

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

TATIANE FELIPE SANTANA BOVOLATO

TEXTOS NARRATIVOS E *NOTAS SEMANAIS*:
A TEORIA FICCIONAL NOS ESCRITOS DE MACHADO DE ASSIS PARA O JORNAL *O*
CRUZEIRO

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2024

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

TEXTOS NARRATIVOS E *NOTAS SEMANAIS*:
A TEORIA FICCIONAL NOS ESCRITOS DE MACHADO DE ASSIS PARA O JORNAL *O*
CRUZEIRO

VERSÃO CORRIGIDA

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

Orientador: Prof. Dr. Marcos Roberto Flaminio Peres

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

Bt Bovolato, Tatiane Felipe Santana
TEXTOS NARRATIVOS E NOTAS SEMANAIS: A TEORIA
FICCIONAL NOS ESCRITOS DE MACHADO DE ASSIS PARA O
JORNAL O CRUZEIRO / Tatiane Felipe Santana Bovolato;
orientador Marcos Roberto Flaminio Peres - São
Paulo, 2023.
194 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Machado de Assis. 2. crônicas. 3. discurso
ficcional. I. Peres, Marcos Roberto Flaminio ,
orient. II. Título.

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Tatiane Felipe Santana Bovolato

Data da defesa: 29/11/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Marcos Roberto Flamínio Peres

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, 21/01/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

FICHA CATALOGRÁFICA

BOVOLATO, Tatiane Felipe Santana. **Textos Narrativos e Notas Semanais**: a teoria ficcional nos escritos de Machado de Assis para o jornal *O Cruzeiro*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Aprovado em: 29/11/2023

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Roberto Flamínio Peres Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa. Dra. Marta Kawano Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Mauricio Santana Dias Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Carlos André Pinheiro Instituição: Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Julgamento _____ Assinatura _____

Para Tereza, pelo exemplo e amor.

Para Arthur, pelo apoio, amor, companheirismo e paciência.

AGRADECIMENTOS

A Jeová, em quem creio.

Ao meu orientador, professor Marcos Flamínio Peres, pela paciência por aceitar me conduzir nas leituras das crônicas de Machado de Assis.

Aos professores Hélio de Seixas Guimarães e Erwin Torralbo Gimenez, pelo tempo e preciosas considerações no exame de qualificação.

Aos professores Marta Kawano, Carlos André Pinheiro e Maurício Santana Dias pelos elogios e valiosas considerações na defesa do mestrado. Levarei com carinho cada palavra.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização do curso.

A minha mãe, Tereza, pelo exemplo e forma amorosa que me conduziu ao caminho da leitura desde as primeiras revistas em quadrinhos.

Ao meu marido, Arthur, cujo apoio, amor e incentivo foram primordiais ao longo desta jornada.

RESUMO

BOVOLATO, Tatiane Felipe Santana. **Textos Narrativos e Notas Semanais**: a teoria ficcional nos escritos de Machado de Assis para o jornal *O Cruzeiro*. 2021. 2023 f. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta dissertação propõe correlacionar as crônicas e os textos narrativos que Machado de Assis publicou no jornal *O Cruzeiro* por meio da teoria ficcional apresentada por Thomas G. Pavel. Embora a teoria de Pavel tenha como foco os romances, neste estudo é possível observar que os escritos de menor extensão de Machado apresentam aspectos interessantes a serem trabalhados. Para tanto, foi necessário apresentar a história da crônica e sua adaptação no Brasil, o desenvolvimento de Machado na composição de sua escrita jornalística e como essa produção o auxiliou no seu amadurecimento como escritor. É de substancial relevância analisar os textos e crônicas de Machado para compreender o âmbito e o campo de pensamento nos quais o autor avançou para chegar a suas obras posteriores, bem como a forma que o discurso ficcional dos textos e das crônicas culminaram nessa colaboração. Como resultado, foi possível introduzir as quatro categorias propostas por Pavel a respeito dos mundos possíveis - fronteira, distância, incompletude e tamanho - e como os escritos denominados não ficcionais, as “Notas Semanais”, se relacionam com os textos narrativos, ou seja, a ficção. Assim, *O Cruzeiro* não somente contribuiu para que Machado utilizasse suas notas da semana para expor o que ocorria no Brasil, mas explicar que a sua ficção também tem como referência um mundo possível.

Palavras-chave: Nota Semanais. Texto narrativo. Ficcional. Machado de Assis.

ABSTRACT

BOVOLATO, Tatiane Felipe Santana. **Narrative Texts and *Notas Semanais***: fictional theory in Machado de Assis' writings for the newspaper *O Cruzeiro*. 2021. 2023 f. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This dissertation proposes to correlate the chronicles and narrative texts that Machado de Assis published in the newspaper *O Cruzeiro* through the fictional theory presented by Thomas G. Pavel. Although Pavel's theory focuses on novels, in this study it is possible to observe that Machado's shorter writings present the necessary aspects so that they can be applied to fictional theory. To do so, it was necessary to present the history of the chronicle and its adaptation in Brazil, Machado's development in the composition of his journalistic writing and how this production helped him in his maturation as a writer. It is of substantial relevance to analyze Machado's texts and chronicles to understand the scope and field of thought in which the author advanced to reach his later works, as well as the way in which the fictional discourse of the texts and chronicles culminated in this collaboration. As a result, through this research and knowledge about Machado's journalist, it was possible to introduce the four categories proposed by Pavel regarding possible worlds - border, distance, incompleteness and size - and like the so-called non-fiction writings, the "Notes of the Week", relate to narrative texts, that is, fiction. Thus, *O Cruzeiro* not only helped Machado use his notes from the week to expose what was happening in Brazil, but explained that his fiction also has a possible world as a reference.

Keywords: Notes of the Week. Narrative text. Fictional. Machado de Assis.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. A CRÔNICA ENQUANTO GÊNERO.....	15
3. JOSÉ DE ALENCAR CRONISTA.....	24
4. MACHADO, LEITOR DE ALENCAR.....	32
5. MACHADO LEITOR DE ALENCAR?.....	39
6. MACHADO DE ASSIS COMO CRONISTA N’O CRUZEIRO.....	48
6.1 Machado, um observador n’O <i>Cruzeiro</i>	60
7. A TEORIA FICCIONAL DE PAVEL APLICADA AOS TEXTOS	
MACHADIANOS NO JORNAL <i>O CRUZEIRO</i>	65
7.1 Fronteira.....	69
7.2 Distância.....	79
7.3 Tamanho.....	93
7.4 Incompletude.....	107
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	122
APÊNDICE.....	127
O BOTE DE RAPÉ.....	127
A SONÂMBULA.....	134
UM CÃO DE LATA AO RABO.....	149
O CALIFA DE PLATINA (CONTO ÁRABE).....	151
FILOSOFIA DE UM PAR DE BOTAS.....	156
ANTES DA MISSA.....	166
NA ARCA.....	179
O CASO FERRARI.....	185
ELOGIO DA VAIDADE.....	190

1. INTRODUÇÃO

Pesquisar o trabalho de Machado de Assis como jornalista e cronista contribui não somente para compreender sua ampla participação nos inúmeros periódicos para os quais escreveu, mas, também, auxiliar e conhecer a sua conduta como homem de imprensa e seu posicionamento político em determinados instantes de sua trajetória de vida. No periódico *O Cruzeiro*, Machado iniciou na primeira publicação em 1º de abril de 1878 com o romance *Iaiá Garcia* em formato de folhetim; publicou as críticas ao romance *Primo Basílio* de Eça de Queirós sob o título de “Literatura Realista”. A respeito desses apontamentos é importante destacar que Machado era bastante reticente em relação às influências das escolas realistas no âmbito brasileiro e este posicionamento foi apresentado por meio da publicação de dois artigos no “Folhetim do Cruzeiro”. Na primeira crítica, datada de 16 de abril de 1878, Machado desenvolve uma severa análise dos “graves defeitos de concepção e de escola” acerca dos escritos de Eça de Queirós; na segunda crítica, datada de 30 de abril de 1878, contesta as réplicas feitas sobre seu posicionamento anterior e apenas reitera suas ponderações em relação ao que escreveu.

Machado não deixa de apresentar o devido mérito em relação ao talento de Eça de Queirós, contudo o cerne de sua crítica se constitui em desmerecer a teoria à qual se relacionam as obras do escritor. Destaca ser “completo e incontestável”, mas sugere que a genuína motivação da célebre aprovação de Eça de Queirós se deva à conexão do autor às tendências literárias do realismo.

Além das críticas citadas, nove textos bastante peculiares - “O bote de rapé”, “A sonâmbula”, “Um cão de lata ao rabo”, “Filosofia de um par de botas”, “Elogio da vaidade”, “O califa de Platina”, “Na arca”, “Antes da Missa” e “O Caso Ferrari” - e as crônicas “Notas Semanais”, que finalizam sua participação no jornal em 1º de setembro de 1878.

Esses nove escritos são de difícil classificação, uma vez que não se enquadram em algum gênero específico. Contudo, ao longo desta dissertação e à luz das referências de José Galante de Sousa, John Gledson e Lúcia Granja, serão denominados textos narrativos¹. Já as crônicas “Notas Semanais”, ainda que haja uma denominação relacionada ao gênero, também são singulares, posto que Machado desenvolve um enredo que, por vezes, foge do bom critério que normalmente é esperado de uma crônica, conforme atestam Gledson e Granja: “Elas figuram também entre as mais singulares crônicas de Machado, com trechos que parecem divertida e propositadamente paradoxais, às vezes recontando histórias cujos enredos, se é que se podem ser chamados assim, desafiam o senso comum” (ASSIS, 2008, p. 13).

¹ Conforme será esclarecido ao longo da dissertação, o texto “Na arca” configura-se como conto, visto que foi incluído, por Machado, na coletânea de *Papéis avulsos* (1882).

Embora breve, a participação de Machado neste jornal foi significativa pelo fato de que se observa como utilizou as crônicas e textos narrativos para descrever com ironia as questões históricas e culturais que ocorriam à época. Além disso, Machado apresenta e comenta o posicionamento e a conduta dos políticos e da sociedade como um todo. Ao longo do estudo, serão abordadas questões importantes que ocorriam à época, dentre as quais estão a falta adequada do saneamento sanitário, o comportamento dos políticos no Congresso Agrícola (1878) e como a sociedade se comportava em meio às questões relacionadas ao entretenimento.

É interessante notar que, entre as crônicas e os textos narrativos que serão estudados, há um diálogo. Enquanto neste último Machado ficcionaliza de maneira criativa e burlesca o comportamento dos homens na sociedade, no primeiro, ainda que desafiando o senso comum, escreve as ocorrências da semana, porém como experimentação literária.

Logo, com o intuito de procurar desenvolver o paralelo entre esses escritos - as crônicas e os textos narrativos -, a teoria literária de Thomas G. Pavel, a respeito dos mundos ficcionais, terá uma profunda contribuição para este estudo. Para tanto, investiu-se, no primeiro capítulo, no estudo do gênero crônica e como se acimatou no Brasil. Esta pesquisa profícua contribuiu para identificar como Machado e seus predecessores procuraram adequar, em um espaço de pequena extensão no jornal, informações relevantes que se harmonizassem com a situação no território brasileiro e não somente com referências de outros locais, como a França.

Fez-se uso dos trabalhos de críticos como Marlyse Meyer, Antonio Candido e Davi Arrigucci Jr., cujas obras são essenciais para apresentar um panorama estimulante relacionado com a história do folhetim e a sua diversidade ao longo do tempo. Com a finalidade de realizar um exame dessa conexão entre Machado e o âmbito jornalístico para fugir aos padrões franceses, a leitura das obras *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e o livro de Lúcia Miguel Pereira, *Prosa de ficção (1870-1920)*, pode apresentar o desconforto machadiano sobre o *bovarismo* brasileiro. Para ambos os pesquisadores, Machado tinha como intuito apresentar a realidade brasileira, e não modificá-la.

Para este tópico, há um levantamento sobre a herança cronística de Machado. Pesquisar sobre a história da crônica no século XIX a partir de estudos do historiador Nelson Werneck Sodré foi essencial. Cronistas como Francisco Otaviano e José de Alencar trouxeram uma nova tonalidade para as crônicas brasileiras, através do uso da poesia e da mescla de variados assuntos. Na elaboração desse ponto, apresenta-se uma comparação objetiva do estilo alencariano nas crônicas com determinadas obras e que, porventura, fez uso deste pequeno espaço jornalístico como experimentação literária. Na abordagem desse conjunto de informações e pesquisa, evidencia-se como Machado fez uso do periódico com o mesmo intuito que Alencar e, desse modo, sugere-se a herança de Machado frente a essas questões cronísticas.

O exame dessa conexão ajudará a compreender um Machado como leitor de Alencar e como essas leituras contribuíram para que produzisse esses escritos ao seu modo. Este aspecto, por meio dos escritos de Marcus Vinicius Nogueira Soares (2014), identificam quais as características e peculiaridades de cada escritor e como Machado, ao observar os métodos de seus predecessores, procurou criar o seu próprio estilo. Roberto Schwarz, a respeito dos romances urbanos, já havia levantado esta distinção ao informar que, enquanto Alencar teria produzido um transplante europeu, Machado usa este artifício para, em seguida, propor uma solução (SCHWARZ, 1981, p. 31).

O estudo dessas questões procurou apontar tais peculiaridades, pois, embora Machado admirasse o artista Alencar e estimasse sua produção, não se furtou em ser distinto dos demais. Desse modo, investiu-se ao longo desta dissertação em um estudo crítico e comparativo em relação a algumas crônicas de Alencar, como *Ao correr da pena*, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*.

Para tanto, percorre-se um curto caminho sobre o início da carreira jornalística de Alencar com a leitura do texto “Alencar: a semana em revista”, de João Roberto Faria, para se compreender o posicionamento de Alencar no decorrer de sua carreira como cronista. Por fim, levanta-se um possível motivo de Machado utilizar o pseudônimo Eleazar nos escritos d’*O Cruzeiro* para compreensão de como o significado desse nome pode ser uma homenagem a Alencar - estudiosos como Eugênio Gomes, Helen Caldwell, Granja e Gledson, auxiliaram na fundamentação dessa pesquisa.

Para concluir a hipótese sobre como Machado absorveu o melhor de seus antecessores, a análise trata do aspecto cronista e observador n’*O Cruzeiro*. Na análise dessas atuações de Machado, há um levantamento das condições históricas do século XIX e como afetaram o posicionamento político do jornal e o de Machado no curto período em que atuou neste periódico. Para mostrar a verve observadora de Machado, os escritos de Jean Michel-Massa, em particular *A juventude de Machado de Assis*, e de Alfredo Bosi com, “O teatro político nas crônicas de Machado de Assis”, demonstram a frustração do escritor com a política ao longo de sua carreira jornalística e como se tornou um observador desses personagens de qual Bosi fala.

Assim, para elucidar a incursão de Machado como observador n’*O Cruzeiro*, as leituras de suas crônicas apontam um escritor irônico apontando os problemas decadentes da política e cultura, em especial sobre os entretenimentos da época. Embora tais situações sejam escritas de modo burlesco, essas observações são os apontamentos do que ocorria no Segundo Reinado. Sobre tais ocorrências jornalísticas semanais, Machado ironiza propondo uma explicação fora da realidade nos textos narrativos. Os textos o ajudaram a propor soluções, ainda que de maneira excêntrica, conforme apontam Gledson e Granja:

Nessas crônicas, podemos ver tanto o problema quanto parte da - absurda? - solução. Ao mesmo tempo em que Machado se expressa mais ou menos explicitamente sobre esses temas, mesmo com o risco de escrever em um estilo engravatado, o ficcionista solta as rédeas e mais uma vez mostra seu engenho absurdo total das histórias que narra (ASSIS, 2008, p. 78).

Sendo assim, partindo dessa segmentação entre a crônica e os textos narrativos, por meio da obra *Fictional Worlds* (1986), de Thomas G. Pavel a pesquisa discute como a ficcionalização de textos narrativos selecionados, em paralelo com algumas crônicas d’*O Cruzeiro*, auxiliam o leitor a compreender o ponto de vista de Machado em relação às cenas cultural e política vigentes.

Ainda que o estudo de Pavel tenha como intuito principal os romances, as observações desenvolvidas pelo autor ao longo de sua obra podem ser aplicadas aos escritos de menor extensão de Machado, posto que ajudarão no desenvolvimento do paralelo entre as crônicas - o dito mundo real - e os textos narrativos - no caso, a ficção. A apreciação de Pavel será aprofundada em especial no estudo de quatro categorias do universo ficcional: fronteira, distância, tamanho e incompletude. Pavel destaca que “uma das funções da ficção é cultivar capacidades, como o estado de alerta perceptivo, a indução rápida, a construção de hipóteses, a postulação de mundos possíveis, a sofisticação moral, a proficiência linguística e a consciência de valores” (PAVEL, 1986, p. 141). Muitos críticos, com propriedade, já demonstraram que os textos ficcionais de Machado possuem tal capacidade apontada por Pavel. Neste estudo, todavia, propõe-se identificar por meio dessa teoria como a ficção está presente nos estudos das crônicas e os textos narrativos de Machado n’*O Cruzeiro*.

As crônicas terminam por merecer um destaque especial por serem numerosas e apresentarem maiores informações documentais. Os textos narrativos, conforme apontado, auxiliam na compreensão de como Machado via toda situação e serviram de modo experimental. Na primeira categoria, denominada “fronteira” e por meio das elucidações teóricas de Pavel, indica-se como os limites representacionais de um texto ficcional podem ajudar a fechar lacunas históricas e, caso ultrapasse com exagero certos limites da realidade, como podem impactar determinadas compreensões entre realidade e ficção. Para tanto, fez-se um estudo comparativo com o conto “Na Arca” e a crônica 11.

Ao finalizar esta seção, adentra-se na compreensão da categoria “distância”, que aborda a compreensão de Pavel acerca de como o espectador poderá projetar um ego fictício e se permitir determinadas experiências por meio da ficção. Ainda que não se envolva diretamente, o leitor/espectador se sente à vontade para usufruir de determinadas sensações, e esse sentimento causa uma experiência nova e que implica, possivelmente, um modo de conhecer melhor a obra e a si mesmo. Entretanto, de acordo com Pavel, essa categoria tem a função de auxiliar o leitor ao longo

da jornada de leitura.

Wayne C. Booth, em *A retórica da ficção*, contribui nesse sentido ao esclarecer como o narrador pode servir de guia para o espectador de uma obra. Alguns dos romances apontados por Booth são *Tom Jones*, de Henry Fielding, e *Emma*, de Jane Austen, onde ambos embasam uma breve demonstração deste estilo de narrador. Para a compreensão da distância ficcional nos estudos de *O Cruzeiro* de Machado, o texto narrativo “Um cão de lata ao rabo” e as crônicas 6 e 7 serviram de exemplo.

A categoria “tamanho” é particularmente significativa, dado que Pavel ressalta que não se pode realizar pré-julgamentos de mundos ficcionais com base na sua mera extensão. Para ele, a ficção tem por função fomentar a imaginação do leitor, e o seu tamanho não deve ser um empecilho ao leitor/espectador. Além disso, nessa esfera, o importante é o narrador desenvolver algo denominado “orquestração narrativa”, no qual os personagens passeiam por territórios distintos. A aplicabilidade dessa categoria será demonstrada no texto narrativo “O caso Ferrari” e retomado em ao menos cinco crônicas de Machado de Assis n’*O Cruzeiro*.

Por fim, o estudo analítico de Pavel a respeito da complexa categoria designada “incompletude” finaliza a pesquisa comparativa entre crônicas e textos narrativos de Machado. Pavel reforça que a complexidade consiste em o escritor reconhecer quando completar o desenvolvimento deste mundo ficcional, e não ampliá-lo de tal modo a soar desarrazoado ou até comprometer o entendimento do leitor. O crítico ainda pontua que há romances mais difundidos que livros históricos e, por essa razão, o escritor tem uma responsabilidade em mãos. Para tal estudo, escolheram-se o texto narrativo “A sonâmbula” e algumas seções das crônicas 1, 3, 6, 7, 8 e 12. Nessas crônicas é possível identificar as falcatruas e os personagens apresentados no texto narrativo.

Portanto, o objetivo desta dissertação é apresentar como os textos narrativos e as crônicas publicadas por Machado de Assis no jornal *O Cruzeiro* são significativos para abrirem um campo de pesquisa entre o universo literário ficcional e os escritos jornalísticos do escritor.

Além disso, as abordagens apresentadas nesta pesquisa têm como finalidade demonstrar como a crônica, mesmo com menor extensão em vista dos romances, figura com amplo significado no âmbito da teoria ficcional voltada para gênero maiores. Os escritos do jornal *O Cruzeiro* contribuíram para esta análise por apresentarem esta mescla de informações necessárias para desenvolver o paralelo na aplicação da teoria de Pavel a respeito do universo ficcional e do real machadiano.

2. A CRÔNICA ENQUANTO GÊNERO

É sabido, mas significativo rememorar, que a crônica se iniciou no âmbito jornalístico; a princípio era folhetim - artigo de rodapé que trazia informações do cotidiano. Também não teve início no Brasil; nasceu na França por “puras necessidades jornalísticas”, como bem destaca Marlyse Meyer (MEYER, 1992, p. 98). Em meados do século XIX, o Brasil importou tal estilo folhetinesco em meio a uma cultura pautada e admirada de acordo com os moldes franceses, como se observa nas muitas leituras e referências de Machado de Assis em suas críticas jornalísticas. Contudo, além das traduções de autores franceses, os rodapés das páginas de jornais eram utilizados como experimentações para os escritores brasileiros. Logo, poderiam mesclar informações e atividades distintas do conceito de folhetim que nasceu na França:

No Brasil ela tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu. Antes de ser crônica propriamente dita foi “folhetim”, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia — políticas, sociais, artísticas, literárias (CANDIDO, 1992, p. 15).

A concepção de Antonio Candido apresenta uma singularidade acerca de tal ambientação, uma vez que, no Brasil, as crônicas ganharam autonomia e se adaptaram à sociedade brasileira. Com o tempo, os cronistas desenvolveram seu próprio estilo de escrita e elas se transformaram em “[...] motivo de experiência e reflexão, ou simplesmente de divertimento, de esquecimento momentâneo de nós mesmos a troco do sonho ou da piada que nos transporta ao mundo da imaginação” (CANDIDO, 1992, p. 20).

Ainda segundo Candido, com o passar do tempo o objetivo do folhetim se transformou, para além de informar, em entretenimento: “Ao longo deste percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir” (CANDIDO, 1992, p. 15). Logo, por dispor de novas características, como a diversão e experimentação, a crônica se tornou um espaço onde não seria incomum ler textos anônimos com pseudônimos, inúmeras traduções, contos, poemas e folhetins de literatura.

Davi Arrigucci Jr., em *Fragmentos sobre a crônica*, também discorre sobre tais práticas de escrita:

Dá de início a impressão de tateio sobre a matéria moderna do jornal, feita de novidades fugitivas, como se estivesse experimentando a mão. E de fato os escritores como que se preparavam, por esse meio, para um gênero maior e na aparência mais seguro por seu próprio inacabamento - o romance (ARRIGUCCI, 1987, pp. 59-60).

Arrigucci Jr. destaca que essas experimentações foram uma iniciação rumo a algo mais elaborado, posto que, no Brasil, por ser um país relativamente novo, a crônica, em mãos de escritores como Alencar e Machado, tornou-se um meio de exercício literário. Escrever sobre variados assuntos, dentre eles o comportamento da sociedade, a política e a cultura, instigou os cronistas a refletirem sobre como poderiam formar os personagens de um futuro romance, bem como sobre a identificação e a reação do pouco público leitor à época. Os cronistas brasileiros - ou, nesse caso, folhetinistas - tinham em mãos um novo espaço para desbravar, adaptando-se a esse processo histórico e cultural. Assim, baseando-se no aspecto de exercício literário atribuído às crônicas, sugerido por Candido e Arrigucci Jr., aplicaremos o termo “experimentações literárias” às crônicas das “Notas Semanais”.

De todo modo, a autonomia que os folhetins proporcionavam impeliu os escritores a não ficarem presos meramente à cultura francesa, mas a observar e analisar a sua própria, ainda que o objetivo fosse o de descontrair:

De um modo geral o território livre do folhetim na nossa ainda balbuciante cultura vai ajudar a dar forma a esse balbucio, soltando a língua e obrigando precisamente a não ficar só de olho em Paris, mas também baixá-lo para ver e daí falar do que vai por aqui (MEYER, 1992, p. 126).

Essa passagem da Marlyse Meyer demonstra significativamente a dificuldade que o cronista brasileiro teria à frente. O Brasil era um país aprendiz de sua própria cultura com escritores que, de modo geral, demonstravam claras influências europeias em seus trabalhos. Desenvolver uma característica jornalística própria era um caminho árduo. Para não ficar só de olho em Paris, por assim dizer, o escritor brasileiro deveria compreender o que ocorria na própria sociedade, e não copiar o que vinha de fora e se concentrar em traduções - a qual, aliás, foram importantes e contribuíram para uma intervenção na cultura local por meio do contato com a reescrita.

Em relação às ideias políticas e sociais, Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, afirma que “trouxemos de terras estranhas um sistema complexo e acabado de preceitos, sem saber até que ponto se ajustam às condições da vida brasileira e sem cogitar das mudanças que tais condições lhe imporiam” (HOLANDA, 1995, p. 160). Tal conjuntura talvez possa se estender à imprensa da sociedade brasileira da época, por meio da extensa imitação de gêneros e estilos franceses nos periódicos - é relevante ressaltar o caráter tardio da imprensa e edição no Brasil, pois a criação da Imprensa Régia foi desenvolvida por um decreto de Dom João VI com a chegada da família real no Brasil em 1808.

Roberto Schwarz, por sua vez, sugere que cada escritor, através de seu estilo, reinterpreta a desigualdade entre o Brasil e a Europa: “Cada um a seu modo, estes autores refletem a disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as ideias do liberalismo europeu”. (SCHWARZ, 1981, p. 13). Tal consideração aponta para uma possível dificuldade dos escritores brasileiros no desenvolvimento de estilo e ideias próprias, visto que a escravidão e o agregado eram figuras marcantes na sociedade brasileira do século XIX. Schwarz afirma que, mesmo a liberdade na Europa sendo mera aparência, “entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original”², ou seja, o hipotético ideal de liberdade exportado se desfaz quando o escravismo ainda se encontrava no Brasil.

De todo modo, embora o padrão proveniente da Europa fosse perceptível na imprensa brasileira, Machado de Assis alcançou um patamar singular ao procurar desvincular-se da herança francesa - segundo Schwarz, “a prosa literária é uma das muitas testemunhas disso”. Sobre esse ponto, vale destacar o trabalho de Lúcia Miguel Pereira em *Prosa de ficção (1870-1920)*, no qual faz uma observação relacionada aos romances machadianos em contraste com os de outros romancistas, como José de Alencar em *O Guarani*, Joaquim Manuel de Macedo em *A Moreninha* e Bernardo Guimarães em *A escrava Isaura*. Segundo Pereira, esses escritores tinham como objetivo buscar o homem brasileiro por meio da identidade nacional. Machado, ao contrário, fugiu desse propósito e acabou por escancarar a impossibilidade de adaptar uma realidade a outra, tanto nos romances quanto nas crônicas e contos.

Mesmo que registre por um viés um tanto romântico a vida de Machado de Assis, Pereira aponta um panorama interessante quando demonstra as dificuldades do autor em expor o que realmente via e sentia. Destaca que apenas em meados de 1878, ano das crônicas “Notas Semanais” e após *Iaiá Garcia*, Machado escreveu sob um ponto de vista universal e é nesses escritos que ele descreve as situações que ocorriam na província, os assuntos políticos e culturais, bem como o comportamento do homem na sociedade. Assim, para Pereira, quando Machado se desfaz dos receios de retratar as incorreções sociais, consegue, por fim, apresentar o homem com toda a sua significação:

Não seriam os escritores que assim entenderam o romance mais brasileiros do que Machado de Assis pela formação intelectual, que aqui, mais rasteira ou mais alta, sempre veio da Europa; o que deles o distanciou, entretanto, não foi apenas o maior ou menor valor, mas a direção, o alvo a atingir; o adjetivo brasileiro, limitador, caiu ou passou a segundo plano, permitindo que o substantivo homem se revestisse afinal, pela primeira vez em nossa literatura, de toda a sua significação (PEREIRA, 1988, p. 62).

² Ibid., p. 14

Para Pereira, o intuito de Machado era identificar e inserir, com toda a significação do “substantivo homem”, a realidade na literatura brasileira. Para exemplificar, na crônica 3 das “Notas Semanais”, datada de 16 de junho de 1878, quando Machado relata sobre a comemoração do Dia dos Santos, descreve uma situação de embate entre os cidadãos e a polícia. O cidadão reclama da ausência do cumprimento à regra apenas quando lhe convém, pois, quando é de sua responsabilidade cumprir a lei, reclama do policiamento. A situação se baseia na proibição de queima de fogos, porém, pelo que aparenta, não há respeito a essa lei. A crônica não diviniza nenhuma das partes, ressalta a imparcialidade, oferecendo ao leitor condições para interpretar os fatos expostos e desenvolver suas próprias conclusões a respeito de quem está certo ou errado.

Sérgio Buarque de Holanda também descreve esse sentimento de Machado sobre a realidade brasileira ao explicar que “não reagiu contra ela [ela, no caso, refere-se à realidade brasileira], de uma reação sã e fecunda, não tratou de corrigi-la ou dominá-la; esqueceu-a, simplesmente, ou detestou-a, provocando desencantos precoces e ilusões de maturidade”, além da falta de ajuste ao “*bovarismo* nacional, grotesco e sensaborão” (HOLANDA, 1995, pp. 162 e 166). Holanda, bem como Pereira, demonstra que Machado não procurou ajustar uma nova cultura ao Brasil, mas utilizar a própria realidade em prol da literatura.

Dessa forma, é na seção das crônicas “Notas Semanais” que, além de apresentar um interessante panorama histórico do Brasil no século XIX, nota-se a inadaptação de Machado à herança cultural de outros territórios de que Holanda e Pereira dão notícia. É nesse aspecto que as leituras das crônicas machadianas oferecem extenso campo de pesquisa tendo em vista que Machado se propõe a desvincular das características francesas para investigar a realidade brasileira.

Evocando Marlyse Meyer, é digno ressaltar que, “de variedades e folhetins, se fez a *chronica*” (1992), pois os cronistas à época possuíam uma variedade de notícias da qual dar conta: assuntos ministeriais, críticas teatrais, entre outras questões cotidianas. Uma vez que a configuração dos jornais àquela altura possuía uma estética um tanto caótica, atrair a atenção do leitor não deveria ser uma tarefa simples para os cronistas. A estratégia do gênero se prende a sua linguagem aparentemente mais descompromissada e provisória, tendo em vista aproximar-se do leitor.

Antonio Candido já afirmara que se trata de um gênero sucinto, efêmero e sem grandes pretensões, pois “a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão” (CANDIDO, 1992, p. 14). Por se tratar de uma narrativa simples, dotada de linguagem singela, ela consegue alcançar com mais facilidade o leitor, bem como transmitir complacência. Mas o cronista sagaz manipula justamente tais características para se desatar do conservadorismo de sua época e ficar à vontade para compor com mais liberdade e instruir aquele que lê.

Ao seguir essa mesma linha de raciocínio, Candido analisa os escritos “Ao correr da pena” de José de Alencar, destacando que seu objetivo não era apenas o de informar, mas também divertir.

Afastando-se um pouco da linguagem formal e abarcando uma gama de assuntos variados, a crônica passa a apresentar um viés poético: “A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro” (CANDIDO, 1992, p.15). É importante demonstrar algo desse olhar leve e poético das crônicas de Alencar, que já aponta para uma exploração dos limites da linguagem do gênero - aquilo que vimos chamando de “experimental”.

Na crônica 3, datada de 24 de setembro, por exemplo, Alencar, de modo bem humorado, demonstra o imbróglio em classificar o folhetim e cativar os leitores. Ao longo da narrativa, trata da dificuldade em pontuar e elaborar apenas um assunto, pois, se escrever apenas sobre baile, “o velho tira os óculos de maçado e diz entre dentes: ‘Ah! o sujeitinho está namorando à minha custa!’” (ALENCAR, 1955, p. 39). Tampouco alegrará o caixeiro se não redigir sobre o fechamento das lojas aos domingos e tal qual se seguiria com as senhoras, moças, negociantes e literatos, uma vez que cada um tenciona ver algo para sua própria conveniência.

Alencar finaliza expondo que, para o escritor, há música e poesia, enquanto para o folhetinista, por sua vez, é necessário “obrigar um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer as páginas douradas do seu álbum” (ALENCAR, 1955, p. 39). Assim, devido à necessidade no desenvolvimento de variados temas para alcançar os leitores, os escritores se servem do gênero para aperfeiçoar seu ofício.

Obviamente, havia também a questão comercial, pois, como os jornais sobreviviam à base de assinaturas, se fazia necessário um grande número de assuntos para atrair os mais diversos leitores. E o folhetim, por não apresentar um caráter específico, vê-se obrigado a ser uma solução para tudo e todos.

Partindo-se dessa conjectura apresentada por Candido e que se observa em Alencar, nota-se que a volubilidade³ da crônica não se desenvolveu de modo aleatório, e esse é um aspecto cuidadosamente elaborado por Marcus Vinicius Nogueira Soares em *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*. Nesse livro, o autor lança mão de um aparato histórico ao analisar os cronistas do século XIX, como D. Salústio, José Maria da Silva Paranhos - o Visconde do Rio Branco -, Francisco Otaviano, José de Alencar e o próprio Machado, com o objetivo de destacar que a liberdade de que dispõe a crônica se constrói por meio da metalinguagem. Discorre sobre como cada um desses cronistas em particular se serve de tal recurso, apontando suas semelhanças e distinções.

Conforme Soares salienta, em Alencar a metalinguagem se mostra instigante porque

³ No terceiro folhetim, datado de 24 de setembro de 1854, Alencar zomba da volubilidade que o folhetinista precisa ter no desenvolvimento dos escritos semanais.

oferece uma reflexão sobre a materialidade do suporte onde o texto era impresso e sobre como era divulgado. Apesar do tom jocoso de suas crônicas, como na quantidade farta de críticas severas à política, à educação e ao saneamento público do Rio de Janeiro, Alencar também utilizou o recurso da metalinguagem jornalística como um modo de aproximação com o leitor para, eventualmente, abordar com leveza graves problemas políticos e sociais do século XIX.

Um texto de referência a esse respeito é a crônica 4 de “Ao correr da pena”, datado de 1º de outubro. Nela, Alencar compõe algo como uma carta ao redator sinalizando sobre a dificuldade em desenvolver uma crônica naquela dada semana devido ao simples fato de ser segunda-feira, explicando que “a segunda-feira deve ser completamente consagrada à preguiça” (ALENCAR, 1955, p. 46). Com esse argumento, diz ter aguardado até terça-feira para dar início ao trabalho, mas foi preciso ir ao teatro; e as justificativas seguiram ao longo da semana. Por fim, nessa carta ao redator, escreve um *post scriptum* pedindo-lhe que utilize as justificativas como sendo a crônica semanal exigida:

P. S. Agora, quase ao fechar esta, lembrei-me de um expediente aproveitável em tão críticas circunstâncias. A liberdade do folhetinista é ilimitada, a carta longa: portanto escreva-lhe em cima o nosso título – Ao correr da pena – e mande para a composição (ALENCAR, 1955, p. 52).

Ainda que haja aparente despreensão, é impossível não notar as menções políticas nas crônicas de Alencar, seja ao citar a leitura de uma notícia sobre a guerra na Criméia, seja pelo fato da segunda-feira não ser um dia de descanso, seja por ironizar a política vigente quando escreve: “veja o senhor, que é deputado, o inconveniente de fazer leis sem primeiro estudarem-se profundamente as necessidades públicas” (ALENCAR, 1955, p. 46). Ao fazer referência à nomeação de um desembargador quanto tratar da nova administração para a Companhia Lírica, Alencar, mesmo “[...] com uma linguagem leve e descompromissada”, também possui “[...] uma aparente lógica argumentativa e crítica política” (CANDIDO, 1992, p. 15).

Nesse ponto, Candido vai além do assunto ao acentuar a questão da linguagem, elaborada com o intuito de aproximar-se do leitor. Expondo uma tendência para um olhar mais dialógico, a crônica, à primeira vista, parece escantear os sérios problemas sociais. Mas, ao contrário, por meio de uma aproximação entre o oral e o escrito, granjeia um certo refinamento ao transformar o trivial em algo eloquente, e a seriedade da situação aparece em forma de entretenimento.

A respeito dessa questão, Candido explica como, ao longo da década de 1930, a crônica se modernizou e se estabeleceu no Brasil: por meio de uma “conversa aparentemente fiada, foi como se a crônica pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas” (CANDIDO, 1992, p. 17).

Autores como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Rubem Braga e Raquel de Queiróz, com um estilo mais à vontade, modulam a seriedade dos problemas sobre os quais escrevem:

Dizendo isto, não quero transformar em tratados sisudos essas peças leves. Ao contrário. Quero dizer que por serem leves e acessíveis talvez elas comuniquem mais do que um estudo intencional a visão humana do homem na sua vida de todo o dia (CANDIDO, 1992, p. 19).

Davi Arrigucci Jr. (1987), além de corroborar as observações de Candido, esmiúça o próprio gênero crônica recorrendo a sua historicidade. Arrigucci Jr. começa por caracterizar o cronista como um narrador da história - uma sentença bastante assertiva para os estudos de inúmeros cronistas. Contudo, o que atrai em tal afirmação é a distinção que o autor desenvolve sobre historiador e cronista, pois a crônica não deixa de ser um testemunho de uma sociedade, de um comportamento e de uma vida. Ao conseguir uma proximidade com o leitor pelo seu modo de escrita mais acessível, o cronista se transformou em um mestre em narrar histórias - na atualidade, porém, a crônica teria se associado a relatos cotidianos.

Os cronistas do século XX carregam enredos tomados da realidade brasileira, tais como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Rubem Braga, igualmente mencionados por Candido. Em Drummond, Arrigucci Jr. sugere um narrador rigoroso e preciso de fatos históricos, enquanto Bandeira se revela um escritor onde o histórico e o ficcional se confundem. Já Rubem Braga lança mão de figuras singulares de seu convívio para narrar fragmentos de uma história menor, aquém dos grandes acontecimentos, vivida no dia-a-dia da Cidade Maravilhosa (ARRIGUCCI JR., 1987, pp. 54 - 55). Ao caracterizar os modos e procedimentos dos cronistas do século XX, Arrigucci Jr. evidencia uma herança entregue pelos cronistas do século XIX. Tal vínculo entre as duas gerações torna-se algo perceptível nos escritos de Machado de Assis:

À medida que a crítica avança no conhecimento de sua obra, vai-se vendo o quanto havia de penetração histórica numa simples crônica do velho bruxo, escrita com a pena de ponta fina e malignamente irônica como tantas de suas melhores páginas de ficcionistas (ARRIGUCCI, 1987, p. 54).

Arrigucci Jr. comenta também o notável trabalho de John Gledson⁴ - crítico que retoma de modo pontual as indicações históricas de Machado em relação aos romances e às crônicas.

⁴ John Gledson em *Machado de Assis: ficção e história* apresenta e interpreta alguns textos machadianos quase esquecidos e mostra como algumas tramas são determinadas por circunstâncias históricas.

Esclarece que as crônicas de Machado não são escritas para preencher espaço em jornal; trata-se de crônicas que ultrapassam seu tempo devido ao estilo e à capacidade reflexiva. Sendo assim, os escritos e as citações machadianas a respeito da Abolição, de guerras e os personagens políticos em destaque não surgem por necessidade de assunto - há uma crítica subjacente à sociedade da época.

Arrigucci Jr. aponta como seria traçada a crônica de Machado a partir de um certo período, através da exploração dos perfis psicológicos dos homens na sociedade e das mazelas do cotidiano:

Machado se afina pelo tom menor que será, daí para frente, o da crônica brasileira, voltada para as miudezas do povo, as fraturas expostas da vida social, a finura dos perfis psicológicos, o quadro de costumes, o ridículo de cada dia e até a poesia mais alta que ela chega a alcançar, como em tantas de Rubem Braga (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 59).

Então, ainda a partir da leitura de Gledson, Arrigucci Jr. destaca o elo desenvolvido entre ficção e história nessas leituras machadianas e enfatiza a importância de construir uma ponte entre o romancista e o jornalista: “A crítica machadiana levou anos para relacionar a transformação demoníaca do Machado da segunda fase à prosa inovadora das crônicas, gênero considerado menor e sem a importância da grande literatura” (ARRIGUCCI JR., 1987, pp. 61-62).

Um outro paralelo que Arrigucci Jr. desenvolve entre os cronistas dos séculos XIX e XX revela aproximações na fala e na espontaneidade de estilo pelo fato de a crônica abordar a história do Brasil e apanhar eventuais contradições. Ao mencionar as crônicas modernistas, Arrigucci Jr. apresenta o trabalho de Rubem Braga e descreve que, se por um lado Machado de Assis compreendeu a brevidade das crônicas no meio jornalístico para expor algo, Rubem Braga se valeu desse espaço por um viés pessoal e melancólico - é um narrador que também conta histórias, porém de situações que não existem mais: “Braga é um narrador, conta histórias, mas histórias do que não há mais ou do que se vai perder irresistivelmente” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 64).

Apenas como referência e comparação, uma vez que a proposta não é estudar as características das crônicas de Rubem Braga, é curioso observar a ideia que Arrigucci Jr. desenvolveu sobre a arte da desconversa com o leitor. O trecho da crônica a ser utilizado será *História de Zig - memórias de infância*. Nessa crônica, Braga narra a história e tripulias do cachorro da família, cujo nome é Zig. Para relatar a fúria do cão sobre os soldados o escritor descreve:

Ao meu pai chamavam de coronel, e não o era; a mim muitos me chamam de capitão, e não sou nada. Mas isso mostra que não somos de todo infensos ao militarismo, de maneira que não há como explicar o profundo ódio que o nosso bom cachorro Zig votava aos soldados em geral. A tese aceita em família é que devia ter havido, na primeira infância de Zig, algum soldado que lhe deu um pontapé. Haveria de ser um mau elemento das forças armadas da Nação, pois é forçoso reconhecer que mesmo nas forças armadas há maus elementos, e não apenas entre as praças de pré como mesmo entre os mais altos... mas isto aqui, meus caros, é uma crônica de reminiscências canino-familiares e nada tem a ver com política (BRAGA, 2006, p. 39).

A extensa citação interessa na medida em que ilustra a desconversa com o leitor. Enquanto Machado utiliza a desconversa nas crônicas para cutucar e ironizar, Braga o faz para expressar fatos cotidianos e apresentar um tom melancólico e poético. Cada um a seu modo, ambos os escritores fizeram uso desse recurso em épocas distintas. Trata-se de uma característica que será tratada no capítulo a seguir, mas em relação à herança cronística entre José de Alencar e Machado de Assis.

3. JOSÉ DE ALENCAR CRONISTA

Alencar iniciou-se cedo na carreira jornalística. Aos 25 anos de idade atuou como folhetinista para o jornal *Correio Mercantil*, entre 3 de setembro de 1854 e 8 de julho de 1855, com a primeira parte dos folhetins “Ao correr da pena”. A segunda sequência, entre 7 de outubro de 1855 até 25 de novembro do mesmo ano, foi publicada no jornal *Diário do Rio de Janeiro*.

Nessa série de folhetins, pode-se testemunhar a maneira como o escritor utilizou o espaço jornalístico para aprimorar sua habilidade narrativa. Em certos pontos, percebem-se fartas referências ao comportamento da sociedade no Rio de Janeiro. A título de exemplo, a introdução do capítulo III do romance *Lucíola*, de José de Alencar, demonstra essa especificidade quando o narrador descreve os atrativos da corte:

A corte tem mil seduções que arrebatam um provinciano aos seus hábitos, e o atordoam e preocupam tanto, que só ao cabo de algum tempo o restituem à posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa. Assim me aconteceu. Reuniões, teatros, apresentações às notabilidades políticas, literárias e financeiras de um e outro sexo; passeios aos arrabaldes; visitas de cerimônia e jantares obrigado; tudo isto encheu o primeiro mês de minha estada no Rio de Janeiro (ALENCAR, 1994, pp. 17-18).

Outro romance de Alencar que retrata os hábitos na corte e, aparentemente, faz eco aos escritos de “Ao correr da pena” se encontra no romance urbano *A pata da gazela*. Para exemplificar, ao final da crônica 30, datada de 13 de maio, Alencar destaca quais são os fascínios de um baile, entre eles o de observar um bonito pé: “Um bonito pé é o verdadeiro condão de uma bela mulher. Nem me falem em mão, em olhos, em cabelos, à vista de um lindo pezinho que brinca sob a orla de um elegante vestido, que coquetéis voluptuosamente, ora escondendo-se, ora mostrando-se a furto” (ALENCAR, 1955, p. 222).

O romance *A pata da gazela*, além de apresentar passagens relacionadas ao local de entretenimento dos personagens urbanos no Rio de Janeiro, tem como enredo a fixação do jovem e sedutor Horácio que encontra uma botina de pelica e, então, começa a idealizar a dona do calçado:

Horácio voltou à botina.

- Mas seja embora castanha, ou mesmo loura, que é uma cor insípida de cabelo! Que me importa isto? Tenho alguma coisa com seu cabelo? O que amo nela é o pé: este pé silfo, este pé anjo, que me fascina, que me arrebatava, que me enlouquece!...

Horácio, que até então se contentava com olhar e apalpar a botina, inclinou-se e beijou-a no rosto; mas tímida e respeitosamente. Não era essa a imagem do pé sedutor, que ele adorava como um ídolo? (ALENCAR, 1997, p. 17).

Nos escritos de “Ao correr da pena”, também são inúmeras as referências aos teatros, concertos de óperas e ao carnaval. Na crônica 21 Alencar trata do fim do carnaval, da variedade das máscaras e do quanto os cidadãos se deleitaram com a festividade:

Nesses três dias de frenesi e delírio a razão fugiu espavorida, e a loucura, qual novo Masaniello⁵, empunhou o cetro da realeza.

Ninguém escapou ao prestígio fascinador desse demônio irresistível: cabeças louras, grisalhas, encanecidas, tudo cedeu à tentação.

Entre as amplas dobras do dominó se disfarçava tanto o corpinho gentil de uma moça, travessa, como o porte grave de algum velho titular, que o espírito remoçava.

Dizem até que a política – essa dama sisuda e pretensiosa – se envolveu um momento nas intrigas do carnaval, e descreveu no salão uma parábola que ninguém talvez percebeu (ALENCAR, 1955, p. 155).

Ainda que breves, as menções apresentadas entre os dois romances e a crônica de Alencar revelam um escritor exercitando sua prática narrativa ao transportar para as obras maiores as características e condutas da sociedade descritas nas crônicas.

Em outras passagens, por sua vez, presencia-se o enaltecimento à natureza, remetendo em muito ao romance *O Guarani*. Na crônica 20, datada de 21 de janeiro, por exemplo, Alencar narra um solilóquio de contemplações do silêncio à noite. Discorre sobre como o pensamento divaga em ponderações remotas e descreve, com um estilo bem poético, a cidade do Rio de Janeiro em total quietude até que, em meio às recordações pessoais, expressa uma visão excepcional:

Vi ao longe os mares que se alisavam, as montanhas que se erguiam, as florestas virgens que se balouçavam ao sopro da aragem, sob um céu límpido e sereno. Tudo estava deserto. A obra de Deus não tinha sido tocada pela mão dos homens. Apenas a piroga do índio cortava as ondas, e a cabana selvagem suspendia-se na escarpa da montanha.

A bela virgem da Guanabara dormia ainda no seio desta natureza rica e majestosa, como uma fada encantada por algum condão das lendas de nossos pais.

A aurora de um novo ano – de 1531 – surgia dentre as águas, e começava a iluminar esta terra inculta. Algumas velas brancas singravam ao longe sobre o vasto estendal dos mares.

Passou um momento. A figura de Martim Afonso destacou-se em relevo no fundo desta cena brilhante, e tudo desapareceu como um sonho que era (ALENCAR, 1955, p. 144).

⁵ Tommaso Aniello conhecido como Masaniello era um pescador italiano que, unido a Giulio Genoino, liderou a revolta de 1647 contra o governo espanhol na República Napolitana.

São inegáveis as analogias que há entre a descrição poética da natureza no trecho da crônica e no romance *O Guarani*. A princípio, é significativo apontar a semelhança entre a figura de Martim Afonso de Sousa⁶ e D. Antônio de Mariz, o pai de Ceci. Além disso, no início do romance, não há como desvincular a simetria da apresentação do Paquequer com certos aspectos de seu folhetim:

A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras. Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem e apenas um simples comparsa. No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tivera tempo de penetrar o interior (ALENCAR, 2002, pp. 6-7).

Em outra passagem do folhetim 33, datada de 3 de julho, ao descrever sobre como transcorreu a semana, mais uma vez desenvolve uma descrição poética:

Passou ligeira e fugitiva como todos os prazeres deste mundo, a semana das belas noites, dos magníficos luars, dos brilhantes saraus musicais! Passou, envolta entre as sombras da noite, e como que temendo crestar as suas asas diáfanas e o seu manto cor do céu aos raios ardentes do sol de nossa terra! Passou, como essas crepusculares que adejam às últimas claridades do sai; ou como essas flores modestas que vivem à sombra, e se expandem à claridade suave das estrelas e ao brando sopro das auras da noite! Havíeis de vê-la surgir, entre a tibia claridade do crepúsculo da tarde, com uma lira d'ouro na mão, o olhar em êxtase, o gesto inspirado; e, de envolta com os últimos rumores do dia, talvez lhe ouvísseis os prelúdios harmoniosos (ALENCAR, 1955, pp. 235-236).

Sendo assim, não seria desmedido supor que Alencar utilizou o espaço jornalístico, de modo poético, como experimentação para seus futuros romances. Essa prática provavelmente influenciou na geração seguinte, assim como ocorreu com o próprio Alencar ao se beneficiar dos escritos de Francisco Otaviano. Posto isso, faz-se necessário, antes, ponderar a respeito da própria herança que Alencar logrou.

⁶ Militar português da nobreza do século XVI que veio ao Brasil por solicitação do rei de Portugal, à época Dom João III, como representante para se apropriar do lugar que ocupava o bacharel Mestre Cosme Fernandes Pessoa e, então, legitimar a colonização portuguesa no Brasil.

Soares, no capítulo “A autonomia do cronista” (2014), esclarece que Francisco Otaviano⁷ foi o precursor da independência da crônica, ao explorar uma faceta lírica. Em vez de realizar uma crítica acerca de determinadas apresentações dramáticas ou de ópera, Otaviano busca expressar sua decepção em relação ao mau comportamento do público:

O próprio autor se vale de expediente semelhante, ou seja, de deslocar o foco do objeto principal de determinado gênero, do espetáculo para os espectadores, do assunto a ser tratado para os leitores, como forma de sustentar a comunhão fática. É como se o alvo da crônica não fosse o evento em si, tratados como objetos que demandassem uma análise estritamente crítica, mas um conjunto mais amplo, no qual estariam inseridos outros componentes ativos do evento, como o burburinho do público que, apesar de inconveniente, acaba sendo mimetizado pela comunhão fática do texto (SOARES, 2014, p. 184).

Ao criticar a postura do público nos âmbitos culturais sem omitir a frustração quando não respeitavam ou se portavam de maneira adequada nessas ocasiões, Otaviano estabelecia uma ponte para o diálogo e afinidade com o leitor. Esse é um aspecto em comum com Alencar, bem como o interesse pelas críticas literárias. Alencar distingue-se, contudo, ao sinalizar problemas com o ambiente, o público, os artistas e políticos de modo geral.

Por vezes, ao fim da seção cronística, Otaviano arrematava seus escritos com poemas, mas, como o entusiasmo lírico não deveria ser o único assunto a ser levado em consideração nos periódicos, utilizou dois modos de produzir a crônica: primeiramente apresentava os assuntos necessários ao leitor e, depois, desenvolvia sua verve lírica. Assim, em épocas políticas e de entretenimentos - abertura das Câmaras, época de bailes e teatro, apenas para citar alguns exemplos - se exigia do cronista o desenvolvimento de maiores habilidades e variedades temáticas para o gênero em questão. Logo, não é incomum encontrar nesses escritos uma crítica a respeito de um drama e, na sequência, uma notícia relacionada à questão parlamentar, condição que levou Alencar a qualificar o cronista de colibri⁸.

Tal situação fez com que Otaviano refletisse sobre um modo de relacionar os assuntos sem parecer extremamente dissonante. A ideia, à primeira vista, seria elencar as matérias;

⁷ Francisco Otaviano de Almeida Rosa foi advogado, jornalista, político e diplomata. Como jornalista colaborou de modo profícuo e entusiasmado nas campanhas do Partido Liberal. Na carreira política e diplomática, participou no desenvolvimento da Lei do Ventre Livre, na elaboração do Tratado da Tríplice Aliança, além de receber os títulos de Conselheiro do Imperador e Diretor da Instrução Pública. Ao assumir a direção do jornal *Correio Mercantil*, convidou José de Alencar, seu antigo amigo da Escola de Direito, para ser o responsável pelo folheto do jornal. Nesse espaço, entre setembro de 1854 e julho de 1855, Alencar publicou a série “Ao correr da pena”.

⁸ Na crônica III de “Ao correr da pena”, Alencar compara o cronista ao colibri, uma vez que, para ele, era preciso conhecer e passear por todos os assuntos da semana para escrever as crônicas.

contudo, esse aspecto, pelo visto, foi abandonado com o tempo. Para solucionar esse problema, ou seja, introduzir novos tópicos ao longo da mesma narrativa, recorreu-se ao uso de ganchos: “Otaviano passaria, assim, a enfrentar o desafio do cronista que tentava alinhar o texto por meio de ganchos, evitando sempre que possível os ‘salto [s] de Leucates’” (SOARES, 2014, p. 188). Como se observará adiante, Alencar relaciona os conteúdos tal qual uma costura, sendo que todo novo tema é abordado por meio de uma retomada da ideia anterior a fim de reaproveitá-la para introduzir um novo tópico.

Otaviano conseguiu esse intento, segundo Soares, com perspicácia e capacidade de compreensão além do óbvio, pois, quando a dificuldade no desenvolvimento da crônica surgia, a metalinguagem despontava. A percepção da dificuldade no desenvolvimento da crônica e o quão custoso era preencher esse espaço eram características também presentes nos escritos alencarianos. Foi graças a Otaviano, portanto, que a crônica ganhou impulso tanto pelo elo com os poemas que costumava publicar quanto pelos comentários políticos da semana.

Essa breve passagem sobre a obra de Otaviano em relação à metalinguagem e a técnica que utilizava para unir as matérias semanais é apropriada para compreender as questões que José de Alencar apresentava em suas crônicas. De fato, assim que Otaviano assume como redator principal do *Correio Mercantil*, Alencar inicia seus escritos semanais nos folhetins de “Ao correr da pena”. Soares ressalta, porém, a maior variedade da escrita alencariana e a farta utilização do entrelaçamento de ideias como forma de introduzir um novo tópico:

A diferença entre as séries “A Semana” e “A Revista da Semana”, de Francisco Otaviano, e “Ao Correr da Pena”, de José de Alencar, não seria apenas de intitulação, embora os títulos possam ser tomados como sintoma da diferença: “Ao Correr da Pena” exprime bem o cuidado maior que seria dispensado por Alencar na elaboração textual de suas crônicas. O gracioso, o trocadilho e o gancho vão ser fartamente utilizados como modo de alinhar a potencial dispersão típica da crônica (SOARES, 2014, p. 202).

A título de referência analítica e para observar tais características, cabe retomar a crônica 3 de 24 de setembro. Nela, Alencar trata de sete matérias e, entre elas, a dificuldade em ser um folhetinista, visto que, como sugere, a tarefa exige muito esforço e graça para passar de um tema a outro; o cronista é “uma espécie de colibri”, cuja finalidade é apresentar algo que seja de interesse geral do público (ALENCAR, 1955, p. 39).

A crônica 34, datada de 10 de junho, apresenta pontos peculiares sobre tal hábito. Em primeiro lugar, Alencar disserta sobre a política; em seguida se diz enfasiado e trata da procissão de São Jorge para, depois, abordar as ações da estrada de ferro, o que leva à questão do Paraguai. Ainda trata do baile do Cassino e também descreve três classes de indivíduos que podem se casar.

Dá notícia da cantora Emmy de la Grua, fala do novo senador Sousa Franco, incentiva o leitor a conhecer os jardins babilônicos que a Câmara Municipal e a polícia estavam preparando na Rua do Ouvidor e conclui com o tráfico de africanos. Ao atar tantas questões em um espaço pequeno, Alencar sugere que o papel do folhetinista realmente é de um colibri - não de um escritor sem método e desenfreado, mas atento à cena da sociedade brasileira como um todo.

Quando Alencar discute o papel do cronista, não deixa de esclarecer que é necessário se adaptar ao público para alcançar um maior número de leitores. Assim, ao destacar que o folhetinista tem “um grande esforço da volubilidade”, isso se dará não somente através da variedade de referências e de informações mas também no que diz respeito à diversidade de leitores que será necessário alcançar:

De um lado um crítico, aliás de boa-fé, é de opinião que o folhetinista inventou em vez de contar, o que por conseguinte excedeu os limites da crônica. Outro afirma que plagiou, e prova imediatamente que tal autor, se não disse a mesma coisa, teve intenção de dizer, porque, enfim *nihil sub novum*. Se se trata de coisa séria, a amável leitora amarrota o jornal, e atira-o de lado com um momozinho displicente a que é impossível resistir. Quando se fala de bailes, de uma mocinha bonita, de uns olhos brejeiros, o velho tira os óculos de maçado e diz entre dentes: “Ah! o sujeitinho está namorando à minha custa! Não fala contra as reformas! Hei de suspender a assinatura”. O namorado acha que o folhetim não presta porque não descreveu certo *toilette*, o caixeiro porque não defendeu o fechamento das lojas ao domingo, as velhas porque não falou na decadência das novenas, as moças porque não disse claramente qual era a mais bonita, o negociante porque não tratou das cotações da praça, e finalmente o literato porque o homem não achou a mesma idéia brilhante que ele ruminava no seu alto bestunto (ALENCAR, 1955, p. 39).

Talvez seja a partir daí que Alencar tenha introduzido o estilo epistolar em suas crônicas, hipótese sugerida por Soares, onde tal característica apresenta um tom de maior proximidade com o leitor e atribui à leitura um caráter mais intimista:

O autor de *Lucíola* converte todo o percurso da semana em texto, destacando as notícias como se elas, aparentemente, não tivessem importância alguma [...] Alencar realiza um texto que desnuda, metalinguisticamente, o exercício da escrita jornalística, tornando-o público, através da interlocução de um gênero de grande apelo íntimo, a carta (SOARES, 2014, p. 211).

Esse gênero textual é um ardil perspicaz utilizado por Alencar. Ao mesmo tempo em que apresenta uma ideia e um posicionamento a respeito das variadas pautas que o folhetim obriga o

escritor a produzir, não se afasta do leitor, uma vez que apresenta indagações, solicita opiniões, o convoca e o induz a participar de um possível diálogo sobre um determinado acontecimento. Assim, essa junção de situações ao longo da crônica permite ao leitor ficar à vontade para opinar e se aproximar das ideias e posicionamentos do escritor.

Para corroborar a declaração de Soares, leia-se a crônica 30, datada de 13 de maio, em que na introdução o autor assevera: “Estou hoje com bem pouca disposição para escrever. Conversemos. A conversa é uma das coisas mais agradáveis e mais úteis que existe no mundo” (ALENCAR, 1955, p. 215). Isso acaba por ser um estratagema sutil e perspicaz, pois, utilizando o exercício da escrita jornalística por meio de uma suposta conversa na crônica de um jornal, conforme pontuado por Soares, cativa o leitor, desenvolve a escrita da semana e consegue a compreensão do público. Além disso, torna-se um meio de experimentação de escrita, sendo que, caso tivesse acesso à recepção do público leitor, poderia modificar a própria narrativa.

O que foi proposto até aqui aponta para uma questão significativa nas crônicas de Alencar e Machado, na medida em que tanto este como aquele tiveram amparo anterior para desenvolver cada qual suas particularidades. Alencar perseguiu um caminho marcado pela leveza em seus escritos, a união das ocorrências semanais, a retomada de conteúdos, a conversa com os leitores por meio do exercício jornalístico e o desenvolvimento de obras futuras ao descrever os costumes da sociedade. Machado utilizou de métodos parecidos, entre eles a conexão e o resgate dos acontecimentos da semana ao longo do desenvolvimento da crônica e a aparente conversa com o leitor. Contudo, Machado os faz por meio de um tom espirituoso e irônico, por meio do qual aponta as fissuras da sociedade e as contradições da natureza humana.

Para Pereira⁹, porém, Machado hesitava em ir na contramão dos demais escritores brasileiros:

E não ousava porque sem dúvidas nem para si mesmo formulava claramente o que vislumbrava - as íntimas proporções da vida e das criaturas - peado, não só pelo receio de denunciar as misérias tacitamente negadas pelo outros escritores, como também por uns restos de dúvida (PEREIRA, 1988, p. 67).

Tal situação iria mudar ao chegar próximo dos quarenta anos, diz Pereira, quando se desprende das dúvidas que o inibiam de descrever a realidade da sociedade à época:

⁹ Lúcia Miguel Pereira indica tais concepções em relação ao romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, porém é importante ressaltar que tal obra foi produzida por Machado após sua participação na seção das crônicas “*Notas Semanais*”.

Venceria, ao cabo, a sinceridade do artista. Subitamente, Machado de Assis desabrochou, ganhou confiança em si, mostrou-se tal qual era. Em 1878 escrevera *Iaiá Garcia*, ainda eleado no convencionalismo; em 1880 começou a publicar, na Revista Brasileira, as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.¹⁰

Segundo Pereira, “daí em diante, até a velhice, até a morte, não transigirá mais, só dirá o que sente” (PEREIRA, 1988, p. 72).

¹⁰ Ibidem.

4. MACHADO, LEITOR DE ALENCAR

Soares (2014, p. 221) destaca três aspectos que distinguem as crônicas de Machado de Assis daquelas de seus antecessores: os procedimentos formais para encadear os textos; a relação entre esses encadeamentos; e, por último, a situação espaço-temporal, questão esta que Arrigucci Jr., de certo modo, já destacara ao afirmar que a crônica é o documento de toda uma época.

Em relação ao primeiro procedimento, é interessante evidenciar que Machado utilizou, assim como Francisco Otaviano e José de Alencar, o corte metalinguístico de forma direta. Nas crônicas das “Notas Semanais”, ele é menos comum, embora haja ao menos duas delas nas quais esse procedimento pode ser exemplificado: a crônica 14, datada de 1º de setembro de 1878, entre a passagem I para II, cuja transição é mais nítida e, em especial, a crônica 6, datada de 7 de julho de 1878, que indica um método mais claro, pois o tema assim sugere. A crônica parte do relatório de um diretor escolar que o escritor tinha em mãos. Então, diverte-se dizendo ter recebido a visita de Luculo - general romano famoso por ser glutão - e que apresentará as crônicas com nomes de pratos finos, embora a descrição desses pratos evoque também trechos do relatório:

Isto dito, intercalarei nesta crônica de hoje algumas boas amostras do documento de que trato, impresso com outros submetidos ao presidente; e para em tudo conservar o estilo figurado das primeiras linhas, e porque o folhetim requer um ar brincão e galhofeiro, ainda tratando de coisas sérias, darei a cada uma de tais amostras o nome de um prato fino e especial - *um extra* - como dizem as listas dos *restaurants*.

Sirvamos o primeiro prato (ASSIS, 2008, p. 144).

Nessa crônica, Machado deixa claro o motivo da sua escrita - algo que é mais habitual em Alencar, que sempre apresenta um motivo ou falta de conteúdo para a escrita da crônica - e utiliza a metalinguagem como gatilho para a reflexão por meio de um tema simples. O exemplo acima brinca com a extrema formalidade do relatório, ao indicar, de forma caricatural, o comportamento de um professor que tem como mania o ensino extremamente prolixo. Assim, a cada nova introdução temática da crônica, Machado escreve o nome de um prato requintado para, em seguida, expor um trecho do manuscrito pretensioso do professor.

Outro ponto interessante a se pensar entre Machado e Alencar são os escritos e as colocações acerca da política. Alencar utiliza um tom sério, sugerindo melhorias e resoluções; Machado, como por exemplo nas “Notas Semanais”, desmoraliza a política sem propor soluções e zomba a todo instante das trapalhadas e decisões parciais do governo. Para exemplificar a conduta de ambos os escritores, tome-se como referência a crônica 16, datada de 24 de dezembro, na qual Alencar, em “Ao correr da pena”, discorre de maneira poética sobre o teatro, o Passeio Público e tece comentários acerca da iluminação a gás:

Não nos enganamos, pois, quando dizíamos há tempo que a iluminação a gás concorreria muito para a concorrência do Passeio, e daria ao público desta corte um ponto agradável de reunião. Resta, porém, que se trate de outros melhoramentos, como de reparar ao menos as grades da rua principal, de ceder-se aos dois pavilhões do terraço para neles se estabelecerem cafés decentes que possam servir às famílias, e de fazer-se com que haja música aos domingos, das oito até às dez horas (ALENCAR, 1955, p. 121).

Em termos objetivos, Alencar aponta o problema e também uma solução. Em primeiro lugar, introduz um estilo poético para, na sequência, destacar a falta de asseio com a cidade e as dificuldades do cidadão comum para passear com a família. Machado, nesse mesmo contexto, não se inibe em denunciar e listar os problemas na cidade, assim como faz Alencar. No entanto, o viés machadiano é distinto porque expõe e zomba da situação e, aparentemente, não aponta qualquer solução.

A crônica 1 seção III das “Notas Semanais” servirá de exemplo. Nela, Machado destaca que o confeitiro Sr. F. Pinto Queiroz compilou suas receitas em um livro com mais de trezentas páginas pensando nas senhoras brasileiras. Ressalta que, embora houvesse tantos problemas sociais no século XIX, a edição de um livro de confeitarias só “parece vulgar a espíritos vulgares” (ASSIS, 2008, p. 89).

A crônica citada é apenas um exemplo entre tantas outras peculiaridades entre Machado e Alencar frente à problemática governamental. Machado, de modo irônico, expõe os problemas sociais, em nada equiparáveis, diz, a um livro tão significativo de confeitaria.

Por ter trabalhado na Secretaria da Agricultura, colaborando na Comissão de Reforma da Legislação de Terras, e frequentado de modo profuso a Câmara, é de se supor a abundância de situações com as quais tenha se deparado para escrever a respeito da conduta dos políticos.

Outra especificidade inerente aos estilos de Machado e Alencar são as retomadas de ideias para iniciar um conteúdo e o registro de acontecimentos históricos de maneira rápida no desenvolvimento das crônicas. Em ambos os casos, contudo, o encadeamento de ideias é realizado cada qual com suas particularidades. Machado articula as ideias por meio de reflexões e ironias, mas a retomada ou introdução de novas ideias, nas “Notas Semanais”, aparece um tanto quanto inesperada. A crônica 7, datada de 17 de julho, serve de exemplo.

Machado a inicia dando notícia do Congresso Agrícola realizado no Rio de Janeiro¹¹, afirmando, porém, que não pôde comparecer a nenhuma sessão: “Não pude assistir a nenhuma das sessões; não posso dar, portanto, uma ideia da fisionomia da sala, o que incumbe

¹¹ O Congresso Agrícola foi solicitado pelo Visconde de Sinimbu, ministro da agricultura na época, onde reuniu diversos fazendeiros para dialogar sobre as questões da lavoura. Machado ironiza o comportamento desses fazendeiros no Rio de Janeiro devido às pautas sem aplicação prática no congresso.

especialmente à crônica, - onde ninguém desde a buscar ideias graves nem observações de peso. A crônica é como a poesia: *ça ne tire pas à conséquence*¹² (ASSIS, 2008, p.156). O tópico seguinte, relacionado à crônica em questão, introduz um novo diálogo com o leitor:

Nem sempre. Os acontecimentos entrelaçam-se, uns fúnebres, outros alegres, outros nem alegres nem fúnebres, mas sensivelmente graves. Há alguns anos ninguém poderia crer que tão cedo fosse roubado ao mundo o bispo de Olinda, cuja robustez física ia de par com a energia moral (ASSIS, 2008, p. 157).

Machado prossegue nesse compasso até o fim da crônica, na seção VIII. Em Alencar, porém, há reflexões que uniam os tópicos por meio de alguma brincadeira sutil. Além do mais, quando retomava determinado comentário da crônica, ao que sugere, estava em concordância com o próximo tema e não fazia de modo repentino.

Na crônica 3, datada de 24 de setembro, Alencar informa a primeira corrida de cavalos no *Jockey Club* e, de modo habitual, descreve os pontos positivos para, em seguida, apresentar as melhorias necessárias:

A diretoria, que envidou todos os seus esforços para tornar agradáveis as novas corridas, deve tomar as providências necessárias a fim de fazer cessar estes inconvenientes, formulando com o auxílio dos entendidos um regulamento severo do turf. Convém substituir o sinal da partida por outro mais forte e mais preciso, e só admitir à inscrição cavalos parelheiros já habituados à raia.

Seria também para desejar que se tratasse de melhorar a quadra (sport) com as inovações necessárias para comodidade dos espectadores; e que desse alguma atenção à parte cômica do divertimento...Nós ganhávamos com isto uma boa meia hora de rir franco e alegre, e estou certo que por esta maneira o gosto dos passatempos hípicas se iria popularizando (ALENCAR, 1955, p. 37).

Ao final das sugestões, Alencar aproveita a oportunidade e comunica a inauguração do Instituto dos Cegos:

A uma hora da tarde estava tudo acabado, e os sócios e convidados disseram adeus às verdes colinas do Engenho Novo, e voltaram à cidade para descansar e satisfazer a necessidade tão trivial e comum de jantar, insuportável costume, que, apesar de todas as revoluções do globo e todas as vicissitudes da moda, dura desde princípio do mundo. À tarde, aqueles que tiveram a honra de um convite foram a Saúde assistir à inauguração do

¹² *Ça ne tire pas à conséquence*, encontrada na citação direta, pode ser traduzida como “não tem importância alguma”.

Instituto dos Cegos na casa que serviu de residência do primeiro Barão do rio-Bonito (ALENCAR, 1955, pp. 37 - 38).

Prossegue salientando a importância humanitária desse gesto e continua a crônica salientando novos pontos, dentre os quais estão as batalhas na Guerra da Criméia e as soluções para o teatro. De todo modo, os assuntos dificilmente eram independentes entre si e esse método colaborava para que, tanto Alencar quanto Machado, continuassem ou retomassem o mesmo assunto na crônica atual e, eventualmente, numa posterior.

No que se refere à questão histórica, Machado, diz Soares, não usava a variedade da crônica como mero registro para alinhar críticas, mas como mecanismo de reflexão:

A atividade de comentarista dos fatos passados não corresponde, em Machado, ao mero registro histórico, até porque o público receptor que lhe é contemporâneo já possui o conhecimento daqueles. Sendo assim, a expectativa do leitor é pelos comentários, por aquilo que pensa o redator. O que não significa dizer que algo semelhante não ocorresse em Otaviano ou Alencar. Contudo, em Machado, trata-se de assumir a dissensão: os fatos tornam-se pretextos para reflexão (SOARES, 2014, p. 227).

Ao desenvolver a própria análise, afastando a crônica do mero registro, Machado não exclui obviamente a análise documental, mas apresenta uma autonomia reflexiva por meio da diversidade tão peculiar do gênero:

Sem nunca perder de vista os fatos dos quais se nutre, mas minimizando o seu efeito no resultado formal do texto, Machado enfraquece a volubilidade característica do gênero. Talvez seja esse enfraquecimento que leva muitos críticos a afirmarem a transcendência da crônica machadiana e, conseqüentemente, a sua literariedade (SOARES, 2014, p. 228).

Para sustentar esse ponto de vista, Soares faz uso de alguns escritos de Machado, tais como a série “História de Quinze Dias” na revista *Ilustração Brasileira*, os jornais *O espelho*, *O Futuro* e, por fim, as seções “Bons Dias!” e “A semana”, ambas na *Gazeta de Notícias* (2014, p. 228). Como primeiro exemplo para compreender o prisma proposto, há o fragmento da crônica “História de Quinze Dias”: “No momento em que escrevo estas linhas, espreito cá de longe a leitora a preparar-se para a festa da Glória” (ASSIS, 2009, p. 83). Soares indica que esse fragmento demonstra o modo como a crônica nivela o afastamento temporal e espacial da escrita machadiana:

Assim quase sempre longe dos fatos, mas comentando-os a partir da cena de leitura em estado de hibernação, apenas vendo “correr o tempo e as coisas”, logo numa situação muito próxima daquela em que se encontra o anônimo leitor de jornal com o qual dialoga, o cronista machadiano dá novo contorno ao gênero, ao se afastar do rebuliço da vida mundana e ao manter com a crônica, na sua acepção de gênero histórico, uma proximidade relativa [...] (SOARES, 2014, pp. 231-232).

Em outros termos, ainda que os costumes e hábitos cotidianos dos homens sirvam como estímulo literário para o escritor, não se faz necessário ao cronista ir à festa da Glória para compartilhar o contexto da festividade, visto que poderia se valer da flexibilidade da crônica bem como da leitura dos jornais que tinha em mãos para escrever, refletir e compartilhar a respeito do ocorrido.

Ao utilizar o próprio veículo de comunicação, o jornal, para observar o que ocorreu, Machado se aproxima e desenvolve um diálogo com o leitor fortalecendo, dessa maneira, um certo efeito de camaradagem. Mesmo que efetivamente não tenha comparecido aos eventos de que trata, tais como uma peça ou ópera - algo que supostamente poderia desamparar sua crítica - , Machado mantém o diálogo com discernimento e aptidão para, segundo Soares, fazer o leitor refletir a partir do aparato que possui em mãos - isto é, com a leitura do próprio jornal.

Um outro trecho que Soares utiliza para exemplificar o distanciamento espaço-temporal de Machado tem como referência uma passagem tirada de *O Futuro*:

Para sempre. Neste aposento construído no fundo do edifício que o leitor acaba de percorrer instalo-me eu, e aqui praticarei mansamente com o leitor sobre todas as coisas que nos fornecer a quinzena, sem fadiga para mim nem mágoa para ninguém. Durarão as nossas palestras o intervalo de um charuto, mais infelizes nisto que as rosas de Malherbe. Olhe o leitor: à roda da mesa estão jornais de todo o império; sentemo-nos como bons e pacíficos amigos, e comecemos por encarar afoitamente aqueles estouvados peruanos (*O Futuro*, 30 de novembro de 1862, p. 214).

Para Soares, esse é um exemplo de afastamento temporal e espacial, pois, ao indicar os jornais à mesa, Machado não faz apontamentos com um ponto de vista pessoal, mas com posicionamentos e leituras diversos, ainda que longe ou sem participar diretamente dos fatos. Essas concepções sugeridas por Soares contribuem para as crônicas “Notas Semanais”. Podemos brevemente citar a teoria bakhtiniana acerca do conceito de cronotopo¹³. Em sua coletânea de ensaios, Bakhtin o apresenta como um conjunto de estudos estéticos:

¹³ *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1993, p. 211).

Essa teoria destaca que a narrativa possui um elo importante com o tempo histórico no qual está inserida.

Assim, ao mostrar-se avesso às touradas - na crônica 3, datada de 16 de junho -, o autor discorre sobre sua recusa em participar de tais eventos. Escreve sobre o toureiro Pontes e critica o fato da arte haver se vulgarizado, a ponto, diz, de se viver em um tempo em que esculpir uma obra de arte e perfurar um touro seriam situações intelectuais semelhantes:

Não tive a honra de ver este cavalheiro, que os doutores da instituição proclamam o artista de alta escala; mas ele pertence ao número das coisas, em que eu creio sem ver; digo mais. das coisas em que eu tanto mais creio, quanto menos avisto. Porque é de saber que, em relação a essa nobre diversão de espírito, eu sou nada menos que um patarata; nunca vi corridas de touros; provavelmente, não as verei jamais [...] Num regime menos exclusivo, essencialmente democrático, a arte teve de vulgarizar-se: é a subdivisão da moeda de Licurgo. Cada um possui com que beber um trago. Daí vem que farpear um touro e esculpir o *Moisés* é o mesmo fato intelectual. Só difere a matéria e o instrumento (ASSIS, 2008, p. 113).

Embora distante dos fatos, Machado os comenta por meio das leituras jornalísticas que realiza e da cena social à época sem, no entanto, privar-se de descrever o passatempo do qual se nega a participar e esclarecer o motivo de seu posicionamento.

Ainda que Machado institua novos padrões para o gênero, há algo intrínseco e imutável no próprio gênero que o escritor não logrou alterar - a variedade cronística. Desse método não se esquivou, fez uso de modo proveitoso e, ao passear de um assunto a outro, atingiria o maior número de leitores. As críticas que desenvolvia nas crônicas o ajudaram a ter mais autonomia para se tornar “[...] um criador de pessoas tiradas do plano da vida, mas que só na arte adquirem toda a sua significação” (PEREIRA, 1988, p. 76). Assim, conforme Pereira, as crônicas para ele não eram meros preenchimentos de lacuna ou ausência de assunto; eram, antes, experimentações essenciais para culminar nos seus escritos de maior envergadura.

Não obstante, mesmo que essa prática de escrita jornalística transcende o tempo, aborda, como se viu, fatos noticiados ao longo da semana, razão pela qual é importante raciocinar sobre

o contexto e acerca da sociedade retratada. Para tanto, é inevitável abordar um pouco mais os folhetins de Alencar e examinar o quanto dessa sociedade está presente na crônica de Machado de Assis.

5. MACHADO LEITOR DE ALENCAR?

Para tratar do cronista José de Alencar é apropriado resgatar o enfoque que João Roberto Faria apresentou no texto “Alencar: a semana em revista”, em que apresenta o início da vida jornalística do escritor:

Nos folhetins “Ao correr da pena” Alencar é mais abrangente, mais incisivo e muitas vezes brilhante em suas análises de fatos sociais, políticos ou econômicos. Suas críticas às especulações no mercado de ações, por exemplo, são um belo documento acerca das mudanças pelas quais passou o Brasil após a interrupção do tráfico de escravos (FARIA, 1992, p. 311).

Faria deixa claro a versatilidade do cronista Alencar, algo que não será novamente mencionado aqui, uma vez que já foi suficientemente elaborado no capítulo acima. A temática que chama atenção é o aspecto documental identificado nas crônicas de Alencar, o de um narrador extremamente analítico e perspicaz.

Quando Alencar assumiu o cargo de redator-chefe no *Diário do Rio de Janeiro*, de outubro de 1855 a julho de 1858, não pôde se dedicar de modo assíduo à função de folhetinista. Entretanto, publicou escritos esparsos que, ao todo, somam quatorze folhetins, sob três títulos - “Folhas Soltas, Folhetim e Revista” com dois subtítulos: “Conversa com os meus leitores” e “Conversa com as minhas leitoras”.

Para Faria, há pontos em comum entre os escritos de “Ao correr da pena” e esses quatorze escritos. Aqueles, como destacado no excerto acima, divergem nos seguintes aspectos: são mais incisivos e abrangentes, e estes são textos de um escritor mais à vontade como jornalista e que se dava o direito ao devaneio:

Podendo abordar os fatos econômicos e políticos nos editoriais e artigos de fundo, ele escreveu esses folhetins com o único objetivo de entreter seus leitores e leitoras. Com exceção de uma crítica ao valor abusivo que as pessoas dão ao dinheiro, mas feita com bom humor, o mais é brincadeira e fantasia. Assim, se o folhetim de 26 de maio, em parte fiel ao gênero, registra alguns acontecimentos da semana, o de 6 de março pretende ser um capítulo de um livro inédito intitulado *Psicologia da mulher elegante* (FARIA, 1992, p. 312).

Contudo, o que Faria destaca é como Alencar fica à vontade ao desenvolver os folhetins. Em concordância com as hipóteses acima sugeridas, Alencar utilizou tal espaço como prática narrativa em seu trabalho como romancista ou dramaturgo e, efetuando um paralelo entre as

crônicas das “Notas Semanais” e os textos narrativos¹⁴ publicados no jornal *O Cruzeiro*, Machado também o faz, diferindo pelo aspecto de não serem escritos de modo espaçado - como o próprio nome da série de crônicas sugere -, além de alguns textos não se encaixarem em algum gênero específico. A questão válida e significativa em relação a Alencar é a preocupação com a falta de asseio do Rio de Janeiro, assim como o desassossego com a criação de um bom teatro e com a educação brasileira como um todo. Também acompanha de perto os acontecimentos da Guerra da Crimeia, participa ativamente do teatro, pondera sobre o Carnaval e suas possíveis heranças culturais, faz uma análise sobre a Pinacoteca Imperial e dá conselhos sobre visitas aos colégios.

Dentro de suas crônicas, Alencar apresenta um apanhado de toda a sociedade e tece algumas críticas pontuais sobre as questões a serem melhoradas no Segundo Reinado. Prossegue na habitual descrição rotineira e finaliza por exteriorizar algo que o incomoda.

No folhetim 34, datado de 10 de junho, por exemplo, Alencar desenvolve uma longa descrição sobre o sistema político:

Em vez de examinarem-se as necessidades do país, examinam-se as necessidades deste ou daquele indivíduo, nomeiam-no para um bom emprego criado sem utilidade pública, e o país se incumbe de alimentá-lo por uma boa porção de anos... Um, por exemplo, escolhe o indivíduo para o emprego, segundo a sua aptidão; o outro escolhe emprego para o indivíduo, segundo a sua importância. O primeiro ganha um bom empregado, o segundo um excelente aliado. Um pode errar na escolha do indivíduo; o outro pode ser traído pelo seu protegido (ALENCAR, 1955, pp. 244-245).

Nota-se acima a inquietação de Alencar em relação à sociedade e política brasileira e, ao longo da escrita, critica o fanatismo político e os liberais. Por meio de uma leitura detida dessas crônicas, Faria destaca que há uma demonstração do contexto histórico e o início do progresso no Brasil:

Muitas das transformações pelas quais passou o Rio de Janeiro no decênio de 1850 estão assinaladas nesses textos despreziosos que, no entanto, refletem a fisionomia de uma cidade vivendo o seu primeiro grande momento de progresso e modernização, em moldes capitalistas, ainda que incipientes (FARIA, 1992, p. 291).

¹⁴ Por não possuir uma classificação clara, os seguintes textos que Machado de Assis escreveu para o jornal *O Cruzeiro* - “O bote de rapé”, “A sonâmbula”, “Um cão de lata ao rabo”, “O califa de platina”, “Filosofia de um par de botas”, “Antes da missa”, “O caso Ferrari” e “Elogio da Vaidade” - nesta dissertação, apenas como indicador, serão denominados textos narrativos. “Na arca”, por sua vez, é o único escrito denominado conto uma vez que foi integrado, pelo próprio Machado, na coletânea de *Papéis avulsos* (1882).

O estudo dos folhetins alencarianos auxilia na compreensão da passagem de um posicionamento aparentemente diferente de um jovem escritor a favor da abolição para um escritor maduro, conhecido como conservador, conforme também aponta Faria:

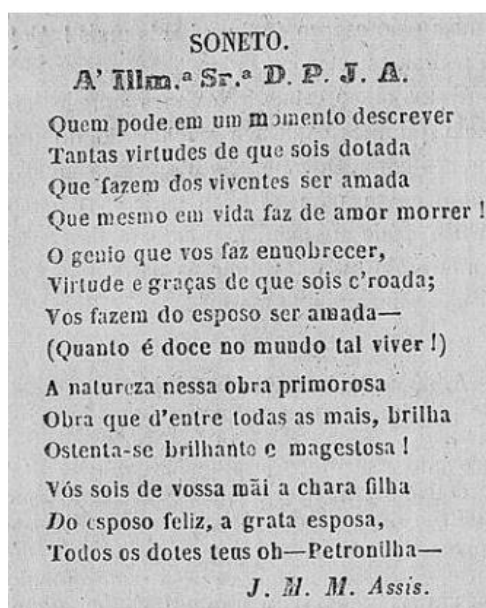
Para os que estão acostumados a julgá-lo conservador e escravocrata, tomando por base sua maturidade, a leitura dos folhetins é no mínimo inquietante. Alencar elogia a extinção do tráfico de escravos, as ideias liberais e o próprio Partido Liberal, fala em “espírito de empresa” e defende a concorrência como meio de aperfeiçoar as indústrias que surgiam naquele momento: “Não é monopolizando uma indústria já conhecida no país, não é destruindo a concorrência que se promove a utilidade pública”. O ‘jovem Alencar’, decididamente, não anuncia os caminhos trilhados pelo escritor adulto (FARIA, 1992, p. 293).

De toda forma, observam-se as transformações no Rio de Janeiro do Segundo Reinado bem como o comportamento da sociedade no meio cultural por meio da leitura de suas crônicas, tendo em vista o tamanho do aparato histórico representativo que oferecem. Assim, Faria demonstra que o folhetim ajudou Alencar a consolidar-se como um eminente autor e esses registros o alavancaram e o tornaram modelo para outros.

Enquanto Alencar se firmava como folhetinista em 1855, Machado, por outro lado, contava apenas 16 anos de idade, mas já principiava na escrita. Ao averiguar determinadas biografias desenvolvidas sobre Machado, interessa verificar como, apesar da carência de maturidade composicional, ele já possuía interesse e disposição para redigir.

Jean-Michel Massa, em *A juventude de Machado de Assis*, atesta que o primeiro texto machadiano foi elaborado em 6 de janeiro de 1855. Intitulado “A Palmeira”, foi publicado na revista *Marmota Fluminense*, dirigida por Paula Brito. Contudo, Pereira (1936), em sua pesquisa biográfica sobre o romancista, sugere que a primeira publicação foi em 21 de junho de 1855 com o poema “Meu Anjo”, divulgado na mesma revista. Já José Galante de Sousa (1955) traz à luz um poema no jornal *Periódico dos Pobres*:

Figura 1 - Soneto de Machado de Assis aos 15 anos



Fonte - Jornal *Periódico dos Pobres*, 3 de outubro de 1854 (Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional)

Machado iniciou cedo o caminho literário e, ao longo de sua carreira, dedicou-se de modo profícuo à escrita das crônicas, conforme atesta Gledson: “As crônicas de Machado de Assis - são mais de 600, ao todo - formam uma parte importante de sua produção” (ASSIS, 1990, p.11).

De todo modo, antes de entrar na análise detida desses escritos do jornal *O Cruzeiro*, faz-se necessário, antes, ponderar no nome que Machado utiliza para o desenvolvimento das crônicas - Eleazar. Considerando-se a pesquisa da escritora Helen Caldwell no livro *O Otelô brasileiro de Machado de Assis* no capítulo “O que há num nome”, nota-se um levantamento engenhoso relacionado aos nomes com os quais Machado caracteriza seus personagens. Embora se concentre sobretudo nos romances, Caldwell apresenta a própria perspectiva machadiana sobre a relevância do nome ao salientar: “E caso fiquemos propensos a considerar que Machado de Assis utiliza estes e outros nomes sem premeditação ou propósito, suas próprias palavras estão aí para nos refutar” (CALDWELL, 2008, p. 61). Em seguida, cita três opiniões de Machado no jornal *Gazeta de Notícias*¹⁵, entre elas a crônica datada de 10 de janeiro: “Ora, é sabido que os nomes valem muito. Casos há em que valem tudo” (*A Semana*, 10 de janeiro de 1897, p. 1). Portanto, é pertinente pensar na relevância do nome Eleazar selecionado para suas crônicas no jornal *O Cruzeiro*.

Eugênio Gomes acredita que Machado fez uso de pseudônimos bíblicos, em especial

¹⁵ Helen Caldwell cita as crônicas do periódico *Gazeta de Notícias* na seção “A Semana”, Rio de Janeiro, datadas de 10 de janeiro de 1897, 1º de abril de 1894 e 27 de maio de 1894.

Manassés e Eleazar, como forma de expor seu pessimismo em relação às religiões:

As crônicas de Machado de Assis, na fase inicial, refletem docilmente as mesmas tendências do pensamento exterior e afável que anima as poesias, as peças de teatro e narrativas anteriores a *Iaiá Garcia*. Depois, já é outro o tono psicológico, revestindo-se de especial significação, por esse lado, os pseudônimos bíblicos: Job, Manassés e Eleazar. À sombra destes dois últimos, sobretudo, o cronista assumiu um ar petulante, zombeteiro, com uma dicacidade humorística que não disfarça o pessimismo radical embebido no *Eclesiastes* (GOMES, 1972, p. 9).

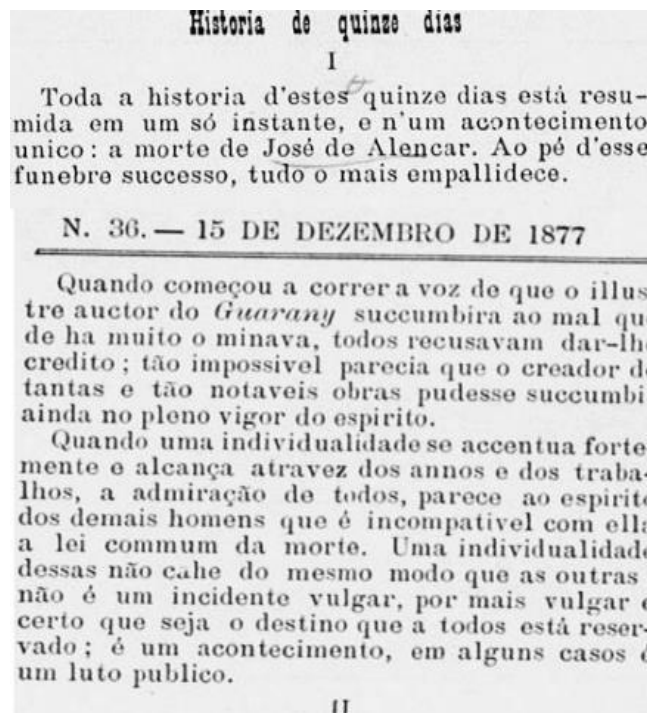
Assim, ainda de acordo com Gomes, com “tais disfarces produziu o escritor ousadas experiências para a renovação de sua arte, descambando vertiginosamente para o *humour* do despropósito, o que estabeleceria flagrantes e curiosíssimas relações de estilo e efeito entre a crônica, o conto e o romance (GOMES, 1972, p. 10).

Por sua vez, Lúcia Granja e John Gledson, no texto para a edição das “Notas Semanais”, propõem um raciocínio bastante interessante em relação ao nome com o qual Machado assina as crônicas do jornal:

Ambos os nomes são bíblicos, o que nos leva a aventar uma ligação entre eles. Há dois Manassés no texto bíblico: um é citado do Primeiro livro dos Reis ao Apocalipse e se refere a um homem perverso que reinou por 55 anos e que afastou seu povo do culto de Jeová. Parece difícil imaginar Machado se identificando com um rei assim, ainda que ironicamente - é mais provável, embora mais enigmático, que seja o outro Manassés, mencionado do Gênesis a Juízes, filho de José, que por sua vez é filho de Jacó e líder dos israelitas [...] A origem bíblica de Eleazar, no entanto, faz-nos refletir mais uma vez, e, nesse caso, não há nenhum anagrama para explicar a questão. Eleazar é o nome do terceiro filho de Aarão, irmão de Moisés; pai e filho foram ordenados sacerdotes dos israelitas (ASSIS, 2008, p. 31).

A princípio, é relevante sugerir o motivo pelo qual o escritor assina como Manassés as crônicas do jornal “História de quinze dias”, no qual publica uma homenagem quando da morte de Alencar.

Figura 2: Homenagem de Machado após a morte de Alencar



Fonte: *Revista Illustração Brasileira*, 15 de dezembro de 1877 (Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional)

Contudo, além dos dois Manassés que os autores citam, há mais outros dois Manassés presentes nas Escrituras Sagradas. O primeiro é um israelita mencionado em Esdras 10:30. Trata-se de um dos filhos de Paate-Moabe e estava entre os que haviam tomado esposas estrangeiras; a outra citação está registrada em Esdras 10:33, também outro israelita, mas filho de Hasum que, devido à posição de Esdras a favor da adoração pura a Deus, expulsou sua esposa e filhos estrangeiros. Tal informação contribui para fundamentar o que Granja e Gledson trouxeram à luz, visto que consideram ser possível que Machado tenha utilizado a alcunha de Manassés enquanto filho primogênito de José e neto de Jacó.

A explicação mais razoável se dá através da história familiar de José. Por ciúme e inveja, aos 17 anos foi vendido e se tornou escravo de Potifar, chefe da guarda pessoal de Faraó. Após um longo período preso, José esclarece um sonho profético a Faraó e, como agradecimento, recebe a posição de administrador de alimentos do Egito. Casa-se com Asenate, filha do Faraó, e têm dois filhos - Manassés, o primogênito, e Efraim. Depois de alguns anos, os irmãos de José vão ao Egito suplicar ajuda devido a uma grande fome que houve naquele tempo e, sem saber, pedem ajuda ao irmão que venderam como escravo. Após algumas peripécias, José revela ser o irmão vendido, perdoa a todos e insta que seu pai, Jacó, vá morar com ele no Egito.

Assim aconteceu, e Jacó abençoou os filhos de José. De acordo com o costume israelita, o primogênito deveria ser abençoado em primeiro lugar. Contudo, no momento da consagração,

Jacó insistia em abençoar Efraim antes de Manassés. Mesmo que José questionasse, Jacó persiste em colocar a mão direita sobre Efraim e a esquerda sobre Manassés, posicionando assim Efraim, mais moço, à frente de Manassés. Conforme isso indicava, Efraim tornou-se mais importante que Manassés.

Sob esse aspecto, é importante refletir sobre a escolha do nome Manassés proposto por Granja e Gledson. É sabido que, por ordem genealógica, Alencar era dez anos mais velho que Machado. Pela lógica, então, Alencar enquanto primogênito, seria Manassés. Machado, por sua vez, seria Efraim, aquele a quem Jacó deu preferência. Assim, quando Machado se recusa a ser Efraim e escolhe utilizar o nome Manassés, sugere que Alencar é Efraim e o merecedor de uma descendência grande e abençoada.

Machado talvez tenha agido como Manassés ao assumir a bênção como segundo e conduzir o legado de Alencar de modo humilde. De acordo com a narrativa bíblica, porém, Manassés não foi insignificante. Por mais que a descendência de Efraim fosse maior, Manassés também teve uma descendência substancial e próspera.

Já em relação a Eleazar, Granja e Gledson também explicam a escolha desse nome. Eleazar era filho do sumo sacerdote Arão e, após a morte do pai, recebe de Moisés o manto do sumo sacerdócio. Aqui cabe também levantar o conteúdo histórico da narrativa. Sumo sacerdote era quem representava Jeová e era o responsável pelos demais sacerdotes, cuja designação também é aplicada a Jesus Cristo. Eleazar e Itamar, dentre os quatro filhos de Arão, foram os que levaram a sério o sacerdócio. Eleazar, conforme se seguiu a descendência, recebeu o privilégio de prosseguir com o legado de seu pai. Granja e Gledson reiteram que, após a morte de Alencar, Machado “era o incontestável ‘sumo pontífice’ da literatura brasileira - talvez seja a isso que o pseudônimo se refira” (ASSIS, 2008, p. 32).

Assim como Manassés, talvez seja razoável supor que Machado utilizou o nome Eleazar como continuação de um legado. Em acordo com os dois casos bíblicos, recolheu essa herança de Alencar - nesse caso, Arão - e, desta forma, o fez até o fim de sua carreira de escritor. É claro que, assim como fizeram Granja e Gledson, trata-se de conjecturas e, igualmente, não é possível afirmar de forma concreta quais eram as intenções de Machado com as escolhas dos nomes em suas crônicas; fato é que Alencar, por haver sido uma das primeiras referências que influenciaram seus escritos desde a tenra juventude e por se valer do pseudônimo Manassés e Eleazar, é capaz que Machado, em sua concepção, não se julgasse à altura de alguém que lhe servira de modelo.

De todo modo, alguns fatos comprovam que essa afeição não se deu apenas por parte de Machado, mas era mútua. Alencar, em uma carta que se tornaria famosa, exorta Machado a conhecer o jovem poeta Castro Alves, então recém-chegado da Bahia, e avaliar sua produção. Conclui a carta louvando o Machado crítico literário:

O Senhor foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou à cultura dessa difícil ciência que se chama a crítica. Uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, não duvidou aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria. Do Senhor, pois, do primeiro crítico brasileiro, confio a brilhante vocação literária que se revelou com tanto vigor (PEIXOTO, TOMO I, pp. 229-230).

A carta revela o tom de admiração e confiança de que Machado desfrutava da parte de Alencar. Ademais, a réplica não deixa por menos nos elogios e na admiração ao expressar que Alencar foi seu brilhante antecessor e competente o suficiente para o desenvolvimento e pioneirismo da crítica literária:

Em todo o caso não tive imitadores. Tive um antecessor ilustre, apto para este árduo mister, erudito e profundo, que teria prosseguido no caminho das suas estreias, se a imaginação possante e vivaz não lhe estivesse exigindo as criações que depois nos deu. Será preciso acrescentar que aludo a Vossa Excelência? (PEIXOTO, TOMO I, p. 234).

Jean-Michel Massa também retrata essa troca de cartas e pormenoriza que uma das questões que uniam ambos os escritores era a necessidade de estimular mais criações literárias brasileiras - algo que ambos criticaram em suas crônicas e ansiavam ver no Brasil:

Lisonjeado pela honraria de Alencar, aceitou a responsabilidade e uniu sua queixa à do amigo mais velho contra a indiferença que reinava no Brasil sobre as criações literárias. Uma fraternidade particular estreitava os escritores e diluía as divergências políticas e estéticas (MASSA, 1971, p. 571).

É tema recorrente nas críticas e crônicas de Machado e Alencar o incômodo com a falta de apoio ao panorama das letras e artes no Brasil, de que são exemplos as constantes reclamações relacionadas à falta de um teatro lírico e o excesso de traduções francesas. Era de se esperar que tais observações favorecessem Machado a ver em Alencar um artista preocupado com o futuro da cena literária.

Outra questão complementar em relação aos dois escritores é sobre o estilo de escrita da crônica. Machado e Alencar fornecem o tom sobre qual deve ser o assunto, conforme crônica 6, datada de 7 de julho de 1878, nas “Notas Semanais”: “E para em tudo conservar o estilo figurado das primeiras linhas, e porque o folhetim requer um ar brincão e galhofeiro, ainda tratando de coisas sérias” (ASSIS, 2008, p. 384). Tanto Alencar quanto Machado demonstram que, por ser um gênero versátil, tem de falar de diversos assuntos, cada qual em sincronia com os demais.

Apesar dessas similitudes, Afrânio Coutinho indica que a influência de Machado em relação a outros escritores é como um “molho”, pois o escritor se alimenta de outras fontes, mas não de modo idêntico:

Ao buscar em fontes alheias inspirações, sugestões, imagens, moldes, fórmulas, soluções, jamais usava tais contribuições exatamente como estavam na origem, nem reproduzia literalmente [...] a matéria-prima pode vir de onde for possível, mas ao bom artista cabe transformá-la, transfigurá-la, imprimir-lhe um cunho peculiar, graças ao tempero com o molho de sua fábrica (COUTINHO, 1966, p. 35).

Nos capítulos 3 a 5, foi exibido um breve legado de Machado na construção de sua carreira literária e ajuda a demonstrar que o autor, conforme apontou Coutinho, embora tenha feito uso de leituras e indicações de outros autores, desenvolveu e construiu uma experimentação literária aprimorada por estilo próprio. As teorias e os escritos apresentados apontam que Machado, embora admirasse Alencar e sua carreira literária, foi capaz de produzir uma escrita distinta.

Esse “molho” de fato ajudou Machado no desenvolvimento de suas crônicas e escritos vindouros. Essa transformação, a transfiguração e o cunho peculiar indicados por Coutinho serão notados no capítulo à frente. Dessa maneira, levando em consideração o legado que Machado adotou ao longo de sua carreira literária e observando a maneira como sorveu o melhor de outras fontes, será possível, no próximo capítulo, verificar e analisar como se constrói tal autonomia na seção “Notas Semanais” do jornal *O Cruzeiro*.

6. MACHADO DE ASSIS COMO CRONISTA N' *O CRUZEIRO*

Para tratar das crônicas que Machado escreveu no jornal *O Cruzeiro*, é importante aprofundarmos no contexto histórico a fim de contemplar a forma como ele desenvolvia esses escritos. De acordo com Nelson Werneck Sodré, na década de 1870 “surgiram no país mais de vinte jornais republicanos” e “em 1873, com a Convenção de Itu¹⁶, a 17 de maio de 1873, multiplicaram-se os pequenos jornais republicanos e até abolicionistas” (SODRÉ, 1977, pp. 244-245). Devido à morosidade e o comportamento da monarquia em relação à Guerra do Paraguai, as ideias republicanas ganharam força no âmbito jornalístico. A euforia e os apontamentos sobre as contradições que ocorriam à época incitavam o interesse da sociedade por reformas e propostas. Eram situações pontuadas nos jornais, instigando os leitores a compartilhá-las em seu meio e expressar como estava o cenário brasileiro:

Questões e reformas refletiam-se na imprensa, naturalmente, e esta ampliava a sua influência, ganhava nova fisionomia, progredia tecnicamente, generalizava seus efeitos - espelhava o quadro que o país apresentava. É a abertura, realmente, da segunda fase destacada e fecunda da história da imprensa brasileira, - a primeira fora a da Regência. Nessa primeira fase já distante é que a segunda vai buscar as suas melhores tradições, superando, a pouco e pouco, a estagnação imperial (SODRÉ, 1977, p. 256).

O início da segunda fase produtiva da imprensa brasileira, além de apresentar as controvérsias da sociedade suscitando um maior interesse por mudanças, discutia as questões mais polêmicas do Brasil à época, como a reforma da Lei do Ventre Livre e a Lei dos Sexagenários:

A agitação, que revelava o aprofundamento das contradições da sociedade brasileira, despertou o interesse pelas reformas, que começaram a ser propostas e discutidas, cada vez mais com veemência, pontilhadas pelas questões que iam surgindo, conduzidas ou resolvidas em clima de crescente turbulência [...] Questões de reformas refletiam-se na imprensa, naturalmente, e esta ampliava a sua influência, ganhava nova fisionomia, progredia tecnicamente, generalizava seus efeitos - espelhava o quadro que o país apresentava (SODRÉ, 1977, p. 256).

Não seria impreciso constatar que, em 1878, ano de estreia d' *O Cruzeiro*, o número de jornais com as concepções sociais e políticas acima citadas tenha se proliferado. A título de

¹⁶O ideal republicano foi bem difundido após a Guerra do Paraguai com o declínio da monarquia e a Convenção de Itu - realizada em 18 de abril de 1873 -, considerada a primeira reunião oficial dos republicanos no Estado.

referência histórica, é relevante levantar informações em relação a esse jornal. Em carta datada de 8 de outubro de 1877 ao amigo Salvador de Mendonça, Machado informa que o periódico “é fundado com capitais de alguns comerciantes, uns brasileiros e outros portugueses”, com direção do advogado Doutor Henrique Correia Moreira e sob propriedade de uma sociedade comanditária sob a razão social de G. Viana & Co. (ASSIS, 2009, pp. 181-182).

As duas primeiras edições possuem dezesseis páginas e as demais publicações com o tempo diminuiriam para oito e depois quatro páginas. O jornal, por vezes, iniciava com as seções “Expediente”, “Telegrama” e “O Cruzeiro” - seção com o mesmo título do jornal -, similar a uma coluna jornalística onde o redator desenvolvia considerações sobre algum fato relevante do momento. Posteriormente, seguia com “Boletim” e a maioria das páginas seguintes era de anúncios. Algumas edições iniciavam com “O Cruzeiro” ou, então, não constavam os segmentos “Telegrama” e “Expediente”.

O jornal colocava-se como um intérprete do que ocorria na sociedade, conforme trecho publicado quando da inauguração em 1º de janeiro de 1878:

Grande número de indivíduos, respeitáveis pelo bom senso de suas opiniões, pela lealdade de seu caráter, pela inteligente energia com que desenvolvem as forças de país, em todas as esferas da actividade¹⁷ humana, arredados, por suas ocupações e tendencias da lucta dos partidos, veem assistidos silenciosos à solução ou adiamento de problemas, em que são profundamente interessados.

E da opinião dessa parte, tão importante, do público que, o *Cruzeiro* se esforçará por ser mais um intérprete (*O Cruzeiro*, 1º de janeiro de 1878, p. 1).

¹⁷ Em toda esta dissertação foram preservadas as citações dos periódicos na íntegra sem qualquer mudança gramatical, tal como acontece em *actividade* e que, obviamente, refere-se à *atividade*. Nas demais situações em que isso ocorre, suprimiu-se essa explicação.

Figura 3 - Página de estreia d’O Cruzeiro em 1º de janeiro de 1878



Fonte: *O Cruzeiro*, 1º de janeiro de 1878 (Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional)

Ainda que não esteja explicada, talvez seja possível compreender a pretensão do periódico. Como exemplo, no dia 7 de janeiro de 1878, *O Cruzeiro* agradece a Quintino Bocaiúva a respeito dos elogios publicados n’*O Globo*¹⁸:

Ao nosso illustrado collega do *Globo* devemos um agradecimento especial, um sincero e cordial aperto de mão, pelas linhas de bemquerença que, em numero de hontem, dirigiu ao *Cruzeiro* [...] que põem a descoberto o nome e o nobre coração de Quintino Bocayuva [...] (*O Cruzeiro*, 7 de janeiro de 1878, p. 1).

¹⁸ De acordo com Sodré, em 1878 *O Globo* era o jornal do republicano Quintino Bocaiúva (SODRÉ, 1977, p. 257). Também há essa confirmação em nota na obra *Correspondência de Machado de Assis* (ASSIS, 2009, p. 97).

Esses elogios que *O Globo* teceu aos responsáveis por *O Cruzeiro* trazem informações significativas, pois registram os trechos apagados na primeira publicação do jornal e lista o propósito inicial do periódico - a imparcialidade: “Venham a nós todos os homens competentes, imparciaes e sinceros; nós lhe franquearemos nossas columnas; nós lhes prestaremos auxilio da nossa publicidade dentro dos limites do espaço de que pudemos dispôr” (O GLOBO, 3 de jan. 1878, p. 1, col. 2). Contudo, Magalhães Júnior indica que o jornal, com o tempo, passaria a ter um perfil escravocrata e, talvez, tenha sido esse um dos motivos que tenham levado Machado a desligar-se do jornal:

Por que ele teria se afastado de um jornal que tão bem o acolhera? Nenhum de seus biógrafos anteriores tentou explicar tal atitude. Mas os motivos fazem honra a Machado. Henrique Corrêa Moreira, o Pato Tonto, fizera um pacto com Martinho de Campos, o ‘escravocrata da gema’, como ele próprio se confessava. Segundo esse pacto, *O Cruzeiro* iria se orientar, editorialmente, pelas ideias reacionárias esposadas por aquele político mineiro. [...] Houve uma verdadeira debandada em *O Cruzeiro* [...] (MAGALHÃES JÚNIOR, 2008, pp. 322-323b).

A participação de Machado n’*O Cruzeiro* ocorreu desde o lançamento, em 1º de janeiro de 1878, com a publicação de *Iaiá Garcia* em formato de folhetim. Quanto a suas demais publicações, José Galante de Sousa classifica-as como “Crítica”, “Fantasias”, “Conto”, “Diálogo”, “Varia” e as crônicas “Notas Semanais”, que fecham a participação de Machado n’*O Cruzeiro* em 1º de setembro de 1878 (SOUSA, 1955, pp. 229-230). Apesar de já ter estreado no jornal com *Iaiá Garcia*, as crônicas das “Notas Semanais” tiveram início em 2 de junho de 1878 e, segundo Granja e Gledson, “*O Cruzeiro* lhe traria mais liberdade e espaço de experimentação e trânsito entre os assuntos” (ASSIS, 2008, p. 22).

Na crônica 1, seção I, Machado explica a responsabilidade ao herdar as crônicas semanais de Carlos de Laet, o SIC - que deixou *O Cruzeiro* para colaborar no *Jornal do Commercio*:

Há heranças onerosas. Eleazar substitui SIC, cuja pena, aliás, lhe não deram e consequentemente não lhe deram os labores de estilo, a graça ática, e aquele pico e sabor, que são a alma da crônica. A crônica não se contenta da boa vontade; não se contenta sequer do talento; é-lhe precisa uma aptidão especial e rara, que ninguém melhor possui, nem em maior grau, do que meu eminente antecessor. Onerosa e perigosa é a herança; mas eu cedo à necessidade da ocasião. Resta que me torne digno, não direi do aplauso, mas da tolerância dos leitores (ASSIS, 1997, p. 375).

Expor todo o trecho da crônica foi necessário para tentar compreender a pretensão de Machado frente à nova empreitada, pois reconhece o compromisso ao prosseguir com as crônicas herdadas de SIC e admite que escrever não era questão de talento ou de boa vontade, mas predisposição natural. É curiosa a informação de Machado sobre a ausência da graça ática¹⁹, a qual significa ausência do estilo clássico. Pode ser que o incômodo de Machado se deva a Carlos de Laet ter sido um exaltado monarquista - uma vez que, Machado, em suas crônicas e romances satiriza esses arroubos políticos. Não há como afirmar a respeito de qual falta de método Machado estava se referindo. Logo, ainda que não deixe claro ser o detentor do estilo clássico, ao aceitar ser o cronista das “Notas Semanais” julga ser quem deve prosseguir com a suposta dádiva.

Para examinar essa questão, vale averiguar o Machado de Assis da juventude, pois já se portava como um perspicaz observador da política brasileira. Em 1864, contava vinte e cinco anos de idade, e os períodos que abrangem a década 1860 são bastante significativos para o Brasil e o próprio escritor. Na questão social, foi aprovada a Lei Eusébio de Queirós, suprimindo, pelo menos em teoria, o tráfico negreiro; iniciou-se a construção das primeiras estradas de ferro; instalaram-se os primeiros fios telegráficos; inaugurava-se a primeira linha a vapor entre Brasil e Europa e foram construídas linhas de navegação fluvial. Na política, tem-se como ministro o conservador marquês de Olinda³, Pedro de Araújo Lima e, em 1864, começa a Guerra do Paraguai.

Em 1861, Machado iniciou-se na função de cronista no *Diário do Rio de Janeiro* com a série de crônicas “Comentários da Semana” e, entre 1864 e 1865, com a seção “Ao acaso”. Logo na crônica de abertura, datada de 5 de junho de 1864, Machado escreve uma crítica contra um discurso que Francisco Gonçalves Martins²⁰ apresentou na tribuna quando julgava negativamente os poetas que fossem homens públicos: “Em alguns pontos S. Ex. fez política tétrica; eu só quero ocupar-me com um dos pontos de política amena. Uma das gracinhas do ilustre senador foi dizer mal dos poetas como homens públicos” (*Diário do Rio de Janeiro*, 5 de junho de 1894, p. 1) Ao que parece, após ler a crítica de Machado, o barão procura se explicar na tribuna. Já Machado, na crônica seguinte, aproveita essa fala para zombar da explicação e se vale do ensejo para informar a funcionalidade e a valia do folhetim à sociedade:

¹⁹ Esse período do idioma grego se desenrolou do nono ao quarto século E.C. - período dos dialetos ático e iônico. Foi nessa época, em especial no quinto e quarto séculos E.C., que historiadores, filósofos, poetas e cientistas gregos viveram: dentre eles Heródoto, Sócrates, Platão e Homero.

²⁰ Francisco Gonçalves Martins, também conhecido como barão e visconde de São Lourenço, atuou como jornalista, juiz e político - foi senador do Império do Brasil de 1851 a 1872. Em sua gestão foi responsável pela primeira estrada de ferro do Brasil e a navegação a vapor do Rio Amazonas.

O folhetim faz de ânimo alegre o seu apostolado... Entra em todo o lugar, por mais grave e sério que seja. Entra no senado, como S. Paulo entrava no areópago, e aí levanta a voz em nome da verdade, fala em tom ameno e fácil, em frase ligeira e chistosa, e no fim do discurso tem conseguido, também como S. Paulo, uma conversão (*Diário do Rio de Janeiro*, 12 de junho de 1864, p. 1).

Machado ressalta também as características do folhetim quando se infiltra no Senado e nos lares dos leitores: é de serventia, auxilia a todos e contribui para entreter, denunciar e revelar a falta de decoro dos parlamentares.

Para Magalhães Júnior, Machado desenvolve certo gosto por tais críticas por ser um modo de ironizar os homens do Segundo Reinado e também para vê-las serem contestadas por eles. Também deixa claro que, aos vinte e cinco anos, demonstra ser um “grande observador e um comentador malicioso, a quem não escapavam os ridículos dos nossos homens públicos e a mediocridade da vida política brasileira do Segundo Reinado”. Além de frisar que “tomara gosto por esse tipo de comentários, que lhe dava oportunidade de farpear as grandes figuras do Império e de ver suas opiniões pela primeira vez discutidas e respondidas de uma tribuna da Câmara vitalícia” (MAGALHÃES JÚNIOR, 2008, pp. 345-346a).

Logo, para Magalhães Júnior, nessas crônicas é possível enxergar um animado Machado quando aponta e repisa os erros desses líderes políticos, além de fazer questão de divulgar o péssimo comportamento quando expõe e pormenoriza falas e discursos desses homens.

Em outra crônica da seção “Ao acaso”, datada de 20 de junho de 1864, Machado se posiciona politicamente sobre a intervenção francesa no México e, novamente, desenvolve uma pesada crítica, agora contra o político Filipe Lopes Netto²¹ - que, em meio a um debate no parlamento, defendeu essa intervenção:

Sucedeu isto em pleno parlamento, à luz do sol, no ano da graça de 1864, em presença de cerca de quinhentas pessoas, isto é, mil ouvidos, que se não podiam enganar a um tempo, incluindo nesse número os dois ouvidos de um taquígrafo infalível que recolheu as palavras do milagre, traduziu-as em vulgar, e reproduziu-as no Correio Mercantil de terça-feira passada.

— A Glorificação da Invasão do México. Este acontecimento não podia deixar de entrar nestas páginas, a título de política amena.

E desde já declaro que o tom de gracejo com que me expribo resulta da natureza do

²¹ O deputado liberal Filipe Lopes Netto era formado em direito e estudou medicina legal em Paris. No período que ocupou o cargo de deputado-geral, de 1845 a 1848, participou da Revolução Praieira e foi preso em Fernando de Noronha. Anistiado em 1852, voltou a atuar como advogado até 1859 e, depois de viagem à Europa, retornou à política em 1864 ao eleger-se deputado por Sergipe.

folhetim e da natureza do milagre. A intenção e a pessoa do representante da nação, autor do discurso pró México, ficam respeitadas. Que houve então no parlamento brasileiro, à luz do sol, no ano da graça de 1864? (*Diário do Rio de Janeiro*, 20 de junho de 1864, p. 1).

Machado, na crônica, cobra um posicionamento do político caso algo assim acontecesse no Brasil:

Diria acaso o Sr. Lopes Netto a mesma coisa, se qualquer governo estrangeiro mandasse uma esquadra às nossas águas, rasgasse as nossas instituições, dissolvesse os poderes constitucionais, derrubasse o trono, e plantasse... o que? — a melhor utopia de governo possível? (*Diário do Rio de Janeiro*, 20 de junho de 1864, p. 1).

O assunto não se encerra nesse folhetim, e Machado retomará esse tópico sempre que possível. Nas crônicas de 10 e 25 de julho de 1864, 07 e 22 de agosto de 1864 e 24 de janeiro de 1865, ele sempre resgata o parecer do Sr. Lopes Netto frente à investida francesa. Na crônica de 14 de agosto, há outro exemplo da mediocridade da vida política brasileira exposta por Machado. Também fica incomodado quando Miguel Calmon du Pin e Almeida, o Marquês de Abrantes²², responde com indiferença o questionamento do Visconde de Jequitinhonha a respeito de um erro de valores no relatório para o hospital geral: “Ora, estes enganos crassíssimos que aparecem no relatório, pelo que diz respeito à casa dos expostos, não me dão direito a desconfiar que as contas do hospital geral não sejam exatas?” (*Diário do Rio de Janeiro*, 14 de agosto de 1864, p. 1).

Machado sugere que o Marquês procure se desculpar, uma vez que ocupa um lugar de servidor do país e tal comportamento é indigno desse cargo. Então, reivindica uma série de cobranças ao marquês: “S. Excia. esquece, de certo, que há duas cadeiras do representante da nação: uma no parlamento, outra na opinião pública; e que muitas vezes o indivíduo ainda ocupa a primeira, quando já tem perdido a outra há muito tempo” (*Diário do Rio de Janeiro*, 14 de agosto de 1864, p. 1). Os leitores do *Diário do Rio de Janeiro* tinham em mãos constantes relatos e acusações sobre a conduta e falta de comprometimento dos governantes, e as réplicas dos políticos, quando ocorriam, acabavam por oferecer maior credibilidade às crônicas.

Por participar desde jovem na política, Machado adquire experiência, e o livro *A juventude de Machado de Assis*, de Jean-Michel Massa, desenvolve uma opinião interessante sobre o momento em que Machado inicia suas colaborações no *Correio Mercantil* e *No Paraíba* (1858 –

²² Miguel Calmon du Pin e Almeida, também conhecido como Marquês de Abrantes, foi um advogado e político brasileiro. No Segundo Reinado foi responsável pela pasta da Fazenda e, no Décimo Oitavo Gabinete, titular da pasta de Negócios Estrangeiros. Era considerado um excelente orador e, por esse motivo, no Senado, recebeu a alcunha de "canário".

1859) até sua decepção com a política, nos anos de 1860²³. Em primeiro lugar, um autor novo e entusiasmado construindo amizades e conhecimentos com pessoas no âmbito jornalístico - como Francisco Otaviano, Reinaldo Carlos Montoro e Charles Ribeyrolles. Em segundo lugar, um Machado de Assis observador, decepcionado e cético em relação à cena política brasileira: “O malogro que sentiu se explica por uma inadaptação a esses jogos sutis, nascida da sua juvenil intransigência” (MASSA, 1971, p. 310). Assim, devido a essa intransigência juvenil, os leitores de Machado ganharam um escritor voltado aos dois aspectos, na cena política e na literatura.

Massa pondera que a provável colaboração de Machado em traduzir textos para Ribeyrolles²⁴ ajudou a alimentar o seu espírito crítico, visto que, ao traduzir textos de Victor Hugo e Eugène Pelletan, ganhava um novo estímulo para o ofício do jornalismo: “Ele elaborou uma síntese apaixonada, em que se misturam o pensamento de Pelletan e a eloquência de Hugo. Descobria, na sua visão crítica da literatura, alguns aspectos inteiramente novos” (MASSA, 1971, p. 213). Também aponta as contribuições do escritor para alguns jornais, como *O Paraíba*, com colaborações de Quintino Bocaiúva e Manuel Antônio de Almeida; n’*O espelho*, onde publicou alguns poemas e foi responsável pela crítica teatral; no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, nas crônicas, já citadas, de “Ao acaso”; “Comentários da Semana” e a contribuição na *Revista da Semana*. Essas participações de Machado no campo jornalístico são cheias de considerações políticas onde destila críticas a inúmeros governantes.

Ainda que não seja possível indicar com clareza a causa de tamanha decepção política, há levantamentos e questões históricas que ajudam a compreendê-la. Por exemplo, o liberal Joaquim Saldanha, diretor do *Diário do Rio de Janeiro*, notou o quanto a escrita de Machado era atrevida e deve ter ficado preocupado a respeito de como os republicanos seriam vistos se Machado continuasse a publicar textos tão exaltados. Massa pontua que “não existe, ao que sabemos, um estudo sobre as intrigas levantadas no momento desta crise. Qualquer que seja a explicação, o fato é que Machado de Assis se mostrou desgostoso da política da qual se afastou ou foi afastado” (MASSA, 1971, p. 308).²⁵

²³ Massa indica a fragilidade de tais apontamentos “porque os escritos de Machado de Assis apresentam apenas testemunhos incompletos sobre o que foi a vida de seu espírito” (MASSA, 1971, p. 205).

²⁴ Charles Ribeyrolles foi um escritor francês responsável pela obra *O Brasil Pitoresco*, que, por sinal, teve Machado de Assis como um dos tradutores. Ribeyrolles chegou ao Brasil em meados de 1858 e, de acordo com Raimundo Magalhães Júnior (*Machado de Assis: vida e obra*) e Massa, teve profunda influência na formação intelectual do jovem Machado.

²⁵ É importante ressaltar que críticos como Lúcia Granja, Jefferson Cano, na organização das crônicas “Comentários da Semana” (2008), e Gledson, em *Machado de Assis: ficção e história* (2003), reavaliam as sugestivas pontuações de Massa sobre o desgosto político. Granja e Cano, por exemplo, analisam a crônica de Machado no *Diário do Rio de Janeiro*, de 5 de maio de 1862, em que há uma crítica à política vigente e esclarecem ser um pouco contraditório Massa questionar o posicionamento do jornal, já que a crônica em questão fora publicada. Também ponderam acerca da lógica parlamentar do Império e que, se houve esse enfraquecimento a ponto de haver uma crise com o Parlamento, Dom Pedro II teria duas opções: a extinção da Câmara para novas eleições ou a demissão dos ministros, com a formação de um novo gabinete.

As pesquisas de Massa irão reverberar em outros críticos. Como no artigo de Alfredo Bosi “O teatro político nas crônicas de Machado de Assis”, em que trata do desenvolvimento crítico-político de Machado nas crônicas: “havia em Machado de Assis um gosto acentuado de contar histórias de políticos”, além de atestar que “a admissão de duas fases na trajetória de Machado não é invenção da crítica” (BOSI, 2013, pp. 1, 21).

Para contextualizar a segunda fase de Machado, é necessário indicar o que acontecia no Brasil neste segundo período. O Brasil em 1878 era constituído e liderado pelo gabinete do conservador Duque de Caxias, mas em 1880 o gabinete do liberal Visconde de Sinimbu passou a deter a liderança política; também houve a criação do primeiro periódico abertamente abolicionista no Brasil, *Gazeta da Tarde*, instituído por José Ferreira de Menezes; Joaquim Nabuco apresenta à Câmara um projeto à favor da abolição da escravidão no Brasil com data para 1º de janeiro de 1890 e, além disso, forma com alguns abolicionistas - José do Patrocínio e André Rebouças - a Sociedade Brasileira contra a Escravidão.

Ainda com toda a efervescência política, a Abolição da Escravatura se arrastou até maio de 1888 e a monarquia chegou ao fim em novembro de 1889. Foi um período excessivamente conturbado e, tal como nas décadas anteriores, refletiu-se nos escritos de Machado.

Em meados de 1878, Machado utiliza o pseudônimo Manassés na revista *Ilustração Brasileira* e Eleazar nas crônicas do jornal *O Cruzeiro*. Magalhães Júnior esclarece:

Muitas vezes, dos trabalhos avulsos que Machado de Assis assinava com aqueles dois pseudônimos saíam retalhos de ideias, de observações, de episódios ou máximas que iria depois desenvolver no corpo de escritos de maior fôlego. Estava sempre remoendo ideias, repetindo temas, refazendo e aprofundando pensamentos (MAGALHÃES JÚNIOR, 2008, p. 301b).

Assim, de acordo com o proposto por Magalhães Júnior, as crônicas - entre elas as publicadas n’*O Cruzeiro* - estimularam Machado a desenvolver os escritos próximo aos seus 40 anos - dentre essas “máximas” se encontra a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicada em 1880. Bosi, Magalhães Júnior e Massa sempre destacam a evolução e desenvoltura nos escritos das crônicas de Machado nesse período pelo uso das reflexões filosóficas e ironias.

Bosi destaca que toda leitura feita por Machado não tem como propósito pesquisar ou encontrar algum sentido histórico e político, mas apresentar gestos, retóricas e estilos desses atores-políticos: “Interessava-lhe, artista que era, o estilo dos atores políticos; atraíam-no as suas aparições efêmeras, ora risíveis, ora patéticas, mas não algum possível sentido da Política e da

História, que não cabe nas suas crônicas como dificilmente se depreende de seus romances e contos” (BOSI, 2013, p. 2). Assim, Machado frequentava o parlamento e, como observador atento que era, destacava a vaidade dos políticos, o que o ajudava a desenvolver uma reflexão e consciência da sociedade, até como modo de compreender as demais culturas: “Machado não era um jornalista provinciano e míope, nem a cultura letrada brasileira do seu tempo era marginal e incapaz de dialogar com as pontas de lança da inteligência do Ocidente” (BOSI, 2013, p. 9).

Bosi evoca o ensaio *Machado de Assis e a política*, de Brito Broca²⁶, no tópico “Machado sem fronteiras”, propondo que Machado, mesmo distante de outros continentes, tinha conhecimento, por meio de leituras que lhe chegavam às mãos, da situação mundo afora e pontua sobre como as formas e escritas do passado, sob seu ponto de vista, sobreviveram com a força do tempo: “Machado pôde assistir, ao longo do século 19 e no começo do século 20, a alterações vastas e profundas no cenário internacional, nos costumes, nas ciências da natureza e da sociedade, nas técnicas e em tudo o que entende com o progresso material” (BOSI, 2013, p. 10).

Para Bosi, o escritor entendia que o desfile político e a hipocrisia não eram um privilégio brasileiro - é algo além do território nacional e, assim como o tempo, não sofreria mudanças. A abordagem de Bosi ajuda a entender o ponto de vista do cronista sobre o mundo “contemporâneo ser menos poético que os tempos de outrora”²⁷. Apenas a título de base teórica, na mesma linha de Bosi, Afrânio Coutinho pondera acerca da maturidade em Machado de Assis:

A pretensa segunda fase, não é nova, mas apenas o desdobramento, o desenvolvimento, o aperfeiçoamento das qualidades artística [...] Há diferenças e semelhanças entre as duas fases. Em ambas, o gosto psicológico e a propensão à análise de costumes. O humorismo aparece nas duas, embora na primeira não associado ao pessimismo, sem o travo amargo e mórbido, sem a melancolia de finado, sem o desencanto que a descoberta da maldade humana e o sofrimento físico e moral lhe dariam depois” (COUTINHO, 1966, pp. 15-23).

A análise de Coutinho ratifica e ajuda a compreender o desenvolvimento da segunda fase. Além de apontar o amadurecimento por meio das observações humorísticas e psicológicas, talvez seja provável que essa maturidade tenha tornado Machado saudosista, pois, por deter uma visão mais cética da política e dos homens, não conseguiu vislumbrar algo de otimista na contemporaneidade, conforme observado em suas obras.

Já para demonstrar o desapontamento de Machado frente à política, Bosi utilizou a crônica

²⁶ Neste ensaio, Brito Broca apresenta a relação de Machado com a política por meio de duas perspectivas. O homem Machado de Assis, que se mantinha longe da cena política, e o artista, que usava seus personagens para tratar desses assuntos. Para Bosi, Brito Broca não quer provar nem que Machado era alienado e nem que foi o mais radical dos críticos.

²⁷ *Ibid.*, p. 15

de 11 de agosto de 1878 das “Notas Semanais”. Como se sabe, Machado conheceu e trabalhou de perto com muitos republicanos, dentre eles os já citados Quintino Bocaiúva e Saldanha Marinho. A crônica narra um apólogo persa de um rapaz que saiu no mundo em busca de uma profissão e, por fim, tentou ser lavrador, mas não foi bem-sucedido. A interpretação em relação à cena política brasileira da época por Bosi é que “assim se teria espalhado o republicanismo carente de raízes próprias e, por isso mesmo, ansioso por encontrá-las e deitá-las no solo da nação” (BOSI, 2013, p. 26).

No artigo, Bosi aponta que Machado era um jornalista preocupado com muito mais do que questões práticas do ofício e conseguiu captar muito da conduta do governo brasileiro à época e também de outros lugares do mundo. Além disso, evidencia que o ceticismo de Machado era tanto que não acreditava existir uma mudança nos maus hábitos humanos por meio de decretos e leis, visto que eram motivados por egotismo: “Machado nada espera da política enquanto intervenção efetiva na esfera pública. A política que transforma ou inova não encontra lugar nas suas crônicas que preferem ver a precariedade nas ações e a vacuidade nas palavras dos homens... políticos”²⁸.

Ainda segundo o crítico, a insatisfação de Machado tinha a ver com a percepção de que os homens no poder não utilizavam seu ofício de modo a contribuir para a sociedade, mas, sim, por pura vaidade e posição de destaque. Raymundo Faoro também chama a atenção para esse aspecto: “A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz no espelho; ela a critica, a combate, a denigre” (FAORO, 1988, p. 118). A análise das crônicas possibilita não apenas a percepção política de Machado, porém transporta até sua ficção, onde é também possível assistir ao comportamento da sociedade.

Conforme ressalta Bosi, o ímpeto de Machado expirou e seu ceticismo nasceu devido às conjunturas políticas da sociedade do século XIX. Além do mais, quando fala da conexão da sátira política nas crônicas de Machado, usa como referência uma classe de governantes negligentes:

Compreender o nexos íntimo de sátira política e moralismo cético nos faz respeitar o espírito e a letra das crônicas; e talvez resistamos à tentação de ver somente um Machado que nos interessa, para entrever o Machado real, isto é, concreto e complexo, local e universal (BOSI, 2013, p. 35).

Para entrever o Machado “real” sugerido por Bosi, cabe ressaltar também o modo como Massa procura esclarecer o momento em que efetivamente abordou o debate político na

²⁸ Ibid., p. 29

juventude. Ele teria iniciado essa nova fase ao desenvolver uma dura crítica ao então Ministro da Fazenda, Francisco de Sales Torres Homem, com o artigo “A odisséia econômica do sr. ministro da Fazenda no Paraíba”, em junho de 1859:

Parece que em junho de 1859, através deste escrito, entrava ele numa fase de atividade. À sua maneira, dentro da medida, agia sobre a política. Os poemas que analisamos precedentemente não deixavam prever uma tomada de posição tão nítida. Em Machado de Assis, ao lado do homem de letras, começava a nascer o cidadão que participava energicamente da vida pública do seu país. Para ele, esta atitude era consequência da outra (MASSA, 1971, p. 233).

Massa utiliza os escritos de Machado para pontuar os motivos e as frustrações do escritor ao longo de sua carreira jornalística, como na colaboração de Machado para o jornal *O Espelho*, onde publicou poemas e críticas teatrais. A proposta aqui apresentada não é tratar dos poemas de Machado, porém é interessante notar o amadurecimento do escritor em muitas fases de sua obra, até mesmo nas poesias, bem como Massa afirma sobre o poema que Machado escreveu a D. Gabriela da Cunha: “[...] a sua poesia se tornava, pouco a pouco, mais consciente e mais meditada” (MASSA, 1971, p. 245).

Massa realiza uma análise bastante esclarecedora sobre o texto “Aquarelas”, que Machado publicou n’*O Espelho*. De acordo com as palavras do próprio escritor, “não é uma sátira em prosa. Esboço literário apanhado nas projeções sutis dos caracteres, dou aqui apenas uma reprodução do tipo a que chamo em meu falar seco de prosador novato - fanqueiro literário” (*O Espelho*, 11 de setembro de 1859, p. 1). Em resumo, o fanqueiro literário não possuía princípios, realizava seus escritos ao gosto do cliente e o que levava em conta era o retorno financeiro. Nas “Aquarelas”, há o parasita da igreja, o parasita da política, o funcionário público e o folhetinista. Segundo Massa, nesses escritos Machado aprendeu a distinguir tudo o que observava na sociedade e, ao elaborar as críticas teatrais, despertou um sentimento que “era o prazer de não passar por enganado, de dizê-lo, de retirar um ensinamento do que via ao redor” (MASSA, 1971, p. 269).

Massa aponta sugestões fundamentais para os leitores das crônicas machadianas. O descontentamento com a política e a suposta solicitação de Saldanha Marinho para moderar o entusiasmo de sua escrita são apenas exemplos a partir dos quais o crítico desnuda situações que podem ter levado o escritor a decepcionar-se. De todo modo, deixa claro que tal desapontamento só fez bem aos leitores de Machado, pois, ao sofrer o dissabor do ofício de jornalista, o escritor se volta ao teatro e ao romance: “Muitos dos caracteres que descreveu mais tarde nos seus romances já se encontravam, senão esboçados, pelos menos identificados ou enumerados aqui”

(MASSA, 1971, p. 269).

As afirmações de Bosi e Massa apresentam paralelos significativos. O distanciamento e o teatro político que o primeiro apresenta nas crônicas dos anos 1870 demonstram uma maturidade singular de um escritor descontente com o que presenciava. Já Massa consegue demonstrar uma linha de continuidade importante para entender como Machado chegou à excelência de seus escritos enquanto observador da sociedade.

Bosi, como já mencionado, demonstra por um viés de distanciamento o teatro político nas crônicas de Machado, e esse olhar de espectador²⁹ não deixa de ser um modo de abordar a política da época. Além disso, deixa claro em seu artigo a importância das crônicas para compreender o conjunto da obra:

Documentos exigem crítica textual e histórica. Com maior força de razão, crônicas literárias de um grande escritor requerem sondagens que identifiquem o seu ponto de vista, o hùmus do seu pensamento, os seus valores e antivalores, o seu pathos, o seu estilo de narrar, os seus procedimentos retóricos. É uma tarefa ainda por fazer e constitui o limiar da interpretação, abaixo do qual tudo se dissipa no anedótico ou se presta ao desnorte de arbitrárias alegorias (BOSI, 2013, p. 35).

Assim, destacar o aspecto observador de Machado no jornal *O Cruzeiro* por meio das crônicas “Notas Semanais” talvez ajude a esclarecer que o modo de crítica machadiano, ainda que discreto, foi certo.

6.1 Machado, um observador n’*O Cruzeiro*

Para ilustrar a face observadora n’*O Cruzeiro* é válido debruçar-se na crônica 13 seção I onde o escritor elucida:

Há outro ponto em que o cronista se parece com os turcos: é em fumar quietamente o cachimbo do fatalismo. O cronista não tem cargo d’almas, não evangeliza, não adverte, não endireita os tortos do mundo; é um mero espectador, as mais das vezes pacato, cuja bonomia tem o passo tardo dos senhores do harém. Debruça-se, cada domingo, à janela deste palacete, e contempla as águas do Bósforo, a ver os caíques que se cruzam, a acompanhar de longe a labutação dos outros (ASSIS, 2008, p. 223).

Por elaborar um paralelo entre os turcos pós-Tratado de Berlim³⁰ e o cotidiano de um

²⁹ No artigo “O teatro político nas crônicas de Machado de Assis”, Bosi chama Machado de “espectador”, por ser um olheiro e ouvinte das sessões nas Câmaras.

³⁰ Em 1878 foi concluído o Tratado de Berlim, assinado pelas principais potências da Europa e o Império Otomano. O objetivo era reorganizar os países dos Bálcãs após a Guerra Russo-Turca, de 1877–1878.

cronista, Machado de Assis esclarece qual o papel de ambos: observar, ser um examinador dos fatos e registrá-lo, à maneira que melhor lhe apeter, seja de forma ficcionalizada ou não. Lançando uma despreziosa analogia entre os dois, Machado indica o papel do então Império Otomano de não servir de preceptor, pois o intuito é ser leve e travar uma conversa descomplicada. Também não discorre sobre o cenário de modo expositivo e detalhado, mas utiliza do artifício da crônica para expor o ocorrido e cutucar o leitor a fim de, por si mesmo, examinar e compreender os fatos.

Para Sonia Brayner, em *Machado de Assis: o cronista de quatro décadas*, Machado copia os métodos e processos dos historiadores para uma finalidade específica:

Do historiador tentou copiar os procedimentos de controle do conteúdo da informação, embora trabalhe em cima do próprio acontecimento; mas essa é uma cláusula importante do contrato de leitura que estabelece com o leitor. Entretanto, a fantasia da ficção se instala, provocando a ambiguidade própria da narrativa testemunhal, cuja subjetividade acaba por dominar a instância da enunciação (BRAYNER, 1992, p. 12).

Na leitura das “Notas Semanais” é possível compreender o sentido que Brayner sugere nos escritos de Machado: para não fugir ao propósito da crônica, ele não se priva de noticiar as informações semanais e corriqueiras da sociedade e, ao mesmo tempo, com o objetivo de criar uma possível relação com o leitor, transmite os fatos históricos. Contudo, quando ficcionaliza, conforme Machado faz ao realizar o paralelo entre o cronista e o turco, consegue dialogar com a questão histórica e ajudar o leitor a compreender a questão social e política do momento.

A crônica 7 da seção I, por exemplo, faz menção ao congresso agrícola solicitado pelo Visconde de Sinimbu, ministro da agricultura na época, que reúne diversos fazendeiros para tratar das questões da lavoura. Algumas das pautas propostas pelo visconde seriam:

Será objeto de deliberação do Congresso tudo quanto diretamente puder interessar à sorte da lavoura, convindo especialmente esclarecer o Governo sobre os seguintes pontos: É muito sensível a falta de braços para manter, ou melhorar ou desenvolver os atuais estabelecimentos da grande lavoura?

II Qual o modo mais eficaz e conveniente de suprir essa falta?

III Poder-se-á esperar que os ingênuos, filhos de escravas, constituam um elemento de trabalho livre e permanente na grande propriedade? No caso contrário, quais os meios para reorganizar o trabalho agrícola? (CONGRESSO AGRÍCOLA, p. 2).

Ao longo da crônica machadiana é possível observar uma sucessão de insinuações sobre a ausência de um tema deveras proveitoso:

Não sendo a saúva a principal causa da decadência da lavoura, o congresso tratou de outros formicidas menos contestados; e, no meio de algumas divagações, apareceram ideias úteis e práticas, umas de aplicações mais prontas, outras de mais tardio efeito (ASSIS, 2008, p. 155).

É intrigante notar o tom jocoso que o autor utiliza ao demonstrar que, em uma reunião com as quatro Províncias - São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo -, a elite agrícola, frente a tantos problemas que o Brasil enfrentava do ponto de vista político, dialogasse a respeito de meros formicidas:

Em só cinco dias de sessão, trabalhou muito, expendeu muito, discutiu muito - com serenidade, segundo a exata observação do Sr. presidente do conselho. Nem tudo seria pertinente; não o podia ser, não o é geralmente, quando uma reunião de homens trata de examinar questões complexas e difíceis; mas alcançou-se o principal (ASSIS, 2008, p. 155).

Para Machado, o Congresso não produziu nada e ironiza informando que muito se fez e discutiu sobre pontos importantes, algo que se desmente ao longo da crônica quando destaca e observa que esses homens não se envolveram com qualquer situação econômica primordial. Sequer trabalhavam, pois, segundo Machado, desfilavam pela corte e não se atentavam a questões relevantes do ponto de vista social e político pelas quais deveriam se empenhar:

Antes e depois das sessões, viam-se na rua os fazendeiros, atirando lentamente os pés, a comparar as vidraças das lojas com as várzeas das suas terras, e talvez a pedir um Capanema ou um cônego Brito: porque o agricultor deste nome declarou, em pleno congresso, que há já muitos anos sabe fabricar um formicida, e que o privilégio dado ao formicida Capanema é nada menos que a iniquidade. Nada menos (ASSIS, 2008, p. 155).

Caso apresentasse o contexto político apenas por relatos descritivos, talvez não despertasse o interesse esperado no leitor. Quando explica de um modo mais objetivo, consegue demonstrar a gravidade de todo um contexto social e, conforme Gledson e Granja atestam, “parece que Machado tinha algo a dizer que transcendia os limites de uma obrigação semanal” (ASSIS, 2008, p. 33).

Tendo como exemplo as seções da crônica 4, Machado trata de formas de entretenimento da época, como o cavalo de oito pernas, o homem-peixe, o anão da Libéria e a zombaria em relação à companhia Ferrari - ao que tudo indica, o empresário de companhias líricas, Ângelo Ferrari, não cumpriu o acordo para a temporada artística no Rio de Janeiro. Sobre o Anão da Libéria, ao que se nota a seguir na figura 4, apenas divulga o entretenimento e, tal qual o *Jornal do Comércio*, oferece todas as informações que constam do anúncio, desde a origem, habilidades,

ofício e o valor ao espectador.

Figura 4 - Anúncio para assistir ao Anão da Libéria



Fonte - *Jornal do Comércio*, 17 de junho de 1878 (Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional)

Na crônica 4 de 23 de junho, quando indica o valor para conhecer o anão - quinhentos réis -, o cronista reconhece ser um valor popular e satiriza o progresso econômico ao permitir que todos tenham como forma de diversão assistir a pessoas que possuem algum tipo de deficiência física. Descreve de modo bastante desgostoso a situação cultural e, em certo momento, faz uma comparação entre o Anão e a antiga Negrinha-monstro, indicando que o valor atual está muito abaixo para que todos tenham acesso à cultura de então. Finaliza ironizando: “Quasímodo³¹ não custaria hoje mais de cinco tostões, e Polifemo³² talvez se mostrasse por simples amor da arte” (ASSIS, 2008, p. 122).

Após tal crítica sobre o comportamento da sociedade frente às pessoas com deficiência, Machado finaliza por meio de uma reflexão sobre o que seria a beleza humana, valendo-se de Rememora Hélade - a Grécia Antiga:

Tão normal era a beleza humana, que Sócrates³³, ao passo que nos transmitiu as suas

³¹ Corcunda e deformado, Quasímodo é o personagem do romance *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo.

³² Na mitologia grega, Polifemo é um Ciclope cuja imagem é retratada como um gigante de um olho só. Sua história foi registrada na *Odisséia* de Homero.

³³ A aparência apresentada de Sócrates, apesar da sabedoria, era de um homem desprovido de beleza e com um nariz esborrachado.

ideias, transmitiu-nos também o seu nariz, aquele nariz que tinha tanto de grego, como o de Cleópatra tinha de escandinavo: um nariz que, se hoje não incorre em nenhuma incapacidade eleitoral ou social, naquele triste devia ser bem triste de admitir-se entre os olhos de um cidadão (ASSIS, 2008, p. 122).

Esse “nariz” sugere que há exceções na suposta perfeição e cada um possui sua graça; era apenas questão de observar.

Nas crônicas, ainda que dispusesse de toda liberdade narrativa, havia uma pauta jornalística a ser seguida. Conforme retratado no subtítulo “Machado de Assis como cronista n’*O Cruzeiro*” desta dissertação, além do romance *Iaiá Garcia* em formato de folhetim e da crítica ao livro *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, publicou um total de nove textos no rodapé do jornal *O Cruzeiro*. Já sobre os nove textos ficcionais, a desenvoltura machadiana é tamanha que os críticos hesitam na maneira de classificá-los. José Galante de Sousa procurou definir esses textos, como “O bote de rapé”, “A sonâmbula”, “Um cão de lata ao rabo”, “Filosofia de um par de botas” e “Elogio da vaidade”, como *Fantasia*; “O califa de Platina” e “Na arca”, por sua vez, como contos; “Na arca” termina também por ser visto como conto, uma vez que foi integrado, pelo próprio autor, à coletânea de *Papéis avulsos* (1882); “Antes da Missa” é um *Diálogo*, e “O caso Ferrari”, *Varia* (SOUSA, 1955, p. 229). Acerca dessa classificação, Granja e Gledson chamam a atenção para o seguinte aspecto:

José Galante de Sousa [...], a qual devemos tanto, lista cada item, mas na verdade se vê incapaz de controlar seu sistema de classificação, ao chamar, ‘O califa de Platina’ de conto, que é não é (apesar de o jornal referir-se a ele como ‘conto arabe’); chama ‘O bote de rapé’ de ‘fantasia’ e ‘Antes da missa’ de ‘um diálogo em verso’ [...] Ao chegarmos a ‘O caso Ferrari’, incluído na edição Jackson como ‘crítica teatral’, Galante, talvez por prudência, não lança mão de nenhuma definição genérica - ao listar o material publicado em *O Cruzeiro*, ele o classifica como ‘vária’. Até a palavra ‘fantasia’, empregada para descrever os cinco itens, é, pode-se supor, um mal menor - uma quase confissão de fracasso (ASSIS, 2008, p. 15).

Desse modo, nesta dissertação, por não termos uma classificação clara, a denominaremos textos narrativos. Ainda que seja atraente estudar e classificar tais escritos, o intuito deste trabalho é procurar realizar um paralelo com alguns “textos narrativos” e algumas crônicas publicadas n’*O Cruzeiro* e, em seguida, abordar como a ficcionalização desses textos auxiliam o leitor a compreender algo além do que as crônicas aparentam.

7. A TEORIA FICCIONAL DE THOMAS PAVEL APLICADA AOS TEXTOS MACHADIANOS NO JORNAL *O CRUZEIRO*

Para introduzir um trabalho com paralelo ficcional entre as crônicas e os textos narrativos de Machado, faz-se necessário desenvolver um levantamento teórico singular - identificar pesquisas teóricas que dialogam, de modo pontual, com textos narrativos menores como o conto, em especial a crônica. De fato, em grande parte há pesquisas que remetem mais aos romances e, embora a maioria das fundamentações teóricas englobem tais textos, há conceitos que podem ser aplicados às obras machadianas, ainda que em menor extensão. Além disso, em um romance, devido à maior quantidade potencial de informações, talvez seja menos complexo identificar as formas apresentadas pela teoria da ficção. Já em relação a contos e crônicas - gêneros menos extensos -, é necessário uma atenção maior por parte do leitor no entendimento de contextos e referências propostas nesses escritos por parte de seus autores.

A obra *Fictional Worlds*, do teórico e crítico literário Thomas G. Pavel, será objeto central de análise nesta dissertação em relação ao mundo ficcional, posto que tem como interesse compreender a lógica dos “mundos possíveis” e como funcionam na filosofia, na arte e na literatura. Embora proponha uma pesquisa aplicada aos romances, não exclui a hipótese de que tais formulações não possam adequar-se a demais gêneros, como a crônica, o conto ou, por exemplo, os “textos narrativos” d’*O Cruzeiro*, a serem estudados no decorrer deste capítulo.

Pavel acentua que, para refletir sobre a ficção literária, não é necessário identificar o que é real dentro de um texto literário, de modo a excluir as hipóteses fictícias, mas, sim, procurar usar a teoria dos mundos ficcionais para abordar “questões como a verdade literária, a natureza da ficcionalidade, a distância e a semelhança entre a literatura e a realidade” (PAVEL, 1986, pp. 9-10)³⁴.

Na introdução, Pavel indica que um dos motivos para escrever o livro “é discutir algumas das principais questões levantadas pela teoria da ficção, um campo [então] emergente na encruzilhada da crítica literária e da filosofia” (PAVEL, 1986, p. 1). Com foco no desenvolvimento da linguagem e da lógica, de acordo com Pavel, a filosofia analítica³⁵ fazia um exame muito detalhado dos conceitos textuais construídos, afastando-se assim das representações e da metáfora para se concentrar no estudo literal da escrita. Contudo, Pavel indica que com o

³⁴A fim de eliminar repetições, a partir deste ponto, as citações referentes à obra *Fictional World*, de Thomas G. Pavel, sempre serão traduções nossas.

³⁵ Com foco na análise dos significados, a filosofia analítica, para Pavel, reduziria a teoria da ficção a uma pesquisa sobre a linguagem. O propósito ao apresentar o posicionamento de Pavel acerca da filosofia analítica não tem como intuito adentrar neste campo de análise filosófica, mas demonstrar como o escritor apresenta sua perspectiva para expor a importância do universo ficcional para a investigação das narrativas na crítica literária.

tempo tal concepção vem sendo revista, e a ficção, antes desvalorizada, hoje serve, ao contrário, como modo explicativo de sugestões e modelos lógicos:

Mais recentemente, no entanto, à medida que a justiça própria e as intenções reformadoras da filosofia analítica gradualmente deram lugar a uma perspectiva mais tolerante com a variedade de usos linguísticos, os filósofos da lógica e da linguagem começaram a questionar a solidez de limitar a investigação ao discurso referencial simples. A reorientação trazida pelas pesquisas em lógica modal e semântica do mundo possível chamou a atenção dos lógicos para o estreito parentesco entre possibilidade e ficção (PAVEL, 1986, p. 1).

Logo, conforme apontado por Pavel, nasceu uma preocupação em relação ao discurso ficcional no sentido de que não se poderia simplesmente ignorá-lo ou vê-lo desconectado da realidade: “antes subestimada, a ficção passa a servir como um meio de verificar o poder explicativo de hipóteses e modelos lógicos”³⁶. Segundo essa hipótese, os textos literários não dependem de apenas um mundo ficcional, mas vão além e podem se referir a outros mundos ficcionais possíveis, dentre eles o próprio mundo real, as religiões e as mitologias desvalorizadas. Com o passar do tempo, novos âmbitos de investigações passaram a colaborar para as pesquisas das teorias ficcionais:

A metade e o final dos anos 70 testemunharam uma enxurrada de propostas relativas ao estudo da narrativa e do significado literário ao longo das linhas da semântica formal e da lógica filosófica. Começou a se desenvolver um debate que mostrou que os temas negligenciados de referência literária, mundos ficcionais e conteúdo narrativo podem ser abordados de um ângulo novo e inesperado. Sugeriu que os modelos semânticos formais e, de forma mais geral, a aproximação aos resultados filosóficos no domínio da ficção podem fornecer melhores explicações em várias áreas da narratologia e da estilística.³⁷

Essas novas vertentes de pesquisas fomentaram novos cenários e questionamentos sobre a natureza da ficção, levando a crítica literária a preocupar-se com a dinâmica textual e também com a necessidade de abarcar com mais atenção a multiplicidade de leituras:

O direito de ser subjetivo é amplamente reconhecido; levantam-se sérias dúvidas sobre a possibilidade de atitudes científicas no campo literário; a posição do leitor no intercâmbio literário está sendo consideravelmente aprimorada; por último, mas não menos importante, ao enfatizar a relevância da literatura para questões de interesse humano

³⁶ Ibid., p. 2.

³⁷ Ibid., p. 9.

imediatamente, o advento da crítica feminista restaurou a respeitabilidade da crítica temática (PAVEL, 1986, p. 9).

Assim, quando a literatura ficcional procura se desatar das abordagens textuais impostas outrora, “a teoria da ficção pode responder novamente aos poderes de criação do mundo da imaginação e dar conta das propriedades da existência e dos mundos ficcionais, sua complexidade, incompletude, distância e integração dentro da economia geral da cultura” (PAVEL, 1986, p. 10).

É a partir de tal orientação proposta por Pavel, quanto à criação de “mundos ficcionais” por meio dessas quatro categorias - distância, incompletude, fronteira e tamanho -, que esta dissertação irá abordar os escritos machadianos, nas crônicas e “textos narrativos” escritos para o jornal *O Cruzeiro*.

Entretanto, dado que *Fictional Worlds* propõe, do início ao fim, um amplo estudo sobre a teoria da ficção, foi necessário delimitar uma perspectiva de estudo. Para atingir esse objetivo, um dos conceitos do qual Pavel procura se desvencilhar pode ser utilizado para tal finalidade:

Algumas teorias promovem uma visão segregacionista [...], caracterizando o conteúdo dos textos ficcionais como pura imaginação sem valor de verdade; seus oponentes adotam uma perspectiva tolerante e integracionista, alegando que nenhuma diferença ontológica genuína pode ser encontrada entre as descrições ficcionais e não ficcionais do mundo real.³⁸

Isto é, o diálogo entre os textos ficcionais e não ficcionais deveria prestar-se a unir, e não a afastar, visto que, para Pavel, as concepções da ficção têm como propósito ampliar a relevância e a valorização do próprio texto literário. Entretanto, para chegar a esse objetivo, “é necessário um sistema de inferência que relacione passagens do livro a uma estrutura extratextual cultural e factual”³⁹. Para Pavel, mesmo textos que incorporem acontecimentos reais, entre os quais podemos citar os artigos de jornais, livros de história e biografias, podem ser aceitos como verdadeiros por um grande número de pessoas, ainda que apresentem erros pontuais:

Sua verdade como um todo não é definível recursivamente a partir da verdade das sentenças individuais que as constituem. A verdade global não é simplesmente derivada do valor da verdade local das sentenças presentes no texto. Uma excelente biografia [...] pode ser considerada verdadeira em geral, mesmo que encontremos alguns erros factuais

³⁸ Ibid., p. 11.

³⁹ Ibid., p. 17.

nela... Além disso, um texto pode possuir mais de um nível de significado (PAVEL, 1986, p. 17).

De toda forma, diz, estabelecer uma relação entre o que seja ficcional ou real não é tarefa simples, pois deve-se reconhecer que podem surgir dúvidas por parte dos críticos. A rigor, é “inútil estabelecer procedimentos para avaliar a verdade ou a falsidade de sentenças ficcionais isoladas, uma vez que seu valor de microverdade pode muito bem não ter impacto no valor de macroverdade de grandes segmentos do texto ou no texto como uma totalidade” (PAVEL, 1986, p. 17).

Portanto, para apresentar uma abordagem com uma estrutura conceitual voltada à teoria da ficção, um dos objetivos propostos por Pavel é demonstrar que essa teoria é confrontada com três categorias de investigações que se conectam: as questões semânticas, que incluem problemas demarcacionais como a fronteira ficcional, a distância entre ficção e não ficção, tamanho e estrutura da ficção; o controle estilístico e textual em relação aos protocolos da ficção; e, por fim, a prática ficcional, ou seja, estudá-la como instituição e seu lugar na cultura. Pavel denomina tais categorias de “a tríplice natureza da ficcionalidade” e percorre nesses apontamentos analíticos com foco na “fronteira, distância, tamanho e incompletude” ficcionais (PAVEL, 1986, pp.72-73). Serão essas quatro categorias, portanto, que constituirão o foco de nossas análises.

Mas mesmo as representações de mundos reais também não são fáceis de se retratar:

Construído como conformidade linguística entre os mundos e seus textos, o realismo é um projeto notavelmente corajoso. Até mesmo falar de “seus” textos com respeito aos mundos é um ato de fé, uma vez que a indeterminação da referência e o labirinto dos universos parecem impedir tais ligações firmes (PAVEL, 1986, p. 73).

Tal indeterminação textual pode ser atenuada com a autoconfiança do autor em relação ao mundo que desenvolveu, que produziu como único, com menos indivíduos e de maneira lógica. Ainda assim, a obra pode não se sustentar após uma análise mais pormenorizada: “Nossa memória parece registrar principalmente fatos e personagens, e mesmo quando nos lembramos de linhas isoladas, costumamos selecionar passagens sentenciosas e formais, como se um instinto referencial irreprimível nos pressionasse a ir além do meio textual” (PAVEL, 1986, pp. 73-74).

Pavel propõe, portanto, que nossas lembranças textuais são particularmente atraídas pelos fatos e pelos personagens. Por esse motivo, a leitura cuidadosa é importante, pois, mesmo que se trate de leitores apressados e pouco propensos à contemplação e ao prazer da leitura, Pavel recorda que “textos, mídias não são apenas caminhos referenciais que conduzem a mundos: ler um texto ou olhar uma pintura já significa habitar seus mundos” (PAVEL, 1986, p. 74).

Dessa maneira, um leitor pode estar com uma obra de arte em mãos e, mesmo assim, poderá tender a lembrar de situações relativamente essenciais, segundo seu próprio ponto de vista, rejeitando informações circunstanciais e importantes. Ainda para Pavel, essa compreensão da leitura não é o mesmo que concordar com o proposto, pois conhecer novas leituras pode ter objetivos diversos. O conhecimento adquirido poderá fornecer um novo significado e novas descobertas de versões de mundo, e não apenas a possível versão correta do ponto de vista do autor: “não há meios independentes de descobrir se uma versão é ‘certa’ ou não, a não ser a obediência às várias versões ou algum instinto de ‘correção’” (PAVEL, 1986, p. 75). Então, o mundo possível desenvolvido pelo autor, conforme apontado por Pavel, contribui para penetrar nesse novo universo apresentado, mesmo que o leitor encontre as possíveis “correções”.

O crítico inglês Percy Lubbock⁴⁰, em *A técnica da ficção*, pondera que a obra de ficção é uma obra de arte e, como tal, deve-se buscar mais do que coincidências, e sim forma, plano, composição e tudo aquilo que a desenvolve e enriquece: “E, se a ficção é realmente uma arte, não podemos deixar de reconhecê-lo; e a arte deve ser, visto que seria manifestamente impossível a transcrição literal da vida” (LUBBOCK, 1976, p. 16).

A partir do próximo capítulo, alguns escritos de Machado para o jornal *O Cruzeiro* serão analisados levando em consideração as quatro categorias indicadas por Pavel. Cada uma delas terá como introdução um aspecto das quatro categorias de Pavel para, em seguida, procurar apresentar uma análise dos textos apontados - um “texto narrativo” ficcional combinado com determinada crônica.

Na introdução desta dissertação, foi apresentada a jornada ao longo dos tempos a respeito das crônicas e como Machado fez uso desse gênero no decorrer de sua carreira. Assim, e sendo importante ressaltar, serão as crônicas o chamariz para o estudo das características machadianas em relação à teoria da ficção. Contudo, os textos narrativos contribuirão para realizar o paralelo entre o aspecto ficcional e o real.

7.1 Fronteira

Pavel indica que quando a narrativa ultrapassa as fronteiras da realidade ao introduzir seres míticos, por exemplo, é necessário um pouco mais de cuidado por parte do escritor:

⁴⁰ Lubbock analisa como é a narrativa na técnica ficcional de determinados romances, citando como exemplos, *Madame Bovary*, de Flaubert, *Vanity Fair*, de William Makepeace Thackeray, e *As asas da pomba*, de Henry James. Embora Lubbock também tenha como intuito abranger os romances, o autor indica técnicas ficcionais que podem ser identificadas nos textos narrativos e nas crônicas de Machado.

Os domínios ficcionais passaram por um longo processo de estruturação, ossificação e delimitação. É lugar comum observar que, na maioria das vezes, os artefatos literários épicos e dramáticos arcaicos não têm cenários fictícios, pelo menos para seus usuários primários. Os personagens destes eram heróis e deuses, seres dotados de tanta realidade quanto o mito poderia fornecer. Pois, aos olhos de seus usuários, um mito exemplifica o próprio paradigma da verdade: Zeus, Hércules, Pallas Athena, Afrodite, Agamenon, Paris, Helen, Ifigênia e Édipo não eram fictícios em nenhum sentido do termo (PAVEL, 1986, pp. 76-77).

Pavel destaca que os primeiros autores dos escritos mitológicos utilizavam situações cotidianas, com a representação de pessoas reais, para tentar diminuir a fronteira entre o real e o ficcional. O intuito não era colocar os mortais no mesmo patamar que os imortais, mas, conforme apresentado por Pavel, apresentar seres com atributos da realidade, isto é, dos homens comuns. Contudo, com o universo ficcional inicia-se, por assim dizer, o apagamento da crença na mitologia, bem como a perda referencial de personagens e acontecimentos sagrados, como aconteceu com a mitologia grega e, em alguns casos, com a Bíblia - é possível que os leitores da Bíblia do primeiro século possuíssem um sentimento de religiosidade distinto dos leitores atuais: “Os reinos ficcionais às vezes surgem pela extinção da crença em uma mitologia; em outros casos, inversamente, a ficcionalização se origina na perda do vínculo referencial entre os personagens e eventos descritos em um texto literário e seus correspondentes reais” (PAVEL, 1986, pp. 80-81).

A mitologia na contemporaneidade, “sem perder totalmente os vínculos referenciais com os acontecimentos e personagens que habitaram nosso mundo, tratem seus conteúdos de forma um tanto não referencial”⁴¹, de modo que se estabelece uma separação em que de um lado da fronteira está o mito e, do outro, a realidade. Além dessas fronteiras, Pavel destaca que há uma linha que isola o espaço de representação do espectador ou leitor. Então, como resultado, a ficção também é cercada por fronteiras sagradas, reais e representacionais:

O sagrado e as fronteiras representacionais não circundam apenas a ficção, uma vez que o profano também se distingue do sagrado, e as fronteiras representacionais também nos excluem de alguns domínios não ficcionais: o conteúdo de um livro de história é tão inacessível aos seus leitores quanto o de um romance ou um poema. Dentro dessas fronteiras difusas e múltiplas, os territórios fictícios crescem de acordo com vários padrões (PAVEL, 1986, p. 81).

Através de uma tal disseminação das fronteiras, a ficção, por se desconectar da mitologia,

⁴¹ Ibid.

desenvolve autonomia e se expande em variados modelos. Portanto, a separação entre real e mitologia “injeta vivacidade e significado em eventos e seres, não tanto por colocá-los contra um padrão convencional, mas por encaixá-los à força em tal padrão, ou seja, transportando-os para além das fronteiras da realidade insignificante, no domínio memorável do mito”, ou seja, a fronteira contribui para transformar os personagens mitológicos em seres, por assim dizer, reais, já “o que a mitificação faz com os seres e eventos é torná-los distantes, às vezes inacessíveis, mas ao mesmo tempo nobremente familiares, eminentemente visíveis” (PAVEL, 1986, p. 79).

Sendo assim, o autor de uma obra ficcional segue um caminho que lhe permite passear entre as fronteiras reais e ficcionais. Além disso, ao fazer uso de personagens ficcionais, ele produzirá um mundo que possa apresentar as características que acredita ser interessante introduzir em determinada obra e que, eventualmente, deixaram de ser indicadas em um dado contexto histórico. Então, por ultrapassar essa fronteira, há a possibilidade de propor um novo entendimento ou alterar, de modo ficcional, o fluxo da história, posto que, se há novos padrões de fronteiras que se expandem, o escritor pode aplicar essa nova compreensão no âmbito ficcional por meio de um novo olhar. A respeito desse aspecto, Pavel atesta que os escritos históricos podem vir a distorcer fatos devido a questões ideológicas:

Os romances históricos do século XIX muitas vezes distorcem fatos bem conhecidos por causa de um argumento ideológico, uma prática que se tornou impossível de controlar em nosso século. A estratégia empregada em tais casos assemelha-se à das democracias, ou impérios rodoviários (o Império Otomano, o Império Britânico), que avançam através da expansão ao longo das artérias comerciais, sem sempre assegurar o domínio sobre o interior territorial (PAVEL, 1986, p. 81-82).

De toda forma, as ficções se iniciam com base em algum fato da realidade e esses novos mundos sempre têm algo a mais a ser dito - talvez um ponto oculto ou inexplicável por meio de um personagem, o qual, dentro da fronteira da realidade, não teria oportunidade de apresentar o fato de modo correto:

Ficções exemplares e ideológicas muitas vezes partem de uma base não ficcional, da qual a construção deriva uma forma de legitimidade; então, extensões ficcionais são construídas ao longo de linhas ideológicas, muitas vezes de forma a deixar indeterminadas as fronteiras entre o que é real e o que não é (PAVEL, 1986, p. 82).

Para Pavel, ao ultrapassar a fronteira da realidade, cria-se a oportunidade de apresentar uma probabilidade ao espectador para contemplar um outro viés por meio da ficção. Entretanto,

é preciso cautela porque tal desenvolvimento tem a capacidade de influenciar a própria realidade. Talvez seja um conceito arriscado, a depender da fronteira sugerida por meio da ficção:

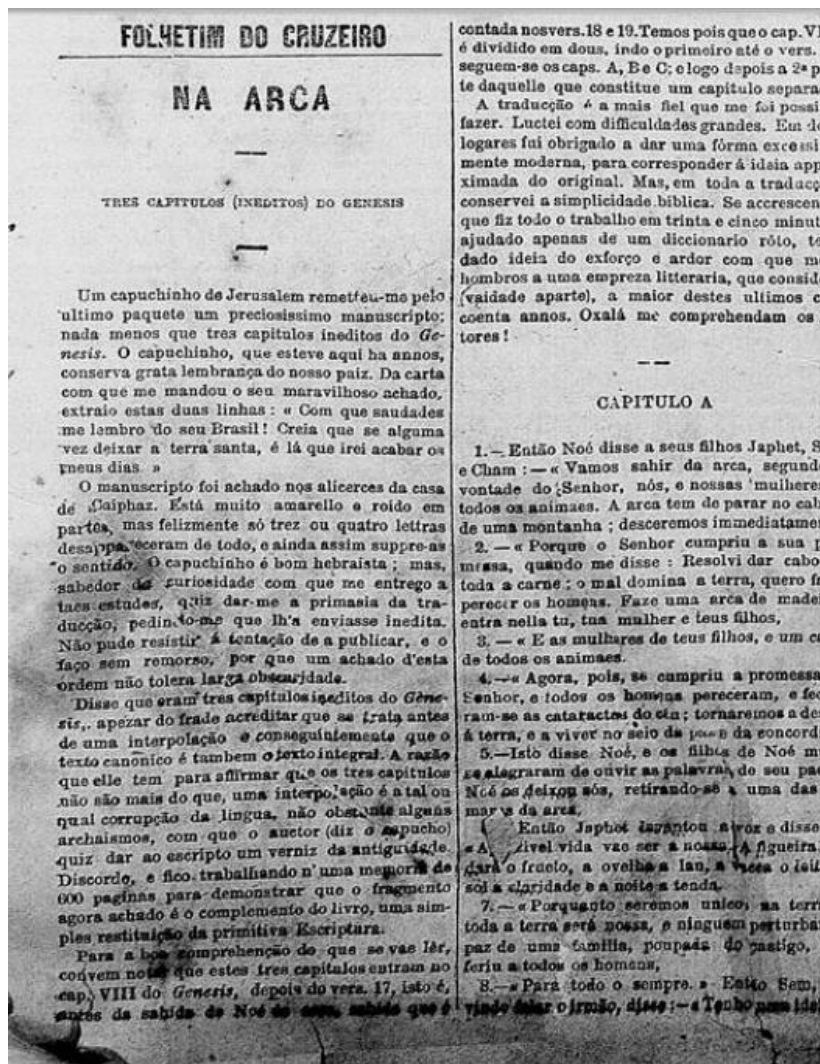
Os domínios ficcionais podem adquirir uma certa independência, subsistir fora dos limites da realidade e, por vezes, nos influenciar fortemente, não muito diferente de uma colônia estabelecida no exterior que desenvolve sua própria constituição incomum e depois passa a afetar de várias maneiras a vida da metrópole. É o caso das ficções de sabedoria, parábolas, fábulas, profecias, *romans à thèse* [...] (PAVEL, 1986, p. 84).

Essa abordagem, a respeito das fronteiras na teoria da ficção, pode ser observada em determinados textos machadianos. Um modelo análogo de fronteiras entre ficção e realidade ocorre no conto “Na arca” e na crônica 11, datada de 11 de agosto de 1878, ambos publicados no jornal *O Cruzeiro*.

Em primeiro lugar, o enredo do conto se inicia com o narrador informando ter recebido, de um capuchinho de Jerusalém, três capítulos inéditos do livro bíblico do Gênesis:

O manuscrito foi achado nos alicerces da casa de Caifás. Está muito amarelo e roído em partes, mas felizmente só três ou quatro letras desapareceram de todo e ainda assim suprestas o sentido. O capuchinho é bom hebraísta; mas, sabedor da curiosidade com que me entrego a tais estudos, quis dar-me a primazia da tradução, pedindo-me que lhe enviasse inédita. Não pude resistir a tentação de a publicar, e o faço sem remorso, porque um achado desta ordem não tolera larga obscuridade (*O Cruzeiro*, 14 de maio de 1878, p. 1).

Figura 5: Introdução do conto “Na Arca” publicada no jornal *O Cruzeiro*



Fonte: Jornal *O Cruzeiro*, 14 de maio de 1878 (Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional)

Conforme mostra a introdução do conto, o narrador sustenta que são escritos relevantes demais para se manter na obscuridade e, então, publica-os. O enredo desses novos capítulos bíblicos descreve a história de Noé dentro da arca esperando as águas baixarem, mas o tema principal da história é a briga entre seus dois filhos, Cam e Jafé, pela divisão da herança no novo mundo.

Quanto à crônica 11, o contexto terá como foco a seção I, onde Machado escreve sobre as eleições primárias que aconteceram em Paquetá. Durante as eleições, ocorreu uma grande confusão em que foi necessário convocar a polícia para que fosse mantida a organização. Entretanto, ao longo da crônica, Machado satiriza a situação informando o contrário do que deveras ocorreu, aludindo que não houve nenhum problema, mas que foi inevitável dispensar a polícia devido à ordem, não desordem, que estava no local. Continua a narrativa chamando Paquetá um lugar de paz e que deveria servir de modelo para eleições futuras. Por fim, zomba da complicação eleitoral com uma referência bíblica: “Este procedimento faz crer que Paquetá é o

seio de Abraão, a morada da concórdia pública, o primeiro centro forte de uma educação política” (ASSIS, 2008, p. 201).

Granja e Gledson explicam que a crônica 11 expõe o sarcasmo e humor machadianos ao ficcionalizar uma suposta tranquilidade relacionada às questões políticas em Paquetá:

O sarcasmo e o humor atingem o ápice nas duas crônicas seguintes a 11 e 12. A primeira seção da crônica 11 consiste em uma elaborada ficção envolvendo a ilha de Paquetá, suposto refúgio de paz em meio ao caos e à violência [...] *ficções* que refletem no processo político de uma ou outra forma (ASSIS, 2008, p. 51).

Assim, quando o escritor sugere uma suposta normalidade dentro do sistema eleitoral de Paquetá é justamente para satirizar o ocorrido. Talvez a situação tenha sido exposta em outros meios de comunicação da época e os leitores houvessem sabido o que de fato ocorreu na ilha. De todo modo, Machado prossegue de modo irônico, inserindo na crônica seres e locais fictícios, entre eles o mito da “Ilha dos Amores” de Camões, as Caravelas de Vasco da Gama, a obra *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga e a passagem bíblica a respeito do seio de Abraão. Essa postura, ainda segundo Granja e Gledson, chama atenção para o fato de que:

Se mudarmos o objeto de nossa atenção, dos acontecimentos e da sua verdadeira explicação para o relato que Machado faz deles, daremos mais um passo em direção ao entendimento da visão que fundamenta essas crônicas e, junto com isso, da ficcionalização de acontecimentos, seu traço mais peculiar (ASSIS, 2008, p. 52).

A ficcionalização pode indicar, então, que sua leitura da situação não tinha como ser levada a sério, bem como aqueles homens em Paquetá. Machado desde o princípio se diverte com a situação, com os homens da base eleitoral e os demais a estes unidos, visto que deveriam se portar de modo adequado e ao contrário, já nas questões preliminares do sistema político, se desentendem a ponto de a polícia ser acionada para conter a confusão.

Ao longo da crônica não é incomum ler comentários humorados como: “reunidos os votantes no adro da igreja, entretiveram-se num fadinho neutro. Umbigos liberais tocavam os umbigos conservadores, ao som da viola republicana: era a fraternidade política e coreográfica”⁴². Em outro momento, próximo da hora do voto, Machado aponta uma estima mútua totalmente imaginativa entre os possíveis futuros governantes:

⁴² Ibid., p. 200.

Aproximando-se a hora eleitoral, foi servido um lauto almoço, composto de iguarias, que não eram peixe nem carne: ervas, frutas, ovos, leite, confeitos e pão. Brindaram-se a todas as harmonias, desde a harmonia das esferas até a dos corações; leram-se madrigais; glosou-se o mote: Hei de amar-te até morrer. Seguiram-se as chamadas do costume, ao som de lindas peças executadas pela banda da sociedade particular Flor Paquetaense. Cada votante, por uma delicada competência de generosidade, votava nos candidatos do partido adverso (ASSIS, 2008, p. 200).

As citações extraídas das crônicas de Machado estão em conformidade com o que Gledson e Granja apontaram, pois aparentemente não foi sem alguma ideologia que Machado ficcionalizou a própria crônica. Mas, sobretudo, vai ao encontro do proposto por Pavel em relação aos romances histórico do século XIX (que ajustamos para os escritos de menor extensão): “os romances históricos do século XIX muitas vezes distorcem fatos bem conhecidos por causa de um argumento ideológico, uma prática que se tornou impossível de controlar em nosso século” (PAVEL, 1986, p. 81). Assim, quando Machado demonstra qual deveria ser a conduta ideal para um político nas eleições, termina por expor a verdade porque, quando altera os comportamentos dos personagens políticos, ultrapassa a fronteira da representação do real:

Da mesma forma, as ficções exemplares e ideológicas muitas vezes partem de uma base não ficcional, da qual a construção deriva uma forma de legitimidade; então extensões ficcionais são construídas ao longo de linhas ideológicas, muitas vezes de forma a deixar indeterminadas as fronteiras entre o que é real e o que não é (PAVEL, 1986, p. 82).

Ao ultrapassar a fronteira representacional, baseado em uma situação verdadeira, Machado, aparentemente, afasta o leitor da realidade a ponto de ficar difícil determinar se o que escreveu é real ou não - pelo visto é o que Machado faz quando zomba da conduta política e insere, na crônica 11, referências reais e ficcionais.

Pavel também indica a importância da representação ao longo da narrativa: “A representação serve para alterar o cenário ontológico mais do que qualquer outro meio, a ponto de, por vezes, um mesmo texto ser interpretado como ficcional ou não, conforme a presença ou ausência de representação, do autor ou do leitor” (PAVEL, 1986, p. 89). Então, ao tratar o fato de maneira distinta do que aconteceu, Machado talvez consiga alcançar o propósito da representação da fronteira, algo que Pavel descreve como uma modificação do cenário ontológico. Em outros termos, o mesmo texto pode ser ficcional ou real - tudo depende da presença ou ausência representacional, seja do leitor ou escritor.

A crônica 11 fornece uma descrição de um dado momento histórico nas eleições em

Paquetá. Contudo, embora de maneira cômica, o relato de Machado mostra que, infelizmente, a verdade em Paquetá não foi conforme relatou. Então, ao fim da seção da crônica, aparentemente modula o tom e, considerando talvez uma futura reforma eleitoral, afirma que “vem a propósito dar um conselho aos futuros legisladores”, o de não associar a igreja às eleições, alertando sobre o perigo dessa união:

Que as procissões saiam à rua não há inconveniência palpável; mas que os comícios sejam convocados para a igreja, eis o que é arriscado, e em todo o caso ocioso. Na igreja reza-se, prega-se, medita-se, conversa a alma com o seu Criador; as paixões devem ficar à porta, com todo o seu cortejo de causas e fins, e os interesses também, por mais legítimos que sejam (ASSIS, 2008, p. 202).

Mesmo com o sarcasmo e o humor referidos por Granja e Gledson, nessa crônica o autor parece conseguir introduzir um apontamento pessoal, de modo que o leitor possa ser capaz de ter sua própria impressão. Acerca desta temática, Lubbock analisa da seguinte maneira a posição do narrador:

Imagino o romancista diante de uma situação da sua história em que, por algum bom motivo, se faz mister algo mais que a simples impressão que o leitor poderia formar por si mesmo, se tivesse presenciado a cena com os próprios olhos. Trata-se de uma narrativa genérica de muitas coisas, ou de determinada visão dos fatos, baseada no conhecimento interior, que deve ser apresentada ao leitor [...] Mas não pode esquecer que o relato dessas emoções é um assunto subjetivo, que lhe pertence [...] Tudo isso é muito vívido para o autor, que viu e sabe; mas o leitor está mais distante (LUBBOCK, 1976, p. 82).

Ainda que Lubbock tenha como foco o romance, sua hipótese é aplicável às crônicas e textos curtos, porque ambos, leitor e autor, porventura não compartilharam da mesma circunstância ou, então possuem visões distintas do contexto relatado. Assim, para Lubbock, quando o autor expõe o próprio ponto de vista, este deve ser visto como um fragmento da ação narrativa e auxiliar para a reflexão do leitor.

De toda forma, a crônica publicada era mais voltada para o que aconteceu naquele evento específico; já o conto “Na Arca” narra o que, possivelmente, não poderia descrever dentro da crônica 11. O espaço no folhetim para as crônicas “Notas Semanais” tinha como finalidade a publicação de notícias que ocorreram ao longo da semana. Sendo assim, de certo modo, Machado não poderia ultrapassar a fronteira representacional, segundo Pavel, porque tinha de publicar as informações semanais. Então, dispondo de um espaço para publicar esses textos narrativos, Machado as utilizou, ao que parece, para realizar uma crítica ácida.

As partes supostamente reais do conto são as referências bíblicas, as quais, a depender do leitor, podem aparentar apenas uma referência mítica. Seria o objetivo de Machado, ao falar dos supostos três novos capítulos do livro do Gênesis, narrar a história por um novo panorama e sugerir ao leitor o surgimento da ganância humana, como ocorrida em Paquetá, o seio de Abraão? Não é possível afirmá-lo, mas determinadas analogias entre a crônica e o conto talvez possam contribuir para o entendimento do que Machado intencionava.

Em um primeiro momento, ele desenvolve um enredo no qual não existe qualquer procedência, isto é, o que ocorreu nos quarenta dias com Noé e sua família dentro da arca. Como o foco principal da narrativa é a disputa entre Cam e Jafé para herdar a nova terra, o enredo do texto termina por não ser complexo. Ambos os irmãos tinham toda terra para desbravar à frente e teriam espaço suficiente para habitar o novo Éden, visto que Deus expurgou a terra de toda maldade e sofrimento. Todavia, antes mesmo de as águas baixarem, os irmãos travaram uma grande briga por algo fútil, pois poderiam iniciar uma nova vida em qualquer espaço sem necessidade da divisão de terras.

As similaridades entre a crônica 11 e o conto também se apresentam em outros pontos: a referência bíblica, a discussão por poder e a ganância sobre quem imporá sua autoridade. O fato de relacionar dois lugares considerados sagrados nos textos, demonstra que o ambiente, aparentemente, não significa muito quando a ganância do homem está envolvida na situação.

Cam e Jafé, por exemplo, não tinham necessidade de brigar, tampouco a discussão em Paquetá teve sentido, já que ambas as situações não deveriam chegar ao patamar que chegou se todos fizessem sua parte de maneira honesta e correta. O conto acentua como a ambição se espalhou pelo mundo, pois a família de Noé recomeçaria toda a estrutura familiar da terra, e os problemas surgiram antes mesmo de se estabelecerem. Assim, o que aconteceu em Paquetá teria sido apenas consequência e reflexo da cobiça do homem desde que as águas do dilúvio baixaram.

A fronteira que Machado ultrapassa por meio do conto com os três novos capítulos do livro de Gênesis vai além do escrito na crônica 11, pois, conforme apontado por Lubbock, “o autor fornece a opinião dele, mas pode tratá-la como se essa opinião também fosse um fragmento da ação” (LUBBOCK, 1976, p. 82). Assim, Machado utiliza essa oportunidade para, eventualmente, apresentar o mundo como vê, como “um fragmento da ação”.

Machado também poderia formar novos personagens, com novas características e até personalidades. Em vez disso, como desenvolvido na crônica, fez uso de referências e personagens bíblicos. As noções subjetivas do contexto bíblico são incorporadas, segundo Pavel, como figuras alegóricas e, embora a história de Noé seja familiar ao leitor de então, este não detém informações históricas da família bíblica. Pavel esclarece que, de modo irônico, a alegoria termina por ser um modo de ratificar a “literariedade do mundo”:

Ironicamente, a alegoria torna-se uma forma de afirmar a literariedade do mundo; sendo tudo exatamente como é, sem alternativa possível, só há duas maneiras de representar o significado: contando histórias sobre eventos e personagens significativos em si mesmos - daí as histórias sagradas - ou elevando eventos atuais e insignificantes ao nível de conceitual generalidade, operação que leva ao exemplo ou, quando se perdem as determinações individuais, ao aparecimento de personagens alegóricos (PAVEL, 1986, p. 83).

Em termos simples, se a narrativa permanece igual e sem outras possibilidades, há dois modos de representações: apresentar uma narrativa relacionada a eventos e personagens que possuem significados e conhecimentos, de certo modo, universais, como Noé e sua família - ações que para Pavel podem contribuir para a moralidade - ou estimular narrativas que não possuem representações tão relevantes de modo universal, como a ocorrência política em Paquetá por meio dos personagens ficcionais e reais, citados por Machado ao longo da crônica:

Acabada a apuração, todos os eleitos protestaram contra o resultado, declarando que, em consciência, os eleitos eram os outros. Não consentindo os outros, propôs um mesário anular o trabalho e voltarem de novo em candidatos que não residissem na paróquia. O que se fez prontamente com o resultado seguinte:

Barba-Roxa.....	47 votos
João Sem Terra.....	47 “
Nostradamus.....	45 “
Gregório de Matos.....	45 “
Pausânias.....	44 “
Maragogipe.....	44 “
Rui Blas.....	41 “ (ASSIS, 2008, p. 201).

Um outro aspecto, em relação à fronteira da ficção é a mobilidade:

A mobilidade e a pouca determinação das fronteiras ficcionais muitas vezes fazem parte de um padrão maior de interação entre o domínio da ficção e o mundo real. Os domínios ficcionais podem adquirir uma certa independência, subsistir fora dos limites da atualidade e, por vezes, nos influenciar fortemente (PAVEL, 1986, p. 84).

Isso se dá porque a definição entre o real e ficcional, de acordo com a fronteira da ficção, podem auxiliar na comunicação entre esses dois mundos. O conto “Na arca” pode, porventura, desatar um nó para essas possibilidades ficcionais e apresentar uma tendência importante à ficção, tendência esta que Pavel define como a independência da ficção a ponto de influenciar

significativamente a conduta e a vida de alguém. Dessa forma, a ficção abarca um significativo aspecto cultural, visto que o entendimento e a compreensão se encontram na estrutura ficcional.

A utilização desses personagens ficcionais nos dois escritos de Machado - crônica 11 e o conto “Na Arca” – sugerem a mobilidade e a pouca determinação das fronteiras ficcionais. Machado teria assim pretendido ilustrar a ambição do ser humano desde que a humanidade veio à existência, apresentando o outro lado da história com referências e personagens conhecidos, embora, de certa maneira, sagrados.

Pavel aponta ainda que “deparamo-nos com territórios levemente delimitados: fronteiras vagamente reconhecíveis separam a ficção do reino do sagrado e da realidade; no entanto, permanecem lacunas, manchas indefinidas, sobreposições” (PAVEL, 1986, p. 82). Assim, a crônica 11 de Machado configura esse espaço delimitado onde se encontram as lacunas; então, a fronteira entre ficção e realidade é sobreposta com a “fronteira entre a performance e o espectador”, em que este observa a narrativa por uma outra perspectiva, que é a ficcional. As categorias do real e do mito aproximam-se, assim, quando o autor os coloca no mesmo patamar ao se servir da fronteira representacional entre o mito e a realidade - os homens de Paquetá e Cam e Jafé.

7.2 Distância

Sobre a importância da distância na constituição dos mundos ficcionais, Pavel esclarece que o leitor se emociona com o enredo porque ele lhe permite projetar um “ego fictício”, participando da narrativa de modo indireto:

Nós também visitamos terras fictícias, as habitamos por um tempo, nos misturamos com os heróis. Somos movidos pelo destino de personagens fictícios, pois, [...] quando envolvidos em uma história, participamos de acontecimentos ficcionais projetando um ego fictício que assiste aos eventos imaginários como uma espécie de membro sem direito a voto. Essa explicação daria conta da plasticidade de nossas relações com a ficção: somos movidos pelas situações e personagens mais improváveis – reis gregos, ditadores orientais, donzelas obstinadas, músicos insanos, homens sem qualidades (PAVEL, 1986, p. 85).

O espectador ou leitor não se envolve diretamente na história porque ela existe para ser lida, representada ou assistida, e tal distanciamento permite ao leitor manifestar os sentimentos mais profundos em relação aos personagens ou à própria história, mas sem que isso coloque em risco sua própria existência. A distância oferece um certo conforto ao leitor, talvez, justificando

os sentimentos mais improváveis, pois, quando o leitor projeta esse ego fictício na narrativa ficcional, é este que se emociona, sofre e estabelece identificação com as personagens.

Para Pavel, essa distância é um meio de encaminhar “nossos egos fictícios como observadores do território [...]; eles se emocionam, não nós, eles temem Godzilla e choram com Julieta, apenas emprestamos nossos corpos e emoções por um tempo a esses egos fictícios [...]”; esses egos fictícios possuem aptidões para sentir e se emocionar do que os egos reais⁴³.

Nessa linha de raciocínio proposta, o leitor pode não se intrometer em uma situação problemática pela qual o personagem esteja passando, seja em um filme, um livro ou uma peça teatral. Isto se dá porque, mesmo com o ego fictício, essa distância produz um vínculo psicológico tão genuíno com a ficção que, mesmo o leitor/espectador observando um cenário de perigo, não finalizará a leitura ou a apresentação. A respeito desse aspecto, Pavel informa:

O espectador de um filme de terror é abalado pelo medo ao ver na tela o monstro de cuja inexistência no mundo real ele nunca duvida. Ele sabe que a distância do mundo ficcional é tal que o monstro jamais poderia ultrapassar os limites representacionais da tela e invadir o teatro; essa certeza o impede de sair da apresentação e chamar a polícia. O medo do espectador é, no entanto, bastante autêntico, e surge a questão de como uma mesma pessoa pode experimentá-lo e não reagir (PAVEL, 1986, p. 86).

Para Pavel, aparentemente o leitor possui consciência da importância dessa distância, compreendendo não ser sensato ultrapassar a fronteira da ficção e, porventura, perder essa liberdade de observar e não precisar intervir na cena ou na leitura apresentada. Entretanto, através do ego fictício, o leitor pode experimentar os sentimentos desenvolvidos ao longo da leitura ou apresentação, dentre os quais o medo, a paixão e a pena.

Esse sentimento que o leitor desfruta, derivado da categoria da distância, lhe proporciona uma sensação de bem-estar: estando na fronteira da ficção, seu mundo real não é diretamente afetado. Nesse mundo ficcional, o leitor pode imaginar o próprio destino e mesmo alterar histórias e ideologias.

Seguindo tal conjectura e utilizando as ideias apresentadas por Marie-Laurie Ryan⁴⁴, Pavel argumenta que o próprio autor finge ser um narrador - algo que parece fazer sentido se pensar no narrador que pretende apresentar os fatos com os ajustes que julgar necessários e importantes dentro da ficção:

⁴³ Para diferenciar o ego fictício do espectador e leitor do real, Pavel os denomina de egos reais.

⁴⁴ Marie-Laure Ryan é uma estudiosa e crítica literária com diversos livros e artigos sobre narratologia, ficção e cibercultura, dentre eles *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (1991); *Narrative across Media: the Languages of Storytelling* (2004; organizadora) e *Avatars of Story* (2006).

Tanto os contrafactuais quanto a ficção obedecem ao que Ryan chama de “princípio de ponto de partida mínimo”, afirmando que “construímos o mundo da ficção e dos contrafactuais como sendo o mais próximo possível da realidade que conhecemos. Isso significa que projetaremos sobre o mundo enunciado tudo o que sabemos sobre o mundo real, fazendo apenas os ajustes que não podemos evitar”. [...] Ryan sugere que a ficção literária se origina na atividade de se passar por outra pessoa ou fingir ser outra pessoa. Nesse modelo, o autor de ficção finge ser o narrador. Essa posição se aproxima da teoria da ficção dos atos de fala de Searle [...], onde o discurso ficcional consiste em afirmações fingidas (PAVEL, 1986, p. 88).

Quando Pavel ressalta que o autor de ficção finge ser o narrador, também lança mão das reflexões do filósofo analítico norte-americano John Searle em relação às afirmações fingidas. Searle utiliza duas passagens: uma não ficcional, do jornal *The New York Times*, e outra do romance *O Vermelho e o Verde*, de Iris Murdoch. Nesta explanação, propõe que “uma asserção é um tipo de acto ilocutório que obedece a determinadas regras semânticas e pragmáticas muito específicas” e cita quatro regras descritas como essenciais, dentre elas a regra da sinceridade: “quem fala compromete-se com a crença da verdade na proposição” (SEARLE, 2011, p. 3).

Então, esse autor ficcional, por meio de atos ilocutórios ou asserções, pode transmitir situações imaginárias ao leitor/espectador onde três pontos podem ser listados: atrair à leitura, estimular a projeção do ego ficcional e, também, sua inserção no mundo imaginário, mesmo à distância. Esta possível troca de experiências entre leitor e escritor, explica Pavel, “serve para alterar o cenário ontológico mais do que qualquer outro meio, a ponto de, por vezes, um mesmo texto ser interpretado como ficcional ou não, conforme a presença ou ausência de personificação, do autor ou do leitor” (PAVEL, 1986, p. 89).

Essa interação ocorre, pois, em um ambiente protegido, o leitor mantém algum grau de distância. Contudo, o retorno do leitor para o mundo real não é totalmente desprovido de receio, pois leitor e autor compreenderam que a representação se originou de algum aspecto da realidade. Assim, talvez involuntariamente, possam adquirir as características dos personagens de ficção, por meio da representação real de seres da sociedade e como participantes do mundo ficcional:

Se o teste da distância é a representação, sua medida deve ser o *esforço* de representação, a tensão necessária para o ego projetar seu substituto ficcional. E embora seja razoável supor que esse esforço deva ser aumentado ou diminuído de acordo com a distância “objetiva” entre o mundo do espectador e o mundo ficcional, é igualmente provável que o estilo de apresentação ficcional possa independentemente adicionar ou diminuir a distância *percebida* (PAVEL, 1986, p. 92).

Aparentemente, para a ficção ter resultado, leitor e autor devem fingir que nunca houve essa distância, que não estão imersos no mundo ficcional. Para fundamentar tal posicionamento, Pavel diz que o conhecimento da ficção por meio dos egos ficcionais não implica em perder a identidade real, o bom senso ou as emoções de sempre; o conhecimento ficcional adquirido não deve ser tratado distintamente de um conhecimento real:

Quando ocorrem diferenças com relação a conhecimentos adquiridos ou hábitos emocionais, elas devem ser processadas da mesma forma que as novas informações não ficcionais. O ego ficcional personificado examina os territórios e eventos ao seu redor com a mesma curiosidade e ânsia de verificar a interação entre igualdade e diferença, como qualquer viajante em terras estrangeiras. A distância ficcional parece se resumir à diferença e, para ser administrável, a diferença deve ser reduzida ao mínimo (PAVEL, 1986, p. 89).

A personalidade alternativa do leitor que penetra no mundo ficcional, assim como qualquer forasteiro ou viajante em um novo ambiente, é realizar as devidas análises do novo lugar. Deste modo, a distância ficcional tem a função de administrar o novo conhecimento e interpretar como aplicá-lo à própria realidade.

Wayne C. Booth, antecipou, de certo modo, essa linha de pensamento de Pavel a respeito do narrador como auxiliar do leitor. Para Booth, se o leitor possuir um guia interessante, pode aprender a desenvolver uma melhor análise literária e assimilar com mais propriedade a leitura de um texto. Em *A retórica da ficção*, apresenta diversas e avançadas discussões sobre a funcionalidade da forma ficcional, dentre as quais estão como o autor pode tornar a leitura de um romance mais compreensível ao leitor utilizando uma narrativa atraente: “o autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade, seja de que modo for” (BOOTH, 1980, p. 35).

No capítulo “O contar feito mostrar”, Booth destaca como narradores fidedignos são os porta-vozes de autores implícitos:

Narradores [...] podem se tornar companheiros e guias bem distintos dos prodígios que têm a mostrar. A nossa admiração, afeição, simpatia, fascínio ou respeito [...] é mais intensa porque é feita pessoal: o contar é, em si, a apresentação dramática de uma relação com o alter ego do autor a qual, em ficção estritamente impessoal é, frequentemente, menos viva porque apenas implícita” (BOOTH, 1980, p. 228).

Contudo, Booth ressalta que pode ser exagerado chamar de identificação o que ocorre entre autor e escritor, mas reconhece que “há alturas em que nossos juízos se fundem por

completo com os deles [autores]. A nossa rendição não tem que ser dramatizada, com a presença aberta da voz do narrador” (BOOTH, 1980, p. 229). De todo modo, embora haja essa identificação e o leitor possa obter um padrão mais elevado de cultura ou sabedoria do que o narrador, o mundo ficcional apresentado por este é mais elevado do que o desenvolvido por aquele, pois foi uma criação própria:

Mas, de um modo geral, ele consegue apresentar-se no plano mais elevado do seu mundo; e, pelo menos temporariamente, do nosso. Ele não tenta escrever para outro mundo; e, para este, encontra o ponto médio ideal entre graus demasiados ou insuficientes de piedade, benevolência, sabedoria e conhecimento do mundo (BOOTH, 1980, p. 233).

É um aspecto importante visto que, mesmo que o leitor seja detentor de um amplo contexto cultural, o mundo ficcional foi desenvolvido pelo narrador e está nas mãos deste elevar a qualidade da ficção, porque construiu a própria narrativa. Uma das referências práticas apresentadas por Booth a respeito desse modelo de narrador está no romance *Tom Jones* de Henry Fielding.

Aplicando sua análise, Booth destaca que, embora haja o distanciamento do leitor, pode existir uma identificação com o personagem porque a história desenvolvida pelo narrador é envolvente. Um exemplo desse narrador apresentado no romance de Fielding se encontra no capítulo oito. Em um dado momento, Tom Jones, junto com o couteiro e único amigo Black George, é flagrado furtando uma perdiz nas terras do rígido Sr. Western. Tom Jones se encontra sozinho nessa situação já que o amigo fugiu, mas prefere sofrer um pesado castigo a denunciar quem estava em sua companhia. Apenas com essas informações o leitor não se incomodaria com os açoites que Tom Jones recebe. O narrador, por outro lado, vem em socorro do herói e esclarece que, embora travesso, das muitas situações complicadas que Tom Jones se envolve, algumas dessas ocorrências foram estimuladas por Black George, conforme o narrador atesta:

Para falar a verdade, talvez alguns dos crimes de Tom Jones [...] tenham sido cometidos por estímulo desse sujeito. Pelo menos em dois ou três deles o homem entrava como cúmplice: o pato inteiro e grande parte das maçãs haviam se destinado ao uso do couteiro e de sua família, embora apenas Jones fosse descoberto e houvesse suportado sozinho toda a dor da culpa, do castigo e do mau nome (FIELDING, 2017, p. 50).

Para Booth, de forma similar ao que Pavel proporia mais tarde, o distanciamento e o olhar do narrador podem contribuir para o leitor colocar as concepções apresentadas pelo protagonista na própria realidade e, assim, melhorar determinados comportamentos que pensa ser necessário

corrigir. Além disso, sem a informação do narrador, o leitor não saberia que Tom Jones, até certo ponto, é ingênuo e um amigo confiável. Por esses e outros exemplos, Booth destaca que o aparente distanciamento do narrador pode convencer o leitor que é imprescindível a presença de um guia na compreensão das entrelinhas do romance:

O que digo pode parecer mera tautologia: os narradores interessantes são interessantes. Mas é muito mais do que isso: certos narradores interessantes desempenham nas suas obras um tipo de função que não poderia ser desempenhada de outra forma: Não são só apropriados ao contexto, embora isso seja essencial. Começaram e continuam a resultar porque persuadem o leitor a aceitá-los como oráculos vivos. São guias fidedignos, não só do mundo dos romances em que aparecem, mas também das verdades morais do mundo exterior ao livro (BOOTH, 1980, pp. 235-236).

Além do mais, um narrador habilidoso, ainda que por meio da distância ficcional, também consegue estabelecer certo vínculo com o leitor porque o próprio estilo pode se tornar um fator de atração.

Ainda ponderando sobre o controle da distância e a perspicácia do narrador, Booth desenvolve um capítulo dedicado ao romance *Emma*, de Jane Austen, em que a protagonista se mostra aos poucos. Diferentemente da obra de Fielding, onde é possível rir das confusões e até desenvolver uma aproximação sentimental, *Emma*, embora também haja situações cômicas, apresenta muitos episódios que estampam os defeitos da heroína. Então, o distanciamento ou aproximação terminam por ser de um ponto de vista distinto da maneira como se dá em *Tom Jones*, porque o leitor compreende que as malícias deste são, até certo ponto, inocentes; já as atitudes de Emma, nem tanto - é preciso ficar atento à narrativa e ao narrador para compreender seu comportamento.

Um exemplo se encontra no capítulo 17. Harriet Smith, amiga de Emma, estava interessada em Robert Martin e é pedida em casamento por ele. Entretanto, Emma a persuade a recusar pelo fato dele ser apenas um fazendeiro. Logo depois, procura unir Harriet a Mr. Elton, mas, em certo momento, ele se declara para Emma. Quando essa situação vem à tona, em um primeiro instante, o leitor não compreende os sentimentos de Emma, porém o narrador age como porta-voz quando descreve os sentimentos da heroína após contar à amiga Harriet o ocorrido:

Suas lágrimas [de Harriet] caíram em abundância, mas sua dor era tão verdadeira, que nenhuma dignidade poderia torná-la mais respeitável aos olhos de Emma e ela a escutou e tentou consolá-la com todo o coração e compreensão, realmente convencida no momento de que Harriet era a criatura superior entre elas duas. E que se assemelhar a ela

serviria mais ao seu bem-estar e à sua felicidade do que todo o gênio ou a inteligência poderiam fazer (AUSTEN, 2021, p. 110).

Assim, quando o narrador diminui a distância, esclarecendo a conduta, os arrependimentos e o contexto social da narrativa de acordo com o comportamento da personagem, reduz o distanciamento. Como ponderado por Pavel, tal distanciamento emocional induz o leitor a despertar determinados sentimentos pelos personagens por meio do ego ficcional. Booth diz algo semelhante quanto à redução da distância emocional:

Quando se reduz o distanciamento emocional, a tendência natural é reduzir - ao acaso - o distanciamento moral e intelectual. Ao reagir aos defeitos de Emma de dentro para fora, como se dos nossos defeitos tratasse, é bem possível que não só a perdoemos, como os ignoremos também (BOOTH, 1980, p. 265).

Então, é menos complicado não simpatizar ou se identificar com Tom Jones e Emma tendo em vista que muitas de suas confusões no enredo são explicadas pelo narrador e, talvez, possam não causar tanta preocupação ao leitor: “Jane Austen, tal como Henry Fielding, é mensageiro de espírito, sapiência e virtude” (BOOTH, 1980, p. 279). Ambos os romancistas alcançaram o principal objetivo dentro de uma obra ficcional - seus narradores não desestimulam a experiência do leitor, e o distanciamento mostra que conhecem seus personagens por apresentá-los numa experiência única, a qual seria possível somente por meio “duma escolha do ângulo de visão moral, e não apenas técnico, a partir do qual a história é contada” (BOOTH, 1980, p. 280).

A fundamentação em relação à distância pela teoria ficcional de Pavel e o encadeamento prático apresentado por Booth por meio dos romances *Tom Jones* e *Emma* servem como base para compreender o narrador ficcional no texto “Um cão de lata ao rabo” e como Machado utilizou este texto para desenvolver a crônica 6, datada de 7 de julho de 1878 - ambos publicados no jornal *O Cruzeiro*.

A temática da crônica se desenvolve porque Machado tinha em mãos o relatório de um diretor escolar, escrito de maneira extremamente formal, e o elogia de modo irônico:

É o caso que tenho diante de mim o relatório do diretor das escolas normais de uma das nossas províncias, cujo nome, aliás, não digo, por não ofender a modéstia daquele cavalheiro. Não havia nada que saborear num relatório, se o de que trato fosse parecido com os outros, seus anteriores e contemporâneos. Mas não; o distinto funcionário entendeu, e entendeu muito bem, que lhe cumpria temperar o estilo oficial com algumas especiarias literárias. Na verdade, o estilo oficial ou administrativo é pesado e seco, e o tipo geral dos relatórios poderíamos figurá-lo bem em um sujeito pautado, gravata de sete

voltas, casacão até os pés, bota inglesa, sobraçando um guarda-chuva de família. Não foi esse o modelo do diretor das escolas normais. Escritor ameno, imaginoso, erudito, deu um pouco mais de vida ao tipo clássico; atou-lhe a pescoço um lenço azul, trocou-lhe o casacão em fraque, substituiu-lhe o guarda-chuva por uma bengala de Petrópolis (ASSIS, 2008, pp. 143-144).

Para contextualizar a suposta relevância do relatório que pretende compartilhar, Machado se mostra distanciado ao apresentar as características e peculiaridades morais do diretor como as de alguém ponderado, imaginoso e cujos escritos dão mais vigor ao estilo clássico. Alega que o maravilhoso modelo pode sofrer alguma resistência da antiga tradição, mas “nenhuma reforma se fez útil e definitiva sem padecer primeiro as resistências da tradição, a coligação da rotina, da preguiça e da incapacidade. É o batismo das boas idéias; é ao mesmo tempo o seu purgatório” (ASSIS, 2008, p. 144). Então, introduz as seções da crônica: faz a introdução com o título de um prato refinado, depois apresenta um trecho do relatório do diretor escolar e, em seguida, escreve a notícia da semana:

Isto dito, intercalarei nesta crônica de hoje algumas boas amostras do documento de que trato, impresso com outros submetidos ao presidente; e para em tudo conservar o estilo figurado da primeiras linhas, e porque o folhetim requer um ar brincão e galhofeiro, ainda tratando de coisas sérias, darei a cada uma de tais amostras o nome de um prato fino e especial, — *um extra*, como dizem as listas dos *restaurants*.

Sirvamos o primeiro prato.

LÍNGUAS DE ROUXINOL

“Vassalo das normas legais e regulamentares, tenho a honra de vir, tirando forças da minha fraqueza, cumprir esse meu embargoso dever, depondo nas amestradas mãos de V. Exa., pelo ilustre veículo, que me é prescrito (a laureada diretoria de instrução pública), o fruto desenvolvido das emendas do meu secretário, esse tributo obediencial, que compete a V. Exa.”

“... assim, pois, com a paciência com que a misericórdia sói acompanhar a justiça, em sua marcha salutar, espero V. Exa., para compreender-me, me siga pelos andurriais por onde, perdido de monte em monte, serei forçado a peregrinar” (ASSIS, 2008, p. 144).

Conforme apresentado, o primeiro prato o cronista chama de “Língua de rouxinol”, seguido por “Coxinhas de rola”, “Peito de perdiz à milanesa”, “Faisão assado”, “Pastelinhos”, “Compota de marmelos” e o “Brinde final”. Não há qualquer ligação entre as citações apresentadas e, ao que parece, fica claro que a intenção era somente apresentar o rebuscamento do relatório apresentado pelo diretor.

A respeito dessa crônica, Granja e Gledson atestam que a questão figurada por Machado

é relacionada ao incômodo no desvirtuamento da linguagem para informar algo simples, já que não havia a necessidade de escrever de uma maneira exagerada num relatório escolar:

Trata-se, com certeza, de uma questão cuja importância não é meramente literária. O tema de Machado é a corrupção da língua e o seu uso em situações de cada dia, seja no jornalismo, na propaganda, na política, nas escolas ou na burocracia. Sua postura, talvez surpreendentemente, parece ser a de que a língua deve ser usada de maneira clara, com o mínimo de floreio (ASSIS, 2008, p. 67).

Devido a esse desconforto em relação à corrupção da língua e por expor de maneira distanciada - uma vez que compartilhou exatamente o relato do diretor -, Machado termina por incentivar o leitor a pensar no estilo de quem escreve tais relatórios. Sendo assim, o posicionamento do cronista, após observar o contexto do relatório, talvez seja o de alertar “que a simplicidade parece ser o ideal, seja em relação à moral, seja em relação à língua” (ASSIS, 2008, p. 67). Contudo, Granja e Gledson destacam que a própria escrita de Machado, ao longo das crônicas, é elaborada e complexa, mas explicam que ele “estava em busca de um estilo próprio” e tal estilo rebuscado ele “as emprega de maneira muito elaborada para chegar a verdades complexas ou, mais frequentemente, constrangedoras”⁴⁵.

Assim, o cronista, ao apresentar os relatórios de um diretor escolar de modo distante, demonstra como é o comportamento desse diretor e comprova que “a simplicidade moral é [...] mais importante que o excesso verbal” (ASSIS, 2008, p. 68). Ao fim da crônica 6, Machado finaliza com a seção VII:

Mas eu seria injusto, se não fechasse estas linhas notando um ato benemérito do digno diretor, que o confessa no relatório; tem auxiliado com dinheiro seu a matrícula de estudantes. Vê-se que é um entusiasta da pedagogia; e, se lhe recusarem o estilo, não lhe hão de recusar a dedicação. Há muitos estilos para relatar; há só um para merecer (ASSIS, 2008, p. 151).

Quando deixa nítido que o diretor confessa a ajuda financeira, apenas valida que o gesto não foi altruísta e contribui para o pensamento apresentado por Granja e Gledson de que Machado, por meio de sua narrativa, chega a verdades complexas e constrangedoras.

Ao que sugere, quando se distancia, Machado procura, mais do que apresentar os fatos, demonstra que há muito mais a se expor acerca da situação do diretor; e, embora os fatos sejam verdadeiros, Machado ironiza as informações. Seguindo Pavel, o papel do leitor desse ponto em

⁴⁵ Ibid., p. 68-69

diante é o de distanciar-se para compreender - ou seja, identificar as semelhanças e distinções propostas pelo escritor e tentar compreender qual o intuito dessa interferência:

O ego ficcional personificado examina os territórios e eventos ao seu redor com a mesma curiosidade e ânsia de verificar a interação entre igualdade e diferença, como qualquer viajante em terras estrangeiras. A distância ficcional parece se resumir à diferença e, para ser administrável, a diferença deve ser reduzida ao mínimo (PAVEL, 1986, p. 89).

Talvez, aplicar a teoria da ficção a uma leitura de crônica de jornal não seja algo tão comum, porque, de modo geral, o leitor pode ter a intenção de ler fatos concretos, e não tentar se imaginar em determinadas situações ficcionais. Contudo, conforme os exemplos analisados acima, Machado não pretendia focar apenas nos fatos e, se assim o fizesse, o leitor poderia não compreender o sentido subjacente quando Machado apresentasse o exagero do estilo de escrita do diretor. Pavel, nesse sentido, demonstra a necessidade do distanciamento e a utilização do ego ficcional para examinar os novos territórios a serem explorados, ainda que, neste caso, seja em relação às crônicas de jornal.

A partir desse momento, Machado aparenta adentrar na questão já apresentada por Pavel ao indicar a não intromissão do leitor em um dado momento: “quando envolvidos em uma história, participamos de acontecimentos ficcionais projetando um ego fictício que assiste aos eventos imaginários como uma espécie de membro sem direito a voto” (PAVEL, 1986, p. 85). Tal apontamento aparece porque, embora haja a presença do ego fictício, a distância auxilia o leitor a raciocinar sobre a problemática apresentada.

Em relação à crônica de Machado, pode haver o risco do leitor apenas ver o apontamento de Machado como inverdade ou juízo de valor. Logo, é neste quesito que a teoria de Pavel se adequa ao ego fictício e, sendo assim, o leitor entra no universo apresentado pelo autor e realiza as análises necessárias para compreensão do novo ambiente. Desse modo, a distância ficcional pode cumprir a sua função, que é apresentar o novo conhecimento ao leitor e este compreender como moldá-lo na própria realidade.

Logo, a explicação de Pavel acerca da distância ficcional pode ajudar a demonstrar que, ao desenvolver um modelo de escrita pouco comum para uma crônica, Machado talvez consiga fazer o leitor projetar o próprio ego fictício e, então, refletir sobre os apontamentos irônicos a respeito do diretor de escola.

Esse esforço de personificação para um leitor de crônica é incomum, pois, de modo geral, espera-se este empenho em obras ficcionais de maior extensão, entre as quais os contos, novelas e romances. Além disso, por vezes, a quebra de expectativa em uma leitura pode exigir um grande

esforço de personificação, e essa distância pode demandar um pouco mais de um leitor minucioso:

As aventuras perceptivas do ego ficcional dependem igualmente da afeição pelo texto [...] Algumas obras ajudam os leitores a se orientar e ajustar seus egos ficcionais ao mundo alternativo [...]; textos que nos introduzem em mundos complexos, nos levam a hipóteses inadequadas e nos encorajam a hesitar e a projetar um ego ficcional perplexo, inseguro de sua capacidade de dar sentido aos acontecimentos que testemunha (PAVEL, 1986, p. 93).

Talvez Machado tenha explorado tal aspecto, aplicando-o com mais desenvoltura nos textos experimentais do jornal *O Cruzeiro*, fazendo com que o leitor ganhasse em tamanho e detalhes. Ao que aparenta, o universo que Machado pretendia representar não cabia dentro de suas crônicas semanais e, para lidar com esta conjectura, procurou criar um mundo paralelo para que o leitor pudesse compreender melhor o que pretendia compartilhar. Esse cronista, assim como o narrador distanciado apresentado por Booth, consegue criar um vínculo com o leitor, mas ao mesmo tempo não abre da referência ao real.

Machado comprova isto quando, na crônica 7 seção V, trata da demissão do diretor escolar:

O pior é que a administração não quer estilo. Soube ontem que o diretor das escolas normais, o autor daquelas iguarias com que presenteei os meus leitores na semana última -, - Luculo, enfim, - está demitido desde o ano passado. Demitiram o adjetivo, demitiram o tropo; ficaram com o gerúndio seco e peço. Voltam a dizer simplesmente a “alma” em vez de “lira psíquica”, que é mais bonito e parece verso; - “Matricularam-se na escola”, - em vez de “sentaram-se legalmente nos bancos”, que é mais nobre. Ó força do costume! ó poder da rotina! (ASSIS, 2008, p. 160) .

A retomada irônica e o modo de apresentar a demissão do diretor escolar na crônica em questão apontam, mais uma vez, que Machado não concordava com o excesso de metáforas. Granja e Gledson ainda destacam esse desconforto de Machado porque “uma das principais maneiras de jogar poeira nos olhos do público é pela corrupção da língua, o que ele observa com frequência” (ASSIS, 2008, p. 66). Entretanto, embora Machado porventura procurasse apresentar esses problemas nas suas seções cronísticas, por se tratar de um periódico havia um limite de tamanho, o que o impediria de explorar esse aspecto a contento.

É em tal contexto que o texto narrativo “Um cão de lata ao rabo” será analisado. Publicado anteriormente às crônicas, em 2 de abril de 1878, sugere fortemente que, para Machado, a simplicidade na escrita é mais importante que o excesso. Ele recebeu avaliações positivas. Em

meio a uma troca de correspondências, o amigo e escritor Luís Guimarães Júnior elogiou seu humor: “quero dizer-te que li três folhetins teus no *Cruzeiro*, remetidos pelo Serra. O *humour* do que se intitula *Um cão de lata ao rabo*, era digno de ser vazado em molde francês e lido em Paris, pátria adotiva do H. Heine” (ASSIS, 2009, p. 140b). O cunhado de Machado, Miguel de Novais, também o enalteceu: “parece-me que ainda não há publicado em livro aquele seu belo conto *O cão de lata ao rabo* – que foi, penso que, publicado na *Gazeta de Notícias* e aqui transcrito em outros jornais – é preciso não o deixar perder” (ASSIS, 2009, p. 285b). Outro elogio partiu do jornalista Urbano Duarte⁴⁶ quando se disse desarmado e propenso à ideia de ler os folhetinistas d’*O Cruzeiro* após a leitura de “Um cão de lata ao rabo” (*Revista da Sociedade Phenix Litteraria*, n. 4, abr. 1878, p. 91).

A repercussão parece ter sido positiva por se tratar de uma sátira ao excesso de rebuscamento quanto ao estilo. O texto, que remete ao relatório do diretor escolar apresentado na crônica 6, tem início com um narrador-personagem que participa de um júri para a escolha da melhor redação redigida por alguns alunos:

Era uma vez um mestre-escola, residente em Chapéu das Uvas, que se lembrou de abrir entre os alunos um torneio de composição e de estilo; ideia útil, que não somente afiou e desafiou as mais diversas ambições literárias, como produziu páginas de verdadeiro e raro merecimento (*O Cruzeiro*, 2 de abril de 1878, p. 1).

O pedido do mestre-escola era que o assunto tivesse como tema “Um cão de lata ao rabo” e que, além disso, os textos desenvolvidos demonstrassem opulência de estilo e atrevimentos de ideias. Dos setes escritos submetidos, três saíram como vencedores pelo júri devido à pureza da linguagem e ousadia de pensamentos. Por fim, indicam que os textos vencedores foram classificados de acordo com o estilo e ordem de mérito.

O primeiro lugar ficou para o texto intitulado “Estilo antitético e asmático”. O enredo, recheado de palavras rebuscadas e complexas, conta a história de um cachorro que, passeando pela rua, esbarra em um homem. Ambos se olham, mas continuam seu caminho. Em seguida, o cachorro sai vencedor de um embate com um furacão:

De repente, ouviu-se um estouro, um gemido, um grito de triunfo. A poeira subiu, o ar clareou, e o terreno do duelo apareceu aos olhos do homem estupefato. O cão devorara o furacão. O pó vencera o azul. O mínimo derrubara o máximo. Na frente do vencedor havia

⁴⁶ O jornalista Urbano Duarte fez uma crítica ao romance *Iaiá Garcia* na *Revista da Sociedade Phenix Litteraria*, n. 3, mar. 1878, p. 69. Disse reconhecer um interessante estudo psicológico no romance de Machado, porém chamou a personagem principal de insossa, afirmando que o romance não convencia o suficiente para se tornar uma obra de arte.

uma aurora; na do vencido negrejava uma sombra. Entre ambas jazia, inútil, uma coisa: a lata (*O Cruzeiro*, 2 de abril de 1878, p. 1).

A narrativa se estende numa digressão de construção sintática frenética e, por essa razão, asmática. Antitético, ao que parece, é relacionado à presença de antíteses, pois o texto apresenta as distinções entre homem, cachorro e furacão, além das construções sintáticas exageradas de ideias opostas, como o exemplo a seguir: “O finito encarava o infinito, não com pasmo, não com medo; — com desdém”⁴⁷.

Já o segundo lugar ficou para “Estilo ab ovo”, expressão latina que significa desde o princípio. O enredo se apega, literalmente, à origem do mundo e, segundo o aluno que redigiu a redação, a intenção foi a de explicar a origem do cão, do barbante, da lata e, se possível, a criação do termo “atar uma lata ao rabo”. Explica, a partir de textos bíblicos, a origem do cão e do barbante. Em relação à lata, não consegue apresentar qualquer ideia e informa, “não havendo prova cabal da lata, podemos crer, sem absurdo, que existe, visto o uso que dela fazemos” (*O Cruzeiro*, 2 de abril de 1878, p. 1). Quando discute o significado de atar uma lata ao rabo, fornece extensa informação histórica dos povos semíticos, retoma a passagem da Bíblia, cita a *Ilíada* servindo-se da mesma linguagem rebuscada:

Na *Ilíada* não há episódio algum que mostre o uso da lata atada ao cão. O mesmo direi dos Vedas, do *Popol-Vuh* e dos livros de Confúcio. Num hino à Varuna (Rig-Veda, cap. I v. 2), fala-se em um “cordel atado embaixo”. Mas não sendo as palavras postas na boca do cão, e sim na do homem, é absolutamente impossível ligar esse texto ao uso moderno (*O Cruzeiro*, 2 de abril de 1878, p. 1).

Em terceiro e último lugar o narrador indica que ficou o texto “Estilo largo e clássico”, cujo enredo, mais objetivo, fala de um pastor de ovelhas, leitor de Virgílio, a ser o único a ter compaixão e a desamarrar a lata do rabo do cachorro. Como o próprio título e as referências sugerem, o estilo do aluno é clássico e pontuado por grande preciosismo gramatical:

Quis o Supremo Opífice que este mancebo fosse mais compassivo que os da cidade, e fizesse acabar o suplício do cão. Gentil era ele, de olhos brandos e não somenos em graça aos da mais formosa donzela. Com o cajado ao ombro, e sentado num pedaço de rochedo, manuseava um tomo de Virgílio, seguindo com o pensamento a trilha daquele caudal engenho. Apropinquando-se o cão do mancebo, este lhe lançou as mãos e o deteve (*O Cruzeiro*, 2 de abril de 1878, p. 1).

⁴⁷ Idem.

O breve resumo do texto narrativo é significativo para apontar como Machado utiliza a categoria da distância para a compreensão da própria cultura e da sociedade. É pouco improvável ser mera coincidência que o mestre-escola do texto narrativo faça referência ao diretor de escola informado na crônica 6. Um ponto relevante a se ponderar é a respeito do ego fictício por meio do distanciamento, pois, o leitor de “Um cão de lata ao rabo” notará o rebuscamento da linguagem e, assim, compreenderá além do tema abordado.

Machado desenvolve aqui o que Pavel definiu como um vínculo psicológico com as situações reais, pois o narrador apresenta uma situação passível de acontecer no mundo real. Quando aponta a incoerência, o narrador consegue criar um universo onde o leitor pode ficar à vontade para imaginar, emocionar-se, rir e envolver-se, mesmo à distância. Além disso, conforme Pavel destacou, o distanciamento auxilia na imaginação do leitor para, quando retornar à realidade, refletir sobre a relação com o mundo que seu ego fictício visitou.

Sob esse ponto de vista, a distância franqueia ao leitor realizar os ajustes que deseja para determinar o próprio rumo da narrativa em relação ao comportamento dos personagens.

Outro aspecto significativo acerca do texto narrativo “Um cão de lata ao rabo” diz respeito aos atos ilocutórios de Searle, discutida por Pavel, como se observou mais acima. Embora a narrativa não tenha um compromisso com a verdade, tem representação na realidade e, assim, pode atrair o espectador ao ajudá-lo a desenvolver seu próprio entendimento de uma dada situação. Aparentemente, o narrador machadiano transmite, por meio de situações imaginárias, algo que de fato ocorreu, e o leitor percebe esse intuito. O autor seria um guia que transforma aquele novo mundo em algo formidável e instigante para o leitor, de modo a levá-lo a compreender o que não foi observado na realidade, afetando-o, portanto, de modo vívido:

A distância simbólica destina-se a curar feridas esculpidas com igual força por um insuportável esplendor e pela monstruosidade no tecido social. Mas a cura não pode funcionar a menos que seja de alguma forma mostrado que aquilo [sobre o que se escreve] pertence à realidade. A distância simbólica deve ser complementada por um princípio de relevância. Daí a teoria da proposição do significado artístico, que, embora aberta à crítica em suas versões mais meticulosas, capta uma intuição importante e ineliminável, a saber, que os artefatos literários muitas vezes não são projetados em uma distância ficcional apenas para serem contemplados de forma neutra, mas que eles se relacionam vividamente com o mundo do observador (PAVEL, 1986, p. 45).

O narrador, seguindo Booth, deixa o leitor à mercê da narrativa, visto ser instigante; e, segundo Pavel, o narrador é igualmente capaz de atrair e deixar mais à vontade o ego ficcional do leitor. Ao apresentar três estilos caricatos, o narrador da crônica demonstra que o mestre-

escola perpetua um tipo de conduta sem coerência; mas ao apresentar por esse viés, sugere que indivíduos desse porte existem e se encontram na sociedade e talvez seja por essa razão que houve certa identificação, como nos referidos elogios do cunhado Miguel de Novais, do amigo Luís Guimarães Júnior e o jornalista Urbano Duarte. O narrador induz o leitor, através do ego fictício, às situações que de fato aconteceram, mesmo que depois fique a cargo dele refletir sobre o comportamento do mestre-escola na narrativa e como ajustar esse novo entendimento à realidade.

Isto posto, não é complexo aproximar o narrador machadiano de Henry Fielding e Jane Austen a respeito de sua escrita. Ao que se viu, os três parecem capazes de direcionar o leitor e ajudá-los a desenvolver uma percepção da realidade por meio da narrativa ficcional. Trata-se de narradores que captam características reais, desenvolvem-nas no âmbito da ficção, instigam o leitor através do distanciamento, fazendo-o compreender o todo do mundo e da própria situação social.

7.3 Tamanho

No capítulo “Tamanho dos Mundos Fictícios”, Pavel pondera que não se deve avaliar o tamanho de um mundo ficcional levando-se em conta exclusivamente sua extensão ou seu número de páginas - “Não podemos prejudicar o tamanho de um mundo ficcional a partir das dimensões do texto que fala sobre ele” (PAVEL, 1986, p. 94). A partir daí, elabora dois questionamentos acerca desse universo: “Devemos distinguir entre o que é ‘de fato’ parte de um mundo ficcional e as partes dele que interessam ao leitor? Ou devemos supor que os mundos ficcionais, como modelos internos, devem se limitar ao que interessa ao leitor?” (PAVEL, 1986, p. 94).

Pavel procura responder a partir da teoria de Stephen Korner,⁴⁸ a respeito do sistema homogêneo e heterogêneo em uma narrativa ficcional:

A interessante distinção entre sistemas *homogêneos* e *heterogêneos* de mundos possíveis feita por Stephen Korner podem ajudar a conceituar essa limitação. Korner separa os sistemas homogêneos, nos quais todos os mundos compartilham a mesma categoria estrutural, dos sistemas heterogêneos, nos quais os mundos pertencentes ao sistema desfrutam de diferentes categorias estruturais (PAVEL, 1986, p. 95).

⁴⁸ Stephen Korner foi um filósofo britânico cujo trabalho abrange desde a filosofia da ciência e a matemática até ética, lei e política. Pavel se refere ao texto “Individuals in Possible Worlds”, contribuição de Korner para um seminário de ontologia no Instituto de Filosofia da Universidade de Nova York e publicado no *Logic and Ontology* (org. Milton K. Munitz) em 1973.

Partindo dessa distinção, Pavel considera que, “como a maioria das ficções envolve sistemas mistos, contendo elementos reais, possíveis e fictícios, elas devem ser classificadas como heterogêneas”⁴⁹. Com o sistema homogêneo, a inferência cultural e histórica se ampliaria de modo desgovernado, as personagens iriam misturar-se de maneira indistinta, o que tenderia a tornar a narrativa um tanto caótica. Já o sistema heterogêneo, cujas categorias estruturais são distintas, adequa-se mais a grande parte dos mundos ficcionais, pois envolve a mescla de elementos reais, possíveis e fictícios. Contudo, caberia pensar em algum tipo de limitação, de modo que tais categorias heterogêneas não se espalhem por um dado mundo ficcional de modo desgovernado e sem um método adequado - “De fato, seria inapropriado incluir todas as leis da natureza em qualquer grupo de mundos fictícios” (PAVEL, 1986, p. 95).

Ainda no que se refere a esse sistema, Pavel relaciona o julgamento da sociedade frente ao mundo ficcional, explicando que as pessoas agem de acordo com a imaginação em voga na atualidade. Em contrapartida, a ficção estimula a imaginação do leitor e, em sendo assim, o tamanho do mundo ficcional não se reduz ao da escrita. Haveria, então, uma categoria estrutural que visasse compreender o mundo fictício com base na teoria do “combinatorialismo”, que busca explicar a combinação de características complexas na ficção literária, citando, como exemplo, os seres mitológicos ou divindades poderosas e sobrenaturais. Acerca do “combinatorialismo”, Pavel pondera, no entanto:

Em relação aos seres e mundos ficcionais, o combinatorialismo é uma posição respeitável, perenemente defendida pela crítica clássica e realista. O que é Pegasus senão uma combinação de um cavalo e um par de asas? No entanto, combinatorialismo não é uma teoria convincente, e podemos muito bem aceitar a noção de Creswell de mundos tão pequenos quanto necessário, sem restringi-los a combinações de pontos espaço-temporais reais. A ontologia dos mundos ficcionais não é necessariamente combinatorialista, mesmo que vários períodos ou tendências tenham adotado uma postura combinatorialista evidente: as quimeras eram de fato redutíveis a elementos reais, assim como os retratos de Giuseppe Arcimboldo se decompõem em frutas e vegetais; e os romances realistas dos séculos XVIII e XIX não limitam programaticamente sua ontologia a tipos de seres pertencentes ao mundo real? Mas mesmo esses exemplos mostram que variedades mais complexas de combinatorialismo vão além dos pontos espaço-temporais e usam como moldes de construção um estilo de pessoas naturais, com papéis sociais, e assim por diante (PAVEL, 1986, pp. 95-96).

A observação acima ajuda a esclarecer que, embora haja mundos que façam uso das

⁴⁹ Ibid., p. 93.

combinações, os universos ficcionais de menor extensão não perdem em qualidade por se limitar ou não fazer uso desta categoria estrutural que é o “combinatorialismo”. Além disso, ao fim de sua explanação, Pavel afirma que o desenvolvimento de combinações pode ser utilizados com situações e seres reais, cuja descrição não é simples, da sociedade na qual o leitor está inserido:

*O Aleph*⁵⁰ é um objeto místico sobre o qual ninguém consegue, propriamente, falar e nem se calar: ele pertence à classe infinita de objetos [...] que não só não existem em nenhum sentido atual do verbo “existir” como também não podem ser adequadamente descritos em nenhuma linguagem concebível (PAVEL, 1986, p. 96).

Segundo Pavel, a teoria da ficção acaba por se mostrar complexa demais para o “combinatorialismo”, e a estrutura relacionada ao tamanho do universo ficcional deve ser apresentada independentemente das categorias e dos moldes de construção que são utilizados para constituir esses mundos. Assim, a representação do universo ficcional por meio do entendimento do leitor ou espectador é mais sugestivo do que a dimensão estrutural do texto em si. São concepções que estão nas inferências textuais e, por esta razão, é necessário o olhar penetrante do observador ou de quem lê.

Pavel apresenta ainda um outro ponto relevante acerca do tamanho do mundo ficcional:

Historiadores das mentalidades mostraram como as sociedades tendem a desenvolver espaços imaginários característicos que informam tanto a vida social quanto a produção cultural. Os membros da sociedade julgam os textos ficcionais de acordo com as leis gerais do imaginário vigentes; inversamente, a ficção literária auxilia o desenvolvimento do imaginário, seja oferecendo-lhe uma confirmação poderosa, seja contribuindo para sua transformação gradual (PAVEL, 1986, p. 99).

Para ressaltar seu ponto de vista, Pavel utiliza como exemplo o nascimento do Purgatório no século XII, analisado por Jacques Le Goff, onde gradualmente a sociedade, de modo geral, foi aceitando este universo imaginário como real, que, mesmo na contemporaneidade, ainda é aceito em determinadas culturas. Por vezes, essa teoria é admitida de modo tão vívido que, conforme Pavel salientou, pode vir a transformar o comportamento de uma sociedade: “Às vezes percebido como um território de esperança, [o Purgatório] fez com que as transgressões parecessem menos radicais: uma vez que suas dores mudaram do Inferno para o Purgatório, os exploradores começaram a prosperar, ajudando no crescimento do capitalismo” (PAVEL, 1986, p. 98).

A esse respeito, Pavel trata da técnica de codificação: “A maioria dos procedimentos

⁵⁰ *O Aleph*, ao qual Pavel se refere, é um conto escrito pelo argentino Jorge Luis Borges.

analisados por Wayne Booth, Gerard Genette, Dorrit Cohn e outros teóricos são formas de apresentar o leitor ao mundo narrado. Eles representam técnicas de codificação, cujo objetivo é tornar a narração atraente, surpreendente, impossível de abandonar”⁵¹. Embora sejam técnicas significativas, Pavel destaca que é importante não negligenciar as particularidades do leitor durante e após o processo de leitura do mundo ficcional. Se fizesse assim, o autor estaria desconsiderando a bagagem e o imaginário do leitor ao longo de todo trajeto textual.

Novamente, o relevante aqui não é a técnica de codificação textual, mas o que está além do texto. No romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, por exemplo, o tamanho do mundo ficcional da obra, devido às referências extratextuais, é, de certa forma, dissociado da dimensão da narrativa. Assim, caso o leitor se limite apenas às técnicas de elaboração textual, perderá em qualidade contextual. Contudo, o extremo da outra vertente também merece atenção: se o autor desenvolver referências sem a mediação do texto, a obra se transformará em mero compartilhamento de mundo e o leitor não assimilará, nem desenvolverá, uma consciência extratextual.

Alinhar os dois pontos é o trabalho do autor, e dosar esse limite de compartilhamento poderá variar de acordo com a aceitação do leitor. De toda forma, ambos os aspectos são relevantes e proporcionam ao leitor uma noção diferente de entendimento quando retoma ou analisa a obra que já teve em mãos.

Ainda que disponha de informações sociais e culturais, o leitor precisa estar de posse de uma certa bagagem histórica e filosófica para ser conduzido pelo texto; e tal característica não depende do tamanho do mundo ficcional, mas das informações compartilhadas na narrativa. Assim, a esse respeito, o tamanho do mundo fictício pode parecer denso ou não ao leitor, variando conforme a abordagem do autor: “Ao ler Balzac [...], faz sentido lembrar constantemente de fatores sociais, eventos históricos e tendências filosóficas” (PAVEL, 1986, p. 101). Tais aspectos podem ajudar o leitor a apresentar maior compatibilidade, desenvolver afinidades e abarcar com mais amplitude a narrativa ficcional.

O tamanho do mundo ficcional aponta para algo intitulado “densidade relativa”, que inclui três aspectos. Em primeiro lugar, está “a relação entre textos e mundos, além de suas variáveis, como as informações externas, para a compreensão textual” (PAVEL, 1986, p. 102). Este ponto indica que, devido à necessidade de referências externas para auxiliar o leitor, o mundo ficcional pode apresentar o contrário do objetivo e se tornar um texto denso e detalhado em demasia. Pavel acredita que os romancistas se sentiam responsáveis em rememorar costumes e normas esquecidas pela população, mas tal condição, mesmo desenvolvida com diligência, requer critério

⁵¹ Ibid., p. 100

e cuidado, visto que tempos e tendências variam e se transformam ao longo do tempo.

A união entre texto e informações externas não é necessariamente um problema para o autor, porém tais orientações devem complementar-se ao unirem qualidade e tamanho do mundo ficcional usufruído pelo leitor. Se assim for, servirá de base na compreensão referencial após a leitura. Basta que ambos, leitor e autor, consigam desenvolver a conexão necessária ao desfrute textual, como será analisado no texto machadiano.

O segundo ponto é a aglomeração narrativa, ou seja, a relação entre a quantidade de informações disponíveis no texto e seu tamanho físico. Embora os textos narrativos e crônicas machadianos não apresentem grandes dimensões, como as de um romance, esses gêneros de menor extensão apresentam razoável variedade de personagens e eventos. Tome-se como exemplo o texto narrativo “O caso Ferrari”, datado de 21 de maio de 1878, e algumas crônicas para o jornal *O Cruzeiro*. Entre esses dois escritos, há um diálogo que se adequa ao que Pavel denomina “*orquestração narrativa ou dramática* - a relação entre o número de territórios e dos personagens correspondentes” (PAVEL, 1986, p. 103). Em outros termos, um personagem que estava em um território pode passear, por assim dizer, por outro e obter uma participação maior dentro do novo universo ficcional.

Machado faz isso, por exemplo, ao utilizar as crônicas para ilustrar o desfalque que o italiano Ângelo Ferrari⁵² cometeu contra a Companhia Lírica do Rio de Janeiro. Nas crônicas, trata-se de situações e pessoas reais, mas, nos textos narrativos, Machado as utiliza como criação literária e amplia o tamanho do universo narrativo de acordo com a complexidade da história e do próprio personagem.

Pavel destaca a importância do contar (“tell”) sobre o mostrar (“show”) para a organização de determinados mundos ficcionais, devido ao maior controle que exerce sobre o leitor:

Uma das características mais atraentes dos contos franceses é a preponderância de contar sobre mostrar: promove um senso de distanciamento e controle sobre grandes desenvolvimentos do destino humano [...]. Também dá aos leitores a sensação de que seu interesse e sua atenção obtêm um retorno ideal. Em tais textos, nenhum detalhe pode ser ignorado sem importante perda de informação; segue-se que o controle de interpretação atinge a eficiência máxima. Guiado com mão firme pelo autor, o leitor tem que aceitar a orientação, já que o esforço de atenção é muito bem recompensado pela relevância aprimorada no texto (PAVEL, 1986, p. 104).

É o caso do leitor machadiano, que se deixa guiar pelas mãos do autor. A narrativa o

⁵² Angelo Ferrari foi um empresário do teatro lírico que fez muito sucesso no Brasil na metade do século XIX .

auxiliará a ganhar em qualidade e amplitude devido ao esforço de referencialidade e atenção exigida ao longo da leitura, ainda que se trate de textos de menor dimensão, a exemplo do que Pavel propõe sobre os contos franceses. Assim, a “densidade referencial” pode oscilar conforme as dimensões do mundo e do texto:

A relação entre as dimensões do mundo e as dimensões do texto determina o que pode ser chamado de *densidade referencial* de um texto. Se permitirmos que a amplitude textual varie, mantendo constantes as dimensões do mundo ficcional, o texto mais longo parecerá mais diluído do que o mais curto. Uma competição literária sobre o tema *Tea Party* de Boston pode dar origem a um relato espirituoso de dez páginas dos eventos, bem como a um romance de 1.500 páginas que calmamente inclui descrições detalhadas e monólogos interiores (PAVEL, 1986, pp. 101-102).

Contudo Pavel acredita que este conceito possa deixar um pouco vago qual dos dois estilos textuais, o de maior ou menor referencialidade, conduzirá e apresentará o mais adequado tamanho e conceito de mundo ficcional. A partir daí, define um termo que poderá auxiliar para uma melhor compreensão, que é *densidade relativa*, “em cuja avaliação podemos incluir a relação entre textos e mundos, e variáveis como a informação externa necessária para compreender o texto, sua aglomeração narrativa, a relação entre ação e descrição e os caminhos epistêmicos escolhidos pelo texto” (PAVEL, 1986, pp. 101-102). Conforme aumenta a exigência de referências externas, maior necessidade há de aumentar o espaço de um texto, pois será preciso preencher as informações com os comentários e as citações apresentadas. Isso, por sua vez, pode aparentar excesso de indicações: “As longas descrições de casas e móveis de Balzac, suas observações penetrantes sobre o sistema jurídico e financeiro da França no início do século XIX despertam o interesse do leitor de orientação sociológica, mas aos demais leitores podem parecer excessivas” (PAVEL, 1986, p. 102).

Tal aspecto transmite a ideia de aceleração e tem como objetivo fazer o leitor acreditar que o texto é longo e denso. Destaca-se, nesse sentido, a importância da concentração em detalhes significativos, pois todo processo de compreensão abstrata e moral ficará a cargo do leitor:

A densidade relativa depende dos caminhos epistêmicos que levam aos mundos do texto [...]. Essa escolha permite ao autor economizar nos detalhes da ação; o tom de generalização moral concorre para sugerir rapidez e controle, por isso a densidade textual [...]. Uma abordagem diferente concentra-se em detalhes significativos, insistindo no processo de percepção natural e deixando a elaboração de conclusões morais mais abstratas para o leitor (PAVEL, 1986, pp. 104).

Ainda nesse âmbito, Pavel discute a categoria dos textos redundantes, cuja característica é a de “jogar com o significante”⁵³. Tal categoria indica que a profundidade de informações textuais é baixa, embora redundante, sendo que o tamanho e a densidade textual ficam livres de informações referenciais e o leitor pode percorrer esse mundo ficcional a seu bom grado.

A partir dessa exposição sobre o que Pavel compreende ser o tamanho no mundo ficcional, vamos buscar aplicar a teoria às crônicas e ao texto narrativo de Machado de Assis “O caso Ferrari”.

Para construir o personagem ficcional da crônica, Machado sugere desenvolver um extenso estudo de caso sobre Angelo Ferrari, pois é mencionado em pelo menos cinco crônicas nas seções das “Notas Semanais”.

A temporada artística de Angelo Ferrari ocorreu em 1876, quando trouxe ao Brasil a ópera *Aida* de Giuseppe Verdi. Aparentemente, essas apresentações tiveram grande êxito e Machado trata elogiosamente delas na crônica 11 seção III:

Pobre Ferrari! Bem pouco durou a tua realeza. Há dois anos entraste aqui como uma espécie de Messias da fé nova [...] Trazer bons cantores, boas óperas, bons coros e bons cenários, trazê-los a este recanto da América, revelar-nos a Aída, não era tarefa que se pagasse com pouco; era justo. Demais, sabe toda a gente que, abaixo do doce de coco, o que o fluminense mais adora é a boa música (ASSIS, 2008, p. 402).

Machado, como admirador de boas peças e músicas, não se furta em expor as agradáveis experiências proporcionadas por Angelo Ferrari. Enaltece os bons cantores, as apresentações e a oportunidade que o empresário logrou ao povo fluminense. No entanto, após vislumbrar uma artimanha da parte do empresário, Machado desenvolve um conjunto de críticas irônicas.

Na revista *Ilustração Brasileira*, na seção “História de quinze dias”, publicadas entre 1876 e 1877, ele trata do desfalque promovido por Angelo Ferrari no Rio de Janeiro. Com tais informações, nota-se que Machado vinha unindo uma série de convicções a respeito do empresário, mas será nas “Notas Semanais”, graças à quebra de acordo e o desfalque na temporada artística no Rio de Janeiro, que transformará o ocorrido em mundo ficcional, construindo, com base nas façanhas do empresário, o texto narrativo “O caso Ferrari”.

Embora tenha sido publicado antes das crônicas, o fato de iniciar pelos escritos jornalísticos contribui para apresentar o posicionamento de Machado diante do ocorrido. Além disso, são elas que apresentam o personagem principal do texto narrativo e auxiliam no desenvolvimento ficcional do universo machadiano. De acordo com o exposto, em ao menos

⁵³ Ibid., p. 104

cinco crônicas das “Notas Semanais” Machado volta ao assunto da Companhia Lírica e essas retomadas demonstram seu incômodo em relação à fraude de Angelo Ferrari.

São em algumas seções das crônicas 4, 9, 10, 11 e 13 que abrangem o período de junho até agosto de 1878 onde Machado descreve sobre o ocorrido, seguindo uma ordem crescente de situações realizadas pela Companhia Lírica. Dentre as cinco, a que merece destaque é a crônica 10 seção III, pois é nela que Machado retoma o texto “O caso Ferrari” e demonstra a faceta ambiciosa do empresário. O contexto é relacionado às vendas de assinaturas para as apresentações da récita na série A, que seriam as primeiras apresentações. Entretanto, as assinaturas se esgotaram rapidamente, e Angelo Ferrari alterou as apresentações principiando pela série B, obviamente com intuito de incentivar a compra das seções vazias:

Houve e há muita agitação nos assinantes da série ímpar do Teatro Lírico, que estão profundamente ressentidos, mas de um ressentimento que nada tem com a política, e tem tudo com o calendário e a aritmética. Com efeito, o empresário Ferrari, — ou o diabo por ele, — teve notícia de que Josué mandara parar o sol, e quis enriquecer o nosso tempo com outro milagre análogo: decretou que a récita 6ª antecedesse a récita 5ª a despeito do Laemmert, do Bézout, do Observatório Astronômico e da Câmara Eclesiástica. Isto feito deu aos assinantes da récita 6ª a primazia dos Huguenotes e a estréia da Mariani e outras, e declarou que os assinantes da récita 5ª teriam os sobejos dos seus colegas (ASSIS, 2008, p. 193).

A alteração das apresentações causou tamanho descontentamento que não apenas Machado dedicou espaço para criticar a conduta do empresário como outros também o fizeram. O folhetim da seção “Tutti Frutti”⁵⁴ manifesta a reivindicação de outro cronista sobre a mesma situação e, tal qual Machado, a respeito das alterações na ordem das récitas. Outro exemplo disso é *O Jornal do Comércio*⁵⁵ que publicou uma reunião entre Angelo Ferrari e os assinantes no qual relata um parecer relacionado às futuras apresentações da Companhia Lírica. Possivelmente, essa reunião foi convocada pela má repercussão do ocorrido e pelo não cumprimento do contrato.

Como leitor assíduo de jornais, Machado acompanhava as informações das inúmeras situações sobre a Companhia Lírica, além de participar e escrever críticas relacionadas às apresentações que, por vezes, não deixava de assistir. A partir deste fato, Machado desenvolve a crônica 10 em que, na seção III, apresenta as críticas à ganância de Angelo. As retomadas de comportamento de Ferrari comprovam o incômodo de Machado e, ao que demonstra, o texto narrativo não foi suficiente para conter seu ímpeto.

⁵⁴ *O Cruzeiro*, datado de 1º de agosto de 1878, p. 1.

⁵⁵ *Jornal do Comércio*, datado de 7 de novembro de 1877, p. 3.

Nesta crônica, por exemplo, Machado descreve toda questão ocorrida sobre as alterações das apresentações e lamenta não ter muito o que fazer se a sociedade fluminense quiser desfrutar, ao menos uma vez por ano, da Companhia Lírica. Propõe que os assinantes fechem os olhos para as falcatruas de Ferrari ou criem um empresário apartado de interesses pecuniários, alguém realmente dedicado à arte:

O Ferrari não é decerto o Messias da arte lírica, alguns querem até que seja o diabo, como já se disse nestas colunas; e confesso que, por certos indícios, começo a suspeitar que efetivamente o verdadeiro Ferrari ficou no mosteiro dos capuchos, onde continua a pregar aqueles sermões sobre o demo e suas pescarias. Mas permitam-me os tubarões que lhes diga: agora não tem remédio; fechem os olhos a alguma coisa menos aprazível, ou desistam de ouvir cantar, ao menos uma vez por ano. O melhor de tudo seria inventar um Ferrari de engonço alheio e superior aos interesses da caixa. Mas, por enquanto, não há remédio senão aceitar este, que é de carne e osso como nós (ASSIS, 2008, p. 194).

Ainda na crônica 10, mas na seção IV, Machado satiriza o excesso de entretenimento sem qualidade, tais como as lutas de atletas e animais, retoma o assunto das alterações das récitas nas séries A e B e indica que, se houvesse alguma batalha na Ilha de Chipre, Angelo Ferrari, em vez de se preocupar com os mortos, colocaria a ilha na mala em forma de letra de câmbio.

Ainda que a sequência de reclamações nas crônicas talvez tenha ajudado Machado a exprimir sua inquietação, ao que parece não deram conta do tamanho da indignação diante dessa situação. Por essa razão, será no texto narrativo que talvez conseguiremos demonstrar um pouco mais da essência de seus escritos jornalísticos. Portanto, será de interesse aplicar a teoria do tamanho ficcional proposto por Pavel, já que é nessa narrativa ficcional que Machado expõe crítica e sarcasticamente o desfalque empreendido por Angelo Ferrari.

“O caso Ferrari”, um pouco diferente da forma como foi tratado nas crônicas, apresenta um Ferrari arrependido. A introdução o apresenta à porta de um convento de mendigos solicitando exílio espiritual ao frade por ter cedido à tentação do diabo logo que fechou um acordo com a Companhia Lírica do Rio de Janeiro. Incapaz de negar as ofertas de poder e de glória da parte do diabo, o sr. Ferrari aceita o acordo e, então, o diabo toma a forma de Angelo Ferrari, alterando todo acordo que havia feito ao povo fluminense.

Ciente e arrependido de seus atos, Ferrari procura apoio monástico e declara: “quero fugir ao mundo; quero purgar a minha fraqueza na solidão de uma cela e nos trabalhos mais árduos da vida monástica. Abjuro os erros do passado; peço as águas da regeneração” (*O Cruzeiro*, 21 de maio de 1878, p. 1). Então, para se julgar digno de perdão, procura se converter em frade e sujeita-se às condições impostas pelo novo ministério. Aprende as leis canônicas, pratica penitências,

mortifica-se, ora e realiza serviços comunitários. Finalizando todo este autossacrifício, logra como direito realizar um discurso e o fez de modo tão sublime que figurou por tempos na sociedade.

O texto finaliza com o narrador apontando dois pontos. Agora, já como Frade Ferrari, tem como missão converter todos os artistas, maestros e empresários de teatro, de modo a não caírem nas garras do diabo. O segundo ponto é como ficarão os moradores do Rio de Janeiro com o diabo realizando os acordos da Companhia Lírica:

O segundo ponto é a situação em que vão achar-se dentro de poucas semanas os habitantes do Rio de Janeiro. Supondo que tem consigo o incansável empresário que foi, o revelador da *Aida* e do Bolis, tem simplesmente o espírito das trevas, que copiou a figura de Ferrari para melhor colhê-los na sua rede [...] Entretanto, o nosso correspondente, em carta escrita à última hora, e recebida quando este artigo já estava no fim, refere-nos a entrevista que tivera com o mendicante, a propósito da empresa do diabo.

— Não lhe parece, disse ele, que os habitantes do Rio de Janeiro vão correr grande perigo, se ali penetrar o novo empresário, e que há da sua parte tal ou qual obrigação de lhes desviar a espada de sobre a cabeça?

— Penso que sim.

— Que remédio lhe parece que ...

— Parece-me que o melhor de todos é a habilidade, a cautela.

— Prendê-lo para averiguações?

— Não.

— Deixá-lo ficar?

— Sim. Deixá-lo acabar de encher a lista das assinaturas...

— Mas não ir ao teatro?

— Ir ao teatro; dar-lhe até enchentes; mostrar que se ignora a simulação; proceder com toda a cautela, até vê-lo sair. Uma vez saído, resta ao povo fluminense o recurso do corvo: *Jurer, mais un peut tard, qu'on ne l'y prendra plus...*⁵⁶ (*O Cruzeiro*, 21 de maio de 1878, p. 1).

O texto, ainda que figure no rodapé do jornal e ocupe um estreito espaço, abarca de modo interessante o pensamento de Machado ao denunciar o desmazelo com a sociedade e cultura do século XIX. E afina-se com a teoria de Pavel em relação ao tamanho do mundo ficcional na medida em que não se deve qualificá-lo como inferior por sua dimensão, mas deve-se ponderar suas potencializações textuais e extratextuais.

⁵⁶ Tarde demais, aprenda a não ouvir um intruso (tradução nossa).

Figura 6 - Rodapé do jornal *O Cruzeiro* com o texto narrativo “O Caso Ferrari” de Machado de Assis



Fonte - *O Cruzeiro*, datado de 21 de maio de 1878, p. 1

Analisando por esse aspecto e por meio das ironias apresentadas nas crônicas, Machado, ao que sugere, apresenta seu parecer por meio das referências relacionadas a Angelo Ferrari, seja devido à conduta fraudulenta ou quando o artista italiano utiliza do carisma cultural para burlar os assinantes. Além disso, a ficção penetra no meio do texto a partir do momento que Machado introduz o diabo como o feitor de todo o mal praticado por Angelo Ferrari. Em paralelo com algumas referências apontadas pelos jornais, tais como as confusões das apresentações e alterações nas assinaturas, talvez Machado tenha considerado o relato dos leitores no desenvolvimento do texto narrativo. Na seção do folhetim “Tutti-Frutti”, por exemplo, o cronista Saphir descreve o comportamento de uma senhora devido às mudanças nas assinaturas: “A gentil senhora que estava diante de mim, apostrofando o Sr. Ferrari com tanta ânsia, como se ele pudesse ouvi-la, descarregou uma punhada em cima de uma mesa, que estava junto dela, e ficou sufocada pela cólera” (*O Cruzeiro*, datado de 1º de agosto de 1878, p. 1).

O que se observa nesse texto narrativo é a existência do sistema heterogêneo apontado por Pavel tanto na mistura dos elementos reais quanto fictícios. Transformar a figura de Angelo Ferrari no diabo e isentá-lo do ocorrido na Companhia Lírica é um meio anecdótico de relacionar o comportamento mesquinho desse indivíduo. Ao mesclar a figura de Ferrari com o diabo, Machado transforma a figura aparentemente humanizada desse homem das artes em um ser ficcional que, do ponto de vista humano, é detestável. Essa combinação não reduz a escrita narrativa apenas à sua dimensão objetiva, mas, ao contrário, amplia-a em somatórias de mundos paralelos que seriam difíceis de tratar em uma ficção de gênero menor.

No instante em que realiza a combinação entre Satanás e Angelo Ferrari, Machado demonstra ao leitor que tipo de criatura pretende evidenciar ser o empresário, mesmo porque, de modo geral, o diabo é uma figura sobrenatural conhecida por uma grande maioria. Além disso,

embora Pavel indique que a teoria ficcional seja complexa para o “combinatorialismo”, essa aplicação no texto tem a possibilidade de expor, ainda que de modo singelo, a intenção do autor nessa fusão. O “combinatorialismo” explorado por Machado adentra na técnica de codificação explanada por Pavel, a qual tem como “objetivo tornar a narração atraente, surpreendente, impossível de abandonar” (PAVEL, 1986, p. 100). Assim, se o leitor, assim como Machado, tivesse uma ideia de quem seria Angelo Ferrari, a leitura do texto narrativo poderia se tornar, de fato, bem atraente.

Em “O caso Ferrari”, supõe-se que Machado considerou as situações dos assinantes e dos que pretendiam usufruir das apresentações da Companhia Lírica - seria difícil pensar o contrário uma vez que retoma algumas vezes esse assunto em suas crônicas. Seguindo esse raciocínio, a técnica de codificação de Machado relacionado ao texto vai ao encontro da explanação de Pavel quando ressalta a importância em não negligenciar o contexto e situação do leitor. Por mais que também tenha sofrido com a má gestão de Ferrari, Machado escreve de um ponto de vista em que as referências textuais e extratextuais não são apenas suas, mas de todos que sofreram com a ação do empresário.

Essas informações acompanham a bagagem que Pavel solicita do autor para o leitor ao não desenvolver referências de maneira autocentrada, deixando o espectador perder de vista o aspecto histórico e social apresentado no texto. É desse motivo que Pavel explica o fato de os romances balzaquianos remeterem a eventos sociais e históricos. Da mesma forma, Machado o faz por retomar os aspectos corriqueiros da sociedade, apontando erros e realçando características ruins de homens como Angelo Ferrari. Quando o leitor se apercebe dessas particularidades em textos como “O caso Ferrari”, ele desenvolve a compatibilidade e a afinidade apontadas por Pavel. Com isso, o tamanho do texto não recebe o foco principal, uma vez que o mais importante está dentro do contexto e a referencialidade entre autor e leitor.

Uma peculiaridade a respeito do tamanho do mundo ficcional aplicado ao texto de Machado, seguindo as premissas de Pavel, é um aspecto deveras interessante para o gênero textual em questão, que é o da densidade relativa. No primeiro aspecto se encontra a relação entre os textos e os mundos para que haja compreensão textual. Machado desenvolveu um paralelo entre as situações reais e as crônicas que publicou, porém, devido ao tamanho da ficção, Machado não as encharcou de referências, algo que para Pavel tornaria o texto denso e cansativo. Suas referências são, até certo ponto, singelas e reais para os leitores das crônicas e do texto narrativo “O caso Ferrari”.

Nele, Machado descreveu as penitências que Ferrari se impôs, tais como as orações e pedidos de perdão:

Passava muitas noites, de bruços, nas pedras do claustro, ora mudo e como defunto, ora a pedir perdão de suas iniquidades. Outras vezes, passeava durante muitas horas, e das celas contíguas ouviam-lhe estas palavras soltas e sem sentido aparente:

— Assinaturas... comissão... Castelões... Volpini... Vinte por cento... Ohimé⁵⁷!! (*O Cruzeiro*, 21 de maio de 1878, p. 1).

As falas soltas de Angelo Ferrari apontam referências que não são indiferentes ao assinante ou espectador das crônicas jornalísticas da época, listando, por exemplo, as alterações nas séries dos recitais, as cobranças, a porcentagem das assinaturas, o nome de artistas e a reunião para explicar como se daria a apresentação da Companhia Lírica no Rio de Janeiro. Nota-se que a intenção de Machado não é rememorar costumes e épocas, mas desacreditar o empresário por não cumprir o contrato prometido. Referências externas como essas contribuem para o que Pavel indica ser a complementação, e não o inchaço, do tamanho do mundo ficcional, pois autor e leitor desenvolvem a conexão necessária para que ambos - e não apenas o autor - compreendam e desfrutem da narrativa proposta.

O outro ponto referido por Pavel é a relação entre ação e descrição - a aglomeração narrativa. Embora neste capítulo já haja uma referência entre o “O caso Ferrari” e a crônica, cabe realizar uma pequena retomada para apontar a orquestração narrativa construída por Machado. Pelo fato de não haver como abarcar muita informação no texto, devido ao pequeno espaço do folhetim, Machado utiliza as referências às crônicas, e, assim, a referencialidade do leitor é posta à prova. Caso não saiba quem é Angelo Ferrari, pode ser que o leitor não compreenda suas crônicas e tampouco o texto narrativo. De toda forma, o contar feito mostrar de Machado, conforme Pavel explicou, “promove um senso de distanciamento e controle sobre grandes desenvolvimentos do destino humano [...]. Também dá aos leitores a sensação de que seu interesse e atenção obtém um retorno ideal” (PAVEL, 1986, p. 104). Sendo assim, não deixa de auxiliar o espectador, pois o tamanho da ficção e as informações apontadas sobre Ferrari estão em outros espaços além do jornal *O Cruzeiro*, como já exposto.

Mesmo que o leitor desconheça o empresário, as insistentes cutucadas de Machado nas crônicas, o desenvolvimento do texto “O caso Ferrari” ironizando um homem vender a alma ao diabo por dinheiro e as referencialidades à cidade do Rio de Janeiro colaboram para que qualquer leitor possa, ao menos, pesquisar e supor que o empresário fez algo em total desacordo com a boa decência. Haja vista, por exemplo, o diálogo entre Ferrari e o monge:

⁵⁷ Interjeição em italiano que significa “Ai de mim!”, com intuito de expressar desespero ou autopiedade.

Estando no Rio de Janeiro, há alguns meses, contratei com os habitantes levar-lhes este ano uma companhia lírica, prometendo de minha parte a primazia da exibição e a excelência do pessoal, e exigindo em troca a prévia assinatura do teatro e a entrada de uns tantos por cento. Não imagina Vossa Paternidade o ardor com que os habitantes do Rio de Janeiro aceitaram a minha proposta e cumpriram pontualmente as cláusulas que lhes diziam respeito. As assinaturas vieram; a porcentagem foi depositada em um banco, e eu embarquei para a Europa. Logo que aqui cheguei... (*O Cruzeiro*, 21 de maio de 1878, p. 1)

Ferrari não continuou seu discurso devido às grossas lágrimas de pesar e prossegue informando não ter conseguido negar tamanha oferta. Então, deixa-se levar pela ganância, mas, assim que o diabo se retira, não aceita nenhuma das aparições fantásticas que lhe chegaram às mãos, dentre elas a neta de um rajá ou a coroa de Marrocos. Assim, sentindo-se culpado, chegou à porta do mosteiro. Talvez esse trecho por si já despertaria a curiosidade do leitor, posto que apresenta um homem que não cumpre com o compromisso em prol de lucro fácil. Portanto, adotando a hipótese de Pavel, talvez a aglomeração narrativa com amplas informações referenciais pudesse exigir mais do leitor, o que, de forma alguma, o faria perder em conteúdo e contexto. Desse modo, a orquestração de Machado dentro do tamanho do mundo ficcional só demonstra que o encadeamento proposto serve como diálogo entre os dois gêneros textuais, seja na crônica ou no texto narrativo.

O último aspecto a respeito do tamanho do mundo ficcional apresentado por Pavel não se desvincula do tópico acima – o fato de a densidade relativa ser dependente dos caminhos epistêmicos que direcionam aos mundos textuais. O tamanho do mundo ficcional em “O caso Ferrari” é menor em densidade, e, conseqüentemente, as descrições podem aparentar um ritmo frenético, como, por exemplo, a chegada ao mosteiro até a súbita mudança comportamental de Ferrari em alguns meses. O fato de Machado lançar informações nas alterações de atitude do empresário sugere caminhos epistêmicos de um texto ficcional largo e expandido. No entanto, por concentrar as informações nos aspectos relevantes do empresário, que é a falta de conduta, essa abstração ficará à critério do espectador, pois, ainda que arrependido, o Rio de Janeiro ficou à mercê do diabo à frente da Companhia Lírica e o empresário foi atrás de piedade, e não de corrigir o que fez.

No texto narrativo a conduta de Angelo Ferrari passa de um ganancioso a de um pio devoto. Em certo ponto, não há mais como o autor inferir no entendimento do leitor. As ironias e sarcasmos estão ali descritos - Angelo Ferrari ser bom ou mau dependerá do contexto e das orientações de quem lê. Desse modo, os apontamentos e as indicações referenciais estão espalhados pelos textos e, a partir deste momento, seguindo Pavel, os caminhos epistemológicos

no tamanho do mundo ficcional são destinados ao leitor e como ele pretende desfrutar deste novo mundo, seja do tamanho que for.

7.4 Incompletude

Entre as quatro categorias teorizadas, a incompletude é a mais complexa e, segundo Pavel, não somente pela própria nomenclatura: “A permissão para mundos ficcionais de vários tamanhos implica que eles podem ser ricos ou pobres, mais ou menos compreensivos” (PAVEL, 1986, p. 105). Assim, para Pavel, uma dessas dificuldades é reconhecer quando limitar um mundo ficcional, visto que o autor pode desenvolver representações das realidades em sua narrativa como bem entender sem, todavia, não possuir consciência do momento correto para encerrá-las. Outra questão significativa é refletir sobre o papel do leitor e como ele irá desvincular a incompletude narrativa da sua própria realidade tendo em vista que, por vezes, as obras ficcionais são mais difundidas do que conceitos e obras históricas.

Relacionado a essa particularidade - ficções serem mais representativas que os textos históricos -, Pavel sinaliza que, em parte e ao longo do tempo, a imagem que muitos desenvolveram relacionada à França do século XIX foi formulada por Balzac, cuja obra teve maior amplitude do que a de historiadores menos conhecidos. Isso porque muitas vezes a estrutura, as analogias sociais, políticas e culturais das obras do escritor francês fizeram mais sentido aos olhos do leitor do que de outros textos não ficcionais. A consequência imediata é a tendência do leitor a confundir os dois universos: “quer os mundos fictícios representem relatos confiáveis de nossos universos ou dêem uma versão de universos contaminados pela alteridade radical, eles tendem a confundir a distinção entre as leis em vigor no mundo real e pequenos milagres específicos da ficção” (PAVEL, 1986, p. 106).

Assim, as representações construídas pelos autores podem apresentar problemas, pois dentro de um texto finito nem tudo consegue ser incluído. Mas, a despeito das referencialidades propostas pelo autor, as noções e percepções devem ficar a critério do leitor, o que, afinal, pode ser um aspecto positivo: a categoria da incompletude levará o leitor, potencialmente, a refletir sobre as próprias particularidades culturais e sociais. Trata-se de recursos que os textos modernos e pós-modernos utilizam para revelar as características da ficção:

Essa incompletude tematizada, pode-se dizer encenada, pode ser interpretada como uma reflexão tanto sobre a natureza da ficção quanto sobre a natureza do mundo. A lacuna radical é apenas um dos inúmeros artifícios que os textos modernos e pós-modernos exibem em sua ânsia de revelar as propriedades da ficção (PAVEL, 1986, p. 108).

Sendo assim, ou o autor transmite o necessário, deixando a cargo do leitor as inferências textuais, ou simplesmente satura o leitor de informações para que não perca referência alguma. Contudo, no final, são os escritores e a própria cultura que decidirão entre diminuir ou maximizar a incompletude do universo ficcional. Pavel destaca que um universo incompleto tem à sua disposição esticá-lo pelo objetivo de preencher as lacunas vindouras e referências cotidianas, como se a distinção entre o mundo ficcional incompleto e o real se organizasse por meio de quantidades, e os limites textuais fossem meras questões pragmáticas:

Diante da inevitável incompletude dos mundos ficcionais, autores e culturas têm a opção entre maximizar ou minimizar. Culturas e períodos com uma visão de mundo estável tenderão a buscar a incompletude mínima adotando várias estratégias que podem ser classificadas em dois tipos ideais: intensivas e extensivas. A um universo ilimitado, bem determinado e conhecível em todos os seus detalhes, corresponderá uma tendência a estender os textos tanto quanto possível, preenchendo-os com efeitos de vida, como se a diferença entre mundos ficcionais incompletos e o universo real fosse de quantidade, e as limitações dos textos ficcionais sejam apenas de ordem prática (PAVEL, 1986, p. 108).

Deste modo, fica difícil impor limites no mundo ficcional devido às referências e ideologias, além de que não se pode negligenciar os princípios, estudos e leituras de que o leitor já dispõe.

A alternativa apresentada por Pavel, a partir do momento que o autor procura adentrar no ambiente da incompletude do universo, é fornecer uma abordagem obsoleta - procedimento ocasionalmente utilizado por escritores de ficção no qual o intuito era completar o universo ficcional partindo da referência de uma obra sagrada ou de uma obra-prima. Assim, caso algum leitor possuísse interesse em compreender a narrativa do autor que fizesse uso da abordagem obsoleta, deveria decifrar a obra-prima em voga e explorar as infinitas opções no interior desse livro considerado completo. No entanto, haveria o problema das inúmeras alternativas e possibilidades em aberto, onde cada um trilharia seu próprio entendimento, de modo que as interpretações iriam beirar a abstração, aquém até da própria ficção.

Para Pavel, essa abordagem não aparenta ter funcionado de modo profuso ao longo dos anos, pois, ainda que a incompletude seja um modo de apresentar novas versões, exige um senso de significação real ao leitor quanto ao destino de personagens e histórias ficcionais. Em outras palavras, embora seja um universo incompleto e propenso a novas interpretações, é preciso critério para que ele faça sentido e não chegue, no limite, à incompletude da utopia - “cuja peculiaridade consiste em uma tendência irreprimível de se alimentar de mundos mais atuais do que a própria utopia” (PAVEL, 1986, p. 111). Trata-se de um critério que exige cautela, pois essa

proposta pode dizimar a realidade, tomando formas tão diversas e tão incompletas que, em vez de aperfeiçoar, faz soçobrar o senso da realidade e da compreensão.

Entretanto, o que completa a utopia é a força do que denomina serem “símbolos condensados” apresentados em uma obra, que carregam uma gama de informações e mensagens ao leitor: “Esses são sistemas de signos econômicos e bem articulados encontrados em sociedades orientadas para a magia” (PAVEL, 1986, p. 111). Por vezes, a simples alusão ao símbolo remete a inúmeras situações que não necessitam ser extensamente abordadas no texto: “Para exemplos cristãos de símbolos condensados, considerem-se os sacramentos, particularmente a Eucaristia e os Crismas. Eles condensam uma gama imensamente ampla de referências resumidas em uma série de declarações vagamente articuladas umas às outras” (PAVEL, 1986, p. 111).

Mesmo assim, trata-se de questões que perdem estabilidade com o decorrer do tempo, pois o mundo se mantém em constante mudanças e conflito, tornando cada vez mais difícil preencher uma narrativa ficcional que seja compreendida e aceita por todos:

No entanto, em contextos utópicos não encontramos crença na força dos signos instituídos: por definição, os rituais utópicos carecem da estabilidade interna dos ritos consagrados pelo tempo. Assim, muita ênfase será colocada nas emoções rituais, desencadeadas por discursos utópicos, e não na ação ritual prescrita pela tradição (PAVEL, 1986, p. 112).

A incompletude da utopia termina por não suportar um contexto tão amplo e, ainda que haja demandas em relação aos símbolos, esse aumento tem como finalidade dizimar o anterior e, em vez de ampliar, se fecha. Felizmente, ao fim do capítulo, introduz um caminho deixado como modelo pelos escritores anteriores:

Reconhecer graciosamente a dificuldade de dar um sentido firme ao mundo e ainda arriscar a invenção de um mito de completude-determinação [...] Mas este não é o único caminho que nos resta e, como nas estratégias ficcionais [...], os escritores contemporâneos têm a opção de construir mundos que resistam ao funcionamento radical da indeterminação”⁵⁸.

Para Pavel, é importante continuar a se arriscar na construção de novos mundos possíveis e, assim, ser capaz de completar as velhas ou novas lacunas que possam surgir no caminho, colaborando na construção de referencialidades atuais e de melhores significados ao mundo ficcional. Em termos simples, não há uma fórmula mágica para completar os mundos ficcionais,

⁵⁸ Idem.

dado que as referências textuais são amplas e vastas para que o escritor consiga contê-las dentro de um universo ficcional.

Ao que parece, o escritor compreende essa limitação e não desiste de apresentar novas possibilidades possíveis ao leitor, que, por sua vez, ressaltará o aspecto necessário por meio da própria percepção para completar o novo ou o antigo universo. O fato do leitor trazer consigo uma ampla gama de possibilidades e informações implica que há a necessidade de coerência do todo, mesmo em um universo com amplas possibilidades. Devido a essas conjecturas e variados cenários, é válido o autor impor um limite textual, pois, conforme já apontado por Pavel, não se perderá na incompletude da ficção.

Levando-se em consideração a categoria da incompletude, há, em ao menos seis seções das crônicas escritas por Machado de Assis nas “Notas Semanais”, uma interessante gama de possibilidades, capazes de despertar a curiosidade do leitor em relação a determinados assuntos e que dialogam com o texto narrativo “A sonâmbula”, também publicado n’*O Cruzeiro*.

Na seção das crônicas escolhidas para análise, os assuntos mais evidentes são as denúncias em forma de ironia das falcatruas dos indivíduos no Rio de Janeiro, dentre elas o sonambulismo como forma de ludibriar as pessoas⁵⁹.

De modo geral, como já exposto na primeira parte desta dissertação, Machado, em diversos momentos, conectava suas crônicas com retomadas de ideias. Sendo assim, o conjunto a ser apresentado relaciona-se entre si e, para compreender essa ligação, é fundamental apresentar a síntese desses escritos jornalísticos.

A crônica 1 seção II, datada de 2 de junho de 1878, retrata um Machado falsamente indignado com a decisão da Comissão Sanitária ao multar um comércio no Rio de Janeiro por vender falsas águas termais. Machado satiriza a todo instante a situação e o comportamento da Comissão Sanitária, cuja intenção é fazer o comércio simplesmente rotular as garrafas por não serem de Vidago. Toda a situação é bastante burlesca porque a Comissão, em vez de fechar o estabelecimento, autoriza o funcionamento, contanto que o comércio indique não serem águas termais: “A comissão entendeu obrigar a casa a dar um rótulo às garrafas, indicando o que as águas eram; e, não sendo obedecida, multou-a” (ASSIS, 2008, p. 88).

A crônica 3 seção V, datada de 16 de junho de 1878, é a que mais se assemelha ao texto narrativo que será discutido à frente. Machado descreve a prisão do casal Miroli e Locatelli, dois

⁵⁹ Não temos a pretensão de repisar o trabalho de pesquisadores como Raymundo Faoro e John Gledson, cujas obras possuem excelência e propriedade sobre a ficção machadiana em paralelo com o comportamento de indivíduos do século XIX. Neste subtítulo, o objetivo é compreender por que Machado aplica essa temática aos textos ficcionais e s crônicas, servindo-se, a nosso ver, da categoria da incompletude. Logo, ainda que a partir deste momento haja referências históricas que possam remeter a diversos estudos sobre a ficção machadiana, o propósito aqui é o de deter-se apenas na categoria em questão.

estelionatários que se serviam de práticas espíritas e do sonambulismo para ludibriar as pessoas. Machado não escreve uma extensa crítica ao casal, mas sugere que a prisão foi um opróbrio para a ciência.

Na crônica 6 seção IV, datada de 7 de julho de 1878, Machado aborda a prisão de Emília Rosa, uma senhora europeia acusada de contrabando de notas falsas. A partir desse ponto, Machado zomba do exaustivo esforço policial na investigação do ocorrido para esbarrar no contrabando de linguças paio. Com fingido elogio, devido ao exímio trabalho da polícia na descoberta de tão grande colaboração social, Machado esclarece: “A diferença entre um paio e um bilhete é enorme, posto que às vezes os bilhetes do banco andem nas algibeiras dos ‘paio’,⁶⁰ donde passam ao toucador das senhoritas. Valha-nos isso; podemos dormir confiados na honestidade das nossas carteiras” (ASSIS, 1997, p. 386). Aparentemente o cômico para Machado, além da mulher contrabandear linguças paio, são o tempo e a energia policial gastos em investigações de situações desse nível.

A crônica 7 seção VI, datada de 14 de julho de 1878, escreve sobre a falsificação de outra bebida, o vinho. Agora Machado ridiculariza a Comissão Sanitária por se ocupar da verificação de armazéns da região sobre a venda de vinhos falsos. Ironiza o trabalho do presidente da Comissão Sanitária, o Dr. Carlos Costa, caso realmente encontre alguma fraude no suposto vinho, pois perderia uma doce ilusão barata. Aqui Machado, além de apontar a falcatura dos comerciantes, ironiza novamente a conduta da Comissão Sanitária: “A comissão composta de pessoas competentes, terminou os seus trabalhos esta semana; e ficou decidido que os canos não envenenam a água; mas que os reservatórios de chumbo envenenam e não envenenam; isto é, houve dois ou três votos restritivos” (ASSIS, 1997, p. 161).

Com a crônica 8 seção VI, datada de 21 de julho de 1878, Machado inicia mostrando que o sonambulismo, que já era aplicado à cura de doenças e na busca de coisas perdidas, agora será direcionado às questões políticas. Aparentemente, por um suposto descuido, o governo argentino encaminhou o orçamento ao Estado, mas o correto seria encaminhar à Câmara. Como ninguém se posicionou e o Senado pôs o orçamento em discussão, para Machado a situação ocorreu com tão fingida inocência que, de fato, a culpa foi do sonambulismo. Finaliza a seção satirizando o contribuinte: “Resta que os contribuintes, ainda mais sonâmbulos do que os dois Poderes, paguem a si mesmos os impostos” (ASSIS, 1997, p. 173). Por meio dessa seção, Machado aponta exatamente o que compreende por sonambulismo, do Senado, da Câmara e do contribuinte - o que é envolvente, posto que, ao dispôr todos no mesmo cenário, abre distintas possibilidades de compreensão.

⁶⁰ Nesse caso, Machado se refere a paio no sentido de tolo.

Por fim, a crônica 12 seção I, datada de 18 de agosto de 1878, traz extensa e irônica descrição sobre o capitão Porfírio José Brandão, delegado em Macaúbas, na Bahia, que não aceitava perder o cargo e arrumou uma grande confusão. Em tom zombeteiro, Machado faz extensa lista dos feitos desse homem pela cidade. A justificativa aceitável e ironicamente proposta por Machado é que, na verdade, Porfírio é o General Coriolano⁶¹ transfigurado: “Ora, o que não disse o relatório submetido ao governo, o que talvez escapou e escapará a mais de um leitor desatento ou incrédulo, é que a alma do capitão Porfírio é nem mais nem menos a alma de Coriolano, transmigrada” (ASSIS, 1997, p. 213). Para Machado, apenas isso justificaria toda a confusão, o fato de o delegado prejudicar todo um distrito para não entregar o cargo tão estimado.

Com essas crônicas, Machado consegue, de certa maneira, delimitar e identificar os personagens icônicos para o texto narrativo “A sônambula”. Por vezes, pode soar como um certo exagero de comportamento, mas, quando se conhece através de noticiários do século XIX indivíduos como o capitão Porfírio, que se recusa a abandonar o cargo de delegado causando uma grande confusão, ou a senhora Emília Rosa, que contrabandeia linguíças paio, aparenta ser natural desenvolver personagens como esses na ficção.

Embora haja esse elo, as crônicas aqui expostas, que partem portanto de situações reais, apresentam seis possibilidades de mundo e informação possíveis. As crônicas são as possibilidades, as situações e cotidianos sociais, as mazelas, crueldades, os roubos e toda a gama de situações que estavam ali para serem noticiadas. A ficção, pela necessidade de um limite de extensão, precisa de um fechamento, e as perspectivas, ainda que sejam várias, necessitam de um guia.

Retomando a definição da categoria da incompletude, deve-se “reconhecer graciosamente a dificuldade de dar um sentido firme ao mundo e ainda arriscar a invenção de um mito de completude-determinação” (PAVEL, 1986, p. 112). Em outros termos, a incompletude pode não abarcar o preenchimento de todos os contextos, mas o fechamento da narrativa proposto é importante e, nesse quesito, requer-se competência por parte do autor. As demais contextualizações e possibilidades que o leitor carrega servem como assimilação final, visto que, ampliar as possibilidades de conclusões até o ilimitado, provocaria abstração em excesso e não alcançaria o objetivo proposto pelo autor ou pretendido pelo leitor.

Abordar assuntos tão amplos como espiritismo e crise sanitária em um espaço reduzido não é uma tarefa simples. Supostamente, o melhor modo que Machado encontrou foi maximizar essa temática na crônica, através de retomadas e repetições. Por outro lado, o texto narrativo ficou

⁶¹ Gaius Marcus ou Caius Martius Coriolanus viveu no século V a.C. e foi um general expulso de Roma, mas que depois liderou um exército para atacá-la por vingança. Na tragédia de Shakespeare foi considerado um herói obstinado e pouco carismático.

com a função da minimização, pois o próprio espaço e gênero limitavam este universo ficcional.

Mas seria um erro supor que as crônicas machadianas das “Notas Semanais” são mais profundas e completas que os textos narrativos devido à abundância de informações apresentadas. Como indicado por Pavel, as referencialidades do autor, mesmo que múltiplas, servem como base contextual, ficando a cargo do leitor a assimilação final. Visto que não há possibilidades de incluir todos elementos que acredita serem importantes, o autor destaca uma ou mais informações, e o leitor completará seu universo ficcional por meio da contextualização pessoal, social e moral.

Posto isto e levando em consideração as constantes retomadas de assuntos nas crônicas machadianas, é significativo tratar do texto narrativo “A sonâmbula” e apontar quais aspectos Machado talvez retrate, bem como indicar de que maneira suas respectivas particularidades colaboram para a construção de inferências no universo ficcional para o leitor.

“A sonâmbula” foi publicado antes das seis crônicas acima apresentadas, em 28 de março de 1878. Considerada por Galante de Sousa como uma ópera cômica de sete colunas (SOUSA, 1955, p. 229), o enredo se constitui numa sátira ao charlatanismo que se baseia nas práticas do magnetismo e do sonambulismo por meio das teorias espíritas. O Dr. Magnus, magnetizador, e D. Flora de Villar, a sonâmbula, apresentavam-se como consultantes que sabiam ler o eterno X, além de curar doenças, adivinhar futuro e achar coisas perdidas. Contudo, o enredo de “A sonâmbula” se concentra na consulta de Garcez durante a qual, ao lado de sua esposa Simplícia, procura identificar o dono do boné encontrado em sua residência. É hilária por si só a própria maneira rudimentar como o casal fornece as informações aos dois charlatães. Já notando que Garcez é muito ciumento, o Dr. Magnus enaltece o próprio trabalho:

Se podemos dizer? Mas, senhor, nós podemos dizer tudo, sobre todos os bonés do universo. Nós sabemos todas as ciências, a cartomancia, a quiromancia, a nigromancia, a onomancia, a ganância e a petulância. Eu sou o célebre Dr. Magnus, isto é, o grande doutor, o doutor máximo, o doutor onividente, onisciente, onipresente e onipotente. Esta é a não menos célebre D. Flora de Villar, a sonâmbula lúcida, extra lúcida, super-lúcida e oni-lúcida (*O Cruzeiro*, 26 de março de 1878, p. 1).

Em seguida, o Dr. Magnus induz Flora ao sonambulismo no qual, em suposto transe, afirma que o boné pertence a um jovem militar que pretende ser amado. Embora sejam insinuações sem fundamento, Garcez, como homem enciumado que é, acusa Simplícia de traição. A pobre mulher, sem saber o que fazer, jura que nada fez e entra em desespero:

SIMPLÍCIA

Piedade, piedade, piedade!

GARCEZ

Não, não! (*O Cruzeiro*, 26 de março de 1878, p. 1).

Esse é o momento esperado por Dr. Magnus, que explora a fragilidade do casal e propõe impedir o mal vindouro por um módico valor de trinta mil réis:

DR. MAGNUS (*intervindo*)

Ora pois, a ciência ainda conhece um meio

De conjurar o mal: o mal ainda não veio.

Posso aos fados trocar horrendos papéis.

Custa pouco...

GARCEZ e SIMPLÍCIA (*súplices*)

Ah! senhor!

DR. MAGNUS

Custa trinta mil réis.

GARCEZ e SIMPLÍCIA

Conjurai! conjurai! (*O Cruzeiro*, 26 de março de 1878, p. 1).

Entretanto, antes da tão solicitada conjuração, chega o tenente Lopes com outros policiais e prende o casal charlatão. Após a devida prisão, Lopes vê o boné nas mãos de Garcez e informa:

LOPES

Segura-o bem, Raimundo!

Não há mais piar;

Calar e marchar.

(*Vai a sair e vê o boné na mão de Garcez*)

LOPES

Que vejo! O meu boné perdido!

GARCEZ

Seu? Este boné é seu?

LOPES

Perdi-o hoje, quando andava a vigiar o famoso D. Magnus e a célebre D. Flora.

GARCEZ (*estendendo-lhes os braços*)

Ah! Senhor! Deixe-me apertá-lo ao coração. Troca por troca: eu restituo-lhe o boné;

V. Sr. restitui-me a felicidade (*O Cruzeiro*, 26 de março de 1878, p. 1).

Descrita dessa maneira, a história pode aparentar ser apenas mais uma entre tantas outras habituais, porém carrega informações relevantes e, entre elas, as informações das crônicas acima destacadas. Se “dentro dos limites de um texto finito, nem tudo pode ser dito” (PAVEL, 1986, p.

107), em um texto como esse de Machado é preciso ter limite, porque não se consegue abarcar tudo dentro do espaço disponível. Isso ocorre em “A sonâmbula”, onde Machado expõe uma série de situações tais como a conduta do casal, o comportamento da polícia e o espiritismo. Machado não completa as situações de cada um. Ele as apresenta em forma de encenação sem saber além do que está encenado, ou seja, não se conhece a história de vida do casal Garcez e Simplícia, dos charlatães ou se o policial Lopes estava realmente de sentinela quando perdeu o boné.

Devido aos limites impostos pelo tamanho da narrativa, Machado não completa – mal inicia - as histórias de vida de cada personagem, mas exhibe o comportamento de cada um. Ao fazê-lo, auxilia na leitura da própria realidade por meio da ficção, pois o leitor participa da história inferindo seu contexto e compõe o próprio entendimento, sendo capaz de criar sua própria percepção da sociedade. Assim como Pavel ressaltou a respeito da sociedade francesa ser conhecida em larga medida por meio da obra de Balzac, Machado produziu seu texto narrativo com características semelhantes. Com tal peculiaridade, ao ler “A sonâmbula” tanto o leitor de outrora quanto o contemporâneo têm em mãos o retrato de uma parcela da sociedade - algo também apresentado nas crônicas machadianas -, e ambos podem raciocinar de maneira similar, pois, mesmo em contextos diferentes, as situações são, de certo modo, semelhantes.

De posse desse mundo ficcional, o leitor pode refletir a respeito de outros Garcez e Simplícias que porventura conheçam na sociedade brasileira. Algo curioso é que os espaços jornalísticos publicaram informações sobre as falcatruas que ocorriam, mas também realizavam propagandas dos produtos. Era essa profusão de informações, muitas vezes conflitantes, que os leitores tinham em mãos e que precisavam ponderar.

Enquanto as crônicas de Machado realizavam divertidas denúncias sobre as falsas águas de Vidago, as confusões do delegado Porfírio, as más fiscalizações da Comissão Sanitária e a sátira ao sonambulismo, os jornais eram recheados de incentivo e propagandas tanto das águas de Vidago e quanto de adivinhos. Certamente que o jornal permitia tais situações porque se mantinha à base dessas propagandas e anúncios, porém, pelo teor das publicações, tampouco inibia seus cronistas em criticar essas condutas. Para citar como exemplo relacionado ao sonambulismo e ao espiritismo, vejam-se abaixo três imagens com anúncios muito comuns nos periódicos à época:

Figura 7 - Anúncio sobre a adivinha Thereza Meraldi em 1877



PROFESSORA
THEREZA MERALDI
GRANDE ADIVINHA
SOMNAMBULA MAGNETISADORA
 E A
MAIOR CARTOMANTE DA ÉPOCA
 Mme. Meraldi é muito conhecida e afamada por todo o mundo.
 Tem a honra de oferecer as suas salas de consultas a todas as pessoas que a desejarem consultar.
 A professora falla cinco idiomas.
128 RUA DA CARIOCA 128
SOBRADE

Fonte - *Diário do Rio de Janeiro*, datado de 1º de novembro de 1877

Figura 8 - Anúncio em outro periódico, datado de 1878, sobre a adivinha Thereza Meraldi



GRANDE ADIVINHA
DO UNIVERSO
 Acaba de chegar do sul a muito conhecida professora de varias sciencias
THEREZA MERALDI
 Somnambula, Magnetisadora
 pelos estudos do Dr. Mesmer, fundador do magnetismo; a maior cartomante d'este seculo pelos estudos da astrologia, e como tal conhecida em todo o mundo. Adivinha todo o passado, presente e futuro com a legitima cartomancia, unica professora que a tem.
 Esta afamada professora tem a honra de oferecer as suas salas de consultas a todas as pessoas que a desejarem consultar. A professora falla varios idiomas; achava-se residindo á rua da Carioca n. 128, sobrado.

Fonte - *Gazeta de Notícias*, datado de 14 de março de 1878

Figura 9 - Anúncio sobre a cartomante e a sonâmbula



Fonte - *Jornal Gazeta de Notícias*, datado de 17 de outubro de 1875

Machado, quando tratou da Comissão Sanitária, satirizou o grande esforço na solução do vinho adulterado e das águas termais falsas. O Rio de Janeiro, todavia, sofria com uma grande crise sanitária. Os jornais à época publicavam diversas situações extremamente críticas para as quais a Comissão Sanitária deveria ter o mesmo olhar aplicado à defraudação da água e do vinho.

Um exemplo se encontra na seção denominada “Junta central de higiene pública”, publicada em 06 de março de 1878, no jornal *O Cruzeiro* na página 2. Nessa pauta, a Comissão Sanitária vinha a público esclarecer as medidas que pretendia tomar em relação ao enterro, à exumação de cadáveres mortos por doença infectocontagiosa epidêmica e à situação precária do solo nos cemitérios São João Batista e São Francisco Xavier. Em outra seção, “Editoriais”, publicada em 7 de maio de 1878, alguém que se denomina “O tio lynce” reclama da falta de imparcialidade da Comissão Sanitária na inspeção dos comércios locais.

Já a respeito das águas de Vidago, há uma série de anúncios e informações de pessoas conhecidas que faziam uso dela, como na seção “Exterior”, datada de 17 de setembro de 1878, em que o correspondente do jornal *O Cruzeiro* informa que um ministro da monarquia brasileira, cujo nome era Sampaio, retornou de Lisboa após ter feito uso dessas águas termais. A imagem a seguir retrata alguns dos anúncios sobre as águas de Vidago publicadas n’*O Cruzeiro*.

Figura 10 - Anúncio sobre as águas de Vidago



AGUA ALCALINO GAZOSA DE VIDAGO

Esta agua, uma das mais ricas da Europa, o premiada na exposição de Vienna d'Austria com o diploma de merito, é empregada nas affecções do figado, das vias digestivas, do systema lymphatico, coliccas, pedras, calculos biliarios e urina-rios, catharros da bexiga, gota, diabetis, ictericia, etc., etc., abre o appetite o facilita a digestão.

A empreza garante a pureza da agua vendida nos seus depositos: cada garrafa, além da etiqueta em tinta azul, tem na rôlha a marca de fogo E. A. de Vidago, e na capsula de metal em volta da corôa: Deposito da agua de Vidago—Empreza autorisada pelo governo.

Convém que o publico attenda a estas indicações, para não ser illudido. Como maior garantia, todas as garrafas levarão a marca acima registrada no Tribunal do Commercio, o que é a dos unicos depositarios no Rio de Janeiro—FONSECA, BRAGA & C.—RUA PRIMEIRO DE MARÇO N. 22.

Fonte - *O Cruzeiro*, datado de 6 de janeiro de 1878

Dessa maneira, evidencia-se que os leitores de jornais detinham uma ampla referência relacionada aos assuntos apresentados no texto narrativo ou nas crônicas de Machado. Não era incomum ler propagandas de pessoas que vendiam seus serviços de adivinhações, como destacado nas imagens. Ao leitor de jornal, essas notícias poderiam completar as referências dos textos e crônicas machadianos para trazê-los à reflexão de maneira mais consciente diante de um excesso tão grande de informação.

Ao aplicar tantas referências jornalísticas no texto, Machado não apenas demonstra ao leitor a quantidade numerosa de situações incomuns com que a sociedade tem de lidar, como também suscita o incômodo e induz quem lê que para tais problemas deveria haver soluções. Além disso, ao realizar uma abertura de possibilidades, Machado entrega às mãos do leitor completar e refletir sobre inúmeras situações, pois, de acordo com Pavel, “verdades copiadas pelo autor e personagens inventados pertencem de forma muitas vezes indistinguível ao mundo ficcional” (PAVEL, 1986, p. 106). No texto narrativo “A sonâmbula”, Machado conclui o enredo com um final feliz, mas demonstra o oposto por meio das referências e crônicas jornalísticas.

Embora seja complexo impôr um limite ao texto ficcional, a categoria da incompletude permitiu ao escritor inserir possibilidades que ajudam o escritor a representar diversos cenários. A encenação no texto narrativo contribui para que o leitor se concentre em uma dentre várias referências apresentadas e considere a situação de todos que faziam parte da sociedade - desde os responsáveis pelo seu bem-estar, como a polícia, a Comissão Sanitária e o delegado, até aqueles que estavam inseridos nela. Tais responsáveis pelo bem-estar ludibriaram outros, porém, seja por permitir a venda da água adulterada, pelo sonambulismo ou até dos que se deixam enganar pelo

charlatanismo, como o casal Simplícia e Garcez de “A sonâmbula”.

Entre as opções propostas por Pavel em relação à incompletude na ficção, a utopia pode ser excluída em Machado. Foi possível observar que, nos textos narrativos publicados nas “Notas Semanais”, Machado não faz uso de símbolos, nem atesta a existência de uma grande obra-prima à qual seja necessário recorrer para decifrar seus escritos. Ainda que faça uso de menções a escritores clássicos, tais como Shakespeare, Machado não os utiliza como referência pura de sua escrita. Pelo contrário, conforme apresentado no capítulo sobre a crônica, Machado sempre distinguiu-se pela autonomia, mesmo que haja em sua obra heranças de outros escritores, como José de Alencar.

Esses textos narrativos podem ser experimentais, mas, ainda assim, apresentaram uma série de cenários relevantes à época e também aos leitores da atualidade. Mesmo que haja informações incompletas nas obras, Pavel esclarece que não é a falta de detalhes que torna indeterminado um mundo ficcional, mas é o modo como o autor trabalha as informações que possui em mãos e como irá compartilhar esse mundo possível com o leitor: “Essa incompletude selecionada, pode-se dizer encenada, pode ser interpretada como uma reflexão tanto sobre a natureza da ficção quanto sobre a natureza do mundo” (PAVEL, 1986, p. 107). Pode-se dizer, igualmente, que a incompletude composta na narrativa machadiana é uma reflexão sobre a própria ficção e, ao mesmo tempo, sobre a natureza do mundo.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscou-se compreender o trabalho de Machado de Assis como homem de imprensa no jornal *O Cruzeiro* iniciando com a história da crônica e como ela se aclimatou ao Brasil. Conforme apontado pelos estudos das crônicas, esses escritos nos rodapés de jornais serviram como experimentação literária para os cronistas da época. Sendo assim, terminou contribuindo para Machado desenvolver algo mais elaborado em suas obras. Considerando-se que *O Cruzeiro* foi um dos jornais que serviu de experimentação literária, posto que diversificava os assuntos com muita constância, foi necessário apresentar os aspectos históricos do jornal e do escritor, o estilo de seus antecessores, como Alencar e Francisco Otaviano, e como tais aspectos serviram de elementos para Machado a desenvolver um estilo próprio de escrita jornalístico.

Sob o pseudônimo de Eleazar, Machado, n' *O Cruzeiro*, publicou o romance *Iaiá Garcia* em forma de folhetim, quatorze crônicas sob a rubrica de “Notas Semanais”, as críticas à obra *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz, cujo título é “Literatura Realista”, e nove escritos nos quais, como destacados neste estudo, por falta de uma classificação mais assertiva e harmoniosa, foram denominados textos narrativos - exceto pelo texto “Na Arca” em que, Machado, na coletânea *Papéis Avulsos*, chama de conto.

Os nove textos narrativos foram reproduzidos em forma de coletânea e estão no anexo deste trabalho. São significativos para melhor apreciação e uma leitura completa desta produção, uma vez que muitos aspectos do periódico original se encontram deteriorados. A publicação da coletânea neste estudo permite ao leitor machadiano a possibilidade de investigar com maior atenção o proposto nesta pesquisa - realizar o paralelo com selecionadas crônicas e determinados textos narrativos por meio da teoria dos mundos possíveis proposta por Thomas G. Pavel no livro *Fictional Worlds*.

Esses textos narrativos foram escritos antes das crônicas, o que permitiu compreender que Machado, além de utilizar os personagens que observava no cotidiano nesses textos, apontava uma reincidência de comportamento que, de modo geral, criticava, tais como o uso da fé para enganar, a falta de entretenimento de qualidade no Segundo Reinado, a escassez de saneamento básico e a conduta dos governantes. Assim, a análise da produção de Machado em determinados aspectos de sua carreira constatou uma diversificação de estudos nos escritos de menor extensão de Machado e que a teoria da ficção, ainda que seja aplicada com mais especificidades nos romances e textos de maior extensão, são praticáveis em textos curtos.

Desse modo, como forma de apresentar o paralelo ficcional e não ficcional entre as crônicas e os textos narrativos, as quatro categorias de Pavel sobre os mundos possíveis - fronteira,

distância, incompletude e tamanho - foram analisadas e aplicadas nesses escritos. Deduz-se que Machado, fazendo uso desse conjunto de escritos, empreendeu um trabalho singular, refletindo “a sofisticação técnica do autor, do seu meio e os diferentes propósitos que a construção pretende atingir” (PAVEL, 1986, p. 146).

Essas construções foram apresentadas por meio da análise comparativa e da prodigiosa imaginação organizada por Machado quando utiliza a “fronteira” representacional ao mesclar a realidade e a ficção, levando o leitor a compreender que os dois aspectos podem se unificar em um dado momento. Quanto à “distância”, nota-se que o leitor/espectador, ao distanciar-se por meio do ego fictício - ou seja, participar de modo indireto de uma determinada narrativa -, pode vir a se envolver, compreender e perceber o intuito do autor por meio de sua intencionalidade. O aprofundamento do espectador nessa leitura, por sua vez, pode ajudá-lo a ter um melhor entendimento do mundo real em que vive.

Na sequência, a análise da seção sobre “tamanho” contribui para fomentar um aspecto deveras relevante a respeito desses textos de menor extensão. Com base na apreciação crítica de Pavel, o tamanho de um mundo ficcional não deve ser levado em consideração como um critério absoluto. Para qualificar uma obra é importante apontar alguns métodos, pois o exagero de inferências históricas e contextuais pode levar a uma perda de síntese que, sem critérios, tendem a se perder ao longo da narrativa. Para tanto, por meio das análises significativas dos escritos de *O Cruzeiro*, foi possível demonstrar como Machado explorou a relação dos mundo real e ficcional, a despeito do espaço limitado das crônicas e dos textos narrativos.

O estudo finaliza com o conceito de “incompletude”, em particular sobre o risco de acreditar ser necessário preencher todas as lacunas e referências em uma dada obra literária. As análises de escritos de Machado demonstram que o tamanho de um mundo ficcional não está necessariamente ligado à extensão, mas à qualidade da escrita literária, às inferências e ao contexto do leitor.

Pavel conclui sua pesquisa indicando que, “uma vez que necessitamos de um espaço diferente no qual possamos desenvolver a energia da imaginação, sempre existiram e sempre existirão mundos ficcionais” (PAVEL, 1986, p. 148). Com as “Notas Semanais” e os textos narrativos, Machado proporciona este espaço e, de certo modo, convida seus leitores a ampliar a imaginação e compreensão em relação à época que vivenciou.

O estudo aqui proposto apresenta um viés original ao sugerir estabelecer um paralelo com uma teoria voltada para o romance, mas aplicável aos textos cronísticos e ficcionais que Machado publicou em 1878 n’*O Cruzeiro*. A concepção desenvolvida pode servir como suporte na aplicação teórica para outras e demais obras machadianas e, assim, revelar uma nova perspectiva de conhecimento e aprendizagem nos estudos de Machado de Assis.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Machado de Assis

ASSIS, Machado de. *A Semana*. Edição coligida por Mário de Alencar. Rio de Janeiro: Garnier, [1910?].

_____. *A Semana: crônicas (1892-1893)*. Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

_____. *Bons Dias!*. Organização, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

_____. *Comentários da Semana*. Organização, introdução e notas de Lúcia Granja e Jefferson Cano. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008.

_____. *Correspondência de Machado de Assis : tomo II, 1870-1889 / coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet ; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério*. – Rio de Janeiro : ABL, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto ; v. 92) 1a.

_____. *Correspondência de Machado de Assis : tomo III, 1870-1889 / coordenação e orientação Sergio Paulo Rouanet ; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério*. – Rio de Janeiro : ABL, 2009. (Coleção Afrânio Peixoto ; v. 92). 2b.

_____. *Dispersos de Machado de Assis*. Coligidos e anotados por Jean-Michel Massa. Rio de Janeiro: Instituto de Educação e Cultura: Instituto Nacional do livro, 1965.

_____. *O Futuro*. Introdução, organização e notas de Rodrigo Camargo de Godoi, Campinas, SP: Editora Unicamp, 2014.

_____. *História de quinze dias*. Organização, introdução e notas de Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

_____. *Notas Semanais*. Organização, introdução e notas de John Gledson e Lúcia Granja, Campinas, SP: Editora Unicamp, 2008.

_____. *O Espelho*. Organização, introdução e notas de João Roberto Faria. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2009.

_____. *Obra Completa*. 3 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

Outros textos citados

ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. 2. ed. São Paulo: FTD, 1997.

_____. José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1955. v. 6.

_____. José de. *Lucíola*. 17. ed. São Paulo: Ática, 1994.

_____. José de. *O Guarani*. São Paulo: PAULUS, 2002. v. 6.

ARAUJO, Dom Hugo Bressane de. *O aspecto religioso da obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.

ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e Comentário*. 51-66. ed. Companhia das Letras: São Paulo, 1987.

AUSTEN, Jane. *Emma*. Tradução: Monique D'Orazio. 1º. ed. Jandira, SP: Tricaju, 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

BOSI, Alfredo. *O Teatro Político nas Crônicas de Machado de Assis*. In: *O Teatro Político nas Crônicas de Machado de Assis*. [S. l.], 13 maio 2013. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos/bosimachado.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2022.

BRAGA, Rubem. *Casa dos Bragas: memórias de infância*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BRAYNER, Sonia. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In: CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Unicamp, 1992. p. 407- 416.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. 1. ed. rev. Portugal: Arcádia, 1980.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. 2. ed. São Paulo, Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Unicamp, 1992. p. 13-22.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP:

Editora da Unicamp, 2005. 69-87 p.

COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na Literatura Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

FARIA, João Roberto. Alencar: a semana em revista *In: CANDIDO, Antonio. A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Unicamp, 1992. p. 301- 316.

GALANTE DE SOUSA, José. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC, INL, 1955.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução: Sônia Coutinho. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra S/A, 2003.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: crônicas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1972.

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

FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Tradução: Clarice Lispector. 1º. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Tradução: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix. Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado de Assis: Vida e Obra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. v. 1a.

_____. *Machado de Assis: Vida e Obra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. v. 2b.

_____. *Machado de Assis: Vida e Obra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. v. 3c.

_____. *Machado de Assis: Vida e Obra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. v. 4d.

MASSA, Jean-Michel. *A Juventude de Machado de Assis*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

MEYER, Marlyse. Voláteis e Versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. *In: CANDIDO, Antonio. A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Unicamp, 1992. p. 93-133

_____. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NEW YORK (Brooklyn). Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania. *Estudo*

Perspicaz das Escrituras: Volume I e II. Cesário Lange, São Paulo: Watchtower Bible and Tract Society of New York, INC, 1990. p. 749 - 751, 786-787

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a bíblia e a literatura.* Tradução: Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds.* Boston: Harvard University Press, 1986.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. v. 73.

_____. *Prosa de ficção: (de 1870 a 1920).* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. (Volume XII da História da Literatura Brasileira, sob a direção de Álvaro Lins - Coleção Reconquistada do Brasil 2ª série; v. 131)

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.* 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SEARLE, John R. *O estatuto lógico do discurso ficcional.* Tradução: Vítor Guerreiro. *Crítica, New Literary History*, ano 1975, v. 6, n. 2, p. 319-332, 28 jul. 2011. Disponível em: <https://criticanarede.com/logicaficcional.html>. Acesso em: 8 mar. 2023..

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história.* 1. ed. São Paulo: Realizações, 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil.* 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

Outras fontes de pesquisa

Acervo arquivístico da Academia Brasileira de Letras: <http://servbib.academia.org.br:8084/arquivo/index.html>

Acervo Digital e Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.gov.br/>

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/>

CONGRESSO Agrícola. Edição fac-similar dos anais do Congresso Agrícola, realizado no Rio de Janeiro, em 1878. “Introdução” de José Murilo de Carvalho. Fundação Casa de Rui Barbosa: Rio de Janeiro, 1988.

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1855 - 1858.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro 1897.

Jornal do Comércio, Rio de Janeiro 1877.

Obras de Machado de Assis em Hipertexto: <https://machadodeassis.net/>

O Cruzeiro, Rio de Janeiro 1877 - 1878.

O Espelho: Revista de literatura, modas, indústria e artes, Rio de Janeiro - 1859.

O Futuro, Rio de Janeiro 1862- 1863.

O Globo : Orgão da Agência Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Indústria, Rio de Janeiro, 1878.

Periódico dos Pobres, Rio de Janeiro 1854.

Revista Illustração Brasileira, Rio de Janeiro 1877.

Revista da Sociedade Phenix Litteraria, Rio de Janeiro 1878.

APÊNDICE

FOLHETIM DO CRUZEIRO

O BOTE DE RAPÉ

COMÉDIA EM SETE COLUNAS

PERSONAGENS

TOMÉ.

ELISA, sua mulher.

O NARIZ DE TOMÉ

UM RELÓGIO NA PAREDE

UM CAIXEIRO

CENA I

TOMÉ, ELISA (*entra vestida*)

TOMÉ - Vou mandar à cidade o Chico ou o José.

ELISA - Para... ?

TOMÉ - Para comprar um bote de rapé.

ELISA - Vou eu.

TOMÉ - Tu?

ELISA - Sim. Preciso escolher a cambraia,

A renda, o gorgorão e os galões para a saia,

Cinco rosas da China em casa da Natté,

Um par de luvas, um *peignoir* e um *plissé*,

Ver o vestido azul, e um véu... Que mais? Mais nada.

TOMÉ (*rindo*) - Dize logo que vás buscar se uma assentada

Tudo quanto possui a rua do Ouvidor.

Pois aceito, meu anjo, esse imenso favor.

ELISA - Nada mais? Um chapéu? uma bengala? um fraque?

Que te leve um recado ao Dr. Burlamaque?

Charutos? algum livro? Aproveita, Tomé!

TOMÉ - Nada mais; só preciso o bote de rapé...

ELISA - Um bote de rapé! Tu bem sabes que a tua Elisa...

TOMÉ - Estou doente e não posso ir à rua.

Esta asma infernal que me persegue... Vês?

Melhor fora matá-la e morrer de uma vez,

Do que viver assim com tanta cataplasma.

E inda há pior do que isso! inda pior que a asma:

Tenho a caixa vazia.

ELISA (*rindo*) - Oh! se pudesse estar

Vazia para sempre, e acabar, acabar

Esse vício tão feio! Antes fumasse, antes.

Há vícios jarretões e vícios elegantes.

O charuto é bom tom, aromatiza, influi

Na digestão, e até dizem que restitui

A paz ao coração e dá risonho aspecto.

TOMÉ - O vício do rapé é vício circunspecto.

Indica desde logo um homem de razão;

Tem entrada no paço, e reina no salão,

Governa a sacristia e penetra na igreja.

Uma boa pitada, as ideias areja;

Dissipa o mau humor. Quantas vezes estou

Capaz de pôr abaixo a casa toda! Vou

Ao meu santo rapé; abro a boceta, e tiro

Uma grossa pitada e sem demora a aspiro;

Com o lenço sacudo algum resto de pó

E ganho só com isso a mansidão de Jó.

ELISA - Não duvido.

TOMÉ - Inda mais: até o amor aumenta

Com a porção de pó que recebe uma venta.

ELISA - Talvez tenhas razão; acho-te mais amor

Agora; mais ternura; acho-te...

TOMÉ - Minha flor,

Se queres ver-me terno e amoroso contigo,

Se queres reviver aquele amor antigo,

Vai depressa.

ELISA - Onde é?

TOMÉ - Em casa do Real;

Dize-lhe que me mande a marca habitual.

ELISA - Paulo Cordeiro, não?

TOMÉ - Paulo Cordeiro.

ELISA - Queres,

Para acalmar a tosse uma ou duas colheres

Do xarope?

TOMÉ - Verei.

ELISA - Até logo, Tomé.

TOMÉ - Não te esqueças.

ELISA - Já sei: um bote de rapé.

(sai)

CENA II

TOMÉ, depois o seu NARIZ

TOMÉ - Que zelo! que lidar! que correr! que ir e vir!

Quase, quase lhe falta tempo de dormir.

Verdade é que o sarau com que o Dr. Coutinho

Quer festejar domingo os anos do padrinho,

É de primo-cartello, é um sarau de truz.

Vai o Guedes, o Paca, o Rubião, o Cruz

A viúva do Silva, a família do Mata,

Um banqueiro, um barão, creio que um diplomata.

Dizem que há de gastar quatro contos de réis.

Não duvido; uma ceia, os bolos, os pastéis,

Gelados, chá... A coisa há de custar-lhe caro.

O mal é que eu também desde já me preparo

A despender com isto algum cobrinho...O quê?

Quem me fala?

O NARIZ - Sou eu; peço a vossa mercê

Me console, insirindo um pouco de tabaco.

Há três horas jejuo, e já me sinto fraco,
 Nervoso, impertinente, estúpido, — nariz,
 Em suma.

TOMÉ - Um infeliz consola outro infeliz;
 Também eu tenho a bola um pouco transtornada,
 E gemo, como tu, à espera da pitada.

O NARIZ - O nariz sem rapé é alma sem amor.

TOMÉ - Olha podes cheirar esta pequena flor.

O NARIZ - Flores; nunca! jamais! Dizem que há pelo mundo
 Quem goste de cheirar esse produto imundo.

Um nariz que se preza odeia aromas tais.

Outros os gozos são das cavernas nasais.

Quem primeiro aspirou aquele pó divino,

Deixas as rosas e o mais as ventas do menino.

TOMÉ (*consigo*) - Acho neste nariz bastante elevação,

Dignidade, critério, empenho e reflexão.

Respeita-se; não desce a farejar essências,

Águas de toucador e outras minudências.

O NARIZ - Vamos, uma pitada!

TOMÉ - Um instante, infeliz!

(*à parte*)

Vou dormir para ver se aquieto o nariz.

(*Dorme algum tempo e acorda*)

Safa! Que sonho; ah! ah! Que horas são!

O RELÓGIO (*batendo*) - Uma, duas.

TOMÉ - Duas! E a minha Elisa a andar por essas ruas.

Coitada! E este calor que talvez nos dará

Uma amostra do que é o pobre Ceará.

Esqueceu-me dizer tomasse uma caleça.

Que diacho! Também saiu com tanta pressa!

Pareceu-me, não sei; é ela, é ela, sim...

Este passo apressado... És tu, Elisa?

CENA III

TOMÉ, ELISA, UM CAIXEIRO (*com uma caixa*)

ELISA - Enfim!

Entre cá; ponha aqui toda essa trapalhada.

Pode ir.

(*Sai o caixeiro*)

Como passaste?

TOMÉ - Assim; a asma danada

Um pouco sossegou depois que dormitei.

ELISA - Vamos agora ver tudo quanto comprei.

TOMÉ - Mas primeiro descansa. Olha o vento nas costas.

Vamos para acolá.

ELISA - Cuidei voltar em postas.

Ou torrada.

TOMÉ - Hoje o sol parece estar cruel.

Vejamos o que vem aqui neste papel.

ELISA - Cuidado! é o chapéu. Achas bom?

TOMÉ - Excelente.

Põe lá.

ELISA (*põe o chapéu*) - Deve cair um pouco para a frente.

Fica bem?

TOMÉ - Nunca vi um chapéu mais tافل.

ELISA - Acho muito engraçada esta florzinha azul.

Vê agora a cambraia, é de linho; fazenda

Superior. Comprei oito metros de renda,

Da melhor que se pode, em qualquer parte, achar.

Em casa da Creten comprei um *peignoir*.

TOMÉ (*impaciente*) - Em casa da Natté...

ELISA - Cinco rosas da China.

Uma, três, cinco. São bonitas?

TOMÉ - Papa-fina.

ELISA - Comprei luvas *couleur tilleul, creme, marron*;

Dez botões para cima; é o número do tom.

Olhe este gorgorão; que fio! que tecido!

Não sei se me dará a saia do vestido.

TOMÉ - Dá.

ELISA - Comprei os galões, um *fichu*, e este véu.

Comprei mais o *plissé* e mais este chapéu.

TOMÉ - Já mostraste o chapéu.

ELISA - Fui também ao Godinho,

Ver as meias de seda e um vestido de linho.

Um não, dois, foram dois.

TOMÉ - Mais dois vestidos?

ELISA - Dois...

Comprei lá este leque e estes grampos. Depois,

Para não demorar. corri do mesmo lance,

A provar o vestido em casa da Clemence.

Ah! se pudesses ver como me fica bem!

O corpo é uma luva. Imagina que tem...

TOMÉ - Imagino, imagino. Olha, tu pões-me tonto

Só com a descrição; prefiro vê-lo pronto.

Esbelta, como és, hei de achá-lo melhor

No teu corpo.

ELISA - Verás, verás que é um primor.

Oh! a Clemence! aquilo é a primeira artista!

TOMÉ - Não passaste também por casa do dentista?

ELISA - Passei; vi lá a Amália, a Clotilde, o Rangel,

A Marocas, que vai casar com o bacharel

Albernaz.

TOMÉ - Albernaz?

ELISA - Aquele que trabalha

Com o Gomes. Trazia um vestido de palha...

TOMÉ - De palha?

ELISA - Cor de palha, e um *fichu* de filó,

Luvas cor de pinhão, e a cauda atada a um nó

De cordão; o chapéu tinha uma flor cinzenta,

E tudo não custou mais de cento e cinquenta,
 Conversamos do baile; a Amália diz que o pai
 Brigou com o Dr. Coutinho e lá não vai.
 A Clotilde já tem a *toilette* acabada.
 Oitocentos mil-réis.
 O NARIZ (*baixo a TOMÉ*) - Senhor, uma pitada!
 TOMÉ (*com intenção, olhando para a caixa*) - Mas ainda tens aí uns pacotes...
 ELISA - Sabão;
 Estes dois são de alface e estes de alcatrão.
 Agora vou mostrar-te um lindo chapelinho
 De sol; era o melhor da casa do Godinho.
 TOMÉ (*depois de examinar*) - Bem.
 ELISA - Senti, já no *bond*, um incômodo atroz.
 TOMÉ (*aterrado*) - Que foi?
 ELISA - Tinha esquecido as botas no Queirós.
 Desci; fui logo à pressa e trouxe estes dois pares;
 São iguais aos que usa a Chica Valadares.
 TOMÉ (*recapitulando*) - Flores, um *peignoir*, botinas, renda e véu.
 Luvas e gorgorão, *fichu*, *plissé*, chapéu,
 Dois vestidos de linho, os galões para a saia,
 Chapelinho de sol, dois metros de cambraia...
 (*Levando os dedos ao nariz*)
 Vamos agora ver a compra do Tomé.
 ELISA (*com um grito*) - Ai Jesus! esqueceu-me o bote de rapé!

Fim.

ELEAZAR.

(*O Cruzeiro*, 19 de março de 1878, p.1).

A SONÂMBULA

ÓPERA CÔMICA EM SETE COLUNAS

MÚSICA DO MAESTRO POLICIANI

PERSONAGENS

DR. MAGNUS - magnetizador.

D. FLORA DE VILLAR - sonâmbula.

GARCEZ

SIMPLÍCIA - sua mulher

O TENENTE LOPES

JOÃO BRITO - urbano.

CHICO ESQUINÊNCIA - idem.

RAIMUND - idem.

Coros de consultantes, urbanos, criados e criadas

CENA I

LOPES E CORO DE URBANOS – *(passando ao fundo embuçado e com lanternas)*

Piano, piano, piano,

Com trabalho insano,

Perscrutar⁶² o arcano,

É dever do urbano.

LOPES

Marchemos...

JOÃO BRITO

Saiamos...

CHICO ESQUINÊNCIA

Façamos...

⁶² No original

RAIMUNDO

Extremos...

TODOS

Para triunfar.

Piano, piano, piano,

Vamos ao arcano.

Piano, piano.

(Retiram-se cautelosamente)

CENA II

DR. MAGNUS, D. FLORA, CONSULTANTES *(vindo de dentro)*

CORO DE CONSULTANTES

Nós somos os consultantes,

Das sonâmbulas sutis,

Cujos olhos penetrantes

Sabem ler o eterno X

1º. CONSULTANTE

Eu tinha um princípio de febre amarela...

1ª. CONSULTANTE

Eu quis o castigo de um pérfido algoz...

2º. CONSULTANTE

Eu andava em busca do tio Varela...

2ª. CONSULTANTE

Eu pedia novas de um saco de arroz...

TODOS

E a febre amarela,
 E o pérfido algoz,
 E o tio Varela,
 E o saco de arroz,
 Tudo se propôs,
 Tudo se compôs

DR. MAGNUS

Vão para casa, e verão se D. Flora errou. (*Apresentando a bolsa*). Agora resta o esportula. (*Os consultantes pagam*). Muito bem, meus filhos. Não se esqueçam do número da casa. Curam-se doenças, acham-se as coisas perdidas, adivinha-se o futuro... Adeus, adeus.

CORO

Nós somos os consultantes, etc.

(*Saem*)

CENA III

DR. MAGNUS, D. FLORA, GARCEZ, SIMPLÍCIA

D. FLORA

Um cavalheiro chega...

DR. MAGNUS

Uma dama penetra...

São pessoas de bem e trazem grave porte.

D. FLORA (*a Garcez*)

Quer acaso saber em que número a sorte...?

DR. MAGNUS (*a Simplícia*)

Vem notícias pedir do seu priminho, et cetera?

GARCEZ e SIMPLÍCIA

Quero saber o que é

Este Esse } boné.

D. FLORA e o DR. MAGNUS

Saberemos o que é O tal boné.

GARCEZ

Poderia dizer-me com certeza a quem pertence este boné?

DR. MAGNUS

Se podemos dizer? Mas, senhor, nós podemos dizer tudo, sobre todos os bonés do universo. Nós sabemos todas as ciências, a cartomancia, a quiromancia, a nigromancia, a onomancia, a ganância e a petulância. Eu sou o célebre Dr. Magnus, isto é, o grande doutor, o doutor máximo, o doutor onividente, onisciente, onipresente e onipotente. Esta é a não menos célebre D. Flora de Villar, a sonâmbula lúcida, extra lúcida, super-lúcida e oni-lúcida.

GARCEZ

Basta. Não é preciso mais nada para explicar este boné.

DR. MAGNUS

Vê-se que é um boné militar.

GARCEZ

Militar. Mas a quem pertence?

DR. MAGNUS

V. S. é militar?

GARCEZ

Não, senhor.

DR. MAGNUS

A primeira coisa que vejo, assim de relance, é que ele não pertence a V. S

D. FLORA (*pegando no boné*)

Oh! isto é patente. Este boné não pertence a V. S.

GARCEZ

Acertaram. (*À parte*). São dois poços de ciência. (*Alto*). Mas a quem pertence?

D. FLORA

A um militar.

SIMPLÍCIA

Que militar?

DR. MAGNUS

Isso agora só o magnetismo nos poderá responder.

GARCEZ

Vou contar-lhe o caso. Achei este boné há meia hora no meu corredor, que é no primeiro andar. Sabem que moro no primeiro andar. Um boné não cai do céu, nem vem pela sua própria pala sentar-se em um corredor. Procurei ver se estaria dentro a cabeça do tenente... (*a Simplícia*). Ele é tenente?

SIMPLÍCIA

Tenente?

GARCEZ

Capitão. Queres dizer que ele é capitão. Procurei ver a cabeça do capitão...

SIMPLÍCIA

Que capitão?

GARCEZ

Capitão ou major, não vem ao caso. Digamos militar. Procurei a cabeça do militar e não a encontrei. Tive pena, porque sendo provável que a cabeça esteja em cima dos ombros, eu tencionava separá-los imediatamente.

SIMPLÍCIA

Não digas isso!

GARCEZ

Ah! tremes? Tu tremes pelo major?

SIMPLÍCIA

Tu estás doido. Sei lá quem é o major ou o capitão? Que ideias são essas a respeito de um boné, e de um boné anônimo?

GARCEZ (*com convicção*)

Todo o boné é anônimo. (*Ao Dr. Magnus*). Diga-me: quem é o militar?

DR. MAGNUS

Repito; só o magnetismo nos poderá responder. O magnetismo é a ciência magna, capaz de lutar com o naturalismo, o fetichismo, o radicalismo, o antagonismo, o feudalismo e o galicismo. Se querem saber o que ele é, e por que modo me acho de posse dessa grande chave do futuro, dessa chave que escancara os recessos do destino...

GARCEZ e SIMPLÍCIA

Ouçamos, ouçamos,
O grão Nostradamus

DR. MAGNUS

Ouvi-me! calai!
Ouvi-me! escutai!

(Com ar misterioso e confidencial)

Esta ciência Nasceu no Egito
Onde eu, proscrito,
Junto a Suez,
Comprei à agência
De Radamés.

GARCEZ e SIMPLÍCIA

Radamés! Radamés!

GARCEZ

Vejamos o boné.

DR. MAGNUS

Sim, senhor. *(Faz alguns passes sobre a cabeça de Flora).*

Uma, duas, três.

Durma de uma vez.

D. FLORA *(dormindo)*

Esse boné pertence a um jovem militar.

GARCEZ e SIMPLÍCIA

A um jovem militar!

D. FLORA

Que estoura de paixão, e quer fazer-se amar.

GARCEZ e SIMPLÍCIA

E quer fazer-se amar!

GARCEZ

Basta, basta, já sei. Sei tudo; basta, basta.

DR. MAGNUS

Mas que furor é esse?

GARCEZ

Afasta, afasta, afasta!

(Falando)

Pérfida! monstro!

SIMPLÍCIA

Eu pérfida? eu monstro? que escuto? que é isto?

GARCEZ

Tu pérfida, insisto; Tu pérfida e má.

SIMPLÍCIA

Protesto-te, juro, re-juro e tre-juro...

GARCEZ

O crime futuro
Consuma-se já.

SIMPLÍCIA

Que queres tu dizer?

GARCEZ

Que vás morrer, morrer.

SIMPLÍCIA

Morrer?

GARCEZ

Morrer!

CORO DE CRIADAS (*entrando*)

Que rumor ouvimos nós? Estes gritos, esta voz...

CORO DE CRIADOS (*entrando*)

Venham, venham para a sala, E corramos a salvá-la!

SIMPLÍCIA

Piedade, piedade, piedade!

GARCEZ

Não, não!

DR. MAGNUS (*intervindo*)

Ora pois, a ciência ainda conhece um meio

De conjurar o mal: o mal ainda não veio.

Posso aos fados trocar horrendos papéis. Custa pouco...

GARCEZ e SIMPLÍCIA (*súpliques*)

Ah! senhor!

DR. MAGNUS

Custa trinta mil réis.

GARCEZ e SIMPLÍCIA

Conjurai! conjurai!

DR. MAGNUS

Esperai! esperai!

(*Rumor fora*)

Mas que rumor é este? Ouço vozes, espadas...

São freguezes, talvez, que sobem as escadas.

GARCEZ e SIMPLÍCIA

Conjurai! conjurai!

DR. MAGNUS

Esperai! esperai!

CENA IV

OS MESMOS, LOPES e os demais URBANOS

CORO DE URBANOS

Piano, piano, piano

Vamos ao arcano.

DR. MAGNUS (*a Garcez e Simplícia*)

Vou primeiro aviar estes novos sujeitos.

Querem talvez saber de algum preso; esperai.

(Aos Urbanos)

Aceitai os meus respeitos

E escutai.

(*Com ar misterioso e confidencial*).

Esta ciência Nasceu no Egito...

LOPES

Pega, João Brito!

Salta, Esquinência!

DR. MAGNUS

Oh céus! Quem és?

LOPES

Pertenço à agência De Radamés!

CORO

Radamés! Radamés!

D. FLORA

Sinto o sangue fugir-me das veias...

DR. MAGNUS

Sinto a vida romper-se-me aos pés...

D. FLORA

Já me arroxam pesadas cadeias...

DR. MAGNUS

Já me apertam terríveis galés.

CORO

Radamés! Radamés!

DR. MAGNUS (*a Lopes*)

Mas, senhor, eu protesto, eu juro aos céus e ao mundo,
Que a ciência imortal...

LOPES

Segura-o bem, Raimundo!
Não há mais piar;
Calar e marchar.
(*Vai a sair e vê o boné na mão de Garcez*)

LOPES

Que vejo! O meu boné perdido!

GARCEZ

Seu? Este boné é seu?

LOPES

Perdi-o hoje, quando andava a vigiar o famoso D. Magnus e a célebre D. Flora.

GARCEZ (*estendendo-lhes os braços*)

Ah! Senhor! Deixe-me apertá-lo ao coração. Troca por troca: eu restituo-lhe o boné; V. Sr. restitui-me a felicidade

LOPES (*conceituoso*)

É a mesma coisa; a felicidade é o boné do espírito.

TODOS (*menos os presos*)

Piano, piano, piano,

Com trabalho insano,
Descobriu-se o arcano.
Piano, piano.

FIM

ELEAZAR

(*O Cruzeiro*, 26 de março de 1878, p.1)

UM CÃO DE LATA AO RABO

Era uma vez um mestre-escola, residente em Chapéu das Uvas, que se lembrou de abrir entre os alunos um torneio de composição e de estilo; ideia útil, que não somente afiou e desafiou as mais diversas ambições literárias, como produziu páginas de verdadeiro e raro merecimento.

— Meus rapazes, disse ele. Chegou a ocasião de brilhar e mostrar que podem fazer alguma coisa. Abro o concurso, e dou quinze dias aos concorrentes. No fim dos quinze dias, quero ter em minha mão os trabalhos de todos; escolherei um júri para os examinar, comparar e premiar.

— Mas o assunto? perguntaram os rapazes batendo palmas de alegria.

— Podia dar-lhes um assunto histórico; mas seria fácil, e eu quero experimentar a aptidão de cada um. Dou-lhes um assunto simples, aparentemente vulgar, mas profundamente filosófico.

— Diga, diga.

— O assunto é este: — UM CÃO DE LATA AO RABO. Quero vê-los brilhar com opulências de linguagem e atrevimentos de ideia. Rapazes, à obra! Claro é que cada um pode apreciá-lo conforme o entender.

O mestre-escola nomeou um júri, de que eu fiz parte. Sete escritos foram submetidos ao nosso exame. Eram geralmente bons; mas três, sobretudo, mereceram a palma e encheram de pasmo o júri e o mestre, tais eram — neste o arrojo do pensamento e a novidade do estilo, — naquele a pureza da linguagem e a solenidade acadêmica — naquele outro a erudição rebuscada e técnica, — tudo novidade, ao menos em Chapéu das Uvas. Nós os classificamos pela ordem do mérito e do estilo.

Assim, temos:

1º. Estilo antitético e asmático.

2º. Estilo *ab ovo*.

3º. Estilo largo e clássico.

Para que o leitor fluminense julgue por si mesmo de tais méritos, vou dar adiante os referidos trabalhos, até agora inéditos, mas já agora sujeitos ao apreço público.

CAPÍTULO PRIMEIRO

ESTILO ANTITÉTICO E ASMÁTICO

O cão atirou-se com ímpeto. Fisicamente, o cão tem pés, quatro; moralmente, tem asas, duas. Pés: ligeireza na linha reta. Asas: ligeireza na linha ascensional. Duas forças, duas funções. Espádua de anjo no dorso de uma locomotiva.

Um menino atara a lata ao rabo do cão. Que é rabo? Um prolongamento e um deslumbramento. Esse apêndice, que é carne, é também um clarão. Di-lo a filosofia? Não; dilo a etimologia. Rabo, rabino: duas ideias e uma só raiz.

A etimologia é a chave do passado, como a filosofia é a chave do futuro.

O cão ia pela rua fora, a dar com a lata nas pedras. A pedra faiscava, a lata retinia, o cão voava. Ia como o raio, como o vento, como a ideia. Era a revolução, que transtorna, o temporal que derruba, o incêndio que devora. O cão devorava. Que devorava o cão? O espaço. O espaço é comida. O céu pôs esse transparente manjar ao alcance dos impetuosos. Quando uns jantam e outros jejuam; quando, em oposição às toalhas da casa nobre, há os andrajos da casa do pobre; quando em cima as garrafas choram lacrimachristi, e embaixo os olhos choram lágrimas de sangue, Deus inventou um banquete para a alma. Chamou-lhe espaço. Esse imenso azul, que está entre a criatura e o criador, é o caldeirão dos grandes famintos. Caldeirão azul: antinomia, unidade.

O cão ia. A lata saltava como os guizos do arlequim. De caminho envolveu-se nas pernas de um homem. O homem parou; o cão parou: pararam diante um do outro. Contemplação única! Homo, canis. Um parecia dizer: — Liberta-me! O outro parecia dizer: — Afasta-te! Após alguns instantes, recuaram ambos; o quadrúpede deslaçou-se do bípede. Canis levou a sua lata; homo levou a sua vergonha. Divisão equitativa. A vergonha é a lata ao rabo do caráter.

Então, ao longe, muito longe, troou alguma coisa funesta e misteriosa. Era o vento, era o furacão que sacudia as algemas do infinito e rugia como uma imensa pantera. Após o rugido, o movimento, o ímpeto, a vertigem. O furacão vibrou, uivou, grunhiu. O mar calou o seu tumulto, a terra calou a sua orquestra. O furacão vinha retorcendo as árvores, essas torres da natureza, vinha abatendo as torres, essas árvores da arte; e rolava tudo, e aturdiu tudo, e ensurdecia tudo. A natureza parecia atônita de si mesma. O condor, que é o colibri dos Andes, tremia de terror, como o colibri, que é o condor das rosas. O furacão igualava o píncaro e a base. Diante dele o máximo e o mínimo eram uma só coisa: nada. Alçou o dedo e apagou o sol. A poeira cercava-o todo; trazia poeira adiante, atrás, à esquerda, à direita; poeira em cima, poeira embaixo. Era o redemoinho, a convulsão, o arrasamento.

O cão, ao sentir o furacão, estacou. O pequeno parecia desafiar o grande. O finito encarava o infinito, não com pasmo, não com medo; — com desdém. Essa espera do cão tinha alguma coisa de sublime. Há no cão que espera uma expressão semelhante à tranquilidade do leão ou à fixidez do deserto. Parando o cão, parou a lata. O furacão viu de longe esse inimigo quieto; achou-o sublime e desprezível. Quem era ele para o afrontar? A um quilômetro de distância, o cão investiu para o adversário. Um e outro entraram a devorar o espaço, o tempo, a luz. O cão levava a lata, o furacão trazia a poeira. Entre eles, e em redor deles, a natureza ficaria extática, absorta,

atônita.

Súbito grudaram-se. A poeira redemoinhou, a lata retiniu com o fragor das armas de Aquiles. Cão e furacão envolveram-se um no outro; era a raiva, a ambição, a loucura, o desvario; eram todas as forças, todas as doenças; era o azul, que dizia ao pó: és baixo; era o pó, que dizia ao azul: és orgulhoso. Ouvia-se o rugir, o latir, o retinir; e por cima de tudo isso, uma testemunha impassível, o Destino; e por baixo de tudo, uma testemunha risível, o Homem.

As horas voavam como folhas num temporal. O duelo prosseguia sem misericórdia nem interrupção. Tinha a continuidade das grandes cóleras. Tinha a persistência das pequenas vaidades. Quando o furacão abria as largas asas, o cão arreganhava os dentes agudos. Arma por arma; afronta por afronta; morte por morte. Um dente vale uma asa. A asa buscava o pulmão para sufocá-lo; o dente buscava a asa para destruí-la. Cada uma dessas duas espadas implacáveis trazia a morte na ponta.

De repente, ouviu-se um estouro, um gemido, um grito de triunfo. A poeira subiu, o ar clareou, e o terreno do duelo apareceu aos olhos do homem estupefato. O cão devorara o furacão. O pó vencera o azul. O mínimo derrubara o máximo. Na frente do vencedor havia uma aurora; na do vencido negrejava uma sombra. Entre ambas jazia, inútil, uma coisa: a lata.

CAPÍTULO II ESTILO *AB OVO*

Um cão saiu de lata ao rabo. Vejamos primeiramente o que é o cão, o barbante e a lata; e vejamos se é possível saber a origem do uso de pôr uma lata ao rabo do cão.

O cão nasceu no sexto dia. Com efeito, achamos no Gênesis, cap. I, v. 24 e 25, que, tendo criado na véspera os peixes e as aves, Deus criou naqueles dias as bestas da terra e os animais domésticos, entre os quais figura o de que ora trato.

Não se pode dizer com acerto a data do barbante e da lata. Sobre o primeiro, encontramos no *Êxodo*, cap. XXVII, v. 1, estas palavras de Jeová: “Farás dez cortinas de linho retorcido”, donde se pode inferir que já se torcia o linho, e por conseguinte se usava o cordel. Da lata as induções são mais vagas. No mesmo livro do *Êxodo*, cap. XXVII, v. 3, fala o profeta em *caldeiras*; mas logo adiante recomenda que sejam de cobre. O que não é o nosso caso.

Seja como for, temos a existência do cão, provada pelo Gênesis, e a do barbante citada com verossimilhança no *Êxodo*. Não havendo prova cabal da lata, podemos crer, sem absurdo, que existe, visto o uso que dela fazemos.

Agora: — donde vem o uso de atar uma lata ao rabo do cão? Sobre este ponto a história dos povos semíticos é tão obscura como a dos povos arianos. O que se pode afiançar é que os

Hebreus não o tiveram. Quando Davi (*Reis*, cap. V, v. 16) entrou na cidade a bailar defronte da arca, Micol, a filha de Saul, que o viu, ficou fazendo má ideia dele, por motivo dessa expansão coreográfica. Concluo que era um povo triste. Dos Babilônios suponho a mesma coisa, e a mesma dos Cananeus, dos Jabuseus, dos Amorreus, dos Filisteus, dos Fariseus, dos Heteus e dos Heveus.

Nem admira que esses povos desconhecêssem o uso de que se trata. As guerras que traziam não davam lugar à criação o município, que é de data relativamente moderna; e o uso de atar a lata ao cão, há fundamento para crer que é contemporâneo do município, porquanto nada menos é que a primeira das liberdades municipais.

O município é o verdadeiro alicerce da sociedade, do mesmo modo que a família o é do município. Sobre este ponto estão de acordo os mestres da ciência. Daí vem que as sociedades remotíssimas, se bem tivessem o elemento da família e o uso do cão, não tinham nem podiam ter o de atar a lata ao rabo desse digno companheiro do homem, por isso que lhe faltava o município e as liberdades correlatas.

Na *Ilíada* não há episódio algum que mostre o uso da lata atada ao cão. O mesmo direi dos *Vedas*, do *Popol-Vuh* e dos livros de Confúcio. Num hino à Varuna (*Rig-Veda*, cap. I v. 2), fala-se em um “cordel atado embaixo”. Mas não sendo as palavras postas na boca do cão, e sim na do homem, é absolutamente impossível ligar esse texto ao uso moderno.

Que os meninos antigos brincavam, e de modo vário, é ponto incontroverso, em presença dos autores. Varrão, Cícero, Aquiles, Aulo Gélio, Suetônio, Higino, Propércio, Marcila falam de diferentes objetos com que as crianças se entretinham, ou fossem bonecos, ou espadas de pau, ou bolas, ou análogos artifícios. Nenhum deles, entretanto, diz uma só palavra do cão de lata ao rabo. Será crível que, se tal gênero de divertimento houvera entre romanos e gregos, nenhum autor nos desse dele alguma notícia, quando o fator de haver Alcibíades cortado a cauda de um cão seu é citado solenemente no livro de Plutarco? Assim explorada a origem do uso, entrarei no exame do assunto que... (*Não houvera tempo para concluir*).

CAPÍTULO III ESTILO LARGO E CLÁSSICO

Larga messe de louros se oferece às inteligências altíloquas, que, no prélio agora encetado, têm de terçar armas temperadas e finais, ante o ilustre mestre e guia de nossos trabalhos; e porquanto os apoucamentos do meu espírito me não permitem justar com glória, e quiçá me condenam a pronto desbaratamento, contento-me em seguir de longe a trilha dos vencedores, dando-lhes as palmas da admiração.

Manha foi sempre puerícia atar uma lata ao apêndice posterior do cão: e essa manha, não

por certo louvável, é quase certo que a tiveram os párvulos de Atenas, não obstante ser a abelha-mestra da antiguidade, cujo mel ainda hoje gosta o paladar dos sabedores.

Tinham alguns infantes, por brinco e gala, atado uma lata a um cão, dando assim folga a aborrecimentos e enfados de suas tarefas escolares. Sentindo a mortificação do barbante, que lhe prendia a lata, e assustado com o soar da lata nos seixos do caminho, o cão ia tão cego e desvairado, que a nenhuma coisa ou pessoa parecia atender.

Movidos da curiosidade, acudiam os vizinhos às portas de suas vivendas, e, longe de sentirem a compaixão natural do homem quando vê padecer outra criatura, dobravam os agastamentos do cão com surriadas e vaias. O cão perlustrou as ruas, saiu aos campos, aos andurriais, até entestar com uma montanha, em cujos alcantilados píncaros desmaiava o sol, e ao pé de cuja base um mancebo apascoava o seu gado.

Quis o Supremo Opífice que este mancebo fosse mais compassivo que os da cidade, e fizesse acabar o suplício do cão. Gentil era ele, de olhos brandos e não somenos em graça aos da mais formosa donzela. Com o cajado ao ombro, e sentado num pedaço de rochedo, manuseava um tomo de Virgílio, seguindo com o pensamento a trilha daquele caudal engenho. Apropinquando-se o cão do mancebo, este lhe lançou as mãos e o deteve. O mancebo varreu logo da memória o poeta e o gado, tratou de desvincular a lata do cão e o fez em poucos minutos, com mor destreza e paciência.

O cão, aliás vultoso, parecia haver desmedrado fortemente, depois que a malícia dos meninos o pusera em tão apertadas andanças. Livre da lata, lambeu as mãos do mancebo, que o tomou para si, dizendo: — De ora avante, me acompanharás ao pasto.

Folgareis certamente com o caso que deixo narrado, embora não possa o apoucado e rude estilo do vosso condiscípulo dar ao quadro os adequados toques. Feracíssimo é o campo para engenhos de mais alto quilate; e, embora abastado de urzes, e porventura coberto de trevas, a imaginação dará o fio de Ariadne com que sói vencer os mais complicados labirintos.

Entranhado anelo me enche de antecipado gosto, por ler os produtos de vossas inteligências, que serão em tudo dignos do nosso digno mestre, e que desafiarão a foice da morte colhendo vasta seara de louros imarcescíveis com que engrinaldareis as fontes imortais.

Tais são os três escritos; dando-os ao prelo, fico tranquilo com a minha consciência; revelei três escritores.

FIM

ELEAZAR

(*O Cruzeiro*, 02 de abril de 1878, p.1).

O CALIFA DE PLATINA
(CONTO ÁRABE)

O califa Schacabac era muito estimado de seus súditos, não só pelas virtudes que o adornavam, como pelos talentos que faziam dele um dos varões mais capazes de Platina.

Os benefícios de seu califado, aliás curto, eram já grandes. Ele iniciara e fundara a política de conciliação entre as facções do Estado, animava as artes e as letras, protegia a indústria e o comércio. Se havia alguma rebelião, tratava de vencer os rebeldes; em seguida perdoava-lhes. Finalmente, era moço, crente, empreendedor e patriota.

Uma noite, porém, estando a dormir, apareceu-lhe em sonhos um anão amarelo, que, depois de o encarar silenciosamente alguns minutos, proferiu estas palavras singulares:

— Comendador dos crentes, teu califado tem sido um modelo de príncipes; falta-lhe, porém, originalidade; é preciso que faças alguma coisa original. Dou-te um ano e um dia para cumprir este preceito: se o não cumprires, voltarei e irás comigo a um abismo, que há no centro da Tartária, no qual morrerás de fome, sede, desespero e solidão.

O califa acordou sobressaltado, esfregou os olhos e reparou que era apenas um sonho. Contudo, não pôde dormir mais; levantou-se e foi ao terraço contemplar as últimas estrelas e os primeiros raios da aurora. Ao almoço, serviram-lhe peras de Damasco. Tirou uma e quando ia a trincá-la, a pera saltou-lhe das mãos e saiu de dentro o mesmo anão amarelo, que lhe repetiu as mesmas palavras da noite. Imagina-se o terror com que Schacabac as ouviu. Quis falar, mas o anão desaparecera. O eunuco que lhe servira a pera estava ainda diante dele, com o prato nas mãos.

— Viste alguma coisa? perguntou o califa, desconfiado e pálido.

— Vi que Vossa Grandeza comeu uma pera, muito tranquilo, e, ao que parece, com muito prazer.

O califa respirou; depois recolheu-se ao mais secreto de seus aposentos, onde não falou a ninguém durante três semanas. O eunuco levava-lhe a comida, com exclusão das peras. Não lhe aproveitou a exclusão, porque no fim de três semanas, apeteceu-lhe comer tâmaras, viu sair de dentro de uma o mesmo anão amarelo, que lhe repetiu as mesmíssimas palavras de intimação e ameaça. Schacabac não se pôde ter; mandou chamar o vizir.

— Vizir, disse o califa, logo que este acudiu ao chamado, quero que convoques para esta noite os oficiais do meu conselho, a fim de lhes propor alguma coisa de grande importância e não menor segredo.

O vizir obedeceu prontamente à ordem do califa. Naquela mesma noite, reuniram-se os oficiais, o vizir e o chefe dos eunucos; todos estavam curiosos de saber o motivo da reunião; o

vizir, porém, mais curioso ainda que os outros, simulava tranquilamente achar-se na posse do segredo.

Schacabac mandou vir caramelos, cerejas, e vinhos do Levante; os oficiais do conselho refrescaram as goelas, avivaram o intelecto, sentaram-se comodamente nos sofás e cravaram os olhos no califa, que depois de alguns minutos de reflexão, falou nestes termos:

— Sabeis que tenho feito alguma coisa durante o meu curto califado; contudo, ainda não fiz nada que verdadeiramente se possa dizer original. Foi o que me observou um anão amarelo, que me apareceu há três semanas e ainda hoje de manhã. O anão ameaçou-me com a mais afrontosa das mortes, em um abismo da Tartária, se no fim de um ano e um dia, eu não tiver feito alguma coisa positivamente original. Tenho cogitado dia e noite, e confesso que ainda não achei coisa que merecesse essa qualificação. Por isso vos convoquei; espero de vossas luzes o concurso necessário à minha salvação e à glória da nossa pátria.

O conselho ficou boquiaberto, ao passo que o vizir, a mais e mais espantado, não movia um único músculo do rosto. Cada oficial do conselho fincou a cabeça nas mãos, a ver se descobria uma ideia original. Schacabac interrogava o silêncio de todos, e sobre todos, o do vizir, cujos olhos, fitos no magnífico tapete da Pérsia que forrava o chão da sala, parecia ter perdido a vida própria, tal era a grande concentração dos pensamentos.

Ao cabo de meia hora, um dos oficiais, Muley-Ramadan, encomendando-se a Allah, falou nestes termos:

— Comendador dos crentes, se quereis uma ideia extremamente original, mandai cortar o nariz a todos os vossos súditos, adultos ou menores, e ordenai que a mesma operação seja feita a todos os que nascerem de hoje em diante.

O chefe dos eunucos e diversos oficiais protestaram logo contra semelhante ideia, que lhes pareceu excessivamente original. Schacabac, sem a rejeitar de todo, objetou que o nariz era um órgão interessante e útil ao Estado, porquanto fazia florescer a indústria dos lenços e ministrava anualmente alguns defluxos à medicina.

— Que razão poderia levar-me a privar o meu povo desse natural ornamento? concluiu o califa.

— Saiba Vossa Grandeza, respondeu Muley-Ramadan, que, fundado na predição de um sábio astrólogo de meu conhecimento, tenho por certo que, daqui a um século, há de ser descoberta uma erva fatal ao gênero humano. Essa erva, que se chamará tabaco, será usada de duas formas — em rolo ou em pó. O pó servirá para entupir o nariz dos homens e prejudicar a saúde pública. Desde que os vossos súditos não tenham nariz serão preservados de tão pernicioso costume...

Esta razão foi triunfalmente combatida pelo vizir e todo o conselho, a tal ponto que o califa,

aliás inclinado a ela, deixou-a inteiramente de mão. Então o chefe dos eunucos, depois de pedir licença a Schacabac para exprimir um voto, que lhe parecia muito mais original que o primeiro, propôs que dali em diante o pagamento dos impostos passasse a ser voluntário, clandestino e anônimo. Desde que assim for, concluiu ele, estou certo de que o erário regurgitará de sequins; o contribuinte crescerá cem côvados ante a própria consciência; algum haverá que, levado de legítimo excesso, pague duas e três vezes a mesma taxa; e afinado deste modo o sentimento cívico, melhorarão, e muito, os costumes públicos.

A maioria do conselho concordou em que a ideia era prodigiosamente original, mas o califa achou-a prematura, e aventou a conveniência de a estudar e pôr em execução nas proximidades da vinda do Anticristo. Cada um dos oficiais propôs a sua ideia, que foi julgada original, mas não tanto que merecesse ser aceita de preferência a todas. Um propôs a invenção da clarineta, outro a proscrição dos legumes, até que o vizir falou nestes termos:

— Seja-me dado, comendador dos crentes, propor uma ideia que vos salvará dos abismos da Tartária. É esta: mandai trancar as portas de Platina a todas as caravanas que vierem de Brazilina; que nenhum camelo, se ali recebeu mercadoria ou somente bebeu água, que nenhum camelo, digo eu, possa penetrar as portas da nossa cidade.

Espantado com a proposta, o califa ponderou ao vizir:

— Mas que motivo... sim, é preciso que haja um motivo... para...

— Nenhum, tornou o vizir, e nisto consiste a primeira originalidade da minha ideia. Digo a primeira, porque há outra maior. Peço-vos, e ao conselho, que acompanheis atentamente o meu raciocínio...

Todos ficaram atentos.

— Logo que a notícia de semelhante medida chegar a Brazilina, haverá grande reboliço e estupefação. Os mercadores ficarão pesarosos com o ato, porque são os que mais perdem. Nenhuma caravana, nem ainda as que vêm de Meca, quererá mais parar naquela cidade maldita, a qual (permita-me o conselho uma figura de retórica) ficará bloqueada pelo vácuo. Que acontece? Condenados os mercadores a não mercar para cá, serão obrigados a fechar as portas, ao menos aos domingos. Ora, como há em Brazilina uma classe caixeiral, que suspira pelo fechamento das portas aos domingos, para ir fazer suas orações nas mesquitas, acontecerá isto: o fechamento das portas de cá produzirá o fechamento das portas de lá, e Vossa Grandeza terá assim a glória de inaugurar o calembour nas relações internacionais.

Apenas o vizir concluiu este discurso, todo o conselho reconheceu, unânime, que a ideia era a mais profundamente original de quantas tinham sido propostas. Houve abraços, expansões. O chefe dos eunucos disse poeticamente que a ideia do vizir era “o loto da sapiência brotando junto ao Nilo das necessidades públicas”. O califa manifestou o seu entusiasmo ao vizir, dando-

lhe de presente uma cimitarra, uma bolsa com cinco mil sequins e a patente de coronel da guarda nacional.

No dia seguinte, todos os cádis leram ao povo o decreto que mandava fechar as portas da cidade às caravanas de Brazilina. A notícia excitou a curiosidade pública e causou certa estranheza, mas o vizir tivera o cuidado de espalhar pela boca pequena a anedota do anão amarelo, e a opinião pública aceitou a medida como um sinal visível da proteção de Allah.

Daí em diante, por espaço de alguns meses, um dos recreios da cidade era subir às muralhas a ver chegar as caravanas. Se estas vinham de Damasco, de Jerusalém, do Cairo ou de Bagdá, abriam-se-lhe as portas, e elas entravam sem a mínima objeção; mas se alguma confessava que tocara em Brazilina, o oficial das portas dizia-lhe que passasse de largo. A caravana voltava no meio dos apupos da multidão.

Entretanto o califa indagava todos os dias do vizir se constava que em Brazilina se houvesse procedido ao fechamento das portas aos domingos; ao que o vizir invariavelmente respondia que não, mas que a medida não tardaria a ser proclamada como consequência rigorosa da ideia que havia proposto. Nessa esperança, iam voando as semanas e os meses.

— Vizir, disse um dia Schacabac, quer-me parecer que estamos enganados.

— Descanse Vossa Grandeza, retorquiu friamente o vizir; o fato vai consumir-se; assim o exige a ciência.

Pela sua parte, o povo cansou de apupar as caravanas e começou a notar que a ideia do vizir era simplesmente amoladora. Não vinham da Brazilina as mercadorias do costume, nem o povo mandava para lá as suas cerejas, os seus vinagres e os seus colchões. Ninguém ganhava com o decreto. Começou-se a murmurar contra ele. Um boticário (ainda não havia farmacêutico) arengou ao povo, dizendo que a ideia do vizir era simplesmente vã; que jamais o trocadilho das portas fechadas chegaria a ter a mínima sombra de realidade científica. Os doutores eclesiásticos não acharam no Corão um só versículo que pudesse justificar tais induções e esperanças. Lavrava a descrença e descontentamento; começava a soprar uma aragem de revolução.

O vizir não teve só de lutar contra o povo, mas também contra o califa, cuja boa fé começou a desconfiar do acerto do decreto. Três dias antes de chegar o prazo fatal, o califa intimou o vizir a dar-lhe notícia do resultado que prometera ou a substituí-lo por uma ideia verdadeiramente original.

Nesse apertado lance, o vizir chegou a desconfiar de si, e a persuadir-se que aventara aquela ideia, levado do único desejo de desbancar os outros oficiais. Disso mesmo o advertiu Abracadabro, varão exímio na geomancia, a quem consultou sobre o que lhe cumpria fazer.

Esperar, disse Abracadabro, depois de traçar algumas linhas no chão; esperar até o último dia do prazo fatal marcado ao califa. O que há de acontecer nesse dia, não o pode descortinar a

ciência, porque há muita coisa que a ciência ignora. Mas faze isso. No último dia do prazo, à noite, tu e o califa deveis recolher-vos ao mais secreto aposento, onde vos serão servidos três figos de Alexandria. O resto lá saberás; e podes ficar certo de que será coisa boa.

Deu-se pressa o vizir em contar ao califa as palavras de Abracadabro, e, fiados na geomancia, aguardaram o dia último. Veio este, e depois dele a noite. Sós os dois, no mais secreto aposento de Schacabac, mandaram vir três figos de Alexandria. Cada um dos dois tirou o seu e abriu-o; o do califa deu um pulo, subiu ao teto e caiu logo no chão, sob a forma do famoso anão amarelo. Vizir e califa tentaram fugir, correndo às portas; mas o anão os deteve com gesto amigo.

— Não é preciso fugir, disse ele; não venho buscar-te; venho somente declarar, que achei verdadeiramente original a ideia do fechamento das portas. Certo é que não deu de si tudo o que o vizir esperava; mas nem por isso perdeu de originalidade. Allah seja convosco.

Livre da ameaça, o califa mandou logo que todas as portas se abrissem às caravanas de Brazilina. O povo aquietou-se; o comércio votou mensagens de agradecimento. E porque o califa e o vizir eram homens instruídos, práticos e dotados de boas intenções, e apenas tinham cedido ao medo, sentiram-se contentes com repor as coisas no antigo pé, e não se encontravam nunca sem dizer ao outro, esfregando as mãos:

— Aquele anão amarelo!

FIM

ELEAZAR

(*O Cruzeiro*, 09 de abril de 1878, p.1)

**FILOSOFIA
DE
UM PAR DE BOTAS**

Uma destas tardes, como eu acabasse de jantar, e muito, lembrou-me dar um passeio à Praia de Santa Luzia, cuja solidão é propícia a todo homem que ama digerir em paz. Ali fui, e com tal fortuna que achei uma pedra lisa para me sentar, e nenhum fôlego vivo nem morto. — Nem morto, felizmente. Sentei-me, alonguei os olhos, espreguicei a alma, respirei à larga, e disse ao estômago: — Digeres a teu gosto, meu velho companheiro; *Deus nobis haec otia fecit*.

Digeria o estômago, enquanto o cérebro ia remoendo, tão certo é, que tudo neste mundo se resolve na mastigação. E digerindo, e remoendo, não reparei logo que havia, a poucos passos de mim, um par de coturnos velhos e imprestáveis. Um e outro tinham a sola rota, o tacão comido do longo uso, e tortos, porque é de notar que a generalidade dos homens camba, ou para um ou para outro lado. Um dos coturnos (digamos botas, que não lembra tanto a tragédia), uma das botas tinha um rasgão de calo. Ambas estavam maculadas de lama velha e seca; tinham o couro ruço, puído, encarquilhado.

Olhando casualmente para as botas, entrei a considerar as vicissitudes humanas, e a conjecturar qual teria sido a vida daquele produto social. Eis senão quando, ouço um rumor de vozes surdas; em seguida, ouvi sílabas, palavras, frases, períodos; e não havendo ninguém, imaginei que era eu, que eu era ventríloquo; e já podem ver se fiquei consternado. Mas não, não era eu; eram as botas que falavam entre si, suspiravam e riam, mostrando em vez de dentes, umas pontas de tachas enferrujadas. Prestei o ouvido; eis o que diziam as botas:

BOTA ESQUERDA

Ora, pois, mana, respiremos e filosofemos um pouco.

BOTA DIREITA

Um pouco? Todo o resto da nossa vida, que não há de ser muito grande; mas enfim, algum descanso nos trouxe a velhice. Que destino! Uma praia! Lembras-te do tempo em que brilhávamos na vidraça da Rua do Ouvidor?

BOTA ESQUERDA

Se me lembro! Quero até crer que éramos as mais bonitas de todas. Ao menos na elegância...

BOTA DIREITA

Na elegância, ninguém nos vencia.

BOTA ESQUERDA

Pois olha que havia muitas outras, e presumidas, sem contar aquelas botinas cor de chocolate... aquele par...

BOTA DIREITA

O dos botões de madrepérola?

BOTA ESQUERDA

Esse.

BOTA DIREITA

O daquela viúva?

BOTA ESQUERDA

O da viúva.

BOTA DIREITA

Que tempo! Éramos novas, bonitas, asseadas; de quando em quando, uma passadela de pano de linho, que era uma consolação. No mais, plena ociosidade. Bom tempo, mana, bom tempo! Mas, bem dizem os homens: não há bem que sempre dure, nem mal que se não acabe.

BOTA ESQUERDA

O certo é que ninguém nos inventou para vivermos novas toda vida. Mais de uma pessoa ali foi experimentar-nos; éramos calçadas com cuidado, postas sobre um tapete, até que um dia, o Dr. Crispim passou, viu-nos, entrou e calçou-nos. Eu, de raivosa, apertei-lhe um pouco os dois calos.

BOTA DIREITA

Sempre te conheci pirracenta.

BOTA ESQUERDA

Pirracenta, mas infeliz. Apesar do apertão, o Dr. Crispim levou-nos.

BOTA DIREITA

Era bom homem, o Dr. Crispim; muito nosso amigo. Não dava caminhadas largas, não dançava. Só jogava o voltarete, até tarde, duas e três horas da madrugada; mas, como o divertimento era parado, não nos incomodava muito. E depois, entrava em casa, na pontinha dos pés, para não acordar a mulher. Lembras-te?

BOTA ESQUERDA

Ora! por sinal que a mulher fingia dormir para lhe não tirar as ilusões. No dia seguinte ele contava que estivera na maçonaria. Santa senhora!

BOTA DIREITA

Santo casal! Naquela casa fomos sempre felizes, sempre! E a gente que eles frequentavam? Quando não havia tapetes, havia palhinha; pisávamos o macio, o limpo, o asseado. Andávamos de carro muita vez, e eu gosto tanto de carro! Estivemos ali uns quarenta dias, não?

BOTA ESQUERDA

Pois então! Ele gastava mais sapatos do que a Bolívia gasta constituições.

BOTA DIREITA

Deixemo-nos de política.

BOTA ESQUERDA

Apoiado.

BOTA DIREITA *(com força)*

Deixemo-nos de política, já disse!

BOTA ESQUERDA *(sorrindo)*

Mas um pouco de política debaixo da mesa?... Nunca te contei... contei, sim... o caso das botinas cor de chocolate... as da viúva...

BOTA DIREITA

Da viúva, para quem o Dr. Crispim quebrava muito os olhos? Lembra-me que estivemos juntas, num jantar do comendador Plácido. As botinas viram-nos logo, e nós daí a pouco as vimos também, porque a viúva, como tinha o pé pequeno, andava a mostrá-lo a cada passo. Lembra-me também que, à mesa, conversei muito com uma das botinas. O Dr. Crispim sentara-se ao pé do comendador e defronte da viúva; então, eu fui direita a uma delas, e falamos, falamos pelas tripas de Judas... A princípio, não; a princípio ela fez-se de boba; e toquei-lhe no bico, respondeu-me zangada: “Vá-se, me deixe!”. Mas eu insisti, perguntei-lhe por onde tinha andado, disse-lhe que estava ainda muito bonita, muito conservada; ela foi-se amansando, buliu com o bico, depois com o tacão, pisou em mim, eu pisei nela e não te digo mais...

BOTA ESQUERDA

Pois é justamente o que eu queria contar...

BOTA DIREITA

Também conversaste?

BOTA ESQUERDA

Não; ia conversar com a outra. Escorreguei devagarinho, muito devagarinho, com cautela, por causa da bota do comendador.

BOTA DIREITA

Agora me lembro: pisaste a bota do comendador.

BOTA ESQUERDA

A bota? Pisei o calo. O comendador: Ui! As senhoras: Ai! Os homens: Hein? E eu recuei; e o Dr. Crispim ficou muito vermelho, muito vermelho...

BOTA DIREITA

Parece que foi castigo. No dia seguinte o Dr. Crispim deu-nos de presente a um procurador de poucas causas.

BOTA ESQUERDA

Não me fales! Isso foi a nossa desgraça! Um procurador! Era o mesmo que dizer: mata-me

estas botas; esfrangalha-me estas botas!

BOTA DIREITA

Dizes bem. Que roda viva! Era da Relação para os escrivães, dos escrivães para os juízes, dos juízes para os advogados, dos advogados para as partes (embora poucas), das partes para a Relação, da Relação para os escrivães...

BOTA ESQUERDA

Et cetera. E as chuvas! e as lamas! Foi o procurador quem primeiro me deu este corte para desabafar um calo. Fiquei asseada com esta janela à banda.

BOTA DIREITA

Durou pouco; passamos então para o fiel de feitos, que no fim de três semanas nos transferiu ao remendão. O remendão (ah! já não era a Rua do Ouvidor!) deu-nos alguns pontos, tapounos este buraco, e impingiu-nos ao aprendiz de barbeiro do Beco dos Aflitos.

BOTA DIREITA

Com esse havia pouco que fazer de dia, mas de noite...

BOTA ESQUERDA

No curso de dança; lembra-me. O diabo do rapaz valsava como quem se despede da vida. Nem nos comprou para outra coisa, porque para os passeios tinha um par de botas novas, de verniz e bico fino. Mas para as noites... Nós éramos as botas do curso...

BOTA DIREITA

Que abismo entre o curso e os tapetes do Dr. Crispim...

BOTA ESQUERDA

Coisas!

BOTA DIREITA

Justiça, justiça; o aprendiz não nos escovava; não tínhamos o suplício da escova. Ao menos, por esse lado, a nossa vida era tranquila.

BOTA ESQUERDA

Relativamente, creio. Agora, que era alegre não há dúvida; em todo caso, era muito melhor que a outra que nos esperava.

BOTA DIREITA

Quando fomos parar às mãos...

BOTA ESQUERDA

Aos pés.

BOTA DIREITA

Aos pés daquele servente das obras públicas. Daí fomos atiradas à rua, onde nos apanhou um preto padeiro, que nos reduziu enfim a este último estado! Triste! triste!

BOTA ESQUERDA

Tu queixas-te, mana?

BOTA DIREITA

Se te parece!

BOTA ESQUERDA

Não sei; se na verdade é triste acabar assim tão miseravelmente, numa praia, esburacadas e rotas, sem tacões nem ilusões — por outro lado, ganhamos a paz, e a experiência.

BOTA DIREITA

A paz? Aquele mar pode lamber-nos de um relance.

BOTA ESQUERDA

Trazer-nos-á outra vez à praia. Demais, está longe.

BOTA DIREITA

Que eu, na verdade, quisera descansar agora estes últimos dias; mas descansar sem saudades, sem a lembrança do que foi. Viver tão afagadas, tão admiradas na vidraça do autor dos nossos dias; passar uma vida feliz em casa do nosso primeiro dono, suportável na casa dos outros;

e agora...

BOTA ESQUERDA

Agora quê?

BOTA DIREITA

A vergonha, mana.

BOTA ESQUERDA

Vergonha, não. Podes crer, que fizemos felizes aqueles a quem calçamos; ao menos, na nossa mocidade. Tu que pensas? Mais de um não olha para suas ideias com a mesma satisfação com que olha para suas botas. Mana, a bota é a metade da circunspeção; em todo o caso é a base da sociedade civil...

BOTA DIREITA

Que estilo! Bem se vê que nos calçou um advogado.

BOTA ESQUERDA

Não reparaste que, à medida que íamos envelhecendo, éramos menos cumprimentadas?

BOTA DIREITA

Talvez.

BOTA ESQUERDA

Éramos, e o chapéu não se engana. O chapéu fareja a bota... Ora, pois! Viva a liberdade! viva a paz! Viva a velhice! (*A Bota Direita abana tristemente o cano*). Que tens?

BOTA DIREITA

Não posso; por mais que queira, não posso afazer-me a isto. Pensava que sim, mas era ilusão... Viva a paz e a velhice, concordo; mas há de ser sem as recordações do passado...

BOTA ESQUERDA

Qual passado? O de ontem ou de anteontem? O do advogado ou o do servente?

BOTA DIREITA

Qualquer; contanto que nos calçassem. O mais reles pé de homem é sempre um pé de homem.

BOTA ESQUERDA

Deixa-te disso; façamos da nossa velhice uma coisa útil e respeitável.

BOTA DIREITA

Respeitável, um par de botas velhas! Útil, um par de botas velhas! Que utilidade? que respeito? Não vês que os homens tiraram de nós o que podiam, e quando não valíamos um caracol mandaram deitar-nos à margem? Quem é que nos há de respeitar? — aqueles mariscos? (olhando para mim) Aquele sujeito que está ali com os olhos assombrados?

BOTA ESQUERDA

Vanitas! Vanitas!

BOTA DIREITA

Que dizes tu?

BOTA ESQUERDA

Quero dizer que és vaidosa, apesar de muito acalcanhada, e que devemos dar-nos por felizes com esta aposentadoria, lardeada de algumas recordações.

BOTA DIREITA

Onde estarão a esta hora as botinas da viúva?

BOTA ESQUERDA

Quem sabe lá! Talvez outras botas conversem com outras botinas... Talvez: é a lei do mundo; assim caem os Estados e as instituições. Assim perece a beleza e a mocidade. Tudo botas, mana; tudo botas, com tacões ou sem tacões, novas ou velhas; direita ou acalcanhadas, lustrosas ou ruças, mas botas, botas, botas!

Neste ponto calaram-se as duas interlocutoras, e eu fiquei a olhar para uma e outra, a esperar se diziam alguma coisa mais. Nada; estavam pensativas. Deixei-me ficar assim algum tempo,

disposto a lançar mão delas, e levá-las para casa com o fim de as estudar, interrogar, e depois escrever uma memória, que remeteria a todas as academias do mundo. Pensava também em as apresentar nos circos de cavalinhos, ou ir vendê-las a Nova York. Depois, abri mão de todos esses projetos. Se elas queriam a paz, uma velhice sossegada, por que motivo iria eu arrancá-las a essa justa paga de uma vida cansada e laboriosa? Tinham servido tanto! tinham rolado todos os degraus da escala social; chegavam ao último, a praia, a triste Praia de Santa Luzia...

Não, velhas botas! Melhor é que fiqueis aí no derradeiro descanso.

Nisto vi chegar um sujeito maltrapilho; era um mendigo. Pediu-me uma esmola; dei-lhe um níquel.

MENDIGO

Deus lhe pague, meu senhor! (*Vendo as botas*) Um par de botas! Foi um anjo que as pôs aqui...

EU (*ao mendigo*)

Mas, espere...

MENDIGO

Espere o quê? Se lhe digo que estou descalço! (*Pegando nas botas*) Estão bem boas! Cosendo-se isto aqui, com um barbante...

BOTA DIREITA

Que é isto, mana? que é isto? Alguém pega em nós... Eu sinto-me no ar...

BOTA ESQUERDA

É um mendigo.

BOTA DIREITA

Um mendigo? Que quererá ele?

BOTA DIREITA (*alvorçada*)

Será possível?

BOTA ESQUERDA

Vaidosa!

BOTA DIREITA

Ah! mana! esta é a filosofia verdadeira: — Não há bota velha que não encontre um pé
cambaio.

FIM

ELEAZAR

(*O Cruzeiro*, 23 de abril de 1878, p.1)

ANTES DA MISSA

CONVERSA DE DUAS DAMAS

D. LAURA ENTRA COM UM LIVRO DE MISSA NA MÃO; D. BEATRIZ VEM RECEBÊ-LA.

D. BEATRIZ

Ora esta! Pois tu, que és a mãe da preguiça, Já tão cedo na rua! Aonde vais?

D. LAURA

Vou à missa; A das onze, na Cruz. Pouco passa das dez;
Subi para puxar-te as orelhas. Tu és
A maior caloteira...

D. BEATRIZ

Espera; não acabes.
O teu baile, não é? Que queres tu? Bem sabes
Que o senhor meu marido, em teimando, acabou.
“Leva o vestido azul” — “Não levo” — “Hás de ir”
— “Não vou”.
Vou, não vou; e a teimar deste modo, perdemos
Duas horas. Chorei! Que eu, em certos extremos,
Fico que não sei mais o que fazer de mim
Chorei de raiva. Às dez, veio o tio Delfim;
Pregou-nos um sermão dos tais que ele costuma,
Ralhou muito, falou, falou, falou... Em suma,
(Terás tido também essas coisas por lá)
O arrufo terminou entre o biscoito e o chá.

D. LAURA

Mas a culpa foi tua.

D. BEATRIZ

Essa agora!

D. LAURA

O vestido. Azul... É o azul-claro? aquele guarnecido
De franjas largas?

D. BEATRIZ

Esse.

D. LAURA

Acho um vestido bom.

D. BEATRIZ

Bom! Parece-te então que era muito do tom
Ir com ele, num mês, a dois bailes?

D. LAURA

Lá isso
É verdade.

D. BEATRIZ

Levei-o ao baile do Chamisso.

D. LAURA

Tens razão; na verdade, um vestido não é Uma opa, uma farda, um carro, uma libré.

D. BEATRIZ

Que dúvida!

D. LAURA

Perdeste uma festa excelente.

D. BEATRIZ

Já me disseram isso.

D. LAURA

Havia muita gente. Muita moça bonita e muita animação.

D. BEATRIZ

Que pena! Anda sentar-te um bocadinho.

D. LAURA

Não; Vou à missa.

D. BEATRIZ

Inda é cedo; anda contar-me a festa. Para mim, que não fui, cabe-me ao menos esta Consolação.

D. LAURA (*indo sentar-se*)

Meu Deus! faz calor.

D. BEATRIZ

Dá cá
O livro.

D. LAURA

Para quê? Ponho-o aqui no sofá.

D. BEATRIZ

Deixa ver. Tão bonito! e tão mimoso! Gosto
De um livro assim; o teu é muito lindo; aposto.
Que custou alguns cem...

D. LAURA

Foi comprado em Paris;
Cinquenta francos.

D. BEATRIZ

Sim? Barato. És mais feliz
Do que eu. Mandeí vir um, há tempos, de Bruxelas;
Custou caro, e trazia as folhas amarelas,
Umás letras sem graça, e uma tinta sem cor.

D. LAURA

Ah! mas eu tenho ainda o meu fornecedor.
Ele é que me arranjou este chapéu. Sapatos,
Não me lembra de os ter tão bons e tão baratos.
E o vestido de baile?
Um lindo gorgorão *Gris-perle*; era o melhor que lá estava.

D. BEATRIZ

Então,
Acabou tarde?

D. LAURA

Sim; à uma foi a ceia;
E a dança terminou depois de três e meia.
Uma festa de truz. O Chico Valadão,
Já se sabe, foi quem regeu o cotilhão.

D. BEATRIZ

Apesar da Carmela?

D. LAURA

Apesar da Carmela.

D. BEATRIZ

Esteve lá?

D. LAURA

Esteve; e digo: era a mais bela
Das solteiras. Vestir, não se soube vestir;
Tinha o corpinho curto, e mal feito, a sair
Pelo pescoço fora.

D. BEATRIZ

A Clara foi?

D. LAURA

Que Clara?

D. BEATRIZ

Vasconcelos.

D. LAURA

Não foi; a casa é muito cara,
E a despesa é enorme.
Em compensação, foi
A sobrinha, a Garcez; essa (Deus me perdoe!)
Levava no pescoço umas pedras taludas,
Uns brilhantes...

D. BEATRIZ

Que tais?

D. LAURA

Oh! falsos como Judas!
Também, pelo que ganha o marido, não há
Que admirar. Lá esteve a Gertrudinha Sá;
Essa não era assim; tinha joias de preço.
Ninguém foi com melhor e mais rico adereço.
Compra sempre fiado. Oh! aquela é a flor
Das viúvas.

D. BEATRIZ

Ouvi dizer que há um doutor...

D. LAURA

Que doutor?

D. BEATRIZ

Um Dr. Soares que suspira,

Ou suspirou por ela.

D. LAURA

Ora esse é um gira

Que pretende casar com quanta moça vê.

A Gertrudes! Aquela é fina como quê.

Não diz que sim nem não; e o pobre do Soares,

Todo cheio de si, creio que bebe os ares

Por ela... Mas há outro.

D. BEATRIZ

Outro?

D. LAURA

Isto fica aqui; Há coisas que eu só digo e só confio a ti.

Não me quero meter em negócios estranhos.

Dizem que há um rapaz, que quando esteve a banhos,

No Flamengo, há um mês, ou dois meses, ou três,

Não sei bem; um rapaz... Ora, o Juca Valdez!

D. BEATRIZ

O Valdez!

D. LAURA

Junto dela, às vezes, conversava

A respeito do mar que ali se espreguiçava,

E não sei se também a respeito do sol;
 Não foi preciso mais; entrou logo no rol
 Dos fiéis e ganhou (dizem), em poucos dias,
 O primeiro lugar.

D. BEATRIZ

E casam-se?

D. LAURA

A Farias
 Diz que sim; diz até que eles se casarão
 Na véspera de Santo Antônio ou São João.

D. BEATRIZ

A Farias foi lá a tua casa?

D. LAURA

Foi;
 Valsou como um pião, e comeu como um boi.

D. BEATRIZ

Come então muito?

D. LAURA

Muito, enormemente; come
 Que, só vê-la comer, tira aos outros a fome.
 Sentou-se ao pé de mim. Olha, imagina tu
 Que varreu, num minuto um prato de peru,
 Quatro croquetes, dois pastéis de ostras, fiambre;
 O cônsul espanhol dizia “Ah, Dios quê hambre!”
 Mal me pude conter. A Carmosina Vaz,
 Que a detesta, contou o dito a um rapaz.
 Imagina se foi repetido; imagina.

D. BEATRIZ

Não aprovo o que fez a outra.

D. LAURA

A Carmosina?

D. BEATRIZ

A Carmosina. Foi leviana; andou mal.

Lá porque ela não come ou só come o ideal...

D. LAURA

O ideal são talvez os olhos do Antonico?

D. BEATRIZ

Má língua!

D. LAURA (*erguendo-se*)

Adeus! D.

BEATRIZ

Já vais?

D. LAURA

Vou já.

D. BEATRIZ

Fica!

D. LAURA

Não fico.

Nem um minuto mais. São dez e meia.

D. BEATRIZ

Vens Almoçar?

D. LAURA

Almocei.

D. BEATRIZ

Vira-te um pouco; tens
Um vestido chibante.

D. LAURA

Assim, assim. Lá ia
Deixando o livro. Adeus! Agora até um dia.
Até logo, valeu? Vai lá hoje; hás de achar
Alguma gente. Vai o Mateus Aguiar.
Sabes que perdeu tudo? O pelintra do sogro
Meteu-o no negócio e pespegou-lhe um logro.

D. BEATRIZ

Perdeu tudo?

D. LAURA

Não tudo; há umas casas, seis,
Que ele pôs, por cautela, a coberto das leis.

D. BEATRIZ

Em nome da mulher, naturalmente?

D. LAURA

Boas! Em nome de um compadre; e inda há certas pessoas
Que dizem, mas não sei, que esse logro fatal
Foi tramado entre o sogro e o genro; é natural
Além do mais, o genro é de matar com tédio.

D. BEATRIZ

Não devias abrir-lhe a porta.

D. LAURA

Que remédio! Eu gosto da mulher; não tem mau coração;
Um pouco tola... Enfim, é nossa obrigação
Aturarmo-nos uns aos outros.

D. BEATRIZ

O Mesquita Brigou com a mulher?

D. LAURA

Dizem que se desquita.

D. BEATRIZ

Sim?

D. LAURA

Parece que sim.

D. BEATRIZ

Por que razão?

D. LAURA (*vendo o relógio*)

Jesus!

Um quarto para as onze! Adeus! Vou para a Cruz.

(Vai a sair e para)

Cuido que ela queria ir à Europa; ele disse

Que antes de um ano mais, ou dois, era tolice.

Teimaram, e parece (ouveu-o ao Nicolau),

Que o Mesquita passou da língua para o pau.

E lhe fez um discurso hiperbólico e cheio

De imagens. A verdade é que ela tem no seio

Um sinal roxo; enfim vão desquitar-se.

D. BEATRIZ

Vão Desquitar-se!

D. LAURA

Parece até que a petição
 Foi levada a juízo. Há de ser despachada
 Amanhã; disse-o hoje a Luisinha Almada,
 Que eu, por mim, nada sei. Ah! feliz tu, feliz,
 Como os anjos do céu! tu sim, minha Beatriz
 Brigas por um por um vestido azul; mas chega o urso
 Do teu tio, desfaz o mal com um discurso,
 E restauras o amor com dois goles de chá!

D. BEATRIZ (*rindo*)

Tu nem isso!

D. LAURA

Eu cá sei.

D. BEATRIZ

Teu marido?

D. LAURA

Não há Melhor na terra; mas...

D. BEATRIZ

Mas...?

D. LAURA

Os nossos maridos
 São, em geral; não sei... uns tais aborrecidos!
 O teu que tal?

D. BEATRIZ

É bom.

Ama-te?
D. LAURA

Ama-me.
D. BEATRIZ

Tem Carinhos por ti?
D. LAURA

De certo.
D. BEATRIZ

O meu também
Acarinha-me; é terno;
Inda estamos na lua De mel.
O teu costuma andar tarde na rua?
D. LAURA

Não.
D. BEATRIZ

Não costuma ir ao teatro?
D. LAURA

Não vai.
D. BEATRIZ

Não sai para ir jogar o voltarete?
D. LAURA

Sai Raras vezes.
D. BEATRIZ

D. LAURA

Tal qual o meu. Felizes ambas!
 Duas cordas que vão unidas às caçambas.
 Pois olha, eu suspeito, eu tremia de crer
 Que houvesse entre vocês, qualquer coisa... Há de haver
 Lá um arrufo, um dito, alguma coisa e... Nada?
 Nada mais? É assim que a vida de casada
 Bem se pode dizer que é a vida do céu.
 Olha, arranja-me aqui as fitas do chapéu.
 Então? Espero-te hoje? Está dito?

D. BEATRIZ

Está dito.

D. LAURA

De caminho verás um vestido bonito:
 Veio-me de Paris; chegou pelo *Poitou*.
 Vai cedo. Pode ser que haja música. Tu
 Hás de cantar comigo, ouviste?

D. BEATRIZ

Ouvi.

D. LAURA

Vai cedo.
 Tenho medo que vá a Claudina Azevedo,
 E terei de aturar-lhe os mil achaques seus.
 Quase onze, Beatriz! Vou ver a Deus. Adeus!

ELEAZAR

(*O Cruzeiro*, 07 de maio de 1878, p. 1)

NA ARCA

TRÊS CAPÍTULOS (INÉDITOS) DO GÊNESIS

Um capuchinho de Jerusalém remeteu-me pelo último pacote um preciosíssimo manuscrito, nada menos que três capítulos inéditos do *Gênesis*. O capuchinho, que esteve aqui há anos, conserva grata lembrança do nosso país. Da carta com que me mandou o seu maravilhoso achado, extraiu estas duas linhas: “Com que saudades me lembro do seu Brasil! Creia que se alguma vez deixar a terra santa, é lá que irei acabar os meus dias”.

O manuscrito foi achado nos alicerces da casa de Caifás. Está muito amarelo e roído em partes, mas felizmente só três ou quatro letras desapareceram de todo e ainda assim surpre-as o sentido. O capuchinho é bom hebraísta; mas, sabedor da curiosidade com que me entrego a tais estudos, quis dar-me a primazia da tradução, pedindo-me que lhe enviasse inédita. Não pude resistir a tentação de a publicar, e o faço sem remorso, porque um achado desta ordem não tolera larga obscuridade.

Disse que eram três capítulos inéditos do *Gênesis*, apesar do frade acreditar que se trata antes de uma interpolação e conseguintemente que o texto canônico é também o texto integral. A razão que ele tem para afirmar que os três capítulos não são mais do que, uma interpolação é a tal ou qual corrupção da língua, não obstante alguns arcaísmos, com que o autor (diz o capucho) quis dar ao escrito um verniz de antiguidade. Discordo, e fico trabalhando numa memória de 600 páginas para demonstrar que o fragmento agora achado é o complemento do livro, uma simples restituição da primitiva Escritura.

Para a boa compreensão do que se vai ler, convém notar que estes três capítulos entram no capítulo VIII do *Gênesis*, depois do vers. 17, isto é, antes da saída de Noé da arca, saída que é contada nos vers. 18 e 19. Temos pois que o capítulo VIII é dividido em dois, indo o primeiro até o vers. 17, seguem-se os caps. A, B e C; e logo depois a 2ª. parte daquele que constitui um capítulo separado.

A tradução é a mais fiel que me foi possível fazer. Lutei com dificuldades grandes. Em dois lugares fui obrigado a dar uma forma excessivamente moderna, para corresponder à ideia aproximada do original. Mas, em toda a tradução, conservei a simplicidade bíblica. Se acrescentar que fiz todo o trabalho em trinta e cinco minutos, ajudado apenas de um dicionário roto, terei dado ideia do esforço e ardor com que meti ombros a uma empresa literária, que considero (vaidade a parte), a maior destes últimos cinquenta anos. Oxalá me compreendam os leitores!

CAPÍTULO A

1.— Então Noé disse a seus filhos Jafé, Sem e Cam: — “Vamos sair da arca, segundo a vontade do Senhor, nós, e nossas mulheres, e todos os animais. A arca tem de parar no cabeço de uma montanha; desceremos imediatamente.

2.— Porque o Senhor cumpriu a sua promessa, quando me disse: Resolvi dar cabo de toda a carne; o mal domina a terra, quero fazer perecer os homens. Faze uma arca de madeira; entra nela tu, tua mulher e teus filhos,

3.— “E as mulheres de teus filhos, e um casal de todos os animais.

4.— “Agora, pois, se cumpriu a promessa do Senhor, e todos os homens pereceram, e fecharam-se as cataratas do céu; tornaremos a descer à terra, e a viver no seio da paz e da concórdia”.

5.— Isto disse Noé, e os filhos de Noé muito se alegraram de ouvir as palavras de seu pai; e Noé os deixou só, retirando-se a uma das câmaras da arca.

6.— Então Jafé levantou a voz e disse: — “Aprazível vida vai ser a nossa. A figueira nos dará o fruto, a ovelha a lã, a vaca o leite, o sol a claridade e a noite a tenda.

7.— “Porquanto seremos únicos na terra, e toda a terra será nossa, e ninguém perturbará a paz de uma família, poupada do castigo que feriu a todos os homens.

8.— “Para todo o sempre”. Então Sem, ouvindo falar o irmão, disse: — “Tenho uma ideia”. Ao que Jafé e Cam responderam: — “Vejamos a tua ideia, Sem”.

9.— E Sem falou a voz de seu coração dizendo: — “Meu pai tem a sua família; cada um de nós tem a sua família; a terra é de sobra; podíamos viver em tendas separadas. Cada um de nós fará o que lhe parecer melhor: e plantará, caçará, ou lavrará a madeira, ou fiará o linho”.

10.— E respondeu Jafé: — “Acho bem lembrada a ideia de Sem; podemos viver em tendas separadas. A arca vai descer ao cabeço de uma montanha; meu pai e Cam descirão para o lado do nascente; eu e Sem para o lado do poente,. Sem ocupará duzentos côvados de terra, eu outros duzentos”.

11.— Mas dizendo Sem: — “Acho pouco duzentos côvados” —, retorquiu Jafé: “Pois sejam quinhentos cada um. Entre a minha terra e a tua haverá um rio, que as divida no meio, para se não confundir a propriedade. Eu fico na margem esquerda e tu na margem direita;

12.— “E a minha terra se chamará a terra de Jafé, e a tua se chamará a terra de Sem; e iremos às tendas um do outro, e partiremos o pão da alegria e da concórdia”.

13.— E tendo Sem aprovado a divisão, perguntou a Jafé: “Mas o rio? a quem pertencerá a água do rio, a corrente?”

14.— “Porque nós possuímos as margens, e não estatuímos nada a respeito da corrente”. E

respondeu Jafé, que podiam pescar de um e outro lado; mas, divergindo o irmão, propôs dividir o rio em duas partes, fincando um pau no meio. Jafé, porém, disse que a corrente levaria o pau.

15.— E tendo Jafé respondido assim, acudiu o irmão: “Pois que te não serve o pau, fico eu com o rio, e as duas margens; e para que não haja conflito, podes levantar um muro, dez ou doze côvados, para lá da tua margem antiga”.

16.— “E se com isto perdes alguma coisa, nem é grande a diferença, nem deixa de ser acertado, para que nunca jamais se turbe a concórdia entre nós, segundo é a vontade do Senhor”.

17.— Jafé porém replicou: — Vai bugiar! Com que direito me tiras a margem, que é minha, e me roubas um pedaço de terra? Porventura és melhor do que eu,

18.— “Ou mais belo, ou mais querido de meu pai? Que direito tens de violar assim tão escandalosamente a propriedade alheia?

19.— “Pois agora te digo que o rio ficará do meu lado, com ambas as margens, e que se tu te atreveres a entrar na minha terra, matar-te-ei como Caim matou a seu irmão”.

20.— Ouvindo isto, Cam atemorizou-se muito, e começou a aquietar os dois irmãos,

21.— Os quais tinham os olhos do tamanho de figos e cor de brasa, e olhavam-se cheios de cólera e desprezo.

22.— A arca porém boiava sobre as águas do abismo.

CAPÍTULO B

1.— Ora, Jafé, tendo curtido a cólera, começou a espumar pela boca, e Cam falou-lhe palavras de brandura,

2.— Dizendo: — “Vejam os dois um meio de conciliar tudo; vou chamar tua mulher e a mulher de Sem”.

3.— Um e outro, porém, recusaram dizendo que o caso era de direito e não de persuasão.

4.— E Sem propôs a Jafé que compensasse os dez côvados perdidos, medindo outros tantos nos fundos da terra dele. Mas Jafé respondeu:

5.— “Por que não me mandas logo para os confins do mundo? Já te não contentas com quinhentos côvados; queres quinhentos e dez, e eu que fique com quatrocentos e noventa.

6.— “Tu não tens sentimentos morais? não sabes o que é justiça? não vês que me esbulhas descaradamente? e não percebes que eu saberei defender o que é meu, ainda com risco de vida?

7.— “E que, se é preciso correr sangue, o sangue há de correr já e já,

8.— “Para te castigar a soberba e lavar a tua iniquidade?”

9.— Então Sem avançou para Jafé; mas Cam interpôs-se, pondo uma das mãos no peito de cada

um;

10.— Enquanto o lobo e o cordeiro, que durante os dias do dilúvio, tinham vivido na mais doce concórdia, ouvindo o rumor das vozes, vieram espreitar a briga dos dois irmãos, estendendo o focinho sobre as patas dianteiras;

11.— E disse Cam: — “Ora, pois, tenho uma ideia maravilhosa, que há de conciliar tudo;

12.— “A qual me é inspirada pelo amor, que tenho a meus irmãos. Sacrificarei pois a terra que me couber ao lado de meu pai, e ficarei com o rio e as duas margens, dando-me vós uns vinte côvados cada um”.

13.— E Sem e Jafé riram com desprezo e sarcasmo, dizendo: — “Vai plantar tâmaras! Guarda a tua ideia para os dias da velhice”. E puxaram as orelhas e o nariz de Cam; e Jafé, metendo dois dedos na boca, imitou o silvo da serpente, em ar de surriada.

14.— Ora, Cam, envergonhado e irritado, espalmou a mão dizendo: — “Deixa estar!” e foi dali ter com o pai e as mulheres dos dois irmãos.

15.— Jafé porém disse a Sem: — “Agora que estamos sós, vamos decidir este grave caso, ou seja de língua ou de punho. Ou tu me cedas as duas margens ou eu te quebro uma costela”.

16.— Dizendo isto, Jafé ameaçou a Sem com os punhos fechados, enquanto Sem, derreando o corpo, disse com voz irada: “Não te cedo nada, gatuno!”

17.— Ao que Jafé retorquiu irado: “Gatuno será ele!”

18.— Isto dito, avançaram um para o outro e atracaram-se. Jafé tinha o braço rijo e adestrado; Sem era forte na resistência. Então Jafé, segurando o irmão pela cinta, apertou-o fortemente, bradando: “De quem é o rio?”

19.— E respondendo Sem: .— “É meu!” Jafé fez um gesto para derrubá-lo; mas Sem, que era forte, sacudiu o corpo e atirou o irmão para longe; Jafé, porém, espumando de cólera, tornou a apertar o irmão, e os dois lutaram braço a braço,

20.— Suando e bufando como touros.

21.— Na luta, caíram e rolaram, esmurrando-se um ao outro; o sangue saía dos narizes, dos beiços, das faces; ora vencia Jafé,

22.— Ora vencia Sem; porque a raiva animava-os igualmente, e eles lutavam com as mãos, os pés, os dentes e as unhas; e a arca estremecia como se de novo se houvessem aberto as cataratas do céu.

23.— Então as vozes e brados chegaram aos ouvidos de Noé, ao mesmo tempo que seu filho Cam, que lhe apareceu clamando: “Meu pai, meu pai, se de Caim se tomará vingança sete vezes, e de Lamech setenta vezes sete, o que será de Jafé e Sem?”

24.— E pedindo Noé que explicasse o dito, Cam referiu a discórdia dos dois irmãos, e a ira que

os animava, e disse: .— “Correi a aquietá-los”. Noé disse: — “Vamos”.

25.— A arca, porém, boiava sobre as águas do abismo.

CAPÍTULO C

1.— Eis aqui chegou Noé ao lugar onde lutavam os dous filhos,

2.— E achou-os ainda engatinhados um ao outro, e Sem debaixo do joelho de Jafé, que com o punho cerrado lhe batia na cara, a qual estava roxa e sangrenta.

3.— Entretanto, Sem, alçando as mãos, conseguiu apertar o pescoço do irmão, e este começou a bradar: “Larga-me, larga-me”.

4.— Ouvindo os brados, as mulheres de Jafé e Sem acudiram também ao lugar da luta, e, vendo-os assim, entraram a soluçar e a dizer: “O que será de nós? A maldição caiu sobre nós e nossos maridos”.

5.— Noé, porém, lhes disse: “Calai-vos, mulheres de meus filhos, eu verei de que se trata, e ordenarei o que for justo”. E caminhando para os dois combatentes,

6.— Bradou: “Cessai a briga. Eu, Noé, vosso pai, o ordeno e mando”. E ouvindo os dois irmãos o pai, detiveram-se subitamente, e ficaram longo tempo atalhados e mudos, não se levantando nenhum deles.

7.— Noé continuou: “Erguei-vos, homens indignos da salvação e merecedores do castigo que feriu os outros homens”.

8.— Jafé e Sem ergueram-se. Ambos tinham feridos o rosto, o pescoço e as mãos, e as roupas salpicadas de sangue, porque tinham lutado com unhas e dentes, instigados de ódio mortal.

9.— O chão também estava alagado de sangue, e as sandálias de um e outro, e os cabelos de um e outro,

10.— Como se o pecado os quisera marcar com o selo da iniquidade.

11.— As duas mulheres, porém, chegaram-se a eles, chorando e acariciando-os, e via-se-lhes a dor do coração. Jafé e Sem não atendiam a nada, e estavam com os olhos no chão, medrosos de encarar seu pai.

12.— O qual disse: “Ora, pois, quero saber o motivo da briga”.

13.— Esta palavra acendeu o ódio no coração de ambos. Jafé, porém, foi o primeiro que falou e disse:

14.— “Sem invadiu a minha terra, a terra que eu havia escolhido para levantar a minha tenda, quando as águas houverem desaparecido e a arca descer, segundo a promessa do Senhor;

15.— “E eu, que não tolero o esbulho, disse a meu irmão: “Não te contentas com quinhentos

côvados e queres mais dez?” E ele me respondeu: “Quero mais dez e as duas margens do rio que há de dividir a minha terra da tua terra”.

16.— Noé, ouvindo o filho, tinha os olhos em Sem; e acabando Jafé, perguntou ao irmão: “Que respondes?”

17.— E Sem disse: — “Jafé mente, porque eu só lhe tomei os dez côvados de terra, depois que ele recusou dividir o rio em duas partes; e propondo-lhe ficar com as duas margens, ainda consenti que ele medisse outros dez côvados nos fundos das terras dele.

18.— “Para compensar o que perdia; mas a iniquidade de Caim falou nele, e ele me feriu a cabeça, a cara e as mãos”.

19.— E Jafé interrompeu-o dizendo: “Porventura não me feriste também? Não estou ensanguentado como tu? Olha a minha cara e o meu pescoço; olha as minhas faces, que rasgaste com as tuas unhas de tigre”.

20.— Indo Noé falar, notou que os dois filhos de novo pareciam desafiar-se com os olhos. Então disse: “Ouvi!” Mas os dois irmãos, cegos de raiva, outra vez se engalfinharam, bradando: — “De quem é o rio?” — “O rio é meu”.

21.— E só a muito custo puderam Noé, Cam e as mulheres de Sem e Jafé, conter os dois combatentes, cujo sangue entrou a jorrar em grande cópia.

22.— Noé porém alçando a voz, bradou: — “Maldito seja o que me não obedecer. Ele será maldito, não sete vezes, não setenta vezes sete, mas setecentas vezes setenta.

23.— “Ora pois vos digo que, antes de descer a arca, não quero nenhum ajuste a respeito do lugar em que levantareis as tendas”.

24.— Depois ficou meditando;

25.— E alçando os olhos ao céu, porque a portinhola do teto estava levantada, bradou com convicção:

26.— “Eles ainda não possuem a terra, e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?”

27.— E nenhum dos filhos de Noé pôde entender esta palavra de seu pai.

28.— A arca porém continuava a boiar sobre as águas do abismo.

ELEAZAR

(*O Cruzeiro*, 14 de maio de 1878, p. 1).

O CASO FERRARI

Lê-se no *Secolo*, de Milão:

Vamos comunicar aos nossos leitores uma importante notícia, agora mesmo recebida de Nápoles, graças ao zelo do nosso incansável correspondente.

Há cerca de três meses o irmão porteiro de um convento de mendicantes, foi despertado alta noite pelo toque aflitivo da sineta. Não havia que admirar no caso; mais de uma vez os dignos cenobitas têm sido chamados a deshoras, para o fim de prestar os socorros espirituais a moribundos. Ha quem fale contra os frades; é fácil; o que não é fácil é imitar o zelo e a piedade de homens, que se dedicam aos outros homens, sem esperança nem ambição de nenhuma terrestre recompensa.

Vestiu-se o irmão porteiro e correu a ver quem batia. Abriu desacauteladamente a porta, e não teve tempo de falar, porque um vulto de homem, precipitando-se para dentro, caiu ajoelhado aos pés do pio monge. Voltou este do assombro e perguntou:

— Quem és? que me queres?

— Sou um pecador; desejo a paz e o esquecimento, disse o desconhecido.

O irmão porteiro fê-lo subir á sua cela. A luz da lâmpada bateu então, de chapa, no rosto do desconhecido, que já havia sacudido dos ombros a larga capa que o cobria. Era um homem de estatura meã, cheio, olhar sombrio e desvairado.

— Senta-te, irmão, e dize-me quem és e o que queres.

O desconhecido sentou-se numa pobre cadeira, único ornamento da cela, e esteve ainda alguns minutos ofegante, e como sem saber de si. Quando pôde falar fez esta extraordinária revelação:

— Chamo-me Ferrari, empresário de companhias líricas. Nunca o meu nome chegou decerto aos ouvidos de Vossa Paternidade, porque a esta solidão santa e ascética não vem morrer o eco das distrações mundanas. De tais distrações vivi eu, e viveria até morrer, se um funesto acontecimento me não viesse sangrar a alma de remorsos...

— Que foi?

— Estando no Rio de Janeiro, ha alguns meses, contratei com os habitantes levar-lhes este ano uma companhia lírica, prometendo de minha parte a primazia da exibição e a excelência do pessoal, e exigindo em troca a prévia assinatura do teatro e a entrada de uns tantos por cento. Não imagina Vossa Paternidade o ardor com que os habitantes do Rio de Janeiro aceitaram a minha proposta e cumpriram pontualmente as cláusulas que lhes diziam respeito. As assinaturas vieram; a porcentagem foi depositada em um banco, e eu embarquei para a Europa. Logo que aqui cheguei

...

Ferrari não pôde acabar a frase. Grossas lágrimas e fortes soluços lhe embargaram a voz. O monge afagou-o com muita ternura e o infeliz continuou:

— Logo que cheguei, encontrei o diabo. Não falo metaforicamente; encontrei o próprio inimigo do gênero humano, quando eu começava a organizar a companhia, tendo já contratado a Volpini. Perguntou-me ele se queria ganhar, em um instante, glória, riqueza e poder; mais ou menos, a proposta que fizera ao Fausto. Recusei, e recusei obstinadamente; mas o astuto inimigo não se deu por vencido. Como espreitava a minha alma, apimentou mais a tentação, usando o seu pérfido estilo do costume.

— Dou o que quizeres; pede tudo; eu te darei tudo. O poder é uma nobre ambição; terás o poder; a riqueza é um benefício legítimo; dar-te-ei cabedais de nababo. Se preferes a glória, terás a glória, seja a de Homero, a de Newton, a de Bonaparte ou a de Miguel Ângelo. Vê lá: estadista, banqueiro, poeta, artista, sábio ou general; escolhe. A oferta deslumbrou-me; minha alma sentiu a vertigem do mal. — “Que exiges em troca?” disse eu. — “A tua companhia lírica; eliminarei alguns cantores; copiarei a tua figura; irei a Buenos Aires”. — “Mas eu prometi ir primeiro ao Rio de Janeiro...” — “Por isso mesmo; lograremos o Rio de Janeiro”. Não refleti nas terríveis condições do contrato que me propunha o gênio das trevas, e cedi. Ele tomou a minha fôrma, eliminou alguns cantores, e partiu com os outros para Buenos Aires. Poucas horas depois... Ah!

— Socega; continua.

— Poucas horas depois da partida, reconheci todo o horror da minha situação. Satanás comprara a minha alma! Aterrado e curtido de remorsos, recusei as ofertas que de toda a parte me chegavam, quase no mesmo instante: a neta de um rajá da Índia, o ministério bávaro e a coroa de Marrocos. Recusei; fugi de casa. Vaguei dias e dias, sem comer nem beber; três vezes tentei matar-me, atirando-me à cratera do Vesúvio. Enfim, há uma hora, atravessando a rua Chiaja, ouvi uma voz misteriosa, que me disse: “Retira-te, retira-te!” Compreendi a intimação; corri ofegante a esta casa santa; e de joelhos imploro: Irmão, quero fazer-me frade!

— Que ouço! clamou o irmão porteiro.

— A verdade, retorquiu Ferrari; quero fugir ao mundo; quero purgar a minha fraqueza na solidão de uma cela e nos trabalhos mais árduos da vida monástica. Abjuro os erros do passado; peço as águas da regeneração.

Imaginam facilmente os nossos leitores a alegria com que o digno monge ouviu estas palavras de Ferrari. Estendeu-lhe os braços; apertou-o ao coração; disse-lhe muitas palavras de brandura e amor. Era já sobre a madrugada; deu a Ferrari a sua pobre cama e velou até o nascer do sol.

Terminadas as matinas, o irmão porteiro referiu o extraordinário caso ao Provincial, que

não ficou menos assombrado nem menos jubiloso do que ele. A nova correu todo o convento; foi um alvoroço geral. Ferrari narrou perante a comunidade a história de seus remorsos e o prodígio da sua vocação, e acabou pedindo o hábito.

— Tê-lo-ás, disse o Provincial; e com a brevidade que permitem antigos privilégios desta casa. Entretanto, são precisas duas coisas: a primeira que saibas as letras canônicas...

— Cursei outrora um seminário, acudiu Ferrari.

— Bem; a segunda é que faças penitências como um preparativo à tua completa regeneração.

— Oh! tudo o que for necessário!

Assentadas as coisas deste jeito, Ferrari começou uma vida de cruéis mortificações. Cingiu aos ombros um cilício, que lhe sangrava as carnes constantemente. As horas, que não dava às práticas e orações do ritual ou aos serviços da comunidade, empregava-as em penitências e castigos de toda a espécie. Passava muitas noites, de bruços, nas pedras do claustro, ora mudo e como defunto, ora a pedir perdão de suas iniquidades. Outras vezes, passeava durante muitas horas, e das celas contíguas ouviam-lhe estas palavras soltas e sem sentido aparente:

— Assinaturas... comissão... Castelões... Volpini... Vinte por cento... *Ohimé!!*

Mais de uma vez foi visto, com os braços erguidos para o lado do ocidente, ficando longo tempo nessa posição, sem discrepar uma linha. Noutras ocasiões, a penitência consistia em olhar para a ponta do nariz, como os bonzos. Tamanha e tão continuada foram as mortificações, que o Provincial, há cerca de um mês, lhe disse estar cumprida a segunda das condições impostas.

— Para o meu erro, creio, disse o noviço; mas os males que Satanás há de semear naquelas terras...

— Não importa; professarás daqui a uma semana.

Passada uma semana, durante a qual as penitências do noviço foram exemplares, marcou-se o dia da profissão. O nosso correspondente assistiu a essa cerimônia, e escreve-nos dizendo que a fisionomia do novo mendicante é a mais ascética e espiritual que se pode imaginar. A cerimônia foi a um tempo imponente e tocante.

No fim, cingido o hábito, e obtida a vênua do Provincial, Fr. Ferrari subiu ao púlpito e fez uma breve e eloquente prática a todos os circunstantes, tomando por tema este versículo de Habacuc, I, 15: “Tudo levantou com o anzol e ajuntou na sua rede”. O exórdio foi uma obra-prima. Comparou o mundo a um grande lago, cujas águas são turvas e lodosas. As almas são os peixes que as habitam, uns graúdos, outros miúdos, e na maior parte fáceis de pescar. Satanás é o torvo pescador. Destro no ofício, senta-se ele à margem e lança à água o anzol do pecado, com a isca dos prazeres mundanos. A alma que passa nem sempre tem a força de aceitar a fome temporária para ganhar a saciedade eterna. Não! a alma é gulosa do pecado, como o ouvido é

guloso da música. Trinca a isca; o pescador puxa o anzol; o eterno suplício a espera.

Outras vezes, nem é preciso anzol; basta a rede. A humana credulidade torna fácil a pesca. Pelas malhas da rede diabólica penetram todos os peixes, ou sejam tubarões ou sardinhas. Há casos em que os tubarões entram mais facilmente do que as sardinhas. Então, o pescador arrasta a rede à praia, e com ela o fruto de uma hora de paciência.

“Quando aprendereis, ó homens (clamou o pregador em um raptó de magnífica eloquência), quando aprendereis a resistir à rede e ao anzol? Quando chegareis a conter a fome, antes do que morder um verme ilusório? quando alcançareis nadar nas águas do mundo, sem penetrar as malhas de rede infernal? E que por elas entrem as sardinhas e os camarões, compreende-se; mas a vós falo, ó tubarões, a vós, que sois graúdos e espertos, porque vos deixais cair nas malhas cruentas do pecado? Sábio é o peixe que não desdenha a isca, mas quer primeiro examinar o anzol; sábio é o peixe que não move as barbatanas sem ver se tem diante de si uma rede ou simplesmente a água livre”.

Segundo o nosso correspondente, este pálido resumo apenas pode dar ideia do que foi o soberbo discurso do novo mendicante. A peroração tocou por vezes o sublime; e ainda mais sublime que tudo foi a humildade com que Fr. Ferrari, começando a ouvir os festivos emboras que lhe mereceu tão magnífica estreia, deitou a fugir e foi encerrar-se na cela, donde só saiu no dia seguinte. Este exemplo de modéstia conquistou de uma vez todos os corações da cidade.

Nápoles não conhece hoje outro assunto de conversa, e, diremos mais, de meditação. Como sempre acontece, a imaginação popular dá maiores proporções à realidade; e contudo, esta é bastante para encher a todos de assombro. Raras vezes terá sucedido um caso tão cheio de peripécias, tão entremeado de miséria e grandeza. Essa história, que começa numa simples palestra no Rio de Janeiro e acaba com a entrada vertiginosa no convento dos mendicantes; o pacto com Satanás, o arrependimento, o remorso, a recusa dos cabedais e do poder, há em tudo isso uma cor shakespeariana, uma feição trágica. Não inspirará este assunto alguma coisa aos nossos poetas dramáticos? Já daqui imaginamos o efeito que há de tirar disto algum Shakespeare do futuro. Variedade do cenário: Nápoles, Rio de Janeiro, Buenos Aires; tarantelas e seguidilhas; modinhas e cantochão. Satanás empresário; um empresário monge; o real e o sobrenatural. Ah! se o divino autor do *Hamlet* pudesse ler um caso assim na crônica da idade média!

Esta notícia não seria completa, se não tocássemos em dois pontos.

O primeiro é a missão que tomou em seus ombros o novo frade de converter todos os empresários de teatro, sejam dramáticos ou líricos, e não só os empresários, senão também os próprios artistas e maestros. *Insaniam circensium*; esta expressão de um grande doutor, entrou profundamente na alma do mendicante, que já começa a ver o resultado de seus esforços. Todos os teatros de Nápoles estão fechados; a Volpini retirou-se a uma ermida nos confins da Boêmia;

Verdi fez-se escrivão de defuntos.

O segundo ponto é a situação em que vão achar-se dentro de poucas semanas os habitantes do Rio de Janeiro. Supondo que tem consigo o incansável empresário que foi, o revelador da *Aida* e do Bolis, tem simplesmente o espírito das trevas, que copiou a figura de Ferrari para melhor colhê-los na sua rede. Tão grave perigo precisa ser conjurado por todos os modos, e nós já nos havíamos lembrado de aconselhar várias fórmulas e usos de exorcismo; entre estes, o uso de queimar arruda, que é poderoso contra más tentações.

Entretanto, o nosso correspondente, em carta escrita à última hora, e recebida quando este artigo já estava no fim, refere-nos a entrevista que tivera com o mendicante, a propósito da empresa do diabo.

— Não lhe parece, disse ele, que os habitantes do Rio de Janeiro vão correr grande perigo, se ali penetrar o novo empresário, e que há da sua parte tal ou qual obrigação de lhes desviar a espada de sobre a cabeça?

— Penso que sim.

— Que remédio lhe parece que ...

— Parece-me que o melhor de todos é a habilidade, a cautela.

— Prendê-lo para averiguações?

— Não.

— Deixá-lo ficar?

— Sim. Deixá-lo acabar de encher a lista das assinaturas...

— Mas não ir ao teatro?

— Ir ao teatro; dar-lhe até enchentes; mostrar que se ignora a simulação; proceder com toda a cautela, até vê-lo sair. Uma vez saído, resta ao povo fluminense o recurso do corvo: Jurer, mais un peut tard, qu'on ne l'y prendra plus...

ELEAZAR

(*O Cruzeiro*, 21 de maio de 1878, p. 1).

ELOGIO DA VAIDADE

Logo que a Modéstia acabou de falar, com os olhos no chão, a Vaidade empertigou-se e disse:

I

Damas e cavalheiros, acabais de ouvir a mais chocha de todas as virtudes, a mais pêca, a mais estéril de quantas podem reger o coração dos homens; e ides ouvir a mais sublime delas, a mais fecunda, a mais sensível, a que pode dar maior cópia de venturas sem contraste.

Que eu sou a Vaidade, classificada entre os vícios por alguns retóricos de profissão; mas na realidade, a primeira das virtudes. Não olheis para este gorro de guizos, nem para estes punhos carregados de braceletes, nem para estas cores variegadas com que me adorno. Não olheis, digo eu, se tendes o preconceito da Modéstia; mas se o não tendes, reparai bem que estes guizos e tudo mais, longe de ser uma casca ilusória e vã, são a mesma polpa do fruto da sabedoria; e reparai mais que vos chamo a todos, sem os biocos e meneios daquela senhora, minha mana e minha rival.

Digo a todos, porque a todos cobiço, ou sejais formosos como Páris, ou feios como Tersites, gordos como Pança, magros como Quixote, varões e mulheres, grandes e pequenos, verdes e maduros, todos os que compondes este mundo, e haveis de compor o outro; a todos falo, como a galinha fala aos seus pintinhos, quando os convoca à refeição, a saber, com interesse, com graça, com amor. Porque nenhum, ou raro, poderá afirmar que eu o não tenha alçado ou consolado.

II

Onde é que eu não entro? Onde é que eu não mando alguma coisa? Vou do salão do rico ao albergue do pobre, do palácio ao cortiço, da seda fina e roçagante ao algodão escasso e grosseiro. Faço exceções, é certo (infelizmente!); mas, em geral, tu, que possuis, busca-me no encosto da tua otomana, entre as porcelanas da tua baixela, na portinhola da tua carruagem; que digo? busca-me em ti mesmo, nas tuas botas, na tua casaca, no teu bigode; busca-me no teu próprio coração. Tu, que não possuis nada, perscruta bem as dobras da tua estamena, os recessos da tua velha arca; lá me acharás entre dois vermes famintos; ou ali, ou no fundo dos teus sapatos sem graxa, ou entre os fios da tua grenha sem óleo.

Valeria a pena ter, se eu não realçasse os teres? Foi para escondê-lo ou mostrá-lo, que mandaste vir de tão longe esse vaso opulento? Foi para escondê-lo ou mostrá-lo, que

encomendaste à melhor fábrica o tecido que te veste, a safira que te arreia, a carruagem que te leva? Foi para escondê-lo ou mostrá-lo, que ordenaste esse festim babilônico, e pediste ao pomar os melhores frutos? E tu que, nada tens, por que aplicas o salário de uma semana ao jantar de uma hora, senão porque eu te possuo e te digo que alguma coisa deves parecer melhor do que és na realidade? Por que levas ao teu casamento um coche, tão rico e tão caro, como o do teu opulento vizinho, quando podias ir à igreja com teus pés? Por que compras essa joia e esse chapéu? Por que talhas o teu vestido pelo padrão mais rebuscado, e por que te remiras ao espelho com amor, senão porque eu te consolo da tua miséria e do teu nada, dandote a troco de um sacrifício grande um benefício ainda maior?

III

Quem é esse que aí vem, com os olhos no eterno azul? É um poeta; vem compondo alguma coisa; segue o voo caprichoso da estrofe. — Deus te salve, Píndaro! Estremeceu; moveu a fronte, desabrochou em riso. Que é da inspiração? Fugiu-lhe; a estrofe perdeu-se entre as moitas; a rima esvaiu-se-lhe por entre os dedos da memória. Não importa; fiquei eu com ele, — eu, a musa décima, e, portanto, o conjunto de todas as musas, pela regra dos doutores de Sganarello. Que ar beatífico! que satisfação sem mescla! Quem dirá a esse homem que uma guerra ameaça levar um milhão de outros homens? Quem dirá que a seca devora uma porção do país? Nesta ocasião ele nada sabe, nada ouve. Ouve-me, ouve-se; eis tudo.

Um homem caluniou-o há tempos; mas agora, ao voltar a esquina, dizem-lhe que o caluniador o elogiou.

— Não me fales nesse maroto.

— Elogiou-te; disse que és um poeta enorme.

— Outros o têm dito, mas são homens de bem, e sinceros. Será ele sincero?

— Confessa que não conhece poeta maior.

— Peralta! Naturalmente arrependeu-se da injustiça que me fez Poeta enorme, disse ele?

— O maior de todos.

— Não creio. O maior?

— O maior.

— Não contestarei nunca os seus méritos; não sou como ele que me caluniou; isto é, não sei, disseram-mo. Diz-se tanta mentira! Tem gosto o maroto; é um pouco estouvado às vezes, mas tem gosto. Não contestarei nunca os seus méritos. Haverá pior coisa do que mesclar o ódio às opiniões? Que eu não lhe tenho ódio. Oh! nenhum ódio. É estouvado, mas imparcial.

Uma semana depois, vê-lo-eis de braço com o outro, à mesa do café, à mesa do jogo, alegres, íntimos, perdoados. E quem embotou esse ódio velho, senão eu? quem verteu o bálsamo do esquecimento nesses dois corações irreconciliáveis? Eu, a caluniada amiga do gênero humano.

Dizem que o meu abraço dói. Calúnia, amados ouvintes! Não escureço a verdade; às vezes há no mel uma pontazinha de fel; mas como eu dissolvo tudo! Chamai aquele mesmo poeta, não Píndaro, mas Trissotin. Vê-lo-eis derrubar o carão, estremecer, rugir, morder-se, como os zoilos de Bocage. Desgosto, convenho, mas desgosto curto. Ele irá dali remirar-se nos próprios livros. A justiça que um atrevido lhe negou, não lha negarão as páginas dele. Oh! a mãe que gerou o filho, que o amamenta e acalenta, que põe nessa frágil criaturinha o mais puro de todos os amores, essa mãe é Medeia, se a compararmos àquele engenho, que se consola da injúria, relendo-se; porque se o amor de mãe é a mais elevada forma do altruísmo, o dele é a mais profunda forma de egoísmo, e só há uma coisa mais forte que o amor materno, é o amor de si próprio.

IV

Vede estoutro que palestra com um homem público. Palestra, disse eu? Não; é o outro que fala; ele nem fala, nem ouve. Os olhos entornam-se-lhe em roda, aos que passam, a espreitar se o veem, se o admiram, se o invejam. Não corteja as palavras do outro; não lhe abre sequer as portas da atenção respeitosa. Ao contrário, parece ouvi-las com familiaridade, com indiferença, quase com enfado. Tu, que passas, dizes contigo: — São íntimos; o homem público é familiar deste cidadão; talvez parente. Quem lhe faz obter esse teu juízo, senão eu? Como eu vivo da opinião e para a opinião, dou àquele meu aluno as vantagens que resultam de uma boa opinião; isto é, dou-lhe tudo.

Agora, contemplai aquele que tão apressadamente oferece o braço a uma senhora. Ela aceita-lho; quer seguir até a carruagem, e há muita gente na rua. Se a Modéstia animara o braço do cavalheiro, ele cumprira o seu dever de cortesia, com uma parcimônia de palavras, uma moderação de maneiras, assaz miseráveis. Mas quem lho anima, sou eu, e é por isso que ele cuida menos de guiar à dama, do que de ser visto dos outros olhos. Por que não? Ela é bonita, graciosa, elegante; a firmeza com que assenta o pé é verdadeiramente senhoril. Vede como ele se inclina e bamboleia! Riu-se? Não vos iludais com aquele riso familiar, amplo, doméstico; ela disse apenas que o calor é grande. Mas é tão bom rir para os outros! é tão bom fazer supor uma intimidade elegante!

Não deveríeis crer que me é vedada a sacristia? Decerto; e contudo, acho meio de lá penetrar, uma ou outra vez, às escondidas, até às meias roxas daquela grave dignidade, a ponto de lhe fazer esquecer as glórias do céu pelas vanglórias da terra. Verto-lhe o meu óleo no coração,

e ela sente-se melhor, mais excelsa, mais sublime do que esse outro ministro subalterno do altar, que ali vai queimar o puro incenso da fé. Por que não há de ser assim, se agora mesmo penetrou no santuário esta garrida matrona, ataviada das melhores fitas, para vir falar ao seu Criador? Que farfarhar! que voltear de cabeças! A antífona continua, a música não cessa; mas a matrona suplantou Jesus, na atenção dos ouvintes. Ei-la que dobra as curvas, abre o livro, compõe as rendas, murmura a oração, acomoda o leque. Traz no coração duas flores, a fé e eu; a celeste, colheu-a no catecismo, que lhe deram aos dez anos; a terrestre, colheu-a no espelho, que lhe deram aos oito; são os seus dois Testamentos; e eu sou o mais antigo.

V

Mas eu perderia o tempo, se me detivesse a mostrar um por um todos os meus súditos; perderia o tempo e o latim. *Omnia vanitas*. Para que citá-los, arrolá-los, se quase toda a terra me pertence? E digo quase, porque não há negar que há tristezas na terra e onde há tristezas aí governa a minha irmã bastarda, aquela que ali vedes com os olhos no chão. Mas a alegria sobrepuja o enfado e a alegria sou eu. Deus dá um anjo guardador a cada homem; a natureza dá-lhe outro, e esse outro é nem mais nem menos esta vossa criada, que recebe o homem no berço, para deixá-lo somente na cova. Que digo? Na eternidade; porque o arranco final da modéstia, que aí lêis nesse testamento, essa recomendação de ser levado ao chão por quatro mendigos, essa cláusula sou eu que a inspiro e dito: última e genuína vitória do meu poder, que é imitar os meneios da outra.

Oh! a outra! Que tem ela feito no mundo que valha a pena de ser citado? Foram as suas mãos que carregaram as pedras das Pirâmides? Foi a sua arte que entreteceu os louros de Temístocles? Que vale a charrua do seu Cincinato, ao pé do capelo do meu cardeal de Retz? Virtudes de cenóbios, são virtudes? Engenhos de gabinete, são engenhos? Traga-me ela uma lista de seus feitos, de seus heróis, de suas obras duradouras; traga-ma, e eu a suplantarei, mostrando-lhe que a vida, que a história, que os séculos nada são sem mim.

Não vos deixeis cair na tentação da Modéstia: é a virtude dos pecos. Achareis decerto, algum filósofo, que vos louve, e pode ser que algum poeta, que vos cante. Mas, louvaminhas e cantarolas têm a existência e o efeito da flor que a Modéstia elegeu para emblema; cheiram bem, mas morrem depressa. Escasso é o prazer que dão, e ao cabo definhareis na soledade. Comigo é outra coisa: achareis, é verdade, algum filósofo que vos talhe na pele; algum frade que vos dirá que eu sou inimiga da boa consciência. Petas! Não sou inimiga da consciência, boa ou má; limito-me a substituí-la, quando a vejo em frangalhos; se é ainda nova, ponho-lhe diante de um espelho de cristal, vidro de aumento. Se vos parece preferível o narcótico da Modéstia, digei-o; mas ficai certos de que excluireis do mundo o fervor, a alegria, a fraternidade.

Ora, pois, cuido haver mostrado o que sou e o que ela é; e nisso mesmo revelei a minha sinceridade, porque disse tudo, sem vexame nem reserva; fiz o meu próprio elogio, que é vitupério, segundo um antigo rifão; mas eu não faço caso de rifões. Vistes que sou a mãe da vida e do contentamento, o vínculo da sociabilidade, o conforto, o vigor, a ventura dos homens; alço a uns, realço a outros, e a todos amo; e quem é isto é tudo, e não se deixa vencer de quem não é nada.

E reparai que nenhum grande vício se encobriu ainda comigo; ao contrário, quando Tartufo entra em casa de Orgon, dá um lenço a Dorina para que cubra os seios. A modéstia serve de conduta a seus intentos. E por que não seria assim, se ela ali está de olhos baixos, rosto caído, boca taciturna? Poderíeis afirmar que é Virgínia e não Locusta? Pode ser uma ou outra, porque ninguém lhe vê o coração. Mas comigo? Quem se pode enganar com este riso franco, irradiação do meu próprio ser; com esta face jovial, este rosto satisfeito, que um quase nada obumbra, que outro quase nada ilumina; estes olhos, que não se escondem, que se não esgueiram por entre as pálpebras, mas fitam serenamente o sol e as estrelas?

VI

O quê? Credes que não é assim? Querem ver que perdi toda a minha retórica, e que ao cabo da pregação, deixo um auditório de relapsos? Céus! Dar-se-á caso que a minha rival vos arrebatasse outra vez? Todos o dirão ao ver a cara com que me escuta este cavalheiro; ao ver o desdém do leque daquela matrona. Uma levanta os ombros; outro ri de escárnio. Vejo ali um rapaz a fazer-me figas: outro abana tristemente a cabeça; e todas, todas as pálpebras parecem baixar, movidas por um sentimento único... Percebo, percebo! Tendes a volúpia suprema da vaidade, que é a vaidade da modéstia.

ELEAZAR

(*O Cruzeiro*, 28 de maio de 1878, p. 1).