o verme que roía a existência dela. Em seguida, um vizinho, dono de relojoaria, e sua filha entram na loja.

– Anda, disse elle; pergunta a D. Marcella como passou a noite. Estava anciosa por vir cá, mas a mãe não tinha podido vestil-a... Então, Maricota? Toma a benção... Olha a vara de marmelo! Assim... Não imagina o que ella é lá em casa; falla na senhora a todos os instantes, e aqui parece uma pamonha. Ainda hontem... Digo, Maricota?

– Não, diga, não, papae.

– Então foi alguma cousa feia? perguntou Marcella batendo na cara da menina.

– Eu lhe digo; a mãe ensina-lhe a rezar todas as noites um padre-nosso e uma ave-maria, offerecidos a Nossa Senhora; mas a pequena hontem veio pedir-me com voz muito humilde... imagine o que?... que queria offerecel-os a Santa Marcella.

– Coitadinha! disse Marcella beijando-a.

– É um namoro, uma paixão, como a senhora não imagina... A mãe diz que é feitiço...

Contou mais algumas cousas o sujeito, todas mui agradaveis, até que saíu levando a menina, não sem deitar-me um olhar interrogativo ou suspeito. Perguntei a Marcella quem era elle.

– É um relojoeiro de visinhança, um bom homem; a mulher tambem; e a filha é galante, não? Parecem gostar muito de mim... é boa gente.

Ao proferir estas palavras havia um tremor de alegria na voz de Marcella; e no rosto como que se lhe espraizou uma onda de ventura...⁴¹⁰

O texto diz: “saiu levando a menina, não sem deitar-me um olhar interrogativo ou suspeito”. Se as atitudes, os encontros aparentemente furtivos, os abraços aparentemente mais desinteressados, possuem sempre um interesse de fundo, os elogios exagerados a Marcela (uma santa), o teatro em que o pai dirige a filha e, por fim, o olhar interrogativo e suspeito dirigido a Brás ficam abertos a uma série de leituras: estaria o relojoeiro interessado na decadente loja de Marcela? Suspeitou que Brás fosse também um interessado e apressou uma visita para sondar a situação? Uma resposta precisa para as perguntas inexistente, mas uma resposta genérica pode ser postulada: há algum interesse do relojoeiro, que o leva a armar um teatro de elogios e a encarar Brás Cubas.

⁴¹⁰ Capítulo XXXIX. O visinho.

A estrutura da cena lembra alguns pontos da estrutura da cena da reconciliação de Brás, Sabina e Cotrim. O vizinho faz elogios descabelados a Virgília e, ao sair, deixa um gesto, para Brás, enigmático.

Sob esse ponto de partida, Brás Cubas pode ser entendido como um narrador iludido a respeito do próprio poder, das próprias capacidades de tornar reais seus projetos ou mesmo de desejar projetos realizáveis (pense-se no ministério impossível e no emplasto destinado a curar a tristeza de toda a humanidade). Incapazes de conhecer as possibilidades de ação numa sociedade monetarizada e pós-escravista, um narrador e uma personagem frustrados pela relativa – será preciso chamar atenção para a palavra relativa? – independência dos dependentes e pela súbita multiplicação de interesses, veem-se submetidos a campos de ação na mesma medida em que não perdem a imagem de si poderosa e discricionária, constituída na infância.

Abre-se, assim, uma vertente de leitura a auscultar formas sociais capazes de resistir e “frustrar” a cada vez códigos e projetos, digamos, mercantilistas, jesuíticos, escravistas e, já no que nos concerne, burgueses.

É como se as atitudes de Brás Cubas ocorressem no campo do ato de narrar ao invés de levar a um enredo, o que constituiria uma autocrítica da postura da elite intelectual frente aos dilemas do país, às narrativas sobre o país, e, ao mesmo tempo, o assinalar de certa impotência objetiva para os dilemas e para as narrativas.

As *Memórias* contam, a partir da edição em livro, de 1881, 160 capítulos (na edição da *Revista*, foram 162). Embora Machado tenha “fragmentado” o enredo, alguns núcleos são delimitáveis. Do capítulo 1 ao capítulo 9, o romance apresenta a voz narrativa, Brás Cubas, e algumas personagens. Do capítulo 10 ao 160, o enredo vai do nascimento de Brás em 1805 ao seu falecimento em 1869.

Machado dá uma pista sobre os blocos em que o trecho pode ser agrupado na seriação operada para a publicação na *Revista*. As dezessete partes em que o enredo foi dividido ressaltam alguns dos blocos:

	Mês da publicação	Capítulo inicial e final da sequência e número de páginas	Núcleo narrativo e lógica da sequência
1	Março	I. Óbito do autor (p. 353) a IX. Transição (p.372)	Apresentação do narrador, da forma literária e de algumas personagens (como Virgília e Quincas Borba). Morte e enterro de Brás.
2	Abril	X. Naquelle dia... (p.5) a XIV. O primeiro beijo (p.20)	Infância e bases formativas de Brás. Costura de interesses e acontecimentos pessoais das personagens a um panorama do Brasil colônia.
3	Abril	XV. Marcella (p. 95) a XXIII. Volta ao Rio (p. 114)	Juventude e anos de universidade. De Marcela a Coimbra: os motivos da partida e da volta ao Brasil. Independência, o Brasil Império.
4	Maio	XXIV. Triste, mas curto (p. 165) a XXIX. Comtando que... (p. 176)	Chegada ao Brasil. Reclusão de Brás em luto e planos do pai: carreira pública e casamento, os quais ele aceita mas permanece na Tijuca, adiando as proposições anunciadas nesta sequência.
5	Maio	XXX. A visita (p. 232) a XXXV. A uma alma sensível (p. 342)	Sequência de suspensão dos planos paterdos e expectativas: incitado por Prudêncio, Brás permanece na Tijuca e namora Eugênia.
6	Junho	XXXVI. O caminho de Damasco (p. 295) a XLIII Que escapou a Aristóteles (p. 305)	Liquidação das promessas à Eugênia. Inicia a corte à Virgília. Episódio do tempo que para (relógio quebrado e volta ao passado via reencontro com Marcela).
7	Julho	XLIV. Marqueza, porque eu serei Marquez (p. 5) a LIII. O embrulho misterioso (p. 20)	Virgília desfaz o namoro e se casa com Lobo Neves. O pai de Brás morre de desgosto. Brás rompe com a irmã e o cunhado e passa a colaborar na imprensa. Espelhamento de episódios: a devolução de uma moeda de ouro e o achado de 5 contos de réis. Virgília e Brás se apaixonam.
8	Julho	LIV. (p. 125) a LXIII. Um projecto (p.138)	Início da relação adúltera com Virgília. Encontro com Quincas, que lhe rouba o relógio (espelhamento com episódio da sequência 6 em que é remetido ao passado e como anteriormente, Virgília funciona como o outro lado de uma mesma ponte que liga passado e presente)
9	Agosto	LXIII. (sic) O travesseiro (p. 195) a LXXI. D. Plácida (p. 210)	Avultam comentários sobre a clandestinidade do relacionamento de Brás e Virgília. Conciliação do amor privado e da consideração pública: a casinha na Gamboa.
10	Agosto	LXXII. O senão do livro (p. 253) a LXXX. 13 (p. 272)	Proposta de ida ao Norte: Brás e Virgília (esta última principalmente) planejam “combinar o Estado e a Gamboa” mas ainda nesta sequência a viagem é desfeita. Reconciliação com Sabina e Cotrim: implante dissimulado de interesses.

11	Setembro	LXXXV. O conflicto (p. 391) a XCI. O velho colloquio de Adão e Caim (p. 401)	Ponto máximo e início da decadência da relação amorosa de Brás e Virgília; ela engravida.
12	Setembro	XCII. Uma carta extraordinária (p. 451) a C. Na plateia (p. 462)	Quincas recebe uma herança e reata contato com Brás. Sabina arma encontro de Brás com Nhã-Loló. Lobo Neves recebe uma carta anônima que denuncia Virgília. Ela aborta.
13	Outubro	CI. O caso provável (p. 5) a CX. O philosofo (p. 17)	Episódios que afastam mais Brás e Virgília: Brás anuncia que dali a meses Lobo Neves será renomeado à presidência de província, esquece um encontro com Virgília, Lobo Neves vai à casinha da Gamboa. Brás passará a orbitar em torno de Quincas Borba, como fica anunciado pelo fim desta sequência.
14	Outubro	CXI. 31 (p. 89) a CXXIV. O verdadeiro Cotrim (p. 107)	Lobo Neves é finalmente nomeado e parte com Virgília. Brás fica como peteca entre Quincas e Sabina, que encaminha casamento com Nhã-loló. Sequência é permeada por vários episódios vexatórios, ligados a personagens e costumes escravistas.
15	Novembro	CXXV. Vá de intermédio (p. 193) a CXXXIX. A um crítico (p. 207)	Nhã-loló morre com a epidemia de febre amarela. Sequência com uma série de índices políticos: referência anacrônica à Guerra do Paraguai, à "inércia do governo", ao Ministério Paraná, assim, sabemos que estamos em torno de 1855 ou adiante. Brás torna-se deputado e discursa sobre a barretina.
16	Dezembro	CXL. De como não fui ministro (p. 357) a CLI. Theoria do beneficio (p. 370)	Com o fenecimento dos planos de Sabina (casamento) e da carreira pública (perda do cargo de deputado), Brás dedica-se a Quincas Borba e esse lhe dá a ideia de escrever um folha de oposição. Esta sequência é acidamente composta por pequenos trechos que acentuam o ridículo da vida de Brás Cubas, em boa parte por conta da exposição do humanismo.
17	Dezembro	CLII. Rotação e translação (p. 429) a CLX. Das negativas (p. 439)	Sequência de mortes (Lobo Neves e Quincas Borga) e reencontros (Marcela, que também morre, e Eugênia). Brás faz caridade, entra para uma ordem cristã, tenta inventar o emplasto e morre.

A leitura por blocos evidencia, em cada um, uma série de arcos narrativos, nos quais Brás precisa (ou é demandado a) fazer algo, mas não faz, e/ou nos quais alguém deseja algo, utilizando Brás para obter o que deseja. Também fica nítido um núcleo de personagens mais significativos (Brás aparece em todos os blocos; Virgília em quase todos; Marcela, Eugênia, Quincas, Sabina e Cotrim constituem alternadamente o centro dos demais); um núcleo temático/temporal (infância, adolescência, jovem adulto, quarenta anos, cinquenta anos, velhice) e um arco dissertativo/digressivo (com discussões paródicas e/ou irônicas sobre as características da narrativa, sobre livros, leitores e críticos, sobre o tempo, sobre as

peculiaridades da servidão e mesmo, aparentemente, sobre nada, como o capítulo “Inutilidade”).

Além disso, a narrativa como um todo dialoga com diversos conceitos e palavras-chaves constantes na *Revista*, tanto na fase Midosi, quanto nas duas fases anteriores (por exemplo, discussões a respeito da legitimidade do épico, além de debates a respeito das relações entre nação, indivíduo e literatura). Como hipótese, consideramos que Machado procurou construir as *Memórias* de maneira a ficcionalizar nelas as seguintes propostas:

- (1) idealizar uma forma literária que estivesse entre o jornal e o livro;
- (2) narrar de maneira autocrítica trajetórias intelectuais como um momento da civilização brasileira ou da nação;
- (3) criticar a leniência política e ética de intelectuais no que concerne às injustiças e desigualdades do escravismo e ao próprio escravismo;
- (4) criticar a monetarização da sociedade e das relações sociais;
- (5) estetizar as dificuldades para se fazer arte e ciência “sérias” no Brasil;
- (6) discutir o lugar do épico nas narrativas.

Além desses núcleos estruturais para a forma da narrativa, há ainda o que parece ser uma colcha de retalhos de lugares-comuns do dia-a-dia e da imprensa fluminense. Machado delegou – parodicamente – a Brás clichês sobre mulheres (haveria dois modos de conquistá-las, um violento, outro usando dinheiro); sobre mendigos (poderiam estar melhor, se quisessem, bastaria que trabalhassem); sobre criados (teriam orgulho de servir a patrões abastados); sobre “programas” de periódicos (que prometiam corrigir a sociedade, defender a liberdade e a conservação, o comércio e a agricultura, derrubar ministérios); sobre panaceias (à época, havia na imprensa e nas ruas numerosos anúncios de produtos milagrosos como sabões, óleos, xaropes, essências, pomadas).

Proponho organizar a sequência dos eventos narrados nas *Memórias* da seguinte maneira:

- 1) Em primeira pessoa, Brás conta (em 1880?) que morreu em agosto de 1869, vitimado por uma pneumonia, pouco depois de iniciar

os trabalhos para inventar um emplasto anti-hiponcondria. Onze amigos vão ao enterro;

2) No seu leito de morte, Brás recebeu as visitas de Virgília, sua amante, diante de quem tem um delírio no qual se vê retornando à gênese dos tempos;

3) Num salto, narra seu nascimento em 20 de outubro de 1804, numa família rica, descendente de um tanoeiro. Brás cresce mimado pelo pai. Quando pequeno, flagra o magistrado Vilaça beijando D. Eusébia atrás de uma moita. Em outros episódios, maltrata escravos e escravas. Costumava galopar um escravo, Prudêncio, e dizer-lhe, em resposta a muxoxos de dor, “Cala a boca, besta”. Lembra de Ludgero Barata, mestre na escola, afeito à palmatória. Da escola, também se lembra de Quincas Borba, um garoto “gracioso, inventivo, travesso”;

4) Adolescente, conhece Marcela, depois de ser convidado por um tio para ir a uma festa. Os dois passam a ter um envolvimento. Depois de gastar onze contos em quinze meses, Brás assusta o pai, que o envia para uma estação de estudos em Coimbra;

5) Dez anos depois, volta ao Rio de Janeiro porque sua mãe está prestes a morrer. Ela morre. Enlutado, Brás vai para um sítio na Tijuca. Lá, instado por Prudêncio, seu pajem, reencontra Eusébia e sua filha, Eugênia, a flor da moita. O pai de Cubas visita o filho e lhe apresenta a possibilidade de casar e entrar para a Câmara dos Deputados. Brás aceita e diz que, no dia seguinte, “descerá” para a Corte. Permanece mais sete dias na Tijuca, onde se aproxima de Eugênia, que o rejeita depois de um beijo. Brás desiste de Eugênia e – encantado com as possibilidades políticas e de casamento – começa a frequentar a casa de Virgília, por quem não se apaixona. Virgília troca Brás por Lobo Neves, que entra para a Câmara. O pai de Brás morre de desgosto;

6) Ao discutir a herança, Brás e sua irmã, Sabina, brigam. Ao reencontrar Virgília, Brás se apaixona, assim como ela, que agora está

casada com Lobo Neves. Brás acha uma moeda de ouro, que envia para a polícia. Ele e Virgília tornam-se amantes. Brás reencontra Marcela, cujo rosto cheio de bexigas o impressiona, no fundo da loja empoeirada da qual ela é dona. Brás acha um embrulho cheio de dinheiro. Em seguida, reencontra Quincas, o garoto dos tempos de escola. Ele está mendigando. Quincas rouba o relógio de Brás;

7) Motivados por “olheiros e escutas”, Brás e Virgília arranjam uma casinha na Gamboa e, para disfarçar, colocam para morar nela e fingir-se de proprietária D. Plácida. No dia em que conheceu a casinha, Brás reencontrou Prudêncio, que batia em um escravo no meio da rua, dizendo “Cala a boca, besta”;

8) Lobo Neves é indicado para nomeação como presidente de uma Província. Os amantes se desesperam com a possível separação. Surge a possibilidade de Brás acompanhar o casal como secretário – Cotrim contraria tal opção. Sabina e Brás se reconciliam;

9) O decreto de nomeação de Lobo Neves sai num dia 13 e, por superstição, ele não assume o cargo;

10) Brás e Virgília já não são tão apaixonados como antes. Um tio de Virgília, Viegas, está para morrer. Ela começa a frequentar a casa dele ou recebê-lo na sua, visando à herança. Viegas morre sem deixar herança. Virgília engravida;

11) Quincas Borba escreve carta a Brás, depois de receber herança. Propõe pagar a Brás o que lhe é devido. Expõe-lhe algumas teorias. Virgília aborta. O adultério é denunciado por uma carta anônima a Lobo Neves. Ao longo desse período, Virgília tem caso com outro homem, além de Brás. Lobo Neves quase flagra Brás e Virgília na casinha de D. Plácida. Concomitantemente, Sabina e Cotrim procuraram convencer Brás a casar. Agora, apresentam uma noiva, Nhã-Loló. Brás está com quarenta anos. Num dia 31, Lobo Neves é novamente nomeado presidente e, dessa vez, aceita. Brás e Virgília se separam;

12) O noivado com Nhã-Loló se concretiza. Quincas expõe a teoria do humanitismo. Nhã-Loló morre. Brás se torna deputado e defende o encurtamento da barretina da guarda nacional. Faz cinquenta anos. Em seguida, não consegue chegar a ministro. Virgília pede por carta que Brás cuide de D. Plácida, que está morrendo. Ele titubeia, mas, finalmente, o faz;

13) Instado por Quincas Borba, funda um jornal. Lobo Neves morre. Quincas enlouquece. Brás reencontra Marcela no dia da morte dela. Reencontra também Eugênia em um cortiço no qual foi distribuir esmolas. Quincas morre. Brás, em meio aos trabalhos para preparar sua grande invenção, um emplasto que visava a curar a hipocondria (melancolia) da humanidade, morre.

A sequência revela uma repetição estruturada: Brás não é o centro de nenhuma decisão importante na sua vida, no enredo.

O salto da infância para a adolescência ocorre quando ele se relaciona com Marcela, levado, primeiramente, por um tio. Na relação, prevalecem os interesses da cortesã. Aqui, Brás ainda possui um núcleo de decisão e atrevimento, um tanto mais saliente durante a infância (contato direto com o escravo). A partir daqui, Machado optou de maneira consistente e estruturada por levar a história adiante a partir de decisões que não são de Brás. O pai coloca-o a força num navio. Um pedido do pai força-o a voltar da Europa. O pai acena um casamento e uma carreira. Eugênia se afasta de Brás. Virgília decide casar com Lobo Neves. Brás e Virgília se aproximam, todavia ela nega os desejos de fuga revelados por Brás. Os interesses dela organizam a relação: quando Lobo Neves, finalmente, aceita uma presidência de Província, Brás fica sem sua amante. Cotrim e Sabina arranjam o casamento com Nhã-Loló. A morte da noiva impede o casamento. Quincas Borba incita Brás a lutar, a abrir um jornal. Brás descreve-se como uma peteca jogada para lá e para cá. Pensa num emplasto impossível e morre na crença de que poderia tê-lo feito. O sujeito das ações é sempre alguém que pensou, planejou e executou no lugar de Brás, para Brás, apesar de Brás. As exceções são o emplasto não realizado e – talvez – o ministério não obtido.

É estranho que essa sequência de decisões dos outros e de tomadas de posições quixotescas venha sendo descrita como capricho e arbítrio de Brás. Naturalizamos demais essa interpretação – ainda que se faça justiça à sua complexidade e fortuna. Se a descrição

acima tem validade, Machado organizou o livro de tal maneira que seu herói fosse um vetor dos desejos, projetos e ideias alheios, inerte ou francamente louco na falta deles (caso da barretina da guarda nacional, do ministério e do emplasto).

A passividade e receptividade de Brás, possibilitadas pela herança paterna, o caracterizam como uma “pessoa moral” cuja “lógica de sentimentos” é a falta de consistência, o negativo. Sua autonomia frente aos projetos nacionais, paternos e familiares é, ao mesmo tempo, a figura mais horrenda da heteronomia escravista. Brás é dirigido por interesses que desconhece. Suas digressões aparecem no lugar do reconhecimento, da intervenção, da decisão. Em termos aristotélicos, Brás é uma personagem conduzida por peripécias, em que o reconhecimento, ou não ocorre, ou não leva a mudanças.

Após Lobo Neves quase flagrar sua esposa e o amante na casinha da Gamboa, Brás reflete.

Ao cabo, parecia-me jogar um jogo perigoso, e perguntava a mim mesmo se não era tempo de levantar e espaiar, como um parceiro do *whist*. E então senti-me tomado de uma saudade do casamento, de um desejo de canalizar a vida. Porque não? Meu coração tinha ainda que explorar; não me sentia incapaz de um amor casto, severo e puro. Na verdade, as aventuras são a parte torrencial e vertiginosa da vida, isto é, a exceção; eu estava enfiado dellas; não sei até se me punha algum remorso. Mal pensei naquillo, deixei-me ir atrás da imaginação; vi-me logo casado, ao pé de uma mulher adorável, deante de um *baby*, que dormia no regaço da ama, todos nós no fundo de uma chacara sombria e verde, a espiarmos atravez das arvores uma nesga do ceu azul, extremamente azul...⁴¹¹

Esse é um dos diversos momentos na narrativa em que Brás faz planos. Ele planeja fugir com Virgília, encontrar um trabalho para Quincas Borba, publicar um jornal, ou, bem antes, casar-se com Eugênia. Nada se concretiza, e o “desejo de canalizar a vida” é outra vez levado pela enxurrada da imaginação. Brás é um homem de imaginação, contudo seria equivocado pensar que Machado pretende valorizar as instituições e atitudes que Brás deixa para trás, quer seja o casamento, a política, o trabalho. Pelo contrário, tanto a vacuidade de Brás quanto o possível desejo de o leitor mobilizar Brás para tomar tento na vida estão em questão. Por outro lado, a precariedade da posição do protagonista, seu empenho em denunciar os interesses abusivos e sua transformação imóvel ao longo da trama tendem a estabelecer nexos de simpatia, que não me parece totalmente correto entender como um encantamento do leitor pela retórica bacharelesca da elite.

⁴¹¹ Capítulo CVI. Jogo perigoso.

A “pessoa moral” de Brás é uma multidão contraditória de desejos e projetos substituídos a toque de caixa pelo primeiro interesse que alguém lhe acene. É o ouvinte suscetível às marchas tocadas por uma sinfonia de interesses: Prudêncio pede que Brás vá visitar Eusébia e sua filha (fica implícito que tramaram uma aproximação de Brás com Eugênia); o pai de Brás oferece o casamento; entre dois projetos alheios, ele vacila. Permanece onde está, em seguida, segue o projeto paterno – o que é, evidentemente, relevante para a interpretação. Porém nada, nenhuma força moral ou material, sustenta tal projeto em sua alma. O mesmo vale quando encontra Quincas: Brás elabora um plano para tirar o amigo da mendicância, salvando-o pelo trabalho – e todo o discurso burguês suposto pela ideia de que o trabalho salva o homem. Em seguida, é vencido pelos beijos de Virgília. Nesse caso, a pessoa moral que Machado constituiu nesse livro é como que o avesso do que ele vinha pensando.

Argumentar na direção de uma personagem arbitrária e caprichosa é, a meu ver, concordar com a imagem que Brás Cubas faz de si mesmo na lógica dessa ficção – isso pode ter o efeito crítico de expor a “lógica” desses homens de consciência disparatada, mas, a meu ver, nos leva a um impasse quando as tarefas críticas, por assim dizer, já não dizem respeito somente à desmistificação das elites. Isso não significa que, na vida social, as elites não fossem arbitrárias, caprichosas e mais. Significa que há uma quantidade não desprezível de elementos que sugerem que Brás Cubas foi ficcionalizado para refletir a respeito de outros problemas.

Trata-se, agora, de tentar uma leitura capaz de aproveitar a contradição crítica equacionada por Schwarz – isto é, uma crítica das elites e de seus projetos – na esfera de uma leitura que, sem deixar de ser crítica em relação aos projetos disparatados das elites oitocentistas, procure evidenciar, na estrutura do romance, a presença ficcionalmente estruturada das forças que “frustraram” ou, ao menos, tentaram frustrar, ainda que ficcionalmente, esses projetos.

Propriamente, o que será apresentado como uma ideia que parece estar *no* livro, parece-me ser mais corretamente descrita como uma forma pela qual o livro foi estruturado por Machado. Em outro sentido, parece ser uma orientação que o escritor nos deixou para interpretarmos seu romance como um romance em que a voz narrativa não é motivada pelos próprios desejos e dilemas morais. Além de ser “dirigido” pelas escolhas de outras personagens, às vezes, Brás é “dirigido” pelas próprias pernas, pelos próprios nervos. Em

dado momento, descreve-se como uma “peteca” jogada de lá para cá pelas pessoas a seu redor:

Meu espirito, (permittam-me aqui uma comparação de criança!) meu espirito era n’aquella occasião uma especie de peteca. A narração do Quincas Borba dava-lhe uma palmada, elle subia; quando ia a cair, o bilhete de Virgilia dava-lhe outra palmada, e elle era de novo arremessado aos ares; descia, e o episodio do Passeio Publico recebia-o com outra palmada, egualmente rija e efficaz. Cuido que não nasci para situações complexas. Esse puxar e empuxar de cousas oppostas, desequilibravame; tinha vontade de embrulhar o Quincas Borba, o Lobo Neves e o bilhete de Virgilia na mesma philosophia, e mandal-os de presente a Aristoteles. E, comtudo, era instructiva a narração do nosso philosopho; admirava-lhe sobretudo o talento de observação com que descrevia a gestação e o crescimento do vicio, as luctas interiores, as capitulações vagarosas, o uso da lama.⁴¹²

Brás é como que determinado de fora para dentro, pelas sucessivas mudanças de direção que seu espírito oco recebe dos interesses. Sem estrutura subjetiva para suportar decisões, torna-se o mais volúvel – num sentido passivo – dos narradores. Contudo, essa volubilidade não ficcionaliza, a meu ver, o poder desse narrador de discriminar e definir o destino dos agregados. Ficcionaliza o oposto disso: um sujeito sem estrutura possível de ação minimamente autônoma.

Talvez haja nas abordagens a Brás Cubas um tipo de avaliação tão insidiosa quanto a que pode haver quando o leitor se aproxima demais de Bento Santiago. Em *Dom Casmurro*, Machado esteve interessado em estudar o ciúme, seu aparecimento e “amadurecimento” como linguagem pretensamente razoável. Num estudo sobre *Othello*, Terry Eagleton escreveu: “Sexual jealousy, as readers of Proust will be aware, is fundamentally a crisis of interpretation”.⁴¹³ A falência da interpretação de Bento não ocorre porque ele necessariamente “errou” ao interpretar os fatos, afinal, Capitu talvez o tenha traído. A falência está em que tudo se tornou traição.

Nas *Memórias póstumas* podemos dizer que Machado esteve interessado em estudar outro tipo de crise de interpretação. Não a do marido “frustrado” pela esposa mais independente do que ele gostaria que ela fosse, mas a do homem “frustrado” pela relativa autonomia dos agentes em seu redor em relação aos seus desejos de (ex-)senhor e de atual detentor de riqueza. A ambivalência da fatura reside em que ela foi planejada para descompor a ideologia senhorial, mas só pode fazer isso por meio da inserção do dinheiro como motivador das personagens. Como Machado, do início ao fim de sua carreira, criticou as

⁴¹² Capítulo CIX. O philosopho.

⁴¹³ *Shakespeare and society*. New York: Shoken Books, 1967, p. 65.

ações voltadas meramente para a obtenção de lucro, o elemento disruptivo não ganha legitimidade. Crítico do mundo que outonava, crítico do mundo que florescia, o escritor precisou escrever uma narrativa da negatividade, em que sobressai como positivo, talvez, o desejo de organizar esteticamente a crise.

Nas *Memórias*, o romancista se preocupou em condensar andamentos centrados em “cenas” e andamentos “reflexivos”; dizendo o mesmo, de outra forma, temos “fatos” (diálogos, acontecimentos, embates) e reflexões sobre os fatos (de caráter dissertativo, às vezes, lírico). Uma das técnicas que ele encontrou para “encaixar” reflexão e fato foi, como sugerido anteriormente, o vocativo: as próprias pernas, o número 13 e as eternas estrelas viram companheiros de conversa de Brás, funcionando como acionadores dos discursos reflexivos. Sirva como exemplo desse andamento a passagem em que Brás e Virgília “contratam” Dona Plácida para disfarçar o adultério. Ele está feliz por encontrar a sua ilha do amor, um lugar no qual gozaria a “unidade moral de todas as coisas pela exclusão das que me eram contrárias”. Temos aí uma reflexão, um afunilamento da narrativa na subjetividade da personagem. Acostumado ao andamento, depois desse tipo de passagem, o leitor pode esperar por um “fato”. Trata-se da cena do “vergalho”, na qual Prudêncio “transfere” para o seu escravo as pancadas que tomou na infância. Segue-se uma reflexão, esteticamente redundante – “era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas – transmitindo-as a outro”. Depois, o livro apresenta reflexões sobre a vida de Dona Plácida e sobre certos tipos de leitores. Nova cena: Dona Plácida conta sua própria história. Nova reflexão: “se não fossem os meus amores, provavelmente D. Plácida acabaria como tantas outras criaturas humanas; donde se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estrume da virtude”.⁴¹⁴ Nova sequência de cenas: uma conversa com Virgília em que Brás está enciumado por causa de um peralta; em seguida, Lobo Neves revela que talvez vá ocupar uma presidência de província. Nova reflexão: o capítulo “Compromisso”.

Esse constante ir e vir entre reflexão e narração traz, para o primeiro plano do romance, mudanças bruscas de assunto, campo semântico e tom. Machado aprendeu a lidar esteticamente com essas mudanças em diversas fontes: as crônicas, que o obrigaram a inventar maneiras de saltar de um assunto para o outro; Boileau, que ele citou durante toda a

⁴¹⁴ Capítulo LXXVI. O estrume.

carreira;⁴¹⁵ a inconstância da vida mental e material que ele tentava representar e, certamente, outras mais. Nas *Memórias*, contudo, as bruscas transições de narrativas para reflexões foram organizadas conforme uma estrutura imanente ao trecho que parece indicar uma composição talhada para distinguir o que Brás diz de si e o que sua linguagem mostra a seu respeito. Foi nesse ponto que as técnicas da crônica do jornal e as tradições do livro se encontraram numa unidade de escrita, que, talvez por isso mesmo, provocou estranhamentos na primeira recepção.

As três mulheres da vida de Brás, Marcela, Eugênia e Virgília, começando por essa última, podem esclarecer como acontece a constante frustração do mando pela emersão de interesses variados. Em um trecho, Brás critica Virgília por animar as investidas de um “peralta” qualquer. Entra Virgília falando:

– Ora você!

E foi tirar o chapéu, lepida, jovial, como a menina que torna do collegio; depois veio a mim, que estava sentado, deu-me pancadinhas na testa, com um só dedo, a repetir; – Isto, isto; – e eu não tive remedio senão rir também, e tudo acabou em galhofa. Era claro que me enganára.⁴¹⁶

Mais de um crítico percebeu a ambivalência da frase final. “Era claro que me enganara” pode significar tanto que Virgília enganara Brás, quanto que Brás se enganara. A leitura do capítulo leva a crer que Machado construiu-o em duas direções: ele mostra um Brás Cubas presto em acreditar que se enganara (um pouco a exemplo de Lobo Neves, também presto em acreditar que não havia amante na casinha da Gamboa), portanto, Virgília não estava saindo com os peraltas que ela encontrou mais de uma vez ao longo do enredo. O trecho sustenta a interpretação de que Brás está dizendo uma coisa (“eu me enganei”), mas sentindo outra (“ela me enganou”). Também sustenta a interpretação – mesmo que o livro como um todo nos leve a considerar essa uma hipótese menos afim à estrutura autoirônica de Brás – de que Brás está dizendo o que sente e o que pensa que ocorreu (“eu estava enganado, ela não me enganou”). Por fim, que tal forçar um pouco a leitura e sentir que, depois do “Isto, isto” – uma confirmação inconsciente de Virgília a respeito de seus casos? – o “Era claro que me enganara” funciona na lógica de leitura do discurso indireto livre. Nesse caso, “traduzindo” a passagem para o discurso direto temos qualquer coisa como: “– Isto, isto – e

⁴¹⁵ Uma das marcas de Boileau era a sua utilização de uma “deliberada mistura de estilo alto e baixo”. Ver Pocock, Gordon. *Boileau and the nature of neo-classicism*. Londres-Nova York, 1980, p. 69.

⁴¹⁶ Capítulo LXXVII. Entrevista.

eu não tive remédio senão rir também, e tudo acabou em galhofa. – É claro que te enganei”. Tomando o nível do significante, essa última leitura é francamente insustentável. Espantosamente, no nível do significado, é a mais coerente. O conteúdo da passagem é negado por Brás. O objeto desta negação – que leva a uma frustração – é a independência de Virgília em relação a Brás, é a própria sexualidade dela. Brás, frustrado, renega a própria frustração.

A seguinte passagem, entre inúmeras (ver o capítulo “Fujamos!”), indica que Machado construiu Virgília como uma personagem que, em oposição e complementaridade a Brás, sabe o que deseja e age levando em conta os diversos interesses contrários ou favoráveis aos seus desejos.

Oito dias depois, encontrei-a n’um baile; creio que chegámos a trocar duas ou tres palavras. Mas n’outro baile, dado dahi a um mez, em casa de uma senhora, que ornara os salões do primeiro reinado, e não desornava então os do segundo, a aproximação foi maior e mais longa, porque conversámos e valsámos. A valsa é uma deliciosa cousa. Valsámos; e não nego que, ao conchegar ao meu corpo aquelle corpo flexivel e magnifico, tive uma singular sensação, uma sensação de homem roubado.

– Está muito calor, disse ella, logo que acabámos. Vamos ao terraço?

– Não; pode constipar-se. Vamos a outra sala.

Na outra sala estava o Lobo Neves, que me fez muitos cumprimentos, ácerca dos meus escriptos politicos, accrescentando que nada dizia dos litterarios, por não entender delles; mas os politicos eram excellentes, bem pensados e bem escriptos. Respondi-lhe com eguaes esmeros de cortezia, e separámos-nos contentes um do outro.⁴¹⁷

Virgília sabe que Lobo Neves está na “outra sala” e, em razão disso, convida Brás para ir ao terraço. Atrapalhadamente, ele se opõe. Virgília, momentaneamente, cede. Ou seja, Brás não consegue antecipar por qual razão Virgília o convida para o terraço e tampouco tem uma boa razão para ir à sala, já que a preocupação com a constipação de Virgília soa fora de propósito, talvez um modo estabonado de cortejá-la. A passagem nem legitima a razão instrumental de Virgília, nem legitima a razão espontânea e supersticiosa de Brás, com o que Machado abre espaço para outra razão se imiscuir legitimamente no campo de tensões estabelecido pela narrativa, uma razão liminar, de transição e espera, entre os interesses surpreendentes e repentinos da ação de Virgília e a hierarquização estamental.

Outro exemplo está no início do romance. O capítulo XV, “Marcela”, descreve alguns episódios da relação de Brás com a cortesã espanhola. Ele estava se endividando, entrando em conflito com seu pai e levando a mãe a um jogo de mentiras com o patriarca. A situação era grave, Brás regredia a um fetichismo dispendioso:

⁴¹⁷ Capítulo L. Virgília casada.

Entretanto, pagava-me á farta os sacrificios; espreitava os meus mais reconditos pensamentos; não havia desejo a que não acudisse com alma, sem esforço, por uma especie de lei da consciencia e necessidade do coração. Nunca o desejo era razoavel, mas um capricho puro, uma criancice, vel-a trajar de certo modo, com taes e taes enfeites, este vestido e não aquelle, ir a passeio ou outra cousa assim, e ella cedia a tudo, risonha e palreira.

– Você é das Arabias, dizia-me.

E ia pôr o vestido, a renda, os brincos, com uma obediencia de encantar.⁴¹⁸

A relação de pretenso mando e pretensa obediência salta aos olhos. Sidney Chalhoub estudou uma estrutura semelhante em *Helena*, na cena em que a personagem epônima deseja que Estácio lhe ensine a andar a cavalo, quando ela já sabia andar a cavalo. O estudo de Chalhoub reforça a ideia de que Machado estava estudando há anos esse tipo de comportamento.

Embora a frase final se revista de autoironia, a interpretação mais harmônica com o todo do romance é aquela que vê uma personagem incapaz de perceber que está sendo “usada” pelos que pensa que “usa”, ainda que o narrador seja capaz de ironizar a respeito. Resta certo cinismo no tom, já que o rapaz sabe que se trata de uma relação de troca financeira, mas a descreve como se fosse uma relação de mando e obediência. Ele percebe que Marcela “espreitava os meus mais recônditos pensamentos” para satisfazer os seus, dele, desejos. Mais uma vez, a ambivalência é radical, pois o enredo torna patente que Marcela espreitava os pensamentos de Brás não para satisfazer os desejos mais ocultos do moço, mas para tirar vantagem desse negócio.

A passagem concernente à Eugênia conclui as três principais figuras da “frustração” de Brás. Machado não estava estudando um tipo de sentimento isolado, antes, preocupou-se com as diferentes maneiras desse sentimento se efetivar em diversas relações. Com isso, há o que parece ser um estudo em que ficam supostas problematizações críticas das estruturas de classe e gênero do período, bem como uma revisão crítica dos protocolos narrativos da “conquista” do desejo feminino.

Com Virgília, a frustração do mando ocorre entre “iguais” (entre dois oligarcas estamentais). Com Marcela, a frustração supõe o encontro de dois diferentes (a cortesã entra na relação objetivando o dinheiro, Brás procura reafirmar sua soberania hierárquica por meio do dinheiro). O que ocorre com Eugênia?

Haveria uma espécie de “transferência” do que Brás sentia em relação à Eugênia para o piparote que ele dá em uma das borboletas que lhe cruzam o caminho naquele passo do

⁴¹⁸ Capítulo XV. Marcella.

romance. Dito isto, é claro que alguém dar um piparote numa borboleta não é o mesmo que dar um piparote em Eugênia. A “transferência”, digamos assim, nunca vem a ser realidade. A relação social inconsciente que Brás atualiza no piparote que dá na borboleta pode se atualizar contra a borboleta, mas, quando se trata de outro ser humano – e é triste que ainda seja preciso afirmar isso –, a negociação terá que ser mais profunda e mediada. Machado construiu um narrador que não possui estruturas de linguagem ou ação para lidar com seres que possuem um núcleo de vontade, ainda que restrito pelas condições da barbárie escravista, independente em relação à sua própria vontade.

No caso de Eugênia, não foi Brás quem soube mapear a situação que o relacionamento criaria. Eugênia, a exemplo de Marcela e Virgília, antecipou o comportamento e as opiniões dele. Ela foi contundente em se afastar das “hipérboles frias” do moço, desconstruindo-as com um “olhar de império”, que ele esperava ser um “olhar de súplica”.

A frustração e o logro se evidenciam assim como efeitos estéticos sugeridos e sustentados pelo que Machado pareceu considerar o fim de um modo de ser baseado na relação senhor-escravo e a irrupção, desde dentro da figura de relação que se deteriorava, de um modo de ser baseado na relação mercadoria-dinheiro. A nação planejada – ou adiada – pelos senhores e traficantes de escravos, que só podia se legitimar pelo plano de suprimir senhores e traficantes, não realizou suas tarefas mais elementares. Talvez Machado tivesse a ideia de que a nação começava de novo, pulverizada nos interesses da oligarquia do dinheiro, sem perspectivas, sem legado. Estabelecer as mediações que permitem entender a função da frustração e do logro estéticos na frustração e no logro históricos é, contudo, tarefa para outro estudo.

CONSIDERAÇÃO FINAL

*This is thy hour O Soul, thy free flight into the wordless,
Away from books, away from art, the day erased, the lesson done,
Thee fully forth emerging, silente, gazing, pondering the themes thou lovest best,
Night, sleep, death and the stars.
“A clear midnight”, Walt Whitman*

Machado de Assis estruturava suas obras a partir de critérios artísticos que construiu e que nos cabe evidenciar. Nem por se dizerem artísticos – mesmo as faturas menos ambiciosas, escritas no ritmo da imprensa fluminense, deixam notar estruturas e planos artísticos –, esses critérios estão menos impregnados por injunções institucionais e posicionamentos frente a debates de época. A presente tese tentou chamar atenção para alguns princípios dos métodos artísticos empregados em “*Virginius*: narrativa de um advogado” e nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Tais princípios poderiam ser enunciados da seguinte maneira: Machado estruturou “*Virginius*” para narrar em feição ocidental a tragédia do homem pobre mulato no outono do escravismo. As *Memórias* foram planejadas para fazer uma sátira das ideias épicas sobre a formação do Brasil inserindo, para tanto, a vaidade e o dinheiro como dissolventes de qualquer pretensão idealizadora, via família, Deus, pátria, literatura ou sujeito. Brás Cubas é uma “pessoa moral” não autônoma, quase incapaz de reconhecer em si e nos outros interesses econômicos, desejos sexuais, vontades políticas. Aqui, a crítica às elites econômicas, que, tendo condições simbólicas e materiais para transformar o país, não o fizeram, soma-se à autocrítica das elites intelectuais e suas estratégias de autolegitimação. O dinheiro se transformou nas *Memórias* na maneira de simbolizar pessoas agindo por “interesses” formados para além dos interesses senhoriais. É uma sinfonia de interesses que Brás não sabe ouvir.

O estudo trouxe elementos suficientes para propormos que Machado partia de temas, convenções, formas, enredos, personagens e conflitos apresentados pelos periódicos em que trabalhou. Sentimos, ainda hoje, ao ler mesmo a mais desastrosa de suas prosas de ficção, o prazer que ele tinha em organizar esteticamente o material que lhe ia sendo apresentado. Seu propósito, explicitado em diversos momentos, era ser um homem de seu tempo e lugar, elaborando obras nas quais a observação crítica dos dilemas sociais e a apropriação crítica das formas de escrita disponíveis se tornassem uma unidade artística.

No entanto, não seria correto dizer que, em cada periódico para o qual contribuiu, Machado mudou seus planos. Ele teve condições e empenho para planejar sua carreira literária em longo prazo. Pouco a pouco, legitimou-se como esteta e essa relativa autonomia abriu espaço para a criação das *Memórias póstumas*.

O jovem Georg Lukács perguntou-se: “Dada a existência das obras de arte, como são possíveis?”⁴¹⁹ Pergunta semelhante tem embalado a muitos machadianos: dada a existência das *Memórias*, como elas foram possíveis?

Há diversas maneiras de responder a essa pergunta, que, na verdade, não têm fim. O presente estudo procurou evidenciar que estudar obras esquecidas do escritor e, dentro delas, detalhes e indecisões, pode ajudar na compreensão das dificuldades que Machado teve para criar sua literatura. Os elementos apresentados sugerem o quanto as dificuldades estéticas em “*Virginus*” estavam relacionadas com a tomada de posição do escritor nos conflitos sociais, principalmente a respeito dos mulatos agregados. A princípio, não haveria comparação estética razoável entre “*Virginus*” e as *Memórias*. Contudo, para pesquisas que investiguem a escrita como prática social e a arte como um produto do trabalho humano, ou seja, de relações de produção, obras aparentemente defeituosas tornam-se interessantes e relevantes.

Deslocar o ponto de vista – da legitimação de qualidades estéticas para a percepção do trabalho de criação – valoriza a obra de arte, não como um milagre de gênios inalcançáveis pelos demais humanos, mas como uma arena de encontro, diálogo, discussão e conflito.

O conflito, no presente caso, diz respeito ao destino da sociedade escravista. O que aconteceria, no desmanche do escravismo, com os trabalhadores? Para onde iriam os

⁴¹⁹ Lukács, George apud Tertulian, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. Trad. Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Unesp, 2008, p. 128.

escravos? O dinheiro civilizaria o país? Os pobres seriam desintegrados violentamente, seriam excluídos indiferentemente, seriam integrados à vida social, econômica, política, cultural? Se fariam reconhecer ou teriam que morrer tentando? E o país? Que feições ganharia o Brasil?

Essas perguntas entranhadas no conteúdo de “*Virginius*” ressoaram nas *Memórias*. Ali, as possibilidades de reconhecimento da alteridade, do ponto de vista da propriedade, são quase nulas. Violência e corrupção povoam as relações entre classes, enquanto os abonados vivem de tédio em tédio, de dança em dança. Consequência de não reconhecer o outro, Brás não consegue reconhecer a si, e entra numa espiral de loucura e insignificância.

Talvez caiba perguntar: dada a existência do Brasil, como ele é possível? Do começo ao fim de sua prosa de ficção, Machado se perguntou a respeito das possibilidades do país. As respostas, quase sempre inverossímeis e indecorosas, traduziram-se em arte verossímil e decorosa. Ir e vir entre as linguagens dessa tradução é uma tarefa sem fim, a respeito da qual é sempre difícil estar à altura.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e seu tempo*. Rio de Janeiro: ABL, 2005.
- ALENCAR, José Martiniano de. *Teatro completo de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977, v. 1.
- ALENCAR, José Martiniano de. *O tronco do ipê: romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1940 [1871].
- ALENCAR, José Martiniano de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1893.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: a formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “O fardo dos bacharéis”. In *Novos Estudos Cebrap*, v. 19, 1987.
- ALONSO, Angela. “Associativismo avant la lettre: as sociedades pela abolição da escravidão no Brasil oitocentista”. In *Sociologias*, Porto Alegre, v. 13, n. 28, dezembro de 2011. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222011000300007&lng=en&nrm=iso. Acessado em 31/03/12. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-45222011000300007>.
- ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- ALTER, Robert. *The Art of Biblical Narrative*. New York: Basic Books, 1981.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado*. São Paulo: Graal, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2007.
- AZEREDO, Carlos Magalhães de (org.). *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azevedo*. Edição preparada por Carmelo Virgílio. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.
- AZEVEDO, Elciene. *O direito dos escravos: lutas jurídicas e abolicionismo na província de São Paulo*. Campinas: Unicamp, 2010.
- BASTOS, Maria Helena Camara. “Leituras das Famílias Brasileira no século XIX: o Jornal das Famílias (1863-1878)”. In *Revista Portuguesa de Educação*, ano 15, v. 2, 2002.

- BELLIA, Giuseppe; PASSARO, Angelo (orgs.). *Il libro del Qohelet*: tradição, redação, teologia. Milão: Paoline, 2001.
- BERNARDO, Gustavo, MICHAEL, Joachim, SCHÄFFAUER, Markus (orgs.). *Machado de Assis e a escravidão*. São Paulo: Annablume; Hamburgo: Universität Hamburg, Institut für Romanistik; Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- BLOOM, Harold. *Gênio*. Objetiva: Rio de Janeiro, 2002.
- BOCAIÚVA, Quintino. *A família*: drama em cinco atos. Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1866.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Otávio. *O niilista Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1958.
- BRODKSY, Claudia. "Lessing and The Drama of The Theory of Tragedy". In *MLN*, v.98, n.3, abril, 1983.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven, London: Yale University Press, 1995 [1976].
- BRONFEN, Elizabeth. *Over her dead body: death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- CALDWELL, Helen. *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels*. Berkeley: UCLA Press, 1970.
- CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a Study of Dom Casmurro*. Berkeley: UCLA Press, 1960.
- CÂMARA, Nelson. *O advogado dos escravos*: Luiz Gama. São Paulo: Lettera.doc, 2010.
- CANDIDO, Antonio. "Ensaio sobre Machado de Assis". In *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antonio. "De cortiço a cortiço". In *O discurso e a cidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004 [1973].
- CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Paz de Terra, 1977.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Livros na mesa: estudos de crítica*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1969.
- CASTRO, Alex. "O escravo que Machado de Assis censurou & outros pareceres do Conservatório Dramático Brasileiro". In *Alex Castro* 8 de agosto de 2011. Acessado em 18/02/2012. Disponível em <http://alexcastro.com.br/machado>.
- CASTRO, Hebe Maria Mattos de. *Ao sul da história*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão: ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

- CHALHOUB, Sidney. “A crônica machadiana: problemas de interpretação, temas de pesquisa”. In *Remate de Males*. 29(2), julho-dezembro, 2009.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida S.; PEREIRA, Leonardo A. M. (orgs.). *História em cousas miúdas: capítulos de História Social da crônica no Brasil*. Campinas, Ed. da Unicamp, 2005.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república*. São Paulo: Unesp, 1998.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- CRESTANI, Jaison Luís. “O percurso da experimentação: uma leitura comparativa dos contos ‘O caso da viúva’ e ‘D. Benedita’, de Machado de Assis”. In *Machado de Assis em Linha*, n. 2, dezembro de 2008. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero02/rev_num02_artigo05.asp. Acessado em: 10/10/2012.
- CRESTANI, Jaison Luís. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: Nankin, 2009.
- DAVIS, David Brion. *The slave power conspiracy and the paranoid style*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1970.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Machado de Assis afrodescendente: escritos de caramujo*. Rio de Janeiro: Pallas, Belo Horizonte: Crisálidas, 2007.
- EAGLETON, Terry. *Shakespeare and society*. New York: Shoken Books, 1967.
- EIRÓ, Paulo. *Sangue limpo: drama original em três atos e prólogo*. São Paulo: Departamento de Cultura, Divisão do Arquivo Histórico, 1949.
- FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas*. São Paulo: Nankin, 2002.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1974.
- FARIA, João Roberto. *Machado de Assis do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FARIA, João Roberto. *Antologia do teatro realista no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FARIA, João Roberto. “Machado de Assis, leitor e crítico de teatro”. In *Estudos avançados*, São Paulo, v. 18, n. 51, agosto de 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200020&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 16/02/2012.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. Cotia: Ateliê, 1998.
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

- FLORESTAN, Fernandes. “A sociedade escravista no Brasil”. In *Circuito fechado: quatro ensaios sobre o “poder institucional”*. São Paulo: Hucitec, 1976.
- FLORENTINO, Manolo, GOÉS. *Tráfico, cativo, liberdade: Rio de Janeiro, séculos XVII a XIX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FRANÇA, Eduardo Melo. *Ruptura ou amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis*. Recife: Editora Universitária, UFPE, 2008.
- FRANÇA, Eduardo Melo. “Da psicologia ao ato: uma leitura de ‘*Virginius*’ de Machado de Assis”. In *Miscelânea, Revista da Pós-Graduação em Letras*, Assis, vol. 7, janeiro-junho de 2010. Disponível em <http://www.assis.unesp.br/#!/pos-graduacao/cursos/letras/revista-miscelanea/sumario---volume-7/>, acessado em 26/01/2012.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981 [1933].
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. Rio de Janeiro: Record, 1990 [1936].
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- GINZBURG, Carlo. “Além do exotismo: Picasso e Warburg”. In *Relações de força: História, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- GOETHE, J. W. von. *Elective affinities*. Trad. R. J. Hollingdale. Nova York: Penguin Books, 1971.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- GONÇALVES, Márcia de Almeida. “Histórias de gênios e heróis: indivíduo e nação no Romantismo brasileiro”. In Grinberg, Keila; Salles, Ricardo. *O Brasil Imperial*. Volume II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação*. Campinas: Mercado das Letras, 2000.
- GRANJA, Lucia; CANO, Jefferson (orgs.). *Comentários da semana/ Machado de Assis*. Campinas: Unicamp, 2008.
- GUICHARD, J. *Saint Vincent de Paul, esclave à Tunis: étude historique et critique*. Paris: Desclée de Brouwer, 1937.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Moderna, sem data [1875].
- GUIMARÃES, Hélio Seixas. “Machado de Assis e Faustino Xavier de Novais – o caso Crisálidas”. In *Machado de Assis e o outro: diálogos possíveis*. Rio de Janeiro: Móbile, 2012, p. 109-122.
- GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984 [1962].

- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 1992 [1807], v.2.
- HEITNER, Robert R. “*Emilia Galotti: an Indictment of Bourgeois Passivity*”. In *The Journal of English and Germanic Philology*, v. 52, n.4, outubro de 1953, p. 480-490.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004 [1936].
- JACKSON, David K. “A modernidade do eterno em Machado de Assis”. In *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Unesp, 2009.
- JOÃO do Ss. SACRAMENTO. *Vida de S. Vicente de Paulo: fundador e primeiro superior geral da Congregação da Missão*. Trad. José Barbosa. Rio de Janeiro: J.V. Martins, 1850.
- JOBIM, José Luis. “Machado de Assis: o crítico como romancista”. In *Machado de Assis em linha*, n.5, junho, 2010, disponível em http://machadodeassis.net/revista/numero05/rev_num05_artigo07.asp, acessado em 03/10/2010.
- KNOWLES, James Sheridan. *The dramatic works*. A new edition in one volume London : Routledge, Warnes & Routledge, 1859.
- KNOWLES, James Sheridan. *Virginius: a tragedy in five acts*. New York: John Douglas, 1847.
- KNOWLES, James Sheridan. *Virginius: a tragedy: in five acts: as performed at the Theatre Royal, Covent Garden*. Londres: James Ridgway, 1820.
- KNOWLES, R. B. *The life of James Sheridan Knowles*. London: Printed at the Chiswick press, by Whittingham and Wilkins, 1872.
- LACERDA, César de. *Mysterios sociaes: comedia em quatro actos*. Porto: Cruz Coutinho, 1858.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita: leitura e livro no Brasil*. São Paulo: Ática, 2002.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Emilia Galotti*. Trad. Karin Volubuef. São Paulo: Hedra, 2010.
- LESSING, G. E. *Emilia Galotti: a tragedy in five acts*. Trad. Anna Johanna Gode von Aesch. Nova York: Great Neck, Barron's Educational Series, 1959.
- LUKACS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariano de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007 [1916-1920].
- LUKACS, Georg. *The Young Hegel: Studies in the Relations Between Dialectics and Economics*. Londres: Merlin Press, 1975.
- MACADAM, Alfred J. “Machado de Assis: An Introduction To Latin America Satire”. In *Revista hispánica moderna*, 37: 3, 1972-1973.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa completa em quatro volumes*. Aluizio Leite, Ana Lima Cecilio e Heloisa Jahn (orgs). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: Uduerj, 2003.

- MAGALHÃES Jr., Raymundo. *Ao redor de Machado de Assis: pesquisas e interpretações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- MARINHO, Célia Maria de Azevedo. *Onda negra medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- MARX, Karl. “O 18 Brumário de Napoleão Bonaparte”. In *A revolução antes da revolução*. Trad. José Barata-Moura e Eudardo Chitas. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- MASSA, Jean Michel. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. Trad. Marco Aurélio de Moura Bastos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MAYNARD, Theodore. *Apostle of charity: the life of St. Vincent de Paul*. Nova York: The Dial Press, 1939.
- MEEKS, Leslie Howard. *Sheridan Knowles and the theatre of his time*. Bloomington, Ind., The Principia press, inc., 1933.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MIRANDA PEREIRA, Leonardo. *O carnaval das letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas: Unicamp, 2004.
- MISKOLCI, Richard. “Machado de Assis, um outsider estabelecido”. In *Sociologias*, Porto Alegre, n. 15, junho de 2006. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222006000100013&lng=en&nrm=iso. Acessado em 23/07/2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-45222006000100013>.
- MURICY, Kátia. *A razão cética*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. São Paulo: Editora Três, 1974 [1900].
- NOLTE, Fred O. “Lessing and the Bourgeois Drama”. In *The Journal of English and Germanic Philology*, v. 31, n.1, janeiro de 1932, p. 66-83.
- OLIVEIRA, Francisco de. “O ornitorrinco”. In *Crítica da razão dualista – O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PARKER, Gerald. “I am going to America: James Sheridan Knowles’ Virginius and the Politics of ‘Liberty’”. In *Theater Research International*, v. 17, março de 1992.
- PARREIRA, Marcelo Pen. *Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis*. São Paulo: USP. Tese de doutorado. 2007.
- PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Unesp, 1988.
- PINHEIRO, Alexandra Santos. *Para além da amenidade: o Jornal das Famílias e sua rede de produção*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- POCOCK, Gordon. *Boileau and the nature of neo-classicism*. Londres-Nova York, 1980.
- PRADEZ, Charles. *Nouvelles etudes sur le Brésil*. Paris: Ernst Thorin, 1872.

- RAZERA, Gisèle. *Polêmica velada: uma leitura de Memórias póstumas de Brás Cubas como resposta ao Primo Basílio*. Cascavel: Coluna do Saber, 2012.
- ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- ROMERO, Silvio. *Parlamentarismo e presidencialismo na República Brasileira: cartas ao Conselheiro Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Companhia Impressora, 1893.
- RONCARI, Luiz. *Machado de Assis: o aprendizado do escritor e o esclarecimento de Mariana*. Rev. Bras. Hist., Dez 2005, vol.25, no.50, p.241-258.
- ROUANET, Paulo Sérgio. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- SAID, Edward W. *Humanismo e crítica democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. Silvano. “Uma outra independência”. In *O Globo*. Rio de Janeiro, p. 4, 14 junho 2008.
- SANTIAGO, Silviano. “Retórica da verossimilhança”. In *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 27-52.
- SANSEVERINO, Antonio Marcos Vieira. *Realismo e alegoria em Machado de Assis*. Tese de doutorado, PUC, Porto Alegre, 2009 (cópia reestruturada em livro, no prelo).
- SÁ REGO, Enylton. *O calundu e a panaceia*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha vs. Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. “Martinha vs. Lucrecia”. In Antunes, Benedito; Sérgio Vicente Motta (orgs.). *Machado de Assis e a critica internacional*. São Paulo: Unesp, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1988 [1977].
- SCHWARZ, Roberto. *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2008 [1992].
- SCHWARZ, Roberto. “Emilia Galotti e o nascimento do realismo”. In *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SCHWARTZ, Stuart. *Escravos, roceiros e rebeldes*. Trad.: Jussara Simões. Bauru: Edusc, 2001.
- SILVEIRA, Daniela Magalhães. *Fábrica de contos: ciência e literatura em Machado de Assis*. Campinas: Unicamp.
- SLENES, Robert Wayne Andrew. *Na senzala uma flor: esperanças e recordações da família escrava (Brasil Sudeste, Século XIX)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- STEIN, Stanley J. *Grandeza e decadência do café*. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- STEINER, George. “Em uma pós-cultura”. In *Extraterritorialidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SZONDI, Peter. “Lessing; Mercier”. In *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. Trad. Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Unesp, 2008.

WISEU ARAUJO, Homero. “Volubilidade derivada da cordialidade: um encontro entre Sergio Buarque, Antonio Candido e Roberto Schwarz”. In *Terceira margem*. Rio de Janeiro, ano IX, n. 12, 2005, p. 81-90.

ZALUAR, Augusto Emílio. *Peregrinações pela Província de São Paulo*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953 [1860-1861].

ZILBERMAN, Regina. *Brás Cubas autor, Machado de Assis leitor*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2012.

ZILBERMAN, Regina. “Minha teoria das edições humanas”. In *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ZILBERMAN, Regina. “Críticos e historiadores da literatura: pesquisando a identidade nacional”. In *Via Atlântica*. São Paulo, 4, 2000, p. 18-50.

ZILBERMAN, Regina. “Almeida Garrett e o cânone romântico”. In *Via Atlântica*, n.1, março de 1997, p. 55-65.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.

WALVIN, James. *Slaves and Slavery: the British Colonial Experience*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

DICIONÁRIOS E OBRA DE REFERÊNCIA

AULETE, Francisco Julio Caldas. *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1973.

Bíblia sagrada: Antigo e novo testamento. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1960.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2004.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

História geral da civilização brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, v.3.

PERIÓDICOS CONSULTADOS EM MICROFILME, PANFLETOS, DIVERSOS

Atas do Conselho de Estado Pleno. Terceiro Conselho de Estado, 1857-1864. Disponível em: http://www.senado.gov.br/publicacoes/anais/pdf/ACE/ATAS5-Terceiro_Conselho_de_Estado_1857-1864.pdf

Jornal das Famílias: publicação ilustrada, artística, recreativa etc. Paris-Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864-1870.

Panfleto. Boston Theatre. Thomas Barry, lessee and manager. This Saturday afternoon, October 14, 1854, will be performed the comedy, in 5 acts, by James Sheridan Knowles, entitled *The love chase ...* To conclude with the musical farce, by J.R. Planche, called *The loan of a lover!*

SITES

<http://hemerotecadigital.bn.br>

<http://memoria.bn.br/hdb/periodicos.aspx>

<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00175410#page/20/mode/1up>

<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00175510#page/1/mode/1up>

Revista Brasileira. Nicolau Midosi (ed.). Rio de Janeiro, 1879-1881. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=31>

ANEXOS

ANEXO I - *Jornal das Famílias*, março, 1864.

ANEXO II - *Jornal das Famílias*, março, 1864.

ANEXO III - *Jornal das Famílias*, março, 1864.

ANEXO IV - *Jornal das Famílias*, março, 1864.

ANEXO V - *Jornal das Famílias*, outubro, 1864.

ANEXO VI - *Jornal das Famílias*, julho e agosto de 1864.

ANEXO VII - *Revista Brasileira*, tomo III, março, 1880.

ANEXO VIII - *Revista Brasileira*, tomo III, março, 1880.

ANEXO IX - *Revista Brasileira*, tomo V, setembro, 1880.

JORNAL DAS FAMILIAS.

por que me não esqueça, com muitos e frequentes actos de amor de Deus e do proximo, de abor e contrição, de meus peccados, com firmes proposições de emenda de vida e de não peccar, e de antes morrer mil vezes, que ainda agora parece se me aperta o peito com este desejo na occasião de escrever; e ta conformidade, que é o que mais me consola nas maiores desconfortações, que nunca é muito, porque esta senhora das virtudes adoece e causa consolação, onde não ha, e assim com ella não tenho abença, trabalhos, nem accura que se me não torne em consolação; e assim não tenho experimentado esses trabalhos de accura e desconfortações que se dá, porque Deus não dá de mil vezes me dá, sem eu querer, porque eu só quero valtecer por seu amor e graça para não peccar; que mais me dá elle de graça só pela sua bondade; e cessando, como digo, o que só por si faz, é quando eu tenho oração com tanta alguma diligencia de meditar, e fazer actos, vencer os pensamentos e as tentações é o mais que eu faço, assim na oração como fora d'ella, assim como na saúde que já mais tenho como na mais grava enfermidade; e ainda que agora, em a violencia da cabeça, alguma vez parece que me esqueço sem me esquecer, porque a luz exterior logo desperta e activa a lembrança. Agora para fallar do mais interior, não abença, como nado; mas a obediencia que me obriga me enchará com ajuda do Senhor, que me assiste com nossa luz interior, que me illumina o entendimento, illumina a vontade, e recolla a memoria, desoccupando-a dos pensamentos e outras confusões que ás vezes tem as molestias e tentações que me opprimem e offuscão as potencias interiores, ou a meu parecer exteriores, pois a luz, e unida que entendi, ha participado de outras mais superiores da alma, que é assistida de maior luz e claridade superior, e a meu parecer sobrenatural; mas vossa paternidade me perdoe, que nestas cousas inferiores não posso fallar ou tratar sem que me estranque o coração e as mãos; e assim passo para diante.

Continuava ter seis horas de devotão quando minha saúde, e ainda agora doente, porque faço como posso, tres horas de manhã á madrugada, uma por uma hora do dia, duas á noite, e, de mais d'isso, duas pouco mais ou menos antes e depois da communhão; e estas não faço menção por não ter tempo certo; porque ás vezes é mais cedo, outras mais tarde, e outras porque me confesso; mas não deixo de ter o fazer o que posso; pois é este o tempo mais suave, doce e favoravel para o trato do Senhor, que é o que com tanto amor se deita receber. Quando mais gosto sente a minha alma, pouco mais ou menos com mais ou menos distincção conheço quanto dura a forma, quando o como se illumina e desliza, que algumas vezes como por favor especial me parece se converte mais tempo de meia hora, até uma hora; mas ou seja mais

JORNAL DAS FAMILIAS.

ou menos tempo, sempre sinto como e quando se vai diminuindo, e desfezendo-se todas as particularidades, e em quanto se não desliza o todo em cada particular, na mais diminuta parte está de tal modo febo todo, que me faz tremor para dizê-lo; mas em cada parte que está assim, é como só um que está em toda a parte; e deslizando-se todo, fica na alma com toda a divindade, e possuido todo o corpo e humilidade d'elle; por quanto a alma está em toda ella, e alguma vez me parece que não se consome, porque sinto os mesmos effeitos, como quando recibo de novo, tão viva e verdadeira a presença, que quanto mais adiante, parece que luz, e graça se comunica á alma de novo até outra communhão.

É quando não lojio estas sensibilidade, que se quer ausentar como visto, para eu não cuidar que seja [?] bemaventurança por ser preciso palecer, fica como ardendo o lugar onde costuma ficar a sagrada forma, que a meu parecer é bem na bocca do coração, como um lugar de fogo quente, esperando com ansida e desejos inexplicáveis a vinda do dono do lugar para de novo arder; e meo Senhor seja para sempre lembrado, para sempre, sem fim.

.....
 e liço a cõna seraphica de Nossa Senhora, a cõna das sete dores da mesma Senhora, o seu rosario, com muito gesto e devotão, e attenção a seus mysterios, e consolação de minha alma, com amor e cordilanga na Senhora. Em cada terço e mysterio: no primeiro mysterio, ou terço das meus lembranças, e padres espirituales e temporales; o segundo, por meu padre Iaz, o tercio, por todos os meus parentes, e almas do purgatorio; o quarto, por meu pai e mãe, e mais a cordas de Nossa Senhora. Mas como é muito da minha devoção o santo rosario, se o não recio como devo, augmento pedições e repetições de orações aos seus mysterios. No primeiro mysterio rogo por todas as necessidades do mundo, e por mim mesma pouco humilidade para mim, e para todos conformidade; no segundo mysterio, por todos os parentes, e pouco caridade para mim e para elles; no tercio, rogo por meu pai e mãe, e por todos os pobres, para que o sejo de espirito, e pouco a virtude da padreira para todos e para mim, que amo mais do que a minha mãe; no quarto mysterio, rogo por todos os religiosos e subditos, assim ecclesiasticos como seculares, para que todos se supjeitem aos preceitos e ordens de seus prebados com a mais exeg obediencia, e pouco esta virtude da obediencia para mim e mais elles; no quinto mysterio, rogo por todos os que paltecem accura, e trabalho de tentações, e desmaios, de Deus na oração, e pouco a virtude da conformidade de perseverança para que não tornem atrás, ou larguem por modo dos trabalhos a santa oração, antes perseverem nella com valor e fortaleza.

JORNAL DAS FAMILIAS.

exterior; mas sei que a voz que me salta é Deusa, que tambem tem esse nome de Voz, digo, como espirito que é d'elle, e movido por elle, e o mesmo é nas palavras; mas sei por devoção que forão pronuncia-las, porque não posso applicar a cabeça nem a vista, pois soffro de tal sorte que desalino, e muitas vezes sem sentir, só levada do desejo e vontade fervorosa, que me envergonha dizer; mas pelo lado mais inmundado corre a mais bella agua, sem que a perturbe nem impeça sua corrente.

«O meu primeiro nocturno, lembo-o offerecido sempre á Santissima Trindade em acção de graças por aquelle amor eterno e infinito com que nos amou desde a eternidade, ama, e amará para sempre.»

.....
Não posso continuar, porque logo se seguiu a enfermidade da qual morri, na era de mil setecentos e setenta e cinco, assistida do mesmo seu proprio confessor Frei Antonio de Sant' Anna Calvão, que attesta ser toda esta narração fidelmente transcripta do seu original.

Frei A. de Sant' Anna Calvão. — 1811.

...



POESIAS

O PISCADORII

Voga! voga! ó canoinha,
O meu amor!
Tu que és do mar a rainha,
Não temas as ondas bravas,
Porque são ellas escravas
Do pescador!

Ao vento te entregue as velas,
O canoinha!
Fizares-nos-lá as estrelas
Que brillas no firmamento,
Não temas o mar e o vento,
Porque és rainha!

Mil haalêja eu contente
Quero pescar!
Aqui, onde eu sou potente!
Aqui, nestas ondas altas!
P'ra depois nas perlas calvas
Ir dormir!

«Adem...»
 mundo é por fraqueza, não é por odio; ver-te, sem ser amado, é morrer todos os dias. Morro uma só vez e rapidamente.

Esta carta causou a Cecília muita impressão. Chorou até. Mas era piedade e não amor. A maior consolação que ella mesma deu a si foi o pacto secreto e mysterioso. É culpa minha? perguntava ella. E respondendo negativamente a si mesma achava n'isso a legitimidade da sua indiferença.

Todavia, esta occurrencia trouxe-lhe ao espirito uma reflexão. O sojo prometterá-lhe, em troca da isenção para o amor, uma tranquillidade durante a vida que só poderia ser excedida pela paz eterna da bemaventurança.

Ora, que encontrava ella? O vacuo moral, as impressões desagradáveis, uma sombra de remorso, eis os lucros que tivera.

Os que foram fracos como o poeta recorrirão aos meios extremos ou deixarão-se dominar pela dor. Os menos fracos ou menos sinceros no amor almentarão contra Cecília um despejo que deu em resultado levantar-se uma opinião offensiva á moça.

Mais de um procurava na senhora o motivo da indiferença de Cecília. Era a segunda vez que se adivinha a essa investigá-la. Mas o resultado d'ellas era sempre nullo, visto que a realidade era que Cecília não amava ninguém. E os annos corrião...

MAX.

— Continuar-se-ha. —



T. II.

estado do coração e do espirito. Tremem ao principio, mas em breve se tranquillizam; a vida da alliança com a vida pesava-lhe no espirito, e as promessas feitas por ella de uma bemaventurança sem igual desenhava na fantasia de Cecília um quadro vivo e esplendido. Isto consolava a moça, e, sempre escreva dos jerumentos, ella fazia honra sua em ficar pura do coração para subir á morada das donzellas libertadas do amor.

Bemais, ainda que o quizesse, parecia-lhe impossivel acubitar a cauda a que involuntariamente se prendêra.

E os annos corrião.

As vinte e cinco inspirou uma paixão violenta a um joven poeta. Foi uma d'essas paixões como só os poetas sabem sentir. Este do meu conto depoz aos pés da bella insensível a vida, o futuro, a vontade. Regou com lagrimas os pés de Cecília e pediu-lhe como uma esmola uma cenhoella que fosse do amor que parecia ter recebido do céo. Tudo foi inutil, tudo foi vão. Cecília nada lhe deu, nem amor nem benevolencia. Amor não tinha; benevolencia podia ter, mas o poeta perbera o direito a ella desde que declarou a extensão do seu sacrificio. Isto deu a Cecília a consciencia da sua superioridade, e com esta consciencia certa dose de vaidade que lhe vendava os olhos e o coração.

Se lhe appareceu o sojo para tirar-lhe do coração o germen do amor, não lhe appareceu nenhum que lhe tirasse o pouco de vaidade.

O poeta deixou Cecília e foi para casa. D'alii seguiu para uma praia, subiu a uma pequena eminencia e atirou-se ao mar. D'ahi a tres dias encontrou-se-lhe o cadaver, e os jornaes derão do facto uma noticia lacrimosa. Entretanto encontraram-se entre os papéis do poeta a seguinte carta:

«... A CECILIA D....»

«Morro por ti. É ainda uma felicidade que eu procuro em falta da outra que eu procurei, implorei e não alcancei.

«Não me quizesse amar; não sei se o teu coração estaria captivo, mas dizem que não. Dizem que és insensível e indifferente.

«Não quiz crey-lo e fui por mim proprio averigual-o. Collado de mim! o que vi me bastou para dar-me a certeza de que não estava reservado para mim semelhante fortuna.

«Não te pergunto que curiosidade te levou a voltares a cabeça e transformar-te, como a mulher de Lot, em estatua insensível e fria. Se alguma cousa ha visto que eu não comprehendo, não quero sabel-o agora que deixo o farol da vida, e vou, por caminho escuro, procurar o termo feliz da minha viagem.

«Deus te abençõe e te faça feliz. Não te desejo mal. Se te fujo e se fugi ao

— heinça minúia que deixava, ou deposita-lo no seu toucador para que, quando eu já estivesse fóra, aquella lembrança a surpreendesse.

— É romanesco, disse a viúva.

Cecília nada disse. Tinha os olhos pregados em Tiburcio e procurava arrançar-lhe as palavras da boca.

Tiburcio proseguio :

— Preferi o segundo meio por me parecer, como diz a prima, romanesco. Mas, ao executar-o occorreu-me um terceiro meio. Era o de collocar o anel no seu dedo na hora em que dormisse, de modo que a surpresa fosse ainda maior.

— Ah! e...

Esta exclamação e esta conjunção partirão da prima viúva. Cecília tão aborrita estava que nada podia dizer.

— Decansem, disse Tiburcio, eu fiz as cousas honestamente, fidei a mesma para que alla noite, na occasião em que a prima dormisse depois da costumada leitura... Ah! você lá muito romances!

— Adiante!

— Para que alla noite se aproveitasse do somno em que você estivesse o lho puzesse o anel. Assim foi. Vejo agora que conservou o anel. Mas, diga-me, a Theresa nunca lhe disse nada d'isto?

— Não, disse Cecília distraidamente.

— Pois foi assim. E se quer mais uma prova tiro o anel... Nunca o tirou?

— Nunca.

— Pois tiro o anel e veja se não estão gravadas pela parte interior as iniciais do meu nome.

Cecília hesitou entre a curiosidade de averiguar a asserção de Tiburcio e um resto de creença que tinha nas palavras da viúva.

— Tire o anel.

— Mas...

— Tiro! Que receio é esse?

— Esperem, não tiro por uma razão. Eu não creio no que diz o primo Tiburcio.

— Porque?

— Não creio, mas creio em outra cousa.

— Essa agora!

— É verdade.

E Cecília passou a referir aos dous parentes todas as circumstancias da visão, o dialogo que tivera com ella, e lá em que llo ficário as promessas do nojo da doncella.

— Tal foi, acrescentou Cecília, a razão por que me não casei. Tinha fé n'isto. Quanto a tirar o anel, disse-me a viúva que nunca o fizesse.

Tiburcio deu uma gargalhada.

— Ora, prima, disse elle, pois você quer contestar uma verdade, com uma superstição. Ainda acrolla em sonhos!

— Como, sonhos?

— É evidente. Isso da visão não passou de um sonho. Coincidiu o sonho com o facto do anel. Mas você quando acorreu no dia seguinte achou-se com um anel no dedo, não devia fazer outra cousa mais do que averiguar a razão do phenomeno, e não dar credito a uma cousa toda de imaginação. Cecília abanou a cabeça.

— Pois não cre? Tire o anel.

Cecília hesitava. Mas Tiburcio usou da arma do ridiculo, no que foi acompanhado pela prima viúva, de modo que Cecília, com alguma reluctancia, pallida e tremula, arrancou o anel do dedo.

O anel tinha na parte interna gravadas estas iniciais : T. B.

MAX.

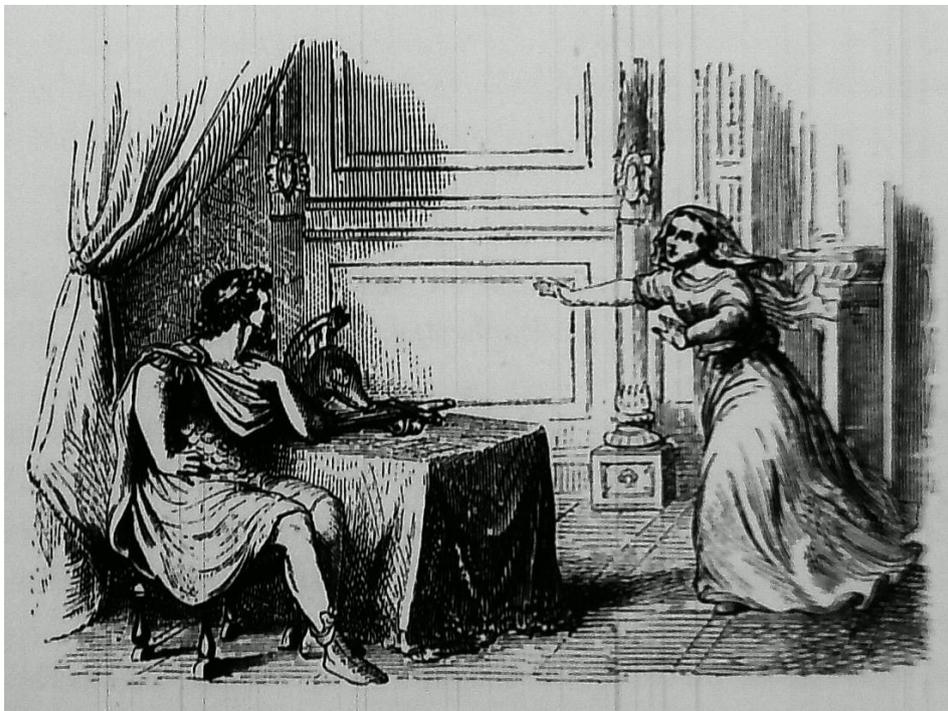


T. B.

- Nº 54. — *Maria*. Nome para canto de lenço. Ponto de relevo e *point de poste*.
- Nº 55. — *N. M.* Iniciais romanas. Cordãozinho e *point de poste*, com grinalda de ponto de relevo.
- Nº 56. — *L. G.* Iniciais. Ponto de relevo.
- Nº 57. — *Beatriz*. Nome para canto de lenço. Ponto de relevo simples.
- Nº 58. — *E. B.* Iniciais entrelaçadas. Ponto de relevo.
- Nº 59. — Garnição para mandriões e outros objectos de roupa branca. *Point de rose* e bordado inglez.
- Nº 40. — Ponta de gravata *châtelaine*, de cassa branca. Ponto russo com lã meio torcida preta.
- Nº 41. — *Anna*. Nome para canto de lenço. Ponto de relevo.



ANEXO VI



Quanto a Carlos, vai resgatando como pode o crime com que se cobria a honra de uma donzella e contra a felicidade de dous pais.

MACHADO DE ASSIS.



que não põe o incendio nos cantos da cidade, que não usa armas homicidas, que não derrama sangue. Vêjo o revolucionario digno do seu nome—o revolucionario que apparece com seu nome na imprensa, discutindo importantes interesses da intelligencia, promovendo o gosto pelas doutrinas e sciencias de primario orden, trabalhando, com sacrificio pessoal, pela elevação deste paiz onde ha tanto que cortar e onde tanto se deve plantar para que tenhamos bons fructos.

FRANKLIN TAVORA.

INDICE DAS MATERIAS

DO

TERCEIRO TOMO

1.^o ANNO

JANEIRO A MARÇO DE 1880

A EDUCAÇÃO INTERESSEIRA, pelo Dr. Gama Roza	32
A ETIMOLOGIA DA PALAVRA EMBOLA , por Baptista Cactano	104
O DANCE , por Carlos Jansen	37, 73 e
A POESIA POPULAR DO BRAZIL, por Sylvio Romero 31, 204 e	333
PESQUISAS sobre os PRIMITIVOS HABITANTES DA AMERICA, por	
J. Z. Rangel de S. Paulo	63, 111, 173 e
INTERROGAÇÃO, por Muelo Teixeira	71
CARTAS BIBLIOGRAPHICAS, por Valle Cabral	84
EDUCAÇÃO DOS DELINQUENTES IMPUREAS, por Carlos Perdigão	93
NOTAS DE VIAGEM, pelo Barão de S. Felix	100
SOBRE ETIMOLOGIA DA PALAVRA preso ou preso, por A. J. de	
M. de S. Soares	118
CANTOS OCCIDENTAES, por Machado de Assis	133
UNIVERSO INGLEZES. (Canções populares da baixa Bretanha), por	
Pacheco Junior	135
As BACERIAS e os UMBANDÓS , pelo Dr. Leocáda Filho	160
"ARTURO" (Tradução em verso), por Joaquim José Tel-	
xeira	182 e
NOTAS BIBLIOGRAPHICAS, por Franklin Tavora	203 e
	221

fixo no oceano sem fim dos espaços... — Causado a que me amarram, Atlas que em supporto ao dorso! Porque, porque não ir a ti estrella da manhã que despontas fulgurante? Mal-dito e eterno desejar, profundo anseio!... (*Olhando para o corpo da igreja aberta*) As velas empalidecem no altar-mór; do fundo dos nichos irrompe á luz crastina o vulto dos santos... E a lampada de cobre pendente da nave oscilla... tremeu... Oscillou! (*Gravde conceituação*) A lampada o-cillou... e como um « nuncio do céu » me ensina a marcha grandiosa dos planetas. A lampada oscillou... e sinto que sob meu pé a mesma terra oscilla, revoluteia, fluctua, embala-se e lança-se perdida no infinito espaço. Onde me levava? onde me levava, terra? A morte? A vida?

ANNIBAL FALCÃO.

INDICE DAS MATERIAS

109

QUINTO TOMO

2.º ANNO

JULHO A SETEMBRO DE 1880

MEMORIAS POSTUMAS DE D. NAZ CUBAS, por Machado de Assis, 5, 125, 195, 253, 291 e.....	451
ORTOGRAFIA DA LINGUA PORTUGUEZA, pelo Visconde de Azevedo.....	21
O NATURALISMO, por Urbano Duarte.....	35
TU SÓ, TU, PÉRO AMOR..., por Machado de Assis.....	31
A COLLOCAÇÃO DOS PRONOMES, por Arthur Barreiros.....	71
CORREIO TAGITO, por Euzébio de Castro.....	81
NOTAS BIBLIOPHILICAS, por Franklia Tavora.....	413
A POESIA POPULAR NO BRAZIL, por Sylvio Romero, 139, 311, 395 e.....	463
CURIOSIDADES, por Arthur Azevedo.....	183
O FERRO E OS MESSES DE FERVA NA PROVINCIA DE MINAS GERAES, por Henrique Gorcêz.....	153
DIARIO DE LAZARO, por L. N. Fagundes Varela.....	175
SALVADOR ROSA, por Alfredo Bastos.....	241
SONS DE MANGUA, por Valentim Magalhães.....	237
THEMAS DE LUZ E SOMBRA TRAGICA por Fontoura Xavier, 21 e	244
O PRIMEIRO PECADO DE MARGARIDA, por D. Adellina Amelia Lopes Vieira.....	245
A LOCOMOTIVA E O CÃO, pelo Padre José Joaquim Corrêa de Almeida.....	251
'PLASTICA, INTERMEZO DA TRAGEDIA DE JACOBUS, por Annibal Faiceto.....	502
NO CÉU E NA TERRA, pelo Dr. Mello Moraes Filho.....	287
SUBSIDIOS LITTERARIOS, por Guilherme Bellegarde.....	291
A PIEDADE SUPREMA, de Victor Hugo, traducção por Eduardo A. de Lima Barros.....	337 e
O DIARIO DE LAZARO, por Franklia Tavora.....	411
O DIALECTO BRASILEIRO, por Pacheco Junior.....	357
A COLLOCAÇÃO DOS PRONOMES, por José Jorge Paranhos da Silva e L. L. Fernandes Pinheiro Junior.....	487
	496

432 REVISTA BRAZILEIRA

U. AGRADA, por Luiz Dolzani.....	311
CARLOS CAMBIRA, RESTINA, por A. J. de Maccato Soares	221
BABEVA, por	267
A. QUESTÃO PREVIDENCIARIA NO BRASIL, pelo Dr. A. H. de	363
Souza Bandeira Filho.....	259 e
POB. DE UM TUAZ CORONEL, por Eugenio de Mello.....	310
RECORDA DA THERMOBARIA PORTUGUESA, pelo Dr. José Bar-	
boza Leão.....	310
FLORAS FURNIZAS, por Theophilo Dias.....	317
MEDICINA POSTUMAS DE IMAZ GUBES, por Machado de Assis	333
SOMME A ETYMOLOGIA DO VOCABULO BRAZILEIRO CAPOEIRA, pelo	
Conselheiro H. de Beaurepaire-Rohan.....	330
DIBREU, CANTO TANGIANO, pelo Dr. J. M. Velho da Silva	410

Em um artigo da *Gazeta de Notícias* de 7 do corrente, sob o título — *A Revista Brasileira e a Reforma Orthographica* —, ao occupar-se com a carta do Dr. Barbosa Leão, estampada na *Revista* do 1.º do mesmo mez, o Sr. Pa-checo Junior afirma que naquella carta achá-se escripto — *diphthongo* —, e que entretanto, graças á estereotypação feita por um dos abaixo assignados, saiu esse vocabulo orthographado de acôrdo com o systema seguido pelo autor; repara que a direcção da *Revista* não eliminasse palavras e conceitos que elle considera offensivos dos seus credits litterarios; finalmente, applicando a razão por que recorreu ás columnas da *Gazeta* para publicar o seu artigo, em vez de fazel-o aqui, onde collaborava, expoe que recusamos dar publicidãde á resposta que formulãra ao escripto do conselheiro Beaurepaire Rohan, inserto no fasciculo de 15 de outubro do anno passado, por que *temos evitar polemicas*, e que pois não podiamos, nem deviamos acceitar resposta sua ao Dr. Barbosa Leão; que *S. S. foi por nós privado do direito de deleyta*; e que a direcção da *Revista tem horror ás polemicas*.

Posteriormente ao artigo alludido publicou S. S. uma rectificação ao que escrevera em referencia á pretendida correcção da orthographia da palavra « diphthongo ». Declãrou

Tozo III.—45. 16 março, 1881.