

Lara Cammarota Salgado

**Memórias e perspectivas em movimento: as *Páginas recolhidas* de
Machado de Assis**

Versão corrigida

2024

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa

**Memórias e perspectivas em movimento: as *Páginas recolhidas* de
Machado de Assis**

Versão corrigida

Lara Cammarota Salgado

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

Orientação do Prof. Dr. Thiago Mio Salla.

São Paulo

2024

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

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

S164m Salgado, Lara Cammarota
Memórias e perspectivas em movimento: as Páginas
recolhidas de Machado de Assis / Lara Cammarota
Salgado; orientador Thiago Mio Salla - São Paulo,
2024.
178 f.

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

1. Machado de Assis. 2. Páginas recolhidas. 3.
Literatura brasileira. 4. Mediação editorial. I.
Salla, Thiago Mio, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

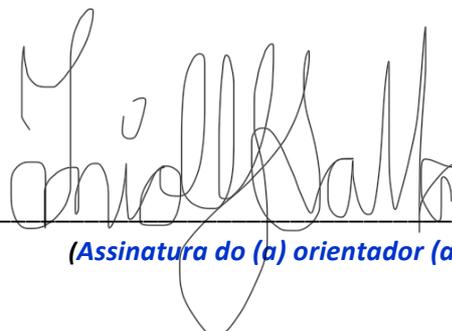
Nome da aluna: Lara Cammarota Salgado

Data da defesa: 22/05/2024

Nome do Prof. orientador: Prof. Dr. Thiago Mio Salla

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

São Paulo, 21/07/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

Resumo

Esta dissertação apresenta um estudo sobre o livro *Páginas recolhidas* (1899), de Machado de Assis, obra que reúne oito contos, seis crônicas, a comédia *Tu só, tu, puro amor...*, feita para as comemorações do tricentenário de Camões, o discurso proferido no lançamento da pedra fundamental da estátua de José de Alencar, a evocação do Senado dos anos 1860 e a análise de correspondência de Henriqueta Renan. O exame da miscelânea, a partir de leitura comparativa de seus textos, busca estabelecer eixos temáticos comuns entre eles e esboçar as possibilidades interpretativas da obra em sua multiplicidade de gêneros, ressaltando os processos constitutivos da memória e uma noção perspéctica da realidade.

Enquanto artefato cultural, investiga-se a dimensão retórico-estilística do livro, pensado aqui também a partir dos conceitos de “mediação editorial” e “protocolo de leitura”, de Roger Chartier. Assim, entre outros aspectos, avalia-se que a escolha dos textos feita por Machado de Assis, a ordem em que figuram no livro e os títulos que lhes foram atribuídos constituem-se em elementos produtores de sentido capazes de ensejar novas leituras para os escritos que saíram primeiramente nas folhas da imprensa carioca. Ao mesmo tempo, em conformidade com essa perspectiva, procurou-se tratar ainda da dimensão de evento cultural da obra, considerando-se seus enquadramentos editoriais, o horizonte de leitura da época e a localização das *Páginas recolhidas* no contexto da produção artística machadiana publicada em vida, de modo a pensar mais concretamente sobre suas especificidades e particularidades.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Páginas recolhidas*; mediação editorial; literatura brasileira; história do livro

Abstract

This dissertation presents a study on the book *Páginas recolhidas* (1899), by Machado de Assis, a work that brings together eight short stories, six chronicles, the comedy *Tu só, tu, puro amor...*, made for the celebrations of Camões' tercentenary, the speech given in the laying of the cornerstone of the statue of José de Alencar, the evocation of the Senate of the 1860s and the analysis of Henriqueta Renan's correspondence. The examination of the miscellany, based on a comparative reading of its texts, seeks to establish common thematic axes between them and outline the interpretative possibilities of the work in its multiplicity of genres, highlighting the constitutive processes of memory and a perspective notion of reality.

As a cultural artifact, the rhetorical-stylistic dimension of the book is investigated, also considered here based on the concepts of “editorial mediation” and “reading protocol” according to Roger Chartier. In this sense, among other aspects, it is assessed that the choice of texts made by Machado de Assis and the order in which they appear in the book and the titles they received, constitute elements that produce meaning, capable of giving rise to new readings for the writings that first appeared in the Rio de Janeiro press. At the same time, in accordance with this perspective, we also sought to address the cultural event dimension of the work, considering its editorial frameworks, the reading horizon of the time and the location of the *Páginas recolhidas* in the context of Machado's artistic production published in life, in order to think more concretely about its specificities and particularities.

Keywords: Machado de Assis; *Páginas recolhidas*; editorial mediation; Brazilian literature; book story

Agradecimentos

Aos meus pais, Marilena e Douglas, e às minhas tias, Ines e Rosalba, que me apoiam de tantas formas que não poderia nomeá-las nesta página.

A Thiago Mio Salla, que desde o começo orienta com generosidade e paciência minhas incursões machadianas.

A Ieda Lebensztayn, pelas suas contribuições precisas já à época em que eu concluía a graduação.

A Lúcia Granja e Hélio de Seixas Guimarães, cujos trabalhos foram fonte de pesquisa e inspiração em meus estudos.

A André, Bruno, Isabella, Jaqueline, Julia, Monique, Larissa, Nina, Stéphanie e Thomas, com quem partilho minhas histórias.

A Otávio Costa e Vitória Soares, pelo suporte e compreensão ao longo dos meus períodos de ausência na editora.

A Fernando Baldraia, pela leitura crítica à minha análise do conto “O caso da vara”, presente nesta dissertação.

*O olho do homem serve de fotografia ao invisível,
como o ouvido serve de eco ao silêncio.*

Esau e Jacó, Machado de Assis

Sumário

Introdução	9
1. O censo de 1890	15
2. A casa editorial Garnier	25
3. “ <i>Tout s’enveloppe sous le nom de salade</i> ”	34
4. “O caso da vara”	43
5. “O dicionário”	57
6. “Um erradio”	66
7. “Eterno!”	77
8. “Missa do galo”	87
9. “Ideias de canário”	97
10. “Lágrimas de Xerxes”	109
11. “Papéis velhos”	117
12. “A estátua de José de Alencar”	125
13. “Henriqueta Renan”	130
14. “O velho Senado”	135
15. “Tu só, tu, puro amor...”	141
16. “Entre 1892 e 1894”	146
Memórias e perspectivas em movimento: notas de leitura	162
Referências gerais	168

Introdução

Dez anos após a proclamação da República, um novo livro de Machado de Assis era anunciado na imprensa: *Páginas recolhidas*. O exemplar reunia textos de gêneros diversos, algo inédito para o autor que até aquele momento havia lançado seis romances, cinco livros de contos e três de poesias.¹ Elemento não menos curioso será a seleta de seis crônicas que fecham a edição — o que chama atenção por ter sido a única vez em que a produção machadiana enquadrada em tal gênero foi publicada em livro enquanto o autor era vivo.

A miscelânea, cuja diversidade causou estranhamento para alguns,² foi publicada em setembro de 1899 pela editora de maior prestígio da época, a Garnier, e teve uma relativa boa receptividade. O autor já era um nome consagrado, assim como a casa editorial era reconhecida por apresentar um catálogo especializado em literatura nacional e estrangeira. A essas duas assinaturas de prestígio, do autor e da editora, soma-se a indicação inédita “da Academia Brasileira”, logo abaixo da inscrição “Machado de Assis”, na folha de rosto do livro, um elemento simbólico a mais para valorar o volume.

Em carta de 19 de dezembro de 1899,³ quatro meses após o lançamento, Machado solicitava uma nova remessa do título, no formato brochura, indício de uma boa acolhida da obra por parte do público leitor. Em seu livro dedicado à consagração

¹ Em ordem cronológica, os livros publicados antes das *Páginas recolhidas* são: *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Contos fluminenses* (1870), *Ressurreição* (1872), *Histórias da meia-noite* (1873), *A mão e a luva* (1874), *Americanas* (1875), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Quincas Borba* (1891) e *Várias histórias* (1896).

² José Veríssimo em sua resenha sugeria que Machado publicasse um volume só de teatro, outro para crítica e um volume só com os textos jornalísticos. Apesar dos elogios à peça *Tu só, tu, puro amo...* que compõe a obra, o crítico estranhou a escolha para a miscelânea. Ver: VERÍSSIMO, José. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, tomo XIX, jul. a set. 1899, n. 19, p. 372. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=139955&pagfis=14269>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

³ *Correspondência de Machado de Assis*. Coordenação e orientação Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: ABL, 2009, tomo III, p. 445. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/correspondencia_machado_de_assis_-_tomo_iii_-_1890-1900.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2019.

do autor, Ubiratan Machado comenta que as *Páginas recolhidas* venderam dois mil exemplares em quatro meses, porém a leitura da correspondência do bruxo do Cosme Velho com o editor indica que foi *Dom Casmurro* (livro também lançado no ano de 1899) – e não a miscelânea – que logrou tal êxito.⁴ Todavia, parece notável a demanda por mais exemplares da brochura em curto intervalo de tempo, ainda que não seja possível afirmar que a tiragem tenha se esgotado de imediato.

Os textos reunidos no livro, com exceção do conto “Lágrimas de Xerxes”, foram estampados primeiramente em quatro periódicos da imprensa carioca — *A Estação*, *Gazeta de Notícias*, *Revista Brasileira* e *A Semana* — ao longo de quase duas décadas, de 1880 a 1898.³ Compunham o volume: os contos “O caso da vara”, “O dicionário”, “Um erradio”, “Eterno!”, “Missa do galo”, “Ideias de canário”, “Lágrima de Xerxes” e “Papéis velhos”; o discurso proferido quando do lançamento da pedra fundamental d’“A estátua de José de Alencar”; a análise “Henriqueta Renan”; a evocação d’“O velho Senado”; a peça em comemoração ao tricentenário de Camões, *Tu só, tu, puro amor...*; e a seleta de crônicas entre 1892 e 1894: “Vae soli!”, “Salteadores da Tessália”, “O sermão do diabo”, “A cena do cemitério”, “Canção de piratas” e “Garnier”.

Em resenha feita para o jornal *O País*, Leopoldo de Freitas se referiu ao volume como obra “leve, de fácil leitura e cheia de sedução”, pertencendo “ao gênero literário que muito apreço adquiriu na presente época em que temos o espírito constantemente solicitado, atraído ou dominado por uma excessiva multidão de fatos e impressões”.⁵

O estudo da primeira edição das *Páginas recolhidas* parece se justificar por algumas particularidades da obra. Foi o primeiro volume da produção machadiana formado por tamanha diversidade de gêneros; foi o único livro lançado em vida no qual o próprio autor escolheu uma pequena amostra de suas crônicas para serem publicadas nesse suporte; obteve relativo sucesso de vendas se considerado o

⁴ Ver missiva de 12 de janeiro de 1900 de H. Garnier para Machado de Assis (*Correspondência de Machado de Assis*. Coordenação e orientação Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: ABL, 2009, tomo III, p. 451. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/correspondencia_machado_de_assis_-_tomo_iii_-_1890-1900.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2019.).

⁵ FREITAS, Leopoldo. “*Páginas recolhidas*”. *O País*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1900, n. 5586, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=178691_03&pagfis=129>. Acesso em: 20 fev. 2019.

esgotamento da tiragem de brochuras em quatro meses em comparação a outros títulos de Machado de Assis que, apesar da recepção favorável, levaram alguns anos para esgotar a primeira edição, como é o caso de *Quincas Borba*.⁶

A variedade de gêneros presente na obra — conto, crônica, discurso, peça teatral, evocação, análise de correspondências — permite estudar as nuances do estilo machadiano em cada uma dessas modalidades, como também relacionar a produção de coletâneas e miscelâneas com a poética de fragmento presente nos jornais e revistas. Além disso, se considerados os quatro periódicos da imprensa fluminense em que esses textos foram primeiramente publicados é possível estabelecer relações entre eles e o perfil editorial das folhas em questão, confirmando o apontamento de Lúcia Granja de que Machado de Assis demonstrava “profunda compreensão dos suportes/veículos [...], aproveitando crítica e parodicamente os seus recursos poéticos”⁷ e reforçando o comentário de Ivan Teixeira de que “sendo um artista formado nas redações dos jornais, desde cedo envolvido em grupos políticos e sempre preocupado com a dimensão histórica e relativa do ofício de escrever, é pouco provável que Machado escrevesse para um leitor sem repertório definido”.⁸

Também a observação de Leopoldo de Freitas em sua resenha, ressaltando a dispersão da atenção do leitor diante da multiplicidade de informações disponíveis, parece indiciar que a obra de Machado de Assis se relacionava de perto com expectativas de seu público leitor. Essa fragmentação, presente na própria estrutura dos jornais e dos livros de miscelânea, em conjunto com a prática adotada pela Garnier de editar coleções, parecem sugerir que haveria um elo, de certo modo estreito, entre a obra e as práticas de leitura da época. Além disso, lembrando que foi o próprio autor que escolheu esses textos e retomando sua justificativa no prefácio do livro — “saíram primeiro nas folhas volantes do jornalismo [...] e foram escolhidas dentre muitas por achar que ainda agora possam interessar” — podemos pensar que haveria uma relação aparentemente mais direta entre a obra e seus possíveis leitores.

⁶ Segundo Hélio de Seixas Guimarães, *Quincas Borba* foi “o primeiro grande sucesso de crítica e público de Machado de Assis”, ganhando uma segunda edição em 1896 e uma terceira em 1899. (GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2012, pp. 191-2.)

⁷ GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis: antes do livro, o jornal*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018, p. 187. Disponível em: <<http://editoraunesp.com.br/catalogo/9788595462816,machado-de-assis-antes-do-livro-o-jornal>>. Acesso em: dez. 2018.

⁸ TEIXEIRA, Ivan. *O altar e o trono*. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 72.

A leitura aqui proposta da primeira miscelânea machadiana define-se como um trabalho que tem suas origens na época da graduação, quando, em um primeiro momento, estudamos especificamente as diferenças de sentido produzidas pela mudança de suporte das seis crônicas, publicadas em jornal e transpostas, posteriormente, ao livro. Depois, como trabalho de conclusão de curso de bacharelado em comunicação social com habilitação em Editoração, apresentamos uma monografia que se voltou à reflexão da figura do autor, editor e leitor, entendidos como agentes produtores de sentido, e à análise da obra, ensaiando uma primeira hipótese interpretativa para o conjunto do volume. Nesse percurso, a noção de que um texto resulta de uma ação coletiva e de que seu processo de produção não deve ser ignorado na análise da edição de uma obra foram basilares para nossa pesquisa, ideias fundamentadas nos trabalhos de Roger Chartier. O historiador francês definiu dois conceitos essenciais para os estudos do livro que consideram igualmente o texto e sua materialidade, são eles a *mediação editorial* e o *protocolo de leitura*.

Chartier reforça a importância do impresso para o estudo da apreensão/compreensão de um texto e apresenta questionamentos tanto sobre as práticas relacionadas a tal processo, quanto sobre o papel do leitor como um agente criador de significados. O historiador afirma que “o protocolo da leitura define quais devem ser a interpretação correta e o uso adequado do texto, ao mesmo tempo em que esboça seu leitor ideal”⁹ como imaginado pelo autor.

Entretanto, se é um efeito do texto, o leitor também ocupa o lugar de seu criador,¹⁰ podendo fazer com sua leitura desvios de sentido não intencionados pelo escritor. Cada leitor apresenta um conjunto próprio de referências e faz associações que às vezes não foram planejadas pelo autor e que não conseguem ser coibidas pelo discurso dele.

Os dispositivos presentes na produção do livro, como “a disposição e divisão do texto, sua tipografia, sua ilustração”,¹¹ são determinados, em regra, pelo “editor-livreiro e podem sugerir leituras diferentes de um mesmo texto”.¹² Dessa maneira, tais mecanismos constroem, juntamente com os efeitos por eles gerados, a significação dos textos mediante o ato de ler, sobrepondo-se às intenções do autor e

⁹ CHARTIER, Roger (org.). “Do livro à leitura”. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011, p. 20.

¹⁰ CHARTIER, Roger. *Inscrição e apagamento*. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 277.

¹¹ CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011, p. 97.

¹² Idem, *ibidem*.

atualizando o texto conforme o horizonte de leitura do público-alvo. Se um escrito apresenta um “leitor implícito” projetado por seu autor, também a sua edição tem uma “leitura implícita”,¹³ expressa pela organização tipográfica, que corresponde à intenção do projeto editorial e que “pode revelar a marca [...] das maneiras populares de ler”.¹⁴

O contexto da produção escrita, assim como a sua materialidade e a forma de sua transmissão, conferem determinadas características aos textos, os quais não existiriam “fora dos suportes materiais de que são veículos”,¹⁵ pois a ambiência discursiva lhes atribui características específicas, determina seu público-alvo, configura um tipo de leitura (que sempre pode ser subvertida pelo leitor). A edição e as interferências que esta pode conferir ao texto possibilitam um novo sentido. Já a organização do livro, sua divisão em capítulos, com títulos e, às vezes, subtítulos, influencia a leitura, determinando-lhe uma orientação.

Assim, para uma pesquisa que tem por objeto a primeira edição da miscelânea de Machado de Assis, adotar como referencial teórico os estudos de Roger Chartier parece uma escolha pertinente. Mais especificamente, conceitos mobilizados pelo historiador francês corroboram a análise dos textos selecionados para compor as *Páginas recolhidas* e das relações desses textos entre si quando agrupados na obra. De acordo com tal perspectiva, a escolha dos textos por Machado de Assis, a ordem em que eles figuram no livro e os títulos por eles recebidos, no caso das crônicas, são compreendidos como elementos produtores de sentido, possibilitando novas leituras para os escritos que saíram primeiro nas folhas da imprensa carioca.

Sendo assim, a leitura proposta nesta dissertação visa ao exame dos textos que compõem a miscelânea, ao estabelecer eixos temáticos entre eles e, assim, possibilidades interpretativas da obra em sua multiplicidade, entendendo a figura do autor e da editora como assinaturas que imprimem valor simbólico ao livro. Considerando essa análise intertextual dos componentes do volume, a pesquisa procurou localizar as *Páginas recolhidas* no contexto da produção artística machadiana publicada em vida, de modo a investigar suas especificidades e particularidades. Num primeiro momento, procuraremos entender a dimensão do público leitor a partir do censo de 1890 e as práticas editoriais da Garnier, para que se

¹³ Idem, p. 99.

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p. 61.

tenha um desenho do contexto da publicação da obra. Em seguida, nos deteremos na análise dos textos, privilegiando uma leitura com viés comparatista entre eles. Esse trabalho indica, eventualmente, elementos que por vezes dialogam com outros escritos machadianos que não compõem a obra ora analisada, com o intuito de evidenciar procedimentos ou ideias que não sejam exclusivos das *Páginas recolhidas*, mas presentes em um escopo maior da prosa de Machado de Assis. No entanto, a comparação com esses textos exteriores ao livro tem, como última finalidade, realçar as particularidades da miscelânea, objeto privilegiado de nosso estudo.

1. O censo de 1890

O número de leitores do século XIX era exíguo no Brasil. Segundo o recenseamento de 1872, “apenas 18,6% da população livre e 15,7% da população total, incluindo escravos, sabiam ler e escrever”.¹⁶ O índice cairia para 14,79% no censo de 1890. Hélio de Seixas Guimarães, em seu livro *Os leitores de Machado de Assis*, recupera comentário de Sílvio Romero sobre esse público leitor, visto pelo crítico sergipano como uma pequena elite apartada da realidade nacional e identificado como um “leitorado [...] formado por grupos pequenos e homogêneos, que produziam quase que para consumo próprio”.¹⁷

Ensaia-se fazer o segundo recenseamento do Brasil ainda no Império,¹⁸ mas isso só foi possível em 1890, nove anos antes da publicação das *Páginas recolhidas*, de Machado de Assis. A empreitada buscou averiguar a situação da população do país em relação aos seguintes critérios: sexo, raça, estado civil, nacionalidade, filiação, culto, analfabetismo e idade. Segundo as instruções para a coleta de dados, seria inquirida a “habilitação intelectual” a partir das seguintes informações de cada habitante: “se sabe ler e escrever, se tem instrução secundária ou superior, se possui título ou diploma científico, literário ou artístico”.¹⁹

¹⁶ GUIMARÃES, Hélio de Seixas, op. cit., p. 64.

¹⁷ Idem, p. 70.

¹⁸ Segundo nos ensinam Maria Cristina Gouvêa e Ana Paula Xavier, censos eram feitos desde o século XVI no Brasil, porém o de 1872 foi o “primeiro levantamento populacional [...] realizado em âmbito nacional”. (Ver: GOUVÊA, Maria Cristina; XAVIER, Ana Paula. “Retratos do Brasil: Raça e instrução nos censos populacionais do século XIX”. *Educação & Sociedade*, p. 104). Em 20 de outubro de 1877 determinava-se que o próximo recenseamento seria realizado em 1887, porém naquele ano nova lei postergou-o para 1890. O decreto de 2 de janeiro de 1890 estipulava que o censo seria realizado em 30 de dezembro daquele ano e que seria restabelecido o serviço de estatística. Ver: CONSELHO NACIONAL DE ESTATÍSTICA / SERVIÇO NACIONAL DE RECENSEAMENTO. *Legislação básica dos recenseamentos de 1872 e 1890*. Rio de Janeiro: IBGE, 1951. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=284414>>. Acesso em: 14 fev. 2021.

¹⁹ *Instruções para o segundo recenseamento da população da Republica dos Estados Unidos do Brazil em 31 de dezembro de 1890*, p. 4. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1890. Disponível em <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=213638>>. Acesso em: 14 nov. 2020.

Foi incumbido aos chefes de família e a todo aquele que ocupasse um cargo de chefia (como os comandantes de navios, diretores de hospitais, gerentes de hotéis, diretores de escola etc.) a obrigação de preencher “os mapas e as listas de famílias”. As autoridades censitárias²⁰ seriam responsáveis pelo controle e inspeção do processo. O não cumprimento por qualquer uma das partes acarretaria multa como forma de penalização, e todos os materiais de coleta de dados seriam encaminhados para a Diretoria Geral de Estatística num prazo de quinze dias após a data estabelecida para o recenseamento.

O processo enfrentou alguns problemas, e a publicação da sinopse dos resultados veio a público, em 1897, com uma introdução desconcertante.²¹ De início se apresentava a precariedade dos dados levantados, que serviriam se não de “um segundo ensaio de recenseamento”, pois as condições de execução do censo teriam sido piores que as do primeiro (de 1872), aconselhando àqueles que se debruçassem sobre os dados o maior cuidado para não inferir uma visão falsa da realidade. O momento da realização do censo foi apontado como inadequado, quando as forças políticas se ocupavam com a reorganização do país. Foram muitas as paróquias que não enviaram os mapas, obrigando os agentes a recorrerem ao censo de 1872 para determinar a população desses locais. Outros problemas como fazer chegar aos lugares mais distantes os boletins para que fossem preenchidos no tempo estipulado, além de sua distribuição desigual, contribuíram para o atraso e a falha do processo. Além disso, a permanência da paróquia²² como base para coleta desses dados, quando

²⁰ As autoridades censitárias deveriam também averiguar possíveis lacunas no preenchimento das fichas e se certificar de que não havia nenhum erro nas informações apresentadas. Caso um chefe de família não soubesse escrever, caberia ao agente preencher as fichas.

²¹ A título de curiosidade é reproduzida aqui a epígrafe que parece exemplificar o tom do prefácio: “*Nous l'avons vu; on a fait de tout temps de la statistique, mais la statistique, lorsqu'elle est faite irrégulièrement par des hommes incompetents et lorsqu'elle n'est pas publiée, est forcément inexacte et inutilisée.*” (Em tradução livre: Nós já vimos isso, a estatística sempre foi feita, mas a estatística quando é feita de forma irregular por pessoas incompetentes e quando não é publicada, é inevitavelmente inexata e não pode ser utilizada.)

²² Sobre a função da paróquia, Maria Cristina Gouvêa e Ana Paula Xavier explicam que “Embora a paróquia continuasse a ser a área geográfica mínima de referência, a laicização repentina do Estado, promovida pela Proclamação da República, fez com que as comissões censitárias fossem preferencialmente presididas pelo subdelegado do distrito, sendo também compostas por mais três membros indicados pelos presidentes das mesmas”. Ver: GOUVÊA, Maria Cristina; XAVIER, Ana Paula. “Retratos do Brasil: Raça e instrução nos censos populacionais do século XIX”, p. 104. *Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 34, n. 122, jan.-mar., 2013, pp. 99-120. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/873/87326413010.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

a relação Estado e Igreja havia sido colocada em xeque com o advento da República, complicava o andamento do projeto.²³

Dada a situação do processo, uma comissão em 1895 fora instaurada, dois anos antes da publicação da sinopse, com o objetivo de examinar a qualidade do levantamento censitário, apresentando um relatório em que se constatava que os dados ainda estavam incompletos, precisando ser revisados devido às irregularidades encontradas.²⁴

Em 1898 serão publicados enfim os dados mais abrangentes do censo de 1890, com as informações referentes ao sexo, raça, estado civil, nacionalidade, filiação, culto e analfabetismo. A dificuldade do trabalho fica evidente não só no relato de que “nada menos que 46.506 mapas tiveram de ser reapurados para reconstrução de listas extraviadas”,²⁵ como também no parágrafo final da apresentação: “Além do volume de idades,²⁶ nenhuma outra publicação especial sobre o recenseamento de 1890 será feita, terminado assim a série de preocupações e sacrifícios que este serviço tem causado”.²⁷

Nesse breve resumo, as condições de realização do censo se mostram relevantes para entender os números por ele divulgados. Todavia, antes que sejam analisados os dados do recenseamento, algumas observações ainda devem ser feitas. A primeira delas está na dificuldade de precisar a veracidade das informações apresentadas, uma vez que o preenchimento das fichas era feito pelos próprios cidadãos. É possível especular também que algumas pessoas pudessem ficar receosas

²³ Todas os problemas relatados nesse parágrafo foram extraídos do prefácio do relatório. Ver: DIRECTORIA GERAL DE ESTATÍSTICA. “Prefácio”. In: *Synopse do recenseamento de 31 de dezembro de 1890*. Rio de Janeiro: Oficina da Estatística, 1898, pp. III-X. Disponível em <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=225490>>. Acesso em 14 nov. 2020.

²⁴ Ver o parecer feito pela comissão em DIRECTORIA GERAL DE ESTATÍSTICA. “Prefácio”. In: *Synopse do recenseamento de 31 de dezembro de 1890*, p. VIII.

²⁵ DIRECTORIA GERAL DE ESTATÍSTICA. *Sexo, raça e estado civil, nacionalidade, filiação culto e analfabetismo da população recenseada em 31 de dezembro de 1890*. Rio de Janeiro: Oficina da Estatística, 1898, p. 2. Disponível em <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=225487>>. Acesso em 14 nov. 2020.

²⁶ Foi publicado em um livro separado os dados referentes à idade da população (ver: DIRECTORIA GERAL DE ESTATÍSTICA. *Idades da população recenseada em 31 de dezembro de 1890*. Rio de Janeiro: Oficina da Estatística, 1901. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=249677>>. Acesso em 14 nov. 2020.). Inicialmente seriam levantadas também as profissões dos indivíduos, mas tamanhos foram os empecilhos que se decidiu por não dar prosseguimento a esse projeto.

²⁷ DIRECTORIA GERAL DE ESTATÍSTICA. *Sexo, raça e estado civil, nacionalidade, filiação culto e analfabetismo da população recenseada em 31 de dezembro de 1890*. Rio de Janeiro: Oficina da Estatística, 1898, p. 2. Disponível em <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=225487>>. Acesso em 14 nov. 2020.

de se declararem analfabetas, considerando que esse seria um rótulo estigmatizado ao longo de nossa história, como comentam Alceu R. Ferraro, Maria Cristina Gouvêa e Ana Paula Xavier em seus artigos.²⁸

No que diz respeito ao nível de alfabetização da população, os dados coletados em 1890 empregaram o conceito “saber ler e escrever/ não sabem ler e escrever”, o que está distante da terminologia usada atualmente nos estudos acerca da alfabetização (termos como “letramento”, por exemplo, não podem ser mensurados a partir dos dados do referido censo). É preciso ressaltar que “saber ler e escrever” não significa “ser um leitor”, pois é possível ter o instrumental e não ter o hábito da leitura; assim como “não saber ler e escrever” não inviabiliza uma prática cultural leitora, visto que a leitura em voz alta feita a um grupo de ouvintes garantiria a pessoas não alfabetizadas o contato com livros ou jornais.

O “saber ler e escrever” permanece uma categoria vaga, pois por muito tempo foram consideradas alfabetizadas pessoas que sabiam apenas escrever o próprio nome.²⁹ Segundo Alceu R. Ferraro, é a partir de 1950 que a categoria será definida como a capacidade de escrever e ler um bilhete e não apenas pautada pelo ato de assinar.³⁰ Além disso, há registros de que a leitura e a escrita nem sempre estavam associadas no ensino escolar, como apontam Maria Cristina Gouvêa e Ana Paula Xavier.³¹ Isso é perceptível também nas instruções sobre o preenchimento das fichas,³² que orientavam responder “não” caso a pessoa fosse completamente analfabeta, com a possibilidade de anotar separadamente apenas “sabe ler” ou “sabe escrever”. Apesar de aceitar como resposta essa diferenciação das atividades, no relatório final vemos uma única coluna para designar ambas (“sabe ler e escrever”), o que camufla as nuances no nível de domínio da língua escrita.

²⁸ Ver: FERRARO, Alceu Ravello. “Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos?”, p. 31. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 23, n. 81, pp. 21-47, dez. 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302002008100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 14 fev. 2021. E GOUVÊA, Maria Cristina; XAVIER, Ana Paula. “Retratos do Brasil: Raça e instrução nos censos populacionais do século XIX”. *Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 34, n. 122, jan.-mar., 2013, pp. 99-120. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/873/87326413010.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

²⁹ FERRARO, Alceu Ravello. “Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos?”, p. 30.

³⁰ Idem, p. 31.

³¹ “No caso de Mato Grosso, o estudo de Xavier (2007) aponta que, até o final do século XIX, o ler e o escrever constituíam-se habilidades distintas na instrução pública mato-grossense e que o aprendizado da leitura antecedia o da escrita”. Ver: GOUVÊA, Maria Cristina; XAVIER, Ana Paula. “Retratos do Brasil: Raça e instrução nos censos populacionais do século XIX”, p. 111.

³² Ver documento anteriormente citado, *Instruções para o segundo recenseamento da população da Republica dos Estados Unidos do Brazil em 31 de dezembro de 1890*.

Feitas todas essas ponderações, resta a pergunta se haveria algum benefício em se consultar tal documento como fonte para uma reflexão acerca de uma possível população de leitores — a resposta será afirmativa. A justificativa está no fato de que esses dados, por mais imprecisos que possam ser, foram apresentados como oficiais em sua época, figurando como um elemento concreto, ainda que aproximado, sobre a cultura letrada para aquela sociedade. Mesmo que não possam atestar a realidade, eles são um registro de como o pensamento daquele período concebia a categoria do “saber ler e escrever”, servindo como *indício* de um possível quadro nacional de pessoas alfabetizadas e talvez leitoras no final do século XIX. Assim, a consulta ao resultado desse censo será feita com o intuito de identificar o que foi divulgado à sua época, lembrando que as informações passaram por verificação e correções antes de serem publicadas, podendo ser lidas como valores aproximados da realidade assim como as demais pesquisas dessa ordem. Considerando essas ponderações, serão estabelecidas algumas relações entre os números obtidos do recenseamento.

A partir da análise do levantamento censitário de 1890 chegamos a uma população nacional composta por apenas 14,79% de pessoas que declararam saber ler e escrever, sendo 1.385.854 homens e 734.705 mulheres. Se observados os números do estado do Rio de Janeiro, encontraremos um total de 133.459 pessoas aptas a ler e escrever, enquanto no Distrito Federal esse número cresce para 270.330 (mais que o dobro do referido estado). A capital do país, além de possuir mais habitantes com esses conhecimentos, também apresentava maiores porcentagens de indivíduos que sabiam ler e escrever (ver gráfico 2 na próxima página), 57,88% para a população masculina e 43,83% para a feminina.

Comparando os números do país, da capital e do estado do Rio de Janeiro (ver gráfico 1 abaixo), percebemos que a população masculina possui mais pessoas que sabem ler e escrever que a população feminina, sendo aquela quase duas vezes o número da última. Essa variação é um pouco menor na capital (1,69),³³ que abarca 12,7% da população que sabe ler e escrever do país.

³³ O número é resultado da razão da população masculina leitora (169.960) pela população feminina leitora (100.370). Os quocientes para o Brasil e o estado do Rio de Janeiro são 1,88 e 1,91 respectivamente.

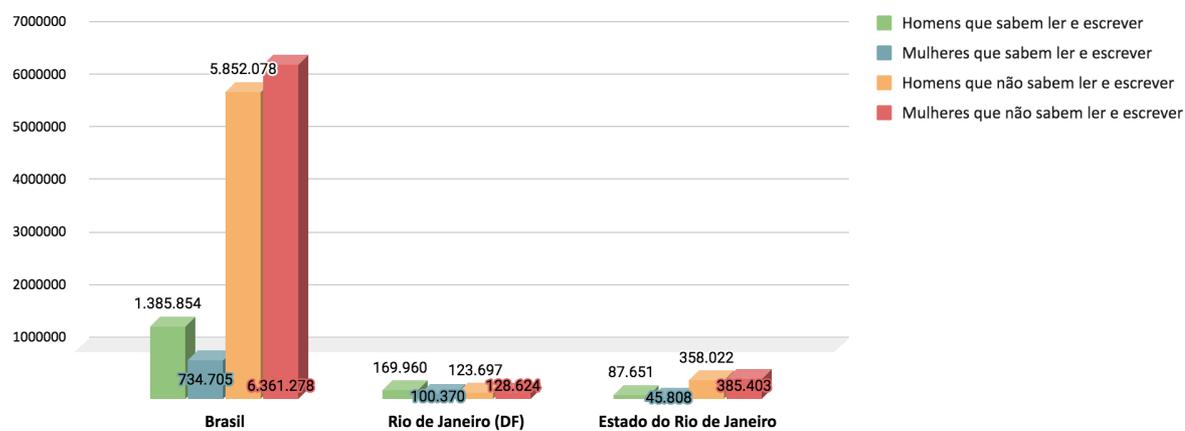
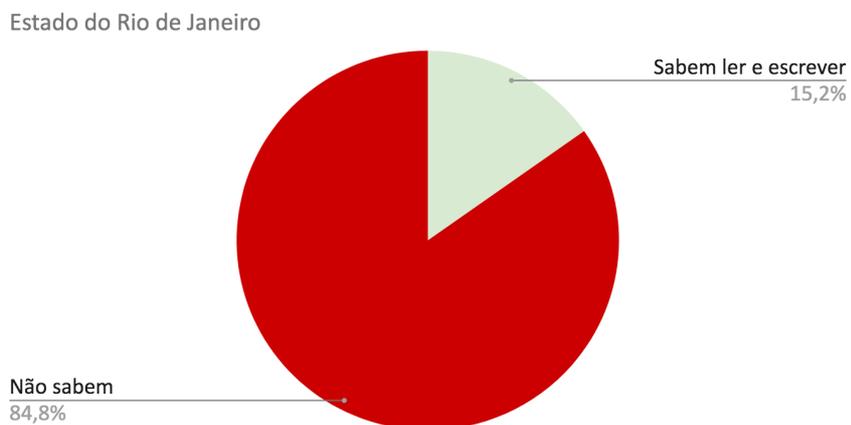
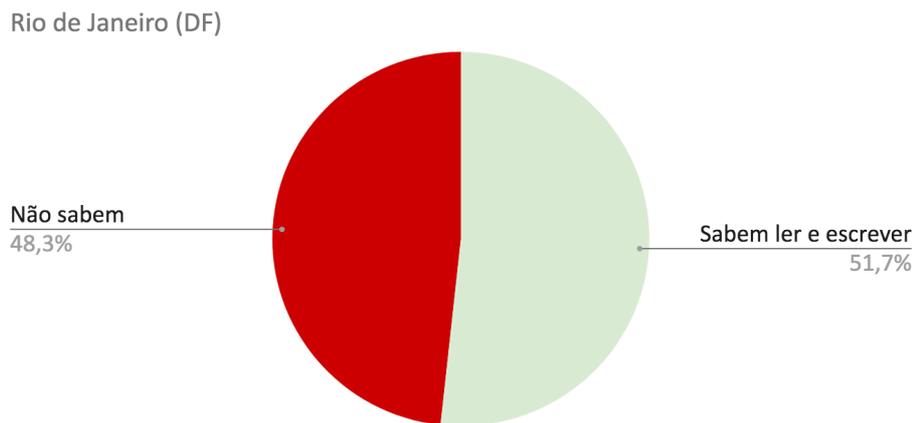
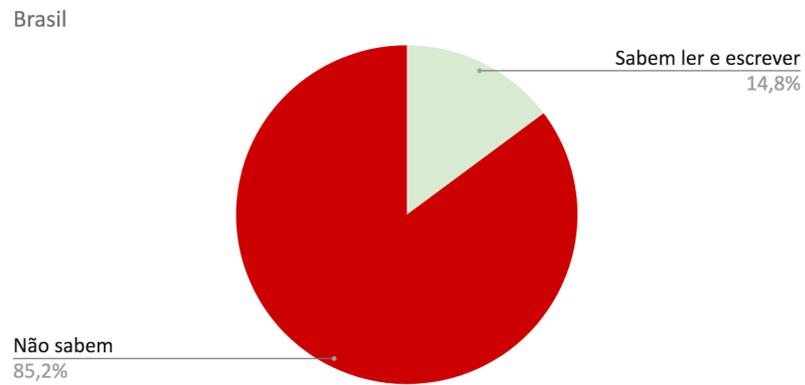


Gráfico 1: População feminina e masculina que sabe ler e escrever segundo o censo de 1890.

Gráfico 2: Comparativo porcentual da população que sabe ler e escrever segundo o censo de 1890.



Sobre o grau de instrução das mulheres é preciso lembrar que, como observa Laurence Hallewell, será só a partir dos anos 1820 que a instrução feminina será vista como valor positivo.³⁴ Apesar da inauguração da primeira escola voltada para educação de meninas no Rio de Janeiro datar de 1816, “somente em meados do século tornou-se normal para as jovens brasileiras bem-nascidas [...] frequentarem, nas maiores cidades, uma escola elegante”.³⁵ Esse é um elemento importante para considerar a diferença de gênero apresentada pelo censo.

Para pensar nos possíveis leitores, e aqui será necessário lembrar o dito anterior de que saber ler e escrever não significa ser um leitor, retomamos uma afirmação de Antônio Luís Machado Neto: “O público leitor brasileiro da época era constituído predominante de mulheres, devido à ociosidade a que o patriarcalismo as condenava, e de estudantes, além dos leitores de jornais, que já seriam em número maior”.³⁶ O apontamento feito acerca das mulheres talvez deva ser relativizado, pois parece generalizar um retrato de uma determinada classe mais abastada. Quanto ao comentário sobre os leitores de jornal, é conhecida a importância da imprensa na veiculação de literatura, em especial dos romances folhetins, tendo sido o periódico um importante difusor para prática leitora devido ao seu preço mais acessível e também à possibilidade de compartilhamento de um mesmo número entre mais pessoas.³⁷

Ainda segundo Hallewell, dentre as obras mais lidas pelo público feminino, destacam-se os franceses Balzac, Eugène Sue, Dumas, George Sand³⁸ — o que está de acordo com o gosto da época, segundo pesquisa feita por William de Oliveira Tognolo.³⁹ Além disso, haverá uma profusão de periódicos voltados para esse

³⁴ A instrução feminina será entendida como fator positivo no contexto de modernização do Rio de Janeiro, que via na cultura letrada um dos símbolos dessa sociedade aspirante ao progresso. Entretanto, essa mesma sociedade ainda prescrevia certos padrões às mulheres, visando a controlar o grau de instrução, o que dizia respeito por sua vez à leitura — mas há evidências de que essas orientações não eram seguidas à risca e o público feminino também lia os “livros proibidos”, como nos ensina Maria Arisnete Câmara de Moraes em seu ensaio *A leitura de romances no século XIX*. Cad. CEDES, Campinas, v. 19, n. 45, p. 71-85, jul.1998. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 02 out. 2020.

³⁵ HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. 3a ed. São Paulo: Edusp, 2012, p. 175.

³⁶ MACHADO NETO, Antônio Luís. *Estrutura social da República das letras: (sociologia da vida intelectual brasileira 1870-1930)*. São Paulo: Grijalbo; Edusp, 1973, p. 122.

³⁷ Machado de Assis exaltou o jornal em conhecido texto, “O jornal e o livro”, quando disse “Ao século XIX cabe sem dúvida a glória de ter aperfeiçoado e desenvolvido esta grandiosa epopeia da vida íntima dos povos, sempre palpitante de ideias”.

³⁸ HALLEWELL, Laurence, op. cit., p. 221.

³⁹ Tognolo apresenta em seu estudo os seguintes autores que eram mais mencionados em anúncios de leilões entre 1826-1868 no *Diário do Rio de Janeiro*: Voltaire, Victor Hugo, Alexandre Dumas,

público, como *A Fluminense Exaltada*, *A Marmota*, *A Estação*, entre outras, o que contribuirá para sua formação leitora. Também Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, já apontava para “o papel das revistas e jornais familiares, que habituaram os autores a escrever para um público de mulheres, ou para os serões onde se lia em voz alta”.⁴⁰ Como mencionado anteriormente, mesmo sem saber ler, sessões de leitura em voz alta poderiam proporcionar o contato com os textos — e tal prática não deveria ser ignorada, especialmente em países com um índice alto de analfabetismo. Retratos desse tipo são mencionadas na literatura e, como observou também A. L. Machado Neto, “o serão familiar onde um menino [...] ou uma senhora lia em voz alta um romance folhetinesco para o entretenimento e a exaltação sentimental de um público caseiro predominantemente composto de mulheres”⁴¹ era uma prática do século XIX.

Por mais que os dados do censo de 1890 não sejam tão precisos, parece provável que a cidade carioca tivesse uma proporção maior de leitores. A capital, que já gozava de centralidade cultural e política na época do Império,⁴² possuía uma população que almejava o *status* de cidade moderna, tendo como modelo europeu Paris. Contava com espaços dedicados à leitura, como a Biblioteca Nacional, a Biblioteca Municipal, a Biblioteca Fluminense, o Gabinete Português, que possibilitavam o acesso a títulos variados. A circulação de livros também se dava pelo comércio tanto em livrarias quanto pelos caixeiros-viajantes, além dos leilões, que juntos proporcionavam uma oferta razoável de títulos à disposição do leitor carioca do século XIX que pudesse pagar por eles. É verdade que a possibilidade de aquisição, por meios diversos, de um leque amplo de obras não implica uma grande quantidade de leitores, porém é possível imaginar que haveria um número suficiente de consumidores que justificasse a existência desses meios de circulação do livro.

Outro fator que marcou a cultural letrada carioca foi a imprensa com sua profusão de periódicos, que se constituiu como espaço para o romance folhetim,

Rousseau, Chateaubriand, Thiers, Lamartine, Balzac, Shakespeare, Lord Byron, Walter Scott. Ver: TOGNOLO, William de Oliveira. *Romances à venda: leilões de livros no Rio de Janeiro (1836-1868)*. 2018. (184 p.). Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, p.101. Disponível em <http://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/CAMP_521c31524c4656bb9b82bf254b68cb30>. Acesso em 14 fev. 2021.

⁴⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 95.

⁴¹ MACHADO NETO, Antônio Luís, op. cit., p. 121.

⁴² Sobre a centralidade da cidade do Rio de Janeiro ao longo da história do país, ver: AZEVEDO, André Nunes de. *O Rio de Janeiro do século XIX e a formação da cultura carioca*. *Intellèctus*, ano IX. n. 2.

muito em voga no século de XIX e de grande aceitação pelo público, com suas histórias de fruição rápida, publicadas em partes e encerradas com ganchos que prendiam a atenção do leitor ao desenrolar da trama.

Machado de Assis teve prolífica atuação na imprensa, tendo publicado em diversos periódicos, como *A Estação*, *A Marmota*, *A Semana*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta Literária*, *Revista Brasileira*, dentre outros. Na *Gazeta de notícias*, manteve seis séries de crônicas, sendo “A Semana”, a mais extensa delas, e foi na *Revista Brasileira* que publicou, em 1880, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a peça “Tu só, tu, puro amor...”, recolhida no volume aqui analisado. Já para *A Estação*, escreveria, entre outros, “O alienista” e *Quincas Borba*.⁴³ A contribuição do autor para com jornais e revistas se mostrou regular até 1897, quando suas atividades começaram a ser menos constantes até se restringir a publicação de um conto por ano no *Almanaque Brasileiro Garnier*.⁴⁴

Características comuns ao perfil editorial do jornal e das revistas nos quais os textos da miscelânea foram impressos pela primeira vez permitem esboçar um horizonte leitor para o livro. Dentre os elementos definidores, destacam-se a valorização de uma diversificação cultural, interesse pela cena literária nacional, um posicionamento liberal no plano das ideias.

⁴³ “O alienista” é de 1881-82; *Quincas Borba*, 1886-91.

⁴⁴ PEREIRA, Lúcia Miguel, *Machado de Assis*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988, pp. 167, 211 e 223.

2. A casa editorial Garnier

[B. L. Garnier] foi também editor de obras literárias, o primeiro e o maior de todos. Os seus catálogos estão cheios dos nomes principais, entre os nossos homens de letras. Macedo e Alencar, que eram os mais fecundos, sem igualdade de mérito, Bernardo Guimarães, que também produziu muito nos seus últimos anos, figuram ao pé de outros, que entraram já consagrados, ou acharam naquela casa a porta da publicidade e o caminho da reputação⁴⁵

Trecho do necrológio de 8 de outubro de 1893, publicado posteriormente nas *Páginas recolhidas*.

Estabelecida inicialmente na rua do Ouvidor, n. 69, por Baptiste Louis,⁴⁶ a Garnier surge como filial da Librairie Garnier Frères – livraria francesa de seus irmãos mais velhos, Auguste-Pierre e Hippolyte. Segundo Andréa Borges Leão, Baptiste Louis adquiriu autonomia dos irmãos nos anos 1857,⁴⁷ passando a grafar nas folhas de rosto apenas “B. L. Garnier”. Conhecida por ter publicado grandes nomes da literatura nacional e internacional, a casa carioca dominou o mercado brasileiro nos anos 1850⁴⁸ e firmou-se como selo de prestígio e ponto de encontro para escritores.

⁴⁵ ASSIS, Machado de. *Páginas recolhidas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899, p. 261. A partir desta nota a edição será referida sempre como PR.

⁴⁶ Lúcia Granja aponta que não é certa a data em que Baptiste Louis se estabeleceu no Brasil, variando entre 1838 (segundo Gustave Vapereau) ou 1844 (segundo Ernesto Senna). Ver: “Três é demais! (Ou por que Garnier não traduziu Machado de Assis?)”. *Machado de Assis em linha*. São Paulo, v. 11, n. 25, pp. 18-32, 2018. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/mael/a/JLgs3sHTQjMR8SySTYC36Xk/?lang=pt>>. Acesso em 23 nov. 2020.

⁴⁷ LEÃO, Andréa Borges. “Pistas dos irmãos Garnier – notas sobre a contribuição dos livreiros franceses na formação da literatura infantil e juvenil brasileira”. *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ, p. 5. Também Hallewell trata dessa separação, ver HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 223.

⁴⁸ HALLEWELL, Laurence, op. cit., 235.

O editor-livreiro radicado no Rio de Janeiro desempenhou importante papel na história editorial do Brasil. A contratação de profissionais específicos para o estabelecimento e revisão de textos clássicos; a separação da função de tipógrafo e editor; o uso de contratos para determinar a relação com os autores; a disseminação do formato in-8º, a adoção do preço único, são algumas das práticas que pautaram sua gestão.

Machado de Assis conheceu Baptiste Louis Garnier no fim dos anos 1850⁴⁹ e teve grande parte de sua obra publicada pela casa do francês. O primeiro livro do autor que saiu sob o selo da editora foi *Crisálidas*, em 1864. Um ano antes, Machado começara a escrever para a *Revista da Família*, editada pelo livreiro, colaboração essa que se estenderia até 1878.⁵⁰ Seis anos depois seria lançado *Falenas*, segundo volume de poesia do bruxo do Cosme Velho, também pela Garnier, seguido de *Contos fluminenses* (1870), *Ressurreição* (1872), *Histórias da meia-noite* (1873), *Americanas* (1875), *Helena* (1876), *Histórias sem data* (1884), *Quincas Borba* (1891), *Páginas recolhidas* (1899), *Dom Casmurro* (1899-90), *Poesias completas* (1901), *Esau e Jacó* (1904), *Relíquias de casa velha* (1906) e *Memorial de Aires* (1908).

A partir da independência de Baptiste Louis em relação aos irmãos,⁵¹ o livreiro-editor constituirá um catálogo forte que contemplará grandes autores literários. Lúcia Granja observa que, enquanto a Garnier Frères evitaria riscos, optando por uma linha editorial voltada para as coleções de clássicos e para os livros escolares, Baptiste Louis teria arriscado um pouco mais, assumindo as feições do chamado “editor moderno”, aquele “que faz pesquisa de manuscritos, relaciona-se com autores [...], rumando para a especialização do catálogo e de coleções que passaram a dar imagem e clientela à sua casa editorial”, nas palavras da autora.⁵² A

⁴⁹ ROUANET, Sérgio Paulo. *Correspondência de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL, 2009, tomo I, p. 36. Disponível em <http://www.iea.usp.br/eventos/documentos/correspondencia_machado_de_assis_tomo_i18601869_para_internet.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2019.

⁵⁰ SOUSA, J. Galante de. “Cronologia de Machado de Assis”. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, vols. 23-24, p. 14, 2008. Disponível em: <https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/clb_-_machado_de_assis_-_geral>. Acesso em: 12 jun. 2019.

⁵¹ Sobre a separação dos irmãos, Lúcia Granja recupera Jean-Yves Mollier, e atenta para a possibilidade de essa divisão ter sido apenas uma mudança de razão social. Granja observa que os irmãos dividiriam o mercado de impressos em português, ficando os irmãos residentes na França com os negócios em Portugal e Baptiste Louis com o Brasil. Ver: GRANJA, Lúcia. “Das revistas aos livros: Machado de Assis, Jules Verne e seus editores”. *Solettras*. Rio de Janeiro, n. 40, 2020, pp. 373-87. Disponível em <<https://doi.org/10.12957/solettras.2020.51386>>. Acesso em 30 de nov. 2020.

⁵² GRANJA, Lúcia. “Três é demais! (Ou por que Garnier não traduziu Machado de Assis?)”. *Machado de Assis em linha*, p. 21.

observação da pesquisadora dialoga com o comentário de Machado em sua crônica dedicada ao falecido editor: “editar obras jurídicas ou escolares, não é mui difícil; a necessidade é grande, a procura certa. Garnier, que fez custosas edições dessas, foi também editor de obras literárias, o primeiro e o maior de todos”.⁵³

A preocupação em constituir um catálogo literário de prestígio parece evidente pelas coleções que foram organizadas pela casa editorial. A Brasília, biblioteca nacional dos melhores autores antigos e modernos, organizada por Joaquim Noberto Souza e Silva, era formada pelas obras poéticas de Alvares Azevedo, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Junqueira Freire, Tomás Antônio Gonzaga, entre outros. Os volumes, in-8º encadernados, destacavam-se como edições comentadas que ofereciam além dos versos de cada poeta, vasto paratexto. A quinta edição das *Obras completas de Casimiro de Abreu*, publicada em 1877, abre-se, por exemplo, com um retrato do poeta, seguido de uma “Advertência” sobre os critérios para o estabelecimento da obra. Depois, uma seleta de textos sobre o trabalho do autor por “escritores nacionais e estrangeiros”, denominada “Juízo crítico”, que se estende da página 11 a 68. A essa seção sucede-se “Apoteose poética”, poemas feitos em homenagem a Casimiro de Abreu. No próximo capítulo, “Notícia – sobre o autor e sua obra”, Joaquim Noberto faz um percurso biográfico do poeta. Por fim, notas referentes a todos esses textos encerram a parte introdutória, que em sua totalidade ocupa 142 páginas, para então ter início a seção com os poemas do autor propriamente dito.

A edição de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, lançada em dois volumes pela Garnier, em 1862, também pertence à Brasília e segue estrutura semelhante à observada nas *Obras poéticas de Casimiro de Abreu*. Primeiro há uma litografia do autor “na masmorra da fortaleza da Ilha das Cobras”, depois uma “Advertência”, explicando os pormenores da edição, suas particularidades. A seguir, e aqui há a primeira diferença em relação aos paratextos da coletânea de Casimiro de Abreu, há um capítulo que antecede ao “Juízo crítico”, chamado “Reflexões sobre as diversas edições”. Outra diferença é que, depois da introdução, são apresentadas ao leitor duas seções: uma intitulada “Peças justificativas”, dedicada aos documentos já conhecidos do público e outros inéditos que Noberto encontrou referentes ao processo sofrido por Gonzaga, acusado de envolvimento na Inconfidência Mineira, além de sua certidão de nascimento e sua certidão de casamento com Juliana de Souza

⁵³ PR, pp. 260-1.

Mascarenhas. A outra abrange o livro *Dirceu de Marília*, poema realizado como resposta à obra do poeta e atribuído a Maria Joaquina Dorothea de Seixas.

Outra biblioteca presente nos catálogos da Garnier era a Livraria Clássica, coleção dirigida pelos irmãos Antônio e José Feliciano de Castilho que reunia textos de autores portugueses em volumes com duas opções de formato, in-4º ou in-8º. Faziam parte dessa livraria os autores Bocage, Fernão Mendes Pinto, Garcia de Rezende, João de Lucena e Manoel Bernardes. Foi possível identificar a adoção dessas obras no programa escolar do Imperial Colégio de Pedro II.⁵⁴

Uma terceira coleção conhecida dos leitores era a Biblioteca de Algibeira. Reunia autores nacionais e estrangeiros no formato in-12º disponíveis ao preço acessível de 1\$000 por volume em brochura. Alguns dos títulos que compunham essa biblioteca foram *Til*, de José de Alencar (4 vol.); *O índio Afonso*, de Bernardo Guimarães; *Julia*, de Octave Feuillet; *Um marido por um pé de meia*, por Kock Júnior; *A vida infernal* e *A corda na garganta*, de Émile Gaboriau; *O homem-mulher* e *Sophia Printemps*, de Alexandre Dumas Filho; *O marido de Margarida*, *A condessa de Nancey*, *O amante de Alice* e *O bigamo*, de Xavier de Montépin, entre outros. O caráter mais acessível dessa coleção era descrito em artigo publicado no *Jornal do Commercio*, a 4 de dezembro de 1873:

o sr. Garnier acaba de emprender com o fim de prestar ao povo leitura amena pelo mais módico preço por que é possível vender-se um livro neste país, onde a imprensa custa ainda tão caro. [...]

cada volume conta de 130 a 160 páginas e custa apenas metade do preço por que até agora se vendiam livros, às vezes com menos matéria de leitura.⁵⁵

A categorização de “leitura amena” representa um juízo de valor que parece repercutir em outro artigo, esse do jornal *A Reforma*:

⁵⁴ Manoel Bernardes, excertos, era indicado para alunos do segundo ano para a disciplina de latim e francês. Fernando Mendes Pinto, para alunos do quarto ano para aulas de francês, latim e inglês. Ver: Brasil. Ministério do Império: *Relatório da Repartição dos Negócios do Império (RJ) 1832-1888*. Rio de Janeiro, 1864, 1865, 1866. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720968&Pesq=%22livraria%20classica%20portuguesa%22&pagfis=6472>>. Acesso em: 10 out. 2021.

⁵⁵ “Bibliotheca de algibeira”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 4 set. 1873. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/7092>. Acesso em 10 out. 2021.

Preferíamos ver outros romances vertidos para a língua vernácula, mas é necessário dar pasto a todos os paladares literários, e é por isso que o sr. Garnier intercala de vez em quando entre duas joias literárias alguma coisa que excita emoção; assim vamos ter, depois do *Sobrevivente*, a *Viscondessa Alice* de Albéric Second, *Accacia* de Assollant, *Lucia e Cleópatra* de Arsène Houssaye, além de romances originais de escritores nacionais.⁵⁶

A partir de tal comentário é possível vislumbrar as relações hierárquicas entre um suposto “bom gosto” em detrimento de um gosto popular, que é sugerido por uma aparente preferência a enredos com peripécias que suscitasse emoções, algo considerado como inferior, porém necessário para a ampla disseminação do hábito da leitura. Não abordaremos aqui discussões sobre a constituição histórica desse gosto nem os efeitos desses preconceitos para a formação de uma população leitora. Tampouco pensamos em entender tais comentários como verdades generalizantes. A pesquisa se deterá no fato de que a Biblioteca de Algibeira visava a um amplo leitorado, diversificando seu catálogo e oferecendo edições que fossem mais acessíveis, sem excluir, contudo, que leitores do dito “bom gosto” pudessem ler “leitura amena” e vice-versa. As publicações dessa biblioteca parecem ter encontrado boa acolhida, como é mencionado no mesmo artigo citado anteriormente, que destacava a qualidade das traduções a preço bem mais barato que as traduções portuguesas, chegando o autor da matéria a supor que em algum momento as edições brasileiras pudessem fazer concorrência àquelas no próprio país europeu.

Outro projeto de Garnier foi a Biblioteca Universal, inaugurada provavelmente ao mesmo tempo que a de Algibeira, por volta de 1872. Os livros in-8º, brochuras, eram vendidos inicialmente a 2\$500 (depois os preços passaram a variar entre 2\$000, 3\$000 ou 4\$000) e dentre os títulos figuravam romances, coletâneas e livros de poesia de Machado de Assis, *Comédias* de Martins Penna, obras de José de Alencar, Bernardo Guimarães, entre outros. Nessa coleção a diversidade de gênero era maior, pois era dedicada à ficção em prosa, poesia e não ficção, sendo anunciada já nos primeiros anos como uma biblioteca de “romances, viagens, poesias e mesmo livros sobre política”,⁵⁷ mas ocupando-se também de outros assuntos como o espiritismo

⁵⁶ “Bibliographia”. *A Reforma: Órgão Democrático*. Rio de Janeiro, 10 set. 1873. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/226440/5200>>. Acesso em 10 out. 2021.

⁵⁷ “Bibliographia”. *A Reforma: órgão democrático*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1875. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/226440/7030>>. Acesso em 10 out. 2021.

(*Como e por que me tornei espírita*, J. B. Borreau), crítica literária (*Novos estudos da literatura contemporânea*, de Silvio Romero) e autoajuda (*Ajuda-te, O caráter, O dever*, entre outras obras de Samuel Smiles). Pela mistura presente sob o nome “universal”, supõe-se que a intenção do editor seria abarcar os mais diferentes tópicos, tendo em vista talvez não um único público homogêneo, mas vários tipos de leitor.

A formação de uma coleção literária brasileira é identificada por Lúcia Granja como projeto editorial de Garnier.⁵⁸ É possível afirmar, com base nas bibliotecas apresentadas, que havia uma consciência de diferentes práticas leitoras e, possivelmente, diferentes públicos, o que justificaria a criação dessas reuniões diversas. Enquanto os livros da Brasília se mostravam volumes robustos, de autores clássicos e contemporâneos da produção poética nacional esmeradamente editados com estabelecimento de texto e vasto material de apoio, oferecendo uma edição crítica para um leitor que buscasse estudar esse panteão, a Biblioteca de Algibeira constituía-se como uma coleção mais popular com romances de sucesso saídos, sobretudo, na França, que eram traduzidos e vendidos por aqui quase ao mesmo tempo em que as obras originais chegavam ao Brasil vindas da Europa.⁵⁹ Além disso, tal coleção também abrigava autores nacionais, privilegiando obras contemporâneas de rápida saída, pelo que foi mencionado nos artigos já citados. Também parece plausível imaginar que a leitura dos títulos da Brasília seria muitas vezes de instrução, mais demorada, ao passo que os livros da Algibeira poderiam ser matéria de rápida leitura e fruição.

Essa diversidade do catálogo da casa em questão foi elogiada em artigo do jornal *O Globo*, que merece ser reproduzido aqui por revelar a opinião de que essas coleções ajudavam na amplificação do leitorado e na constituição do universo das letras no país: “Com a fundação de suas Bibliotecas tem o sr. Garnier, [sic] prestado serviço a não pequeno progresso e desenvolvimento das letras no Brasil; [...] aplaudimos a energia e esforços do sr. Garnier, estrangeiro amigo sincero do nosso

⁵⁸ Para mais informações ver: GRANJA, Lúcia. “Um editor no espaço público”. *Estudos linguísticos*, São Paulo, v. 45, pp. 1205-16, 2016.

⁵⁹ “Bibliographia”. *A Reforma: Órgão Democrático*. Rio de Janeiro, 10 set. 1873. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/226440/5200>>. Acesso em 10 out. 2021.

país, fazem os votos que continue a progredir a sua empresa, com cujo desenvolvimento só tem a ganhar o nosso público”.⁶⁰

Apesar do reconhecimento que alguns faziam sobre o papel de Garnier para a história das letras nacionais, o livreiro-editor também sofreu críticas por imprimir a maioria de seus livros em Paris. Laurence Hallewell, em *O livro no Brasil*, retoma essa discussão aventando entre os motivos para essa preferência fatores culturais (naquela época Paris, polo cultural em expansão, era sinônimo de qualidade e sofisticação, bem como havia um público consumidor de produtos vindos da cidade) e econômicos (a relação custo-benefício de se imprimir no exterior era mais vantajosa).⁶¹ Garnier chegou a organizar uma tipografia própria, a Tipografia Franco-americana,⁶² porém ela não durou muito, e usou o serviço de estabelecimentos locais em algumas ocasiões, como no caso nas edições de Machado de Assis de *Crisálidas* (1864), impressa na Tipografia de Quirino e irmão; *Americanas* (1875), na Tipografia Cosmopolita; *Helena* (1876), na Tipografia do Globo; *Histórias sem data* (1884) e *Quincas Borba* (1891), na Lombaerts.

Segundo Ubiratan Machado em seu *Pequeno guia histórico das livrarias brasileiras*, no final dos anos 1880 a Garnier começou a “decair, processo que se acentuou até a morte do livreiro, em 1893”.⁶³ Será nesse período que uma nova coleção batizada também de Biblioteca Universal surge no mercado livreiro, provavelmente fazendo concorrência direta com as coleções de Garnier. A Biblioteca Universal Antiga e Moderna, vendida pela editora Davi Corazzi, estabelecida à rua Quitanda, n. 38, cujo representante no Brasil era José de Mello, será anunciada como a coleção a oferecer ao leitorado brasileiro obras literárias e científicas a preços modestos, com a intenção de tornar “familiares e acessíveis às classes menos favorecidas” produções de grandes autores. Os livros podiam ser adquiridos mediante

⁶⁰ “Bibliotheca Universal e de Algibeira”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1876. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/369381/2744>>. Acesso em 10 out. 2021.

⁶¹ O parque gráfico europeu oferecia um produto de melhor qualidade por um menor preço em comparação com o nacional. Além disso, “por volta de 1890, os trabalhos tipográficos no Rio tornaram-se duas vezes mais caros do que os da Europa” e “os serviços gráficos com ilustrações podiam custar três vezes mais”, ver: HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012, pp. 224-5.

⁶² As edições de *Ressurreição* (1872) e *Histórias da meia-noite* (1873) de Machado de Assis foram impressas pela Tipografia Franco-americana.

⁶³ MACHADO, Ubiratan. *Pequeno guia histórico das livrarias brasileiras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009, p. 45.

assinatura quinzenal, sendo o volume entregue no ato da compra, pelo valor de 400 réis.⁶⁴

Depois da morte de Baptiste Louis, seu irmão Hippolyte assumirá a casa editorial. Como medida inicial, envia ao Brasil Julien Lansac para ser seu representante. Por não dominar nossa língua, Lansac dependerá em larga medida dos serviços de Jacinto Silva, assistente-chefe da Garnier e quem “mereceu o maior apreço da roda literária frequentadora da Garnier”.⁶⁵ Na gestão de Hippolyte, a Garnier adota uma política mais conservadora de manutenção do catálogo já formado⁶⁶ e conduzirá as negociações para a tradução de autores nacionais no exterior. Não por acaso, será nessa época que Machado de Assis terá sua obra traduzida para o espanhol e francês. Andréa Borges Leão destaca o papel de Hippolyte especialmente na difusão da literatura hispano-americana. Segundo a autora “em 1900, a livraria espanhola em Paris era considerada a melhor em obras nessa língua”.⁶⁷ Hallewell, por sua vez, comenta que, na fase de Hippolyte, seria recorrente a publicação de coleções, “em que a oferta de algum título individual atrairia o leitor, levando-o a adquirir outros volumes da série”.⁶⁸ Entretanto, as bibliotecas organizadas por Baptiste Louis parecem indicar que tal prática já era recorrente antes da gestão de seu irmão e sucessor, havendo provavelmente um movimento de continuidade.

Em 1911, Hippolyte falece, ficando a casa editorial para seu sobrinho-neto, Auguste-Pierre, que venderia a empresa tempo depois para um ex-assistente de Baptiste Louis, Ferdinand Briguiet. Este último negociaria a venda dos direitos da obra completa de Machado de Assis para a W.M. Jackson, em 1937, que a lançaria em 31 volumes.⁶⁹

Retomando a presença das coleções de bibliotecas na primeira fase da Garnier, parece que essa prática editorial poderia ajudar a entender a publicação das *Páginas*

⁶⁴ Anúncio “Bibliotheca Universal”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1888. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_02/13439>. Acesso em 10 out. 2021.

⁶⁵ COLEÇÃO AFRÂNIO PEIXOTO, ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Correspondência de Machado de Assis*. Coordenação e orientação Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: ABL, 2009, tomo III, p. 561. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/correspondencia_machado_de_assis_-_tomo_iii_-_1890-1900.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2019.

⁶⁶ HALLEWELL, Laurence, op. cit., pp. 286-7.

⁶⁷ LEÃO, Andréa Borges. “Pistas dos irmãos Garnier – notas sobre a contribuição dos livreiros franceses na formação da literatura infantil e juvenil brasileira”. *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ, p. 7.

⁶⁸ HALLEWELL, Laurence, op. cit., p. 289.

⁶⁹ Idem, p. 297.

recolhidas. A singularidade dessa obra repousa no fato de que em um único volume se oferecia ao público um pequeno compilado da diversidade da escrita de Machado, ao invés de se planejar uma coleção em que os gêneros seriam publicados em volumes separados, um para teatro, um para contos, um para crônicas e assim por diante, como sugeriu José Verissimo.

Apesar da miscelânea não ser algo desconhecido da produção editorial do século XIX, as *Páginas recolhidas* parecem ganhar destaque por apresentar uma espécie de machadiana, uma biblioteca em um único volume da produção do autor. A edição de um livro plural de um escritor consagrado nos faz refletir sobre a própria independência de Machado de Assis em relação ao cuidado de sua obra, seu zelo com o texto e o trabalho de reedição ao qual se dedicava naquele momento.

Em artigo publicado na revista *Machado de Assis em linha*,⁷⁰ tivemos a oportunidade de analisar a faceta de editor de Machado, observando mais detidamente a preocupação demonstrada por ele (seja em suas correspondências, seja nos textos pré-textuais de seus livros) com a revisão do texto, recepção e materialidade do livro (papel empregado, composição tipográfica e divisão de capítulos). Tais indícios parecem demonstrar o controle desejado pelo autor sobre sua produção artística, que não deixava de opinar sobre diferentes aspectos da produção de suas obras. Como apontamos no referido artigo, a missiva a Magalhães de Azeredo testemunha que a escolha dos textos para as *Páginas recolhidas* partiu da intenção do próprio Machado,⁷¹ o que nos faz pensar que a consciência do autor sobre o que estava ali agrupado deveria ressoar também com o espírito da época – lembrando que Machado justifica a seleta de crônicas usando essas palavras: “alguns retalhos de cinco anos de crônica [...] que me parecem não destoar do livro, *seja porque o objeto não passasse inteiramente, seja porque o aspecto que lhe achei ainda agora me fale ao espírito.*”⁷² Assim, considerando esse perfil de autor-editor, os conhecimentos de Machado sobre o processo de edição e sua atenção à recepção das obras, podemos imaginar que a miscelânea lançada em 1899 não seria uma produção aleatória.

⁷⁰ SALLA, Thiago Mio; SALGADO, Lara Cammarota. “Machado de Assis editor e as suas *Páginas recolhidas*”. *Machado Assis em Linha*, São Paulo, v. 13, n. 29, pp. 13-32, abr. 2020. Disponível em: <<http://machadodeassis.fflch.usp.br/node/56>>. Acesso em: 12 fev. 2021.

⁷¹ Idem., pp. 22-3.

⁷² PR, pp. VII-VIII. Grifo nosso.

3. “*Tout s’enveloppe sous le nom de salade*”

*Quelque diversité d’herbes qu’il y ait, tout
s’enveloppe sous le nom de salade*

Montaigne

A epígrafe das *Páginas recolhidas*, transcrita acima, é uma citação da primeira frase do capítulo 46 d’*Os ensaios*, de Montaigne, e sua sequência poderia também ter figurado na abertura da miscelânea: “*De mesme, sous la consideration des noms, je m’en voy faire icy une galimafrée de divers articles*”⁷³ (“Vou fazer o mesmo, e a propósito dos nomes, apresentar aqui uma salganhada de coisas” na trad. para o português de Sérgio Millet)⁷⁴. Machado inicia o livro dizendo que “Montaigne explica pelo seu modo dele a variedade deste livro. Não há que repetir a mesma ideia, nem qualquer outro lhe daria a graça da expressão que vai por epígrafe. O que importa unicamente é dizer a origem destas páginas”.⁷⁵ Assim, o autor anunciava a variedade das “folhas amigas” reunidas para sua obra, compostas pelos seguintes textos, impressos pela primeira vez em periódicos fluminenses, com exceção de “Lágrimas de Xerxes”, que parece ser inédito: os oito contos – “O caso da vara” (1891, *Gazeta de Notícias*), “O dicionário” (1885, *Gazeta de Notícias*), “Um erradio” (1894, *A Estação*), “Eterno!” (1887, *Gazeta de Notícias*), “Missa do galo” (1894, *A Semana*); “Ideias de canário” (1895, *Gazeta de Notícias*), “Lágrimas de Xerxes”, “Papéis velhos” (1883, *Gazeta de Notícias*) –; o discurso “A estátua de José de Alencar” (1891, *Gazeta de Notícias*); a análise de correspondências “Henriqueta Renan” (1896, *Revista Brasileira*); a evocação “O velho Senado” (1898, *Revista Brasileira*), a peça *Tu só, tu, puro amor...* (1880, *Revista Brasileira*); e as seis

⁷³ MONTAIGNE, Michel. *Les Essais*. Eds. P. Villey and V.-L. Saulnier – edição online de P. Desan. University of Chicago. Disponível em: <<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/montessaisvilley/navigate/1/3/47/>>. Acesso em: 4 out. 2020.

⁷⁴ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução e notas de Sérgio Millet. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 301. A partir dessa nota a edição será referida sempre como *Ensaaios*.

⁷⁵ PR, p. 9.

crônicas, todas saídas da *Gazeta de Notícias* e que no livro foram recolhidas na seção “Entre 1892 e 1894” e ganharam os títulos “*Vae soli!*” (1892), “Salteadores da Tessália” (1893), “O sermão do diabo” (1892), “A cena do cemitério” (1894), “Canção de piratas” (1894) e “Garnier” (1893).

O texto em que o autor explica a procedência dos trabalhos reunidos aparece com o nome de “prefácio”, e não “advertência”, como foi usado na maioria de suas obras.⁷⁶ Considerando a história do livro e da edição, não haveria diferença entre esse dois termos, que servem ambos, segundo Emanuel Araújo, para designar “uma espécie de esclarecimento, justificação, comentário ou apresentação escrita pelo próprio autor ou de outra pessoa”.⁷⁷ Entretanto, em comparação com outras aberturas às primeiras edições de coletâneas machadianas publicadas ainda em vida do autor, o prefácio das *Páginas recolhidas* parece ser mais descritivo, visando a contextualizar a seleção das peças para o leitor e talvez até justificar a salada feita.

A advertência de *Histórias da meia-noite* (1873) faz gracejo com o leitor, dizendo que as narrativas do livro não tinham outra pretensão que não a de “ocupar alguma sobra do [seu] precioso tempo”. Ao afetar a modéstia, o autor faz a ressalva de que o gênero – o conto –, não deveria ser visto como algo de pouco valor e arremata agradecendo a recepção obtida com seu primeiro romance, *Ressureição*, publicado no ano anterior. Já em *Papéis avulsos* (1882) o autor explica ao leitor que, apesar de o título sugerir falta de unidade dos textos escolhidos, na verdade, se tratava de “pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa”. Também nessa advertência Machado mencionará o gênero dos textos selecionados, avisando que “há páginas que parecem mero contos e outras que não” e depois defenderá a narrativa curta com uma paráfrase de Diderot “quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoa-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso”. Uma diferença interessante entre as duas advertências é que, na segunda, acentua-se a indicação do autor como o responsável pela composição do livro, algo que será repetido nas *Páginas recolhidas*, enquanto que em *Histórias da meia-noite* atribui-se ao editor o papel de organizador da obra (“estas páginas, reunidas por um editor benévolo”).

⁷⁶ *Ressureição, A mão e a luva, Esaú e Jacó, Memorial de Aires*; o exemplar de *Tu, só, tu, puro amor; Histórias da meia-noite, Papéis avulsos, Histórias sem data, Relíquias de casa velha*, todas essas obras abriam-se com uma “advertência”. *Memórias póstumas de Brás Cubas* foi o único volume a iniciar com um texto intitulado “Ao leitor” e *Várias histórias*, o único cujo texto introdutório não tem nenhum nome. Nas demais obras publicadas pelo autor não há esse tipo de paratexto.

⁷⁷ ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2008, p. 416.

Também *Histórias sem data* terá o título justificado. Machado em sua sucinta apresentação revela que, apesar do nome do livro, os contos reunidos – à exceção de dois – possuem uma data, mas que o leitor não se confundisse, pois “o meu fim é definir estas páginas como tratando, em substância, de coisas que não são especialmente do dia, ou de um certo dia, penso que o título está explicado”, finalizando por lastimar que seja necessário realizar tal esclarecimento, pois um título é melhor quando não requer explicações.

Em *Várias histórias* não se nomeia o texto introdutório. Todavia, nele, o autor recupera Diderot e seleciona um trecho do filósofo francês para sua epígrafe, e volta a defender o gênero conto, após lembrar o leitor que o livro em questão constitui-se na sua quinta coletânea. O argumento presente em *Histórias da meia-noite* de que o volume seria uma leitura para se passar o tempo é usado mais uma vez e, para convencer aqueles que acham “excessivo tantos contos”, Machado responde com humor e ironia que, se não valem pela qualidade do texto, “há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superior aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos”. Novamente a defesa do gênero ganha associação à sua forma, sugerindo que narrativas curtas agradariam o leitor por consumir pouco de seu tempo.

Por fim, em *Relíquias de casa velha*, a advertência explora a imagem que nomeia o livro, enfatizando a passagem do tempo pelos sintagmas “relíquias”, “velhas”, “lembranças”, “tristeza que passou”, “felicidade que se perdeu”. Ali, ao contrário do prefácio de *Páginas recolhidas*, não há intenção de descrever as peças que compõe a “casa”, que são apresentadas apenas de forma genérica, são “ideias, histórias, críticas, diálogos e verás explicado o livro” – outra vez há necessidade de aclarar minimamente a que se refere o título. Para encerrar, Machado atribui ao leitor o julgamento a respeito da obra. Caberia aos receptores avaliar se o que foi reunido se mostrava digno de ser impresso no volume (“depende da tua impressão, leitor amigo, como dependerá de ti a absolvição da má escolha”), lembrando um pouco a frase final de “Ao leitor”⁷⁸ de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sendo o autor real mais gentil que o ficcional.

Esse breve retrospecto das pré-textuais (textos de apresentação) das coletâneas machadianas revela que a defesa do gênero conto e a explicação dos títulos eram

⁷⁸ “Se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se não te agradar, pago-te com um piparote, e adeus”.

estratégias que se repetiam, configurando um tipo de discurso próprio para iniciar as obras e saudar o leitor.⁷⁹ O prefácio das *Páginas recolhidas* dialoga com essa tradição à medida que também busca explicar o título do volume e, assim como em *Relíquias de casa velha*, tenta justificar a seleção feita – “foram escolhidas dentre muitas, por achar que ainda agora possam interessar”. Entretanto, diferentemente deste, a preambular das *Páginas recolhidas* especifica a origem – sem metáforas – dos textos reunidos, avisando que o que ali vai impresso ganhara estampa primeiramente em periódicos, além de citar os textos que não se enquadravam no gênero conto e dar-lhes o contexto de sua aparição inicial: “*Tu só, tu, puro amor...* comédia escrita para as festas centenárias de Camões, e representada por essa ocasião”; “uma análise da correspondência de Renan com sua irmã Henriqueta, e um debuxo do nosso antigo senado foram dados na *Revista Brasileira*”; “pequeno discurso, lido quando se lançou a primeira pedra da estátua de José de Alencar”; “retalhos de cinco anos de crônicas na *Gazeta de Notícias*”. Talvez Machado tenha optado por oferecer essas informações sobre as narrativas selecionadas para situar a diversidade apresentada, antecipando uma possível estranheza do leitor ao encontrar gêneros tão diversos em um mesmo livro. E se o fez de caso pensado, talvez possa ter escolhido chamar “prefácio” e não “advertência” por identificar uma distinção entre ambas as categorias.

Em sua introdução ao livro *Página recolhidas/ Relíquias de casa velha*,⁸⁰ Marta de Senna atenta para o nome plural das coletâneas de Machado de Assis, não só dos dois volumes citados, como também dos demais lançados pelo autor (*Contos fluminenses, Histórias da meia-noite, Papéis avulsos, Histórias sem data, Várias histórias*). A pesquisadora observa que a falta de unidade temática é comum às duas miscelâneas, o que seria perceptível também por seus títulos, “que sugerem atemporalidade, variedade, e apontam para o caráter avulso das peças”.⁸¹ Apesar de concordar que tais nomes possam indicar a dispersão e a variedade temática, esta pesquisa pondera também que o uso do plural para títulos parecia algo comum, como a observação dos catálogos da Garnier parece indicar: *Cinzas de um livro*, de Bruno Seabra, *Flores entres espinhos*, de J. Noberto de S. S., *Flores silvestres*, de F. K.

⁷⁹ Para uma análise da dimensão retórica das pré-textuais, ver: SALLA, Thiago Mío; AGUILAR, Luiza Helena D. “Preambulares machadianas em perspectiva retórica: captação de benevolência e ação diretiva sobre o leitor”. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 16, pp. 1-52, 2023. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/1983-68212023167>>. Acesso em: mar. 2024.

⁸⁰ ASSIS, Machado de. *Páginas recolhidas/Relíquias de casa velha*. Edição preparada por Marta de Senna. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

⁸¹ Idem, p. XII.

Bittencourt Sampaio, são apenas alguns exemplos de uso no plural encontrados e que talvez possam indicar uma prática da época. Um outro ponto a ser pensado diz respeito à referida falta de unidade temática: a variedade é elemento inegável presente no volume, mas será que não seria possível identificar elementos comuns entre as componentes da miscelânea? Não seria possível encontrar em cada um desses volumes algo que os singularizasse? Pensando nisso, esta pesquisa se debruça sobre os textos das *Páginas recolhidas*, propondo uma leitura que relacione, em alguma instância, o que parece estar aleatoriamente disperso. O exercício é motivado, em primeiro lugar, pela epígrafe que abre a livro: se uma salada é feita com folhas diversas, seu sabor é garantido pelo tempero. O molho que faria a união entre a variedade reunida, de forma arbitrária, garantiria a harmonia de sabor.

Uma metáfora do molho pode ser encontrada na produção do próprio Machado. Em “Antônio José”, texto recolhido em sua segunda miscelânea, *Relíquias de casa velha*, Machado tratava da influência de Molière na obra teatral do dramaturgo luso-brasileiro e, em determinada passagem, argumentava que “ainda imitando ou recordando [o primeiro], o judeu se conserva fiel à sua fisionomia literária; pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica”,⁸² sugerindo essa ideia de tempero singular capaz de unir e atribuir sentido específico. No texto “A teoria do molho”, presente no livro *Machado de Assis na literatura brasileira*, Afrânio Coutinho desenvolve essa metáfora, mostrando como a partir de algumas citações da obra de Machado, o escritor preconizava pela originalidade da criação artística.⁸³

Nas *Páginas recolhidas*, assim como em outras coletâneas do autor, é notável a habilidade machadiana em articular um arcabouço de referências que fazem intertexto com a mitologia clássica, a teologia cristã, a filosofia ou uma gama de autores de períodos e lugares diversos. A diferença deste volume para os demais publicados até então é que se soma a tal repertório também a notícia do jornal, os *faits divers*. Lembramos uma vez mais que este é o único livro publicado em vida em que Machado seleciona seis crônicas de sua larga produção no gênero para compor sua miscelânea. A maestria de Machado está na forma como esse repertório vasto é

⁸² ASSIS, Machado de. *Todos os contos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2019, V. 2, p. 476. Quando citarmos os contos de outras coletâneas de Machado de Assis, utilizaremos os dois volumes da Nova Fronteira, que a partir desta nota serão referenciados apenas como V. 1 ou V. 2.

⁸³ Coutinho, Afrânio. “A teoria do molho”. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960, pp. 31-4.

operado no próprio texto, podendo aparecer como breve citação, caso, por exemplo, do uso dos versos de Garção para encerrar “O dicionário”; paródia, como “O sermão do diabo” e o diálogo de “A cena do cemitério”, ou ainda incorporando elementos de uma obra já existente para criar uma nova, caso da cena de “Lágrimas de Xerxes”.

Características conhecidas do estilo machadiano, a ironia e o humor constituem-se em marcas que também estão presentes nas *Páginas recolhidas*, assim como os narradores por vezes provocadores igualmente afiguram-se nas produções reunidas no volume. Já na época de sua publicação a recepção contemporânea ao autor apontava, entre outros atributos de sua escrita, a capacidade de fazer as personagens falarem por si mesmas, através de suas ações, que tinham importância mais pela exposição da relação entre as figuras que pelo efeito dramático em si. Magalhães de Azeredo escreveu, em artigo para *Revista Moderna*, que “a ação para Machado de Assis não vale por si própria, como para os romancistas *dramáticos*; vale unicamente como *motivo de interpretação*”,⁸⁴ “as situações emocionantes que ele prefere são todas de *nuanças*”, sem se deter em descrições, pois “os objetos lhe interessam menos pelo aspecto pitoresco que pelo sentido íntimo e pelas relações mútuas”.⁸⁵ Comentário semelhante faria José Veríssimo, em artigo publicado na *Revista Brasileira*, destacando como interesse da prosa machadiana “as situações e os contrastes dos caracteres”⁸⁶, e era comum ver nos jornais elogios a seus narradores filósofos ou psicólogos.

Tal habilidade poderia ser melhor descrita, talvez, pela análise de passagens dos próprios textos de Machado, entre os quais escolhemos como exemplo dois contos presentes na coletânea *Várias histórias*. Em “Entre Santos”, o capelão da Igreja São Francisco de Paula descreve os santos como “terríveis psicólogos”, que “tinham penetrado a alma e a vida dos fiéis, e desfibravam os sentimentos de cada um, como os anatomistas escarpelam um cadáver”⁸⁷. A capacidade analítica e a exposição dos pensamentos alheios, atributo divino no conto, é enfatizada pela própria fala de São Francisco de Sales, quando comenta com seus pares o episódio que se dera naquele dia – o pedido de um homem que rezava ao santo de mesmo nome para interceder em favor de sua esposa enferma: “Sabeis que pensamentos tais não se

⁸⁴ AZEREDO, Magalhães de. *Revista Moderna*, Paris, 5 nov. 1897. *Apud* MACHADO, Ubiratan, op. cit., p. 195.

⁸⁵ *Idem*, p. 196.

⁸⁶ VERÍSSIMO, José. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, nov. 1898. *Apud* MACHADO, Ubiratan, op. cit., p. 214.

⁸⁷ V. 2, p. 163.

formulam como outros, nascem das entranhas do caráter e ficam na penumbra da consciência. Mas eu li tudo nele logo que aqui entrou alvoroçado”⁸⁸. A percepção do que está no íntimo, o caráter, a moral, os sentimentos ocultos seriam um mistério para poucos e raros observadores, que conseguiriam passar pelo véu das aparências para atingir o âmago do indivíduo. Partilha com os santos esse mesmo olhar arguto sobre a psique humana o médico Garcia, do conto “Causa secreta”. O narrador adverte que “este moço possuía, em gérmen, a faculdade de decifrar os homens, de decompor os caracteres, tinha o amor da análise, e sentia o regalo, que dizia ser supremo, de penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo”.⁸⁹ Com o desenrolar da história, Garcia, junto com o leitor, irá descobrir o sadismo de Fortunato, ocultado, em um primeiro momento, por atos de caridade e auxílio desinteressado a um homem esfaqueado e, depois, na administração de um hospital.

Essa visão que atravessa a superfície para alcançar o profundo das pessoas pode ser encontrada nos próprios textos machadianos, com narradores que jogam luz para o caráter de personagens diversos, evidenciando suas contradições, seus medos e desejos secretos. Modelo exemplar desse artifício narrativo encontra-se no conto que abre a miscelânea. Em “O caso da vara”, acompanhamos de perto os receios de Damião, sua estratégia para conseguir se livrar do seminário, seu cálculo para instigar em sinhá Rita a ideia de interceder por ele em favor de sua causa contra o desejo paterno, além de sua vacilação moral, no momento de maior tensão do conto, quando, pensando antes em si, descumpra a promessa interna que fizera de proteger a menina negra Lucrécia, que receberá os castigos de sinhá Rita. O narrador machadiano, como veremos em detalhe na análise da narrativa, não faz a condenação moral do episódio, se atendo a narrar o desenrolar dos acontecimentos, descrevendo sumariamente os atos e pensamentos dos personagens e, assim, evidenciando suas contradições, mas reservando ao leitor o julgamento deles.

O desenho moral dos personagens, elemento presente no projeto artístico machadiano, partilha com a filosofia dos moralistas franceses o exame detido dos comportamentos humanos pela comparação entre eles. Nesse sentido, lembremos do filósofo francês a quem Machado escolhe uma citação para a epígrafe. Montaigne aborda a experiência como forma de aprendizado, a partir da comparação de situações diferentes, especificamente no capítulo “Da experiência”, quando comenta que

⁸⁸ Idem, p. 166.

⁸⁹ Idem, p. 196.

“nunca duas pessoas julgaram uma mesma coisa da mesma maneira e é impossível observarem-se duas opiniões idênticas, não só de indivíduos diferentes, mas ainda de um mesmo homem em dois momentos diversos”⁹⁰ e, mais à frente, que “tudo comporta alguma semelhança, mas a identidade com um dado exemplo nunca é absoluta; conseqüentemente a relação inferida da experiência é sempre imperfeita. Entretanto, as composições ligam-se entre si por alguma parte”.⁹¹ A circunstancialidade das ações humanas e a relativização de uma verdade absoluta, sugeridas no enunciado, são ideias presentes também nas *Páginas recolhidas*. Apenas a título de exemplo, podemos citar dois casos: as lágrimas vertidas pelo tirano persa diante da brevidade de nossa existência, mostrando a contradição do comportamento humano, e o amor eterno que Norberto declarava por iaiá Lindinha, que, com o tempo, foi substituído por outro amor igualmente eterno, relativizando o sentido da palavra que se suporia absoluta.

Em texto de apresentação aos *Ensaio*s, André Scoralick argumenta que no exercício de voltar a si e priorizar a experiência como forma de aprendizado, Montaigne “descobre apenas a *variação*. Em vez de uma subjetividade uniforme e constante – um ‘eu’ substancial – encontra somente *mudança*: ‘instantâneos’ em que aparecem de maneira sempre diversa, figuras cambiantes”.⁹² Assim, Scoralick explica que a experiência não conduz Montaigne “ao conhecimento de uma essência sólida e estável – a *razão*, pretensa essência do homem”, mas “a perceber a mudança como regra do ‘eu’, e as *paixões* [...] como princípio que nos move.”⁹³ Tais percepções parecem dialogar, como veremos adiante, com noções presentes nos textos recolhidos no volume, o qual também sugere a constância na inconstância dos comportamentos humanos.

A escolha de citar os *Ensaio*s para abrir a miscelânea machadiana parece interessante se considerarmos o caráter inovador do livro, que abriga cento e sete ensaios de temáticas diversas e a partir de um ponto de vista pessoal – dirá Montaigne na sua nota ao leitor “sou eu mesmo a matéria deste livro”.⁹⁴ A obra, que inauguraria um gênero literário, foi composta também em um período de transformações, marcado pelas guerras religiosas, e em sua aparente dispersão, traduzia a partir do

⁹⁰ *Ensaio*s, p. 980.

⁹¹ *Idem*, p. 985.

⁹² *Idem*, p. 30.

⁹³ *Idem*, *ibidem*.

⁹⁴ *Idem*, p. 40.

olhar de seu autor questões próprias da condição humana, em seus vícios e virtudes. Nesse sentido, a escolha de Machado para a epígrafe do livro talvez indique não só a ênfase na dispersão que a miscelânea abriga, mas no que ela poderia trazer de particular em seu conjunto: o movimento de perspectivas na apreensão de uma sociedade em constante mudança e a agência do tempo na elaboração dessas passagens pela memória.

4. “O caso da vara”

Texto inaugural da miscelânea, “O caso da vara” figura, ao lado de “Pai contra mãe”, como exemplo singular da produção machadiana enquadrada no gênero conto presente no livro, ao tratar de forma mais direta a escravidão. Se em “Pai contra mãe”, que também abre a seção de contos no volume *Relíquias de casa velha*, o assunto é apresentado logo no primeiro parágrafo – e, diga-se, de forma contundente pelo autor – em “O caso da vara” a questão surge um pouco depois na narrativa e de maneira nuançada, pois não sabemos ao certo se Lucrécia de fato é menina escravizada ou uma menina negra liberta, que, todavia, ainda sentiria recair sobre seu corpo as marcas de uma sociedade escravocrata que em larga medida não dissocia da imagem da pessoa negra a condição de escravizada. Nas coletâneas de contos lançadas pelo autor antes das *Páginas recolhidas*, a presença negra está espalhada por passagens breves, sem que nos lembre de alguma na qual o enredo tenha participação central da personagem negra no desdobramento da narrativa. Em “O caso da vara”, ainda que a personagem de Lucrécia não tenha o destaque de Damião, sua presença não só se faz ver e ouvir no conto, como também será fundamental para a construção do conflito dramático e de seu desfecho.

Publicada pela primeira vez no jornal *Gazeta de Notícias*, em 1º de fevereiro de 1891, a história se passa no tempo de uma tarde e começa com a fuga de Damião do seminário. Ele, buscando deixar em definitivo a vida eclesiástica, pede ajuda a sinhá Rita, amante de seu padrinho João Carneiro. O jovem nutre a esperança de que a mulher consiga convencer o padrinho a dissuadir o pai da ideia do seminário, estratégia que parece ao rapaz, no momento de grande aflição, a única solução possível para escapar à vida religiosa. Enquanto aguarda o desenrolar da situação na casa de sinhá Rita, Damião entretém a todos contando piadas até que, em um determinado momento, faz rir Lucrécia, uma das “crias”⁹⁵ a quem a senhora ensinava

⁹⁵ Segundo o dicionário *Houaiss*, o termo era utilizado para designar “filho de escravo que convivia com os senhores”.

costura. A menina, de físico frágil e enfermiça, é logo ameaçada por sinhá Rita, que a instiga a terminar o trabalho de costura até o fim do dia ou a castigará com a vara. Damião, se sentindo responsável pela situação, mentalmente apadrinha a garota e resolve interceder por ela, caso sinhá Rita queira puni-la realmente. Com o passar das horas e sem uma resposta definitiva se sua causa será favoravelmente atendida, Damião se vê num momento decisivo ao cair da tarde: Lucrécia não terminou o trabalho e sinhá Rita quer castigá-la. Numa fuga de gato e rato, a dona da casa berra ao jovem que lhe passe a vara, com a qual infligirá sua punição à menina, a quem tem agora segurada pela orelha. Lucrécia é acometida de um acesso de tosse, suplica a Damião que a ajude. Após um instante de reflexão e, apesar da comovente cena, o seminarista passa a vara à senhora. A narrativa se encerra antes da concretização do ato de violência e deixa, a cargo do leitor, o julgamento sobre a moral do jovem seminarista.

O conto começa com uma localização temporal precisa, seguida de uma indefinição: eram 11 horas da manhã, de uma sexta-feira de agosto. Após essa primeira informação, o narrador assume a primeira pessoa do discurso – o que fará apenas neste ponto da narração – para dar mais um dado do contexto em que se passa a história: “Não sei bem o ano, foi antes de 1850”.⁹⁶ O acréscimo desse demarcador temporal não parece dado de pouca relevância se lembrarmos que aquele ano foi justamente o da promulgação da lei Eusébio de Queirós, que proibia a entrada de africanos escravizados ao Brasil, sem, contudo, banir a escravidão no país – o sistema escravocrata, apesar dos movimentos de resistência e das discussões abolicionistas, era caro aos interesses das elites nacionais.

Traçado o tempo em que se passará a ação, o narrador se ocupa, em seguida, em mostrar ao leitor o estado emocional em que se encontrava Damião. “Espantado, medroso, fugitivo”,⁹⁷ apresenta-se o jovem no desatino de sua fuga antecipada, sem saber para onde ir. Não temos conhecimento de qual episódio motivou a saída do seminarista antes do previsto, mas acompanhamos suas decisões durante esse momento de crise. O emprego do discurso indireto-livre e de um narrador com onisciência seletiva produz a aproximação do leitor ao que se passa no interior da personagem: avaliando rapidamente as possibilidades, Damião bola um plano que revela uma característica definidora de suas atitudes no decorrer da história: o cálculo.

⁹⁶ PR, p. 3.

⁹⁷ Idem, *ibidem*.

Sabendo que João Carneiro, seu padrinho, matinha relações com sinhá Rita, uma viúva que morava no largo do Capim, ele decide ir até a casa da senhora para que esta fale com o padrinho a respeito de sua vontade de sair do seminário. A estratégia do rapaz está fundada no julgamento que ele faz da relação entre ambos, sendo sugerido que seriam amantes. Ainda que o leitor não tenha sido apresentado à sinhá Rita, a partir do plano de Damião seria possível já inferir, nesse começo da história, que a mulher teria algum tipo de influência sobre João Carneiro e que o rapaz vislumbrava uma possibilidade de se beneficiar dessa relação.

Demarca-se também no início do conto outra relação de ascendência, estabelecida entre o pai de Damião e seu compadre, João Carneiro. A figura paterna, nunca nomeada, ganha o retrato de uma pessoa com personalidade forte, que mandaria o filho de volta ao seminário, “depois de um bom castigo”.⁹⁸ É interessante notar que o pai é, no conto, o polo de maior força e poder, ao mesmo tempo que sua ausência física no enredo faz-se evidente. Dele depende o destino de Damião, pois recai sobre ele a tomada da decisão final, mas, apesar de sua relevância para o desenlace do conflito do rapaz, o pai permanecerá uma figura cujos contornos apenas podemos vislumbrar pelas falas do filho e do compadre, os quais sempre se referenciam ao homem pelo temperamento agressivo e pela autoridade definitiva. O pai poderia ser interpretado como uma personagem tipificada, que, ao permanecer sem nome e sem tomar parte propriamente no desenrolar da ação, representaria, talvez, a posição masculina na organização familiar patriarcal na sociedade oitocentista.

A posição hierárquica do pai é afirmada pela violência, e o temor que ele provoca nos demais personagens garante-lhe posição superior e inalcançável. Em outros quatro momentos da narrativa o pai será mencionado e, em todos eles, associado à imagem de força: quando sinhá Rita, a princípio relutante em atender o pedido do jovem seminarista, alega não querer se intrometer na história por saber da fama de “zangado”⁹⁹ do pai dele; quando o padrinho, em pensamento, teme que o compadre o lastime, pois “era capaz de lhe quebrar uma jarra na cara”¹⁰⁰; quando Damião, esperando angustiado a resposta do padrinho, imagina que “o pai fê-lo calar, mandou chamar dois negros, foi à polícia pedir um pedestre, e aí vinha pegá-lo à força

⁹⁸ Idem, *ibidem*.

⁹⁹ Idem, p. 5.

¹⁰⁰ Idem, p. 9.

e levá-lo ao seminário”¹⁰¹; quando enfim a carta de João Carneiro revela que o pai ficou furioso.

Nas quatro primeiras passagens, a força do pai aparece a partir dos pensamentos e comentários de outros personagens. O narrador apresenta a percepção que Damião, João Carneiro e sinhá Rita têm sobre o pai do seminarista, sem que o leitor possa conhecer o temperamento da personagem pela voz do narrador ou por sua fala direta, sem intermediários, tal como feito com outras figuras da trama. No último trecho, “bradou que não, senhor, que o peralta havia de ir para o seminário, ou então metia-o no Aljube ou na presiganga”¹⁰², a demonstração de explosão de agressividade e imperatividade reforça a imagem construída até então na narrativa.

Em contraste à potência do pai, temos a personalidade indolente do padrinho de Damião, que assim o descreve: “era um moleirão sem vontade, que por si só não faria coisa útil”.¹⁰³ Junta-se a essa descrição o sobrenome que parece jocoso, carneiro, que segue o rebanho. O padrinho, ao contrário da figura paterna, tem falas e ações definidas no conto, mas essa presença na narrativa não representa uma agência efetiva no curso dos acontecimentos. Diante da situação constrangedora de chegar à casa da amante e ser surpreendido pela visão do afilhado, o homem fica desconcertado. Falta-lhe tudo: iniciativa para se opor ao pedido de sinhá Rita, força para falar com o compadre, empatia para com a situação do afilhado. O descaso é tamanho que ele chega a pensar que seria melhor Damião cair duro em sua frente a ter que se indispor e provocar a ira do compadre. Medroso e sem vontade, como antecipara Damião, João Carneiro é um tipo que apresenta semelhança com outros homens fracos e medrosos recorrentes na obra machadiana. Um exemplo é Crispim Soares, de “O alienista”, que quando se vê diante do dilema entre ficar ao lado do alienista ou dos revoltosos que queriam o fim da Casa Verde, resolveu o problema alegando doença, tudo para fugir ao conflito de escolher um lado e arriscar se prejudicar.

Novamente o emprego do discurso indireto-livre e a escolha pelo uso de um narrador com onisciência seletiva permitem ao leitor acesso aos pensamentos inconfessáveis do padrinho de Damião no momento de tensão, de modo a expor a covardia dele e o ridículo de suas conjecturas, como nas frases: “Ah! se o rapaz caísse

¹⁰¹ Idem, p. 11.

¹⁰² Idem, p. 12.

¹⁰³ Idem, p. 3.

ali, de repente, apoplético, morto! Era uma solução – cruel, é certo, mas definitiva”¹⁰⁴ ou, então, “Deus do céu! um decreto do papa dissolvendo a Igreja, ou, pelo menos, extinguindo os seminários, faria acabar tudo em bem.”¹⁰⁵ Esse recurso do narrador, que revela o inconfessável do pensamento dos personagens, oferece material para que o leitor possa, ao longo do desenrolar da história, fazer sua própria avaliação das ações postas em cena ao comparar o que é dito mentalmente com as decisões tomadas pelos indivíduos no transcurso da narrativa.

João Carneiro, além de temer a ira do compadre, não consegue se opor a sinhá Rita. Apesar de censurar com os olhos o pedido que a mulher lhe faz, ele acaba cedendo e sai da casa dela com a promessa de falar com o compadre. Sinhá Rita é outro ponto de força na narrativa. A viúva é descrita como uma pessoa enérgica e vívida, o oposto de seu amante. O narrador caracteriza a personalidade da mulher como alegre, mas também “*brava como diabo*”,¹⁰⁶ fato que será comprovado ao final da história em sua ânsia em punir Lucrecia. Ao contrário de Damião e João Carneiro, o narrador não perscruta os pensamentos dessa personagem; apenas descreve suas ações e diálogos, que revelam a ascensão que exerce sobre os demais. Em frases curtas, o narrador usa palavras assertivas para discorrer sobre a forma como ela se dirige aos outros personagens, como “bradou”, “ordenou”, “imediatamente”. Na fala dela também é possível identificar a imperatividade pelo tempo verbal empregado: “vá, vá”, “há de ser possível, afianço eu”, “digo-lhe que não volta”, “há de alcançar tudo”, “ande”, “hão de ver para quanto presto”.¹⁰⁷

A soberania de sinhá Rita evidencia-se tanto no vocativo empregado para se referir a ela (seu nome é sempre acompanhado por “sinhá”) quanto pela hierarquia estabelecida na sua relação com as demais personagens: intercede por Damião, coage João Carneiro, ameaça Lucrecia e, apesar de a narrativa terminar antes do momento em que ela baterá com a vara na menina, supõe-se que isso acontecerá. Ao atuar como intercedente de Damião, a viúva figura em lugar de superioridade em relação ao seu tutelado. Todavia, se assume a causa do jovem como se fosse dela, a mulher não deixa de ser imperativa com ele, instando-o para que conte novamente o chiste para suas amigas ou que lhe passe a vara, ao final da história. Já a ascendência da viúva sobre João Carneiro é explícita pelo tom ameaçador com que lhe fala. Retrata-se a

¹⁰⁴ Idem, p. 9.

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁶ Idem, p. 6. Grifo nosso.

¹⁰⁷ Idem, pp. 8, 9 e 12.

viúva em posição ativa no conto também quando a senhora recebe visitas em casa, momento em que o narrador observa que ela “*presidia* a todo esse mulherio de casa e de fora”,¹⁰⁸ além de ser ela a tocar a guitarra.

Outro elemento da composição da narrativa que enfatiza a posição de autoridade de sinhá Rita está na escolha de descrever a mulher e, logo na sequência, apresentar Lucrécia. A oposição produz o efeito de realçar o abismo que separa ambas, não só pela idade, a viúva tem quarenta anos, Lucrécia onze, e pela condição social, como também pelas características físicas. A menina é introduzida na história no momento em que ri de uma anedota contada por Damião e logo se vê ameaçada por sinhá Rita, “olha a vara!”.¹⁰⁹ O narrador diz que “a pequena abaixou a cabeça, aparando o golpe, mas o golpe não veio”,¹¹⁰ então acrescenta que “se à noitinha a tarefa não estivesse pronta, Lucrécia receberia *o castigo de costume*”.¹¹¹ Depois de indicar a recorrência da violência, o narrador descreve o aspecto físico da jovem, a partir do olhar de Damião: “era uma negrinha, magricela, um frangalho de nada, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda”.¹¹² Aqui há mais uma menção à fragilidade da menina, reforçada pelo uso do diminutivo “negrinha” (palavra que será empregada alternadamente com “pequena” para se referir a Lucrécia ao longo da narrativa), que é somada com o que se diz na sequência: “Damião reparou que tossia, mas para dentro, surdamente, a fim de não interromper a conversação”.¹¹³ A frase salienta a posição de subalternidade a que a jovem estava imposta e como se operava a dinâmica interna na casa. Convém salientar que a descrição de Lucrécia é feita a partir da visão de Damião, que se apieda da garota e, naquele instante, resolve apadrinhá-la, pois tem consciência da vulnerabilidade da moça e porque, afinal, ele que a fizera rir, “a culpa era sua, se há culpa em ter chiste”.¹¹⁴

Neste ponto da história, o leitor talvez trace mentalmente algum grau de paralelismo entre Damião e Lucrécia, num nível superficial, ambos estariam à mercê de uma violência anunciada (o castigo do pai, para o rapaz, o castigo de sinhá Rita, para a menina; o narrador emprega a mesma palavra em ambos os casos). No entanto, a posição de Damião e Lucrécia nesse jogo de forças está longe de ser a mesma;

¹⁰⁸ Idem, p. 10.

¹⁰⁹ Idem, p. 7.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹¹ Idem, *ibidem*.

¹¹² Idem, *ibidem*.

¹¹³ Idem, *ibidem*.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*.

lembramos que a menina negra e possivelmente escravizada, para além das marcas no corpo, certamente sofria violências de ordens várias e mais profundas. Assim, não há paralelismo que se sustente. Ambos buscam escapar do castigo que está no horizonte, mas se Damião foge do seminário para a rua e de lá escolhe a casa de sinhá Rita como abrigo, Lucrecia só pode fugir no interior da casa que lhe é local de agressão. Poderíamos pensar talvez que ela “foge para dentro”, uma representação dos limites impostos à sua movimentação, assim como era interiorizada sua dor (“tossia para dentro”), uma indicação sutil, mas precisa, das condições de vida a que estavam submetidos os escravizados.

Ao decidir por apadrinhar a menina, Damião assume, pela primeira vez, uma posição inédita na ordem de hierarquias que a narrativa vem desenvolvendo até então: em relação a Lucrecia, Damião teria *alguma vantagem* por estar em condição social mais favorável que a menina negra, ainda que precária no contexto de sua crise pessoal, e poderia interceder por ela, é o que ele pensava. Todavia, a promessa de proteção não irá se cumprir. Damião repetirá o modelo de apadrinhamento de João Carneiro: mais vale sacrificar o outro que correr o risco de se prejudicar. Nesse sentido, o rapaz se conforma à ordem estabelecida no âmbito doméstico, evitando confrontar a autoridade maior da casa e deixando Lucrecia sujeita à violência de sinhá Rita, detentora da vara.

A vara aparece, então, como símbolo de força e também como instrumento real de violência. Assim como outros objetos em forma de bastão, como o cetro e a garrocha, a vara encontra-se associada à assertividade e ao poder. Metonimicamente a palavra indica o ato do castigo em si. O vocábulo ainda pode representar termo jurídico que designa “cada uma das circunscrições judiciais que compõem o foro de uma comarca”,¹¹⁵ determinando a área de atuação de um juiz e, em sentido figurado, o cargo do juiz.¹¹⁶ A multiplicidade de acepções da palavra encontra paralelo no título do conto, que também parece carregar em si mais de um sentido. A polissemia poderia se desdobrar, por exemplo, na compreensão de “caso” como um episódio que já aconteceu ou como um sinônimo de “história”, ou seja, a “história da vara”, num sentido quase anedótico. Uma outra possibilidade seria o entendimento de que “o caso da vara” faz referência à agressão sofrida por Lucrecia, decorrência do ato de Damião

¹¹⁵ Vara. In: HOUAISS, Antônio. *Grande dicionário Houaiss*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-2/html/index.php#12>. Acesso em: 6 março de 2024.

¹¹⁶ Idem, *ibidem*.

de passar a vara para sinhá Rita, o que poderia vir a ser um caso judicial. Talvez uma terceira possibilidade interpretativa derive da noção, presente na *Bíblia*, de uma educação pela vara, como se verá a seguir.

Voltando ao começo do conto, parece haver um intertexto entre o início da narrativa machadiana e passagens do livro bíblico Provérbios. Ao longo desse existem muitos versículos que orientam o filho a não desviar do seu caminho e seguir as orientações do pai (às vezes há menção à mãe) e/ ou de Deus; passagens que pregam o temor ao pai e que o castigo infligido por esse é um ato de amor, na medida em que é aplicado para garantir o bem maior do filho, para que ele tenha sabedoria e seja correto em suas atitudes. O primeiro conflito apresentado no conto é justamente a saída esbaforida de Damião, fugindo do seminário e desobedecendo a vontade de seu pai. Ele está “incerto, sem atinar com refúgio nem conselho”¹¹⁷ e está perdido em seu caminho (“desconhecia as ruas, andava e desandava”¹¹⁸). Ele não quer ouvir o pai, teme o castigo e prefere ir à casa de uma mulher que pouco conhece para pedir ajuda. Nos Provérbios há também versículos que aconselham àquele que estiver perdido em seu caminho “evitar a casa da mulher estranha”, pois lá não haverá sabedoria. A primeira menção ao uso da vara nos Provérbios está no X:13: “Nos lábios do entendido se acha a sabedoria, mas a vara é para as costas do falto de entendimento”¹¹⁹, que associa a ignorância (entendida no contexto como a não concordância aos valores morais cristãos, como o desvio do caminho da sabedoria do pai/ Deus) com grave erro.

Talvez seja possível traçar um paralelo interpretativo entre a desobediência repreendida nos versículos dos Provérbios e a rebeldia de Damião no conto machadiano. O jovem estaria no caminho do desengano ao recusar a vida eclesiástica, se rebelar à orientação paterna e buscar ajuda e refúgio em casa que não é sua. No entanto, se nos Provérbios a vara está destinada à correção da desobediência do filho e do tolo que desvia de seu caminho, no conto ela será reservada à punição de Lucrecia, menina negra e enferma. Se considerado o discurso bíblico, Damião estaria próximo desse filho desobediente e tolo, e, portanto, segundo a moral cristã, seria merecedor do castigo pela vara. No entanto, ao longo da narrativa, esse castigo não se concretiza no plano do enunciado (é provável que ele receba alguma reprimenda do pai, mas a

¹¹⁷ PR, p. 4.

¹¹⁸ Idem, p. 3.

¹¹⁹ A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica Brasil, 1955, p. 446.

história é encerrada antes do desenrolar dessa ação). O texto machadiano parece interpor os valores do discurso bíblico à imperatividade da realidade escravocrata e sua violência, mostrando um castigo que não é um ato de educação (ou amor paternal, como sugerem alguns versículos), mas uma demonstração de força e poder, um ato de manutenção hierárquica de um sistema desigual em que as súplicas de uma criança doente e explorada não são atendidas nem por quem se compadece dela.

Nesse ponto, ressalta-se a hesitação de Damião e seu medo de contrariar sua protetora, momento em que o jovem se aproxima de seu padrinho, que desde sua primeira apresentação ao leitor é chamado de “moleirão sem vontade”.¹²⁰ Há no recuo do jovem um acovardamento e uma falta de ação que encontram paralelo também nos Provérbios, em versículos que chamam a atenção para os preguiçosos que pensam desculpas para justificar suas faltas: “Diz o preguiçoso: um leão está lá fora: serei morto no meio das ruas”.¹²¹ A passagem parece ressoar com os delírios de João Carneiro, que quando instado por sinhá Rita a agir, pensava nas soluções mais estapafúrdias que pudessem evitar o confronto com o pai do afilhado. Já Damião não fantasia fatalidades para evitar o compromisso imaginado de apadrinhamento de Lucrécia, mas se abstém de agir ao pensar no que seria mais conveniente para sua causa. Vive uma angústia que não parece ter solução, mas, apesar de seu medo ter contornos concretos, a escolha por passar a vara revela a falta de força para manter sua promessa. Mais do que isso, na história a passagem da vara das mãos do jovem à sinhá Rita sela um ato de cumplicidade característico das relações de compadrio que buscam a autopreservação em momentos de tensão diante da questão da escravidão. A ação de Damião faz pensar na escolha de outra personagem machadiana, Cândido Neves, que também fechou os olhos e ouvidos às súplicas da escrava fugida em “Pai contra mãe”.

Assim, se nas passagens dos Provérbios a vara aparece como um castigo justificado de pais aos filhos (ou, em sentido amplo, o castigo de Deus aos homens), visando a lhes educar e garantir que estes sigam o caminho correto de acordo com a moral cristã, no conto machadiano a vara constitui-se em objeto que preserva a hierarquia e instrumento da violência inerente ao sistema escravocrata vigente na sociedade brasileira do século XIX.

¹²⁰ PR, p. 3.

¹²¹ A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica Brasil, 1955, p. 453.

Voltaremos ao desfecho da narrativa em breve. Antes, retomemos um traço característico da personagem de Damião. Já no princípio do conto, o narrador indica a capacidade de cálculo do rapaz, evidenciada quando o seminarista pensa em pedir ajuda a sinhá Rita, depois de recordar que ela se relacionava com o padrinho: “tinha umas ideias vagas dessa situação e tratou de a aproveitar”.¹²² Em outras passagens, o narrador descreve as atitudes do jovem frente ao olhar da mulher, e sua preocupação em construir uma imagem de desesperança. Os gestos amplos e teatrais (“ajoelhou-se-lhe aos pés, beijou-lhes as mãos”, “abanando a cabeça e beijando-lhe as mãos; repetia que era a sua morte”¹²³) parecem fazer parte do plano de Damião em instigar o orgulho de sinhá Rita, pois, após essa cena de súplicas, ele diz, dissimulado, quando a viúva pergunta ao seminarista por que não ia falar com o padrinho: “esse é ainda pior que papai; não me atende, duvido que atenda a ninguém...”¹²⁴ E, como também nos informa o narrador, o rapaz consegue atingir seu objetivo, pois “ferida em seus brios”,¹²⁵ a mulher mandará chamar João Carneiro. O jovem continua com sua encenação ao longo da tarde, como podemos perceber nas passagens: “suspirou alto e triste”, “Damião respirou; exteriormente deixou-se estar na mesma, olhos fincados no chão, acabrunhado”; “estava outra vez no capuz da humildade e da consternação”.¹²⁶ Esse controle sob a imagem exterior que passava a sinhá Rita impõe-se como estratégia a qual a personagem se agarra para que consiga fazer valer seu desejo. Ele se comporta de modo a instigar mais e mais sinhá Rita, que em nome da vaidade não medirá esforços para demonstrar sua ascendência sobre João Carneiro.

Em “O caso da vara”, Machado de Assis mostra ao leitor, seja pelo uso do narrador de onisciência seletiva ou pelo emprego do discurso indireto-livre, seja descrevendo as características das personagens ou por meio de suas ações e falas, a posição de cada um nesse sistema de ascendência/ dependência. Nesse jogo de forças, aqueles que são senhores e possuem escravizados (ou reproduzem a dinâmica escravocrata nas suas relações com pessoas negras) estão em posição mais favorável. Lembramos do caso do pai de Damião, cuja reação ao pedido do padrinho é imaginada pelo rapaz da seguinte forma: “mandou chamar dois negros, foi a polícia

¹²² PR, p. 4.

¹²³ Idem, pp. 5 e 6, respectivamente.

¹²⁴ Idem, p. 6.

¹²⁵ Idem, *ibidem*.

¹²⁶ Idem, pp. 6, 9 e 12, respectivamente.

pedir um pedestre e aí vinha pegá-lo à força”.¹²⁷ Já sinhá Rita explica que fora João Carneiro quem lhe arranjava “crias para ensinar”,¹²⁸ e seu o amante tinha escravizados (“à boca da noite, apareceu um escravo do padrinho”¹²⁹). No conto, parece haver uma relação entre violência e poder, associado à escravidão, que se mostra nas interações entre personagens, permeadas por uma agressividade às vezes velada (como no pensamento de João Carneiro a respeito da possibilidade de o afilhado cair morto para não ter que se envolver naquela situação) seja de forma anunciada (a ameaça e reprimendas de sinhá Rita a Lucrecia), seja explícita (como a já referida violência do pai de Damião). Essa agressividade parece a nós reflexo da violência basilar da sociedade escravocrata. É interessante notar que tal relação já havia sido abordada por Machado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, especificamente na passagem em que Prudêncio, ao adquirir a alforria, reproduz a seu escravo as agressões que, no passado, foram infligidas nele.

Analisando esse sistema de favores e apadrinhamento no conto machadiano, Alcides Villaça em seu artigo “Querer, poder, precisar: ‘O caso da vara’” relembra Roberto Schwarz, e ressalta “um microssistema de poder muito sugestivo”, no centro do qual “estão necessidades, obrigações e favores de vária espécie, que regem os movimentos”.¹³⁰ Nesse sentido, a situação do jovem seminarista representaria uma situação muito mais ampla da sociedade brasileira e, no contexto interno do conto, uma disputa na qual ele estaria em desvantagem.

A preocupação inicial de Damião em sair do seminário se torna uma questão menor frente ao dilema moral ao qual o rapaz se vê envolvido. Se Damião não tivesse mentalmente apadrinhado Lucrecia, não haveria conflito. A ação do seminarista de passar a vara se mostra simbólica, pois a vara, instrumento de castigo, é a força de sinhá Rita, seu poder dentro de sua casa, e Damião escolhe por ficar a seu lado. Além de se tornar cúmplice do ato de violência, Damião faz uma opção moral ao sacrificar aquilo que achava certo para se preservar, ou melhor, preservar sua relação com sinhá Rita, e, com isso, quem sabe garantir a si mesmo alguma proteção. O desfecho do conto, além de revelar a desigualdade extrema existente na situação, reafirma a fragilidade das relações de apadrinhamento, que perecem em nome do interesse

¹²⁷ Idem, p. 11.

¹²⁸ Idem, p. 6.

¹²⁹ Idem, p. 11.

¹³⁰ VILLAÇA, Alcides. “Querer, poder, precisar: ‘O caso da vara’”. *Teresa*, 2005, n. 6-7, pp. 25-6. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116606>>. Acesso em: 15 out. 2021.

próprio, e expõe a imperatividade das circunstâncias nas ações humanas, evidenciando suas contradições. O leitor fica desamparado, pois a vara dessa vez descera ao corpo frágil da menina enfermeira, e ele será apenas uma testemunha sem ação, tal como o seminarista fujão.

A escolha por interromper o discurso, deixando de narrar a sucessão dos acontecimentos da história, quando sinhá Rita batera em Lucrecia, talvez intensifique o ato ao transpô-lo para a imaginação do leitor. Silencia-se a violência no enunciado, porém parece perpetuar-se na iminência de sua ação, que por não ter nenhuma marcação no plano do discurso, encontra-se de forma indeterminada no plano da história. Como se ao silenciar o ato da violência, a ação repercutisse no imaginário de forma infinita.

Benedito Nunes ao tratar do tempo da ficção diz:

o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Também pode inverter a ordem desses momentos ou perturbar a distinção entre eles, de tal maneira que será capaz de dilatá-los indefinidamente ou de contraí-los num momento único, caso em que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno.¹³¹

O trecho faz parte da explanação sobre as diferenças do tempo real, em que há a passagem determinada entre presente, passado e futuro, e o imaginário, que é próprio da história e assume caráter pluridimensional. Nunes ainda argumenta que o tempo da história, apesar de possibilitar múltiplas transições, não deixa de se relacionar com a “consecutividade do discurso”.¹³²

Refletindo sobre essas especificações do tempo imaginário e sobre as implicações de não se narrar a continuação de uma ação anunciada na história para a interpretação de uma narrativa, talvez fosse possível pensar que no plano do discurso haveria no tempo futuro, interrompido pela narração, a agressão contra Lucrecia. A violência infligida à menina seria consequência das ações narradas até aquele instante, a causalidade indicaria que essa seria a ação seguinte ao ato de Damião de passar a vara a sinhá Rita. Porém, como esse tempo não ocorre efetivamente no discurso, esse futuro interrompido poderia talvez imiscuir-se no presente do tempo imaginário, eternizando-se como horizonte possível e provável a repercutir ao fim da leitura do conto.

¹³¹ NUNES, Benedito, *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 25.

¹³² Idem, p. 27.

No momento de violência física, a narrativa torna-se ligeira. O narrador apresenta as hesitações de Damião, revelando seus pensamentos, porém agora de forma mais concisa e breve, privilegiando a alternância entre os três personagens: as súplicas de Lucrecia, a ira de sinhá Rita e a ponderação de Damião, o que produz dinamismo para o trecho. Além disso, por contraste com outras passagens em que Damião refletia sobre o seu problema, parece que o jovem seminarista não leva tanto tempo para decidir-se em passar a vara, o que indica a capacidade de cálculo do rapaz, característica já esboçada nos primeiros parágrafos da história.

De modo geral, o narrador do conto “O caso da vara” descreve e apresenta seus personagens, deixando ao leitor possíveis questionamentos ou julgamentos. Segundo Alcides Villaça “via de regra o narrador machadiano não cuida diretamente das ideologias”¹³³, mas privilegia “práticas pessoais e sociais, confiando em que estará na penetrante análise delas o elemento de fundo que as contrasta com a alegação abstrata dos valores”¹³⁴, o que parece se confirmar também nessa narrativa. Otto Maria Carpeaux fez comentário semelhante sobre o narrador machadiano: “embora com mão leve e gesto cauteloso, [Machado] tira essas máscaras dos seus personagens. Não condena, mas revela”.¹³⁵

Pensando em quais são os efeitos de excluir da narrativa a decorrência de uma ação anunciada na história para seu entendimento e também na interpretação esboçada anteriormente de que ao suprimir o ato da violência no discurso, a ação repercutiria como horizonte possível e provável, perpetuando-se no tempo imaginário. Em outras palavras o final do conto seria uma abertura, um convite para a reflexão. Alcides Villaça, no artigo citado, comenta o final da narrativa:

Mais uma vez, encerrar a leitura de um conto machadiano não representa o término de uma atividade, mas apenas o início de outra, aliás muito mais problemática: reconhecer o saldo dos conflitos que a narração nos legou [...] A dificuldade existe porque a situação, exposta com a crueza de sua verdade, só admite invocar-se algum padrão ético que de fato corresponda à significação da cena narrada.¹³⁶

Pensar um padrão ético pressupõe que o leitor usualmente foi aproximado do ponto de vista de Damião, avalie as relações hierárquicas estabelecidas e reflita sobre o

¹³³ VILLAÇA, Alcides, op. cit., p. 26.

¹³⁴ Idem, ibidem.

¹³⁵ CARPEAUX, Otto Maria. “Contos de Machado de Assis”. *Teresa*, 2020, n. 20, p. 31. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2020.168394>>. Acesso em: 15 out. 2021.

¹³⁶ VILLAÇA, Alcides, op. cit., p. 28.

que foi narrado. O jovem seminarista, ao fim do conto, termina como começou: fugindo. Ao escolher passar a vara, ele marca sua posição, sem saber contudo o que lhe será reservado, abrindo mão daquilo que mentalmente lhe parecia correto. O pai mudaria de ideia e o pouparia do castigo? Sinhá Rita esforça-se para que consiga atender ao pedido de Damião, mas o narrador enfatiza a veemência do pai do rapaz. Santa Rita de Cássia, na tradição católica, é a padroeira das viúvas e também a santa das causas impossíveis. Caso Machado tenha pensado nela para batizar a personagem do conto, a escolha de Damião de ir à casa da senhora seria adequada, vista a dificuldade de sua causa, o que também poderia sugerir que seria pouco provável alcançar seu desejo. A pergunta fica, então, em aberto e parece menos importante ao final da história, cujo desfecho desloca-se não para o desdobramento da questão da saída do seminário, mas para o comportamento de Damião em momento máximo de crise, revelando em primeiro plano o caráter circunstancial das ações humanas.

Lucrécia, apesar de silenciada, ganha destaque na narrativa, justamente pela discrepância de sua presença e força entre os demais personagens. Seu nome talvez possa ser uma alusão à Lucrécia de Bórgia, personagem histórica que foi estuprada na própria casa pelo filho de um rei romano e, depois de ter contado o ocorrido ao marido e ao pai, se suicidou. A personagem foi referenciada por Machado de Assis em outros escritos, como no quarto capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e na crônica de em 5 de agosto de 1894, publicada na *Gazeta de Notícias*, e que foi batizada posteriormente de “O punhal de Martinha”. Assim como a personagem romana, a menina negra do conto machadiano é vítima no interior de casa. Suas súplicas (em nome de Deus e de Nossa Senhora) são negadas por sinhá Rita, que veemente diz que não perdoa a menina. Se os ouvidos da viúva se fecharam aos rogos de Lucrécia, assim como os de Damião, pois ela também chama por ele e por tudo que é sagrado, haveria alguma saída? Quem intercederia por Lucrécia? O silêncio é a resposta e o corte da narrativa é uma pancada dura.

As *Páginas recolhidas* recebem o leitor, de entrada, com uma dor incômoda, evidenciando as relações de poder e violência da sociedade escravocrata, além de expor as inconstâncias e contradições dos personagens e colocar em xeque noções de estabilidade ou permanência. O conto inaugural da miscelânea apresenta o tempo como fator importante para que seja possível entender a transitoriedade dos pensamentos e ações dos personagens na narrativa, além de explorar os ditos e não ditos de tais figuras.

5. “O dicionário”

O segundo conto da miscelânea também saiu inicialmente nas páginas da *Gazeta de Notícias*, com o título de “Os dicionários”, perdendo o plural quando recolhido no livro. Sob o grande título de “Três apólogos”, ele era acompanhado na coluna de primeiro de março de 1885 por outros dois textos: “Adão e Eva” e “Um apólogo”, publicados depois em *Várias histórias* (1896). O texto de caráter alegórico conta a história de um tanoeiro que incitou uma rebelião para instaurar um governo popular e terminou por manter a monarquia, sendo ele o novo rei. Seu reinado foi marcado por leis absurdas, que visavam a deixar seus súditos fisicamente similares ao monarca. O governante se enamora de uma mulher, que não lhe corresponde o amor. Depois de muita insistência e apaixonada por um poeta, a jovem diz que casará com aquele que lhe fizer o melhor madrigal, o que leva o rei a estabelecer uma série de concursos de poesia, sempre perdendo para o poeta, não importa as regras que inventa (só usar palavras com menos de trezentos anos ou apenas permitir palavras modernas). Diante da dificuldade de vencer, ele pede ajuda a seus ministros, que criam um novo dicionário, e outorga uma língua arbitrária e sem sentido. Ainda sob tais condições o poeta consegue vencer o rei, que, após castigar os criadores do dicionário, isola-se numa biblioteca. Ali, ele toma conhecimento de versos satíricos de Garção que, segundo o narrador, lhe caem como uma luva: “O raro Apeles,/ Rubens e Rafael, inimitáveis/ Não se fizeram pela cor das tintas;/ A mistura elegante os fez eternos”.¹³⁷

A história inicia-se com recurso comum aos contos maravilhosos ou populares, como os de Pedro Malasarte, o conhecido “era uma vez”, que introduz uma narrativa muitas vezes mágica, em que um protagonista passa por uma série de situações até o desfecho de seu dilema, frequentemente imbuído de algum ensinamento moral. Além da indeterminação do tempo e do espaço, o emprego de uma personagem que repete uma situação com pequenas variações, como é o caso dos concursos de poesia

¹³⁷ PR, p. 22.

propostos por Bernardino, também é comum nesse tipo de narrativa. Tais elementos da construção do conto machadiano aproximam a história do universo fabular, em que situações ganham contornos alegóricos.

O caráter circunstancial das ações humanas, temática que aparece no texto inaugural das *Páginas recolhidas*, surge também neste segundo conto. Logo no primeiro parágrafo, o narrador apresenta Bernardino, “tanoeiro, demagogo”, que, acreditando num governo popular, mobiliza uma multidão para derrubar o rei, assumindo, porém, o seu lugar logo em seguida. Aqui há a primeira manifestação da força do interesse próprio e da contradição da personagem, que é evidenciada pela cisão entre suas ideias e suas ações. O descompasso entre o pensar e o agir encontra paralelo no comportamento do jovem seminarista Damião, de “O caso da vara”, com a importante diferença que, se no primeiro conto da miscelânea é construído narrativamente o dilema interior da personagem, em “O dicionário”, o narrador apenas apresenta os fatos, sem mostrar possíveis conflitos internos ou permitir ao leitor vislumbrar as preocupações do tanoeiro, o que produz o efeito de que os acontecimentos apenas ocorrem dessa forma, sem nuances, podendo indicar talvez que, desde o princípio da empreitada, o tanoeiro nutria um desejo secreto de assumir para si o trono. O uso do narrador distanciado, no entanto, não permite ao leitor afirmar tais conjecturas.

A atitude de Bernardino faz lembrar também outra personagem machadiana: Porfírio, o barbeiro de “O alienista”. Como o tanoeiro de “O dicionário”, Porfírio incita uma revolução. Apesar de ter seus lucros garantidos desde a inauguração da Casa Verde, porque muitos pacientes precisavam de tratamento com sanguessugas, ele se mostra indignado com a quantidade de pessoas sãs que estavam sendo fechadas na instituição. Alegando que o interesse público haveria de ser maior que o particular, ele conclamava “é preciso derrubar o tirano!”. Reunindo em torno de si pessoas que partilhavam dessa indignação, ele falou sem sucesso aos vereadores da Câmara de Itaguaí, e seguiu com o grupo revoltoso, que crescia em apoiadores, para a Casa Verde. Lá chegando, a multidão gritava pelo fim da Casa até que Simão Bacamarte saiu, falou aos presentes de modo calmo sobre a seriedade da ciência e de seu trabalho, e entrou novamente na instituição. Nesse ponto, Porfírio

sentiu despontar em si a ambição do governo; pareceu-lhe então que, demolindo a Casa Verde e derrocando a influência do alienista, chegaria a apoderar-se da

Câmara, dominar as demais autoridades e constituir-se senhor de Itaguaí. Desde alguns anos que ele forcejava por ver o seu nome incluído nos pelouros para o sorteio dos vereadores, mas era recusado por não ter uma posição compatível com tão grande cargo. A ocasião era agora ou nunca. Demais, fora tão longe na arruaça, que a derrota seria a prisão ou talvez a forca ou o degredo.¹³⁸

O narrador revela nesse momento a ambição do barbeiro, sua vaidade e desejo de poder, que contrastam com a fala anterior da personagem de que o interesse público estaria acima do interesse particular. Porfírio continua sua sanha, até que, depois de conseguir apoio das tropas imperiais, toma a Câmara e assume o poder local. Feito isso, rumo no dia seguinte à casa de Simão Bacamarte para, com espanto do médico, buscar um acordo entre as partes, pedindo não a demolição da Casa Verde, como bradara até então, mas um meio-termo, que consistia na soltura das pessoas quase curadas. A preocupação central do barbeiro, agora protetor de Itaguaí, era, na verdade, conseguir o apoio dos principais da vila a seu governo, e para isso contava com a influência de Bacamarte. A mudança radical de Porfírio revela o caráter da personagem e chama a atenção do alienista, que identifica no barbeiro os sintomas de “duplicidade e descaramento”. Aqui, o humor machadiano, que perpassa o pensamento do alienista, acentua no plano do discurso o traço interesseiro e volúvel do caráter da personagem, ressoando com o tanoeiro de “O dicionário”, que, igualmente volúvel em seus interesses, também achou por bem tomar a si o poder (no caso, o trono), deixando para trás os ideais coletivos de um governo popular.

Em *O altar e o trono*, Ivan Teixeira argumenta que “‘O alienista’ ridiculariza a noção de levante popular, incorporada ao discurso historiográfico brasileiro por ocasião das revoltas do Período Regencial e do início do Segundo Reinado”.¹³⁹ Também “O dicionário” parece empregar esse discurso sarcástico em relação a uma revolução que, ao fim e ao cabo, atende apenas a interesses particulares. Teixeira aproxima as duas narrativas machadianas, apontando que “O dicionário”

sendo alegoria aberta, [...] possui mais de um sentido, entre os quais se destaca a sátira contra as revoluções que se fazem em nome da ‘multidão’. O novo rei encarna ao mesmo tempo o caráter do mentiroso, do trapaceiro, do farsante e do

¹³⁸ V. 1, pp. 353-4.

¹³⁹ TEIXEIRA, Ivan, op. cit., p. 306.

déspota, propriedades que o conto sintetiza na palavra *demagogia*. Algo semelhante ocorre com os revolucionários de “O alienista”, de origem igualmente popular.¹⁴⁰

Avançando no tempo, uma outra revolta aparece como assunto nas *Páginas recolhidas*: a Guerra dos Canudos é abordada em “Canção de piratas”, crônica publicada em 1894 também na *Gazeta de Notícias*. No texto, Machado associa os seguidores de Conselheiro e sua vida errante aos piratas e à vida desregrada idealizada no romantismo, como será apresentado em detalhe mais à frente. A crônica em questão não foi a única em que o autor tratou do assunto. Em 6 de dezembro de 1896, ele também escrevia sobre Antônio Conselheiro e seus seguidores, comentando os boatos de que o bando pretendia migrar para o Rio de Janeiro. Sem perder o humor, Machado aventa sobre o cenário, dizendo:

não é absurdo que o atual estado do nosso patricio seja a ambição política. Pode ser que ele, desde que se viu com três mil homens armados e subordinados, tenha sentido brotar do espírito profético o espírito político, e pense em substituir-se a todas as Constituições. Imaginará que, possuindo a Bahia, possui Sergipe, logo depois Alagoas, mais tarde Pernambuco e o resto que há de vir ao Rio de Janeiro. Não é fácil, mas todos os projetos são verossímeis, e, dada a ambição política, o resto é lógico.¹⁴¹

O interesse em selecionar as citações mencionadas acima está tanto no que elas podem revelar sobre o contexto histórico em que os textos vieram à luz nos periódicos quanto exemplificar, uma vez mais, a consciência histórica de Machado de Assis, além de oferecer exemplos da recorrência do poder como assunto em diferentes escritos de sua produção. O período regencial foi marcado por revoltas. Entre 1831 e 1850, rebeliões no Maranhão, Pará, Pernambuco, Rio Grande do Sul eclodiram, demarcando a instabilidade social e política no Império. O Segundo Reinado também foi um período agitado socialmente, com uma agenda externa e interna permeada de conflitos, lembremos da participação do Império na sangrenta Guerra do Paraguai e da problemática da escravidão, que, se encontrava na sociedade mobilizações

¹⁴⁰ TEIXEIRA, Ivan, op. cit., p. 315.

¹⁴¹ ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. Seleção, introdução e organização John Gledson. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2013, p. 289. A partir desta nota, todas as referências a este volume serão indicadas apenas por “Crônicas escolhidas”.

contrárias à sua manutenção, ainda era forte a parcela que defendia sua sustentação. Além disso, a rebelião de Conselheiro e seus seguidores tomaria proporções pouco imaginadas e seria assunto recorrente nos jornais, como comenta o próprio Machado. Todos esses episódios se revelam importantes para se ter vívido o contexto da sociedade oitocentista.

Retomando o conto “O dicionário”, a rebelião de Bernardino paira num espaço e tempo indefinidos para alegoricamente evidenciar as contradições de uma movimentação impulsionada pretensamente em nome de um bem comum, mas que revela a ambição particular. Os esforços empenhados na rebelião acabariam, então, por não transformar a estrutura governamental vigente, mantendo a monarquia como forma organizacional de poder. Nesse sentido, a noção da infrutuosidade das ações humanas ressoa com o discurso, presente na miscelânea, do mote dos Eclesiastes de que nada há de novo sob o sol. Essa noção, que parece especialmente recorrente nas crônicas selecionadas para compor o volume, apresenta a nulidade das ações humanas e a monotonia do dia a dia, o que será visto em detalhe à frente.

Se a vara no primeiro conto das *Páginas recolhidas* é símbolo de poder e força, em “O dicionário” o objeto que representa essa autoridade será o pau: “com o fim de a pôr [a multidão] ali, pegou de um pau, concitou ânimos e deitou abaixo o rei”.¹⁴² Além de desvirtuar-se de seu objetivo original, o antigo tanoeiro, agora monarca, abusa de seu poder com leis estapafúrdias que visam unicamente a moldar a população à sua semelhança. Em meio a esse movimento de reafirmação da autoridade autoatribuída, Bernardino opta por criar uma narrativa que lhe parece mais favorável e que dignifica sua pessoa. É assim que passa a se chamar Bernardão e encomenda uma genealogia “a um grande doutor dessas matérias, que em pouco mais de uma hora o entroncou a um tal ou qual general romano do século IV, Bernardus Tanoarius”.¹⁴³ A ficcionalização da própria origem, tendo em vista a produção de um passado de maior status, destacou-se como estratégia empregada por outra personagem machadiana. O pai de Brás Cubas fez uso semelhante do macete da linhagem construída. Logo no introito de suas memórias, o defunto autor comenta que o fundador de sua família era Damião Cubas, que assim como Bernardino, era tanoeiro. Damião fez-se também lavrador, o que permitiu arranjar a vida e mandar seu filho, Luís, estudar em Coimbra. Como o sobrenome “cheirasse excessivamente a

¹⁴² PR, p. 17.

¹⁴³ Idem, p. 18.

tanoaria”, o pai de Brás Cubas dizia que o nome “fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros”. A fantasia para camuflar a verdadeira origem é exposta pelo próprio Brás Cubas, que comenta que o pai tinha seus “fumos de pacholice”. A confissão vai além e revela que o pai, antes de inventar tal história, havia falsificado uma genealogia: “entroncou-se na família [do] capitão-mor Brás Cubas, que fundou a vila de São Vicente [...]. Opôs-se-lhe, porém, a família do capitão-mor, e foi então que ele imaginou as trezentas cubas mouriscas.”¹⁴⁴

A necessidade de apagar um passado, visto como vergonhoso e inferior, indica a dimensão da preocupação com as aparências e com o status social na vida de indivíduos que têm por ambição encontrar lugar de destaque em uma sociedade desigual. Sujeitos que, buscando a autopromoção ou a preservação de um lugar frágil na estrutura hierárquica social, podem negar sua história, como no caso do pai de Brás Cubas, abandonar seus ideais, no caso de Porfírio e Bernardino, ou seu senso de justiça, no caso de Damião de “O caso da vara”.

A alegoria machadiana, no entanto, não trata apenas da questão da ambição política individual ou de demagogias. Ela se estende para uma temática maior, relacionada ao verdadeiro fazer artístico e sua relação com o tempo, tema esse que será abordado também em “Um erradio”, “Lágrimas de Xerxes” e “A estátua de José de Alencar”, como veremos em detalhe mais adiante. Em “O dicionário”, a reiteração dos concursos de poesia demonstra que, a despeito das adversidades, não importam as condições propostas, os madrigais do poeta se mostram sempre vencedores, o que atesta sua habilidade e reafirma sua condição criadora. Nesse sentido, os versos de Garção que encerram o conto surgem como desfecho à moda das histórias fabulares, com efeito moral: não são as tintas que fazem os grandes artistas, mas os grandes artistas assim o são porque souberam como combinar as tintas de que dispunham. Mais do que isso, os grandes artistas não sabem apenas usar bem os materiais para produzir sua arte, mas são únicos e, através de sua criação, se tornam eternos. A noção de eternidade será de grande importância para a leitura das *Páginas recolhidas* como conjunto, o que desenvolveremos com mais vagar ao longo das análises subsequentes. Em “O dicionário”, a arte surge pela primeira vez como forma a

¹⁴⁴ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Edição comentada e anotada por Antônio Medina Rodrigues. 4ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 72.

desafiar as barreiras temporais impostas à vida humana e como elemento de subversão e resistência aos caprichos individuais e mesquinhos.

Bernardino, ao fim, não alcança o que deseja, e, talvez, uma outra lição moral que poderia ser aferida do conto diga respeito ao desejo e ao amor. O poeta, inominado, é uma personagem tipo, a personificação do artista, talvez aos moldes dos grandes artistas exaltados nos versos de Garção. Ele representa todos os poetas apaixonados, e Estrelada, cujo nome é bem sugestivo, ocupa posição de musa e também o centro de seu afeto. A jovem, tal qual o imaginário de princesa dos contos maravilhosos, é “bela, rica e ilustre”. Esperta, ela recorre ao concurso do madrigal para tentar ficar com o seu amado poeta e escapar do matrimônio com o rei-tanoeiro. Enquanto o poeta é guiado pela arte e pelo amor à dama, o rei-tanoeiro deseja o matrimônio para preservar sua dinastia, motivado, uma vez mais, pela satisfação do interesse próprio.

Outro assunto central ao longo da narrativa está na oposição entre artifício (no sentido de habilidade artística) e artificialidade (dissimulação, afetação). As preocupações de Bernardino no âmbito da política se mostram extremamente superficiais, como, por exemplo, a ordem para garantir a “unidade moral do Estado pedia a conformidade exterior das cabeças”,¹⁴⁵ obrigando a todos os súditos a calvície. A superficialidade das preocupações do rei-tanoeiro, que se debruçavam sobre a aparência física de seus súditos, é acompanhada pela vaidade. Quando, acometido por uma doença, Bernardino perde um olho, seus ministros Alfa e Ômega o tranquilizam ao comparar a sua situação a do militar Aníbal (que perdera um olho em uma batalha da Guerra Púnica) e Homero (que perdera ambos os olhos, e sobre o qual o rei-tanoeiro teria vantagem). A bajulação despropositada é bem recebida pela mente vaidosa de Bernardino, e a partir da comparação com o autor da *Iliada* o rei terá confiança em vencer os concursos de madrigal.

A artificialidade de leis de Bernardino, assim como das comparações feitas por seus ministros, também está presente na criação da genealogia, como mencionado anteriormente, e no *Dicionário de Babel*, medida desesperada do rei para tentar superar o poeta amado de Estrelada. O dicionário criado por Alfa e Ômega era “a confusão das letras”, uma verdadeira mistura aleatória, construção arbitrária de uma língua falsa, sem respaldo cultural, sem sentido algum. Esse *Dicionário de Babel* é o

¹⁴⁵ PR, p. 18.

ponto máximo da cadeia de atitudes artificiais assumidas por Bernardino desde sua subida ao trono. E, apesar dos esforços do rei-tanoeiro, o poeta ainda consegue fazer o melhor madrigal, provando que contra a afetação intelectual o artifício artístico será sempre vencedor.

Nesse sentido, os versos escolhidos por Machado para finalizar o apólogo enfatizam a leitura que opõe a arte à imitação vulgar. O poema de Garção, “Sobre a imitação dos antigos”, tematiza a verdadeira arte como eterna e ridiculariza os vaidosos e prepotentes que buscam imitar os grandes artistas, sem entender que a glória daqueles está na maestria da elaboração de seus trabalhos. Os versos seguintes ao trecho selecionado por Machado chamam a atenção para o pedantismo:

Quem não percebe bem este segredo,
Cuida que em dizer *mor* tem dito tudo:
Que muito, se não ha discernimento,
E reina a afetação! Vejo pedantes,
Trepados em cadeiras, descompondo
Os mais honrados cidadãos de Atenas,

Tal estrofe bem poderia falar ao espírito de Bernardino, que fez da afetação seu governo, sem entender que não basta autoproclamar-se rei para ser um bom governante assim como não será a língua, inventada ou natural, que fará o grande poeta – é necessário trabalho para governar ou criar. Ainda outro trecho do poema parece relacionar-se com a história do rei-tanoeiro:

E o pedantismo pode mais que tudo,
Pois arrasta a razão, pisa a verdade;
E em sabendo servir-se da lisonja,
Voa por esses ares, sobe ao cume
Onde a vaidosa ideia ergueu o templo
Da fantástica fama. Ali se abraça
A soberba e a vaidade co’a preguiça:
Vive a ignorância ali, d’ali pretende
Ditar as leis do mundo. Mas que digo?¹⁴⁶

¹⁴⁶ GARÇÃO. “Sobre a imitação dos antigos”. In: CARNEIRO, Bernardino J. da S. *Poética para uso das escholas*. 6ª ed. Coimbra: Livraria de J. Augusto Orce, 1863, pp. 103-6. Disponível em:

O pedantismo de Bernardino manifesta-se na sua compreensão de que a habilidade intelectual estaria no uso de determinada palavra e não no exercício cognitivo de criar versos que formam um conjunto belo, daí sua insistência em limitar o repertório lexical que poderia ser usado nos concursos poéticos (apenas palavras antigas, apenas palavras modernas ou apenas palavras do *Dicionário de Babel*), como se a criação do melhor madrigal dependesse da língua empregada e não do trabalho artístico de pensar imagens e métricas, e como combiná-las da melhor forma. A inaptidão intelectual do rei-tanoeiro é partilhada com seus ministros, que inventam uma língua composta de letras sobrepostas sem sentido algum – inaptidão que será castigada com o corte de suas mãos.

Pela vaidade governava Bernardino, impondo seus caprichos aos súditos, sem nada alcançar por sua honra e mérito. Ao final da história, ele reconhece sua falta e renuncia sua pretensão de casar com Estrelada, ato que pode surpreender o leitor, pois pela primeira vez o rei não age pensando em si. Fechando-se na biblioteca, a leitura de Garção talvez faça com que ele refletia sobre o sentido da arte, uma vez que o narrador adverte que essa teria sido sua última leitura.

Se o caráter circunstancial das ações humanas marca o início do conto, com a troca do interesse coletivo pelo individual, a arte e sua capacidade de superar as restrições impostas pela afetação intelectual e de se eternizar no tempo assumem forte caráter de moral da história. O poeta, personagem tipo, representa a habilidade artística por natureza, iluminado pelo amor de Estrelada, num apólogo que revela a força da arte sobre o despotismo, e as limitações de um poder pautado pela vaidade e soberba, características assentadas na fraqueza intelectual do governante.

<<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&id=GGpaAAAACAAJ&dq=quem+n%C3%A3o+percebe+bem+este+segredo&q=soberba#v=onepage&q=e%20o%20pedantismo%20pode%20mais%20que&f=false>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

6. “Um erradio”

O mais extenso dos contos das *Páginas recolhidas* foi publicado inicialmente na revista *A Estação*, de forma seriada entre 15/09/1894 e 30/11/1894. Trata-se do relato do narrador-personagem Tosta à mulher, um mês depois de casados, a partir da visão de uma velha fotografia de um homem, que fora seu amigo na juventude. Ele irá lembrar os tempos da república de rapazes, espaço assemelhado a “um município do país da Boêmia”,¹⁴⁷ onde tudo era bagunçado e os moradores faziam as vezes de “estudantes, tradutores, revisores, namoradores”¹⁴⁸ e, eventualmente, colaboradores da imprensa. A essa casa passou a frequentar Elisiário, um homem boêmio, que nos seus trinta e cinco anos divertia os mais jovens e provocava a admiração deles por sua oratória eloquente e seus improvisos. Tosta, o mais moço de todos, acaba se afeiçoando por Elisiário e ficando próximo de tal figura, que, por sua vez, considera o rapaz uma espécie de pupilo, entretendo-se com ele em longas palestras, nas quais demonstrava sua erudição e conhecimento variado. O homem, que usava sempre uma sobrecasaca chamada pelos rapazes de opa, tinha um comportamento errante e irrequieto, denominando a si mesmo de “erradio”. Quando ele se casa por favor, Tosta o encontra transtornado. Ambos se distanciam, mas, passado um tempo, voltam a se encontrar. Ao visitar o amigo em sua nova casa, Tosta o vê, em um primeiro momento, como antes, havendo perdido apenas a peça de vestuário que lhe era marca registrada. Aos poucos percebe as mudanças no comportamento do antigo camarada, que já não tinha os arroubos criativos de antes, não fazia seus improvisos e demonstrava pouco interesse em proferir seus discursos e declamar versos. D. Jacinta, esposa de Elisiário, sentia que o casamento tolhera a veia criativa do marido; porém, ao fim, Tosta conclui que a vida de casal não poderia ser culpada por eliminar a poesia de Elisiário, mas sim o fato de a poesia ter sido apenas uma inspiração passageira em sua vida.

¹⁴⁷ PR, p. 25.

¹⁴⁸ Idem, p. 26.

Empregando um narrador testemunha, Machado de Assis apresenta o relato de Tosta para a esposa, mulher sem nome e nem fala, que figura no conto como uma interlocutora anônima, cuja indagação inicial sobre quem era o homem na foto motivará a história a ser contada. O conhecimento do vínculo de amizade entre o narrador e a personagem principal do conto parece, num primeiro momento, autorizar as análises que serão feitas por Tosta acerca do caráter de Elisiário, uma vez que ambos conviveram por um período. No entanto, a possível confiabilidade que a proximidade inspira não diminui o caráter recordativo – e por isso mesmo sujeito a falhas de memória e a uma visão particular dos fatos ocorridos – instaurado pela própria narrativa, que em duas passagens relembra se tratar de uma evocação a partir de uma fotografia. O marco temporal situa-se na década de 1860: o narrador descreve seus primeiros encontros com Elisiário, na rua do Lavradio, e diz, já em um ponto avançado da narrativa, “aí tens o que era esse homem fotografado em 1862”.¹⁴⁹

No primeiro encontro de Tosta com Elisiário, na referida casa da rua do Lavradio, há um trecho que chama a atenção por abordar, pela segunda vez no livro, a questão da escravidão. A abordagem difere em larga medida da usada por Machado em “O caso da vara”, pois, em “Um erradio”, o episódio se revela pontual, sem maiores repercussões para o desdobramento da narrativa, embora se destaque por seu caráter revelador do pensamento vigente na sociedade do século XIX. Elisiário chegara há pouco na casa e, ouvindo que os rapazes aguardavam a volta de Chico para saber se teriam jantar, pois esperavam que ele conseguisse vender a assinatura do jornal *Cernáculo*, o homem sugere explicitamente que eles vendessem o “bonito crioulo. É livre, não há dúvida, mas por isso mesmo compreenderá que, deixando-se vender como escravo, terão vocês com que pagar-lhe os ordenados...”¹⁵⁰ Os rapazes ali reunidos, representantes de um círculo intelectual, silenciam sobre o comentário de Elisiário. Logo na sequência, chega Chico com a assinatura para um semestre e comida, ao que o erradio comemora com festa e uma fala afetada, “a um assinante que paga não se dá recibo, para que ele pague outra vez”.¹⁵¹ O comentário sobre a venda de Chico, além de evidenciar a naturalização do discurso escravocrata também em meios intelectuais, como a roda dos jornalistas, denuncia as contradições da própria personagem, que, se considerava a vida livre seu maior bem, não consegue imaginar a

¹⁴⁹ Idem, p. 39.

¹⁵⁰ Idem, p. 27.

¹⁵¹ Idem, p. 28.

liberdade para além do próprio umbigo, ao propor leiloar a vida alheia sem o menor constrangimento. Mais uma vez, Machado de Assis não apresenta a crítica textualmente, deixando a cargo de seu leitor o julgamento da personagem.

Nesse terceiro texto da miscelânea, o autor elege uma vez mais o trabalho artístico como assunto, perspectiva que já figurava no conto anterior, e traça o perfil de um homem volúvel, a cujo talento faltava aplicação. Se em “O dicionário” a prática artística ganha corpo a partir do contraste da habilidade do poeta às tentativas infrutíferas de Bernardino em fazer belos versos, aqui, o enredo se centrará nas inspirações efêmeras de Elisiário e na sua inconstância, apresentando ao leitor o questionamento sobre a natureza do dom literário, e possíveis diferenciações entre o talento real e a inclinação poética passageira. Surge também associado ao fazer artístico um verniz de pedantismo, demonstrado pela oratória eloquente e a necessidade de provocar admiração, elementos que parecem permear as atitudes de Elisiário.

A arte enquanto assunto ficcional surge em outros contos machadianos, como, por exemplo, em “Cantiga de esponsais”, narrativa breve também publicada pela primeira vez na revista *A Estação* (1883) e posteriormente coligida na coletânea *Histórias sem data* (1884). Nesse conto, o narrador apresenta a tese de que “há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens”.¹⁵² A história traz a personagem Romão Pires, maestro conhecido e querido, que regia a orquestrada na igreja do Carmo. Ele regia com dedicação a missa, mas nenhuma música era de sua autoria e, aos sessenta anos, carregava a melancolia da impossibilidade de ter composição própria. Mestre Romão, como era chamado, apesar de dispor de um repertório vasto e de levar consigo “um mundo de harmonias novas e originais”,¹⁵³ não conseguia escrever. Quando rapaz, teve um súbito lampejo de inspiração dias depois do casamento, mas ela logo se dissipou, ficando a obra inacabada. Um dia, o maestro resolve retomar o canto esponsalício, senta ao cravo e tenta seguir a composição a partir da última nota. De onde está sentado, vê pela janela um casal de recém-casados e pensa que a composição que fará poderá ser tocada por eles. No entanto, apesar da tentativa, não consegue nada. O maestro já havia desistido da empreitada, quando, de

¹⁵² V. 2, p. 37.

¹⁵³ Idem, *ibidem*.

repente, escuta a jovem cantarolar uma canção, a partir justamente da nota que ficara pendente (lá). O narrador diz que a moça cantarolando à toa, olhando ao marido, faz “uma linda frase musical”,¹⁵⁴ inconscientemente completando a composição que mestre Romão nunca conseguira finalizar. Após ouvir aquilo o maestro falece.

A leitura dos dois contos sugere que existem ao menos dois atributos necessários para a realização artística: a inspiração original e a dedicação ao trabalho. Se a mestre Romão parece faltar o primeiro, visto que em momentos diferentes empenhou-se, em vão, a criar uma composição; a Elisiário faltava o segundo, sendo seus arroubos de criatividade passageiros e infrutíferos, na medida em que ele nunca os transcrevia no papel, dependendo sempre de uma outra pessoa para registrar as ideias que lhe surgiam. Ao fim, ambas as personagens carregam uma falta irremediável, não conseguindo, por razões diferentes, alcançar a produção artística. No caso do conto “Um erradio” avulta em primeiro plano a questão da inconstância, assunto que se desdobra em outros textos do livro e evidencia, por contraste, que a permanência encontra apenas suporte nas manifestações naturais e verdadeiramente artísticas.

Como já dito, enquanto narrador testemunha, Tosta faz o exercício de recontar uma parte de sua vida para a esposa a partir de uma fotografia. O ato de rememorar propicia, no momento presente da narração, a possibilidade de interpretar os acontecimentos e delinear o perfil do amigo à luz da experiência adquirida com os anos. A ressignificação e interpretação do passado evocado pela contemplação de um objeto recordativo aparece também em “Papéis velhos”, último conto da miscelânea, quando o deputado Brotero tira da gaveta cartas antigas e as lê. Já em o “O velho Senado”, o narrador machadiano apresenta um recorte da casa parlamentar a partir das gravuras de Sisson, como também veremos adiante. Nos referidos casos, o movimento de voltar os olhos para o que se foi, a expressão da memória, o ato de recontar e as transformações do tempo estão presentes, delineando mais um eixo a atravessar essas *Páginas recolhidas*: a subjetivação da memória.

Retomando o enredo de “Um erradio”, Elisiário é caracterizado por sua postura teatral e por possuir um alto grau de improviso criativo, que provocava admiração entre os rapazes. Logo no começo da narrativa, a personagem começa a ser singularizada pela vestimenta, a longa sobrecasaca chamada opa. Também carregava

¹⁵⁴ Idem, p. 38.

por vezes uma bengala, item que ajuda a compor o conjunto de seu figurino. Considerando-se que o conto foi publicado inicialmente n’*A Estação*, o destaque conferido para a veste enriquece a composição de Elisiário ao lhe reforçar simbolicamente a personalidade errática e dialoga com o perfil de leitores dessa revista de moda. Único texto da miscelânea que foi primeiramente publicado nesse periódico, o conto diferencia-se estruturalmente dos demais não apenas pela extensão, mas por apresentar passagens mais descritivas de personagens e ambientes, com comentários eventuais do narrador sobre indumentárias, acessórios e enfeites, detalhes esses que povoam o universo da revista e de seu público leitor.

A opa é uma espécie de capa sem mangas ou botões, mas com aberturas pelas quais os braços ficam livres, conferindo maior mobilidade gestual. A veste é tema de mote logo no começo da história – “Podia embrulhar o mundo/ A opa do Elisiário”,¹⁵⁵ sugerindo não apenas sua dimensão larga, mas também a variedade cultural cultivada pelo erudito erradio. Ao homem que prezava pela liberdade incondicional, uma roupa que não lhe tolhia os movimentos se adequava à sua espontaneidade e representava a materialização de um modo de viver. A opa era o erradio no seu estilo solto, leve, tanto que, quando ele perde a peça, seu estado irrequieto passa por um processo de arrefecimento. A perda do traje simboliza a morte de um estado de espírito, como afirma a própria fala de Elisiário a Tosta: “Já me não faltam botões nos paletós que trago... Pena! Melhor que eles eram os botões que faltavam”,¹⁵⁶ alusão que faz à opa ausente. E complementa a frase dizendo que faria um epicédio a ela, isto é, um “hino fúnebre, frequentemente improvisado, que se cantava nas cerimônias dos funerais”,¹⁵⁷ canto que estaria ao gosto do grande improvisador que era. As conjecturas sobre onde andaria a roupa ressaltam a ideia de movimento incessante, como se a opa ainda pudesse experimentar caminhos incertos, os quais Elisiário já não poderia percorrer.

Outro detalhe de vestuário que merece atenção é o botão de coral, presente de aniversário dado por Jacinta a Elisiário, antes do casamento. A peça não passa despercebida, pois não era feitiço do homem portar joias. A sós com Tosta, Elisiário entrega-lhe o botão para que ele pudesse resolver uma situação financeira de forma imediata. Simbolicamente, o botão preso à roupa já anunciava, talvez, botões futuros,

¹⁵⁵ PR, p. 26.

¹⁵⁶ Idem, p. 43.

¹⁵⁷ Epicédio. In: Houaiss. Disponível em <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-2/html/index.php - 13>. Acesso em: 21 de maio de 2021.

que tomariam parte na vida de Elisiário quando casado, prendendo não só camisas e paletós, mas o desprendimento que lhe era característico.

A noção de inconstância, anunciada no título do texto, é dada logo no introito da narrativa, não só pela presença incerta de Elisiário na casa dos rapazes como também pela descrição que se apresenta de sua formação intelectual e profissional: “era professor de latim e explicador de matemáticas. Não era formado em coisa nenhuma, posto estudasse engenharia, medicina e direito, deixando em todas as faculdades fama de grande talento sem aplicação. Seria bom prosador, se fosse capaz de escrever vinte minutos seguidos; era poeta de improviso”.¹⁵⁸ O comportamento irrequieto encontra-se evidenciado também pelas andanças do homem pelos diversos bairros cariocas, como por sua impaciência ao assistir a uma peça de teatro (dificilmente conseguia ficar parado na cadeira, e a mera possibilidade de não poder sair no meio de um ato o atormentava) ou por sua volubilidade política (“pensava segundo a disposição do dia, liberal exaltado ou conservador corcunda”¹⁵⁹). Elisiário era então esse homem errante, cuja figura bruxuleava e encantava ao mesmo tempo que demonstrava a sua condição radicalmente incerta, imprevisível. Revelava-se também vaidoso, “atrevido por causa de uma sobrinha de amor-próprio, que não tolerava a menor picada”.¹⁶⁰

O narrador relata episódios da convivência com Elisiário que pouco a pouco compõem e reforçam esse perfil erradio. No entanto, a história ultrapassa a mera descrição de um tipo flâneur e boêmio para tratar, em perspectiva mais ampla, a dimensão dessa inconstância, que transborda por toda a vivência da personagem. Ele possui uma nota de preguiça em seu temperamento, como será dito mais à frente na narrativa, palavra que não traz o charme camuflado do adjetivo “erradio”. O ápice desse comportamento se revelará quando Elisiário se vê obrigado a casar com a filha de seu protetor, o dr. Lousada. A partir do casamento a vida do homem encontra outro ritmo e diminuem suas andanças e improvisos.

Dona Jacinta acredita que o casamento foi uma castração criativa para o marido, algo que ela lamenta e pelo qual se sente culpada. A mulher tinha aulas de latim com Elisiário e pedia para que ele lhe ditasse suas criações, as quais ela passaria ao papel. No entanto, seus esforços são vãos. Quando Tosta retoma o contato com o

¹⁵⁸ PR, pp. 28-9.

¹⁵⁹ Idem, pp. 38-9.

¹⁶⁰ Idem, p. 29.

amigo, Jacinta conseguira que ele publicasse um livro de poesia e tentava agora convencê-lo a revisar a obra para fazer uma nova remessa, ao que o marido resistia. Se assumirmos como verdadeiras as conjecturas de Tosta sobre o perfil de Jacinta, essa mulher parecia com o marido pela oposição de gênios. O olhar de Tosta sobre a moça encontra nela não o amor de uma esposa, mas a mais elevada admiração, sentimento idealizado ao ponto de incitar o sacrifício ao amor em nome de uma devoção intelectual. A falta de constância demonstrada por Elisiário contrasta com a persistência da esposa em continuar a acreditar nele, e reforça o forte desejo de Jacinta de colocar-se à disposição para nutrir a criatividade do marido, incentivando-o de todas as maneiras que podia, sem se deixar convencer pela falta de atitude do cônjuge. Ao menos, essa é a análise que faz Tosta: “O projeto era desposá-lo. Uma vez casados, ela lhe daria a ambição que não tinha, o estímulo, o hábito do trabalho regular, metódico, e naturalmente abundante”.¹⁶¹

A ideia de nutrição e sacrifício parecem-nos importante para a interpretação da personagem de Jacinta. Seu nome designa uma planta que carrega uma história mitológica: o jovem e belo Jacinto era desejado pelos deuses Zéfiro e Apolo, e sua preferência pelo segundo provoca os ciúmes do primeiro, cuja reação ao amor ferido resultará na morte do rapaz. Apolo, então, recolhe o sangue de Jacinto e o transforma em flor, cujo nome, em grego, traduziria a expressão de dor “ai de mim!”¹⁶². Se na mitologia a perda do amor é transmutada em beleza (a flor), no conto machadiano o ato de abdicação do amor em nome da arte (o belo) é atitude definidora do caráter de Jacinta, que se não tinha grande beleza, como sugere o narrador, afigura-se como abnegada, inteligente e dedicada, idealização de perfil feminino. Nesse sentido, é importante lembrar que “Um erradio” foi publicado inicialmente por Machado na revista *A Estação*, cujo público leitor visava sobretudo mulheres. A revista prezava a sobriedade nos costumes e nas vestimentas, e tinha por público-alvo uma leitora culta, inteirada das novidades nos campos das artes e ciências, moderna e elegante¹⁶³ – perfil esse que encontraria no comportamento de Jacinta um bom modelo, principalmente por suas ambições intelectuais, seu interesse em aprender latim e sua preocupação com o rumo artístico de Elisiário.

¹⁶¹ PR, p. 52.

¹⁶² Jacinto. In: OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2005, p. 203.

¹⁶³ Para uma análise detalhada sobre o perfil editorial d’*A Estação* e os preceitos da revista quanto ao bom gosto, ver TEIXEIRA, Ivan, op. cit., pp. 47-98.

No entanto, se a moça se casa motivada pela vontade de prover esse substrato à criatividade do marido, de nutri-la com a dedicação regrada e ordeira da vida em matrimônio, tal qual os cuidados requeridos por uma planta, ela vê suas expectativas frustradas com o passar do tempo e se mostra atormentada pela possibilidade de o casamento não ter sido a terra fértil para a inspiração de Elisiário dar frutos de forma constante, mas, ao contrário, ser terra estéril, a erradicar-lhe o veio criativo. A personagem de Jacinta ganha o enquadramento, pelo olhar do próprio marido, como “dedicada, serviçal”, demonstrando lugar específico e restrito da condição da mulher no século XIX. Esse perfil contrasta com a personagem feminina do primeiro conto da miscelânea, sinhá Rita, descrita em sua força e poder de influência, como visto anteriormente. Apesar de não compartilhar com a viúva a mesma energia e imperatividade, a agência de Jacinta não era de todo nula, visto que conseguiu que o referido volume de poesias fosse publicado.

Em “Um erradio”, assim como em “O caso da vara”, encontramos novamente a imagem de “caminho”, no sentido de direcionamento intencional da personagem a algo. A palavra que dá título ao conto designa, segundo o dicionário *Houaiss*, “que ou aquele que erra, que vagueia”; “que ou aquele que se encontra perdido no caminho; que ou quem está desnortado”.¹⁶⁴ O título parece adequado para demonstrar o estado interior da personagem de Elisiário, que não possui rumo certo na vida, bem como a imagem exterior cultivada para si mesmo pelo homem, de boêmio e de flâneur, num perambular constante tanto pelas ruas quanto por interesses e assuntos intelectuais variados. São muitas as passagens que tratam da inconstância da personagem, a maioria marcada pela incompletude: não consegue terminar obra alguma, abandona três cursos universitários, não logra ajudar Tostas, nada disso, no entanto, depõe contra sua erudição.

Damião, no conto inaugural da miscelânea, estava incerto, sem saber para onde seguir. De modo semelhante encontramos Elisiário, com a diferença de que, ao menos até onde a visão de Tosta consegue alcançar, não havia por parte do homem o desejo de escolher uma direção específica. Assim, as andanças descritas no começo da narrativa e o comportamento errante são em si o próprio movimento característico de Elisiário, que não se fixa em intenção alguma. Ao contrário de Damião, cujo andar desnortado era consequência da situação de fuga e da incerteza na qual se

¹⁶⁴ Erradio. In: Houaiss. Disponível em <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#6>. Acesso em: 12 de maio de 2021.

encontrava, em Elisiário o atributo errante é a própria definição de sua personalidade, madura, em seus trinta e cinco anos, e avessa à permanência de qualquer natureza. Os caminhos percorridos pelo homem levam-no a uma vida exterior que se alimentava da própria capacidade de transitar em meio ao disperso, ao variado.

Nesse sentido, a espacialidade apresenta-se como elemento a ser considerado na leitura do terceiro texto da miscelânea. Quando praticava sua vida de boêmio, Elisiário estava em todo lugar e em parte alguma, num movimento incessante. Porém, ao se casar, além de perder a roupa que lhe era característica, parece que seu espírito se aquieta, diminuindo as andanças incertas pela cidade e também seus improvisos. Seria possível, talvez, pensar numa relação dual que aproxima o espaço físico ao emocional. Delineia-se uma dicotomia entre o mundo íntimo, experienciado na vida a dois, voltada para dentro, para a casa, e um mundo público, onde a personalidade de Elisiário expandia-se de forma desordenada e ansiosa por uma plateia a lhe presenciar os momentos de espontânea e efêmera criação, representado também no vagar pelas ruas de variados bairros. Esse contraste entre dentro/ fora pode ser percebido em “O caso da vara”, na fuga de Damião do seminário, encontrando-se desnorteado e confuso enquanto caminhava sem destino certo, e, posteriormente, no estabelecimento de um refúgio provisório na casa de sinhá Rita, quando seu caráter é posto verdadeiramente à prova, num dilema íntimo e cruel.

Em “Um erradio”, a ordem dos acontecimentos relatada por Tosta permite a comparação e a identificação da diferença entre a vida de solteiro errante e a de homem casado e caseiro, evidenciando o que a intersecção dentro e fora revela da personagem: a face voltada para o exterior é eloquente em demasia, disfarçando um interior marcado pela falta – de talento, de consistência, enfim, falta verdadeiramente artística, como conclui Tosta ao fim do conto.

Apontada como característica do erradio, ou talvez fraqueza moral a depender do julgamento do leitor, a preguiça também é tratada no primeiro conto da miscelânea, no comportamento evasivo e medroso de João Carneiro. Se no caso do padrinho de Damião tal aspecto se mostra um recurso para preservar relações de compadrio e evitar o confronto com uma força maior de poder (o pai do protagonista), em Elisiário a preguiça surge como justificativa para a falta de persistência para o trabalho criativo, associada a uma vaidade insinuada – sugerida pela inclinação da personagem em expor sua erudição e fazer improvisos, sem demonstrar interesse em

dedicar tempo para escrever ou revisar ideias, indicando o gosto restrito em provocar a admiração alheia.

O assunto da vaidade havia aparecido já no segundo conto das *Páginas recolhidas*. Por vaidade e presunção Bernardino criara leis para fazer os súditos se assemelharem a ele. Motivado por elas, acreditava poder vencer o poeta ao lhe impor restrições formais para a composição dos madrigais. No entanto, como visto anteriormente, essas regras não conseguem impedir o verdadeiro artista de elaborar os melhores versos. Essa mensagem final de “O dicionário” ressoa com a frase empregada por Tosta para encerrar sua história à esposa: “a quietação e o método não dariam cabo do poeta, se a poesia nele não fosse uma grande febre da mocidade...”¹⁶⁵ De ambos finais, emerge a noção de que o fazer artístico requer um processo de trabalho: no caso de “O dicionário” isso é enfatizado pelos versos de Garção (a mistura das tintas faz os grandes artistas eternos, não as tintas em si); no caso de “Um erradio” pela recusa de Elisiário em escrever e revisar suas ideias. Além disso, implicitamente, em ambos os casos aparece a noção de que a arte é capaz de resistir ao tempo, e por isso a poesia não teria se mantido viva em Elisiário.

Ainda pensando nas qualidades do fazer artístico a partir da leitura dos dois contos do livro, parece que ambos compartilham uma ligação entre arte e amor. Em “O dicionário”, o poeta apaixonado (e que tem seu amor correspondido) sagra-se vencedor dos concursos; em “O erradio”, o casamento sem amor pouco contribui para as criações efêmeras de Elisiário. A ligação de um estado de enamoramento e a inspiração artística está implícita também no já mencionado conto “Cantiga de esponsais”, quando o narrador comenta que “a moça, embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, *inconscientemente*, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca”.¹⁶⁶ Nesse excerto, a ideia de uma composição acidental, mas muito bonita, feita quando a jovem estava a contemplar o marido, ressalta a ideia de que o estado sentimental favoreceria a inspiração (assim como o fato de que a única composição que mestre Romão conseguiu esboçar foi feita logo após seu casamento). Todavia, se o amor poderia contribuir para a criação artística, a noção de arte parece só fazer sentido quando conscientemente trabalhada – afinal, em “O dicionário”, o poeta estudou a língua

¹⁶⁵ PR, 53.

¹⁶⁶ V. 2, p. 39. Grifo nosso.

artificial do Dicionário de Babel para fazer sua última composição, e Elisiário, se tinha talento, não poderia ser artista apenas de improviso, tendo em vista que sua criatividade não resiste ao avançar do tempo e acaba por mostrar sua debilidade.

O relato de Tosta, a partir da fotografia de Elisiário, para a esposa mostra-se um perfil feito com o distanciamento dos anos. O que a fotografia não poderia guardar da personalidade do homem ganha vida por meio da experiência do rapaz, agora recém-casado, e elege como objeto um tipo específico: um boêmio, com inspiração criativa invejável, mas com falta de dedicação.

Ao fim da história, Tosta reafirma que o amigo continuava o mesmo erradio. É verdade que quando voltou a frequentar a casa de Elisiário, depois de um tempo sem vê-lo, encontrou-o como antes; ele ainda “tinha surtos de eloquência”¹⁶⁷ e aconteceu de ir visitá-lo certa vez e não o encontrar, pois estava fazendo uma visita no morro, o que faz supor que talvez o hábito das andanças não tinha sido de todo perdido. No entanto, o narrador nota, com o tempo, uma mudança de jeito no amigo, agora “a incoerência dos gestos era já menor, ou estava prestes a acabar inteiramente. A inquietação desaparecera.”¹⁶⁸ Percebe que arrefecia em Elisiário o desejo de improvisar, “perdeu o costume”, “o gosto da palavra morria”, “afinal vivia aborrecido”.¹⁶⁹ Se as percepções de Tosta estão certas, então o que ele quer dizer à sua mulher quando afirma que via ainda o mesmo erradio? O narrador não culpa o casamento pela perda do interesse artístico, atribui a mudança paulatina de temperamento à transitoriedade inerente do amigo, num paradoxo em que o desinteresse pelo improviso seria mais um elemento da personalidade curiosa e aborrecida de Elisiário, perdendo o gosto pela poesia como perdia o gosto pelo teatro. Quando os discursos e poemas começavam a ficar repetitivos, eles rareavam e mostravam os limites da criatividade de Elisiário. Assim, o desfecho do terceiro conto da miscelânea sugere a constância na incerteza e na qualidade efêmera das ações humanas, indicando implicitamente que essas qualidades seriam estranhas à natureza verdadeiramente artística.

¹⁶⁷ PR, p. 43.

¹⁶⁸ Idem, p. 45.

¹⁶⁹ Idem, pp. 47 e 50.

7. “Eterno!”

O triângulo amoroso, assunto comum na prosa machadiana, presente, apenas para citar alguns exemplos entre os contos, em “A cartomante”, “Noite de almirante”, “A causa secreta”, permeia também o quarto texto das *Páginas recolhidas*. Publicado inicialmente na *Gazeta de Notícias*, em 9 de setembro de 1887, “Eterno!” centra-se na relação entre dois amigos, Norberto e Simeão, e na paixão que primeiro um e depois o outro nutrirá por iaiá Lindinha, a baronesa. Os amigos moravam no Rio de Janeiro e estudavam medicina. Norberto, sofrendo de amor pela mulher, na época casada com um homem mais velho, tem em Simeão seu confessor, que ao escutar as ameaças do amigo de matar-se pela desgraça da situação e presenciar os choros e discurso desesperado, tenta chamá-lo à racionalidade. Ouvindo de Norberto que a baronesa e o marido retornariam para Bahia dali a pouco tempo, Simeão relata que também precisaria partir para lá, pois o tio que lhe custeava a vida no Rio, cansado das vadiagens do sobrinho, avisara em carta que lhe cortaria a mesada, chamando o rapaz a concluir o curso de medicina na Bahia, onde morava. A partir dessa coincidência, decide-se Norberto também embarcar, porém a oposição de seu pai à mudança é definitiva. Simeão, então, sugere se aproximar do casal, que já conhecia, e investigar se a moça correspondia aos sentimentos do amigo, ficando encarregado de lhe sondar o coração e avisar a Norberto o que conseguisse descobrir. Com essa esperança, os amigos se despendem. No decurso da história, Simeão, nas suas frequentes visitas ao casal, apaixona-se pela moça, e é por ela correspondido. O amor proibido pode ser vivido depois que o barão falece e Simeão, a pedido da jovem, conclui os estudos. Em visita ao Rio com a esposa, ele teme rever o amigo, não sabe como lhe contará do ocorrido. No fim, descobre que aquele também havia se casado e estava perdidamente apaixonado tal como se dizia estar pela baronesa tempos antes.

Narrada em primeira pessoa, a partir da perspectiva de Simeão, a história se passa na década de 1860. Assemelhando-se com Elisiário pela vida desregrada, porém alguns anos mais jovem, o protagonista do conto gostava de folgar, gastava mais do que recebia do tio como mesada, contraíra dívidas, repetira um ano no curso de

medicina. Além da sugestão de vida boemia do rapaz de vinte sete anos, o conto parece ligar-se ao seu predecessor pela noção de transitoriedade, que assume nova dimensão em “Eterno!”, ao tratar do caráter circunstancial das ações humanas pelo efeito do tempo sobre os sentimentos de Norberto e relativizar noções tidas como absolutas.

O uso por parte de Machado de um narrador protagonista aproxima o leitor de Simeão, que em determinadas passagens pede a seu interlocutor imaginário se não a anuência, a compreensão benevolente de seus atos: “Que o leitor me não condene sem remissão nem agravo”.¹⁷⁰ O recurso de enunciar o leitor, já conhecido no universo da prosa machadiana, chama o interlocutor para mais perto da narração e, principalmente, do protagonista, que parece querer se defender de possíveis acusações e conquistar sua simpatia. Simeão verbaliza ao leitor que tinha vergonha da situação na qual se encontrava, mas o desespero do amigo o faz superar logo o embaraço (“a necessidade de consolá-lo ou desenganá-lo era superior a qualquer outra consideração”¹⁷¹). O constrangimento, talvez real, talvez fingido, vem da consciência do papel que fazia. Em um primeiro momento, pela maquinação de se aproximar de iaiá Lindinha e do barão com a finalidade de descobrir os sentimentos da baronesa por Norberto; depois em não falar toda a verdade ao amigo e rarear a comunicação com ele, quando apercebido da própria paixão que passa a nutrir pela moça; então, finalmente, na manutenção do segredo, escondendo do amigo o desenrolar da situação e seu casamento.

Mas voltemos ao começo, quando Norberto chorava desesperado e ameaçava dar cabo da própria vida. O conto inicia-se com a cena em que Simeão aconselha Norberto a acabar “com essa paixão ridícula e humilhante”, chamando-o de “meu pateta”.¹⁷² Simeão argumenta que a moça não fazia caso de Norberto, ademais a situação era arriscada; ela era casada. Logo no início da história, Simeão apresenta-se como pessoa a tirar o amigo do estado de arrebatamento amoroso, e trazê-lo à razão. Norberto, por sua vez, mostra-se perdido em lágrimas, gestos nervosos (“meteu as unhas na cabeça”, “rolava na cama, batia com a cabeça, mordida o travesseiro”¹⁷³) e utilizando uma oratória atravessada de sentimentos à flor da pele (“que era ser homem

¹⁷⁰ PR, p. 66.

¹⁷¹ Idem, p. 64.

¹⁷² Idem, p. 57 (ambas as citações na frase).

¹⁷³ Idem, pp. 57 e 60.

senão amar a mais divina das criaturas e morrer por ela?”¹⁷⁴), como os tipos românticos. Simeão não alimenta essa melancolia da paixão, falando ironicamente, quando o amigo lhe dizia que esperava outros conselhos: “Que compres uma pistola ou uma gazua? Algum narcótico?”.¹⁷⁵ Nessa primeira cena do conto, delinea-se a diferença do estado de espírito de ambas as personagens, que formam uma dupla representada de um lado pela razão e de outro pela emoção.

A idealização do amor e o exagero da movimentação de Norberto, que diante da possibilidade de perder contato com a mulher desejada conjectura a morte, evocam o discurso romântico, que será, todavia, relativizado no decorrer da história. O caricato da situação tal como é apresentada pela perspectiva de Simeão encontra, talvez, respaldo em outros textos de Machado de Assis. No seu artigo “‘O imortal’ e a verossimilhança”, João A. Hansen evidencia as modificações da prosa machadiana a partir dos anos 1880, propondo que a noção de verossimilhança é colocada em xeque pelo autor. Ao analisar os recursos narrativos empregados para construção do conto “O imortal”, ele mostra o uso da parodia do gênero romanescos e argumenta que: “as paixões intensas — a solidão moral, a paixão amorosa, a honra ultrajada, o desespero suicida etc. —, que passavam por sublimes, digamos que entre 1830 e 1870, são efetivamente cômicas em 1882”.¹⁷⁶

“O último capítulo”, texto publicado também na *Gazeta de Notícias*, em 1883, e reunido posteriormente em *Histórias sem data* (1884), traz dois exemplos de trio amoroso, vividos pela mesma personagem, Gonçalves. O conto constitui-se como o bilhete de suicídio do narrador protagonista que, depois de enfrentar desavenças, decide matar-se. Entre os episódios mencionados em sua carta está o namoro com uma viúva, que lhe mandava cartas jurando amor eterno. Um amigo, a quem havia contado da relação, lhe pede certa vez dinheiro emprestado (após afirmar que o casamento de Gonçalves com a mulher era um dogma). Passados seis meses do empréstimo, o dito amigo casa-se com a viúva, deixando o narrador sem a namorada e sem o dinheiro. A essa primeira traição juntará uma segunda e derradeira, que motivará o seu suicídio: casado com uma mulher sem paixão, depois de sua morte, descobre que ela e outro amigo trocavam correspondência e nutriam um sentimento mútuo de afeto. A descoberta é fatal para Gonçalves. Nessa história, a ideia de amor

¹⁷⁴ Idem, p. 59.

¹⁷⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁶ HANSEN, João Adolfo. “‘O imortal’ e a verossimilhança”. In: *Teresa*, 2005, n. 6-7, p. 69. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116608>>. Acesso em: 11 de jun. de 2022.

eterno é, assim como no conto das *Páginas recolhidas*, desconstruída pela mudança de parceiros por parte daqueles que o professam (a viúva, no primeiro caso; Norberto, no segundo). No entanto, no conto da miscelânea o desmanche da eternidade enquanto valor absoluto ultrapassa a dimensão amorosa para abarcar o prosaico, o cotidiano. A relativização do que é imutável não ocorre apenas porque há a possibilidade de uma personagem direcionar seu desejo para uma outra, mas porque a noção de permanência se aplica para o que seria considerado banal, corriqueiro: “eterno é o fiscal da minha rua”,¹⁷⁷ dirá o cocheiro no conto. A possibilidade de o eterno estar associado não a um sentimento elevado como o amor, mas à importunação de um fiscal demonstra uma inversão de valores, em que uma categoria absoluta se mostra fragmentária e relativa, podendo assumir significados diversos em situações diferentes e implicando uma transitoriedade que contraria a noção de completude sugerida pelo eterno.

Retomando a ação da personagem Simeão, no mesmo momento em que se inteirava da carta do amigo, que o chamava a casa para pedir conselhos, pois recebera uma notícia terrível e pensava em jogar-se ao mar, também tomava conhecimento da carta do tio, que lhe avisava da decisão de lhe cortar a mesada, e dizia ao sobrinho que fosse morar com ele e concluísse os estudos na Bahia. Intercalando os tempos, o narrador protagonista começa a narrativa com a cena do encontro com o amigo, mencionada anteriormente, e faz um recuo temporal para descrever esse momento de leitura de ambas as missivas, para então retomar o diálogo em casa de Norberto. É interessante notar que, nesse movimento temporal, não se indica em nenhum momento qual será a resolução de Simeão, se cederá ou não ao pedido do tio. A princípio ele se zanga, diz para si mesmo que o tio que guardasse o dinheiro, pois a imaginação, “madre amiga”, teria lhe apontado logo de saída “uma infinidade de recursos, que bastavam a dispensar os magros cobres de um velho avarento”;¹⁷⁸ no entanto, logo depois, relê a carta e percebe que a situação não era tão simples: “estava tão afeito a ir à rua da Quitanda receber a pensão mensal e a gastá-la em dobro, que mal podia adotar outro sistema”.¹⁷⁹ Quando retoma o diálogo com Norberto, só depois de este lhe contar que a baronesa voltaria à Bahia é que Simeão revela sua decisão (para o amigo e para nós leitores) de que também iria, fato que abre a

¹⁷⁷ PR, p. 72.

¹⁷⁸ Idem, p. 59.

¹⁷⁹ Idem, *ibidem*.

possibilidade de ele ter se decidido depois de saber da partida do casal. O mais provável é que o rapaz, mimado como parecia ser, levando a vida sem preocupações, preferia o conforto das despesas pagas ao trabalho de se sustentar por conta própria, o que, todavia, não exclui a possibilidade de ele ver com bons olhos a coincidência da viagem.

No princípio da narrativa, Simeão pouco incentivo dá para a paixão do amigo, questionando se a moça de fato gostava dele. Quando Norberto, após a negativa do pai de anuir com a viagem para Bahia junto com os demais, decide de madrugada fugir do Rio dali a algum tempo, Simeão o convence do contrário e acrescenta que o fazia “unicamente no interesse dele próprio”, justificando que “ir sem certeza de nada, ir dar com o nariz na porta, porque a mulher, se não gosta de ti, e te vê lá, é capaz de perceber logo o motivo da tua viagem, e não te recebe”.¹⁸⁰ Se a atitude de estabelecer a dúvida sobre os sentimentos da baronesa mostra-se como argumento racional para impedir que o amigo padeça de frustração maior, ela também permite que as intenções de Simeão sejam vistas com alguma ressalva, como faz o próprio Norberto, quando pergunta: “Que sabes tu?” À dúvida Simeão oferece o plano de tentar descobrir o que a moça sentia, mantendo o amigo informado. O narrador, então, se mostra solidário às dores de Norberto, dizendo que naquela época “apenas sabia chorar com ele”.¹⁸¹ Essa preocupação com os sentimentos do amigo aparece em outras passagens que, relidas com o conhecimento do desfecho da história, parecem demonstrar o receio do narrador com o julgamento de seus atos, querendo garantir a legitimidade de suas intenções, como nas passagens: “padecia com ele, a razão cedia à compaixão, as nossas naturezas fundiam-se em uma só lástima”¹⁸² ou “entrou-me na alma a esperança de que ela não desgostasse dele – justamente o que eu negava antes. Talvez fosse o desejo de o ver feliz; podia ser uma instigação da vaidade que me acenasse com a vitória em favor do desgraçado”.¹⁸³

Simeão trata do primeiro diálogo que teve com iaiá Lindinha, no qual a moça, depois de ouvir os elogios a Norberto, diz que ele parecia ser boa pessoa, que lhe disseram ser muito estudioso, ao que Simeão apenas confirma, “muito”. A fala curta contrasta com a eloquência derramada de antes (“a melhor alma, a mais pura e mais ardente”, “arcanjo e herói – para dizer à terra as delícias do céu, e para escalar o céu,

¹⁸⁰ Idem, p. 62.

¹⁸¹ Idem, p. 63.

¹⁸² Idem, p. 62.

¹⁸³ Idem, p. 64.

se for preciso ir lá levar as lamentações humanas...”) ¹⁸⁴ e, como se estivesse antecipando a possível desconfiança do leitor diante da mudança no discurso, ele se explica “Não insisti para não atropelar os acontecimentos...”¹⁸⁵ E, logo na sequência, faz uma digressão, recurso comum na prosa machadiana, para discorrer sobre o papel do tempo na interpretação dos acontecimentos, novamente apresentado o que poderia ser uma justificativa antecipada ao desenrolar de suas ações, que, como sabemos, resultaria no casamento com iaiá Lindinha.

No trecho em questão Simeão desculpa-se outra vez, mas conta com a consideração do leitor, pois já se passaram vinte e sete anos do ocorrido. E, se essa explicação não bastasse, diz a seguinte máxima: “Confio do Tempo, que é um insigne alquimista. Dá-se-lhe um punhado de lodo, ele o restitui em diamantes; quando menos, em cascalho”. ¹⁸⁶ A alquimia que o correr dos anos confere aos acontecimentos passados sugere haver algo a ser transformado naquilo que Simeão conta (ou não conta) a seus leitores. O que poderia indicar, novamente, que suas intenções talvez já estivessem comprometidas nesse diálogo breve, ainda que não seja explicitado nenhum sentimento, há algo que já se anunciava ali. Ou, talvez, no ato de lembrar o que se passou, Simeão queira evitar esse tipo de julgamento sobre sua interação com iaiá Lindinha, e por isso dedica-se a construir semelhante justificativa. Ele continua com o seguinte exemplo:

Assim é que, se um homem de Estado escrever e publicar as suas memórias, tão sem escrúpulo, que lhes não falte nada, nem confidências pessoais, nem segredos do governo, nem até amores, amores particularíssimos e inconfessáveis, verá que escândalo levanta o livro. Dirão, e dirão bem, que o autor é um cínico, indigno dos homens que confiaram nele e das mulheres que o amaram. Clamor sincero e legítimo, porque o caráter público impõe muitos resguardos; os bons costumes e o próprio respeito às mulheres amadas constringem ao silêncio...¹⁸⁷

Não é possível deixar de pensar em Brás Cubas, que, como defunto autor, vale-se da liberdade que apenas a morte (ou, seguindo o raciocínio de Simeão, os anos em demasia) poderia oferecer. O poder transformador do tempo não se dá apenas no

¹⁸⁴ Idem, p. 65.

¹⁸⁵ Idem, p. 66.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁸⁷ Idem, *ibidem*.

nível pessoal de um acontecimento ser percebido de modo mais aprazível que antes, mas num nível social, pois o livro de memórias pode ser visto como um retrato da história, revelando os costumes e inclinações psicológicas de uma época. Nesse trecho do conto, sugere-se a dimensão relativa da realidade, articulada pela passagem do tempo e em diálogo com as noções de transitoriedade discutidas anteriormente. Se a palavra “eterno”, que implica o absoluto, encontra-se relativizada, os acontecimentos da vida também o podem ser. O que é visto numa determinada circunstância como ruim ou interpretado sob uma certa ótica moral, em outro momento pode adquirir caráter historiográfico. Essa ideia parece-nos central para a leitura que aqui fazemos do livro *Páginas recolhidas* em sua completude, pois ressurge, com pequenas variações, em outros textos da miscelânea. Em “Um erradio”, como mencionado anteriormente, a transitoriedade avulta como elemento central do conto, que explora a constância da inconstância, da efemeridade. Já a realidade perspéctica é tematizada em “Ideias de canário”, como mostraremos a seguir. A mudança da sensibilidade sobre episódios passados assume lugar de destaque na narrativa “Papéis velhos”, e, em “O velho Senado”, Machado faz analogia semelhante ao dizer que o olhar do observador condiciona o que ele ressalta de uma mesma imagem, para citar apenas alguns exemplos, a serem vistos em detalhes mais adiante.

Retomando a história de “Eterno!”, depois da digressão, Simeão revela a frequência de seus encontros com a baronesa, na sua tentativa de descobrir os sentimentos que a moça nutria pelo amigo, sem obter nenhum indício afirmativo de eles existiam. Ele informa que levou mais de seis meses na empreitada. Estruturalmente, o espaço dedicado para narrar esse período, no entanto, mostra-se pequeno; há o que Benedito Nunes define de “sumário”, quando os acontecimentos são abreviados num tempo menor do que sua duração na história, com vistas a conferir rapidez à narrativa.¹⁸⁸ Esse recurso, observado no conto, merece um olhar atento, pois revela a escolha do narrador de não entrar em pormenores nesse trabalho de busca do amigo no coração de iaiá Lindinha, conferindo mais atenção (e, por sua vez, extensão) para a parte da história que lhe diz respeito, ou seja, o desenvolvimento de sua proximidade com ela e para o início da paixão entre ambos, até a morte do barão e a promessa de casamento.

¹⁸⁸ NUNES, Benedito, op. cit., p. 34.

Iaiá Lindinha figura na história como esse perfil idealizado de mulher. Para Norberto, ela simbolizava o amor inalcançável, motivo de imensa agonia, “mulher misteriosa, a voz dela entrava-lhe pelos ossos”.¹⁸⁹ Já para Simeão, a moça representa o amor correspondido – o amor eterno – como dirá ela ao fim do conto. Enamorado dela, Simeão inclina-se a usar um palavreado romântico, “beirávamos o abismo, ambos teimando que era um reflexo da cúpula celeste”,¹⁹⁰ vivia a aflição de sua ausência e quando se reencontravam e as mãos se tocavam, já não sabia dizer se era a dela ou a sua própria que tremia.

A baronesa, de certa maneira, assemelha-se com a personagem plana de “O dicionário”, Estrelada, que tem como um dos atributos definidor a beleza. E se ela não partilha da força de sinhá Rita, e tampouco é caracterizada ou tem o mesmo grau de agência daquela, possui um certo poder persuasivo, pois consegue que o primeiro marido adquira o baronato e que Simeão termine seus estudos (a mulher havia imposto como condição ao matrimônio que ele se formasse, advertindo que só casaria com doutor). Os desejos de iaiá Lindinha revelam sua preocupação com a ascensão social, em uma sociedade que reservava poucas possibilidades para a mulher. Tendo casado sem amor, parece ter lhe marcado a memória o fato de que o pai de Norberto casou-se “por uma paixão fortíssima”,¹⁹¹ sentimento que, ao que consta, não desfrutara no primeiro casamento. Nessa ausência de afetos calorosos, a personagem encontra uma companheira na figura de Jacinta, de “Um erradio”, que viveria o sacrifício matrimonial, com a diferença de que iaiá Lindinha encontraria o amor em segundas núpcias.

Após o casamento, a moça quis visitar o Rio. Simeão concorda, não sem preocupação. Já não falava com Norberto há mais de três anos e pensava como seria esse reencontro. O marcador temporal indica, novamente, que o tempo da narração foi mais breve que o transcurso cronológico, e o período antes do matrimônio, em que Simeão concluiu os estudos, afastado de iaiá Lindinha, cuja ausência se justifica por ter passado uma temporada viajando pela Europa, não é descrito em pormenores. Ganha espaço a reflexão do narrador protagonista sobre as implicações que a vinda ao Rio lhe traziam, mais uma vez confessando aos leitores seus pensamentos e mostrando-se racional. Não sabia se o amigo tivera notícias de seu casamento; à

¹⁸⁹ PR, p. 60.

¹⁹⁰ Idem, p. 68.

¹⁹¹ Idem, p. 65.

esposa decidira não contar nada sobre a história por trás de sua união, “era dar-lhe notícia de uma aleivosia oculta”.¹⁹² Simeão pondera como contaria ao amigo o que se passara, “engenei umas circunstâncias especiais, curiosas, acarretadas pela Providência, cujos fios ficam sempre ocultos aos homens. Não me ria, note-se bem; minha imaginação compunha tudo isso com seriedade”.¹⁹³ Quando descobre o endereço de Norberto, se inteira de que ele também casara, o que lhe parece atenuar um pouco a situação.

Para descrição do encontro de ambos, Machado opta pelo emprego do diálogo direto, diminuindo as conjecturas de Simeão e deixando a interação revelar-se por si só. Norberto parece feliz, casado e com dois filhos, um menino de um ano e uma menina ainda bebê. O amigo pergunta por que não respondera ao convite de casamento, ao que Simeão diz que não o havia recebido. A vista do amigo a todo instante pegando na mão da esposa Carmela não era suficiente para espantar da mente de Simeão o receio de que lhe fizessem a pergunta se também ele se casara. Quando a sós com Norberto, este fala com admiração da esposa, “não te digo o sentimento que nos prende, estas coisas sentem-se, não se exprimem”,¹⁹⁴ e completa dizendo que era um amor eterno.

A repetição da construção do amor eterno ao final do conto parece ressoar com o que Simeão havia dito a respeito do poder transformador do tempo. Sem notícias de Norberto, Simeão (e também o leitor, que se inteira dos acontecimentos pela perspectiva dele) temia que o amigo estaria ainda envolvido naquela paixão por iaiá Lindinha, afinal fora esse sentimento intenso motivo de tamanho desespero. No entanto, aquele amor que era eterno cedeu lugar a outro igualmente eterno, mostrando a permanência apenas do estilo romântico de Norberto. A descoberta deixa Simeão sem conseguir parar de pensar sobre essa mudança, indagando ao cocheiro que lhe levava à casa, o que seria o eterno. Como mencionado, esse responderá ser o fiscal da sua rua. Já na praia, Simeão para um instante e olha o mar, com a pergunta ainda lhe visitando à mente, enquanto observava as ondas que “vinham vindo, morriam, vinham vindo, morriam”.¹⁹⁵ Ao encontrar com iaiá Lindinha, repete a pergunta, ao que ela contesta “é o amor que te tenho”.¹⁹⁶ O episódio faz com que Simeão alivie o

¹⁹² Idem, p. 69.

¹⁹³ Idem, *ibidem*.

¹⁹⁴ Idem, p. 72.

¹⁹⁵ Idem, p. 73.

¹⁹⁶ Idem, *ibidem*.

sentimento de culpa e repita o mote do tempo, capaz de transformar lodo em diamantes, encerrando o conto na suspensão das reticências.

Finda a leitura, o título do conto parece assumir um tom irônico. Otto Maria Carpeaux, em seu artigo “Contos de Machado de Assis”, chama a atenção para o ponto de exclamação, pouco comum em Machado: “Quem chama o amor eterno, com ponto de exclamação, são os românticos; mas esse romantismo já perdeu a aura poética [...] O amor sempre é eterno e o ponto de exclamação apenas é o ponteiro do relógio, indicando a hora em que um amor eterno é substituído por outro.”¹⁹⁷ O romantismo, simbolizado na figura de Norberto, passa a ser colocado em perspectiva crítica pela visão de Simeão, que formula sua máxima relativista.

Diante do potencial de mudança que os anos oferecem aos episódios da vida humana, o mar aparece como elemento a simbolizar uma noção de permanência que poderia ser encontrada, talvez, apenas na natureza. O mar surge pela primeira vez no desejo suicida de Norberto, que ameaçava atirar-se nas águas; as ondas ocupariam um lugar retórico (talvez real também) de refúgio da dor. A segunda menção se dá quando Simeão trata da viagem para a Bahia e compara seu percurso com a jornada de Ulisses, que, se enfrentou os castigos dos ventos, não padeceu do enjoo que o narrador do conto sofre. A associação feita engrandece o trajeto da personagem, realçando o desconforto que sentia e privilegiando a subjetividade da experiência sobre a realidade. O mesmo olhar que encontra nas ondas percalços épicos verá em seu movimento contínuo na praia a noção de permanência infinita buscada. O mar (natureza) apresentaria uma persistência que as experiências humanas, suscetíveis à transitoriedade, às circunstâncias e aos balanços do tempo, não poderiam corresponder – leitura essa que, parece-nos, é um dos eixos da miscelânea. As águas podem ser vistas de formas diferentes, a depender da experiência do momento, mas seu movimento não cessa, a despeito do significado que as personagens possam a elas atribuir. Elas podem variar de intensidade, sendo mais ou menos violentas, temperando a viagem de um herói como Ulisses ou de uma personagem como Simeão, mas a sua presença oferece uma constância permanente, que ultrapassa o tempo.

¹⁹⁷ CARPEAUX, Otto Maria. “Contos de Machado de Assis”. In: *Teresa*, 2020, n. 20, p. 42. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2020.168394>>. Acesso em: 12 de maio de 2021.

8. “Missa do galo”

Publicado na revista *A Semana*, em 12 de maio de 1894, “Missa do galo” talvez seja, junto com “O caso da vara”, um dos contos mais conhecidos dos que foram reunidos nas *Páginas recolhidas*, aparecendo em coletâneas diversas, organizadas após a morte do autor. Conto de atmosfera,¹⁹⁸ como define Ivan Teixeira, trata da noite em que o jovem Nogueira, hospedado na casa do escritor Meneses, aguardava o momento para assistir à missa do galo, quando é surpreendido pela presença da esposa de seu anfitrião, Conceição. A partir de então estabelece-se um diálogo moroso, acompanhado da construção gradual de uma tensão sexual, permeada de gestos e olhares. O episódio, que acontece quando Meneses visitava a amante e as demais pessoas na casa dormiam, marca profundamente a memória do rapaz, à época em seus dezessete anos. Ele quase perde a hora, tão absorto fica, e, ainda durante a missa, à sua mente aparecia a imagem de Conceição.

Assim como os dois contos que o antecedem no livro, “Um erradio” e “Eterno!”, “Missa do galo” apresenta-se como relato de uma conversa ocorrida em um momento recuado no tempo, construção textual de uma lembrança da época em que o narrador-personagem era mais novo. A elaboração da memória aparece, então, como um fio comum entre os textos ficcionais da miscelânea que possuem narradores em primeira pessoa. Em “Um erradio”, Tosta traça o perfil de Elisiário a partir de uma fotografia, evocando suas memórias para fornecer um retrato pessoal (falado) do retrato imagético (foto) que guardava do amigo. Suas experiências, ordenadas para contar à esposa quem fora aquele homem, fazem parte da época em que era estudante e tinha dezoito anos, e o fato de chamar a fotografia de velha faz supor que há certa distância temporal entre o momento da narração e os acontecimentos propriamente narrados. Já em “Eterno!”, Simeão, graduando em medicina com então vinte anos,

¹⁹⁸ Segundo Ivan Teixeira, nesse tipo de conto “o enredo fechado cede lugar ao esboço de uma situação lírica, em que geralmente se exploram propriedades singulares de uma personagem posta em situação de grande significado existencial. [...] O conto de atmosfera contém, assim, narrativa aberta, cuja conclusão depende do leitor, que sempre pode descobrir mais de um entendimento aceitável, tal como se observa em ‘Missa do galo’”. TEIXEIRA, Ivan, op. cit., p. 347.

relembra os episódios de vinte e sete anos antes do momento da narração, tecendo comentários sobre os episódios com a perspectiva dos olhos maduros e enfatizando o papel do tempo na interpretação de eventos passados, como mencionado na análise anterior.

Em “Missa do galo”, Nogueira começa sua história dizendo: “nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta”.¹⁹⁹ Também ele era estudante e, ao longo do relato, fará menções às lacunas das memórias que tornam à lembrança daquela noite ainda menos apreensível, como uma imagem de difícil fixação, pois “há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas”.²⁰⁰

Assim, nos três casos, Tosta, Simeão e Nogueira mobilizam as recordações de uma época de formação intelectual e emocional (os dois primeiros antes de se casar) para elaborar episódios que marcaram períodos específicos de suas vidas, nos quais experimentaram, cada um a sua maneira, certo encantamento mesclado a algum aprendizado à respeito do comportamento humano: Tosta com sua admiração intelectual seguida da percepção da qualidade efêmera da inspiração artística de Elisiário; Simeão com sua descoberta do amor e as reflexões da ação do tempo sobre os sentimentos; Nogueira com as sutilezas da sedução e o espaço da traição no matrimônio. O amadurecimento das personagens e o deslocamento espaço-temporal permite que as impressões que na juventude assumiam contornos fortes passem pelo filtro da reflexão crítica no presente da narração, dando nova cor a esses acontecimentos.

Temporalmente ancorado no início dos anos 1860 (“era pelos anos de 1861 ou 1862”²⁰¹), o conto passa-se em sua quase completa integridade no espaço da sala da casa de Meneses e Conceição. No princípio da história, ao descrever sua estadia – “vivia tranquilo”, “com meus livros, poucas relações, e alguns passeios” –, ²⁰² Nogueira parece levar uma de vida sem grande agitação. A caracterização da casa como “assombrada”²⁰³ e a indicação do hábito da leitura contribuem para a evocação de uma imagem de interiorização e fantasia, que será, ao longo da trama, elaborada em compasso com o diálogo travado com Conceição.

¹⁹⁹ PR, p. 77.

²⁰⁰ Idem, pp. 84-5.

²⁰¹ Idem, p. 78.

²⁰² Idem p. 77.

²⁰³ Idem, *ibidem*.

Nogueira era natural de Mangaratiba e estava temporariamente na casa de Meneses, que tivera um primeiro casamento com uma prima sua, para estudar no Rio de Janeiro. Já o homem era escrivão e vivia com a segunda esposa, Conceição; a sogra, dona Inácia; e duas mulheres escravizadas. Tinha também uma amante e dormia fora semanalmente – a relação extraconjugal, de conhecimento familiar, causara no início dissabor à esposa, mas acabou sendo tolerada por resignação da parte dela.

Na noite de véspera de Natal, Meneses estava na sua habitual saída noturna e Nogueira, decidido a assistir à missa do galo na Corte, esperava o tempo passar lendo *Os três mosqueteiros*, na sala da frente. A passagem introduz a projeção imaginativa da leitura em uma antecipação sutil do que estaria por vir: “trepei ainda uma vez ao cavalo magro de D’Artagnan e fui-me às aventuras”.²⁰⁴ O romance aparece como porta de entrada para o sonho, alterando metaforicamente o estado de consciência do narrador-personagem, “completamente *ébrio* de Dumas”.²⁰⁵ Por volta das onze horas, ele é tirado do devaneio literário por um barulho, “um pequeno rumor veio *acordar-me* da leitura”,²⁰⁶ seguido da chegada de Conceição. O narrador descreve da seguinte maneira a entrada da mulher: “vi *assomar* à porta da sala o *vulto* de Conceição”.²⁰⁷ Nos deteremos um pouco nessa construção. Segundo o dicionário *Houaiss*, o verbo “assomar” além da acepção “princípios a mostrar-se; aparecer, surgir, apontar”, também traz o sentido de “surgir num ponto alto para ver ou ser visto”; “oferecer(-se) à vista em; mostrar-se, manifestar-se”; “ocorrer ao espírito, à memória”.²⁰⁸ O uso desse verbo acompanhado do substantivo “vulto” para descrever a entrada da mulher parece sugerir não só sua chegada, mas também tornar a figura de Conceição algo etérea. No movimento feito por Nogueira, que subiu a cabeça, erguendo os olhos das páginas do livro para ver quem chegara, a visão que tem está embebida da leitura, percebendo na imagem da mulher uma personagem romântica, como, talvez, Constance Bonacieux, por quem D’Artagnan se apaixonará. O narrador comenta sua aparência física e os trajés usados na intimidade do quarto, “as chinelas da alcova”, o roupão “mal-apanhando na cintura”, que lhe propiciam “um ar de visão romântica,

²⁰⁴ Idem, p. 79.

²⁰⁵ Idem, *ibidem*.

²⁰⁶ Idem, *ibidem*.

²⁰⁷ Idem, *ibidem*.

²⁰⁸ Assomar. In: HOUAISS, Antônio. *Grande dicionário Houaiss*. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-2/html/index.php#12>. Acesso em: 6 março de 2024.

não disparatada com o meu livro”.²⁰⁹ Conceição, sentando-se na mesa, de frente para Nogueira, pergunta se “tem medo de almas de outro mundo”,²¹⁰ pois achou que ele se assustara ao vê-la. O diálogo parece endossar a percepção que a imagem da mulher poderia ter provocado ao rapaz, uma figura num plano elevado e pouco concreto, uma fantasia, uma ilusão, um fantasma.

Na descrição feita de Conceição um pouco antes na história, Nogueira comenta que a chamavam de “santa”. Em parte porque aceitara a situação extraconjugal (preocupava-se em manter as aparências), em parte porque possuía “temperamento moderado”. O narrador ainda faz comentários sobre sua personalidade e atributos físicos: “tudo nela era atenuado e passivo. O próprio rosto era mediano, nem bonito nem feio. Era o que chamamos uma pessoa simpática. Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo. Não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar”.²¹¹

No entanto, a imagem santificada de Conceição cederá lugar, no transcurso de uma hora, a uma outra, mais material e corporificada. A sala onde estavam é palco da coreografia da mulher, envolta na aura onírica da percepção do narrador-personagem. Ele se atentarà à língua que umedece os beiços, as pálpebras semicerradas, depois fechadas e novamente abertas, a cabeça reclinada, os dedos ou os braços que se cruzam, as veias azuis, os olhos escuros, o bico das chinelas, o levantar-se e andar vagorosamente, o sentar-se mais perto até o leve toque no ombro. Acompanha essa lenta movimentação de Conceição uma conversa escassa, pois “estreito era o círculo das suas ideias”.²¹² Todavia, a observação atenta desse gestual sutil provoca a transformação subjetiva no interior de Nogueira, que passa a enxergar em sua anfitriã não mais a boa esposa, a santa, mas a mulher que se deseja numa mescla de fantasia com realidade. A percepção de que a figura feminina, antes apenas simpática, de repente lhe parece lindíssima, traduz a noção, já comentada em “Eterno!”, de que a visão de um sujeito sobre um determinado momento ou questão pode variar a depender da circunstância em que se encontra. Assim, no desalinho com que se apresenta Conceição, estando ambos sozinhos e tendo a imaginação fresca do romance de Dumas, os sentidos do rapaz encontram novas qualidades no que antes era familiar e conhecido na mulher, e palavras que evocam as sensações dos sentidos,

²⁰⁹ PR, p. 79.

²¹⁰ Idem, p. 80.

²¹¹ Idem, p. 78.

²¹² Idem, p. 82.

ajudam a compor o clima da cena, “o calor da palavra”, a impressão “fresca”, “um arrepio de frio”.

A atmosfera de sonho e fantasia ganha destaque na fala do narrador “concordei, para dizer alguma coisa, para sair da espécie de sono magnético, ou o que quer que era que me tolhia a língua e os sentidos”.²¹³ Essa espécie de sonolência é explorada ao longo do conto, que parece estabelecer um jogo entre a vigília religiosa e a imaginação romanesca, ambas confluindo para um estado em que estar desperto pela imaginação (pela leitura de *Os três mosqueteiros* e depois pela conversa com Conceição) paradoxalmente é também estar sonhando, pois nas duas atividades o narrador-personagem eventualmente desperta (acorda da leitura pela chegada da mulher e sai do magnetismo em que se encontrava em sua presença quando chamado pelo amigo para irem à missa²¹⁴).

Na tradição católica, Nossa Senhora da Conceição é um dos nomes empregados para se referir à Maria, mãe de Jesus, e representa o dogma da concepção sem mácula, daquela que deu à luz virgem. Padroeira de Portugal, o dia 8 de dezembro é consagrado à sua celebração e, em 1864, papa Pio IX definiu oficialmente o dogma – fato que foi objeto de artigo na mesma revista em que saiu o conto ora analisado. Publicado em 16 de dezembro de 1855, o texto, assinado pelo cônego José Mendes de Paiva, exalta o dogma da Imaculada Conceição e, em linhas gerais, argumenta que a sentença papal apenas reafirmava algo já aceito e praticado pelos fiéis, e aponta-o como uma “verdade intuitiva”, uma questão de fé, que não deveria ser estudada pela razão. Há um trecho, logo no início do artigo, que resume a posição do fiel: “se medito nos arcanos, que encerras, com pretensões de descobrir as causas, e explicar-lhe os fatos, alucina-se-me o entendimento, a razão se me devaneia”.²¹⁵

Nelson Oliver, em seu dicionário de nomes, localiza a raiz etimológica de Conceição na palavra “concepção”.²¹⁶ O vocábulo possui uma pluralidade de sentidos, podendo tanto fazer referência à geração de uma vida pelo ato sexual, quanto referir-se, metaforicamente, a um ato criativo, um projeto, uma ideia. Também

²¹³ Idem, p. 86.

²¹⁴ Conceição diz: “Aí está o companheiro – disse ela levantando-se. – Tem graça; você é que ficou de ir acordá-lo, ele é que vem acordar você”. PR, p. 87.

²¹⁵ “Parte religiosa”. In: *A semana*, Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1855. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=739421&pesq=%22imaculada%20concei%C3%A7%C3%A3o%22&pasta=ano%20185&hf=memoria.bn.br&pagfis=27>>. Acesso em 20 de março de 2024.

²¹⁶ Conceição. In: OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2005, p. 371.

admite as acepções de “compreender algo”; “ponto de vista, percepção” e “fantasia, imaginação, ficção”.²¹⁷

Considerando tais possibilidades semânticas atreladas ao nome da anfitriã de Nogueira, algumas linhas interpretativas podem ser esboçadas terminada a leitura do conto. Partindo do contexto religioso, a confusão experienciada pelo narrador-personagem quando pensa no que aconteceu naquela noite (“contradigo-me, atrapalho-me”²¹⁸) para além de evocar o estado de intoxicação que a mulher lhe provoca (“creio que deu por mim embebido na sua pessoa”²¹⁹) e de afigurar-se como um sonho, poderia talvez representar também um paralelo com o mistério da Virgem Maria, que é questionado por aqueles que não tem fé, tal qual expresso pelo cônego Paiva em seu artigo n’*A Semana*. Conceição, a boa, a santa, a que tudo perdoa, de repente uma mulher linda, que retém o olhar atento de Nogueira, articulária, pelos olhos de dezessete anos, a duplicidade entre o sacro-profano, algo que nem ele sabe ao certo definir.

Por uma outra interpretação, essa impressão que Nogueira tem da mulher infunde-se em sua mente e produz particular fascínio, uma idealização – uma concepção sem pecado, novamente o dogma, que se projeta em sua mente e repercute ainda na missa do galo, entre ele e o padre, uma imagem que não se pode fixar, o vulto da santa e da mulher.

A ambiguidade santa-profana pode ser encontrada no perfil de outra personagem das *Páginas recolhidas*: sinhá Rita, que, assim como Conceição, possui nome de santa. A personagem de “O caso da vara” intercede por Damião e castiga Lucrécia, é amiga do riso, mas “braba como o diabo”. Sua casa configura um espaço de alegria (recebe pessoas, toca guitarra, conta-se piadas), de proteção (para o seminarista fujão), de prazer (recebia ali o amante João Carneiro), de educação/trabalho (ensinava costura às meninas), e de repreensão (castigo a Lucrécia).

A bondade, qualidade que contribui para a construção da figura feminina como santa e pura, aproxima Conceição de dona Jacinta – bondade essa impregnada da visão masculina sobre um perfil ideal de mulher, que aceita, acolhe e mantém a paz doméstica apesar das frustrações que vive no casamento. No entanto, a falta de vocação intelectual insinuada por Nogueira distancia a primeira da segunda. Já a

²¹⁷ Conceição. In: HOUAISS, Antônio. *Grande dicionário Houaiss*. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#62>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

²¹⁸ PR, p. 85.

²¹⁹ Idem, p. 84.

preocupação de Conceição com as aparências, também a possui iaiá Lindinha, que nos dois casamentos consegue que os maridos adquiram marcadores de status, um título nobiliárquico e outro profissional.

Em sua resenha sobre as *Páginas recolhidas*, umas das poucas a sair na imprensa à época de sua primeira publicação, Medeiros e Albuquerque²²⁰ identifica intertexto entre “Missa do galo” e poema de Victor Hugo, “*Vieille chanson du jeune temps*”. Na análise, a confusão de Nogueira sobre os acontecimentos daquela noite assemelha-se à ingenuidade do eu lírico do poema, que também mais jovem, andando com uma mulher mais velha, Rosa, apenas percebe sua beleza quando saem do bosque.

A relação permeada por um nascente desejo entre uma mulher mais velha e um rapaz mais jovem foi assunto de outro conto bastante conhecido de Machado de Assis. “Uns braços” traz história com elementos semelhantes a “Missa do galo”, tendo como protagonistas Inácio e dona Severina. O rapaz, em seus quinze anos, estava temporariamente hospedado em casa alheia, assim como Nogueira, e trabalhava para o solicitador Borges. Os braços costumeiramente nus de dona Severina, esposa de seu anfitrião, chamavam-lhe a atenção e o faziam esquecer “de si e de tudo”. Um outro ponto de aproximação entre os rapazes está na forma como ambos, a princípio, viam as mulheres pelas quais ficam fixados, Inácio pensava que dona Severina não era bonita, nem feia, comentário semelhante ao que fizera Nogueira sobre a aparência física de Conceição. Em uma tarde, estando ele muito cansado, começa a ler *Princesa Magalona*. O narrador comenta que o rapaz “nunca pôde entender por que é que todas as heroínas dessas velhas histórias tinham a mesma cara e talhe de D. Severina”.²²¹ A aproximação entre ficção e realidade avança para uma espécie de visão em que, estando com os olhos fixos na parede, Inácio vê emergir dona Severina, sorrindo para ele. Nessa passagem, o ato da leitura evoca, assim como em “Missa do galo”, um estado de devaneio, um sonhar acordado. Pouco depois, o jovem adormece, e, dona Severina, vendo a porta entreaberta do quarto, espia o rapaz, percebendo nele “um grande ar de riso e beatitude”.²²² Aqui, novamente haverá uma mistura insinuada de religiosidade e sexualidade, porém, diferentemente de “Missa do galo”, essa operação acontece pelo olhar da mulher

²²⁰ SANTOS, J. dos. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1904. *Apud* MACHADO, Ubiratan, op. cit., pp. 262-3.

²²¹ V. 2, p. 173.

²²² *Idem*, p. 174.

sobre o rapaz mais jovem. O narrador descreve a sensação dela: “sentiu bater-lhe o coração com veemência e recuou”,²²³ demonstrando o conflito interno que experimentava naquela situação. Dona Severina havia sonhado de madrugada com o rapaz e desde então via em sua figura “uma tentação diabólica”,²²⁴ mais uma vez a escolha lexical sustenta a construção da dualidade que é delineada entre os traços pueris e o despertar do desejo: “ao mesmo tempo que o achava criança, achava-o bonito, muito mais bonito que acordado, e uma dessas ideias corrigia ou corrompia a outra”.²²⁵ Nessa última passagem, notamos outra diferença entre os dois contos, pois, ao empregar um narrador onisciente, Machado permite ao leitor divisar os pensamentos de ambas as personagens, comparando-as; ao passo que em “Missa do galo”, a visão oferecida na narrativa constitui um exercício de memória do narrador-personagem, num momento muito mais distanciado da ação, como mencionado anteriormente.

Otto Maria Carpeaux chama a atenção para construção da tensão sexual em ambos os contos e para a ingenuidade dos rapazes:

Entre a veleidade indecisa e a fugacidade do tempo passam-se dois dos mais célebres contos de Machado: “Missa do Galo” e “Uns braços”. Nos dois casos, a mulher madura está ao ponto de seduzir o rapaz, que tem dezessete anos no primeiro conto e quinze no segundo. Mas os minutos da tentação passam. E não acontece nada. Nos dois casos, o efeito da narração é fortalecido pelo fato de que os rapazes, ingênuos, não compreenderam e apenas vagamente sentiram, a situação e seu significado; mas não a esquecerão, assim como não a esquece o leitor.²²⁶

Discordamos de Carpeaux, no entanto, no papel que ele atribuiu à mulher madura em ambas narrativas. A princípio, segundo conta o narrador, dona Severina levou um tempo a desconfiar do interesse que Inácio cultivava por ela, primeiro negando a ideia, depois aceitando-a, envaidecida. A conclusão a que chegou veio acompanhada da preocupação moral, que não compreendia bem. Já no caso de Conceição não temos como afirmar o quanto havia de premeditação em sua ação e o quanto o olhar de Nogueira era tendencioso, o quanto era uma mistura das duas

²²³ Idem, *ibidem*.

²²⁴ Idem, *ibidem*.

²²⁵ Idem, *ibidem*.

²²⁶ CARPEAUX, Otto Maria, *op. cit.*, p. 46.

coisas. O que nos parece é que em ambas as narrativas há um desejo que acidentalmente se constrói e ganha contornos mais fortes, quando as personagens estão a sós. No caso de “Uns braços”, no entanto, temos consciência dos questionamentos que o reconhecimento do desejo provoca em dona Severina, que, ela sim, cede à tentação e beija Inácio ainda dormindo, enquanto Conceição, ainda que desejasse seduzir Nogueira, não vive o desejo na fisicalidade, tocando apenas o ombro do rapaz.

Mais uma vez parece importante reforçar que, em “Missa do galo”, a imagem que temos de Conceição é a narrada por Nogueira, projetada pelo narrador-protagonista, o que permite a abertura de leituras, como também menciona Ivan Teixeira na sua definição de conto de atmosfera, e torna a intenção por parte da mulher no mínimo ambígua. A leitura que aqui fazemos, em sua proposta de entender o texto em diálogo com o conjunto da miscelânea, destaca como principal eixo temático a transformação da visão que Nogueira tinha de Conceição, a importância da experiência subjetiva para o significado dos acontecimentos em diferentes circunstâncias e sua constituição em memória.

O conto abarca brevemente o assunto da prática da leitura. Além do gosto romântico, indicado pelo romance de Dumas e *A moreninha*, de Macedo, há no diálogo entre dona Inácia e Nogueira, e depois deste com Conceição, um indício da relação tempo e leitura, esboçada já por Leopoldo de Freitas em sua resenha sobre as *Páginas recolhidas*, e que ressurgiu nos dias atuais também nas discussões sobre o espaço da leitura nas atividades diárias das pessoas. Ao perguntar como se ocuparia durante todo o tempo de espera até a hora da missa, Nogueira diz que leria. Depois, quando conversa com Conceição tarde da noite, ela lhe diz do gosto que tinha pelos romances, mas que não lia muito por falta de tempo. Em oposição a ela, Nogueira parece dedicar boa parte do tempo com os livros, hábito indicado tanto pelo comentário ao início do conto quanto pelo prazer que desfrutava: “os minutos voavam, ao contrário do que costumam fazer, quando são de espera; ouvi bater onze horas, mas quase sem dar por elas, um acaso”.²²⁷

No dia seguinte à missa do galo, Nogueira encontra Conceição como sempre, “natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera”.²²⁸ Ele retorna para sua casa no ano-novo, e com a morte do Meneses, nunca mais volta a ver

²²⁷ PR, p. 79.

²²⁸ Idem, p. 88.

Conceição, sabendo apenas que ela se casara com o escrevente juramentado do marido. Ao fim da história, a mudança de percepção de Nogueira acerca de sua antiga anfitriã mostra, tal qual nos dois contos anteriores, como a experiência cambiante do sujeito enfatiza o olhar subjetivo da personagem sobre a realidade à sua volta e também como essa vivência é transformada em memória. Assim como “Eterno!” destaca que um valor tido como absoluto pode adquirir mais de um significado em situações diferentes, mostrando sua fragmentação e relatividade, também as atitudes e impressões humanas apresentam uma dimensão variável e inconstante, o que também retoma a temática analisada em “Um erradio”.

9. “Ideias de canário”

Publicado inicialmente em 15 de novembro de 1895 na *Gazeta de Notícias*, com o título “O que é o mundo?”²²⁹ e renomeado como “Ideias de canário”, quando recolhido na miscelânea, o sexto conto do volume se inicia com um parágrafo escrito em terceira pessoa. O narrador adverte que o que está por vir constitui-se do relato feito por um ornitólogo a seus amigos, os quais acharam a história tão extraordinária que supuseram estar o homem louco. Com essa introdução, coloca-se em dúvida, desde o princípio, a veracidade do que será contado. A personagem Macedo assume, então, a voz narrativa e relembra de quando encontrou um pássaro falante. Logo no começo do conto há um duplo distanciamento temporal entre enunciação e enunciado, pois se apresenta ao leitor um resumo do episódio que é, por sua vez, uma recapitulação de Macedo do que lhe acontecera um mês antes.

Tal procedimento, o relato de um relato, enfatiza o caráter fabular do conto, que emprega recurso comum a histórias da tradição oral: o uso de uma situação que se repete com pequenas variações até que o/a protagonista alcance seu objetivo. Essa estrutura encontra-se na base para a trama de “O dicionário”, segundo texto do livro, em que Bernardino, o rei-tanoeiro, convoca sucessivamente concursos para disputar a mão da bela Estrelada, no entanto, sem lograr vitória. Em “Ideias de canário”, a repetição manifesta-se pela mudança de lugar em que vive o pássaro, pela constante pergunta que lhe faz Macedo sobre o que é o mundo e pelas respectivas respostas do animal, as quais analisaremos mais adiante.

Ainda sobre o distanciamento do leitor do momento da ação, esse recurso contribui para a desconfiança em relação ao narrado, algo que é expressamente indicado pela dúvida do narrador em terceira pessoa sobre o estado de juízo do

²²⁹ Não foi possível localizar este texto no site da Hemeroteca Digital. A informação foi encontrada no trabalho de Daniela Magalhães da Silveira. (“Literatura no pós-abolição: Machado de Assis e a construção de uma memória sobre a escravidão brasileira”. 7º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, Curitiba (UFPR), 13 a 16 de maio de 2015. Disponível em: < chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.escravidaoeliberdade.com.br/congresso/index.php/E-X/7/paper/viewFile/23/7 >. Acesso em: julho 2022.)

ornitólogo. A insegurança cresce com o aumento de camadas de memórias que são operadas para contar o que se passou. A dúvida levantada sobre o estado mental de Macedo reaparece na fala do pássaro passagens adiante, quando, ainda na loja de belchior, após o murmúrio de azedume do ornitólogo sobre quem teria sido capaz de se livrar do animal, o bichinho retruca: “Quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo”.²³⁰ A advertência do animal será seguida tempo depois do desequilíbrio físico do homem, cuja orientação médica será o repouso absoluto.

Mas voltemos ao princípio, quando encontramos Macedo adentrando de sobreaviso a loja. Ali, a personagem repara num conjunto de objetos de toda a sorte. São coisas velhas, “panelas sem tampa, tampas sem panelas”,²³¹ uma “mistura, posto que banal, era interessante”.²³² A personagem faz uma enumeração dos produtos em sua desordem, de “tudo isso e o mais que não vi ou não me ficou de memória”.²³³ A frase remete mais uma vez à lembrança do ornitólogo, assumindo na enunciação a falibilidade da mente ao relatar o passado. Vale notar que a rememoração é empregada como recurso em outras histórias do livro, como em “Missa do galo”, “Um erradio” e “Papéis velhos”; ou mesmo nos textos não ficcionais, como “O velho Senado”, “Garnier” e “A estátua de José de Alencar”. Além disso, o caráter de “mistura” dos objetos encontra eco na “mistura” mencionada na epígrafe do livro, referência à própria composição da miscelânea.

A loja e sua mixórdia de artigos, assim como seu dono, são descritos pela morte, velhice, escuridão, tristeza, pelo incompleto. Mas, em oposição a esse cenário, um ser vivo chama a atenção de Macedo: um canário, que logo se destaca pela vida, mocidade, luz, alegria, integridade. O contraponto se mostra claro entre o animal e o seu entorno – “último passageiro de algum naufrágio”.²³⁴ A imagem da ave a pular na gaiola parece apresentar similaridades com passagem da crônica, “Garnier”, quando Machado de Assis observando crianças a correr no cemitério, diz que os cemitérios não são tristes em si e que as sepulturas pareceriam bonecas “tal é a visão dos primeiros anos”.²³⁵

²³⁰ PR, p. 93.

²³¹ Idem, p. 92.

²³² Idem, *ibidem*.

²³³ Idem, *ibidem*.

²³⁴ Idem, *ibidem*.

²³⁵ Idem, p. 260.

Retomando a trama do conto, Macedo diz: “Eu, de envolta com *o prazer que me trouxe aquela vista*, senti-me indignado do destino do pássaro”.²³⁶ Nos deteremos um pouco nessa fala. O prazer nessa vista particular parece natural, uma vez que, já no introito da história, sabemos ser o homem um ornitólogo, fazendo supor que, em meio à miríade de coisas à venda na loja, o pássaro despertaria maior curiosidade para a personagem. Mas, para além disso, há um trecho nas *Páginas recolhidas* que poderia se relacionar com esse ponto de vista interessado: em “O velho Senado”, Machado escreve que “visões valem o mesmo que a retina em que se operam”²³⁷ e explica o enunciado dizendo que, ao observar as litografias de Sisson,²³⁸ um político, um historiador e um curioso teriam percepções diferentes do que aquelas imagens representavam, atentando-se cada um deles àquilo que lhe diz respeito. Essa percepção particular de realidade, um fracionamento interessado que forma o ponto de vista do sujeito sobre o objeto, surge em outros momentos do livro e será elemento importante para a leitura aqui proposta. Replicando o mesmo pensamento para o caso de Macedo, um ornitólogo em uma loja de antiguidades vê aquilo que é objeto de seu estudo, o canário.

O elemento fantástico é estabelecido com a fala do bichinho, que contesta o comentário de Macedo sobre quem teria sido o dono execrável a se desfazer do pássaro, dizendo que não tivera dono algum, “são imaginações de pessoa doente; vai-te curar, amigo...”²³⁹ O diálogo que segue entre homem e animal tratará da tópica da propriedade. Macedo pergunta se o dono do bicho teria sido “sempre aquele homem que ali está sentado”,²⁴⁰ ao que o canário redargui:

Que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias, com tal regularidade que eu, se devesse pagar-lhe os serviços, não seria com pouco; mas os canários não pagam criados. Em verdade, se o mundo é propriedade dos canários, seria extravagante que eles pagassem o que está no mundo.²⁴¹

Esse trecho apresenta a primeira indicação do ponto de vista do canário, que se desdobrará ao longo da narrativa. Enquanto Macedo enxerga um animal enjaulado,

²³⁶ Idem p. 93. Grifo nosso.

²³⁷ Idem, p. 161.

²³⁸ É interessante notar que dentre os objetos à venda na loja havia uma litografia de Sisson.

²³⁹ PR, p. 93.

²⁴⁰ Idem, p. 94.

²⁴¹ Idem, *ibidem*.

numa loja triste de quinquilharias velhas, o canário vê-se num reinado onde tudo a sua volta lhe pertence e desconhece outra realidade que não aquela a que se estende seu campo de visão; além disso, o dono da loja é para ele um criado responsável por lhe providenciar o alimento e a água, zelando por seu viver. Causa estranhamento tal formulação do pássaro, que ressalta a disparidade entre o ponto de vista dele e de Macedo sob o entorno. A percepção de que os canários são donos do mundo e por isso não faria caso que pagassem aos seus criados por aquilo que lhes pertence talvez possa referir-se à manutenção escravocrata na sociedade brasileira pós-abolição. Lembremos de trecho, já mencionado, do conto “Um erradio”, em que Elisiário sugere sem constrangimento que os jovens vendam Chico. O homem boêmio reproduzia provavelmente o discurso da época, e o absurdo da proposta não causa nenhum estranhamento entre seus interlocutores, ficando a frase, dita *en passant*, esquecida com o desenrolar da história.

Ainda sobre a temática da escravidão, Denise Magalhães da Silveira aponta que nas crônicas machadianas muitas vezes o autor abordava a questão do trabalho forçado e da violência física. A pesquisadora comenta que em 1892, no dia 14 de maio, foi veiculada notícia sobre uma mulher mantida em cativeiro por uma família em São Paulo. Ana, como se chamava, desconhecia “a liberdade, [...] ainda se julgava escrava, [...] sofria castigos de seus senhores” e acreditava que a escravidão não terminara.²⁴² Na crônica daquela semana, Machado faria menção ao caso, ironizando as comemorações do quarto ano da Abolição ao mencionar a descoberta da situação de “preta Ana”.²⁴³ Em seu artigo, Magalhães da Silveira faz uma análise que aproxima o desconhecimento da mulher escravizada à ignorância do canário sobre seu estado de aprisionamento, argumentando que “Ideias de canário” é mais um texto machadiano a abordar a escravidão.

Acompanha a questão da liberdade a tópica da propriedade. A apresentação no conto de um mundo marcado por senhores e criados, em que seres vivos são objetificados e incorporados à lógica de posse, ganha amplificação pela insistência do inquérito de Macedo sobre quem seria o dono do pássaro e a relação estabelecida entre homem-animal e animal-mundo. O homem pressupõe que o bichinho fosse propriedade de alguém, enquanto o pássaro vê o seu entorno como sua propriedade, como explicita em suas sucessivas respostas sobre o que é o mundo, sendo primeiro

²⁴² SILVEIRA, Daniela Magalhães, op. cit., pp. 9-10.

²⁴³ Idem, p. 9.

“senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca”²⁴⁴ e depois “dono do mundo”,²⁴⁵ sem nunca se identificar com nenhuma posição servil. Mas há uma mudança significativa na última resposta do canário; a relação de posse desaparece, assim como o bordão “tudo o mais é ilusão e mentira”, passando a caracterizar o mundo pela sua dimensão infinita, pelo azul do céu e pelo sol. A transformação demonstra o alargamento das definições de realidade do animal à medida que seu campo visual se amplia. Trata-se de um movimento ascendente em que o pássaro conquistava cada vez mais espaço e liberdade.

Em contraposição ao canário, Macedo apresenta trajetória descendente. A partir do momento em que encontra o pássaro falante, o ornitólogo fica deslumbrado e, movido pela vaidade científica, analisa com afincado o animal para produzir um estudo original e impressionar a Academia. Ele dedica-se à língua do canário, sua origem, seus aspectos fisiológicos e psicológicos, mas, apesar do rigor científico, não consegue apreender por completo a natureza do bichinho. O excesso de trabalho e uma rotina voltada inteiramente aos estudos fazem com que o homem adoença. A prescrição médica para tais padecimentos é que ele se aliene da vida, “não deveria ler nem pensar, não devia saber sequer o que se passava na cidade e no mundo”.²⁴⁶ Ficando acamado por alguns dias, Macedo queda recluso, enquanto o pássaro adquire sua alforria. Curiosamente, a melhora do ornitólogo sucede à fuga do canário.

Os intentos frustrados de Macedo e as suspeitas sobre sua saúde mental, comentadas anteriormente, indicam uma problematização ao pensamento objetivo e à racionalidade científica que a personagem parece representar. Não seria a primeira vez que Machado de Assis tratava criticamente o discurso cientificista. Tal abordagem pode ser encontrada em produções de diferentes gêneros ao longo da obra machadiana, como nos périplos de Simão Bacamarte, em “O alienista”; no Humanitismo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*; ou no rigor do barão Segismundo de Kernoberg, em “Lição de botânica”, para citar alguns exemplos.

Segundo João Adolfo Hansen, em “O imortal e a verossimilhança”, na literatura moderna são problematizados os sistemas de interpretação assimilados pelos leitores como naturais, revelando o que eles têm de ideologia. Hansen aponta que “as

²⁴⁴ PR, pp. 94-5.

²⁴⁵ Idem, p. 96.

²⁴⁶ Idem, p. 97.

histórias contadas pelos narradores machadianos são como palcos onde se encena a inversão sistemática das convenções “verdadeiras” do leitor”.²⁴⁷ As noções de representação e realidade e as inadequações de teorias que se pretendam totalizantes para explicar o mundo parecem ressoar no conto machadiano, em que a personagem que simboliza o cientificismo é tomada por delírios e, em mais de uma passagem, como indicado, tem o estado de sua sanidade questionado. Além disso, a dificuldade de Macedo em explicar o aspecto fabuloso da fala do pássaro, bem como fixar um sentido definitivo para conclusão de seu estudo poderiam indicar os limites da ciência em sua categorização e explicação da realidade.

Em seu artigo, Hansen nota, ainda, que os narradores machadianos “sistematicamente [...] opõem e invertem os termos de realidade/aparência, razão/loucura, ideal/interesse, verdade/falsidade, verossimilhança/inverossimilhança, que organizavam a racionalidade das práticas de seu tempo”,²⁴⁸ o que poderia ser percebido em “Ideias de canário”, quando tanto as noções de realidade e fantástico, quanto de razão e loucura se mesclam, e a verdade enquanto conceito uno e inquestionável parece ser matizada pelas alternâncias de ponto de vista do pássaro.

A vaidade científica que motiva Macedo, expressa em seu desejo de “poder assombrar o século com a [sua] extraordinária descoberta”²⁴⁹ e mandar seu estudo “ao Museu Nacional, ao Instituto Histórico e às universidades alemãs”,²⁵⁰ parece dialogar com a presunção intelectual de Bernardino, em “O dicionário”, e de Elisiário, em “Um erradio”. Essa vaidade talvez se relacione com a supervalorização da racionalidade humana, entendida como atributo de distinção que justificaria uma superioridade de nossa espécie sobre os demais animais. No entanto, as frustrações de Macedo e a fala de deboche do canário ao final da história (“tu não perdes os maus costumes de professor”²⁵¹) poderiam indicar uma relativização desse sentimento de superioridade e de sua veracidade. Em artigo intitulado “Fronteiras do humano: Montaigne, precursor de Machado de Assis e Jacques Derrida”,²⁵² Maria Esther Maciel debruça-se sobre

²⁴⁷ HANSEN, João Adolfo. “‘O imortal’ e a verossimilhança”. *Teresa*, v. 6, n. 7, pp. 56-78, p. 76. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116608>>. Acesso em: abril 2022.

²⁴⁸ HANSEN, J. A., op. cit., pp. 76-7.

²⁴⁹ PR, p. 95.

²⁵⁰ Idem, p. 96.

²⁵¹ Idem, p. 98.

²⁵² MACIEL, Maria Esther. “Fronteiras do humano: Montaigne, precursor de Machado de Assis e Jacques Derrida”. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-101/10-1-essays/fronteiras-do-humano-montaigne-precursos-de-machado-de-assies-e-jacques-derrida.html#_edn1>. Acesso em: julho 2022.

essa questão ao recuperar as ideias de Montaigne no texto “Apologia de Raymond Sebond”, que compõe seus *Ensaio*s, e a defesa que o filósofo faz aos animais em oposição a superioridade dos humanos, expondo que o raciocínio do homem não é a única forma de racionalidade e tampouco é capaz de oferecer explicação suficiente para a vida e seus fenômenos. Segundo a pesquisadora:

ao recusar uma noção única de racionalidade, Montaigne [...] pluraliza o conceito de razão, relativizando com isso seus poderes e sua soberania. E não é apenas a razão [...] que o autor dos *Ensaio*s reconhece nos animais, com o intuito cético de minar a hierarquia entre humanos e não humanos e, por extensão, a presunção antropocêntrica. Outras faculdades, tidas como exclusivas do homem, também são atribuídas por ele aos animais não humanos: linguagem, habilidades artísticas e arquitetônicas, virtudes e vícios.²⁵³

O canário, no conto, surge como figura enigmática e inteligente. Ele apresenta pensamentos próprios e, ao fim da história, tem um desenlace favorável, alcançando sua liberdade. Macedo, ao conhecer o pássaro falante, admite o espanto e o fascínio que ele lhe provocava, “não sabia que mais admirar, se a linguagem, se as ideias”.²⁵⁴ O criado, relatando a escapada do animal, alegara que ele “fugiria por astuto...”²⁵⁵ Tais indícios enfatizam a percepção de que não só há inteligência animal como ela poderia ser de difícil apreensão pela racionalidade humana.

A pergunta filosófica “o que é o mundo?” permeia a narrativa e motiva os estudos de Macedo, visto que a cada vez que indagava o canário, o ornitólogo recebia uma resposta diferente. Como mencionado anteriormente, as variações das devolutivas do animal refletiam as mudanças de ambiente em que ele se encontrava: quanto mais alargava seu horizonte, maior o mundo se tornava – e também seu domínio sobre ele. No entanto, quando está fora da gaiola, na vastidão do ar livre, o pássaro deixa de referir-se ao mundo como sua propriedade e de declamar que o que está fora dali seria ilusão ou mentira. Nesse momento de liberdade, parece não haver mais limites espaciais, territoriais, não existe um eu dono do mundo e nem um todo que é uma ilusão, de tal forma que o campo visual passou por um processo de ampliação. Mas o que dizer dessas variações? De um mundo-antiquário a um mundo-

²⁵³ Idem, *ibidem*.

²⁵⁴ PR, p. 94.

²⁵⁵ Idem, p. 97.

jardim e, depois, a um mundo-infinito. Esse modo de ver a realidade e o diálogo pássaro-homem talvez partilhem afinidades com os pensamentos de outro filósofo, também lido por Machado: Schopenhauer.

“O mundo é minha representação”. A frase inaugural de *O mundo como vontade e como representação*, obra máxima do pensador alemão, é seguida da explicação de que o enunciado seria verdadeiro para todo “ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata”²⁵⁶ e que “o que existe para o conhecimento, portanto o mundo inteiro é // tão somente objeto em relação ao sujeito”.²⁵⁷ A partir desse enunciado será desenvolvida a noção de que sujeito e objeto são definidos um a partir do outro. Em seu artigo “Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer”, Jair Barboza, tradutor da grande obra do filósofo, explica que “o princípio de razão é a forma do objeto”²⁵⁸ e que “ser-objeto significa ser conhecido por um sujeito” e “ser-sujeito significa ter um objeto para conhecer”.²⁵⁹ Todavia, “aquele que tudo conhece não é objeto ele mesmo do conhecimento”, pois “o sujeito atua em cada entendimento que representa, encontra-se em cada corpo animal, em cada indivíduo, que são plurais, situados no tempo e no espaço, mas o sujeito ele mesmo não se encontra fragmentado em nenhuma dessas formas”.²⁶⁰ Dessa relação sujeito e objeto depreende-se que ao objeto seria possível atribuir significados diversos, partilhados, enquanto que o sujeito seria indivisível. Barboza adverte que a frase inaugural do livro de Schopenhauer não deveria ser compreendida literalmente, pois “não existe uma correspondência imediata entre a minha representação e o mundo representado”, essa representação seria uma imagem resultado de “complexa atividade no interior do cérebro” e o “próprio representado está envolto de incertezas, é fenômeno”.²⁶¹

Para além da representação relacionada aos fenômenos, ao princípio de razão, haveria as Ideias. Quando o sujeito “‘se perde’ completamente no objeto, esquece da própria individualidade [...], não se podendo mais separar aquele que intui, da intuição [...], é conhecido nesse instante não [...] a coisa isolada, o fenômeno, mas a

²⁵⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005, p. 43.

²⁵⁷ Idem, *ibidem*.

²⁵⁸ BARBOZA, Jair. “Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer”. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v.29, n.2, 2006, p. 34.

²⁵⁹ Idem, *ibidem*.

²⁶⁰ Idem, *ibidem*.

²⁶¹ BARBOZA, Jair, *op. cit.*, p. 38.

sua Ideia; não o seu ‘como’ (onde, por que, para que) mas o seu ‘quê’”.²⁶² Esse momento é identificado por Schopenhauer, segundo Barboza, pela contemplação do objeto e o “princípio de razão” dá lugar à “intuição estética”.²⁶³ Assim, é traçada a diferenciação entre dois modos de conhecimento, “um instrumental e racional a serviço das vontades e dos interesses humanos, que torna a natureza um objeto de manipulação para satisfazer desejos os mais variados e muitas vezes estranhos e gratuitos.”²⁶⁴ E outro estético, identificado pela perda do interesse pelo objeto, ficando o sujeito em “estado de pura contemplação. É o modo de conhecimento que vale nas artes e na fruição da natureza”.²⁶⁵ Barboza conclui:

Schopenhauer aponta [...] que há outro modo de conhecer o mundo, que não segue necessariamente a razão, mas a intuição estética e que, em termos metafísicos, satisfaz mais a quem conhece pois é um modo que opera um corte vertical na cadeia horizontal dos objetos condicionados, tornando-se uma “decifração do enigma do mundo”. [...] a racionalidade científica é colocada em claros limites em suas pretensões de dizer o sentido do mundo. O sentido do mundo é indizível, é inefável, apreensível apenas na experiência mística, que não pode ser comunicada, nem mesmo pelo filósofo, mas somente vivenciada.²⁶⁶

Considerando as reflexões desenvolvidas no ensaio de Jair Barboza, talvez fosse possível identificar afinidades entre as formas de conhecimento expressas pela filosofia de Schopenhauer no conto machadiano. Macedo, enquanto sujeito e ser que conhece, observa o pássaro (transformado em objeto pela visão do ornitólogo) e tenta lhe classificar a vida. Porém, o canário não deixa de ser um sujeito, e não podendo ser ambos (sujeito e objeto), sua apreensão por parte de Macedo mostra-se inalcançável. Além disso, a instrumentalização do conhecimento em favor da vaidade da personagem se revela infrutífera.

O canário, enquanto sujeito e ser que conhece, observa o seu entorno (o mundo) e o classifica tal qual a sua visão. Trata-se de um conhecimento parcial, limitado pela perspectiva, de um *conhecimento em relação*. Quando está fora da gaiola, o pássaro continua a definir o mundo a partir daquilo que vê, alargando, no

²⁶² BARBOZA, Jair, op. cit., p. 40.

²⁶³ Idem, ibidem.

²⁶⁴ Idem, ibidem.

²⁶⁵ Idem, pp. 40-1.

²⁶⁶ Idem, p. 41.

entanto, as fronteiras dessa apreensão. Todavia, em certo sentido, pode-se especular que a ave parece dar um passo além e mudar de percepção; os limites entre ser e objeto (agora animal e natureza) não são mais tão definidos, e, talvez, pudesse indicar um estado de contemplação em que são abandonadas as relações de propriedade e a racionalidade do conhecer. A observação do mundo dá lugar a um fazer parte dele. E, então, a noção de estética de Schopenhauer talvez pudesse ecoar no olhar para o espaço azul e infinito que se apresenta ao pássaro.

Enquanto o animal alcança o céu, Macedo parece insistir na apreensão da realidade pela ciência, sem conseguir compreender a parcialidade desse conhecimento e seus limites. A oposição entre a liberdade do primeiro e a clausura do segundo, já mencionada neste trabalho, poderia indicar as diferenciações nas maneiras de entender a realidade. O canário parece desenvolver outro modo de conhecimento, pois ao alcançar o mundo, tornar-se-ia parte dele (a dissolução de limites sujeito/ objeto comentada por Barboza) e poderia contemplá-lo, num momento em que assume uma visão mais vasta que a objetividade racionalista preconiza.

Já Macedo, motivado pela vaidade, prende-se ao saber científico e tem suas expectativas frustradas. Até o último momento da narrativa ele persiste em suas tentativas de estudar o animal e, para convencê-lo a voltar, chama-o para o mundo deles. O animal retruca “Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo – concluiu solenemente – é um espaço infinito e azul, com o sol por cima”.²⁶⁷ Aqui, parece que são acentuadas as diferenças entre tais figuras: o pássaro ri do comportamento do homem, que, apesar de tudo, segue o mesmo de antes.

O uso do “que” na pergunta do canário poderia indicar que existiria mais de um mundo ou que não haveria uma integridade do que se convencionou chamar *mundo*, enfatizando a ideia de a realidade constituir-se de um conjunto de frações perspécticas. Também o pronome indefinido *tudo*, empregado no bordão “tudo o mais é ilusão e mentira”, sugere que o substantivo *mundo* não é uma totalidade, uma vez que pressupõe um *tudo* fora de si. Talvez o pássaro intuísse, ainda na sua vida enjaulado, que haveria algo além do que ele chamava por *mundo*.

Em sua última definição, o canário retoma as primeiras palavras que o homem havia lhe dito, caracterizando o mundo como “um espaço azul e infinito” e acrescenta à sua definição o astro rei, “com o sol por cima”. O sol, antes desconhecido, torna-se

²⁶⁷ PR, p. 98.

elemento presente em sua vida e poderia, quem sabe, ser símbolo do novo conhecimento, um estado de clareza de espírito.

Ao final da história, a pergunta do canário — “mas há mesmo lojas de belchior?” — é enigmática. Considerando que o conto é narrado pela perspectiva de Macedo e que o encontro com o pássaro falante se dá quando o homem entra na loja abruptamente para escapar de ser atropelado por um tílbur, a frase poderia deixar em suspenso se o que foi narrado de fato aconteceu. Os indícios da dúvida são, como comentado, intrínsecos à própria narrativa.

A indagação poderia também revelar que para o animal só existe o que ele vê no presente, não registrando acontecimentos passados. Para sustentar essa hipótese, recordemos que o canário não se lembra de uma vida anterior àquela que passou na loja, mas o dono do antiquário alega que o pássaro pertencera a um barbeiro. Outra possibilidade seria considerar que o animal de alguma forma sempre intuía o espaço infinito e a pergunta poderia se referir à impossibilidade de ele ter achado que o mundo era a loja de belchior, seria então uma fala zombeteira, debochando de Macedo, de suas obsessões infrutíferas, de seu pensamento obtuso, como quem constata que aquele seria um caso perdido, e o ornitólogo não conseguiria entender o mundo.

Encerrando em uma interrogação, o conto abre-se para a pluralidade interpretativa. A suspensão induzida pelo sinal gráfico, tão diferente da pausa do ponto-final, parece provocar não apenas o ornitólogo, mas também o leitor. Sem querer fixar um sentido único ao texto, a leitura feita aqui procura esboçar um eixo temático que seja reverberado em outros textos do livro e, nesse sentido, a noção de uma realidade perséptica, em que o ponto de vista cria seu objeto, parece prevalecer.

Nas *Páginas recolhidas*, como comentado anteriormente, essa noção pode ser identificada em alguns textos, como em “Eterno!”, no qual a palavra que dá título ao conto assume diferentes significados dependendo da situação em que se encontram suas personagens. Outros exemplos podem ser encontrados em “Missa do galo”, no relato da transformação da impressão que Nogueira tinha de Conceição; ou mesmo em “Henriqueta Renan”, quando o autor comenta as impressões da irmã do filósofo, vivendo no castelo na Polônia, e atribui ao isolamento dela a intensificação de sua melancolia, como veremos adiante; e, ainda, o já citado episódio do cemitério, em que as crianças viam nas estátuas bonecas porque eram crianças e iam alegres.

Retomando o texto de Hansen, o crítico trata do questionamento da semelhança como critério de validação da verdade na obra de Machado de Assis. Paul Dixon ²⁶⁸ também aponta que haveria um distanciamento da “visão estética” machadiana da verossimilhança convencionalmente aceita e identifica na relação entre os seres a noção de verdade. Machado diria em seu artigo “Literatura realista: Romance de Eça de Queiroz” que a imitação da realidade, o dizer *tudo*, sacrificaria a verdade estética, que deveria preservar as dinâmicas dos caracteres. Essas reflexões talvez possam dialogar com a trama de “Ideias de canário”, se por liberdade poética entendêssemos o pássaro como representante dessa verdade, que não se liga ao saber científico, podendo simbolizar as relações problematizadas entre realidade e ficção. Além disso, a título de curiosidade, Machado de Assis empregou em outro texto a mesma imagem do espaço azul com a liberdade que foge à ordem estritamente racional. Em crônica publicada em 31 de janeiro de 1897, sobre Canudos e Antonio Conselheiro, diria o autor: “Que vínculo é esse, repito, que prende tão fortemente os fanáticos ao Conselheiro? Imaginação, cavalo de asas, sacode as crinas e dispara por aí fora; o espaço é infinito. Tu, poesia, trepa-lhe aos flancos, que o *espaço, além de infinito, é azul*”.²⁶⁹

Assumindo que o conto permite possibilidades diversas de leitura, a que aqui se tentou desenvolver consiste no abandonado da visão de um mundo como um ambiente fechado, com relações de posse e servidão por um mundo que não se pode apreender completamente, pois se mostra infinito, azul e solar.

²⁶⁸ DIXON, Paul. “Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis”. *Teresa*, v. 6, n. 7, 2006, p. 186.

²⁶⁹ Crônicas escolhidas, p. 295.

10. “Lágrimas de Xerxes”

Como mencionado na introdução, este talvez seja o único texto da miscelânea que não tenha sido publicado primeiramente em algum periódico. “Lágrimas de Xerxes” possui uma condição formal especial: trata-se de um conto com aspecto de peça, pois apresenta uma cena inventada por Machado de Assis a figurar na obra-prima de Shakespeare, *Romeu e Julieta*. A mistura dos gêneros, no entanto, não se revela novidade no conjunto da produção artística machadiana, em que crônicas, contos, teatro por vezes se misturam.

O conto constitui-se de um relato em três camadas. Há um narrador em primeira pessoa, do qual não temos nenhum indício de quem seja, que introduz um diálogo imaginário à cena VI, do segundo ato da peça shakespeariana. A voz narrativa enuncia o que está por vir com “tudo é de supor”, jogando luz à possibilidade ficcional. A partir de então há o predomínio da cena, com rubricas e diálogos das três personagens: frei Lourenço, Julieta e Romeu. Em compasso com a história dos namorados, que estão para se casar, Machado apresenta uma espécie de fábula, contada por frei Lourenço aos noivos – história essa que teria sido em parte descrita pelo historiador Heródoto e em parte pelos ventos, e agora recontada na peça para as personagens e para nós. Mediada por muitas vozes e com elemento fantástico, a narrativa enquadrada que dá nome ao conto encontra-se, então, bastante recuada no tempo.

O enredo inicia-se com a interrogação de Julieta, “Uma só pessoa?”,²⁷⁰ ao que o padre diz “sim”, pois feita a união, “nenhum outro poder vos desligará mais”,²⁷¹ acrescentando que fossem ao altar. Romeu interrompe o padre e, com receio de que fossem vistos, pede para que sejam casados não à luz de velas, na igreja, mas ali onde estão (no corredor, de frente a uma janela), acrescentando que o “céu é o altar”, onde se acendem “eternas estrelas”.²⁷² Estabelece-se um impasse, de um lado o jovem

²⁷⁰ PR, p. 101.

²⁷¹ Idem, *ibidem*.

²⁷² Idem, *ibidem*.

namorado instando em favor do céu, de outro o padre chamando à igreja. Nesse ponto do enredo, frei Lourenço oferece um argumento curioso para a defesa da superioridade do altar sobre o céu na eficácia da união dos dois: “tudo que ele abençoa perdura”²⁷³ e acrescenta que as velas ardem e se extinguem antes dos casados. Termina a fala de forma enigmática: “tenho-as vistas morrer infinitas, mas as estrelas...”²⁷⁴ A passagem produz uma inversão em que o céu (metaforicamente sagrado) e as estrelas (que duram muito mais tempo que as velas) não são vistos com valor positivo para o matrimônio, sendo preferida a luz efêmera das velas, cuja duração se conhece. Em outras palavras, frei Lourenço sugere que melhor seria a benção da chama que se sabe finita ao brilho eterno das estrelas, paradoxo que causa questionamento por parte dos noivos. O trecho é interessante porque antecipa temática a ser desenvolvida ao longo da narrativa sobre a inevitável finitude humana, como veremos a seguir.

Em meio ao impasse, desponta uma luz no céu – a qual Julieta chamará de “estrela da minha vida”²⁷⁵ por marcar a hora do casamento. No entanto, ao avançar a leitura, ela ganhará outro sentido, simbolizando o destino trágico que os aguarda. A jovem pede ao padre que conte a história daquela estrela, ele resiste, mas acaba cedendo, chamando-a de “eterna Eva”,²⁷⁶ alusão talvez à curiosidade que leva a um saber proibido, um conhecimento em alguma medida desestabilizador.

Outro traço que merece atenção é o uso de imagens românticas e a ênfase dada ao tempo. Os namorados falam a língua do amor eterno, mas, conhecendo o leitor o desfecho reservado a eles na peça, as expressões desse amor idealizado ganham contorno irônico. Assim, quando Romeu diz: “O ódio de outros separa-nos, mas o nosso amor conjuga-nos”²⁷⁷ e frei Lourenço responde “para sempre”²⁷⁸, o que poderia ser lido como a afirmação da veracidade do sentimento amoroso, assume nova dimensão com a união pela morte. Julieta pede “conjuga-nos, e para sempre”,²⁷⁹ e frei Lourenço uma vez mais apenas diz “para sempre”,²⁸⁰ Julieta, novamente: “para sempre! Amor eterno! Eterna vida!”²⁸¹ e nessa iteração parece-nos ecoar a fala do

²⁷³ Idem, *ibidem*.

²⁷⁴ Idem, *ibidem*.

²⁷⁵ Idem p. 103.

²⁷⁶ Idem p. 104.

²⁷⁷ Idem p. 102

²⁷⁸ Idem, *ibidem*.

²⁷⁹ Idem, *ibidem*.

²⁸⁰ Idem, p. 103.

²⁸¹ Idem, *ibidem*.

padre, agora na peça shakespeariana: “*but heaven keeps his part in eternal life*” e, no conto machadiano, a lembrança da estrela de Xerxes. Vamos a ela.

Frei Lourenço diz que a história sobre a estrela que alumia o céu lhe foi contada pelos ventos, menção que estabelece a esfera do fantástico no conto. Ele recupera a descrição de Heródoto sobre os feitos do tirano persa: impiedoso em seus castigos, chicotou até o mar, pois destruíra a ponte que mandara erguer, e tampouco poupou os homens construtores, porque “não souberam fazê-la *imperecível*”.²⁸² A passagem indica que a obra humana (representada, no caso, pela ponte) não resiste à força constante das ondas do mar. Também os ventos, narradores indiretos desse relato, parte história parte mito, são descritos pela sua constância – “andam cá e lá, abaixo e acima, de um tempo a outro tempo, e sabem muito, porque são testemunhas de tudo. A dispersão não lhes tira a unidade, nem a inquietação, a constância” –,²⁸³ reforçando ideia, já vista em “Eterno!”, de que haveria um estado de permanência particular atribuído à natureza, não alcançada pela vida humana.

Em um momento de contemplação de suas conquistas, estando com suas tropas no estreito de Helesponto, observou Xerxes a “gente *infinita*”, “uma algazarra *infinita* de coisas”,²⁸⁴ “sentia-se indestrutível”²⁸⁵ e – acrescenta o padre, provocador – “ficou a rir e a olhar com longos olhos ávidos e felizes, olhos de noivado, como os teus, moço amigo...”²⁸⁶ A aproximação da paixão de Romeu por Julieta à paixão do imperador persa pelo seu império mostra-se um recurso para insinuar, talvez, que ambos, na vaidade do sentimento que os motivava, imaginavam superar o tempo, esquecendo-se das limitações humanas. A seguinte fala de Julieta corrobora a noção da vaidade dos apaixonados, “em vão o sol passará de um céu a outro céu, e tornará a vir e tornará a ir, não levará consigo o tempo que fica a nossos pés como um tigre domado”.²⁸⁷ No entanto, se o jovem casal acredita na subjugação do tempo ao amor, Xerxes, do alto de sua contemplação, alcança, num instante, a dimensão das limitações humanas. A ênfase na palavra “infinita” (que encontra par no “eterno” reiterado anteriormente) usada para qualificar a vida humana contrasta com a reflexão

²⁸² Idem, p. 105. Grifo nosso.

²⁸³ Idem, p. 104.

²⁸⁴ Idem, p. 105

²⁸⁵ Idem, p. 106.

²⁸⁶ Idem, *ibidem*.

²⁸⁷ Idem, pp. 102-3.

do tirano, que, logo depois do riso, derrama lágrimas (“grossas e irreprimíveis”²⁸⁸) frente à finitude inevitável.

Há uma mudança, então, da fonte do relato, com a indicação de frei Lourenço de que até ali fora Heródoto, ou seja, a parte histórica. Agora contaria a parte dos ventos (introduzindo o fabular, a fantasia). As “lágrimas inverossímeis”²⁸⁹ chamam a atenção dos ventos, surpresos com o sentimento de compaixão inédito no homem que só conhecia a força impiedosa. Eles recolhem essas lágrimas para expô-las aos astros, anunciando “os primeiros diamantes de alma bárbara”.²⁹⁰ A fala nos faz lembrar da máxima de Simeão sobre o efeito do tempo sobre os acontecimentos (“dá-se-lhe um punhado de lodo, ele o restitui em diamantes...”²⁹¹); evidenciando o tempo como agente de transformações e denunciador das contradições humanas, como também sugerem os ventos: “deitaram um olhar oblíquo à terra, como perguntando de que contradições era ela feita”.²⁹²

Eles deliberam sobre o que fazer das lágrimas, querendo o furioso Aquilão transformá-las em tempestades “violentas e destruidoras, como o homem que as gerara”.²⁹³ A ideia não vinga, pois os ventos desejavam dar a essas raras lágrimas uma forma permanente – uma vez mais tal noção conflui para manifestações naturais como o rio, o mar. Sem saber o que fazer delas recorrem à lua e ao sol. A primeira, assim como Julieta, tem uma solução piedosa. Pensa em cristalizá-las numa estrela da compaixão, onde a existência humana encontraria a eternidade. Mas o sol, implacável, diz que para tal sentimento bastava “a mesma lua com sua enjoada e dulcíssima poesia”.²⁹⁴ Onde a lua vê a compaixão, o sol enxerga o orgulho, portanto, o astro criado a partir das lágrimas do imperador deveria servir de lume para “todas as multidões que passam, cuidando não acabar mais e sobre todas as coisas construídas em desafio dos tempos. Onde as bodas cantarem a eternidade, ela fará descer um dos seus raios, lágrima de Xerxes, para escrever a palavra da extinção, breve, total, irremissível”.²⁹⁵

²⁸⁸ Idem, p. 106.

²⁸⁹ Idem, p. 107.

²⁹⁰ Idem, *ibidem*.

²⁹¹ Idem, p. 73.

²⁹² Idem, p. 107.

²⁹³ Idem, p. 108.

²⁹⁴ Idem, p. 109.

²⁹⁵ Idem, *ibidem*.

O trecho articula a oposição entre poesia e orgulho, a partir do binômio lua/sol – a lua, em sua figuração romântica (exaltada nas falas de Julieta) simbolizaria as emoções, já o sol, com seu brilho pouco afeito a fantasias da noite, jogaria luz ao sarcasmo. A roupagem pessimista transforma os sentidos de eterno e infinito empregados ao longo do texto, e a luz perpétua da estrela de Xerxes brilha para lembrar a finitude.

A passagem também parece dialogar com trecho final do conto coligido no livro *Várias histórias*, “Adão e Eva”, cuja versão imaginada por Veloso sobre o destino do casal que nomeia a narrativa difere do texto bíblico. Tendo ambos se recusado a ceder às tentações da serpente, foram chamados pelo anjo Gabriel, a pedido de Deus, ao paraíso, ficando o lugar onde antes viviam “entregue às obras do Tinhoso, aos animais ferozes e maléficos, às plantas daninhas e peçonhentas, [...]. Reinará nela [na terra] a serpente que rasteja, babuja e morde, nenhuma criatura igual a vós porá entre tanta abominação a nota da esperança e da piedade”. Assim, no reino da serpente, não haveria esperança ou piedade possível, imagem que se assemelha à narrativa de “Lágrimas de Xerxes”, na medida em que neste último também se faz extinta a possibilidade da compaixão, restando aos homens o sarcasmo de uma “dura boca, gélida e sardônica...”.²⁹⁶

Terminada a parte dos ventos, frei Lourenço volta-se aos jovens e repete o argumento de que era melhor casá-los à luz da vela, que “arde depressa e morre às nossas vistas”²⁹⁷ – e aqui mais uma vez há a combinação de polos com a vela congregando a um só tempo o terreno (morrer) e o sagrado (abençoar). Julieta recusa a aproximação do amado com o tirano persa, e insta para que o padre os case, não importa onde, terminando o conto na suspensão da ação. O texto assume um tom de parábola, em que a compaixão de Xerxes e o amor do casal shakespeariano são colocados em perspectiva, relativizados pela morte, mas, paradoxalmente, suas histórias eternizam a precariedade da existência humana. Apesar de essa ser apenas uma cena da peça, supomos que o diálogo de frei Lourenço não alteraria o desfecho da obra, o que nos faz pensar que o lume de Xerxes se impõe como implacável, tal qual era o imperador em vida. Retomando o momento em que a estrela apareceu no céu, Julieta se perguntava “que mão celeste”²⁹⁸ a acendeu, seria Romeu ou Rafael?

²⁹⁶ Idem, p. 109.

²⁹⁷ Idem, p. 110.

²⁹⁸ Idem, p. 103.

Alusão possível²⁹⁹ a São Rafael, arcanjo que, segundo a tradição católica, curou a cegueira do pai de Tobias,³⁰⁰ uma possível interpretação para a passagem seria que o casal, absorto no seu sentimento, estaria cego às consequências do amor proibido, mas, caso a estrela fosse luz divina, haveria salvação, afinal, Rafael é o anjo curador. No entanto, se a luz fosse de Romeu, talvez o destino deles estivesse selado pela indulgência aos perigos que cercavam aquela união.

A constância cíclica da natureza, assunto do conto mencionado brevemente, expressa-se em passagens que reafirmam a movimentação costumeira dos ventos, a transmutação da alvorada ao ocaso, ou o ir e vir das águas do mar. Lembremos uma vez mais de Simeão, que acha nas vagas a bater na praia uma resposta ao que seria eterno em suas reflexões sobre o amor. A tais manifestações do ciclo natural junta-se a brevidade da vida humana, que não encontra a permanência dos ventos, do sol, do mar e cujas ações não sobrevivem ao tempo. A fragilidade existencial parece figurar entre os temas do livro, sendo definida em oposição a permanência da natureza. Haveria, talvez, apenas uma exceção em que a vida humana conseguiria superar as barreiras temporais: através da arte. Essa ideia, que surge como temática em “O dicionário” e foi mencionada na análise de “Um erradio”, está também em “A estátua de José de Alencar” e *Tu só, tu, puro amor...*, como veremos a seguir. Em nossa leitura, a relação da arte com o tempo em “Lágrimas de Xerxes” aparece de forma implícita pelo intertexto com a peça shakespeariana e não no enunciado ficcional propriamente. O amor trágico sobrevive enquanto símbolo romântico, e o casal é imortalizado pela tradição canônica, permanecendo a obra viva enquanto produto artístico. A associação de eternidade à morte está presente também em “A estátua de José de Alencar” (“mudo e inábil por todos os tempos dos tempos”³⁰¹) e em “Garnier” (“sepultura perpétua”³⁰²), como veremos mais à frente, além de ter sido usada no conto “Último capítulo”, quando o narrador protagonista descreve a esposa, morta recentemente: “a imagem de uma defunta era imortal” – reforçando a ideia de perenidade possibilitada pela arte no fim de uma existência.

Voltemos nossa atenção para o ato em si do choro, tratado na história como uma ação contraditória do inclemente imperador e motivo de questionamento sobre

²⁹⁹ MACHADO DE ASSIS. *Citações e alusões na ficção de Machado de Assis*. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/dtb_index.asp>. Acesso em: 2 nov. 2020.

³⁰⁰ ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. *São Rafael, arcanjo*. Disponível em: <<https://arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/sao-rafael-arcanjo>>. Acesso em: 13 mar. 2024.

³⁰¹ RP, p. 128.

³⁰² RP, p. 262.

sua verossimilhança. O caráter circunstancial das ações humanas já havia surgido no conto inaugural da miscelânea, “O caso da vara” (a mudança de Damião em relação à proteção à Lucrecia), como também em “O dicionário” (o desejo abandonado de Bernardino em instaurar um governo popular), “Um erradio” (o arrefecimento dos improvisos de Elisiário) e “Eterno!” (a mudança de sentimento de Norberto). A noção de que as atitudes de uma personagem estão sujeitas a transformações e seus pensamentos e emoções são inconstantes, transitórios e variáveis a depender da situação em que se encontram poderia dialogar com ideias presentes nos *Ensaio*s de Montaigne. No livro, uma das reflexões apresentadas pelo autor trata sobre o caráter volúvel da natureza humana, especialmente no ensaio “Da incoerência das nossas ações”, do qual citamos o seguinte trecho: “Os que se dedicam à crítica das ações humanas jamais se sentem tão embaraçados como quando procuram agrupar e harmonizar sob uma mesma luz todos os atos dos homens, pois estes se contradizem comumente e a tal ponto que não parecem provir de um mesmo indivíduo”.³⁰³ No mesmo ensaio, como exemplo dessa incoerência, cita Nero, “verdadeira imagem da crueldade”, mas que preferia não saber escrever a ter que assinar a sentença de um criminoso “tanto lhe apertava o coração condenar a um homem à morte”.³⁰⁴ Outro exemplo de tirano momentaneamente sensibilizado é Alexandre, de Feras, que receava que o vissem no teatro “enternecer-se com as desgraças de Hécuba ou Andrômaca, ele que impiedosamente mandava todos os dias torturar tanta gente com requintes de crueldade”.³⁰⁵ As menções servem como argumento para o pensamento de Montaigne acerca da “instabilidade natural de nossos costumes e opiniões”,³⁰⁶ de nossa inconstância, e da dimensão da crueldade, entendida pelo autor como fruto da covardia de quem a pratica.

Considerando as contradições de cada existência, lembramos mais uma vez da personagem de sinhá Rita, cuja figura caracteriza-se pelas oposições, mencionadas anteriormente, entre santa/profana; alegre/brava. Ela, que era amiga do riso, não se apieda da convalescente Lucrecia em suas súplicas de perdão e faz uso da força, à semelhança de Xerxes e seu chicote, porém empregando a vara para punir. Já ao imperador cruel, quando momentaneamente se percebe tomado de emoção frente a finitude humana, o sentimento desconhecido de empatia gera desconfiança e as

³⁰³ Ensaio, p. 353.

³⁰⁴ Idem, *ibidem*.

³⁰⁵ Idem, p. 667.

³⁰⁶ Idem, p. 353.

lágrimas vertidas são vistas como inverossímeis – o que, uma vez mais, dialoga com o pensamento de Montaigne sobre a impossibilidade de se restringir a pluralidade interior numa personalidade única e fixa.

“Lágrimas de Xerxes” apresenta afinidade também com “Ideias de canário” e “Missa do galo”, aos quais se liga pelos efeitos que a mudança de perspectiva opera no entendimento de determinada situação. Em “Ideias de canário”, como analisado anteriormente, quanto mais o espaço do pássaro se alargava, mais ampla era sua visão e mais moventes suas definições de mundo. Já em “Missa do galo”, Nogueira, no alto da noite e a sós com Conceição, vestida nos trajes íntimos de dormir, a viu se transformar diante de seus olhos e de simpática ficou belíssima. Nos últimos contos, há a construção da realidade, a partir de experiências subjetivas num momento específico, o que relativiza a noção de unicidade tanto para o que seria “mundo” tanto para o que uma pessoa poderia representar para outra. Essa relativização da realidade, que pode ser apreendida por múltiplas perspectivas a partir de um olhar particular, parece conversar com a definição de vida feita pelo padre à Julieta: “a vida é uma Babel, filha; cada um de nós vale por uma nação”³⁰⁷ – imagem que evoca a complexidade de cada indivíduo e a representação da sociedade como um conjunto não coeso, contraditório, tal qual o comportamento de Xerxes. Assim, a mistura de línguas inspira não um sentido único a ser apreendido, mas a pluralidade estruturante da realidade, sugerindo uma mistura ambígua e aleatória, porém abrigada a um todo comum (a torre, a vida social). A torre de Babel fora referenciada também no conto “O dicionário”, quando o rei mandou fazer nova gramática, artificial em sua forma e confusa, instituindo o desentendimento entre os súditos.

Assim, “Lágrimas de Xerxes” parece enfatizar tanto a condição finita e contraditória da vida humana, como também apontar para a diversidade de cada vivência, o que, em sentido amplo, sugere a multiplicidade de perspectivas presente na própria miscelânea – cujos textos, como os ventos do conto, apesar da dispersão partilham uma unidade, formam um conjunto, imagem que se opera por opostos complementares: a constância na inconstância, a diversidade na unidade.

³⁰⁷ PR, p. 103.

11. “Papéis velhos”

Originalmente publicado na *Gazeta de Notícias*, a 14 de março de 1883, o conto começa com uma frase curta, apresentando o protagonista, o deputado Brotero, que passa por um momento de crise profissional e pessoal. Ele chega em casa, de madrugada, atarantado, e depois de entrar em seu gabinete, sem conseguir acalmar-se decide deitar-se. Não conseguindo dormir, volta ao gabinete e escreve uma carta pela qual sabemos de um dos motivos do transtorno: o deputado imaginava, depois do incentivo e acenos favoráveis do presidente do conselho dos ministros, que ocuparia o cargo na pasta dos estrangeiros, mas, para sua surpresa e da opinião pública, por uma movimentação política, um outro senhor fora indicado ao ministério. O golpe foi duplo, pois, isso não dizia a carta, mas o narrador, o homem que lhe tomava o lugar também havia conquistado a viúva Pedroso, a quem Brotero cortejava. Na referida carta, endereçada ao conselheiro, Brotero limitava-se a dizer da falta de lealdade política, sem mencionar o caso particular, e anunciava a renúncia da Câmara. Depois de escrever tal carta, no calor da emoção, ele a dobra e, colocando-a de lado, ainda agitado e sem sono, pega missivas guardadas para relê-las. Nesse processo, relembra momentos passados de sua vida e, em especial, um caso amoroso, quando se apaixonara por L...a, que à época relacionava-se com Chico Sousa. Ele lembra os desdobramentos desse romance, em que a moça deixa Chico e, posteriormente, também Brotero, que no desespero da perda, pensara em se matar. Toda essa rememoração faz com que o homem se entretenha num exercício de tentar reviver sensorialmente, e não racionalmente, as sensações que causaram o ímpeto suicida, sem conseguir, no entanto, alcançar tal feito. Depois de refletir sobre os tempos idos, chega à conclusão de que também aquela carta se transformaria, ficando as sensações vívidas do presente desbotadas com o tempo. Decide, então, guardar o documento junto com os outros papéis velhos.

O emprego do narrador onisciente e a escolha por aproximar, num primeiro momento, o tempo da história ao tempo de sua narração produzem o efeito de

envolver o leitor nos acontecimentos, transpondo-o para perto do protagonista no momento presente de sua inquietação. A descrição desse instante no primeiro parágrafo se mostra bastante detalhada, de modo a criar uma atmosfera de angústia. O relógio marca duas horas da madrugada, e o estado em que se encontra o protagonista ganha destaque no silêncio da noite: “entrou agora mesmo em casa, [...] agitado, sombrio, respondendo mal ao moleque, [...] ordenando-lhe [...] que o deixe só”³⁰⁸ e “não pensa tranquilamente; resmungando e estremece”.³⁰⁹

Logo no princípio do conto, o tempo surge como categoria relativa, expressa pela marcação desigual dos relógios, que, em sentido figurado, aponta para a não univocidade do transcurso dos minutos (“como a divergência dos relógios é o princípio fundamental da relojoaria, começaram todos os relógios da vizinhança a bater, com intervalos desiguais, uma, duas, três horas”³¹⁰). Essa relativização de algo que se suporia coeso, une-se à noção, já identificada anteriormente, do papel da experiência na percepção da realidade, de como esta última é apreendida a partir de um olhar subjetivo – “quando o espírito padece, a coisa mais indiferente do mundo traz uma intenção recôndita, um propósito do destino”.³¹¹ Assim aturdido, Brotero escuta no compasso do relógio a voz do tempo lhe mandando dormir. Construção semelhante encontra-se em outro conto machadiano, “O espelho”, quando Jacobina, entregue à solidão, percebia o passar do tempo com vagar (“as horas batiam de século a século, no velho relógio da sala, cuja pêndula, tic-tac, tic-tac, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade”³¹²) e escuta no barulho do relógio o ressoar dos versos “never, for ever! / for ever, never”, de Longfellow – “era um diálogo do abismo, um cochicho do nada”.³¹³ Em ambos os casos, os trechos sobre os relógios mostram a experiência pessoal transbordada para a realidade, imprimindo-lhe uma visão que dá sentido ao tempo a partir do estado íntimo vivenciado. No entanto, se em “O espelho” ressalta-se o prolongamento do tempo e a solidão, em “Papéis velhos” ganha destaque a divergência da marcação temporal, que, pela nossa leitura, enfatiza o tema a ser desdobrado ao longo do conto, sobre uma realidade que não se apresenta como uma verdade unívoca, mas como um conjunto de percepções,

³⁰⁸ PR, p. 113.

³⁰⁹ Idem, *ibidem*.

³¹⁰ Idem, pp. 113-4.

³¹¹ Idem, p. 114.

³¹² V. 1, p. 453.

³¹³ Idem, *ibidem*.

fragmentos subjetivos que se transformam ao sabor dos momentos específicos, e como essas experiências constroem as memórias.

A respeito da carta que escrevera Brotero, o narrador chama a atenção para a verossimilhança de seu conteúdo, atentando que os políticos não achariam o escrito verossímil no que dizia respeito à resolução do deputado de renunciar à cadeira na Câmara. O narrador, então, faz o seguinte reparo: “Ignoram Boileau, que nos adverte da possível inverossimilhança da verdade, em matérias de arte, e a política, segundo a definiu um padre da nossa língua, é a arte das artes”.³¹⁴ Nesse momento, o narrador machadiano joga luz sobre o papel da criação artística e do lugar da verdade, abrindo espaço para uma verdade que seria pouco crível ao discurso político.

A memória ocupa lugar privilegiado no conto, um cordão a mais a amarrar o feixe dessas *Páginas recolhidas*. Como vimos anteriormente, em “Um erradio”, “Eterno!” e “Missa do galo”, o exercício de recordar eventos passados, mais especificamente, episódios de formação pessoal, mostra-se um eixo norteador das narrativas e evidencia como as lembranças estão marcadas pela circunstância de um momento, como o desenho de tais impressões possui tintas mais fortes no presente em que foram experienciadas. Em “Papéis velhos”, essa noção é ampliada a partir das reflexões de Brotero sobre a leitura que faz de sua correspondência passada, culminando com um pensamento metafórico sobre o processo de transformação desses sentimentos e, em sentido mais amplo, sobre a recordação, a memória, o passar do tempo. Se a evocação ao passado em “Um erradio” se faz motivada pela fotografia de Elisiário, em “Papéis velhos” o passado é recuperado a partir de cartas. A ação descrita pelo narrador – “abriu a gaveta; tirou dois ou três maços e desatou-os”³¹⁵ – remete ao movimento de deter-se em algo guardado, *recolhido*, algo que estava fora da vista. Ação similar faz mestre Romão, em “Cantiga de esponsais”, que também abre a gaveta onde guardava o canto esponsalício. Ambas as personagens se dedicam a esse exercício de memória, e buscam, no papel da correspondência, no caso de Brotero, e da música, no caso de Romão, sensações passadas. O narrador de “Cantiga de esponsais” diz que quando a esposa de Romão morreu, ele “releu essas primeiras notas conjugais, e ficou ainda mais triste, por não ter podido fixar no papel a sensação da felicidade extinta”.³¹⁶ Tempo depois, quando tentaria finalizar a composição, ele

³¹⁴ PR, p. 116.

³¹⁵ Idem, p. 118.

³¹⁶ V. 2, p. 37.

“repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta, lembrava-se da mulher, dos primeiros tempos.”³¹⁷ Nos dois trechos citados, há o reconhecimento da perda sensorial de algo e de que, por mais que se tente, não se pode reavê-lo; os sentimentos, ainda que transcritos em papel, não ficam a salvo do tempo, nem o papel consegue preservá-los. Ideia semelhante também se encontra no conto da miscelânea, quando o narrador menciona que uma traça “comeu o *eterno* e deixou o *minuto*”,³¹⁸ ficando a palavra na carta incompleta. A voz narrativa, com humor, acrescenta que “não se pode saber a que atribuir essa preferência, se à voracidade, se à filosofia das traças”.³¹⁹ Uma vez mais aparece no livro a relativização de uma noção absoluta (“eterno”), com a inversão paradoxal em que o que passa rápido (“minuto”) sobrevive ao permanente, pois, no plano físico e material, apesar de ambas as palavras terem o mesmo número de letras, é a segunda que fica escrita por completo, sem ser comida pela traça. Relativização semelhante aparece no conto presente na miscelânea nomeado com uma dessas palavras. Em “Eterno!”, vimos como o sentimento de Norberto modifica-se, e que aquele amor único, motivo de emoções desesperadas, tal qual as sentidas por Brotero em seu caso com L...a, é substituído por um novo. Também em “Lágrimas de Xerxes” há essa inversão, quando a finitude das velas é preferível ao brilho eterno das estrelas, ganhando o termo valorização negativa ao ser usado para qualificar o corpo celeste feito ironicamente das lágrimas do imperador persa.

A palavra “eterno” aparece, em “Papéis velhos”, com sentido negativo no trecho em que Vasconcelos, amigo de Brotero, aconselha que este não fique atando e desatando com L...a, pois isso “traz sempre a necessidade de reler o capítulo anterior para ligar o sentido, e livros relidos são livros eternos”.³²⁰ A comparação da vida com um livro, já empregada por Machado de Assis em outros escritos, parece sugerir nessa passagem que uma história deveria ter começo, meio e fim, e o vai e vem comprometeria a apreensão do sentido, e, metaforicamente, uma boa relação entre os namorados. Essa sugestão parece-nos dialogar também com o conselho de frei Lourenço, em “Lágrimas de Xerxes”, que via no queimar da vela a melhor bênção para a união de Romeu e Julieta. Assim, o percurso completo de uma história ou a queima integral da vela são metáforas para a trajetória da experiência amorosa, que

³¹⁷ V. 2, p. 39.

³¹⁸ PR, p. 122.

³¹⁹ Idem, *ibidem*.

³²⁰ Idem, p. 121.

seria plena e eterna, quando chegasse ao fim (transcorrido o percurso de uma vida partilhada).

Se mestre Romão, em “Cantiga de esponsais”, buscava as sensações perdidas pelo fazer artístico, Brotero, sem a inclinação musical, chega a uma particular metáfora para descrever esse processo de reencontro impossível com o passado. Ele imagina um soldado que perdera o nariz em batalha e, achando-o no chão, não veria mais utilidade nele, pois era um cadáver de nariz, o qual nunca mais poderia sentir. O ato de assoar o nariz, por exemplo, seria compreendido racionalmente, mas “sensorialmente, nunca saberá mais nada”.³²¹ Essa imagem, desenhada ao final do conto, simboliza o efeito do tempo sobre as emoções de outrora. Racionalmente o deputado reconstituía, pela leitura da correspondência, os acontecimentos de parte de sua vida, mas as emoções intensas já não podia sentir tal qual quando as vivera. Ao estabelecer a dicotomia razão e emoção nesse trecho do conto, Machado de Assis parece tratar dos mecanismos da memória e da subjetivação do tempo: quando, com a perspectiva do presente, se volta os olhos ao passado, o que se experimenta é uma elaboração mental, um exercício interno e mediado. Em novas circunstâncias, o que era certo, como o suicídio motivado pela frustração amorosa, parece um ato descabido e ridículo, o tempo permite nova reflexão, novas ideias sobre o que se viveu. Brotero, entendendo que a intensidade das desilusões recentes (a perda do ministério e da viúva Pedroso) também se extinguiria, decide-se, enfim, por não enviar a carta ao conselheiro. Essa resolução parece-nos estar insinuada em momento anterior da história, quando o narrador, logo após descrever que a carta havia sido selada para ser enviada no dia seguinte, vale-se da seguinte citação: “César transpunha o Rubicão, mas em sentido inverso”.³²² A alusão à ação transgressora do general, que infringia as leis para enfrentar Pompeu, iguala, ironicamente, a renúncia do deputado aos feitos do romano. A expressão “atravessar o Rubicão”, segundo o dicionário *Houaiss*, designa revolução, insubordinação, ato acompanhado do enfrentamento de suas possíveis consequências.³²³ O deputado, no entanto, voltará atrás, pois a ousadia aparente mostra-se uma ação impulsiva e momentânea, fruto de um desgosto passageiro como outros.

³²¹ Idem, p. 123.

³²² Idem, p. 117.

³²³ Atravessar o Rubicão. In: HOUAISS, Antônio. *Grande dicionário Houaiss*. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#68>>. Acesso em: 21 maio 2019.

É interessante notar que uma outra metáfora do nariz aparece no conto machadiano “O segredo do bonzo”, publicado em 30 de abril de 1882 também na *Gazeta de Notícias*, e selecionado para compor o volume *Papéis avulsos*. A história narra as andanças de Diogo Meireles e Fernão Mendes Pinto na cidade de Fuchéu, no reino de Bungo e o encontro de ambos com o ancião Pomada, que lhes revela a doutrina do privilégio da persuasão sobre a razão. Na formulação do bonzo, “se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente”.³²⁴ Uma doença singular acometia os cidadãos da cidade, fazendo com que seus narizes inchassem de tal forma a lhes deformar a cara e provocar grande incômodo. Diogo Meireles, que estudara medicina, observou o caso e entendeu que o melhor seria cortar os narizes adoecidos. A solução enfrentou resistência, mas Diogo, valendo-se dos ensinamentos do bonzo, reuniu pessoas de saberes distintos, algumas autoridades e a população, e assegurou que seria possível substituir o nariz real por um metafísico, “isto é, inacessível aos sentidos humanos, e contudo tão verdadeiro ou ainda mais do que o cortado”.³²⁵ O narrador comenta que os filósofos presentes, com vergonha, aceitaram a invenção do médico, alegando ser verossímil semelhante nariz, por ser o homem “um produto de identidade transcendental”,³²⁶ o que levou os doentes a adotarem o procedimento e seguirem suas vidas, mesmo sem nariz, mas com a crença na substituição deste. Ao fim do relato, o narrador diz não querer outra prova “da eficácia da doutrina e do fruto dessa experiência, senão o fato de que todos os desnarigados de Diogo Meireles continuaram a prover-se dos mesmos lenços de assoar”.³²⁷

O nariz enquanto elemento narrativo assume forma diversa nos dois contos. Em “O segredo do bonzo”, Machado parece ironizar tanto o charlatanismo de certas autoridades científicas e religiosas, quanto colocar em questão a própria metafísica e a noção de verossimilhança, ao tratar da amputação do nariz nessa mistura de relato de viagens e fábula. O que prevalece é a doutrina do bonzo, em que as aparências valem mais do que a essência. Já em “Papéis velhos”, o nariz perdido não pode ser, nem por ilusão, recuperado, sendo impossível sentir novamente. Sua ausência se mostra fruto da imaginação de Brotero, em suas reflexões pessoais na alta madrugada. Aqui, o

³²⁴ V. 1, p. 422.

³²⁵ Idem, p. 425.

³²⁶ Idem, *ibidem*.

³²⁷ Idem, p. 426.

nariz surge não como elemento simbólico da relação concorrente entre aparência e essência, mas como metáfora para a elaboração sensorial das experiências.

A percepção de perda total, ensejada pelo nariz-cadáver, já havia sido anunciada em momento anterior da história, quando o narrador, ao descrever o movimento do deputado de olhar as cartas do passado, diz que “posto nem todos os signatários houvessem morrido, o aspecto geral era de cemitério; donde se pode inferir que, em certo sentido, estavam mortos e enterrados”,³²⁸ e que mergulhava “nesse mar morto de recordações apagadas”.³²⁹ A reiteração desse aspecto fúnebre demarca o aspecto de perda ligada ao passado, num sentido definitivo, pois os que ainda estavam vivos parecem como mortos. Assim, as cartas levam a nota do tempo que se foi e Brotero, ao apanhá-las, faz uma submersão em suas memórias, que, como as águas do mar, metáfora para a vida, podem ser calmas ou agitadas. Mergulhar na profundidade dessas águas representa, então, uma ação interiorizada, de vasculhar em si lembranças, emoções revistas no correr das horas da madrugada. Nesse movimento íntimo, Brotero, ao desatar a fita que segurava esses papéis, experimenta uma rememoração que é partilhada com o leitor. Aquilo que se encontrava recolhido é disperso momentaneamente para ser relido, ação que chama ao presente as experiências de outro tempo e traz à superfície o que, de outro modo, ficaria guardado.

O tempo do conto abarca o transcurso da madrugada para o alvorecer, até o momento da realização de Brotero sobre o aspecto momentâneo de sua crise pessoal, com o raiar do dia. Assim, a narração reproduz em sua forma os efeitos do tempo enunciado pelo deputado, mostrando ao leitor a transformação da personagem de um estado de agitação e perturbação emocional (descrita nos primeiros parágrafos do conto) para o lento amansamento dos sentidos, com a leitura das cartas e a ponderação final sobre a qualidade desses sentimentos.

Uma vez mais na miscelânea ganha destaque o aspecto circunstancial das expressões humanas. No contexto vívido de perda, as impressões de Brotero manifestam-se pelo impulso, seja no ensaio da renúncia do cargo, no presente da narração, ou do suicídio, à época do namoro com L...a. Em ambos os casos, as intenções não ultrapassam o plano do discurso. Passado o momento da angústia do rompimento com L...a, a mente reconstitui os sentimentos pelas palavras, fazendo

³²⁸ PR, p. 118.

³²⁹ Idem, *ibidem*.

uma mediação racional e distanciada que permite ver nas “promessas de amor e paz”³³⁰ de outrora “uma fraseologia incoerente e humilhante.”³³¹ A conclusão de Brotero, de que as emoções não seriam dissociáveis dos acontecimentos que as suscitam, parece unir-se à temática, presente na miscelânea, da atribuição de sentido particular pelo sujeito à determinada situação. Desse modo, a realidade não se apresentaria como um todo coeso, mas como uma fragmentação cambiante, percebida por um olhar subjetivo. Voltemos, como exemplo, à passagem em que o deputado atribuiu aos relógios desregulados o papel de portadores de uma mensagem do destino, em consequência de seu estado de espírito, ou à transmutação, mencionada há pouco, da expressão do sentimento amoroso em vexame, em decorrência da separação.

Em “Papéis velhos”, as elaborações que as personagens dos contos “Eterno!” e “Missa do galo” esboçam sobre o processo da memória ganham maior escopo com a formulação de Brotero, e o conto compartilha com outros textos da miscelânea a noção de realidade perspéctica. As nuances de comportamento de Brotero encontram par com as das personagens dos demais contos do volume, endossando a noção de mudança como traço de constância entre os seres humanos: uma promessa interior pode ser desfeita com a mesma facilidade com que se troca um governo popular por um governo monárquico. Um amor eterno é substituído por outro igualmente eterno; e uma mulher vista apenas como simpática pode de repente ser lindíssima. O mundo é uma palavra em construção, e aos tiranos também surge ao coração uma ponta de compaixão diante da morte. Assim como uma renúncia categórica pode ser ela mesma renunciada.

³³⁰ PR, pp. 121-2.

³³¹ PR, p. 122.

12. “A estátua de José de Alencar”

Na sequência dos textos ficcionais, figura na miscelânea o discurso proferido por Machado de Assis quando do assentamento da pedra fundamental da estátua de José de Alencar, publicado originalmente na *Gazeta de Notícias* e no *Jornal do Brasil*,³³² em 13 de dezembro de 1891, dia seguinte à cerimônia. Amigos, artistas, familiares, curiosos compareceram à praça Ferreira Viana, às três horas da tarde, onde, além do discurso machadiano, foi lido por Raul Pompeia o auto que comporia a coleção de objetos diversos – “os jornais do dia, moedas de diferentes valores e várias obras do ilustre literato”³³³ –, guardados dentro de uma caixa no interior de um vão na pedra, tapado, depois, com concreto. A homenagem ao autor de *Iracema* foi idealizada pelo *Monitor Sul Mineiro* e contou com a colaboração da *Gazeta de Notícias*,³³⁴ que juntos conseguiram a subscrição do projeto, realizado por Rodolfo Bernardelli – escultor responsável por outros monumentos públicos dessa natureza, como o túmulo de José Bonifácio³³⁵ e o busto de Gonçalves Dias. Em 17 de outubro de 1896, a praça seria rebatizada com o nome do romancista cearense, mas a inauguração da obra, por questões financeiras, só ocorreria em 1º de maio 1897.³³⁶

O texto apresenta-se como um tributo à memória de José de Alencar e, assim como alguns contos da miscelânea, faz uso da evocação dos tempos idos para reconstituir brevemente o desenho do escritor. As lembranças do jovem Machado ganham relevo e tratam da admiração que Alencar lhe inspirava – “quando entrei na adolescência, fulgiam os primeiros raios daquele grande engenho”.³³⁷ O elogio feito à figura do autor vale-se de imagem luminosa, aproximando-o ao sol. Lembra que

³³² O texto posteriormente foi veiculado em outros periódicos, como *A Ordem* (19 de dezembro de 1891) e *O Povo* (10 de janeiro de 1892).

³³³ “José de Alencar”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1891, n. 347, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/4769>. Acesso em: 24 maio 2019.

³³⁴ “José de Alencar”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 maio 1897, n. 122, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/16167>. Acesso em: 26 maio 2019.

³³⁵ *Brasil Ilustrado*. Rio de Janeiro, 1887, n. 4, p. 52. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/717746/58>>. Acesso em: 4 maio 2019.

³³⁶ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 17 out. 1896, n. 291, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/22752>. Acesso em: 26 maio 2019.

³³⁷ PR, p. 127.

nenhum escritor lhe causava a mesma impressão que o cearense e conta que no seu primeiro encontro com Alencar não lhe disse nada, apenas fitou-o “com os olhos assombrados do menino Heine ao ver passar Napoleão”.³³⁸ Na sequência, Machado irá falar do espanto da morte, dizendo que “o mistério e a realidade impunham-se; não havia mais que enterrá-lo e ir *conversá-lo em seus livros*”.³³⁹ A passagem merece destaque por tratar de tema já presente em outros textos da miscelânea: o caráter de permanência que as obras artísticas alcançam, única possibilidade humana de ultrapassar a finitude intrínseca à nossa existência. Tal noção será reiterada em outros trechos no discurso, como veremos a seguir.

O apreço intelectual do jovem Machado por Alencar nos faz lembrar do encantamento inicial de Tosta, com aspirações literárias vagas, pelo culto e eloquente Elisiário, em “Um erradio”, quando o rapaz “queria só ouvi-lo, ouvi-lo, ouvi-lo até não acabar”.³⁴⁰ No entanto, a semelhança se restringe ao sentimento de estima, pois Machado nada mais teria em comum com a personagem ficcional cujas aspirações artísticas não passaram de “ligeira constipação da adolescência”.³⁴¹ Tampouco o escritor homenageado poderia ser comparado com o errante Elisiário, cuja flagrante falta de dedicação não encontra paralelo na vida do profícuo autor, que cultivou seu talento – “a imaginação inventava, compunha e polia novas obras” –³⁴², deixando uma produção textual composta de gêneros diversos, entre crônica, romance e teatro. Talvez um ponto de aproximação entre ambos seja a liberdade, porém manifestada de forma diversa por cada um. Elisiário a expressava na vida errante e desregrada, nos improvisos criativos, sem preocupação com sua fixação material, sem o compromisso de produzir uma carreira artística propriamente. Já para Alencar, “a arte, que é a liberdade, era a força medicatriz de seu espírito”,³⁴³ e a criatividade lhe permitia “fecundidade extraordinária”,³⁴⁴ aliada à preocupação com um projeto de literatura nacional.

A carreira política do finado é mencionada em comparação com a artística, com a ponderação de que Alencar não se sobressaiu na primeira como o fez na

³³⁸ Idem, p. 128. Heine comparou os olhos de Napoleão a de um deus, no livro *De l'Allemagne*. Ver: “A visita de Heine”. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 ago. 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs22089914.htm>>. Acesso em: 25 maio 2019.

³³⁹ Idem, p. 128.

³⁴⁰ Idem, p. 31.

³⁴¹ Idem, p. 53.

³⁴² Idem, p. 130.

³⁴³ Idem, *ibidem*.

³⁴⁴ Idem, p. 128.

segunda. Para Machado haveria uma incompatibilidade, pois “a disciplina dos partidos e a natural sujeição dos homens às necessidades e interesses comuns não podiam ser aceitas a um espírito que em outra esfera dispunha da soberania e liberdade”.³⁴⁵ Ele entendia que os desgostos políticos de Alencar, que lhe deixavam a “alma enjoada e abatida”,³⁴⁶ eram em parte suplantados pela dedicação à literatura, na qual “o misantropo amava os homens”.³⁴⁷

A exaltação do trabalho do autor cearense centra-se em louvores a atributos como a imaginação e o caráter nacional de sua obra, comentários presentes tanto no discurso de Machado quanto em outros artigos que saíram na imprensa à mesma época, nomeando-o como “escritor brasileiro”. Machado percebia na escrita de Alencar o tom nacional não apenas pelos assuntos, mas na conjugação desses com “um modo de ver e de sentir, que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das coisas”.³⁴⁸ A observação feita sobre a produção artística do autor de *O guarani* dialoga com as ideias presentes em “Instinto de nacionalidade”, texto em que Machado defendia uma literatura que não fosse exclusivamente voltada aos assuntos locais, mas na qual pudesse o escritor exprimir “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.”³⁴⁹ Nesse sentido, o comentário sobre a obra do homenageado, apesar de realçar a imaginação sobre análise, identificava também uma cor local que não era meramente acessória.³⁵⁰

Em comparação com “Gonçalves Dias”, discurso lido por Machado de Assis quando da inauguração do busto do poeta e coligido em *Relíquias de casa velha* (1906), “A estátua de José de Alencar” possui tom mais pessoal, com a recuperação das recordações de juventude e a confissão da veneração que cultivava pelo autor das *Minas de prata*. Em ambos os textos, como pedia a ocasião de sua leitura, há o elogio à produção artística dos escritores e um discurso similar no que diz respeito à

³⁴⁵ Idem, p. 130.

³⁴⁶ Idem, *ibidem*.

³⁴⁷ Idem, p. 131.

³⁴⁸ Idem, p. 129.

³⁴⁹ ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade”, p. 3. Disponível em: <<https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/itemlist/category/28-critica?start=24>>. Acesso em: 10 de maio de 2022.

³⁵⁰ Diria Medeiros e Albuquerque, em sua “Crônica Literária”: “É que realmente o autor de *Quincas Borba* admirava em Alencar tudo o que era oposto ao seu próprio temperamento. Ele mesmo o deixa perceber, quando escreve que, no cantor de Iracema, a imaginação sobrepunha o espírito de análise — fórmula exata e que é, ponto por ponto, a oposta do seu talento.” (Ver: SANTOS, J. dos. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 30 set. 1904. *Apud* MACHADO, Ubiratan, *op. cit.*, p. 262.)

permanência das obra com o passar do tempo – Machado dirá, em “Gonçalves Dias”, “a canção está em todos nós, com os outros cantos que ele veio espalhando pela vida e pelo mundo, [...] tudo o que os mais velhos ouviram na mocidade, depois os mais jovens, e daqui em diante ouvirão outros e outros, enquanto a língua que falamos for a língua dos nossos destinos”.³⁵¹ No entanto, o discurso que compõe a segunda miscelânea dedica-se em mais de uma passagem a chamar a atenção para o compromisso público com o monumento e sua história, enfatizando menos a polarização vida/morte, presente no texto das *Páginas recolhidas*. Essa dicotomia é elaborada logo no começo do texto quando Machado contrasta a imagem solar de Alencar com a concretude de sua morte: “não podia crer que o autor de tanta vida estivesse ali, dentro de um féretro”.³⁵²

Em oposição à morte do autor são empregadas construções que ressaltam a permanência da arte, como em “volveram anos; volveram coisas; mas a consciência humana diz-nos que, no meio das obras e dos tempos fugidios, subsiste a flor da poesia”.³⁵³ Assim, frente à certeza da finitude humana, os limites temporais são transpostos pela expressão artística, permanência que de outro modo seria impossível à nossa condição. A estátua, em seu propósito de homenagear o escritor, figura como manifestação plástica a preservar sua memória e perpetuá-lo, tal qual os escritos deixados por ele. Abordando esse tema, o discurso articula-se com outros textos presentes na miscelânea. A dimensão atemporal das grandes obras artísticas foi tratada, como vimos, no conto “O dicionário”, em que os artistas pela maestria de sua obra se fazem eternos. Noção essa também sugerida em “Lágrimas de Xerxes”, pela sobrevivência cultural do casal shakespeariano enquanto símbolo romântico.

Em nota publicada na *Revista Literária*, dedicada a celebrar o autor cearense, Machado enfatizou o caráter duradouro da literatura de Alencar:

Cada ano que passa é uma expansão da glória de José de Alencar.

Outros apagam-se com o tempo; ele é dos que fulguram a mais e mais, serenamente, sem tumulto, mas com segurança.

São assim as glórias definitivas.

Na história do romance e na do teatro, para não sair das letras, José de Alencar escreveu as páginas que todos lemos, e que há de ler a geração futura.

³⁵¹ V. 2, p. 462.

³⁵² PR, p. 128.

³⁵³ Idem, *ibidem*.

O futuro nunca se engana.³⁵⁴

Oito anos depois, o autor de *Dom Casmurro* faria uso de imagem semelhante no encerramento de seu discurso, escolhendo citação de *Iracema* para reforçar, uma vez mais, o caráter permanente da obra do homenageado: “a posteridade é aquela jandaia que não deixa o coqueiro, e que ao contrário da que emudeceu na novela, repete e repetirá o nome da linda tabajara e do seu imortal autor. Nem tudo passa sobre a terra”.³⁵⁵ Retomando a imagem de mudez empregada no começo do discurso, Machado de Assis transfigura o silêncio da morte pela alusão à reprodução da obra de José de Alencar, que ganha vida eterna. Aqui, a liberdade artística ultrapassa o tempo, e sua expressão imortaliza o artista, cujo brilho não se perde.

³⁵⁴ “José de Alencar”. *Revista Literária*, Rio de Janeiro, 5 de dez. 1883, n. 1, p. 7. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=737887&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=7>>. Acesso em: 12 out. 2023.

³⁵⁵ PR, p. 131.

13. “Henriqueta Renan”

Seguindo o tom de elogio presente em “A estátua de José de Alencar”, a análise da correspondência de Henriqueta Renan e seu irmão compõe o que parece ser um eixo interno na miscelânea dedicado a homenagens. Em 1896, publicou-se pelas Oficinas Dos Dois Mundos, na Bahia, *Minha irmã Henriqueta*, traduzido ao português por Virgílio de Lemos.³⁵⁶ No mesmo ano, a troca de cartas dos irmãos Renan seria compilada em *Correspondência íntima*,³⁵⁷ volume que motivaria o texto de Machado, publicado na *Revista Brasileira*, e depois coligido nas *Páginas recolhidas*.

Já no início do escrito, Machado define quais são suas intenções. Não trata de reproduzir o “estilo incomparável” do autor de *A vida de Jesus*, mas de oferecer “um esboço da amiga pia e discreta, inteligência fina e culta, vontade forte e longa, capaz de esforços grandes para cumprir deveres altos, ainda que obscuros”.³⁵⁸ A escolha por tratar de Henriqueta e não Ernest chama atenção se pensarmos nos contornos patriarcais da sociedade oitocentista, mais ainda quando Machado comenta a privacidade dela em respeito à própria vida, “raro trata de si, [...] não conta o que se passa em torno dela”.³⁵⁹ O destaque conferido à mulher demonstrará uma idealização de perfil feminino, que combina, na pessoa de Henriqueta, algumas características fundamentais: a inteligência, a benevolência, o amor dedicado à família, a determinação, a sobriedade e a inclinação ao sacrifício próprio, linhas mestras que sustentam a força dessa figura que exerceria papel preponderante na formação intelectual de Ernest Renan. A esses atributos soma-se um traço melancólico e certa reclusão, que envolvem Henriqueta numa névoa de mistério.

³⁵⁶ *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 1896, n. 8, p. 188. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/139955/9883>>. Acesso em: 28 maio 2019.

³⁵⁷ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1896, n. 73, p. 1. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_08/20536>. Acesso em: 28 maio 2019.

³⁵⁸ PR, p. 135.

³⁵⁹ Idem, p. 139.

Sua vida é vislumbrada a partir da perspectiva familiar, em relação sempre às preocupações para com o irmão. Seus desejos íntimos, suas angústias e episódios mais pessoais, que revelariam a riqueza de seu mundo particular, ficam sob a face oculta da lua. O recorte da existência faz com que o desenho dessa mulher, apesar de muito concreto, pareça, paradoxalmente, ficcional. Machado indica que “as cartas dessa senhora são a sua própria alma”,³⁶⁰ entretanto, o acesso que temos a ela é, inevitavelmente, mediado, em parte talvez pelo pudor dela mesma, em parte pelo período escolhido da seleta da correspondência publicada, em parte, e aqui principalmente, pela visão machadiana sob esse conjunto. No processo de conferir sentido específico à seleta, o olhar de Machado apresenta uma figura que, ao congregar sacrifício e bondade, mostra-se quase como santa ou mártir, dado seus esforços abnegados em zelar pela família. Não se trata tampouco de personalidade passiva, pois sua disposição em enfrentar as adversidades é clara. As ações de empatia e bondade contrastadas com as infelicidades tornam suas agruras ainda mais sentidas: a morte do pai, a vida solitária em Paris e depois na remota cidade da Polônia, o casamento do irmão e a doença que lhe arrebatou a vida.

Ao perder o pai – Machado diz não ser certa a causa da morte, se suicídio ou naufrágio –, Henriqueta terá um novo nascimento, imposto pela necessidade das circunstâncias: “da realidade de 1828 nasceu e cresceu a nobre figura de Henriqueta, Ela enfrentou com o trabalho”.³⁶¹ Para quitar as dívidas que ele deixara, e poupar a família do total desabrigo financeiro, ela seguirá um caminho pautado pelos deveres de provedora. Abre uma escola, mas o projeto não prospera. Migra para Paris, onde emprega-se numa pensão e, posteriormente, como diretora de colégio. Com recursos ainda insuficientes para reverter a situação financeira, por fim arranja-se como professora em casa de uma família polonesa, exilando-se num castelo que agravou uma tristeza natural de sua personalidade. No entanto, ela não era “daquela espécie que faz da alma uma simples espectadora da vida”³⁶², e suas inclinações melancólicas não enfraquecem a constante preocupação com o irmão.

Ernest Renan, enquanto a irmã buscava os meios de sustentar a família, dedicava-se à sua formação intelectual, sendo especialmente impactado pelas disciplinas de filosofia e matemática, até concluir que não teria fé para ordenar-se

³⁶⁰ Idem, p. 139.

³⁶¹ Idem, p. 138.

³⁶² Idem, p. 141.

padre. A filosofia influenciaria seu pensamento, passa a “julgar as coisas de modo diverso que antes, e troca-lhe uma porção de supostas verdades em erros e preconceitos; ensina a ver tudo e claro”.³⁶³ Nessa ponderação sobre o que acreditava e como via o mundo, ele oscila nas cartas à irmã, chegando a dizer que “o cristianismo não é falso, mas não é a verdade absoluta”.³⁶⁴

A esse processo de amadurecimento do pensamento do filósofo francês poderia ser traçado, talvez, paralelo com o movimento do pássaro do conto “Ideias de canário”, que à medida que ganha novos espaços alarga sua visão e, conhecendo a amplitude do mundo, desfruta de uma liberdade desconhecida até então. Assim, simbolicamente, o cristianismo, com seus dogmas, poderia tolher essa perspectiva mais ampla, à qual Renan tem contato a partir da filosofia, que lhe oferece novas possibilidades de apreensão do mundo, sugerindo a sua multiplicidade.

Assim como o conto mencionado, também a análise da correspondência entre os irmãos é permeada pela noção de uma realidade criada a partir de um ponto de vista específico. Quando Henriqueta menciona que o patrão havia atrasado seu pagamento, ela comenta ao irmão “porque é que os grandes não pensam naqueles que só tem o fruto do seu trabalho, e que estes lhes é preciso receber regularmente! [...] É que o homem não pode compreender senão as penas que já padeceu; tudo o mais não existe para ele”.³⁶⁵ A frase final nos faz lembrar do bordão do canário, que ao fim de cada resposta sobre o que era o mundo (determinada pela sua visão no momento), dizia “tudo o mais é ilusão e mentira”. Ambas as frases ressaltam a visão parcial do patrão de Henriqueta e do animal, alheios a uma realidade que não a própria, com a importante diferença de que o homem não chega a alargar sua consciência, ficando, provavelmente, condicionada à visão privilegiada de sua condição social, ao passo que a ave, como sabemos, alcançou a liberdade e descobriu a vastidão do céu azul.

A irmã mais velha, em doze anos, desempenharia o papel de mãe, quem sabe pai, do caçula. À distância, ela ainda mantém o interesse sobre os caminhos que ele seguiria. Quando ele questionava os dogmas da Igreja e a vida eclesiástica, não deixa de compartilhar com ela suas incertezas, o que não causa estranhamento à Henriqueta, que desconfiava da falta de vocação do rapaz. Além de confidente do irmão, ela custeava suas despesas e o tutelava de forma ampla, enviando dinheiro para que

³⁶³ Idem, p. 144.

³⁶⁴ Idem, p. 149.

³⁶⁵ Idem, p. 143.

pudesse manter as aparências. Em sua dedicação extremosa de mãe, como ela mesma se autodenominaria em uma carta, parece que seu principal objetivo era ver Ernest bem: “Henriqueta governa a vida de Renan, e não cuida mais que de lhe incutir confiança e de lhe abrir caminho”,³⁶⁶ “exortá-o a ser homem”.³⁶⁷

Pela ascendência que parece ter sobre o irmão, a figura de Henriqueta aproxima-se de sinhá Rita, caracterizada em sua imperatividade e força, como vimos anteriormente. Ambas simbolizam independência pessoal e segurança, e atuam como protetoras de rapazes que não enxergam na vida eclesiástica o caminho a ser trilhado. Todavia, se a mulher real é motivada pelo afeto familiar, a personagem de “O caso da vara” segue menos a empatia que o orgulho, fazendo a causa de Damião seu atestado de influência sobre o amante.

Outras duas personagens femininas do volume parecem-nos conversar com o perfil de Henriqueta. A primeira delas é iaiá Lindinha, que se preocupa com as escolhas de carreira de Simeão tal qual a francesa em relação a Renan. Mas, assim como no caso de sinhá Rita, a mulher ficcional parece agir pelo interesse próprio, desejosa de garantir o status que o título de doutor oferece, enquanto a irmã do filósofo exprime a devoção de seu amor nos cuidados extremosos. Já o zelo e o caráter acolhedor de Henriqueta encontram par na personagem de d. Jacinta, talvez a mais próxima do tipo traçado por Machado em sua análise. A disposição e o sacrifício dessa mulher, em “Um erradio”, também tendem à idealização das expectativas de comportamento feminino, configurado no conto como suporte incondicional ao talento do marido. D. Jacinta é inteligente, demonstra interesse ativo em aprender e conhecer, tem aulas com Elisiário de latim e história, transcreve e revisa seus trabalhos, quer lhe oferecer o conforto da vida regrada e matrimonial. No entanto, essa dedicação fiel, permeada de paixão intelectual, segundo o narrador da história, não viria acompanhada da paixão emocional, o que a distanciaria de Henriqueta, cujo amor nutrido pelo irmão ganha expressão mais de uma vez ao longo do texto. A irmã de Renan também lhe ajudou na publicação de seu livro, como diria Machado, “morreu trabalhando, os últimos auxílios que prestou ao irmão foi copiar as laudas da *Vida de Jesus*”.³⁶⁸

³⁶⁶ Idem, p. 153.

³⁶⁷ Idem, p. 141.

³⁶⁸ Idem, p. 155.

Esse amor particular seria ressaltado por Machado: “essa irmã e mãe tinha ciúmes de esposa”,³⁶⁹ comentando que ela sentira fortes ciúmes do casamento de Renan, ao ponto de ele pensar em desmanchar o matrimônio. No entanto, ela cederia diante da felicidade do irmão. Chegariam a viajar os três em missão na Fenícia, em 1860. Durante a expedição de estudos, Henriqueta “padeceu largamente, trabalhando longas horas por dia, curtindo violentas dores nevrálgicas, até contrair a febre perniciosa que a levou deste mundo”.³⁷⁰ O trabalho em conjunto não era algo raro entre os irmãos; Machado escreve que partilhavam informações e se ajudavam em “matéria de arte e de arqueologia”.³⁷¹ Apesar de não ser detalhada sua formação, Henriqueta aperfeiçoou seus estudos na época que lecionava em Paris. Chegou também a publicar trabalhos em jornais. Segundo Ernest, ela alcançou uma inteligência excepcional, e ele devia-lhe muito, “não só na orientação das ideias, mas ainda em relação ao estilo”.³⁷²

Sobre esse estilo e a inteligência de Henriqueta, Machado a elogia por não encontrar em suas cartas “nenhum floreio de retórica, nenhum arrebique de sabichona, mais um alinhamento natural, muita simplicidade de arte, fino estilo e comoção sincera”.³⁷³ Nesse sentido, a valorização de uma expressão sóbria e do conhecimento verdadeiro aparece em oposição ao pedantismo, que foi desqualificado em outros dois textos do livro, “Um erradio” e “O dicionário”. A ostentação de erudição, seja pelos improvisos de Elisiário, culto em diversos assuntos, seja na imposição do uso de vocabulário específico para composição dos madrigais, no caso de Bernardino, resulta em empreitadas infrutíferas.

A análise das correspondências de Henriqueta Renan parece partilhar com “A estátua de José de Alencar” o tom memorialístico. No segundo caso, a personalidade do artista era evocada pelo escritor para perpetuar em pedra sua memória. Aqui, as cartas assumem esse poder de preservar para a posteridade uma parte da vida dessa inestimável mulher.

³⁶⁹ Idem, p. 154.

³⁷⁰ Idem, p. 155.

³⁷¹ Idem, *ibidem*.

³⁷² Idem, *ibidem*.

³⁷³ Idem, p. 140.

14. “O velho Senado”

O debuxo do Senado, como diria Machado de Assis em seu prefácio, constituiu-se na evocação da casa parlamentar, de 1860, a partir das litografias de Sébastien Auguste Sisson. O texto foi originalmente publicado na *Revista Brasileira*, em 1898, mesmo ano da morte do litógrafo, cuja notícia dada em nota na *Gazeta de Notícias*³⁷⁴ talvez possa ter inspirado o escritor a discorrer sobre a sua época de repórter pelo *Diário do Rio de Janeiro* no Senado.

Sisson, francês nascido na Alsácia e naturalizado brasileiro, desenhou inúmeros retratos, e sua ampla produção artística estaria presente no referencial imagético da época, que, segundo artigo na *Gazeta de Notícias*, constituía “preciosos documentos para a história do tempo”.³⁷⁵ Publicou, em 1861, a *Galeria dos brasileiros ilustres*, compilado em dois volumes de noventa retratos, estampados pela primeira vez em fascículos e que, em livro, eram acompanhados das biografias das personalidades desenhadas em “belíssima prancha litográfica, de 51,7 cm de altura por 39,3 cm de largura”.³⁷⁶ Espécie de biblioteca visual, a obra trazia a elite política da Independência até o momento da sua publicação, revelando, segundo o historiador Tâmis Parron, um perfil comum entre essas figuras públicas: “sua imagem ideal seria a de um burocrata formado em Direito (Coimbra, Recife ou São Paulo), com experiência na magistratura (promotor, juiz de fora, juiz de direito, desembargador) e [...] que, *após uma palavra na tribuna, contava em casa os lucros obtidos de negros escravizados*”.³⁷⁷

A partir dessas imagens Machado de Assis faz um incursão ao passado e, descrevendo parlamentares, comenta aspectos de suas fisionomias e posicionamento político. Ele revive o Senado de 1860, quando tinha 21 anos, atento ao clima político

³⁷⁴ “Sebastião Sisson”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1898, n. 40, p. 1. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/17697>. Acesso em: 31 maio 2019.

³⁷⁵ “Sebastião Sisson”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1898, n. 40, p. 1. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/17697>. Acesso em: 31 maio 2019.

³⁷⁶ PARRON, Tâmis. “A *Galeria dos brasileiros ilustres*: Sisson e a elite imperial”. Biblioteca Brasileira José e Guita Mindlin. Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/node/101>>. Acesso em: 4 maio 2019.

³⁷⁷ Idem, grifos do autor.

da época: “a verdade é que as eleições na capital naquele ano podem ser contadas como uma vitória liberal. Elas trouxeram à minha *imaginação adolescente* uma visão rara e especial do poder das urnas”.³⁷⁸ O movimento do autor – observado também nos textos ficcionais do livro – de voltar os olhos maduros para um momento de juventude é acompanhado de comentários que matizam a falta de experiência característica da pouca idade.

Em “Um erradio”, “Eterno!” e “Missa do galo” os narradores protagonistas rememoram sua mocidade, que também coincide com o início da década de 1860. Tosta é um estudante de dezoito anos, em 1862; Simeão, nos seus vinte anos, estudava medicina em 1861; já Nogueira contava dezessete anos em 1862. Ao relembrar as vivências desses períodos, os narradores dos respectivos contos empregam frases que enfatizam essa noção de ingenuidade e encantamento dos anos de formação. Diria Elisiário a Tosta: “Tudo é sublime aos dezoito anos. Cresça e apareça”.³⁷⁹ Por sua vez, Simeão exaltaria a mocidade: “Divina juventude! As coisas novas pagavam-me em dobro as coisas velhas”.³⁸⁰ Já Nogueira, cuja memória jamais apagou aquela noite de missa do galo na corte, pondera o valor das fortes impressões da adolescência: “A figura de Conceição interpôs-se mais de uma vez, entre mim e o padre, fique isto à conta dos meus dezessete anos”.³⁸¹

A dimensão dessa visão singela da juventude aparece em outro trecho de “O velho Senado”, quando o autor relembra episódio em que um votante liberal, na ocasião das eleições, avistando Theophilo Ottoni, aproximou-se e confessou-lhe o furto de algumas cédulas da oposição. O homem era um desconhecido, mas a candura com a qual contava o crime impressionou Machado, que escreve: “Não mofes desta *insistência pueril da minha memória*; eu a tempo advirto que as mais claras águas podem levar de enxurro alguma palha podre – si é que é podre, si é que é mesmo palha”.³⁸² O comentário parece reforçar certa ingenuidade dos anos de formação e relativizar o dito anterior do “poder especial das urnas”.

Os anos 1860 na história política de nosso país presenciaram o retorno liberal. O historiador Marcello Otávio Basile destaca o crescimento da oposição, cuja presença na Câmara marcou o regresso de “vários liberais históricos, entre eles,

³⁷⁸ PR, p. 168. Grifo nosso.

³⁷⁹ Idem, p. 30.

³⁸⁰ Idem, p. 64.

³⁸¹ Idem, pp. 87-8.

³⁸² Idem, p. 169.

Theophilo Ottoni, que levou o povo de volta às ruas na Corte [...] e que redigiu, na ocasião, a famosa *Circular dedica aos srs. Eleitores de senadores pela província de Minas Gerais*, causando grande repercussão no país”.³⁸³ O texto de Ottoni foi um dentre outros que circularam naqueles anos e se caracterizavam por veicular pautas caras aos liberais, como o livro de Zacarias de Góis e Vasconcelos, *Da natureza e limites do Poder Moderador e Castas do solitário*, de Tavares de Bastos.³⁸⁴

Se a alternância dos partidos no poder foi recebida com entusiasmo à época, sua idealização é relativizada, agora, pelo olhar maduro de Machado com o relato do furto das cédulas. Em outra passagem, o autor parece questionar-se sobre a efetiva mudança que a troca de partidos provocaria: “as eleições de 1860 [...] deram o primeiro golpe na situação, se também deram o último, não sei; os partidos nunca se entenderam bem acerca das causas imediatas da própria queda ou subida, salvo no ponto de serem alternadamente a violação ou a restauração da carta constitucional”.³⁸⁵ O comentário indicaria o emprego de uma retórica comum aos dois grupos, cujo discurso sobre o valor da Constituição mudaria a depender de quem estaria ganhando ou perdendo poder político.

A característica mutável do universo político surge em outra lembrança, quando o autor trata da opinião pública sobre a atuação de Paranhos. Machado comenta um discurso de defesa feito por aquele, no qual justificava o convênio de paz para a Guerra do Uruguai, firmado em 20 de fevereiro de 1865. O acordo provocou manifestação contrária e resultaria na exoneração do diplomata. A eloquência do discurso, no entanto, produziu efeito na memória de Machado, que não deixa de notar que, apesar da ofensiva sofrida, Paranhos receberia, anos mais tarde, uma manifestação acalorada, quando a lei do Ventre Livre foi promulgada: “Anos depois do ataque, esta mesma cidade aclamava o autor da lei de 28 de setembro de 1871, como uma glória nacional”.³⁸⁶ O *Jornal do Comércio*, por exemplo, publicou nota favorável à medida, não poupando elogios ao “estadista que soube tão sabiamente dotar sua pátria com uma lei que tem custado rios de sangue a outros países”.³⁸⁷

³⁸³ BASILE, Marcello Otávio N. De C., “O Império brasileiro: panorama político”, p. 254. In: LINHARES, Maria Yedda (org.). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2000.

³⁸³ PR, p. 168.

³⁸⁴ Para mais informações sobre o “renascer liberal” ver BASILE, Marcello Otávio N. De C., op. cit., pp. 188-245.

³⁸⁵ PR, p. 168.

³⁸⁶ Idem, p. 176.

³⁸⁷ *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 28 set. 1871, n. 268, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_06/3349>. Acesso em: 3 jun. 2019.

Outro exemplo de volubilidade na política aparece retratado no comportamento de Montezuma, que em um momento acenava positivamente para o senador do Pará, Souza Franco, com uma retórica laudatória, em outro lhe deferia ataque. O juízo machadiano adverte “que se não pudesse fiar muito em seus carinhos parlamentares, creio”³⁸⁸. A ironia presente nos discursos de Montezuma não escapa da observação do escritor, que comenta sobre a fala do senador na sessão de 11 e 12 de novembro, referência à “noite da agonia”.³⁸⁹

Também as alianças são abordadas em “O velho Senado”, quando Machado chama a atenção para as relações entre parlamentares, mencionando uma figura que não lembrava o nome, de “pouco ou nenhum peso”, mas cujo comportamento nas assembleias indicava sua submissão partidária: “a cautela e pontualidade com que não votava os artigos de uma lei sem ter os olhos pregados em Itaboraá. Era um modo de cumprir a fidelidade política e obedecer ao chefe”.³⁹⁰

Assim, entremeando anedotas, perfis e fatos históricos, Machado dá vida à casa parlamentar dos anos 1860. Na evocação da memória avulta também uma cidade em transformação, cujos efeitos permitem perceber a passagem do tempo pelo exame de sua geografia urbana. “Separama-nos com prazo dado para o dia seguinte, na loja de Paula Brito, que era na antiga praça da Constituição, lado do teatro de S. Pedro, a meio caminho das ruas do Cano e do Ciganos. *Relevai esta nomenclatura morta, é vício da memória velha*”,³⁹¹ conta o autor sobre seu encontro com Bocaiuva. E continua, um pouco depois, “*Estas minudências, agradáveis de escrever, sê-lo-ão menos de ler. É difícil fugir a elas, quando se recordam coisas idas*”.³⁹² Percepção similar afigura na crônica dedicada a Garnier, encerrando o volume, na qual Machado menciona uma rua do Ouvidor que vai se apagando no transcurso dos anos, como veremos adiante.

Os trechos mencionados de “O velho Senado” enfatizam a convivência temporal entre o que foi e o que é, explicitada na própria observação do autor sobre a casa parlamentar, quando tratava da vitória liberal:

³⁸⁸ PR, p. 173.

³⁸⁹ Idem, ibidem.

³⁹⁰ Idem, p. 171.

³⁹¹ Idem, p. 162. Grifo nosso.

³⁹² Idem, ibidem. Grifo nosso.

Comecei a aprender a parte do presente que há no passado, e vice-versa. Trazia comigo a oligarquia, o golpe de Estado de 1848, e outras notas da política em oposição ao domínio conservador, e ao ver os cabos deste partido, risonhos, familiares, gracejando entre si e com os outros, tomando juntos café e rapé, perguntava a mim mesmo se eram eles que podiam fazer, desfazer e refazer os elementos e governar com mão de ferro este país.”³⁹³

Como vimos em outros textos da miscelânea, a evocação do passado pode ser suscitada, no presente da narração, pela materialidade de uma foto (“Um erradio”), cartas (“Papéis velhos” e “Henriqueta Renan”), uma estátua (“A estátua de José de Alencar”). Em “O velho Senado”, as litografias de Sisson servem de mote para estabelecer essa viagem temporal. Após passar por tantas figuras públicas, o texto apresenta um encerramento onírico, uma visão tumultuada da casa e seus senadores, que se aproxima, pelo recurso atmosférico, da visão do jovem Nogueira, em “Missa do galo”. Todas essas pessoas de renome, como fantasmas, saem esvoaçantes para, em seguida, se evaporam, perdendo sua materialidade frente a realidade. Escreve Machado que “se confundiram todos e desapareceu tudo, coisas e pessoas, como sucede às visões.”³⁹⁴ Na sequência, descreve um homem vestindo tudo preto, era o porteiro do Senado, que depois de fechar a casa parlamentar, se esvai pela janela. É interessante notar o contraste que tal trecho produz, pois caberá a esse homem comum – excluído da *Galeria de brasileiros ilustres* – o movimento final da casa. Seu aspecto, igualmente fantasmagórico, rondará o cemitério. “Se valesse a pena saber o nome do cemitério, iria eu catá-lo, mas não vale; todos os cemitérios se parecem,³⁹⁵ diz o autor. Assim, ao fim de sua evocação parece que se igualam os homens pela morte – e uma vez mais o inevitável perecer ao tempo se impõe. Em determinado momento, Machado exclama: “quanta coisa obsoleta!”³⁹⁶ O comentário poderia dizer respeito à roupa do porteiro, mas também poderia ser uma reflexão acerca da casa parlamentar com suas intrigas, disputas e discursos eloquentes, tal qual foi pintado pelo autor até aqui.

³⁹³ Idem, p. 165.

³⁹⁴ Idem, p. 178.

³⁹⁵ Idem, *ibidem*.

³⁹⁶ Idem, *ibidem*.

Logo no começo de “O velho Senado”, Machado apresenta uma ideia que nos parece interessante para pensarmos a miscelânea: ele argumenta que observações diversas podem ser depreendidas de um mesmo objeto – no caso específico as litografias –, a depender da pessoa que o examina. O conceito parece, então, estabelecer relação com a noção vista em outros textos do volume em que o ponto de vista cria o objeto. Nesse sentido, lembramos das leituras feitas até aqui de “Ideias de canário” e “Eterno!”, em que a ideia de uma realidade perspéctica afigura-se a partir da percepção cambiante de noções que se suporiam estabilizadas e únicas. Além disso, o papel do olhar subjetivo sobre um objeto específico – e a construção da memória em sua decorrência – também foram observados em “Um erradio”, “Missa do galo” e “Papéis velhos”, como mencionado anteriormente.

Se um político ao olhar esse volume de retratos de Sisson “acharia nele a mesma alma dos seus correligionários extintos, e um historiador colheria elementos para a história”,³⁹⁷ o olhar de Machado parece-nos aprofundar a visão do “simples curioso”, que “não descobre mais que o pitoresco do tempo e a expressão das linhas com aquele tom geral que dão as coisas mortas e enterradas”,³⁹⁸ para fazer o movimento entre passado e presente, numa evocação em que não enaltece, mas mostra o que há de contraditório também nesses homens.

³⁹⁷ Idem, *ibidem*.

³⁹⁸ Idem, *ibidem*.

15. “Tu só, tu, puro amor...”

Única peça teatral escolhida para compor as *Páginas recolhidas, Tu só, tu, puro amor...* é uma comédia escrita por Machado de Assis para o tricentenário de Camões e compõe, junto com “A estátua de José de Alencar”, “Henriqueta Renan” e “Garnier” um conjunto de textos homenagens na miscelânea. Encomendada pelo Gabinete Português de Leitura, que tinha como representante no Rio de Janeiro Eduardo de Lemos, um dos organizadores das comemorações camonianas,³⁹⁹ a encenação da peça ocorreu em 10 de junho de 1880, no Teatro d. Pedro II. A iniciativa do evento surgiu em Portugal e é atribuída, entre outras personalidades, a Ramalho Ortigão, que presida o mesmo gabinete em Lisboa, e a Teófilo Braga.⁴⁰⁰ O último era crítico literário, intelectual proeminente e defensor republicano, que anos mais tarde seria nomeado presidente provisório quando implantada a República portuguesa. Antecedendo ao texto teatral, há a resposta de Machado de Assis a esse mesmo crítico, que havia contestado a verossimilhança cronológica da existência do título “duque de Aveiro”.

Tu só, tu, puro amor... foi elogiada por d. Pedro II, que em carta disse ser a peça escrita “com muito talento”.⁴⁰¹ A plateia ilustre contava, além da presença do imperador e da imperatriz, com muitos representantes da intelectualidade da época. Hélio de Seixas Guimarães recupera um comentário da época, em volume dedicado à peça na coleção organizada por ele da Obras completas de Machado de Assis, que dizia: “se o Teatro Pedro II tivesse desabado na noite de 10 de junho, teria esmagado

³⁹⁹ ALVES, Jorge Fernandes. “O Brasil sob o olhar europeu de Ramalho Ortigão”. In: VALENTE, Isabel Maria Freitas (org.). *Europa, atlântico e o mundo: mobilidades, crises, dinâmicas culturais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, p. 341. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=ZpYyDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Europa,+atl%C3%A2ntico+e+o+mundo:+mobilidades,+crises,+din%C3%A2micas+culturais&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwikgoyVqfTiAhUxLLkGHSboCRgQ6AEIKTAA#v=onepage&q=Eduardo%20de%20Lemos%20&f=false>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

⁴⁰⁰ Idem, *ibidem*.

⁴⁰¹ TEIXEIRA, Ivan, op. cit., p. 120.

tudo quanto as letras, as artes, a política”.⁴⁰² Após a encenação, a comédia teve seu texto estampado na *Revista Brasileira*, em 1º de julho do mesmo ano, e, em 31 de maio de 1881, ganhou uma edição limitada de cem exemplares, assinados pelo autor e publicados pela casa Lombaerts.

A comédia trata dos sentimentos de Camões por d. Catarina de Ataíde, uma das damas da corte da rainha e mulher que, segundo Ubiratan Machado, o poeta conheceu quando tinha entre treze a catorze anos, apaixonando-se por ela e dedicando-lhe versos.⁴⁰³ A diferença social entre ambos, no entanto, será um impeditivo a esse amor, que não é aceito por d. Antonio de Lima, pai de Catarina, e que encontra forte oposição por parte do poeta palaciano Pedro de Andrade Caminha, que também nutria sentimentos por Catarina. Aliados ao jovem casal estão d. Manuel de Portugal, amigo de Camões, e d. Francisca de Aragão, amante daquele e considerada a “mais bela dama da corte, ofuscando com a sua beleza a própria infanta d. Maria, sendo por isso fervorosamente adulada pelos poetas do seu tempo que [...] lhe dedicaram algumas das melhores composições do nosso cancionero geral”.⁴⁰⁴ Dentre esses poetas, destacam-se Pedro Andrade de Caminha, d. Manuel de Portugal e Camões. Segundo Teófilo Braga, seria d. Francisca de Aragão a “musa inspiradora de *Os lusíadas*”.⁴⁰⁵

O título da peça e a epígrafe que a acompanha são os versos da estrofe 119, canto III, de *Os lusíadas*, referentes a Inês de Castro. “Tu só, tu, puro amor...” trata, no poema épico, de uma apóstrofe “dirigida ao amor, entendido como entidade divina da mitologia greco-latina”.⁴⁰⁶ A estrofe narra a morte trágica de Inês, vítima do Amor, que “áspero e tirano”, deseja “tuas aras banhar em sangue humano”.⁴⁰⁷ Na peça, os versos servem de mote para o desenrolar da ação, um procedimento recorrente na produção teatral machadiana,⁴⁰⁸ na qual algumas peças por vezes eram nomeadas com

⁴⁰² ASSSIS, Machado de. *Tu só, tu, puro amor...*. Organização e apresentação de Hélio de Seixas Guimarães. São Paulo: Todavia, 2023, p. 8.

⁴⁰³ MACHADO, Ubiratan, op. cit., p. 128.

⁴⁰⁴ MESQUITA, José Carlos Vilhena. “Uma quarteirense que Camões amou”. *Patrimônio e cultura*, Algarve, n. 8, dez. 1982, p. 2. Disponível em: <<https://sapiencia.ualg.pt/bitstream/10400.1/5127/1/Uma%20quarteirense%20que%20cam%C3%B5es%20amou2.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

⁴⁰⁵ Idem, p. 1.

⁴⁰⁶ CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Apresentação e notas de Ivan Teixeira. 6ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2015, p. 108.

⁴⁰⁷ Idem, ibidem.

⁴⁰⁸ “Aconchegou-se [...] à forma da anterior geração francesa, e daí o parentesco de suas peças com os provérbios de Musset, como já assinalara Quintino Bocaiúva.” In: MAGALDI, Sábato. “Preparação de

provérbios que se relacionavam com a trama. Alguns exemplos são “Hoje avental, amanhã luva”, uma referência à busca pela ascensão social por meio do casamento; “O caminho da porta”, menção ao versículo bíblico que se encontra em Mateus 7:13-14; “Não consultes médico”, citação parcial do provérbio grego: “não consultes médico; consulta alguém que tenha estado doente”.⁴⁰⁹

Ao escolher esse título para sua comédia, Machado estabelece intertexto com o poema camoniano: o Amor, culpado pela morte de Inês, também seria responsável pelo desterro infligido ao poeta português na peça. Todavia, se a consequência daquele no primeiro caso foi trágica, no segundo propicia a composição dessa importante obra para a língua portuguesa que são *Os lusíadas*. No diálogo em que Caminha confessa seus sentimentos a Catarina, revela que seu desafeto por Camões devia-se ao amor que a dama lhe devotava. Diz ser esse o crime do rival e completa: “meu amor tem o impulso do ódio, nutre-se do silêncio, o desdém o avigora, e não faço alarde nem escândalo”.⁴¹⁰ Após as tentativas de Catarina para convencê-lo a não contar nada ao pai sobre suas paixões, Caminha retruca: “o amor desprezado sangra e fere”⁴¹¹ e, depois, “eu prefiro ver-vos chorar a ver-vos sorrir. A vossa angústia será a minha consolação”.⁴¹² Com essas falas, Machado de Assis retoma o “fero Amor”⁴¹³ dos versos camonianos, apresentando-o se não como deus mitológico, como sentimento perverso que causará a separação dos namorados. “Oh temeridade do amor!”, exclama Caminha. Mais adiante, d. Manuel também atribuirá ao sentimento a desgraça do amigo condenado ao desterro, dizendo: “a culpa é dele, do meu Camões, do meu impetuoso poeta; um coração sem freio”.⁴¹⁴ Por sua vez, Camões, aceitando tristemente a sentença, conforma-se com o seguinte pensamento: “pois que me fecham a porta dos amores, abrirei eu mesmo as da guerra”.⁴¹⁵ Eis que do infortúnio pessoal, fruto do próprio sentimento amoroso que unia as duas personagens centrais da peça, vislumbra-se o surgimento do clássico *Os lusíadas*.

As relações estabelecidas com a epopeia portuguesa podem ser observadas em outros trechos de *Tu só, tu, puro amor*.... Dentre eles, está uma fala em que Camões,

um romancista.” In: _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia de Livros, 1962, p. 117.

⁴⁰⁹ MAGALDI, Sábato, op. cit., p. 119.

⁴¹⁰ PR, p. 217.

⁴¹¹ Idem, p. 218.

⁴¹² Idem, p. 219.

⁴¹³ CAMÕES, Luís de, op. cit., p. 108.

⁴¹⁴ PR, p. 226.

⁴¹⁵ Idem, p. 231.

ao afirmar que “o amor é a alma do universo!”, é contestado por d. Francisca, que emenda a frase “o amor e a espada”. O comentário evidencia “o ideal de cavaleiro renascentista [que] pressupunha a conciliação da pena com a espada”,⁴¹⁶ tal qual o último verso da estrofe 79, canto VII: “Numa mão sempre a espada e noutra a pena”.⁴¹⁷ Assim, ao retomar esse ideário, Machado de Assis associa à frustração amorosa a maior determinação do poeta em desbravar os mares antes navegados por Vasco da Gama nas expedições gloriosas portuguesas.

Quando, antes de receber a ordem do desterro, a personagem comenta o desejo de passar pelo continente africano, Caminha adverte-lhe “Ah! ah! para lá deixar primeiro um braço, uma perna, ou um olho... Não, poupei os olhos, que são os feitiços dessas damas da corte; poupei também a mão, com que nos haveis de escrever tão lindos versos; isto vos digo que poupei...”⁴¹⁸ Como é sabido, Camões de fato perdeu um olho, o direito, quando lutava pelo exército português em uma batalha em território africano. Machado explora um fato biográfico que ainda não teria acontecido no momento da ação da peça, mas que certamente acontecerá, o que, prenunciado pelo invejoso Caminha, torna-se uma provocação chistosa.

Outra passagem interessante é uma das últimas frases do poeta, ao questionar se seu rival havia vencido por ter logrado apartá-lo da amada, pondera “talvez os versos deles fiquem assim melhores. Se nos vai dar uma nova *Eneida*, o Caminha? Pode ser, tudo pode ser...”.⁴¹⁹ A sutil ironia que permeia o trecho só é possível mediante o conhecimento prévio do leitor sobre a realização de *Os lusíadas*. O cânone da literatura portuguesa, assim como a *Eneida*, constitui uma epopeia feita com o propósito político de enaltecer a grandeza de Portugal, tal qual aquela o pretendia fazer com Roma. Como argumenta Ivan Teixeira, para Camões, “a história portuguesa tinha uma missão civilizadora a cumprir no mundo” e “a incorporação desse ideário preexistente aproxima *Os lusíadas* da modalidade épica da *Eneida*, classificando-os como epopeia artificial”.⁴²⁰

A fala final que encerra *Tu só, tu, puro amor...* retoma o sonho que permeia a peça pelas reticências de Camões. A primeira menção feita ocorre na sétima cena, quando aquele comenta com d. Catarina e d. Francisca que não compunha apenas

⁴¹⁶ CAMÕES, Luís de, op. cit., p. 26.

⁴¹⁷ Idem, ibidem.

⁴¹⁸ PR, p. 209.

⁴¹⁹ Idem, p. 229.

⁴²⁰ CAMÕES, Luís de, op. cit., p. 30.

versos jocosos, como a anedota do duque de Aveiro, mas “dir-lhe-ia que há aqui (*leva a mão à frente*), [...] Um sonho... Às vezes cuido conter cá dentro mais do que a minha vida e o meu século...”,⁴²¹ o diálogo prossegue e, na cena seguinte, a personagem menciona novamente essa visão: “Digo-vos que às vezes, a dormir, imagino lá estar, longe dos galanteios da corte, armado em guerra, diante do gentio”.⁴²² Por fim, na derradeira fala do poeta, já sob a ordem do desterro, comenta ao amigo d. Manuel suas rotas, e a inquietação que sutilmente confessara nos outros dois trechos solidifica-se: “lá [na Ásia] rematou a audácia lusitana o seu edifício, lá irei escutar o rumor dos passos do nosso Vasco. [...] Um grande sonho [...] Vede lá, ao longe, na imensidade desses mares, nunca dantes navegados, uma figura rútila [...] é a nossa glória [...] a pedir o seu esposo [...] e nenhum filho desta terra, nenhum que empunhe a tuba da imortalidade, para dizê-la aos quatro ventos”.⁴²³ Esse último trecho faz clara referência ao primeiro canto da epopeia camoniana, empregando até algumas palavras usadas nesses versos iniciais. Sem nomeá-lo, Machado expõe o grande sonho como a composição d’ *Os lusíadas* e, no plano ficcional, cria um poeta que já intuía o valor de sua obra, que pelo rigor de sua arte sobreviveria ao tempo, sendo lida e estudada séculos depois de sua criação.

A arte como forma de superação da brevidade da vida foi apontada como temática presente em “Lágrimas de Xerxes”. Neste conto, a estrutura narrativa também se vale do intertexto estabelecido como outra obra clássica, a peça *Romeu e Julieta*. O sentimento que unia o casal shakespeariano foi o motivo de sua morte, assim como o amor de Inês de Castro custou-lhe a vida. Os escritores, ao contarem essas histórias que associam as paixões à tragédia, eternizam o romance dos personagens privados de gozar sua felicidade. A estrela de “Lágrimas de Xerxes” é um lembrete de que nossa existência está fadada a perecer sob a força do tempo e qualquer construção humana que ouse desafia-lo, receberá os raios desse astro irônico. Em contraponto a essa luz da extinção, a peça que homenageia Camões parece demonstrar que nem toda ação humana é irremissível, pois “a tuba da imortalidade”⁴²⁴ anuncia as glórias de um passado histórico. É verdade que os homens em si não resistem, mas — pelos versos do poeta — sua memória, enquanto houver quem os leia, persiste vívida.

⁴²¹ PR, p. 198.

⁴²² Idem, p. 202.

⁴²³ Idem, p. 232.

⁴²⁴ Idem, *ibidem*.

16. “Entre 1892 e 1894”

Fechando a miscelânea, o conjunto nomeado “Entre 1892 e 1894” apresenta seis crônicas da seção dominical “A Semana”, da *Gazeta de Notícias*, para a qual Machado colaborou ao longo de cinco anos (de 1892 a 1897). Quando impressos no jornal, esses textos não possuíam título, elemento que lhes foi conferido na recolha em livro. Apesar de agrupadas em capítulo cujo nome demarca o recorte temporal de sua primeira publicação – opção não adotada para os demais escritos do volume, o que talvez ressalte o caráter extraordinário desse gênero ser escolhido para compor a obra –, a sequência das crônicas em questão não obedece à ordem cronológica de sua aparição inicial ao público, fator que sugere que sua disposição em *Páginas recolhidas* norteou-se provavelmente por seus assuntos e temas. Partindo de tal premissa e considerando a forma como elas foram reunidas na miscelânea, consideraremos sua análise também num capítulo único no presente trabalho.

Uma primeira leitura das crônicas permite identificar intertexto com o discurso bíblico do Eclesiastes, livro sapiencial presente no vasto repertório literário machadiano e que reflete sobre a condição humana, atentando para o caráter vão da vida. Do ponto de vista histórico, a crise do Encilhamento ganha destaque por figurar em mais de um texto. Além disso, assuntos como a Revolta da Armada, as repressões florianistas e a corrupção de políticos também estão presentes nesse conjunto. Machado de Assis em suas crônicas faz referência ao “ano terrível”, alusão à crise financeira que se deu com “o colapso cambial de 1891”.⁴²⁵ Na esteira das reformas promovidas por Rui Barbosa, a emissão desenfreada de papel-moeda lastreada em títulos provocaria uma bolha especulativa. Quando a Companhia Geral de Estradas de Ferro, organização à época com os títulos mais valorizados no mercado, caiu em bancarrota, o efeito foi avassalador. A empresa era gerida por Henry Lowndes,

⁴²⁵ FRANCO, Gustavo H.B. *A economia em Machado de Assis*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 28.

financiador do Encilhamento,⁴²⁶ e a *debacle*, acompanhada pela quase falência do banco Barings, marcaria um período agudo de crise econômica.

Além da leitura transversal, buscando estabelecer fios entre os textos diversos do volume, propomos uma interpretação específica para o conjunto das crônicas, que figuram na miscelânea como uma seleta particular dentro da seleta maior que constitui a multiplicidade do livro. A sugestão interpretativa considera, como dito na introdução, a organização da edição e a própria atividade do autor, partindo do princípio de que a ação de selecionar seis crônicas dentre uma produção vasta (apenas na *Gazeta de Notícias*, Machado publicou 475 textos, desses, mais da metade, foram da série “A Semana”⁴²⁷), nomeá-las e ordená-las conferem um sentido ao conjunto. Então, a modesta exegese que faremos buscará mobilizar a análise individual, a aproximação entre os outros textos presentes no livro e uma linha interpretativa específica à seleção das crônicas, que juntas compõem um capítulo único nas *Páginas recolhidas*.

Considerando o diálogo dessas crônicas com o discurso do Eclesiastes, em sua noção primeira de que tudo é vão, ensaiamos a leitura do conjunto como se fosse uma pequena narrativa. “Vae soli!”, que apresenta a vida como travessia de momentos atribulados (ou tediosos), será o preâmbulo das aflições que se seguirão, desenhando a atmosfera do enfado pela mesmice. Essa mesmice manifesta-se, em “Salteadores da Tessália”, não pelo cotidiano ordinário, mas pelo caráter de políticos que roubam; o desvio moral, que se pensava particular e inédito, mostra-se prática corrente. A ordenar os fundamentos que levam ao enriquecimento pessoal, apresenta-se, na sequência, “O sermão do diabo”, com sua doutrina voltada à acumulação de riqueza material. As flores do capital, no entanto, desabrocham em terreno duvidoso em “A cena do cemitério”, a revelar que também elas enfrentam, tal qual a vida humana, a finitude, além de problematizar o valor que se dá para o conhecimento numa sociedade em crise. “Canção de piratas” mostra que os esforços para superar tais crises são vão e, apesar dos intentos, os vícios sociais seguem presentes, restando à poesia reinventar o que a realidade não consegue prover. Já em “Garnier”, crônica que

⁴²⁶ Momento de grande especulação na Bolsa do Rio de Janeiro, com antecedentes localizados um pouco antes da proclamação da República e cujos desdobramentos causaram severa crise econômica. O Encilhamento foi assunto de alguns textos machadianos na passagem ao regime republicano. Para mais informações, ver: FRANCO, Gustavo H.B., op. cit., p. 142.

⁴²⁷ GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 136.

encerra não só a seleta “Entre 1892 e 1894”, mas a própria miscelânea, reverbera a finitude inevitável dos homens.

No exercício interpretativo proposto aqui, seis frases poderiam sumarizar os assuntos de cada uma das seis crônicas, operando como possíveis ponderações machadianas a uma realidade em transformação, inspiradas pelo tom de ensinamento dos versículos do Eclesiastes. “Vae soli!”: a vida como travessia para a qual é melhor estar acompanhado (“em caso de tédio, antes um marido que nada”). “Salteadores da Tessália”: a corrupção é antiga como o sol e a lua. “O sermão do diabo”: para o capital florescer é preciso ludibriar o próximo. “A cena do cemitério”: as flores do capital são perecíveis como a vida humana. “Canção de piratas”: esforços vãos não superam crises. “Garnier”: o esforço do trabalho também leva à morte.

Originalmente publicada em 17 de julho de 1892, “Vae soli!” carrega no título referência ao 4:10 do Eclesiastes: “ai do que estiver só; pois, caindo, não haverá outro que o levante”.⁴²⁸ O narrador exprime a seleção feita na dispersão de assuntos dos jornais, quando em meio a variedade de notícias, anúncios e notas, escolhe uma particularidade para então elaborar sua narrativa, procedimento comum à crônica machadiana. Aqui, o caso é o da “gentil viúva” que anunciava seu interesse em encontrar uma companhia, sendo comparada, pelo narrador, ao capitão da guarda de Nero, que entediado como ela, recebeu conselho de Sêneca de buscar conforto na solidão. Todavia, a viúva, tendo já provado deste remédio, queria alguém para passar os dias, pensa o narrador.

Ao longo da crônica desenvolve-se a imagem da travessia do mar como metáfora para vida e seus percalços (ou a ausência deles), ressoando com o título do quarto capítulo do livro bíblico (“Os males e as tribulações da vida”⁴²⁹). Contribuem para essa construção imagética passagens como “não é a tempestade que me aflige, é o enjoo do mar”⁴³⁰ ou “vês que a travessia ainda é longa — porque tua idade está entre trinta e dois e trinta e oito anos —, o mar é agitado, o navio joga muito”,⁴³¹ em que as águas a serem transpassadas representariam os acontecimentos que compõe

⁴²⁸ A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica Brasil, 1955, p. 461.

⁴²⁹ Idem, p. 460.

⁴³⁰ PR, p. 237.

⁴³¹ Idem, *ibidem*.

uma vida. O enjoo que as ondas provocam estaria associado ao tédio oriundo da mesmice dos dias (presente também no discurso dos Eclesiastes). O narrador partilha desse sentimento, porém por motivo diverso da viúva, expressando seu enfado com os episódios retratados nas páginas dos jornais, logo no princípio do texto se mostra “farto de vendavais, naufrágios, boatos, mentiras, polêmicas [...]”.⁴³² O emprego de “naufrágio” nessa enumeração poderia ser apenas mais uma elaboração para reforçar a figura mar-vida; a crônica permite essa leitura. No entanto, o termo fazia referência de fato a naufrágio noticiado nos jornais,⁴³³ contribuindo para delinear o descontentamento do narrador com a realidade à sua volta. Outros episódios, compartilhados com o leitor contemporâneo da crônica e que marcavam o clima da época, foram cortados da versão em livro, como a greve da câmara dos deputados⁴³⁴.

O mar, metáfora da vida na crônica, é um elemento presente em outros textos da miscelânea. O narrador de “Papéis velhos” vale-se dessa figura para descrever o movimento de Brotero em sua imersão ao passado (“mar morto de recordações”).⁴³⁵ As ondas aparecem em “Eterno!” como a responder, com sua cadência constante, as inquietações de Simeão. Em “Lágrimas de Xerxes”, a qualidade perene das águas marinhas inspira nos ventos a possibilidade de transformar as lágrimas do imperador em “um mar novo”. Já o caráter efêmero das tempestades surge tanto no último conto supracitado (quando os ventos descartam fazer disso as lágrimas de Xerxes) como na crônica, na passagem em que Nero rechaçava as tempestades enquanto motivo de aflição pessoal, sendo o tédio pior que a intemperividade.

A figura feminina não nomeada da crônica junta-se às viúvas ficcionais presentes na miscelânea. Se a mulher real anônima busca uma companhia, nos contos as personagens que perderam o primeiro marido figuram na narrativa em novos relacionamentos: iaiá Lindinha casará com Simeão; Conceição com o funcionário do falecido marido; a viúva Pedroso com o senhor que levou o cargo de Brotero; e sinhá Rita, não se casou novamente, mas mantém relação amorosa com João Carneiro. O

⁴³² PR, p. 235.

⁴³³ Pouco tempo antes da publicação da crônica aconteceram três naufrágios na baía de Guanabara. Havia também boatos de uma revolução em Porto Alegre e o cenário econômico estava às voltas com a crise do Encilhamento, elementos a que o parágrafo inicial menciona brevemente. Ver: ASSIS, Machado de. *A Semana (crônicas 1892-1893)*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 88.

⁴³⁴ Greve na Câmara dos Deputados por conta da questão da anistia dos presos do 10 de abril (1891). O episódio refere-se a uma manifestação a favor de Deodoro que resultou na prisão dos envolvidos. (ASSIS, Machado de. *A Semana (crônicas 1892-1893)*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 90.)

⁴³⁵ PR, p. 118.

narrador da crônica, que se pergunta os motivos que levaram a desconhecida a escrever tal anúncio, cumprimenta a mulher pela exposição clara com que faz seu pedido, ela queria uma pessoa com que dividir o dia a dia, não falava de amor, estava cansada de estar só.⁴³⁶ No entanto, ele observa que ela poderia se surpreender e acabar sendo seduzida pelo possível pretendente – e emenda, no desfecho da crônica: “em caso de tédio, antes um marido que nada”.⁴³⁷

O discurso dos *Eclesiastes*, introduzido pela narrativa intitulada com referência direta a um de seus versículos, permeará também “Salteadores da Tessália”, texto de 26 de novembro de 1893. Aqui, o mote de que não há nada novo sob o sol (*Eclesiastes*, 1:9) será empregado para a construção de uma narrativa irônica e provocadora, que esconde uma crítica à censura imposta pelo governo de Floriano Peixoto. A crônica se inicia com recurso discursivo semelhante à sua predecessora, em que o narrador, valendo-se da tópica da mesmice e do tédio que a acompanha, descreve um estado de monotonia, enfatizando além das ações comuns humanas a presença constante de elementos da natureza (“a chuva que cai ou não cai, e o vento que sopra ou não sopra; mas sempre o mesmo vento e a mesma chuva”).⁴³⁸ Repetindo estar cansado das mesmas notícias, tal como “*Vae soli!*”, o narrador em “Salteadores da Tessália” apresenta uma enumeração que dialoga intimamente com o momento histórico da produção do texto, as ameaças de bombardeio à baía de Guanabara decorrentes da Revolta da Armada.⁴³⁹ Citando obras literárias, como o *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, ou *Lua de Londres*, de João de Lemos, entre “as cebolas do Egito”, “a paz de Varsóvia”,⁴⁴⁰ e acontecimentos do Brasil e do mundo, Machado de Assis indicava sutilmente a repressão florianista – motivo pelo qual a imprensa publicava amenidades e matérias repetidas para ocupar espaço das folhas censuradas, cujo tamanho havia sido reduzido.⁴⁴¹

Empregando o mesmo procedimento de “*Vae Soli!*”, “Salteadores da Tessália” também assinala o olhar seletivo do narrador, que em meio à dispersão de fatos, destaca um sobre o qual deterá sua atenção e discurso narrativo. Desse modo,

⁴³⁶ Idem, p. 236.

⁴³⁷ Idem, p. 238.

⁴³⁸ Idem, p. 239.

⁴³⁹ Ver: ASSIS, Machado de. *A Semana (crônicas 1892-1893)*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

⁴⁴⁰ Chavão usado por Machado nas crônicas desta série. Ver: ASSIS, Machado de. *A Semana (crônicas 1892-1893)*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 227.

⁴⁴¹ ASSIS, Machado de. *A Semana (crônicas 1892-1893)*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 32.

em contraste com a monotonia das notícias rotineiras, o narrador espanta-se com um feito que lhe parece de rara singularidade: um deputado grego era preso por formação de quadrilha com outros deputados, atuando na província de Tessália. Antes de dar a notícia, o narrador machadiano preocupa-se em deixar clara a distinção que fazia entre legislador e salteador. O caráter didático da passagem contribui para a articulação irônica da crônica e seu humor, na exposição da contradição ética da situação. Num segundo momento, a incredulidade perde lugar para o maravilhamento sarcástico, em que ressalta a particularidade ao chamar a Grécia de sublime por “essa mistura de discurso e carabina”.⁴⁴²

A alegria dura pouco. Quando finalmente achava ter fugido ao ordinário, o narrador lembra de ter lido episódio similar num livro de Edmond About. Nesse ponto da crônica opera-se uma inflexão em que o problema ético que antes era pitoresco, singular e estrangeiro transforma-se aos olhos do leitor, pela recuperação da memória do narrador, em uma condição natural das relações humanas, algo próximo e comum. A única novidade, comenta, estava no mandado de prisão. O narrador encerra a narrativa com um apelo, para que se perdoasse ao menos um desses deputados, “não atire às águas do Eurotas um elemento de aventura e poesia”⁴⁴³ e, recuperando Byron, “repare que não há, entre seus poemas, nenhum que se chame *O presidente do conselho*, mas há um que se chama *O corsário*”.⁴⁴⁴ A habilidade artística machadiana em compor uma crônica que dialoga criticamente com o grave contexto político e social de sua publicação a partir de notícia que não ganharia especial destaque dentre as outras tantas da semana demonstra a maturidade de seu estilo, quando o humor apresenta-se como lente especial para se interpretar a realidade premente. Um dia depois da publicação da crônica de Machado de Assis seria impresso editorial de Ferreira de Araújo em oposição ao governo de Floriano, o que causaria o fechamento do jornal por um mês.⁴⁴⁵

Em comum com outros textos da miscelânea, a crônica abarca a constância dos elementos da natureza. No entanto, diferente de “Eterno!” e “Papéis velhos”, em que essa constância aparece como ponto de comparação para a reflexão subjetiva sobre a variabilidade do comportamento humano, ou de “Lágrimas de Xerxes”, que

⁴⁴² PR, p. 240.

⁴⁴³ Idem, pp. 242-3.

⁴⁴⁴ Idem, ibidem.

⁴⁴⁵ ASSIS, Machado de. *A Semana (crônicas 1892-1893)*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 32.

opõe a duração prolongada daqueles à finitude humana, em “Salteadores da Tessália” a qualidade de permanência desses aspectos da natureza assume contornos mais sarcásticos, e mais próximos do discurso do Eclesiastes (“este sol é o mesmo sol, debaixo do qual, segundo uma palavra antiga, nada exista que seja novo. A lua não é outra lua. O céu azul ou embruscado, as estrelas e as nuvens, o galo da madrugada, é tudo a mesma coisa”⁴⁴⁶), o que contribui para a elaboração de uma leitura na qual se entende que a constância das atividades escusas (expressas na mistura da prática política com o roubo) seria tão antiga quanto a própria existência dos astros e ventos – e igualmente constante enquanto manifestação de desvio moral. Ou, então, numa aproximação mais estreita, que assim como o céu com ou sem nuvens seria o mesmo, o político ladrão ou não teria o mesmo lugar social.

Preservando o emprego de intertexto bíblico como artifício para a criação de um discurso crítico, Machado de Assis compõe uma paródia do capítulo 5, do evangelho de São Mateus em sua crônica “O sermão do diabo”, datada de 4 de setembro de 1892.⁴⁴⁷ Nessa invenção, versículos sarcásticos oferecem os ensinamentos necessários para todo aquele que almeja enriquecer, compondo a cartilha do *money market*. As palavras do diabo oferecem conselhos que seriam valiosos aos deputados que formaram a quadrilha na Grécia, como, por exemplo: “não façais as vossas obras diante de pessoas que possam ir contá-lo à polícia”⁴⁴⁸ ou “não queirais julgar para que não sejais julgados; não examineis os papéis do próximo para que ele não examine os vossos, e não resulte irem os dois para a cadeia, quando é melhor não ir nenhum”.⁴⁴⁹

Os versículos jogam luz sobre as relações humanas, mediadas pelo dinheiro e pelo interesse próprio, preconizando o individualismo e o desejo de acumulação de riqueza. Eles encorajam as pessoas a enganar umas às outras e a tirar proveito das situações visando ao próprio benefício. Semeiam a desconfiança, injúrias, competição, juras sem fundamento, enfim, toda sorte de comportamento que seria moralmente questionável.

⁴⁴⁶ PR, p. 238.

⁴⁴⁷ No livro, assinala-se que o ano da publicação inicial desse texto seria 1893, mas, na verdade, sabe-se que ela data de 1892. Ver: “A Semana”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 set. 1892, n. 247, p. 1. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=103730_03&pagfis=6511>. Acesso em: 14 jan. 2019.

⁴⁴⁸ PR, p. 245.

⁴⁴⁹ Idem, p. 246.

A paródia apresenta crítica ao sistema financeiro, lembremos da já mencionada crise do Encilhamento, e partilha da temática, presente em outros textos machadianos, do privilégio do interesse individual, evidenciando o egoísmo humano. Além disso, aborda a questão do lugar da verdade na sociedade, dizendo o diabo que “os homens foram feitos para crer antes nos que juram falso, do que nos que não juram nada. Se disseres que o sol acabou, todos ascenderão velas”,⁴⁵⁰ pensamento que carrega a ideia de que a aparência de algo verdadeiro (porque atestado pelo juramento) seria mais valiosa do que a verdade em si, pendendo a sociedade para a superficialidade do que seria verdadeiro do que a comprovação se algo assim o é. Tal noção ganha destaque se pensarmos na lógica da especulação dos títulos na Bolsa de Valores e promessas (ilusórias) de riqueza futura.

Essas ilusões perdidas povoam, numa mistura improvável de arte e finanças, o sonho do narrador de “A cena do cemitério”. A crônica de 3 de junho de 1894 começa, uma vez mais, com o recurso de referenciar a variedade de periódicos, lidos pelo narrador à noite. Passando por notícias diversas, ele se inteira da cotação da praça, cujo interesse advinha das lembranças ruins da crise financeira de 1890-1. Depois, abandona os jornais para ler *Hamlet*, mais especificamente, o V ato. O cemitério da tragédia shakespeariana torna-se palco para a mistura de “gente morta e dinheiro vivo”,⁴⁵¹ num pesadelo em que o narrador assume o papel do príncipe da Dinamarca, enquanto seu criado, José, representa Horácio. Ali, coveiros fazem as vezes de corretores, anunciando títulos e ações. O espaço da cena, como é comum nos sonhos, tem contornos nebulosos, “metade cemitério, metade sala”,⁴⁵² e a passagem pela rua Primeiro de Março, nas cercanias da Bolsa de Valores,⁴⁵³ compõe esse quadro inusitado.

Os títulos anunciados simbolizam o declínio do florescimento do capital, elogiado ironicamente nos versículos do diabo. Reminiscências de porcentagens milagrosas, as caveiras revolvidas na terra evocam fantasmas do lucro não vindouro. Em meio aos trocadilhos que faziam os coveiros ao cantarem seus pregões, o riso mescla-se à melancolia: “os coveiros riam, as caveiras riam, as árvores, torcendo-se aos ventos da Dinamarca, pareciam torcer-se de riso, e as covas abertas riam, à espera

⁴⁵⁰ Idem, p. 245.

⁴⁵¹ Idem, p. 248.

⁴⁵² Idem, p. 249.

⁴⁵³ FRANCO, Gustavo H.B., op. cit., p. 170.

que fossem chorar sobre elas”.⁴⁵⁴ Quando, dentre esses anúncios, o narrador escuta uma debênture, pega a caveira e, reproduzindo a fala de sua personagem na tragédia shakespeariana, diz: “*Alas, poor Yorick!*”, e lhe descreve as feições de outrora: “era um título magnífico. Estes buracos de olhos foram algarismos de brilhantes, safiras e opalas. Aqui, onde foi o nariz, havia um promontório de marfim velho lavrado; eram de nácar estas faces, os dentes de ouro, as orelhas de granada e safira”.⁴⁵⁵ A descrição com farto uso de joias e outros materiais de alto valor enfatiza o véu de prestígio atribuído ao título. No texto originalmente publicado no jornal, a debênture em questão era justamente da Companhia Geral de Estradas de Ferro, uma das mais valiosas da época antes da crise. A imagem da debênture como caveira do bobo da corte da peça de Shakespeare marca o fim daquele momento de euforia. Continua o narrador: “desta boca saíam as mais sublimes promessas em estilo alevantado e nobre. Onde estão agora as belas palavras de outro tempo? Prosa eloquente e fecunda, onde param os longos períodos, as frases galantes, a arte com que fazias ver a gente cavalos soberbos com ferraduras de prata e arreios de ouro? Onde o cristal, as almofadas de cetim?”⁴⁵⁶ O questionamento sobre o discurso eloquente e excessivamente adornado atribuído às perspectivas de lucro do título nos faz pensar nos ensinamentos do diabo e sua doutrina do capital, em que a enganação figura como prática normalizada. Tanto o versículo 17 (sobre o juramento sem verdade) quanto o 22 (“nãos vos fieis uns nos outros”) e 23 (“vendei gato por lebre”)⁴⁵⁷ indicam uma atmosfera de desconfiança e logro que permeia as relações humanas (e de mercado).

O narrador trava, então, um diálogo com José, indagando se “uma letra de Sócrates”⁴⁵⁸ estaria no mesmo estado que aquela debênture, ao que ele lhe responde afirmativamente. A aproximação da letra literária ao papel financeiro marca o estado de decadência geral, com a primeira ocupando maior lugar de desprestígio; diria José, “eu não dava nada por ela”.⁴⁵⁹ A conversação acaba interrompida com a chegada do enterro de Ofélia, sendo o narrador, e nós leitores, acordados por José.⁴⁶⁰ O mundo

⁴⁵⁴ PR, p. 251.

⁴⁵⁵ Idem, p. 252.

⁴⁵⁶ Idem, ibidem.

⁴⁵⁷ Idem, p. 246.

⁴⁵⁸ Gustavo Franco entende a expressão como “um papel escrito, cujo conteúdo era de enorme valor”, mas por ser apenas um papel, virou pó. (Ver: FRANCO, Gustavo H.B., op. cit., p. 173).

⁴⁵⁹ PR, p. 252.

⁴⁶⁰ Na versão publicada em jornal, o nome da personagem é José Rodrigues, figura recorrente na série d’ “A Semana”. Hellen Caldwell faz uma aproximação da relação entre ele e o narrador cronista, argumentando que ele seria o “Sancho pança por oposição a Dom Quixote — e, com frequência,

em que a literatura e o conhecimento estão mais desvalorizados que ações decrépitas se configura como um verdadeiro pesadelo. A mistura de alhos com bugalhos mostra-se uma imagem dura e ressalta a fantasia que orbitava os títulos da época, cuja queda provocaria danos consideráveis para a economia. Ao fim da crônica, as flores do capital são precíves como os homens – e o espaço da arte encontra-se ainda mais precário.

Em oposição a esse cenário lúgubre, o narrador de “Canção de piratas” acha inspiração poética na vida livre dos seguidores de Antônio Conselheiro e Cara de Graxa. Publicado em 22 de julho de 1894, o texto inicia-se fazendo menção a duas notícias: que Conselheiro e dois mil homens estavam em Canudos, e que “os clavinoteiros de Belmonte têm fugido, em turmas, para o sul, atravessando a comarca de Porto Seguro”,⁴⁶¹ repetindo Machado mais uma vez o recurso de mencionar um fato retirado da imprensa para tecer sua crônica semanal.⁴⁶²

Os jornais chamavam os grupos de criminosos, mas o narrador dirá que “para nós, artistas, é a renascença, é um raio de sol que, através da chuva miúda e *aborrecida*, vem dourar-nos a janela e a alma. É a poesia que nos levanta do meio da *prosa chilra* e dura deste fim de século”,⁴⁶³ num argumento parecido com o empregado em “Salteadores da Tessália”: fugindo da mesmice, as figuras que se rebelam contra a ordem social (ou moral) merecem atenção por quebrar com as expectativas e figurar como “um elemento de aventura e poesia”.⁴⁶⁴ A *prosa chilra* do fim do século poderia, talvez, dialogar com a decadência da literatura apresentada n’“A cena do cemitério”, contribuindo para endossar o sentimento de tédio à vida. Irrompem desse cenário pouco promissor à arte os rebeldes que poderão ser cantados como os novos piratas pelos românticos. O narrador continua: “nos climas ásperos, a árvore que o inverno despiu é novamente enfolhada pela primavera, essa eterna florista que aprendeu não sei onde e não esquece o que lhe ensinaram. A arte é a

existe um veio de sabedoria prática em suas conversações desconexas”. (Ver: CALDWELL, Hellen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 71). Especificamente nesta crônica, José aparece como a personagem que acorda o narrador do pesadelo e, durante o sonho, é quem desconfia que a letra de Sócrates estaria em pior condição que o título-caveira.

⁴⁶¹ PR, p. 253.

⁴⁶² O recurso empregado por Machado, que em nossa análise enfatiza o caráter de mesmice, trata de lugar-comum no gênero folhetim/crônica. Sobre a crônica brasileira, ver: SALLA, Thiago Mío. “O desenrolar da crônica no Brasil: História da permeabilidade de um gênero”. *Quadrant*, Montpellier, vol. 27, 2010, pp. 127-52.

⁴⁶³ PR, p. 254. Grifos nossos.

⁴⁶⁴ Idem, p. 253.

árvore despida: eis que lhe rebentam folhas novas e verdes”.⁴⁶⁵ O trecho em questão parece fazer intertexto com versos de Garção: “Ao tempo estão sujeitas as palavras: / Umam se fazem velhas, outras nascem: / Assim vemos a fértil primavera / Encher de folhas ao robusto tronco, / A quem despiu o inverno desabrido. / Mudam-se os tempos, mudam-se os costumes!”,⁴⁶⁶ presentes no mesmo poema que fora citado no conto “O dicionário”. Em ambas as citações mostra-se uma vez mais a constância dos ciclos da natureza (a sucessão inverno-primavera), e o tempo surge como elemento transformador, capaz de renovar as inspirações e oferecer novos frutos ao que parecia estéril.

Essa não é a primeira vez que Machado de Assis tratava de Antônio Conselheiro em suas crônicas. Em texto de 4 de junho de 1893, chama-o de “um fanático de Entre-Rios”,⁴⁶⁷ e, em 6 de dezembro de 1896,⁴⁶⁸ fala de suas possíveis aspirações revolucionárias, como vimos na análise do conto “O dicionário”. Já em 31 de janeiro de 1897, o cronista faz novo comentário acerca da incompatibilidade da arte com a estrutura social vigente, sendo o movimento disruptivo, sobre o qual pouco se sabia, alvo de perseguição e muitas “anedotas”: “*Os diretos da imaginação e da poesia hão de sempre achar inimiga uma sociedade industrial e burguesa*. Em nome deles protesto contra a perseguição que se está fazendo à gente de Antônio Conselheiro. Este homem fundou uma seita a que se não sabe o nome nem a doutrina. *Já este mistério é poesia*. [...]”⁴⁶⁹. E, mais à frente, diante da apuração precária dos fatos, restava ao cronista lançar mão da imaginação: “não se sabendo a verdadeira doutrina da seita, resta-nos a imaginação para descobri-la e a poesia para floreá-la. *Estas têm direitos anteriores a toda organização civil e política*”,⁴⁷⁰ o que destaca o lugar especial das artes como elemento de apreensão de uma realidade vaga e inconsistente.

⁴⁶⁵ Idem, *ibidem*.

⁴⁶⁶ GARÇÃO. “Sobre a imitação dos antigos”. In: CARNEIRO, Bernardino J. da S. *Poética para uso das escolas*. 6ª ed. Coimbra: Livraria de J. Augusto Orcel, 1863, pp. 103-6. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&id=GGpaAAAcAAJ&dq=quem+n%C3%A3o+percebe+bem+este+segredo&q=soberba#v=onepage&q=e%20o%20pedantismo%20pode%20mais%20que&f=false>>. Acesso em: 20 abr. 2019

⁴⁶⁷ Crônicas escolhidas, p. 293.

⁴⁶⁸ Idem, p. 286.

⁴⁶⁹ Idem, p. 292. Grifo nosso.

⁴⁷⁰ Idem, p. 295.

Em “Canção de piratas”, o narrador articula a polarização entre o pensamento de “cérebros alinhados, registrados, qualificados, eleitores e contribuintes”⁴⁷¹ e os artistas, que encontrariam nas mobilizações de Conselheiro e Cara de Graxa, a “renascença” do romantismo, dizendo que esses grupos eram como os “piratas dos poetas de 1830”, referência possivelmente à estreia do drama *Hernani*, de Victor Hugo, cuja estrutura se afasta das convenções clássicas e foi interpretada como um ataque à ordem vigente, levando classicistas e românticos a confrontos verbais e físicos.⁴⁷² Machado pensava também em outras obras românticas, como *Chanson de pirates* (Victor Hugo), o já citado *O corsário* (Lord Byron), e *O pirata* (Gonçalves Dias). O poema de Byron já havia sido citado, como vimos, em “Salteadores da Tessália”, que assim como esta crônica usa a referência ao romantismo de forma irônica, pois a alternativa romântica à mesmice será relativizada.

Se há um elogio ao movimento errático e rebelde, na sua posição questionadora à ordem social estabelecida, qualidade comum à arte, o narrador não deixa de perceber que “a vida livre, para evitar a morte igualmente livre, precisa comer, e dali alguns assaltos”⁴⁷³ e que os homens levam “moças naturalmente, cativas, chorosas e belas”.⁴⁷⁴ Dirá ainda “o romantismo é a pirataria, é o banditismo, é a aventura do salteador que estripa um homem e morre por uma mulher”.⁴⁷⁵

À exaltação aos piratas sucederá uma curiosa gradação, em que o cronista propõe que sejam compostos versos de “dois decassílabos atados por um alexandrino e uma redondilha”,⁴⁷⁶ arremate esse composto de versos longos e clássicos com um pequeno e popular. A enumeração segue com: “Pélion sobre Ossa, versos de Adamastor, versos de Encélado. Rimemos o Atlântico com o Pacífico, a via láctea com as areias do mar, ambições com malogros, empréstimos com calotes, tudo ao som das polcas que temos visto compor, vender e dançar só nesse Rio de Janeiro. Ó vertigem das vertigens!”.⁴⁷⁷ O encerramento chama a atenção pela mudança repentina. Até então o narrador dedicava-se a enaltecer os novos piratas, construindo seu discurso com a intercalação de citações do poema de Victor Hugo homônimo à

⁴⁷¹ PR, p. 254.

⁴⁷² O episódio ficou conhecido como “a batalha de Hernani”. Ver: BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL. *Hernani*. Disponível em <<https://www.wdl.org/pt/item/14428/>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

⁴⁷³ PR, p. 256.

⁴⁷⁴ Idem, p. 254.

⁴⁷⁵ Idem, p. 255.

⁴⁷⁶ Idem, p. 257.

⁴⁷⁷ Idem, *ibidem*.

crônica. O final parece acelera-se com o encadeamento de sucessivos substantivos. Os versos de Adamastor e de Encélado reafirmam o elogio hiperbólico a esses novos piratas, aproximando-os a dois gigantes mitológicos – o primeiro bastante conhecido pela passagem do clássico camoniano, *Os lusíadas*, representando as dificuldades enfrentadas pelos navegantes na travessia ao cabo da Boa Esperança; o segundo, um dos titãs a se rebelar contra Júpiter.⁴⁷⁸ A dimensão imponente segue com a menção aos oceanos, à via láctea e à areia do mar, que possuem grande profundidade, proporção e volume, respectivamente. No entanto, seguindo um traço observado em outros textos da miscelânea, o narrador fará uma relativização ao equiparar extensões grandiloquentes e da esfera do mitológico e da natureza a questões da ordem social humana, que traduzem comportamentos semelhantes aos ensinados pelo diabo, em seus sermões – a ambição rimada com malogro e o empréstimo com o calote sugerem o infrutífero da cobiça e, em sentido mais amplo, aponta para o que há de vão nas intenções dos seres humanos, nesse ponto estabelecendo novo intertexto com o discurso do Eclesiastes.

A crônica parece fazer um movimento de retorno ao ponto inicial da mesmice, no entanto, associando a ela os descalabros da sociedade carioca. Se a renascença evocada pelos grupos de Conselheiro e Cara de Graxa inspiravam a canção da subversão – indicando um desvio possível aos versículos do diabo e da degradação simbólica do conhecimento, indicado na “A cena do cemitério” – ela se torna vã quando as leis do capital seguem regendo “as polcas que temos visto compor, vender e dançar só nesse Rio de Janeiro”.⁴⁷⁹ Os ensinamentos do diabo pautam as relações humanas, pois a sobrevivência individual ainda é prioridade, o que sugere que o terrível sonho no cemitério paira sobre a realidade. Pélion sobre Ossa. A expressão, de origem na mitologia grega, refere-se à realização de grande esforço sem atingir o resultado almejado.⁴⁸⁰ Aquele “raio de sol” que iluminava uma vida longe das regras sociais parece diminuir diante dessa vertigem. Ao fim, as canções dos piratas e as flores do capital não se rimam; poesia e finanças são “alhos com bugalhos”.

Encerrando a seleta das crônicas, e também o livro, figura o necrológio de Baptiste Louis Garnier, livreiro-editor com mais de cinquenta anos de carreira. O texto, publicado em 8 de outubro de 1893, partilha com “A estátua de José de

⁴⁷⁸ Encélado. In: VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário básico de mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 44.

⁴⁷⁹ PR, p. 257.

⁴⁸⁰ Pélion. In: VICTORIA, Luiz A. P., op. cit., p. 118.

Alencar” e “Henriqueta Renan” um certo discurso encomiástico, em que há apreciação à dedicação ao trabalho das três personalidades. O cronista, ao fazer o perfil do falecido, destaca o gosto que ele tinha pelo seu ofício, “durante meio século, Garnier não fez outra coisa, senão estar ali, naquele mesmo lugar, trabalhando. Já enfermo desde alguns anos, com a morte no peito, descia todos os dias de Santa Teresa para a loja, de onde regressava antes de cair a noite”.⁴⁸¹

A relação de Machado de Assis com Garnier estendeu-se por vinte anos, sendo a livraria lugar de encontros literários e a casa editorial abrigo de muitas publicações machadianas, tendo o autor vendido toda a sua obra para o irmão do livreiro, quando este faleceu, além de ter contribuído para o *Jornal das Famílias*, escrevendo por volta de oitenta contos⁴⁸² estampados no periódico do editor francês. Os laços partilhados com o editor ao longo de sua trajetória de escritor parecem justificar a escolha dessa crônica como encerramento do volume, compondo, com os demais textos mencionados, um eixo de homenagens.

Garnier é descrito na sua livraria, com “pena na mão”, papéis e “o gesto obsequioso, a fala lenta, os olhos mansos”,⁴⁸³ e, quando não estava por demais atarefado, sentava-se para conversar com os mais próximos. O cronista comenta a formação do catálogo da casa, cuja importância para o mercado editorial nacional mencionamos anteriormente. Sem excluir os livros didáticos e jurídicos, de vendagem certa, o livreiro-editor dedicou-se à publicação de obras literárias, tendo entre seus autores expoentes das letras nacionais, como Macedo e José de Alencar. Com este último, como sabemos, Machado de Assis cultivava amizade, sendo o endereço na rua do Ouvidor ponto de encontro para suas relações literárias – “sentados os dois, em frente à rua, quantas vezes tratamos daqueles negócios de arte e poesia, de estilo e imaginação, que valem todas as canseiras deste mundo.”⁴⁸⁴

Ao longo da crônica, há um tom passadista sutil no rememorar machadiano que cita não só pessoas que já se foram, mas um momento de sua vida que parece escapar-lhe aos olhos pouco a pouco: “esta livraria é uma das últimas casas da rua do Ouvidor; falo de uma rua anterior e acabada. [...] Há casas como a Laemmert e o *Jornal do Comércio*, que ficam e prosperam, embora os fundadores se fossem, a

⁴⁸¹ PR, p. 258.

⁴⁸² GRANJA, Lúcia. “Das revistas aos livros: Machado de Assis, Jules Verne e seus editores”. *Solettras*. Rio de Janeiro, n. 40, 2020, p. 378. Disponível em <<https://doi.org/10.12957/solettras.2020.51386>>. Acesso em 30 de nov. 2020.

⁴⁸³ PR, p. 259.

⁴⁸⁴ Idem, p. 260.

maior pare, porém, desfizeram-se com os donos”.⁴⁸⁵ A Garnier figurava como referência na rua, e seu aspecto no momento de escrita da crônica provocava um desfalque na dinâmica cultural existente ali, “quem a vê agora, fechadas as portas, [...] há de sentir que [...] falta uma grande parte dela, e bem pode ser que não volte, se a casa não conservar a mesma tradição e o mesmo espírito”.⁴⁸⁶ A perda do espírito estaria ligada à figura e agência de Garnier na cena literária carioca, o que, como sabemos, de fato se perderá, pois as relações entre autores e editora serão mediadas por Lansac, que não ocupará o mesmo lugar simbólico de Baptiste Louis – “o primeiro e maior de todos” os editores literários.⁴⁸⁷ Apesar desse olhar atento a um período que se esvai, o cronista não chega a professar nostalgias. No entanto, o tom pessoal presente nesta crônica é diverso do que era costumeiro ao narrador da série “A Semana”,⁴⁸⁸ sendo esse texto tributo a uma vida dedicada a “criar uma indústria liberal”.⁴⁸⁹

Recuperando a linha interpretativa do conjunto das crônicas, a nulidade dos esforços em superar crises, indicada em “Canção de piratas”, encontra par no aspecto vão que existe, em “Garnier”, no próprio trabalho, pois este em si não salva a vida da morte. O cronista apontará que “o gosto do trabalho, um gosto que se transformou em pena [...] o instrumento da riqueza era também o do castigo”⁴⁹⁰ e, apesar da dedicação de anos na formação dessa indústria e da acumulação de “alguns milhares de contos de réis”, o destino do editor-livreiro seria a “sepultura perpétua”, indicando que o esforço da labuta não transforma o inevitável destino de todos nós.

A crônica, pensando agora no conjunto da miscelânea, também trata da passagem do tempo e de uma realidade perspéctica, com o olhar subjetivo direcionando o modo de apreensão de uma situação e mitigando noções totalizantes de compreensão do seu entorno. Nesse sentido, recuperamos a passagem na qual o narrador fala que os cemitérios não são tristes em si mesmos⁴⁹¹, pois quando estava no enterro de Baptiste Louis, ele reparou num grupo de crianças que passavam lá divertindo-se, “iam alegres como quem não pisa memórias nem saudades. As figuras

⁴⁸⁵ Idem, pp. 258-9.

⁴⁸⁶ Idem, 261.

⁴⁸⁷ Idem, ibidem.

⁴⁸⁸ ASSIS, Machado de. *A Semana (crônicas 1892-1893)*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 30.

⁴⁸⁹ Idem, p. 262.

⁴⁹⁰ Idem, p. 261.

⁴⁹¹ Idem, p. 260.

sepulcrais eram, para elas, lindas bonecas de pedra” e complementa: “tal é a visão dos primeiros anos”⁴⁹², ressaltando a noção, vista em outros textos da miscelânea, de que o olhar do sujeito produz sentido sobre o objeto observado, podendo variar de acordo com as circunstâncias. Assim, se os verdes anos fazem ver diversão onde há morte, o cronista maduro, já tendo perdido pessoas de seu círculo social, parece destacar a eternidade da finitude ao finalizar o texto e, por sua vez a miscelânea, com a palavra “perpétua”, seguida de ponto de exclamação, em uma única e isolada frase.

⁴⁹² Idem, *ibidem*.

Memórias e perspectivas em movimento: notas de leitura

Finalizada a leitura do livro, a última palavra “perpétua!” que fecha a crônica “Garnier” parece reverberar, com a segurança e a imperatividade próprias do ponto de exclamação que a acompanha. Um pouco abaixo dela, encontra-se a grafia da palavra “fim”, como uma renovada afirmação de que aquela é a última página das recolhidas no volume. A esse duplo testemunho de que tudo tem seu tempo, pensamos então no que essa coleção de textos machadianos poderia ter inspirado nos leitores contemporâneos a Machado ou no que inspira hoje a nós,⁴⁹³ que aqui nos debruçamos sobre ela. São poucos os registros conhecidos, até onde essa pesquisa conseguiu mapear, que carregam as impressões provocadas pela leitura da miscelânea. Dentre esses casos, recuperamos aqui o depoimento de Medeiros e Albuquerque, em crônica para *A notícia*:

Mesmo nos devaneios românticos, Machado nunca perdeu pé; uma pontinha de análise corrigia as suas menos verosímeis criações.

Entre nós, na literatura, ou propriamente brasileira ou portuguesa, não sei que se lhe possam apontar antecessores do mesmo gênero, a quem ele dava grande coisa.

É essa originalidade, que anda por todas as folhas deste livro, desde os contos às crônicas. Tal miscelânea, a que ele próprio chamou “uma salada” permite precisamente correr várias faces do seu talento.⁴⁹⁴

⁴⁹³ Temos conhecimento ao menos de dois leitores do século XX. Osório Duque-Estrada elencou, dentre os seus títulos favoritos de prosa, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Páginas recolhidas*. Já Otto Maria Carpeux revelou que a miscelânea machadiana foi o primeiro livro brasileiro que leu, chegando a expressar que “O velho Senado” era “‘a maior página’ que leu em prosa portuguesa”. (Ver LEBENSZTAYN, Ieda. “Da tradição crítica: Otto Maria Carpeux. *Machado de Assis em linha*, v. 9, n. 19, 2016, p. 1 (nota 1)).

⁴⁹⁴ SANTOS, J. dos. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 8 e 9 set. 1899, n. 213, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=830380&pagfis=5759>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

Nesse momento da vida, em que Machado estava à frente da Academia Brasileira de Letras e revisava sua obra, publicando novas edições, parece pertinente que viesse a público um volume para abrigar a versatilidade de sua escrita, dando mostra da habilidade de sua produção artística. Além disso, considerando a prática editorial de organizar coleções e bibliotecas específicas, seria coerente que um livro dessa natureza viesse compor o rico catálogo da Garnier.

Entre os gêneros diversos do livro, alguns assuntos gerais, comuns a outros textos machadianos, surgem em primeiro plano: as relações de poder e violência, o triângulo amoroso, o amor romântico, as experiências de formação, os limites entre imaginação e realidade, o lugar do trabalho e da arte, a especulação financeira, a crítica a um racionalismo cientificista. Amarrando essas páginas, a experiência da passagem do tempo, a inevitável finitude humana, a relativização de absolutos e a noção de uma realidade facetada, que é apreendida pelos seres humanos sempre a partir de uma determinada perspectiva, destacam-se como eixos temáticos do volume.

São inúmeras as passagens em que a noção de uma realidade perspectivada, em que o ponto de vista do sujeito configura sua percepção da realidade, aparecem no livro. Emblematicamente, tal orientação avulta em “Ideias de canário”, quando o pássaro muda a sua resposta sobre o que era o mundo, que é definido a partir de seu campo de visão (ora a loja de belchior, ora um jardim, ora o céu azul e infinito). A palavra não apresenta um referencial fixo, mas mutável e pautado pela movimentação do animal. Essa variação também está presente em “Missa do galo”, conto no qual o leitor acompanha a transformação da percepção de Nogueira sobre Conceição a partir de uma nova situação. Estando a sós com a mulher, à noite quando todos dormiam, os braços que ele sempre vira lhe parecem diferentes; aquela que fora caracterizada como “santa”, “simpática”, passiva e benevolente, seria agora sensual, “linda, lindíssima”. Essa mudança explicita-se pelo narrador-personagem: “a vista não era nova para mim, posto também não fosse comum; naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande”.⁴⁹⁵ Algo similar pode ser percebido em “Eterno!”. A palavra que dá nome ao conto refere-se à permanência no tempo, porém, os eventos sucedidos subvertem essa perpetuidade ao circunscrevê-la ao âmbito particular. Assim, o amor eterno que Norberto sentia pela baronesa, sentimento que o fará sofrer e desejar a morte, será suplantado por outro amor, igualmente intenso. Seu amigo,

⁴⁹⁵ PR, p. 82.

Simeão, se perguntará o que seria eterno, e receberá respostas diferentes “é o fiscal da minha rua”, diz o cocheiro, “o amor que te tenho”, suspira iaiá Lindinha. Desse modo, o eterno, revestido de metafísica ou transcendência do tempo, esgota-se naquilo que é restrito da vida humana, finita. Entretanto, se há limitação do eterno à vida de cada um, na natureza se faz presente uma constância. Enquanto Simeão observa o mar, a pergunta ainda a lhe ecoar na cabeça, parece que escuta uma outra resposta das ondas, que sem “contarem os seus particulares, vinham vindo, morriam, vinham vindo, morriam”.⁴⁹⁶

Muitas outras passagens poderiam ser mencionadas para essa exemplificação de realidade perspéctica. No parágrafo inicial de “O velho Senado”, como mencionado anteriormente, Machado escreve que teve uma visão dessa câmara legislativa dos anos 1860 a partir das litografias de Sisson, acrescentando que pessoas diferentes encontrariam interesses diversos nas mesmas gravuras. Também na crônica “Garnier” há construção semelhante quando, ao falar dos cemitérios, o autor escreve que eles não eram tristes em si mesmos, pois a “visão dos primeiros anos”⁴⁹⁷ faria com que crianças andassem alegres por eles, vendo nas estátuas das sepulturas, bonecas. Em “Eterno”, para convencer o leitor de que não condene seu comportamento, Simeão atribui ao tempo o poder de transformar lodo em diamantes. Completa o argumentado que se “um homem de Estado” contasse suas memórias em todos os detalhes, sem esconder nada, seria chamado de “cínico [...] Mas deixai pingar os anos na cuba de um século. Cheio o século, passa o livro a documento histórico, psicológico, anedótico”.⁴⁹⁸

Essa noção parece associar-se à ideia de constância da inconstância, que revela o caráter circunstancial das ações humanas, como percebido, por exemplo, em “O caso da vara” ou “O dicionário”, evidenciando também a agência do tempo como elemento modificador das construções subjetivas do sujeito. Nesse sentido, lembramos novamente de Montaigne, especificamente do trecho do capítulo “Do arrependimento”, do qual reproduzimos o seguinte trecho:

O mundo é movimento; tudo nele muda continuamente; a terra, as montanhas do Cáucaso, as pirâmides do Egito, tudo participa do movimento geral e do seu próprio; e a imobilidade mesma não passa de um movimento menos acentuado. Não posso fixar o

⁴⁹⁶ Idem, p. 73.

⁴⁹⁷ Idem, p. 260.

⁴⁹⁸ Idem, p. 66.

objeto que quero representar: move-se e titubeia como sob o efeito da embriaguez natural. Pinto-o como aparece em dado instante, como diz o povo que mudam as coisas, mas dia por dia, minuto por minuto. É pois no momento mesmo em que o contemplo que devo terminar a descrição; um instante mais tarde não somente poderia encontrar-me diante de uma fisionomia mudada, como também minhas próprias ideias possivelmente já não seriam as mesmas. *Observe e anote os diversos acidentes ocorrem dentro de mim e as concepções mais ou menos fugidias que minha imaginação engendra, as quais são por vezes contraditórias ou porque tenha mudado eu, ou porque o objeto da observação apareça dentro de um quadro e de uma luz diferente.*⁴⁹⁹

Pensando no possível intertexto da citação acima com o conjunto das *Páginas recolhidas*, ressalta-se, uma vez mais, o movimento de perspectivas para apreensão da realidade, as contradições humanas e o caráter circunstancial de suas ações. No entanto, se Montaigne privilegia como ponto de partida da observação o seu próprio interior, o olhar machadiano volta-se para a análise do que está fora de si. Em conversa com essa passagem dos *Ensaio*s, pensamos também no que diz Machado em seu prefácio: “umas são contos e novelas, figuras que vi ou imaginei, ou simples ideias que me deu na cabeça reduzir a linguagem”,⁵⁰⁰ empregando uma estrutura enunciativa similar à do francês na forma, Machado evidencia a mistura de ficção e realidade no processo de sua criação. Se, no entanto, em Montaigne as concepções se revelam fugidias e contraditórias (fruto da condição humana), em Machado as figuras da criação artística são apresentadas porque há algo nelas que ainda se ata ao presente, como vimos em seu prefácio.⁵⁰¹

Ao mesmo tempo que evoca temas presentes na filosofia, a obra faz alusão a momentos históricos, como a crise do Encilhamento, o governo de Floriano Peixoto, as trocas entre liberais e conservadores no Parlamento de 1860, e culturais, prestando homenagem a figuras da cena literária, o que possivelmente indica que haveria uma relação estreita entre a seleta de textos que figuram no livro com o momento de sua publicação. Isso não significa, no entanto, que este seja um título histórico ou datado, mas que as palavras de Machado em seu prefácio atestariam uma afinidade possível entre o texto e sua recepção. Além disso, o caráter de recolha do diverso definidor do volume parece dialogar em parte com a própria diversidade de periódicos – que em

⁴⁹⁹ Ensaio, p. 760.

⁵⁰⁰ PR, p. VII

⁵⁰¹ Machado escreve: “seja porque o objeto não passasse inteiramente, seja porque o aspecto que lhe achei ainda agora me fale ao espírito”. PR, p. VIII.

sua materialidade também configuram uma espécie de miscelânea própria e cujos textos estampados ali apresentam uma polifonia de autores e formatos –, como também das bibliotecas editadas pela Garnier – cujas coleções fazem pensar em leituras e leitores múltiplos, como vimos anteriormente. Nesse sentido, as *Páginas recolhidas* inserem-se num contexto de outras publicações que têm a variedade em sua constituição e prefiguram leitores diversos.

A seleta recolhida dentre os escritos machadianos (representando quase todos os gêneros em que o autor se expressou) traz assuntos caros à época de sua produção e primeira circulação junto de temas universais – o caráter circunstancial das ações humanas, nossa irreparável finitude, as dimensões da arte e do trabalho –, e é oferecida numa guarda compartilhada com o público, num movimento duplo em que aquilo que seria interior (as memórias do autor e também do leitor sobre um tempo que passou) é agrupado e organizado de forma a vir a público em livro, na materialidade do papel, para que seja mostrado, visto, lido e relido. Para o leitor contemporâneo a Machado, torna-se possível imaginar que tenha desfrutado, assim como Brotero, da percepção de comparação entre as sensações perdidas e, talvez, tenha se assustado e sentido seu interior invadido pelo narrador machadiano quando este pergunta se um soldado que tenha perdido seu nariz em batalha, ao reencontrá-lo, poderia sentir novamente.

O efeito de ler textos sobre um passado social ainda recente e compartilhado é uma das principais razões que nos faz supor a boa acolhida de volume tão singular na obra machadiana publicada até então, considerando seu caráter de miscelânea. Já para o leitor que se distancia cada vez mais do primeiro contexto em que essas *Páginas recolhidas* vieram à luz, há o sabor diferente carregado pelas sucessivas camadas do tempo, o que talvez ressalte justamente o movimento de memória.

Movimento de memória, e não memorialístico, pois não é Machado de Assis que se mostra ao leitor, mas o autor arguto que perscruta suas personagens, tipos sociais e todo o seu entorno. A ação de recolher as “folhas amigas” apresentaria perspectivas diversas (tanto pela multiplicidade de vozes enunciativas, com focos narrativos variados, em primeira e terceira pessoa, com maior ou menor grau de onisciência), como também recortes do próprio contexto da produção artística machadiana: são mais de dez anos em quatro periódicos, período largo que oferece, também em maior ou menor grau, visões de uma sociedade em transformação, com suas contradições e seus problemas, a partir de um recorte social, cultural, político,

econômico. Nesse movimento de escolha, recolha e partilha, Machado junta o disperso, oferecendo a multiplicidade num volume rico.

Fixar esse livro plural seria perder o melhor que o conjunto multifacetado pode nos oferecer: alçar voo entre as perspectivas várias que cada texto nos convida a fazer.

Referências gerais

- A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica Brasil, 1955.
- ALVES, Jorge Fernandes. “O Brasil sob o olhar europeu de Ramalho Ortigão”. In: VALENTE, Isabel Maria Freitas (org.). *Europa, atlântico e o mundo: mobilidades, crises, dinâmicas culturais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, pp. 329-47. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=ZpYyDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Europa,+atl%C3%A2ntico+e+o+mundo:+mobilidades,+crises,+din%C3%A2micas+culturais&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwikgoyVqfTiAhUxLLkGHSboCRgQ6AEIKTAA#v=onepage&q=Eduardo%20de%20Lemos%20&f=false>>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “Teoria da narrativa: posições do narrador”. *Jornal de psicanálise*. Instituto de Psicanálise, 1988, n. 57, v. 31.
- ASSIS, Machado de. *A Semana*. Revisão de Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1959, vols. 26, 27 e 28. (Obras completas de Machado de Assis).
- _____. *A Semana (crônicas 1892-1893)*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. *Crônicas escolhidas*. Seleção, introdução e organização John Gledson. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Edição comentada e anotada por Antônio Medina Rodrigues. 4ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. *Páginas recolhidas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1899. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4785>>. Acesso em 2 jan. 2019.
- _____. *Páginas recolhidas/Relíquias de casa velha*. Edição preparada por Marta de Senna. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- _____. *Páginas recolhidas*. Organização e apresentação de Hélio de Seixas Guimarães. São Paulo: Todavia, 2023.
- _____. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019, v. 1 e 2.

- _____. *Tu só, tu, puro amor....* Organização e apresentação de Hélio de Seixas Guimarães. São Paulo: Todavia, 2023.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2008.
- AZEVEDO, André Nunes de. *O Rio de Janeiro do século XIX e a formação da cultura carioca*. Intellèctus, ano IX. n. 2.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1990, vol. 1.
- BARBOZA, Jair. “Modo de conhecimento estético e mundo em Schopenhauer”. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 29, n. 2, pp. 33-42, 2006.
- BASILE, Marcello Otávio N. De C., “O Império brasileiro: panorama político”. In: LINHARES, Maria Yedda (org.). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2000.
- BERLIN, Isaiah. “Em busca de uma definição”. In: _____. *As raízes do romantismo*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015, pp. 23-47.
- BEZERRA, Valéria Cristina. “Tradução e literatura nacional: um estudo do empreendimento editorial de B. L. Garnier (1870-1880)”. In: SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de; MEDEIROS, Constantino Luz de (orgs.). *História da literatura como problema: reflexões sobre a crise permanente nos estudos diacrônicos de literatura*. Rio de Janeiro: Abralic, 2018.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- CALDWELL, Hellen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Apresentação e notas de Ivan Teixeira. 6ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.
- _____. “Soneto 52”. In: _____. *Obras completas*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1873, tomo I. Disponível em: <[169](https://books.google.com.br/books?id=B6gVAQAAMAAJ&pg=PA199&dq=mudam-se+os+tempos&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjNqpzF9pPiAhUIJbkGHSndDXc4ChDoAQgvMAE#v=onepage&q=mudam-se%20os%20tempos&f=false.>>. Acesso em: 23 maio 2019.</p>
</div>
<div data-bbox=)

- CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: _____. *Vários escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, pp. 15-35.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Contos de Machado de Assis”. *Teresa*, 2020, n. 20. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2020.168394>>. Acesso em: 15 out. 2021.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- _____. *Inscriver e apagar*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- _____. (org.). *Práticas da leitura*. 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- COLEÇÃO AFRÂNIO PEIXOTO, ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Correspondência de Machado de Assis*. Coordenação e orientação Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: ABL, 2009, tomo I. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/eventos/documentos/correspondencia_machado_de_assis_tomo_i18601869_para_internet.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2019.
- _____. *Correspondência de Machado de Assis*. Coordenação e orientação Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: ABL, 2009, tomo II. Disponível em: <<https://www.literaturamaranhense.ufsc.br/documentos/?action=download&id=39056>>. Acesso em: 27 jan. 2019.
- _____. *Correspondência de Machado de Assis*. Coordenação e orientação Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: ABL, 2009, tomo III. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/correspondencia_machado_de_assis_-_tomo_iii_-_1890-1900.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2019.
- CONSELHO NACIONAL DE ESTATÍSTICA / SERVIÇO NACIONAL DE RECENSEAMENTO. *Legislação básica dos recenseamentos de 1872 e 1890*. Rio de Janeiro: IBGE, 1951. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=212438>>. Acesso em: 14 fev. 2021.
- CRESTANI, Jaison Luis. “O perfil editorial da revista A Estação: Jornal para a família”. *Revista da Anpoll*, 2008, v. 1, n. 25. Disponível em

<<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/67>>.

Acesso em: 20 out. 2020.

DIRECTORIA GERAL DE ESTATISTICA. *Idades da população recenseada em 31 de dezembro de 1890*. Rio de Janeiro: Officina da Estatística, 1901.

Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=249677>>. Acesso em 14 nov. 2020

_____. *Synopse do recenseamento de 31 de dezembro de 1890*. Rio de Janeiro:

Officina da Estatística, 1898. Disponível em

<<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=225490>>. Acesso em 14 nov. 2020.

DIRECTORIA GERAL DE ESTATISTICA. *Sexo, raça e estado civil, nacionalidade, filiação culto e analfabetismo da população recenseada em 31 de dezembro de 1890*. Rio de Janeiro: Officina da Estatística, 1898, p. 2.

Disponível em <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=225487>>. Acesso em 14 nov. 2020.

DIXON, Paul. “Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis”.

Teresa, v.6, n.7, pp. 185-206, 2006.

FERRARO, Alceu Ravello. “Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos?”. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 23, n. 81, pp. 21-47,

dez. 2002. Disponível em

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302002008100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 14 fev. 2021.

FERREIRA, Tânia Bessone da Cruz; RIBEIRO, Gladys Sabina; GONÇALVES, Monique de Siqueira (orgs.) *O Oitocentos entre livros, livreiros, impressos, missivas e bibliotecas*. São Paulo: Alameda, 2013.

FRANCO, Gustavo H.B. (org.). *A economia em Machado de Assis*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

FREITAS, Leopoldo. *O País*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1900, n. 5586, p. 1.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=178691_03&pagfis=129>. Acesso em: 20 fev. 2019.

GARÇÃO. “Sobre a imitação dos antigos”. In: CARNEIRO, Bernardino J. da S.

Poética para uso das escolhas. 6^a ed. Coimbra: Livraria de J. Augusto Orcel, 1863, pp. 103-6. Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&id=GGpaAAAACAAJ&dq=quem+n%C3%A3o+percebe+bem+este+segredo&q=soberba#v=onepage&q=e%20o%20pedantismo%20pode%20mais%20que&f=false>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

GLABER, Louis. “Lei dos Sexagenários”. *Mapa: memória da administração pública brasileira*. Disponível em: <<http://mapa.arquivonacional.gov.br/index.php/menu-de-categorias-2/280-lei-dos-sexagenarios>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: crônicas*. São Paulo: Agir, 1972.

GOUVÊA, Maria Cristina; XAVIER, Ana Paula. “Retratos do Brasil: Raça e instrução nos censos populacionais do século XIX”. *Educação & Sociedade*, Campinas, vol. 34, n. 122, jan.-mar., 2013, pp. 99-120. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/873/87326413010.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

GRANJA, Lúcia. “Das revistas aos livros: Machado de Assis, Jules Verne e seus editores”. *Soletras*. Rio de Janeiro, n. 40, 2020, pp. 373-87. Disponível em <<https://doi.org/10.12957/soletras.2020.51386>>. Acesso em 30 de nov. 2020.

_____. *Machado de Assis: antes do livro, o jornal*. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018. Disponível em: <<http://editoraunesp.com.br/catalogo/9788595462816,machado-de-assis-antes-do-livro-o-jornal>>. Acesso em: dez. 2018.

_____. “Entre homens e livros: Contribuições para a história da livraria Garnier no Brasil”. *Revista Livro*. São Paulo, n. 3, 2013, p. 41-50

_____. “Fontes para o estudo da edição no Brasil: os contratos e recibos da editora B. L. Garnier”. Disponível em <[chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.circulacaodo simpessos.iel.unicamp.br/arquivos/contratos_Garnier_pt.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.circulacaodosimpessos.iel.unicamp.br/arquivos/contratos_Garnier_pt.pdf)>. Acesso em jan. 24.

_____. “Três é demais! (Ou por que Garnier não traduziu Machado de Assis?)”. *Machado de Assis em linha*. São Paulo, v. 11, n. 25, pp. 18-32, 2018. Disponível em

- <<https://www.scielo.br/j/mael/a/JLgs3sHTQjMR8SySTYC36Xk/?lang=pt>>. Acesso em 23 nov. 2020.
- _____. “Um editor no espaço público: Baptiste-Louis Garnier e a consolidação da coleção em Literatura Brasileira”. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 45, n. 3, pp. 1205-16, 2016.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2012.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. 3a ed. São Paulo: Edusp, 2012.
- HANSEN, J. A. “‘O imortal’ e a verossimilhança”. *Teresa*, v.6, n.7, pp. 56-78. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116608>>. Acesso em: abril 2022.
- Instruções para o segundo recenseamento da população da Republica dos Estados Unidos do Brazil em 31 de dezembro de 1890*. Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1890. Disponível em <<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=213638>>. Acesso em: 14 out. 2020.
- LEÃO, Andréa Borges. “Pistas dos irmãos Garnier – notas sobre a contribuição dos livreiros franceses na formação da literatura infantil e juvenil brasileira”. *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. Disponível em <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/27177>>. Acesso em 21 jan. 2021.
- MACHADO, Ubiratan. *Pequeno guia histórico das livrarias brasileiras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- MACHADO NETO, Antônio Luís. *Estrutura social da República das letras: (sociologia da vida intelectual brasileira 1870-1930)*. São Paulo: Grijalbo; Edusp, 1973.
- MACIEL, Maria Esther. “Fronteiras do humano: Montaigne, precursor de Machado de Assis e Jacques Derrida”. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-101/10-1-essays/fronteiras-do-humano-montaigne-precursos-de-machado-de-assies-e-jacques-derrida.html#_edn1>. Acesso em: julho 2022.

- MAGALDI, Sábato. “Preparação de um romancista.” In: _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia de Livros, 1962, pp. 116-30.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista*. São Paulo: Edusp, 2001. Disponível em:
 <https://books.google.com.br/books?id=ykMxfxIIH0sC&pg=PA52&lpg=PA52&dq=a+revista+brasileira+fase+midosi&source=bl&ots=Kd4SOGTNbC&sig=ACfU3U0Mps2dAtT8OAXZJ8DQEWLOD5rS7g&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwik_JD8l-jiAhVwJrkGHWq4DioQ6AEwBnoECAkQAQ#v=onepage&q=a%20revista%20brasileira%20fase%20midosi&f=false>. Acesso em: 12 jun. 2019.
- MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, pp. 25-9. Disponível em:
 <<https://books.google.com.br/books?id=b13QCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q=%C3%A9pico&f=false>>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- MESQUITA, José Carlos Vilhena. “Uma quarteirense que Camões amou”. *Patrimônio e cultura*, Algarve, n. 8, dez. 1982. Disponível em:
 <<https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/5127/1/Uma%20quarteirens%20que%20cam%C3%B5es%20amou2.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- MONTAIGNE, Michel E. de. *Les Essais*. Eds. P. Villey and V.-L. Saulnier – edição online de P. Desan. University of Chicago. Disponível em:
 <<https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/montessaisvilley/navigate/1/3/47/>>. Acesso em: 4 out. 2020.
- _____. *Ensaio*. Tradução e notas de Sérgio Millet. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MORAIS, Maria Arisnete Câmara de. *A leitura de romances no século XIX*. Cad. CEDES, Campinas, v. 19, n. 45, p. 71-85, jul.1998. Disponível em
 <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32621998000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 2 out. 2020.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

- PARRON, Tâmis. “A *Galeria dos brasileiros ilustres*: Sisson e a elite imperial”. Biblioteca Brasileira José e Guita Mindlin. Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/node/101>>. Acesso em: 4 maio 2019.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- PINHEIRO, Alexandra Santos. “Baptiste Louis Garnier: O homem e o empresário”. Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial, 2004. Disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/trabalhos.php>>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- _____. “Entre contratos e recebidos: O trabalho de um editor francês no comércio livreiro do Rio de Janeiro”. In: ABREU, Márcia (org). *Trajétoérias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*, pp. 171-87.
- RAMOS, Ana Flávia Cernic. Escravidão e cidadania nas páginas da revista *A Semana* de Valentim Magalhães (1885). In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 15, 2012, São Gonçalo. *Anais...* São Gonçalo: ANPUH, 2012. Disponível em: <http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338241466_ARQUIVO_TEXTO_ANAIS_ANPUH_RIO_JULHO_2012.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2019.
- REZENDE, Moema Vergara de. “Ciência e literatura: a *Revista Brasileira* como espaço de vulgarização científica”. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, vol. 7, n. 1, 2004, pp. 75-88. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/html/703/70370106/index.html>>. Acesso em: 12 jul. 2019.
- SALLA, Thiago Mio. “O desenrolar da crônica no Brasil: história da permeabilidade de um gênero”. *Quadrant*, Montpellier, vol. 27, 2010, pp. 127-52.
- SALLA, Thiago Mio; AGUILAR, Luiza Helena D. “A recepção de *Papéis avulsos* e a cristalização de lugares-comuns da crítica machadiana: proposta analítica e editorial”. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 12, n. 27, pp. 13-47, ago. 2019. Disponível em <<https://machadodeassis.fflch.usp.br/node/53>>. Acesso em: fev. 2024.

- _____. “Preambulares machadianas em perspectiva retórica: captação de benevolência e ação diretiva sobre o leitor”. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 16, pp. 1-52, 2023. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/1983-68212023167>>. Acesso em: mar. 2024
- SALLA, Thiago Mio; SALGADO, Lara Cammarota. “Machado de Assis editor e as suas *Páginas recolhidas*”. *Machado Assis em Linha*, São Paulo, v. 13, n. 29, pp. 13-32, abr. 2020. Disponível em: <<http://machadodeassis.fflch.usp.br/node/56>>. Acesso em: 12 fev. 2021.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SHAKESPEARE, William. “The Rape of Lucrece”. Project Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/1506>>. Acesso em: 15 abr. 2019.
- SILVA, Alessandro Castro da. *Relíquias de casa velha*. 2005. 158 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- SILVEIRA, Daniela Magalhães da. “Literatura no pós-abolição: Machado de Assis e a construção de uma memória sobre a escravidão brasileira”. 7º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional, Curitiba (UFPR), 13 a 16 de maio de 2015. Disponível em: <<chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.escravidaoeliberdade.com.br/congresso/index.php/E-X/7/paper/viewFile/23/7>>. Acesso em: julho 2022.
- SISSON, Sebastien Auguste. *Galeria dos brasileiros ilustres*. Rio de Janeiro: Lithographia de S. A. Sisson, 1861, 2 vol. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7726>>, <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5011>>. Acesso em: 2 maio 2019.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1983.
- SOUZA, Eneida Maria de. “O homem da porta da Garnier”. *Boletim/ CESP*, v.12, n.14, pp. 9-17, jun./dez. 1992.

- TEIXEIRA, Ivan. *O altar e o trono: dinâmica do poder em O alienista*. Cotia: Ateliê Editorial; Capinas: Editora da Unicamp, 2010.
- TOGNOLO, William de Oliveira. *Romances à venda: leilões de livros no Rio de Janeiro (1836-1868)*. 2018. (184 p.). Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, p. 101. Disponível em <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/CAMP_521c31524c4656bb9b82bf254b68cb30>. Acesso em 14 fev. 2021.
- VERÍSSIMO, José. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, tomo XIX, jul. a set. 1899, n. 19, p. 372. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=139955&pagfis=14269>>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- VILLAÇA, Alcides. “Querer, poder, precisar: ‘O caso da vara’”. *Teresa*, 2005, n. 6-7. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116606>>. Acesso em: 15 out. 2021.
- UBIRATAN, Machado (org.). *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

Sites

- ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://arquisp.org.br/home>>. Acesso em: 7 abr. 2019.
- BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/>>. Acesso em 10 fev. 2019.
- MACHADO DE ASSIS. *Citações e alusões na ficção de Machado de Assis*. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/dtb_index.asp>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Dicionários

- HANKS, Patrick; HARDCASTLE, Kate; HODGES, Flavia. *Dictionary of First Names*. Oxford: Oxford University Press, 2006. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9nd05X_awIgC&printsec=front>

cover&dq=A+Dictionary+of+First+Names&hl=pt-
BR&sa=X&ved=0ahUKEwjFndCiqbDiAhUmLLkGHbMeA0kQ6AEIK
TAA#v=onepage&q=A%20Dictionary%20of%20First%20Names&f=fa
lse>. Acesso em: 23 abr. 2019.

HOUAISS, Antônio. *Grande dicionário Houaiss*. Disponível em:
<<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#2>>.
Acesso em: 15 maio 2019.

DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. São Paulo: Abril Cultural Editora,
1973.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário onomástico etimológico da língua
portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de
Janeiro: F. Alves, 1932, 2 vols.

OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2005.

VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário básico de mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro,
2000.