



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE
Recredenciamento e-MEC 200901929

DIOGO NONATO REIS PEREIRA

**A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NA NARRATIVA
MACHADIANA:**

**LEITURA DOS CONTOS “A VIDA ETERNA”, “OS ÓCULOS
DE PEDRO ANTÃO” E “SEM OLHOS”**

TRÊS CORAÇÕES
2014

DIOGO NONATO REIS PEREIRA

**A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO NA NARRATIVA
MACHADIANA:**

**LEITURA DOS CONTOS “A VIDA ETERNA”, “OS ÓCULOS
DE PEDRO ANTÃO” E “SEM OLHOS”**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde (Unincor) como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, área de concentração Letras, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira

**TRÊS CORAÇÕES
2014**

82.0

PER Pereira, Diogo Nonato Reis

A construção do fantástico na narrativa machadiana: leitura dos contos “A vida eterna”, “Os óculos de Pedro Antão” e “Sem olhos”. / Diogo Nonato Reis Pereira. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2014.

91f.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Cilene Margarete Pereira.

Dissertação (mestrado) – UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras, 2014.

1. Machado de Assis. 2. Fantástico. 3. Jornal das famílias. 4. Análise literária. I. Pereira, Cilene Margarete, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

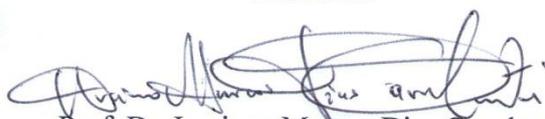
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

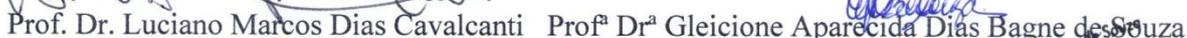
Aos 29 dias do mês de agosto do ano de dois mil e quatorze, sob a presidência da Profª. Drª. Cilene Margarete Pereira, e com a participação dos membros Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti e Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes que se reuniram para a banca da defesa de dissertação do mestrando Diogo Nonato Reis Pereira, aluno do Curso de Mestrado em Letras. O título de sua dissertação é A construção do fantástico na narrativa machadiana: leitura de contos “A vida eterna”, “Os óculos de Pedro Antão” e “Sem olhos” O resultado foi pela aprovação. Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 29 de agosto de 2014.


Profª. Drª. Cilene Margarete Pereira
Presidente


Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes
Membro da Banca


Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Membro da Banca


Profª. Drª. Gleicione Aparecida Dias Bagne de Souza
Pró Reitora


Profª. Drª. Gleicione Aparecida Dias Bagne de Souza
Reitora
Universidade Vale do Rio Verde


Cíntia Mendes Stuart
Secretária Geral

Cíntia Mendes Stuart
Secretária Geral
Universidade Vale do Rio Verde

DEDICATÓRIA

À minha esposa Elisa.

Aos meus pais, Jairo e Marisa.

À minha irmã, Tatiane.

Ao amigo, Diogo Faria.

Aos meus alunos.

AGRADECIMENTOS

À minha amada esposa, Elisa, pelos momentos de incentivos de sempre perseguir meus sonhos. Você me devolveu o amor e o desejo pela Psicologia e pelas minhas aulas. Serei eternamente grato.

Aos meus pais e minha irmã, Jairo, Marisa e Tatiane, por apostarem em mim e na minha capacidade. Venço também pelas mãos de vocês.

Ao amigo-irmão, Diogo Alves de Faria Reis, por sempre me motivar nos estudos e sempre me olhar com olhos de admiração. Saiba que é recíproco.

À orientadora, Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira, pela paciência, pela dedicação ímpar com que me orientou, pela preocupação, não apenas com o aluno, mas comigo. A você, meu respeito, meu carinho, minha admiração e minha “transferência” (para ser bem psicanalista) enquanto profissional.

À Universidade Vale do Rio Verde (Unincor), a todos os companheiros e amigos deste tempo de estudos e a todos os professores.

O fantástico ... é uma coisa muito simples, que pode acontecer em plena realidade cotidiana, neste meio-dia ensolarado, agora, entre você e eu, ou (...) quando você estava vindo para este nosso encontro.
Julio Cortázar (Bermejo, 2002, p. 37).

RESUMO

Este trabalho faz a análise de três contos de Machado de Assis publicados no *Jornal das Famílias* e pertencentes ao gênero fantástico. A seleção dos contos “A vida eterna”, “Os olhos de Pedro Antão” e “Sem olhos” foi baseada na distinção feita por Marcelo J. Fernandes quanto à finalização oferecida por Machado às suas narrativas do gênero. Visto que os textos pertencentes ao fantástico trazem a hesitação do leitor diante do sobrenatural, Machado de Assis se destaca por estruturar suas histórias diferentemente do fantástico tradicional do século XIX. Como podemos observar, o autor brasileiro traz como possíveis saídas ao sobrenatural o onírico, a imaginação ou a loucura, diluindo, assim, o gênero, explorando o uso do humor, a reflexão sobre o fazer literário e a ambiguidade proposital – marca da ficção machadiana. Além do desdobramento do fantástico, Machado de Assis também oferece em seus contos tons moralizantes abordando em seus textos temas relacionados a cenas do casamento, do amor irrealizado e do amor que faz sofrer. Esses temas se relacionam com as narrativas machadianas certamente para atender ao público leitor e ao programa editorial do meio em que era divulgado, o *Jornal das Famílias*. Outro aspecto percebido e que há em comum nos três contos é a imagem de narradores-escritores – os três narradores trazem o desejo de publicar ou apenas escrever suas histórias. Com isso, Machado se associa à tradição do gênero ao mesmo tempo em que apresenta contornos particulares às suas narrativas, deslocando-se dessa mesma tradição.

Palavras-chave: Machado de Assis; Fantástico; *Jornal das Famílias*.

ABSTRACT

This work is the analysis of three short stories by Machado de Assis published in the *Jornal das Famílias* and belonged to the fantastic genre. The selection of the short stories, "A vida eterna", "Os óculos de Pedro Antão" and "Sem olhos" was based on the distinction made by Marcelo J. Fernandes related to the ending offered by Machado to their narratives from the genre. Since the texts belonged to the fantastic bring the reader's hesitation before the supernatural, Machado de Assis stands for structuring their stories differently than the nineteenth century traditional fantastic. As we can see, the Brazilian author brings as possible solutions to the supernatural dream, imagination or lunacy, thus diluting the genre, exploring the use of humor, the reflection on the literary making and the purposeful ambiguity - mark of Machado's fiction. Besides fantastic outspread, Machado de Assis also offers in their tales moralizing tones addressing issues related to wedding scenes, the unfulfilled love and the love that makes you suffer. These issues relate to the Machado narratives certainly to meet the readers and the publishing program of the media in which it was published, the *Jornal das Famílias*. Another aspect perceived and what is common in the three tales is the image of narrators-writers - the three narrators bring the desire to publish or just write their stories. Thus, Machado is associated with the traditions of the genre while presenting particular contours to the narratives, moving away from this tradition.

Keywords: Machado de Assis; Fantastic; Jornal das Famílias.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	Capa da <i>Revista Popular</i>	38
FIGURA 2	Capa do <i>Jornal das Famílias</i>	40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO	16
1.1 Breve histórico do fantástico	16
1.2 Fantástico, em busca de definições	20
1.3 A construção da narrativa fantástica	28
2 MACHADO DE ASSIS NA SEÇÃO “ROMANCES E NOVELAS”, DO JORNAL DAS FAMÍLIAS	34
2.1 Da <i>Revista Popular</i> ao <i>Jornal das Famílias</i>	34
2.2 Machado de Assis e o <i>Jornal das Famílias</i>	44
3 MACHADO DE ASSIS E O FANTÁSTICO	50
3.1 “A vida eterna”: o sonho de Camillo da Annuniação	54
3.2 “Os óculos de Pedro Antão”: os óculos da imaginação	67
3.3 “Sem olhos”: o universo da loucura machadiana	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	91

INTRODUÇÃO

Na história da literatura brasileira, Machado de Assis está associado à Escola Realista, compreendendo sua obra, segundo observa John Gledson a propósito de *Dom Casmurro*, como “realista na concepção e no detalhe, cujo objetivo é nos proporcionar um panorama da sociedade brasileira do século XIX.” (GLEDSON, 1991, p. 7). Esta é a perspectiva que imperou no modo de compreensão formal da obra machadiana, sobretudo depois da leitura atenta e perspicaz feita por Roberto Schwarz não só a propósito dos romances maduros (*Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*), mas também dos situados entre os anos de 1874 e 1878 (*A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*) – a chamada “primeira fase machadiana” – na medida em que este expõe as características da sociedade patriarcal, representada por Machado na focalização dos agregados e da prática do favor para, nas palavras de Gledson, “explicar aspectos característicos da sociedade e da literatura brasileiras.” (GLEDSON, 1991, p. 9). Em *Ao vencedor as batatas*, Roberto Schwarz mostra que nos primeiros romances machadianos

a posição ambígua dos dependentes é examinada através da situação da agregada que se apaixona pelo filho e herdeiro da família. (...) As tensões inerentes a essa situação permitem a Machado explorar a verdadeira atuação do poder [patriarcal] em um limite crucial: o ponto em que a família (no sentido das relações consanguíneas) se impõe sobre os que de fato não lhe pertencem, embora, de certa maneira, possam ter sido “adotados” em seu seio. Nesse processo, ela testa os limites do paternalismo, que era justificativa oficial, não só para o controle oligárquico, mas para a própria existência da escravidão. (GLEDSON, 1991, p. 10-11).

Na esteira das considerações de Schwarz (fundamentais para a leitura que Gledson faz de *Dom Casmurro* em *Impostura e realismo*), Sidney Chalhoub discute a existência do que ele chamou de “diálogos políticos dos dependentes”, atestado pela ideia da “inviolabilidade senhorial”. Para o historiador,

O mundo era representado como mera expansão dessa vontade [senhorial], e o poder econômico, social e político parecia convergir sempre para o mesmo ponto, situado ao topo da pirâmide imaginária. (CHALHOUB, 1998, p. 95).

Nesse sentido, o “diálogo político” dos dependentes dava-se no entendimento de que, já que o senhor não reconhecia a existência da vontade do outro (pois só existia a vontade dele), o caminho para a configuração da voz deste outro seria fazer com que a vontade do dependente fosse entendida como uma espécie de extensão da própria vontade do senhor. Nesse caso, não seria o dependente quem deseja, mas o senhor.

Este brevíssimo comentário sobre textos importantes e fundamentais na compreensão da ficção machadiana (e no entendimento de Machado como um interprete do Brasil, conforme sugere Sidney Chalhoub)¹ vislumbram uma tendência crítica de estudos de textos que atestam, de modo mais evidente, a porção “realista” de Machado, preocupado em “compreender” sua realidade histórico-social. No entanto, Machado foi responsável também por textos bastante fantasiosos, que flertam com o gênero fantástico, nos quais a realidade social brasileira dos oitocentos é representada em tom burlesco e aparentemente desprezioso e sem as dimensões críticas apontadas pelos estudos citados acima.²

A carreira literária de Machado de Assis começou na imprensa brasileira, na qual ele atuava não só como crítico teatral e jornalista, mas também, a partir de 1864, como ficcionista regular. Sua participação nas páginas do *Jornal das Famílias*, na seção “Romances e Novelas”, iniciou-se em junho de 1864 com a publicação da história de “Frei Simão”, terminando em dezembro de 1878, com a publicação do conto “Dívida extinta” e o fim do periódico. Durante os quatorze anos de colaboração, Machado publicou dezenas de histórias que tinham como objetivo entreter a “gentil leitora” do *Jornal das Famílias*. Nesse sentido, destacavam-se histórias que giravam em torno do tema amoroso e das complicações do binômio (quase inconciliável) amor e casamento, demonstrando a preocupação machadiana, mesmo em um jornal conservador e voltado à elite brasileira, com aspectos sociais da nossa realidade como as imposições paternas e o casamento de conveniência, conforme observou Cilene Pereira em *Jogos e Cenas do Casamento* (2011).

Reconhecendo a importância do tema amoroso para suas leitoras, Machado recorre a ele também em suas narrativas fantásticas, narrativas estas que interessam a este trabalho, considerando dois aspectos: em primeiro lugar, os poucos estudos existentes sobre a

¹ Para Chalhoub, Machado foi um “intérprete incansável do discurso político possível aos dominados” (CHALHOUB, 1998, p. 97).

² Não podemos nos esquecer de que o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* está inscrito no gênero fantástico, mais propriamente aquele referente à sátira menipeia, conforme apontado por José Guilherme Merquior. (MERQUIOR, 2004).

vertente fantástica da obra machadiana, sobretudo quando se trata de seus primeiros textos.³ Em segundo lugar, porque os textos escolhidos para compor o *corpus* desta pesquisa estão enfeixados em um periódico fundamental para a formação de Machado como escritor, visto que o *Jornal das Famílias* foi uma espécie de laboratório ficcional importante. Nesse sentido, concordamos com Afrânio Coutinho que destaca a ideia de “amadurecimento” do escritor, negando a existência de rupturas na obra de Machado. Segundo Coutinho, “é justo afirmar que uma [fase] pressupõe a outra, e por ela foi preparada. Há, antes, continuidade. E, se existe diferença, não há oposição, mas sim desabrochamento, amadurecimento (...), maturação.” (COUTINHO, 1990, p. 29). Para Cilene Pereira,

As afirmações de Coutinho – o ensaio data de 1960 – são aprofundadas por Silviano Santiago na análise que o crítico faz de *Dom Casmurro* em “Retórica da verossimilhança” (1978). Nos termos de Santiago, já seria tempo de se compreender a obra do escritor fluminense “como um todo organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente.” (SANTIAGO, 1978, p. 29). (PEREIRA, 2011, p. 21).

A partir da coletânea organizada por Raymundo Magalhães Junior, *Contos fantásticos de Machado de Assis* (1976), e do estudo de Marcelo J. Fernandes a propósito do fantástico machadiano, *Quase macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis* (1999), foi possível chegar ao número de quinze contos fantásticos machadianos.⁴ Para esta pesquisa, deter-nos-emos em três contos: “A vida eterna” (publicado em janeiro de 1870); “Os óculos de Pedro Antão” (publicado em março, abril e maio de 1874) e “Sem Olhos” (publicado em dezembro de 1876, janeiro e fevereiro de 1877). A escolha por estes três contos deve-se ao fato de que, em cada um, Machado de Assis adota uma estratégia de neutralização do fantástico diferente, compondo aquilo que Fernandes identificou como

³ Estes estudos serão referenciados no terceiro capítulo desta dissertação.

⁴ “O país das quimeras” (*O Futuro*, 1862) ou “Uma excursão milagrosa” (*Jornal das Famílias*, 1866); “O imortal” (*Jornal das Famílias*, 1862) ou “Rui de Leão” (*Jornal das Famílias*, 1872); “O anjo das donzelas” (*Jornal das Famílias*, 1864); “O Anjo Rafael” (*Jornal das Famílias*, 1869); “O Capitão Mendonça” (*Jornal das Famílias*, 1870); “A vida eterna” (*Jornal das Famílias*, 1870); “Marianna” (*Jornal das Famílias*, 1871); “Decadência de dois grandes homens” (*Jornal das Famílias*, 1873); “A chinela turca” (1ª versão, *A Época*, 1875; 2ª versão, *Papéis Avulsos*, 1882); “Os óculos de Pedro Antão” (*Jornal das Famílias*, 1874); “Um esqueleto” (*Jornal das Famílias*, 1875); “Sem olhos” (*Jornal das Famílias*, 1876); “A mulher pálida” (*A Estação*, 1881); “A segunda vida” (*Gazeta de Notícias*, 1884) e “Um sonho e outro sonho” (*A Estação*, 1892).

“um fantástico mitigado, diferenciado, quase sempre ambientado em sonhos e, na maioria das vezes, explicável.” (FERNANDES, 1999, p. 1). Além de saídas racionais que suavizam o gênero, Machado adota estratégias específicas como o humor, a mistura entre gêneros e a explicitação do ficcional. Para a escolha destes contos contribui, ademais, a inexistência de estudos analíticos, pontuando a crítica considerações de ordem geral ou exames rápidos como os feitos por Darlan Lula em *Machado de Assis e o gênero fantástico: um estudo de narrativas machadianas* (2005) a propósito dos contos “Decadência de dois grandes homens”, “Sem olhos”, “O capitão Mendonça”, “A vida eterna” e “O anjo das donzelas”.

O modo como Machado de Assis se associa à tradição do fantástico é interessante por revelar sua adequação e negação ao gênero, pois ao mesmo tempo em que ele se utiliza de aspectos da tradição – sobretudo ao tom sobrenatural que dá a suas histórias –, apresenta narrativas também com contornos inéditos e pessoais, deslocando-se, assim, das expectativas inseridas no gênero. Ao contrário da atitude do fantástico tradicional, no qual a hesitação e sua continuidade são fundamentais, conforme demonstram Todorov e outros críticos (conforme veremos), Machado opta por propor uma saída racional para os acontecimentos insólitos, ensaiando explicações que vão do campo onírico à loucura, passando pela expressão de uma mente fantasiosa. Suas histórias, ao contrário do sugerido pelo gênero, são entremeadas de situações de humor, revelando sua ficcionalidade.

O objetivo dessa dissertação é, portanto, a partir de considerações sobre o gênero fantástico, refletir sobre a construção do conto fantástico de Machado de Assis, destacando as três narrativas citadas, todas publicadas no *Jornal das Famílias*.

Com a sua origem nos textos góticos (que ambientavam suas histórias em castelos medievais e exploraram temas e cenários noturnos), o fantástico (por volta dos séculos XVII e XVIII) constrói-se como um gênero híbrido, numa mistura entre o maravilhoso e o estranho. As histórias góticas traziam quase sempre personagens fantasmagóricas e aventuras que oscilam entre a realidade e o irreal, não oferecendo, porém, explicações racionais aos acontecimentos narrados. Para compreendermos melhor o contexto histórico em que o fantástico floresce como gênero literário e suas estratégias de composição ficcional, apresentamos, no primeiro capítulo de nossa dissertação, algumas considerações a respeito do gênero a partir de importantes estudiosos como Tzvetan Todorov, Howard Phillips Lovecraft, Felipe Furtado, Remo Ceserani e Selma Calasans Rodrigues. Poderemos observar que o fantástico tradicional (aquele associado às narrativas do século XIX), conforme propõe Todorov, fazia com que seu leitor experimentasse a hesitação

diante dos acontecimentos, pactuando com o ficcional ao manter-se preso a hesitação até o final do texto. Para uma maior identificação entre a narrativa fantástica e o leitor, a história era narrada, muitas vezes, em primeira pessoa, na qual o narrador-personagem experimentava a mesma sensação de hesitação do leitor. Deste modo, o fantástico tradicional busca deixar o leitor na hesitação, não podendo definir o real e o imaginário apenas pelo que é apresentado no texto.

Como a dissertação trata dos contos fantásticos de Machado de Assis publicados no *Jornal das Famílias*, o segundo capítulo apresenta o periódico de Garnier, importante veículo de divulgação de textos literários no Brasil do século XIX, sobretudo laboratório da escrita ficcional machadiana. Ao instruir moralmente seu público, a produção literária oitocentista estampada nas páginas do periódico conservador de Garnier funcionava como uma espécie de “guia de conduta” para seus leitores, sobretudo leitoras. O *Jornal das Famílias* deixava evidente marcas da escola romântica, abordando, em suas narrativas ficcionais, temas que envolviam o “amor idealizado, a instrução moral, a fuga da realidade”, conforme observa Crestani (2006, p. 157). O tema amoroso, portanto, sempre pontuou, como dissemos, as histórias do *Jornal das Famílias*, inclusive nos contos fantásticos de Machado, uma vez que o escritor introduzia cenas de casamento e desventuras de amores proibidos socialmente em meio a histórias fantasmagóricas e de teor sobrenatural.

Em nosso terceiro capítulo, apresentamos as análises dos contos selecionados para este estudo, examinando as “saídas” do fantástico machadiano, bem como suas estratégias de composição.

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO

1.1 Breve histórico do fantástico

Para Howard Phillips Lovecraft, em *O Horror Sobrenatural em Literatura*, o fantástico esteve presente nas narrativas da humanidade desde a oralidade. Através dos rituais do folclore das civilizações primitivas, seus cerimoniais mágicos com evocações de demônios e espectros, o fantástico floresceu e atingiu seu apogeu no Egito e em nações semitas. Seu poder difundiu-se entre o antigo Oriente e permaneceu nas tradições. Imersa em trevas, a Idade Média já propiciava o surgimento da fantasia, e tanto o Oriente quanto o Ocidente preservou a herança sobrenatural no seu cotidiano. Em meio ao surgimento de mitos memorados pela oralidade, o fantástico chegou à materialização na poesia, ingressando na literatura. Na época em que velhos mitos setentrionais adquiriram forma literária, o fantástico começou a aparecer como elemento constante na maior parte dos escritos imaginativos da Idade Média e Renascença. Ao longo do século XVII e no começo do XVIII, os livretos de horror e fantásticos se multiplicaram e o interesse das pessoas se acentuou. (Cf. LOVECRAFT, 2008, p. 19-24).

Em *O fantástico*, Remo Ceserani observa que

O fantástico operou [entre os séculos XVIII e XIX], como todo o verdadeiro e grande modo literário, uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas. (CESERANI, 2006, p. 103).

No final do século XVIII e início do XIX, várias obras fantásticas tanto em inglês como em alemão surgem baseados na narrativa oriental trazendo desta tradição literária o humor malicioso. (Cf. LOVECRAFT, 2008, p. 41-42).

A tradição romântica, meio gótica, quase moral, entrou pelo século XIX adentro (...). Aliás, podemos dizer que essa escola ainda sobrevive, pois a ela pertencem claramente os contos de horror contemporâneos especializados mais em acontecimentos que em detalhes de atmosfera, que falam mais ao intelecto que à imaginação impressionista, cultivam antes um glamour luminoso do que uma tensão maligna ou verossimilhança psicológica, e adotam uma atitude definida de simpatia

para com a humanidade e seu bem-estar. Ela tem sua força inegável, e por conta de seu “elemento humano” ganha uma audiência mais ampla que o pesadelo artístico puro e simples. Se não é tão potente quanto este último, é porque um produto diluído jamais poderá alcançar a intensidade de uma essência concentrada. (LOVECRAFT, 2008, p. 49-50).

Lovecraft faz uma crítica à qualidade dos contos fantásticos que começam a explorar os conflitos humanos em detrimento do espaço híbrido que os contos góticos deixavam bem marcado. A dúvida em relação aos acontecimentos está no homem e em suas tensões psicológicas diante do sobrenatural e não somente ao detalhamento sombrio da cena ficcional. É importante observar a mudança do foco narrativo, pois a psicologia inserida na obra trazia consigo o raciocínio do leitor acerca do real *versus* o imaginário.⁵

Ao contextualizar historicamente o gênero, Selma Calazans Rodrigues aponta que o surgimento do fantástico deu-se sob uma pressão do racionalismo crescente, trazendo, por isso, fortes marcas de verossimilhança. A acentuação da ambiguidade, pendendo um pouco mais para o inverossímil, retrata o homem que hesita diante da “desrazão” ao buscar explicações racionais para os fatos (trazendo luz à consciência), mas não concluindo nada. (Cf. RODRIGUES, 1988, p. 10-11).

Ceserani, concordando com Rodrigues, associa o surgimento do gênero fantástico a uma “fortíssima carga de renovação operada pela literatura romântica e à geral reestruturação dos gêneros literários ocorrida entre os séculos XVIII e XIX” (CESERANI, 2006, p. 89). O crítico demonstra que por conta do florescimento do romance gótico, países europeus “se reuniram e produziram uma nova e mais equilibrada síntese – que agiu como modelo para toda a Europa, produzindo um modo literário novo e tipicamente ‘moderno’, referindo-se à literatura fantástica.” (CESERANI, 2006, p. 90).

Assim, a literatura fantástica, por sua vez, é quase encarada como um paliativo aos males modernos e à razão fria e monótona que exasperava os românticos. O romantismo e o fantástico são postos lado a lado, como se fossem irmãos na luta contra uma sociedade dominada por um racionalismo que não se utiliza dos poderes mágicos e curativos da imaginação. (BALTOR, 2009, p. 80).

⁵ Sobre os dramas psicológicos e analisando o conto “O Homem de Areia”, de Hoffmann; Ceserani, à luz da psicanálise (e da interpretação de Freud dada à história), comenta: “(...) aquilo que está representado no conto ‘não são fantasias de um louco atrás das quais nos seja dado reconhecer, dentro da nossa racionalidade superior, as coisas como elas são’, mas, antes, são as razões e as situações que dão base de verdade àquelas fantasias e à impressão (...) de se submeter ao ‘jogo cruel de potências obscura’”. (CESERANI, 2006, p. 18).

Porém, na passagem entre os séculos XVIII e XIX verifica-se uma mudança radical nos modelos culturais vigentes na mentalidade e sensibilidade de toda uma sociedade. Há, na época, um estrondoso choque cético com a religião e suas explicações sagradas do mundo. As transcrições literárias e metafóricas usam de crenças tradicionais no sobrenatural para explorar novos e inquietantes aspectos do natural como forma de explicar o mundo, a vida, o homem. (Cf. CESERANI, 2006, p. 98-99).

Com isso, o fantástico ganha força diante de uma sociedade racionalista. O imaginário traduzido na literatura do século XVIII chama a atenção para elementos inquietantes e inexplicáveis pela lógica racional. Nesta época (séculos XVIII e XIX), a presença do sobrenatural laicizado, do sonho interferindo no real, a existência do duplo, da hipnose, da viagem no tempo, da catalepsia, volta dos mortos, desordens mentais, perversões (temas antropocêntricos) ambientavam o fantástico. (Cf. RODRIGUES, 1988, p. 22–29).

A introdução, em um sistema, de um novo modo literário (...) tem normalmente a consequência de modificar todo um sistema dos modos e dos gêneros daquela literatura. (...) Os textos do fantástico (...) adotaram procedimentos e temas dos gêneros velhos e novos, como, por exemplo, da poesia lírica romântica ou do romance nas mais variadas formas: o romance de aventuras, o picaresco, a narração romanesca, a autobiografia, o romance de formação etc. (...) À estrutura otimista e evolucionista de grande parte dos romances do século XIX – que terminam inevitavelmente com um final feliz ou, quando o fim é doloroso e dramático, recorrem ao patético para dar à conclusão um aspecto aceitável de justiça moral ou de final superior - o conto fantástico contrapõe uma estrutura que apresenta súbitas rupturas na cadeia das causalidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, niilismo e loucura. (CESERANI, 2006, p. 91-92).

Grande representante do fantástico (e do gótico) no século XIX, E. T. A. Hoffmann aborda em sua obra o inexplicável que se esconde nas situações mais simples e banais do cotidiano, chegando a ser um escritor realista e burguês. Nas obras do autor alemão, Ceserani começa a definir elementos comuns ao fantástico: hesitação do leitor e da personagem; problematização do foco narrativo; uso sistematizado e criativo da linguagem, sobretudo da metáfora como elemento de geração de “efeitos do fantástico”; motivos como o do duplo, da alienação e da morte se interiorizam, gerando projeções fantasmáticas. (Cf. CESERANI, 2006, p. 90-91).

Theóphile Gautier, importante escritor francês do século XIX – referência na literatura fantástica e admirador de Hoffmann –, apresenta em sua obra elementos da

configuração do espaço narrativo, tais como o contraste entre paisagens noturnas e diurnas; exteriores abertos e interiores tenebrosos e a mistura entre situações triviais e aparições espíritas com mobilidade de luzes e reflexos, transparências e mutações – certamente advindo do romance gótico. Com a criação de um repertório rico e precioso, Gautier influenciou autores europeus (e não europeus) do final do século XIX e início do XX. (Cf. CESERANI, 2006, p. 109-115).

Outro nome importante da literatura fantástica, ligada ao terror, é Edgar Allan Poe.⁶ H. P. Lovecraft observa que Poe fez o que nenhum outro havia feito ou poderia ter feito, e a ele devemos a moderna história de horror em seu estado final e aprimorado. Poe percebeu a impessoalidade essencial do verdadeiro artífice, e sabia que a função da ficção criativa era apenas expressar e interpretar acontecimentos e sensações como eles são. (Cf. LOVECRAFT, 2008, p. 61-62).

Em *A filosofia da composição*, Poe desmitifica a condição da inspiração como forma única e quase mágica da escrita literária. Pensando sobre qual critério seguir na elaboração de seus textos, ele observa a necessidade de se considerar o efeito pretendido no leitor:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?” (POE, 1987, p.110).⁷

Poe propõe a mostrar o *modus operandi* da escrita do poema “O Corvo”. De início, fala da necessidade de agradecer ao leitor e à crítica – o que já ilustra uma intenção – e, neste caso, temas universais são valorizados (no poema de Poe, a morte é o tema escolhido). Outro ponto ressaltado por ele é de que se o autor busca um determinado efeito em sua

⁶ Em relação a Poe, Ceserani observa que, se considerarmos o fantástico como uma produção historicamente limitada e circunscrita a um espaço geográfico específico, teríamos que reduzi-lo apenas a “literatura fantástica do romantismo europeu”. “A tendência já está presente no ensaio de Todorov, que é muito seletivo ao identificar e definir o fantástico puro. Ele chega a excluir do seu cânone até mesmo um escritor como Edgar Allan Poe.” (CESERANI, 2006, p. 8).

⁷ Julio França, em “A arquitetura do leitor modelo: ‘a filosofia da composição’ de Edgar Allan Poe”, observa que Poe está criticando artistas e escritores que propõem à inspiração a matéria-prima de suas obras e que negam construí-las seguindo estratégias elaboradas para atingir o leitor e causar-lhe efeito. O escritor norte-americano também faz crítica àqueles que creem na experiência do escritor para fonte de seus escritos, pois “As sensações, os sentimentos e as emoções deveriam ser produzidos no leitor. Representados no autor, não passariam de farsa e de histrionismo.” (FRANÇA, 2009, p. 22).

obra, deve-se atentar à extensão ou duração da mesma para que suas palavras possam causar a elevação ou emoção pretendida. Pensar no efeito que o texto despertará no leitor e no tom a ser utilizado para disparar esse efeito é também importante. Deste modo, ao encontrar o tom, a preocupação do autor se delimita ao eixo que a estrutura textual deve girar. Neste ponto, o autor pode valer-se de elementos como a teatralidade (no caso de “O Corvo”, o refrão é um emprego universal forte, no qual vários efeitos criados por Poe são reforçados pela repetição de “*nevermore*”). O escritor alerta sobre o modo como os personagens devem existir e interagir, assim como o local em que tudo deve se desenrolar de maneira que não se fuja do objetivo maior: o efeito que o texto literário procura. O ambiente (o espaço) tem sua importância textual por reforçar a situação e merece semelhante preocupação do autor. Por fim, Poe destaca a complexidade e a sugestividade como elementos essenciais que conferem riqueza e sentido à obra. (Cf. POE, 1987, p. 407-413).

É importante apontar que a teoria do efeito ressaltada por Poe, além de assumir o trabalho artístico e a arquitetura do texto literário, pode ser associada à proposta por Lovecraft nas suas divagações sobre o fantástico, na medida em que este o associa ao efeito de medo necessário ao gênero.

1.2 Fantástico, em busca de definições

Em *Introdução à literatura fantástica*,⁸ Tzvetan Todorov apresenta o enredo do livro *O diabo amoroso*, de Cazotte. Nele, Alvare vive há algum tempo com uma mulher chamada Biondetta que ele acredita ser um ente maligno. Enquanto o modo de sua aparição parece apontá-la como um “representante do outro mundo”; seu comportamento, notadamente humano e feminino, reforça o fato de tratar-se simplesmente de uma mulher. Mas ao ser questionada quanto à sua origem, Biondetta responde ser ela uma Sílfide. Diante da revelação, “Alvare hesita, e pergunta a si mesmo (e o leitor com ele) se o que lhe está acontecendo é verdadeiro, se o que o cerca é de fato realidade (nesse caso, as Sílfides

⁸ O livro de Todorov é o mais referenciado quando se trata do estudo do fantástico.

existem) ou então se se trata simplesmente de uma ilusão que toma aqui a forma do sonho.” (TODOROV, 1975, p. 30).

A partir do enredo de *O diabo amoroso*, Todorov aponta o que seria, para ele, o âmago do fantástico: a hesitação do leitor (mediante a identificação com a personagem) diante de um fato que se apresenta como real e imaginário ao mesmo tempo. Considerando a história de Cazotte, o leitor tem diante de si a construção de uma situação que parece hesitar entre o mundo real, reconhecido e habitado por ele (o das leis naturais), no qual não há sílfides e diabos, e o imaginário, sendo, neste caso, toda a história resultado da mente imaginativa de Alvare, imerso na ilusão de que Biondetta seria uma “representante do outro mundo”.

Todorov estabelece, assim, alguns fundamentos para a compreensão do gênero fantástico, definindo-o a partir do exame de obras do século XIX.⁹

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos (...) produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, e é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas de nós. (...) O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente natural. (TODOROV, 1975, p. 30-31, grifos nossos).

Em outro momento do texto, Todorov reforça sua definição de fantástico, apelando para a importância do leitor nesse processo de hesitação característico do gênero:

O fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é. Por outro lado, o fantástico exige um certo tipo de leitura: sem que, arriscamo-nos a

⁹ Apesar de sua manifestação em obras do século XVIII, o fantástico, como gênero, é estudado por críticos como Tzvetan Todorov, Vladimir Soloviev, Montague Rhodes James, Olga Reimann, Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Gaston Deschamps, Joseph H. Retinger e outros a partir de obras do século XIX. (Cf. CESERANI, 2006, p. 45-50).

resvalar ou para a alegoria ou para a poesia. (TODOROV, 1975, p. 166, grifos nossos).¹⁰

A definição de fantástico perseguida por Todorov mostra que o gênero é bastante híbrido, pois apresenta uma fronteira tênue com outros dois, sendo um deles, o maravilhoso, elemento característico de textos fundadores da literatura ocidental. Mais do que isso, essa definição se afirma pela colocação em cena de um elemento extratextual, o leitor, e pelo modo como este se comporta mediante as estratégias de construção do texto fantástico. A hesitação do leitor, identificado com a personagem principal da narrativa – “desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada” (TODOROV, 1975, p. 39) –, é a garantia da permanência do fantástico, que se define por meio da mediação entre real e imaginário, natural e sobrenatural diante de um fato estranho.¹¹

Através da obra *O manuscrito encontrado em Saragosa*,¹² de Jan Potocki, considerada por Todorov “um livro que inaugura magistralmente a época da narrativa

¹⁰ Para Todorov, “a imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas, e é inútil, melhor: prejudicial, traduzir esta combinação em termos sensoriais. (...) Se lendo um texto, recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer; este exige, recordarmos uma reação aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado.” (TODOROV, 1975, p. 67-68) Ao definir a alegoria, o crítico búlgaro diz: “(...) a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, este duplo-sentido é indicado na obra de maneira *explícita*: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer.” (TODOROV, 1975, p. 71) Nos casos de alegoria, “(...) o fantástico se acha posto em questão. É preciso insistir no fato de que não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no interior do texto. Senão, passa-se à simples interpretação do leitor; por conseguinte, não existiria mais texto literário que não fosse alegórico, pois é próprio da literatura ser interpretada e reinterpretada infinitamente por seus leitores. (TODOROV, 1975, p. 81).

¹¹ Alguns críticos franceses como Castex, Louis Vax e Roger Caillois, contemporâneos de Todorov, não fogem à definição do crítico búlgaro apontando o fantástico como “ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana.” (CAILLOIS apud TODOROV, 1975, p. 32). Certos, no entanto, de que a definição do gênero necessita de mais clareza e profundidade, tanto Todorov quanto Jean Bellemin-Nôel apontam que qualquer iniciativa de sintetizar de maneira definitiva um gênero qualquer traz consigo pouca possibilidade de sucesso total. (Cf. FURTADO, 1980, p. 7).

¹² Vejamos o resumo do enredo feito por Todorov: “Alphonse van Worden, herói e narrador do livro, atravessa as montanhas da Sierra Morena. De repente, seu *zagal* Moschito desaparece; algumas horas mais tarde, desaparece também o criado Lopez. Os habitantes do lugar afirmam que a região é assombrada por almas do outro mundo, dois bandidos recentemente enforcados. Alphonse chega a um albergue abandonado e se prepara para dormir; mas à primeira badalada da meia-noite, ‘uma bela negra seminua, segurando um archote em cada mão’ (p. 56) entra no quarto e o convida a segui-la. Ela o conduz até uma sala subterrânea onde o recebem duas jovens irmãs, belas e vestidas ligeiramente. Oferecem-lhe comida e bebida. Alphonse experimenta sensações estranhas e uma dúvida nasce em seu espírito: ‘Eu não sabia mais se estava com mulheres ou com insidiosos demônios’ (p. 58). Elas lhe contam em seguida sua vida e revelam ser suas próprias primas. Mas ao primeiro canto do galo, a narrativa é interrompida; e Alphonse se lembra de que ‘como se sabe, as almas do outro mundo só têm poder da meia-noite até o primeiro canto do galo’ (p. 55).” (TODOROV, 1975, p. 33).

fantástica” (TODOROV, 1975, p. 33), o crítico aponta alguns elementos essenciais ao fantástico: 1. a presença do sobrenatural, através do estranho ou maravilhoso,¹³ levando o leitor a buscar explicações; 2. a hesitação do leitor, pois sem ela é colocado um fim ao fantástico; 3. o leitor tem que adotar a postura de acreditar no texto, sem tentar explicá-lo pela interpretação, assumindo o “pacto ficcional”. (Cf. TODOROV, 1975, p. 33-39).

Em sua análise do fantástico, Todorov fala da origem do gênero: o gótico. Porém, a distinção do fantástico está na forma como o maravilhoso e o estranho se apresentavam no “romance negro” (*the Gothic novel*): o estranho era explicado ou o maravilhoso era aceito, não existindo o estranhamento e a referência a uma realidade atravessada por eles. Todorov aponta que, no fantástico, o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido enquanto o estranho é algo conhecido que causa no leitor o questionamento de sua realidade no momento em que a narrativa se desenvolve. Ele apresenta uma subdivisão do gênero estranho chamando-o de “fantástico-estranho”, ou seja, acontecimentos de aparência sobrenatural ao longo do enredo que, ao final, são explicados racionalmente. Essa explicação pode ser dada por coincidências, sonhos, influência de drogas, fraudes, jogos falseados, ilusão dos sentidos ou loucura, sendo alguns resultados da imaginação (sonho, loucura, drogas), e outros, acontecimentos produzidos (acazos, fraudes, ilusões). Outra subdivisão seria o “fantástico-maravilhoso”, que aborda as narrativas que terminam por uma aceitação do sobrenatural, que permanece sem explicação pelas leis da natureza tais como são conhecidas. Nele, as personagens hesitam sobre a realidade dos fatos que se apresentam limítrofes entre a realidade e a imaginação, a razão e o sobrenatural. (Cf. TODOROV, 1975, p. 47-63).

Lucio Lugnani, em *Por uma delimitação*, faz objeções em relação à definição do fantástico a partir de seus limites com o maravilhoso e o estranho, conforme proposto por Todorov. Remo Ceserani resume as proposições de Lugnani da seguinte forma:

- 1) As duas categorias do maravilhoso e do estranho são “não simétricas e não homogêneas (...) e nem são reciprocamente exclusivas”; são compreendidas empiricamente por gêneros literários históricos e de consistência diversa: o estranho “relativamente restrito e recente” em

¹³ Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, observa que falar do sobrenatural apenas não faz com que um texto pertença ao gênero fantástico, visto que esta temática também se encontra presente em outros tipos de narrativas literárias. Assim, as “histórias de fantasmas” formam apenas uma área do fantástico, composta por outras duas: as “narrativas maravilhosas” e as “narrativas misteriosas”; a primeira pertencente ao gênero maravilhoso e a segunda ao estranho. (Cf. FURTADO, 1980, p. 7-9).

- relação ao maravilhoso “de enorme amplitude e variedade e construído por um patrimônio milenar”.
- 2) As duas categorias não são “adequadas para definir gêneros literários”. O estranho “é caracterizado por uma semântica exclusivamente contrastiva” e se contrapõe illogicamente a um inexistente gênero “normal”; o maravilhoso, como aceitação plena do sobrenatural, é próprio de muitos gêneros literários, fortemente diferentes entre si.
 - 3) Todorov cria “dissimetria e heterogeneidade entre as duas categorias, caracterizando uma por meio das emoções que suscita nos personagens e no leitor e outra por meio da natureza dos acontecimentos que narra”. (CESERANI, 2006, p. 56).¹⁴

O incômodo de Lugnani deve-se ao fato de Todorov¹⁵ limitar a definição do fantástico tendo como base o maravilhoso e o estranho que, segundo o crítico italiano, são modos de organizar o enredo com vasta tradição literária, não podendo ser resumidos em prol do fantástico. Lugnani propõe uma definição que tem como referência um desvio irreduzível no “paradigma de realidade”, pois as narrativas do estranho, maravilhoso e fantástico lidam com o desvio da realidade: o estranho e o maravilhoso não seriam gêneros, mas categorias modais do contar. Assim, o fantástico se define em oposição à narrativa “realista”, pois reduziria o teor de real desta. (Cf. CESERANI, 2006, p. 56-57).

Em *O fantástico*, livro no qual Ceserani apresenta as objeções de Lugnani acima, o estudioso também aposta na hesitação como ponto de partida para a análise o conto “O Homem de Areia”, de E. T. A. Hoffmann.¹⁶ Afirmando que a história do escritor alemão

¹⁴ As citações do texto de Ceserani pertencem a Lucio Lugnani, conforme o próprio Ceserani traz em referência em seu texto. (CESERANI, 2006, p. 147).

¹⁵ Há outros teóricos do fantástico também cujas definições diferem de Todorov. Para alguns pensadores franceses, como Marcel Schneider Pierre Mabilie e André Breton, o fantástico é uma forma literária inferior ao maravilhoso. (Cf. CESERANI, 2006, p. 58).

¹⁶ Na obra, o personagem Natanael, ainda criança, tinha medo do Homem de Areia – figura folclórica de um homem que fazia maldade às crianças e lhes jogava areia nos olhos. Ele associava a imagem desta figura ao amigo de seu pai, o advogado Coppelius. O advogado visitava seu pai todas as noites e os dois faziam experiências em um laboratório localizado no escritório da casa. Certo dia, o pai de Natanael morre numa explosão causada por uma das experiências e Coppelius é acusado por Natanael pela morte do pai. Já na juventude, Natanael conhece um vendedor de barômetros chamado Coppola e acredita ser este o antigo Coppelius de quem tem tanto medo e ódio. Associa a imagem de Coppola a do Homem de Areia e se tortura pelo medo provocado por essa ideia. Sua tensão chega ao ponto de fazê-lo separar-se de Clara, sua noiva, que era extremamente racional e objetiva. Apaixona-se, então, por Olímpia, um autômato criado pelo professor Spalanzani e por Coppola. Olímpia torna-se a nova obsessão de Natanael: a completa inércia da “jovem” e o fato de não contrariar jamais as opiniões dele fazem-no sentir-se completo ao lado dela. Todavia, quando descobre que Olímpia não é humana, aterroriza-se e tem, até então, a mais profunda e violenta manifestação de loucura: tenta estrangulá-la e é internado em um manicômio. Após supostamente recuperar-se do surto de loucura, reconcilia-se com Clara e volta para presença dos amigos e familiares. Entretanto, durante um passeio com a noiva, sobem até uma alta torre da prefeitura, onde sofre novo surto de loucura ao olhar através de um binóculo. Tenta lançar Clara de cima da torre, mas, Lotar, irmão da jovem, consegue retirá-la dali. Natanael, ao olhar para baixo, vê Coppelius e, em seguida, salta da torre.

possui uma “estrutura intrincada e um desdobramento nada simples e linear”, Ceserani aponta que nos textos fantásticos há elementos que despertam no leitor muitas dúvidas quanto a sua realidade e que a incerteza o acompanha até o fim da narrativa. (CESERANI, 2006, p. 23).¹⁷

Selma Calasans Rodrigues, em *O fantástico*, também utiliza de um trecho da obra de Hoffmann (“A casa deserta”) para falar da causalidade mágica que há no trecho analisado que, segundo ela, não demonstra coerência do fato relatado com a realidade. O que é possível na literatura que, por mais que queira se aproximar do real, ainda é ficcional. (Cf. RODRIGUES, 1988, p. 7-9). Para a autora, podemos distinguir o chamado “fantástico questionado” do “naturalizado”, observando que o primeiro (o qual está associado ao conto de Hoffmann analisado por ela) está circunscrito entre a explicação racional e a dúvida, sendo, portanto, instaurado pela hesitação: “Essa hesitação que está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre as explicações objetivas.” (RODRIGUES, 1988, p. 11). O “fantástico naturalizado” (como exemplo a crítica utiliza um trecho do romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez)¹⁸ diz respeito à transição do “verossímil ao inverossímil sem interrupção, sem questionamento” (RODRIGUES, 1988, p. 12). Segundo Rodrigues, “no texto de Garcia Márquez não há explicação: os atos se encontram integrados num universo de ficção total onde o verossímil se assimila ao inverossímil numa completa coerência narrativa, criando o que se poderia chamar de uma verossimilhança interna.” (RODRIGUES, 1988, p. 13).

Tal distinção entre os fantásticos é explicada historicamente pela autora, visto que o fantástico no texto de Hoffmann (início do século XIX) “oferece um diálogo entre razão e desrazão”, mostrando “o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo.”. (RODRIGUES, 1988, p. 11) Já o texto de Garcia Márquez, escrito no século XX, admite a revisão de noções como a de verossimilhança, não tendo necessidade, portanto, “de justificar suas fantasias, do mesmo

¹⁷ Segundo Ceserani haveria, portanto, três interpretações distintas: 1. “o conto de Hoffmann é a história de um trauma infantil e das fantasias obsessivas e repetitivas de uma personagem que ficou fixado naquele trauma” (interpretação de Freud); 2. “é a história de um artista, de um poeta romântico, que é levado à loucura pela dificuldade que encontra por ter que viver em um mundo prosaico e banal” (esta interpretação estaria limitada pela própria construção textual, que não dá espaço demasiado para esta abordagem da personalidade de Natanael); 3. “é a história de um jovem cuja vitalidade, sensibilidade, aspirações de crescimento, amor e realização são sistematicamente frustradas (...)”. (CESERANI, 2006, p. 23).

¹⁸ O romance conta a história de uma cidade mítica chamada Macondo durante cem anos. Usando recursos do realismo mágico, mescla histórias de revoluções, fantasmas, incesto e loucura.

modo que a narrativa do século XVIII, bem como outras do século XIX bastante conhecidas, pertencentes à literatura fantástica (...).” (RODRIGUES, 1988, p. 13).¹⁹

Ceserani e Rodrigues, cada um a seu modo, apontam a questão da hesitação entre o natural e o sobrenatural como um elemento importante para instauração do fantástico, conforme a definição já clássica de Todorov.

Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa*, analisa o estranho e o maravilhoso no fantástico com base numa distinção primária do sobrenatural. Para ele, há o “sobrenatural positivo” (relacionado ao denominado Bem) e o “sobrenatural negativo” (ligado ao conceito vulgar do Mal), e suas diferenças estariam no efeito que buscam. Levando em consideração que, na literatura fantástica, seus conceitos encenam uma luta quase sempre perdida pelas forças da natureza ou pelos seres humanos com as manifestações sobrenaturais, prevalece, no gênero, o “sobrenatural negativo”. Para Furtado, o fantástico e o maravilhoso se distinguem justamente pelo fato de que o fantástico encena o “sobrenatural negativo” enquanto o maravilhoso encena ambos indistintamente, sem sequer tentar fazê-los passar por reais. Ele aponta que o estranho se apresenta em seu próprio gênero como alheio às leis naturais, mas que se esclarece de forma lógica durante o enredo. Já o fantástico apresenta o estranho na antinomia mantendo o debate de sua existência real impossível, não podendo ser desfeito até o final da narrativa. (Cf. FURTADO, 1980, p. 21-37).

Dedicando-se também ao conceito do “estranho” na literatura, o psicólogo alemão Ernst Jentsch é citado por Remo Ceserani após analisar “O Homem de Areia”, de Hoffmann:

Um dos meios artísticos mais seguros para provocar o ‘unheimlich’ [sentido de inquietação, desorientação e angústia] consiste em deixar no leitor a incerteza quanto à figura específica que tem diante de si – se é uma pessoa ou um autômato – e precisamente em deixá-lo em um estado em que essa insegurança não esteja diretamente no centro da sua atenção, para que o leitor não seja induzido a examinar e ter de repente resolvida a situação, porque nesse caso (...) o particular efeito emotivo se esvai facilmente. (JENTSCH apud CESERANI, 2006, p. 17).

¹⁹ Por razões metodológicas, deteremo-nos apenas no “fantástico tradicional” ou, para utilizar os termos de Rodrigues, ao “fantástico questionado”, circunscrito historicamente aos séculos XVIII e, sobretudo, XIX, visto nossa dissertação ter como objeto os contos fantásticos de um autor brasileiro do século XIX.

O sentimento de estranheza que o conto de Hoffmann suscita no leitor deve-se, segundo Freud, a seu efeito de “incerteza intelectual”, visto que o narrador “desperta em nós uma espécie de incerteza que nos impede em um primeiro momento (...) de adivinhar se nos introduzirá no mundo real ou em um mundo fantástico de sua invenção.” (FREUD apud CESERANI, 2006, p. 17). Assim, o estranho vai se definindo não tanto como modo de condução do relato, como maneira de apreensão deste, visto que ele deve ser sentido pelo leitor, que é conduzido, assim como Natanael, personagem do conto, “não tanto à personagem da boneca Olímpia (...), mas sim ao homem de areia e ao episódio traumático vivido por Natanael menino, sob forma de temor angustiada de ver seus olhos arrancados.” (CESERANI, 2006, p. 18).

Apesar de sua expressividade enquanto escritor, H. P. Lovecraft limitou sua definição do fantástico por enfatizar o efeito de terror e do medo que a narrativa deveria despertar no leitor. Lovecraft concorda com a perspectiva de Todorov ao atribuir importância à figura do leitor por meio da relevância da atmosfera do conto: “a atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação.” (LOVECRAFT, 2008, p. 17). Para Lovecraft,

O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada (...). E, claro, quanto mais completa e unificada for a maneira como a história transmite essa atmosfera, melhor ela será como obra de arte num determinado meio. (LOVECRAFT, 2008, p. 18).

Rosemary Jackson elabora uma posição diversa a respeito do fantástico ao articular psicanálise e sociologia. Para ela, o fantástico é uma forma de linguagem que se contrapõe à ideologia do final do séc. XVIII e início do séc. XIX, já que assume a linguagem do inconsciente. Ou seja, suas razões não são de origem sobrenatural e, sim, da ordem do estranho que já está marcado na condição humana. (Cf. CESERANI, 2006, p. 62).

Independente de temas mais adequados e formas associadas ao território do fantástico, Remo Ceserani observa que o que designa o gênero é “uma particular combinação de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos”. (CESERANI, 2006, p. 67). Nesta mesma linha de pensamento, Filipe Furtado diz que o fantástico é determinado por

uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil. (...) é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa. (FURTADO, 1980, p. 15).

O crítico ainda observa que

qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais. (FURTADO, 1980, p. 19, grifos nossos).

Ou seja, o fantástico, na obra literária, é construído a partir da junção de temas específicos, dos quais se destacam os ligados a fenômenos irracionais, e um modo particular de organizar a narrativa. Refletir sobre o gênero requer, assim, identificar alguns desses procedimentos temáticos e formais.

1.3 A construção da narrativa fantástica

Para Ceserani, há alguns procedimentos narrativos e retóricos básicos utilizados pelo fantástico. Passamos, neste item, a apontar e explicar cada um deles, destacando-os em negrito. O primeiro refere-se ao que o crítico chama de **“posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração”**, visto que a narrativa fantástica carregaria a ambiguidade de “usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas (...) também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história.” (CESERANI, 2006, p. 69). Desse modo ela assume, muitas vezes, processos paródicos que explicitam seu maquinário ficcional.

Ceserani observa que, nas narrativas fantásticas, é comum o uso da **“narração em primeira pessoa”**, pois o pronome em primeira pessoa coloca o narrador como “narrador-personagem”, um duplo jogo em que o leitor não suspeita das intenções/interpretações do narrador, esquecendo-se de que este também é uma personagem. Além disso, “a primeira pessoa ‘que conta’ é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a

personagem, já que, como se sabe, o pronome ‘eu’ pertence a todos”, conforme lembra Todorov (1975, p. 92). A respeito desse expediente da narrativa fantástica, Filipe Furtado acredita que tanto um narrador em primeira quanto em terceira pessoas podem captar a atenção do leitor, já que isso estaria, segundo o crítico, a cargo da habilidade narrativa do autor no modo como distribui as intervenções do narrador e da personagem na história. Furtado não descarta, porém, a importância de um narrador bem construído na trama de modo que leve o leitor à reação esperada. Ainda assim, concorda com Todorov no aspecto da facilidade de identificação do leitor com o narrador-personagem, visto que este é o que melhor desempenha tal função. (Cf. FURTADO, 1980, p. 74-83).

Um terceiro aspecto da construção narrativa fantástica destacado por Ceserani refere-se ao **“forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem”**. Nesse caso, o crítico aponta o uso de uma linguagem bastante figurada, que dá vida e força ao sobrenatural, como um prolongamento da figura retórica. Ainda que a literatura como um todo utilize a figuração da linguagem, até mesmo a mais realista; a fantástica “utiliza esse procedimento de um modo sistemático e original”, valendo-se das “potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade.” (CESERANI, 2006, p. 70). A esse respeito, Todorov observa que a “aparição do elemento fantástico é precedida por uma série de comparações, de expressões figuradas ou simplesmente idiomáticas, muito correntes na linguagem comum, mas que designam, se forem tomadas ao pé da letra, um acontecimento sobrenatural.” (TODOROV, 1975, p. 88).

Outro aspecto de construção do fantástico diz respeito ao **“envolvimento do leitor”**, gerando “surpresa, terror, humor”. Falando sobre a composição de seus contos, “Poe nos deu as diretrizes básicas: o enredo é o elemento dominante, as emoções do leitor são as metas a serem buscadas”. (FRANÇA, 2009, p. 24). No caso do fantástico, não se trata somente de despertar o medo e o terror (quase físicos), conforme menciona Lovecraft, visto que a narrativa fantástica envolve o leitor levando-o para um mundo familiar para, depois de fisgado, explicitar, por meio de seu narrador, os efeitos de surpresa, de desorientação ou humor. Trata-se de um sinal de forte empenho cognitivo. (Cf. CESERANI, 2006, p. 71). França aponta que “a criação literária [fantástica] é pensada por uma perspectiva que considera em primeiro plano os efeitos de recepção, isto é, a obra literária de horror é encarada como um artefato produtor de uma emoção específica: o medo e suas variações.” (FRANÇA, 2009, p. 20). O envolvimento do leitor depende do

processo de enunciação, do qual um elemento importante é o da temporalidade (o tempo de percepção da obra integralmente), pois uma “segunda leitura (...) torna-se inevitavelmente metaleitura: ressaltam-se os procedimentos fantásticos, em vez de padecer-lhes os encantos”, conforme observa Todorov (1975, p. 98).

O quinto procedimento narrativo e retórico destacado por Ceserani é o que ele identifica como “**passagem de limite e de fronteira**”, “de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador”, no qual “o personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender.” (CESERANI, 2006, p. 73). Justamente por abordar o limite entre o real e o imaginário, são temas recorrentes na literatura fantástica os relativos aos “distúrbios da personalidade, os jogos do visível e invisível, as alterações de causalidade, do espaço e do tempo; a regressão” (TODOROV, 1975, p. 108).

O “**objeto mediador**” é outro dos elementos narrativos e retóricos que Ceserani destaca, considerando-o um “objeto que, com a sua concreta inserção no texto se torna o testemunho inequívoco” (CESERANI, 2006, p. 74) dos fatos extraordinários vividos pela personagem-protagonista. Este objeto é, muitas vezes, responsável pela continuidade de hesitação da personagem e, por consequência, do leitor.

O texto fantástico é construído de modo a manter certas “**elipses**”, ofertando lacunas para que o leitor possa inferir algumas situações, mantendo-o interessado/envolvido na narração. (Cf. FURTADO, 1980, p. 80-83). Segundo Ceserani, “No momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, abre-se de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito” (CESERANI, 2006, p. 74).

Um dos aspectos bastante difundidos na construção do fantástico refere-se ao uso da “**teatralidade**”, procedimento sugerido “pela técnica e pela prática teatral”, ressaltando uma “necessidade de criar no leitor um efeito de ‘ilusão’, que também é de um tipo cênico.” (CESERANI, 2006, p. 75). Outros dois elementos levantados por Ceserani, “**figuratividade**”²⁰ e “**detalhe**”, estão relacionados a aspectos já tratados, visto que o

²⁰ Relativo à “figuratividade”, Italo Calvino, na Introdução de sua antologia de *Contos fantásticos do século XIX*, faz a distinção entre duas categorias do fantástico: “fantástico visionário” e “fantástico cotidiano”, sendo o primeiro predominante no início do século XIX (nas três primeiras décadas) e o segundo sendo preponderante no final (chegando ao início do século XX). (Cf. CALVINO, 2004, p. 9-18). O primeiro tipo estaria associado ao que Ceserani define como “figuratividade”, pois “o extraordinário e o sobrenatural se

primeiro refere-se a recursos “gestuais e visivos, de aparição e colocação em cena”, ligados à “teatralidade”, e o segundo, da “hierarquização dos diversos elementos constituintes do mundo narrativo” (CESERANI, 2006, p. 76-77), ordenando aqueles que necessitam de maior exposição/expressão no texto.

Além dos procedimentos narrativos e retóricos, o fantástico também se configura pela recorrência de temas específicos, tais como a ambientação noturna,²¹ relacionada ao mundo das almas/dos mortos; a loucura e a duplicidade;²² aparições e monstros; dissolução/frustração do amor romântico; a expressão do nada e a individualidade burguesa e seus conflitos. (Cf. CESERANI, 2006, p. 77-88). Alguns dos temas destacados por Ceserani são também aludidos por Todorov, que os divide em “Temas do eu” e “Temas do tu”. No primeiro grupo estão os temas da oposição entre “matéria e espírito”; das metamorfoses (“transformação do tempo e do espaço” e do objeto em sujeito); além do “desdobramento da personalidade” e do espelho. (Cf. TODOROV, 1975, p. 115-131).

Podem-se caracterizar ainda estes temas dizendo que concernem essencialmente à estruturação da relação entre o homem e o mundo; estamos, em termos freudianos, no sistema percepção-consciência. É uma relação relativamente estática, no sentido de que não implica ações particulares, mas antes uma posição; uma percepção do mundo de preferência a uma interação com ele. O tema da percepção é aqui importante: as obras ligadas a esta rede temática fazem a problemática aflorar incessantemente, e muito particularmente a do sentido fundamental, a visão (...): a ponto de podermos designar todos estes temas como “temas do olhar”. (TODOROV, 1975, p. 128).

No segundo grupo, Todorov elenca temas em que se destacam a sexualidade, visto que o “desejo, como tentação sensual, encontra sua encarnação em algumas figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo. Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar *libido*.” (TODOROV, 1975, p. 136, grifo do autor).

manifestam na evocação de visões espetaculares’, como alucinações e sonhos”. (CESERANI, 2006, p. 76). O segundo tipo perfaz um fantástico abstrato, “no qual ‘o sobrenatural faz parte de uma dimensão interior e como tal é invisível ou tem o mesmo aspecto da realidade mais modesta’.” (CESERANI, 2006, p. 76).

²¹ “A contraposição entre o claro e o escuro, sol e escuridão noturna é bastante utilizada no fantástico.” (CESERANI, 2006, p. 78).

²² “O limite entre o louco e o homem de gênio tornam-se muito flexíveis. (...) o tema do louco se liga àquele do autômato, da *persona* dividida, e também àquele do visionário, do conhecedor de monstros e fantasmas.” (CESERANI, 2006, p. 83).

A presença desses temas entrelaçados à estruturação do gênero possibilita o que há de mais significativo no fantástico em relação ao seu leitor: a hesitação quanto aos fatos narrados. A adesão do leitor, “destinatário mediato” da obra fantástica (conforme coloca Furtado), à manifestação sobrenatural sem que o mesmo questione racionalmente a veracidade desta é um foco primordial na narrativa. (Cf. FURTADO, 1980, p. 74). Para o crítico,

Para o alcançar, essa reação que se pretende suscitar no destinatário real do discurso é prefigurada por um conjunto de linhas de atuação, por um verdadeiro papel que a intriga deixa entrever de forma mais ou menos clara. Esta importância atribuída à reação do receptor do enunciado, amiúde evidenciada no texto fantástico, assume grande relevo na definição que Tzvetan Todorov dá ao gênero, cujo cerne reside, para ele, no leitor e na *hesitação* perante o sobrenatural que se espera dele. Todorov refere-se, como é óbvio, não ao leitor real mas a uma figura pelo menos implícita ao próprio texto, o *narratário*, receptor imediato e fictício do discurso narrativo. A ele cabe representar, perante o desenrolar das ocorrências aí encenadas, um determinado papel de que resulte nítido o tipo acima referido de reação (...). Tal papel é paralelamente proposto ao leitor real, que aceitará ou não, cabendo à própria narrativa suscitar o seu cumprimento numa percentagem tão elevada quanto possível de leituras potenciais. (FURTADO, 1980, p. 74, grifos do autor).

O excesso de descrição espacial (quase realista) na narrativa fantástica poderia fazer com que o efeito da dubiedade dos fatos sobrenaturais fosse subestimado. Presente de forma regrada, o espaço descrito pode ser útil à instauração do fantástico, sublinhando a ambiguidade da ação. Mesclando detalhes do mundo empírico e realista a outros alucinantes pode-se obter uma atmosfera híbrida, um enquadramento cenográfico que visa apresentar ao leitor “um mundo falsamente normal e cotidiano”, “aparentando mostrar elementos familiares do real para mais facilmente os escamotear e promover a introdução do inadmissível.” (FURTADO, 1980, p. 120-121).

Quanto a este espaço híbrido, Furtado observa:

Híbrido, incerto e mal delimitado, aparentando muitas vezes uma estrita observância das regras que condicionam o mundo empírico para no momento seguinte as subverter por completo, está intimamente relacionado com a falsidade inerente ao gênero e serve, em última análise, o reforço da ambiguidade em que este se fundamenta. Procurando como num passe de mágica, aparentar uma total lisura de processos, o espaço fantástico simula a completa abertura ao real para mais facilmente levar o destinatário da enunciação a pô-lo em causa e a aceitar o seu desmantelamento sem que muitas vezes disso se perceba. (FURTADO, 1980, p. 128).

O ambiente híbrido é reforçado ao inserir nele temas já mencionados e outros como a sedução e ilusão dos sentidos; transgressões e perversões; crueldade e violência; vida/amor (Eros) e morte/sexo (Tanatos): “Temos aqui um equilíbrio inicial e um equilíbrio final perfeitamente realistas. O acontecimento sobrenatural intervém para romper o desequilíbrio mediano e provocar a longa busca do segundo equilíbrio.” (TODOROV, 1975, p. 173).

Uma lei fixa, uma regra estabelecida: eis o que imobiliza a narrativa. Para que a transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é cômodo que intervenham forças sobrenaturais; caso contrário, a narrativa corre o risco de arrastar-se, esperando que um justiceiro humano se aperceba da ruptura no equilíbrio inicial. (TODOROV, 1975, p. 173).

Longe de ser um gênero associado apenas a temas sobrenaturais, o fantástico se estrutura em procedimentos narrativos que, unidos, conferem a ele singularidade. Nenhum dos procedimentos citados é exclusivo da sua forma, mas comumente utilizados e combinados tornam um texto fantástico.

No próximo capítulo de nossa dissertação trataremos de apresentar o *Jornal das Famílias* e apontar, de maneira breve, como se deu a participação do Machado de Assis no periódico de Garnier. Ao seguir a linha editorial do *Jornal*, que se dedicava ao público familiar, em especial às mulheres da elite brasileira do final do século XIX, Machado transforma o fantástico e o dilui ao gosto de seu público, conforme veremos nas análises dos contos que compõe o corpus dessa pesquisa (capítulo 3).

2 MACHADO DE ASSIS NA SEÇÃO “ROMANCES E NOVELAS”, DO *JORNAL DAS FAMÍLIAS*

2.1 Da *Revista Popular* ao *Jornal das Famílias*

Entre os anos 40 e 60 do século XIX, a literatura brasileira começa a ganhar força através de narrativas publicadas em períodos, muitas delas fazendo uso do formato folhetim, forma já consagrada na Europa.²³ O comércio de livros começa a se desenvolver no Brasil favorecido pela abertura de diversas tipografias, como a editora B. L. Garnier, em 1844, “a mais importante casa editorial no país na época”. (SALES, 2003, p. 139). Entre jornais e revistas dessa época, destacavam-se o *Jornal do Commercio*, - o primeiro a publicar um romance-folhetim no país²⁴ -, *Correio Mercantil* e a *Revista Popular*, de propriedade de Garnier. (Cf. SALES, 2003, p. 139-141).

Daniela Magalhães da Silveira, em *Contos de Machado de Assis: leitura e leitores do Jornal das Famílias*, observa que a *Revista Popular*,²⁵ lançada por Garnier em janeiro de 1859, tinha propostas nada modestas, pois, em sua “Introdução” (na primeira edição), dizia ofertar aos leitores “um pouco de tudo” (Cf. SILVEIRA, 2005, p. 1-2), deixando evidente a tentativa de abarcar um número bastante grande e diversificado de leitores. Para tanto, a *Revista Popular* trazia, já em seu primeiro ano,

seções de Agricultura, Bibliografia, Catequese, Colonização, Crônicas, Economia Política, Esboços Bibliográficos, Literatura, Filologia, Poesia, Romances, Ciências Naturais e Variedades. Estas seções, com algumas

²³ Em *Folhetim: uma história*, Marlyse Meyer fala da origem da palavra folhetim (do francês *feuilleton*), cujo significado é pequena folha; os folhetins designavam “um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussé* – o rés-do-chão, rodapé –, geralmente na primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento.” (MEYER, 1996, p. 57). Neste espaço era possível publicar-se quase tudo, de piadas e charadas e receitas de cozinha e de beleza até críticas de peças de teatro e de livros. Neste pequeno espaço dotado de variedade de formas e modalidades de escrita, em 05 de agosto de 1836, com a publicação de um romance de Lararillo de Tormes, na França, o termo começou a se referir a textos ficcionais fatiados que se utilizavam dessa estratégia de fragmentação da história para impulsionar a curiosidade do leitor em busca do próximo número, da continuação da história. Estava criado o romance em formato folhetim. (Cf. MEYER, 1996, p. 60). Nas palavras de Meyer, “A partir de então, não se trata mais, para o romance-folhetim, de trazer ao jornal o prestígio da ficção em troca da força de penetração deste, mas, pelo contrário, é o romance que vai devorar seu veículo. Este passa a viver em função do romance.” (MEYER, 1996, p. 61).

²⁴ *Capitaine Paul*, de Alexandre Dumas, publicado em 1838, foi traduzido do francês e publicado no *Jornal do Commercio* no mesmo ano. (Cf. MEYER, 1996, p. 60).

²⁵ A *Revista Popular* continha o seguinte subtítulo: “Noticiosa, Scientifica, Industrial, Historica, Literaria, Artistica, Biographica, Anecdótica, Musical etc, etc. – Jornal Illustrado”.

pequenas alterações, permaneceram até o último ano de edição sob aquele título. (SILVEIRA, 2005, p. 1).

O teor religioso e os indícios do conteúdo do jornal ficam claros na “Introdução” da primeira edição de 05 de janeiro de 1859. Apesar de grande, a citação nos ajuda a contextualizar bem os propósitos do periódico:

Introdução

Em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo, Amen. Não vos assusteis, leitores, que não se trata de prégar-vos um sermão; mas vamos encetar uma cousa séria, e bom é principia-la bem. Assim o practicavão os nossos maiores, e nem tudo o que elles nos legarão, é sedição. Sabemos infinitamente mais do que elles, mas em parte a elles mesmos o devemos. Com muito trabalho e fadigas forão assentando os alicerces e juntando os materiaes, com que vamos erguendo o edifício, a que só Deos sabe quem porá a cumieira.

Havemos de acompanhar o progresso da humanidade, cedendo ao impulso irresistível da época, e até, se podermos, dar o nosso empurrãozinho para diante, mas não desprezamos de todo o passado, que é o ponto de apoio do presente. Não collocaremos sobre os pés de barro um colosso de bronze.

Não só o passado e o presente, mas também nos occupará o futuro. Não o futuro do charlatão, que pretende lê-lo nas estrellas, ou n’um baralho de cartas, mas o futuro do homem reflectido e previdente, que com os três termos dados, o passado, o presente e a própria razão, descobre a incógnita.

Escrevemos de tudo e para todos.

Desde os tempos de Adão até o momento em que falamos, desde as ruínas de Ninive até á recente Therezina, que nasceu capital de uma província, desde Veneza até á cidade do Lago Salgado, ambas refugio de foragidos, uma durante séculos, outra durante mezes, desde a toca do seelvagem até aos paços fastosos do rei, desde a ostra, que se gera nas profundezas do oceano, até o astro, que gyra pela immensidade dos céos, tudo o que abrange o entendimento humano é do nosso dominio:

Survey our empire and behold our dome!

Não nos põe barreiras o espaço, nem nos limita o tempo.

Outr’ora quem aprendêra a ler e a escrever e as quatro operações, tinha completado a sua educação. Quem podia dizer que tnhá “andado no latim” e se sahia ás vezes com sua rajada delle, que talvez só comprehendia por tradição, tinha jus á admiração geral. Hoje não é assim. Ao advogado não basta saber de cór as suas pandectas, nem ao médico dar quinão em Hippocrates ou Hahnemann, nem ao astrônomo predizer o momento preciso da volta de um cometa. É preciso que saiba um pouco de tudo, e que em nenhum ramo de conhecimentos seja totalmente hospede. Aprofunda-los todos é impossível, mas desconhecer os princípios geraes de algum, quase é vergonha.

Lisongeamo-nos pois que nenhum dos artigos que apresentarmos aos nossos leitores, será para alguns delles inteiramente destituído de interesse. Quando tratarmos de um assumpto scientifico ou artístico, e nos embrenharmos no domínio de uma sciencia especial, fa-lo-hemos em

termos que todos nos entendão. Não teremos mysterios reservados para os iniciados. Quando fallarmos ao lavrador queremos que o financeiro nos comprehenda, quando nos dirigirmos ao engenheiro, que o philosopho não fique em jejum.

Mas o espírito também precisa de repousar, sem suspender inteiramente as suas funcções. Há momentos para pensar e meditar, e momentos para rir. A uniformidade mata, nem o arco pode estar sempre tezo. Deos variou a criação até ao infinito, e fez que a variedade nos deleitasse. Nem sempre seremos pois sérios, procuraremos também contribuir para o recreio dos nossos leitores. Mas recreando póde-se instruir disfarçadamente, não nos esqueceremos disso. O recreio, que se busca nos livros, deve ser uma instrucção amena.

A poesia (prosa ou verso) e a musica acharão lugar nas nossas páginas, mas sobretudo será o buril do gravador, que, auxiliando poderosamente a Penna do escriptor, virá amenisar as nossas páginas. A pintura não exige de nós senão um volver de olhos para dizer-nos o que a escriptura nos não póde ensinar, e ás vezes mais imperfeitamente, senão á custa de um tempo, que nem sempre sobra. Outras vezes desafia a gravura, á qual ninguém recusa um olhar, a curiosidade de ler o que sem Ella se não leria.

Longe de banir a literatura estrangeira, dar-lhe-hemos generosa hospitalidade, mas nunca nos esqueceremos que escrevemos no Brasil e em língua portugueza. Não correremos os de casa para afagar os de fóra.

Agora duas palavras comvosco, amáveis leitoras. Não vos escandaliseis, julgando descortez dirigirmo-nos ultimo lugar á melhor metade do gênero humano, como alguém disse. O que levamos dito entende-se com o gênero humano inteiro, em que tendes a devida parte, e o que passamos a dizer é só para [] muito em particular. Houve um tempo em que a mulher cultivava o coração, hoje cultiva também o espírito. Não haverá pois na Revista parte alguma, que por qualquer principio vos esteja vedada, formosas filhas de Eva; mas haverá uma privativamente vossa, pelo que ficareis melhor aquinhoadas. (Assignais pois ou fazei assignar vossos pais, ou maridos, que é o mesmo.) Os trabalhos de agulha para as solteiras, a economia domestica para as casadas, e as – modas para todas – tudo isso é do vosso exclusivo domínio e nós lhe reservamos um cantinho.

A Revista Popular occupar-se-há pois de tudo, e se dirigirá a todos.

Agora dirás tu, leitor amigo (fallamos com os pagantes), que nestas ultimas palavras está dito tudo, e que poderíamos ter-te poupado o mais. Assim, será, mas não há livro sem prólogo, e quando algum não leva também ante-prologo, post-prologo, aviso ao leitor, advertência de editor, etc., etc., já não há muita razão de queixa. De mais, se fores daquelles que principião a folhear de trás para diante, ainda te póde aproveitar o conselho. Não passes daqui para cima, e bastar-te-há saber que a *Revista Popular* trata como aquella celebre obra

De rebus cunctis et quibusdam aliis.

Redacção da Revista.

(REVISTA POPULAR, março de 1859, p. 1-4, grifos nossos).

Do longo editorial, dois aspectos chamam a atenção: o teor moral do periódico, já ensaiado pelo discurso inicial católico, e a enumeração dos diversos interesses e públicos

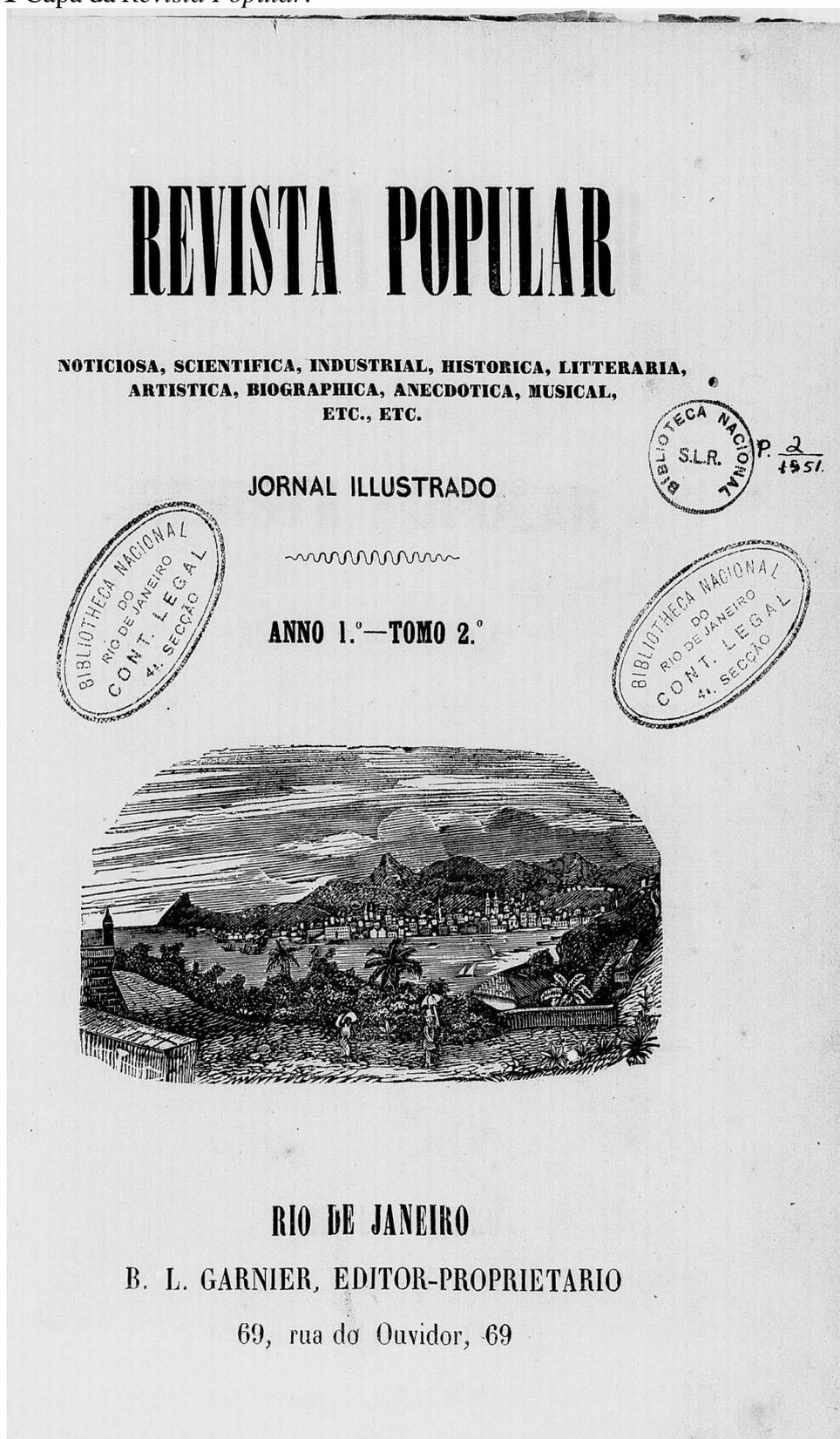
(de advogados a artistas ou amantes das artes, passando por filósofos e engenheiros), contemplados por meio de artigos dispostos a agradar não apenas aos iniciados. Entre este amplo público, há espaço também para as preferências femininas (trabalhos de agulha e moda e economia doméstica), necessárias à formação da mulher de família. Deste modo, o público feminino é convidado à leitura da revista sem restrições, pois nada seria vedado a ele. Ainda, há o estímulo para que as “formosas filhas de Eva” convencessem seus pais e maridos a adquirir o periódico de modo que pudessem

Em relação aos objetivos dos periódicos, no artigo “Machado de Assis, contista do *Jornal das Famílias*”, Jailson Crestani aponta a importância de se conhecê-los bem por meio da análise de suas cartas-programas e editoriais, pois, segundo ele,

Nesses editoriais, constitui procedimento habitual um projetar-se promissivo para atos futuros de escrita, através do qual podemos apreender e discutir a imagem que a imprensa procura dar de si mesma e do seu público-alvo. É o lugar, por excelência, da afirmação de propósitos, do delinear de projetos e da construção de um determinado horizonte de expectativa no leitor. (CRESTANI, 2007, p.7).

Em *Para além da amenidade – o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção*, Alexandra Santos Pinheiro afirma que, seguindo a linha editorial de oferecer “de tudo um pouco”, a *Revista Popular* reservou parte de suas páginas às “filhas de Eva”, por meio de subdivisões destinadas às mulheres solteiras e às casadas, separadamente, conforme vemos no editorial transcrito acima. O editor Garnier, possivelmente, percebe nas publicações da *Revista Popular* o público feminino em potencial e oferece, no conteúdo de sua revista, seções como Economia Doméstica, Higiene, Poesia e Narrativas. Em 1860, a revista começa a divulgar narrativas em folhetins e se torna grande potência no mercado de ficção nacional e internacional no Brasil, pois publicava desde traduções de autores europeus como criações de autores nacionais. Com o sucesso das narrativas em seu periódico, o editor passa a investir em seções restritas ao público feminino. (Cf. PINHEIRO, 2007, p. 54-56).

Figura 1 Capa da Revista Popular.



Fonte:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=181773&pasta=ano%20185&pesq=>

A imagem bucólica estampada na capa da *Revista Popular* atrai um público abrangente. Não há imagens rebuscadas, apenas a vista do Rio de Janeiro envolto pela natureza e tendo no centro sua baía com águas calmas. Sem deixar claro que se tratava de uma publicação destinada a homens ou mulheres, o periódico trazia desde contos e traduções de obras famosas na Europa a partes dedicadas exclusivamente às mulheres, como moda e narrativas românticas.

Em janeiro de 1863, a *Revista Popular* torna-se *Jornal das Famílias*, alterando sua periodicidade e organização das seções e inserindo novos colaboradores com o objetivo de atender ao público feminino. (Cf. SILVEIRA, 2005, p. 2).²⁶ O teor editorial e o leitor buscado pelo jornal tornam-se claros já na primeira carta destinado ao público:

Aos nossos leitores.

O benigno acolhimento com que foi sempre recebida, durante cinco annos completos a *Revista Popular*, já pelo público d'esta Côrte das de mais provincias do imperio, é credor da cordial gratidão que, com prazer, lhe tributamos.

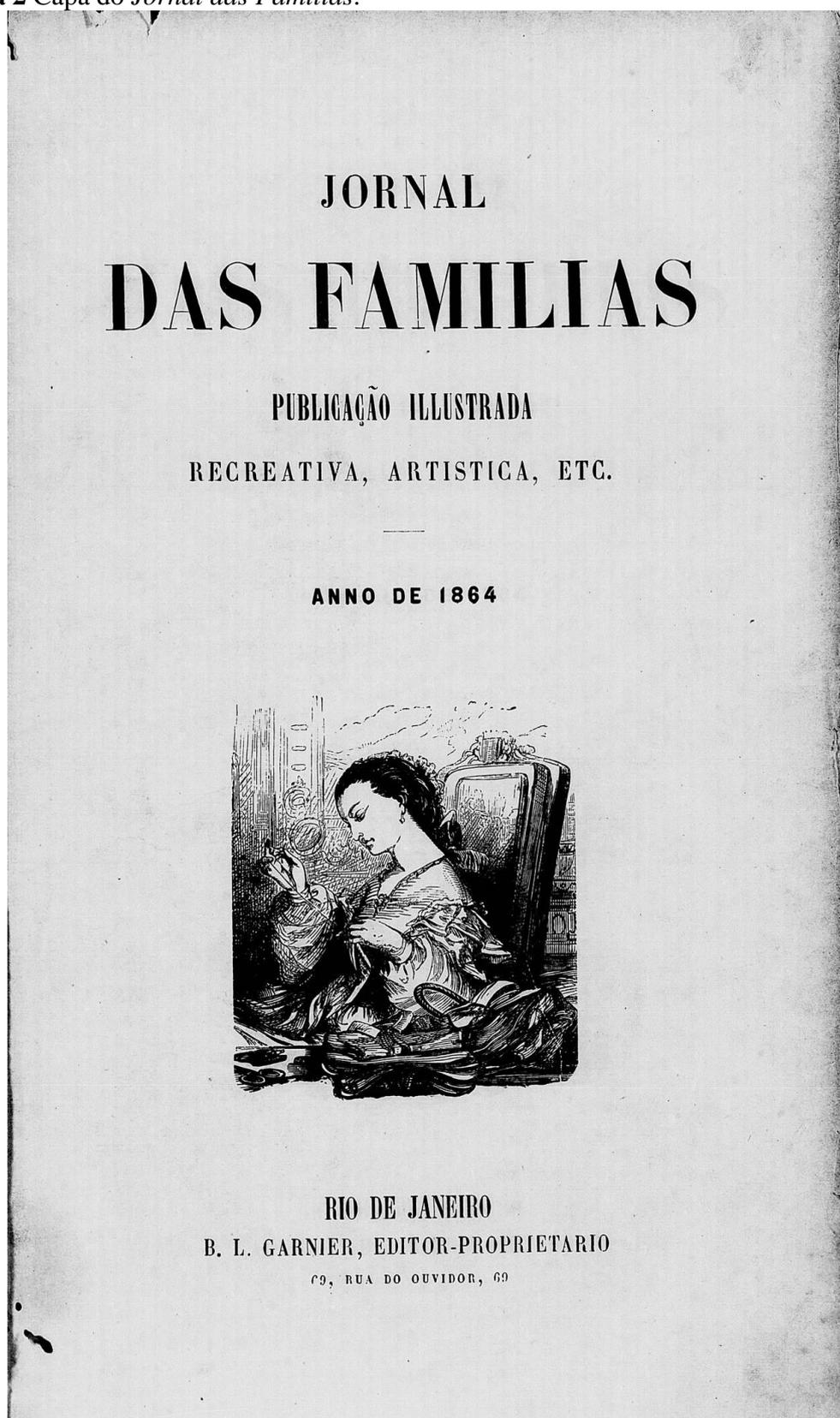
Ao seu auxilio devemos certamente a coragem com que encarámos todas as difficuldades que apparecção contra o bom desempenho do nosso cargo. Os nossas leitores sabem que, bem ou mal, não compromettemos uma só vez a pontualidade da *Revista*.

Hoje, mais corajosos do que d'antes, convencidos do que aquelle auxilio não nós abandonará, e por isso mesmo que desejamos corresponde-lo, de algum modo mais plausivel, resolvemos sob o novo título de *Jornal das Famílias*, melhorar a nossa publicação. O *Jornal das Famílias*, pois, é a mesma *Revista Popular* d'ora avante mais exclusivamente dedicada aos interesses domesticos das familias brasileiras (...). (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1863, p.2-3).

Dedicado aos interesses domésticos, o *Jornal das Famílias* tem como foco as mulheres da elite brasileira. Essa mudança deve-se também ao fato de a revista anterior já ter percebido que havia um alcance maior deste público restrito em relação aquele outro, mais amplo e diversificado. Assim, “as gentis leitoras” deveriam ter seus interesses atendidos prioritariamente. (Cf. PINHEIRO, 2007, p. 53).

²⁶ Enquanto a *Revista Popular* era publicada quinzenalmente, o *Jornal das Famílias* passa a ser publicado mensalmente.

Figura 2 Capa do *Jornal das Famílias*.



Fonte:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=339776&pasta=ano%20186&pesq=>

Crestani chama a atenção para o fato de que tal mudança de público sugere uma série de modificações de estilos e temas, isso porque

A discussão sobre as condições de produção literária nos remete, imediatamente, ao fato de que cada texto de imprensa passa por diferentes restrições estilístico-temáticas impostas pela direção do periódico ou pela própria seção em que se inscreve, decorrendo daí algumas decisões quanto a sua forma de estruturação. (CRESTANI, 2007, p. 17).

Essa modificação de forma e estrutura é bem exemplificada na transformação da *Revista Popular* em *Jornal das Famílias* (com um público bem definido, apesar de sua diversidade; seções delimitadas e arranjadas visualmente em acordo com essa massa amorfa de leitores). A estrutura do periódico, apesar de apresentado como continuação do outro, é bem diversa, adaptando-se ao gosto e às exigências de um público bem mais específico. Não só as seções são reestruturadas, como o formato do jornal, semelhante ao de revista, parece se inscrever melhor a seu público.

O *Jornal das Famílias* já trazia em sua primeira edição a imagem de uma mulher, sentada confortavelmente em uma cadeira estofada, vestida à moda europeia e fazendo o seu bordado. Torna-se claro o público a quem o periódico se destinava a partir de então: mulheres ricas e com certo grau de instrução para a leitura. A capa, porta de entrada do periódico, já assinalava de maneira clara sua distinção relativa à *Revista Popular*, cuja capa estampava uma imagem bucólica do Rio de Janeiro, conforme vimos, sem fixar uma figura humana específica.

Delineando melhor o perfil das leitoras do *Jornal das Famílias*, Alexandra Santos Pinheiro observa a particularidade desse público feminino, visto que “(...) o periódico destinava-se às mulheres que tinham acesso a uma educação formal (alfabetizadas) e moral e com uma situação econômica (dos pais ou maridos) que permitia a elas a assinatura de um jornal.” (PINHEIRO, 2004, p. 116). Tratava-se de um periódico para ser lido mensalmente, com a possibilidade de adquirir a edição completa ao final do ano. Os textos presentes no *Jornal das Famílias* apresentavam cortes bem feitos, justamente para despertar o interesse do leitor em sua próxima publicação. (Cf. SILVEIRA, 2005, p. 11-12).

Em “A colaboração de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*: subordinações e subversões”, Crestani aponta a percepção do editor Garnier em relação a seu público,

impondo modificações no conteúdo que exibia textos com tendências morais e de caráter religioso. Seus colaboradores variavam de padres a escritores e escritoras.²⁷ (Cf. CRESTANI, 2006, p. 157). Ao instruir seu público e passar ensinamentos morais, a produção literária do século XIX servia como “guia de conduta” para seus leitores. Dentro desse aspecto, o *Jornal das Famílias* deixava evidente a presença da escola romântica abordando temáticas que envolviam o “amor idealizado, a instrução moral, a fuga da realidade, a regeneração das personagens geralmente por meio da morte.” (CRESTANI, 2006, p. 157). Cabe ressaltar que a morte está associada, nas histórias, à consequência direta do não seguimento moral brasileiro dos oitocentos, mesmo que a personagem tenha se regenerado ao longo de sua trajetória.

A respeito dos temas recorrentes nos folhetins da época, dos quais os que transitavam no *Jornal das Famílias* são bons exemplos dessa adequação moral-social ressaltada por Crestani, Frédéric Mauro aponta que

Era necessária uma leitura tranquila, de pura fantasia, sem nenhum fundamento na realidade; histórias que acontecessem em um mundo convencional em que os despeitos amorosos eram os únicos sofrimentos, onde tudo girava em torno de olhos bonitos, suspiros e confidências trocadas entre damas elegantes. Era o triunfo constante do bem sobre o mal, e do amor, contanto que não fosse por interesse. A mulher inconstante e o caçador de dotes eram sempre punidos, e os apaixonados fiéis e sinceros sempre viam a realização de seu amor, sob a forma do casamento. (MAURO apud CRESTANI, 2007, p. 18).

O mundo convencional, com suas regras sociais e morais, é trazido pelos textos como forma de dar verossimilhança às “gentis leitoras” do periódico que são alertadas sobre os perigos de seguir suas emoções. Através de desventuras sofridas pelas personagens, elas são instruídas a se atentarem em relação aos pretendentes, possíveis “caçadores de dotes” ou “interesseiros”, já que a “realização” feminina se dava, em grande parte, por meio da realização de um bom casamento.

As “gentis senhoras”, a quem o *Jornal das Famílias* destinava seus escritos e com as quais se propunha dialogar, tinham marcadas em seu gosto literário traços do romantismo da época. O casamento era visto como o ideal a ser alcançado pela jovem

²⁷ Entre os textos havia histórias bíblicas numa linguagem mais acessível ao público, a história da criação com ênfase no papel de Eva e frases retiradas de livros religiosos. Entre os colaboradores mais frequentes estavam o padre Francisco Bernardino de Souza e Emília Augusta Gomide Penido. (Cf. SILVEIRA, 2005, p. 3).

solteira, e no conteúdo das narrativas literárias e de algumas anedotas o tema era recorrente. Num misto de felicidade plena dos amantes ao final da história e de avisos sobre possíveis golpes matrimoniais, o *Jornal das Famílias* instruía e entretinha suas dedicadas leitoras. (Cf. CRESTANI, 2007, p. 19-20).

Crestani resume o perfil do leitor do *Jornal das Famílias* a partir da análise de suas seções e objetivos:

(...) uma publicação preocupada com a instrução moral, destinada a atender às expectativas de um público majoritariamente feminino, oferecendo-lhe – entre ensinamentos religiosos, receitas culinárias, figurinos de moda, moldes, bordados, desenhos a assuntos de utilidade e recreio – uma literatura amena, essencialmente romântica, determinada a instruir e a emocionar as leitoras, ocupando-lhes o tempo e dissipando-lhes o tédio e ‘as névoas da melancolia’. (CRESTANI, 2007, p. 19).

Tal resumo acima não se difere muito daqueles feitos por Lúcia Miguel-Pereira e Jean-Michel Massa, estudiosos da obra machadiana que se atentaram para as primeiras produções do autor no periódico dirigido por Garnier.

O jornal, como o nome indica, era dedicado às mulheres: entre figurinos, receitas de doces, moldes de trabalho e conselhos de beleza, para ocupar os ócios e a imaginação das senhoras elegantes, um pouco de literatura, quase sempre da lavra de Machado de Assis. E, a despeito do nome do autor, correspondia à expectativa das leitoras: literatura amena, de pura fantasia, sem nenhum fundamento da realidade. (MIGUEL-PEREIRA apud PEREIRA, 2012a, p. 4).

A revista trazia em cada mês um ou dois contos, cujo prosseguimento ou fim eram publicados no mês ou nos meses seguintes. Frequentemente, a edição era completada por algumas poesias de caráter sentimental ou de inspiração religiosa. Páginas de modas, ilustradas a cores, enriqueciam cada número. Uma crônica culinária, acompanhada de receitas assinadas por Paulina Filadélfia, instruía as donas de casa e as jovens donzelas candidatas a casamento. Às vezes uma página da Bíblia, narrada por um dos cônegos da redação, dava uma nota religiosa. (MASSA apud PEREIRA, 2012a, p. 5).

Como se vê, os ensaístas destacam aspectos semelhantes quanto às seções do periódico e o tom moral de suas partes, das quais não se isenta a destinada aos romances que são retratados por Miguel-Pereira como de “pura fantasia, sem nenhum fundamento na realidade”, mesmo quando pertencentes a Machado de Assis.

2.2 Machado de Assis e o *Jornal das Famílias*

Na parte central do jornal, havia uma seção chamada “Romances e Novelas”, na qual se destacava o nome de Machado de Assis. Presente também nas seções “Viagens” e “Poesia”, Machado marca sua colaboração no periódico com dezenas de narrativas, publicadas entre junho de 1864 e dezembro de 1878.²⁸

Valdira Meira Cardoso de Souza, no artigo “A narrativa fantástica de Machado de Assis”, observa que

A prática cotidiana do ofício de jornalista facilitou a tarefa do futuro romancista, visto que o jornal representava, no século XIX, um importante veículo no processo de publicação de obras literárias, pois, antes mesmo de ganhar edição em livro, romances, contos, novelas e poemas eram publicados em suas páginas. (SOUZA, 2009, s/p.)

Para expressar o gosto do público pelos textos de Machado de Assis, Pinheiro afirma que “em 1864, por exemplo, de quatorze narrativas publicadas durante o ano, oito são de sua autoria; em 1866, de doze, nove pertencem ao autor; e, em 1872, das nove produções, oito são assinadas por ele.” (PINHEIRO, 2007, p. 71). Para Silveira, Machado foi quem mais procurou se aproximar de suas leitoras na época. Mesmo quando não procurava “educar as leitoras”, o escritor procurava suscitar nelas novas leituras de temas já trabalhados ou agradá-las de imediato com modificações na conduta de alguns personagens dentro da mesma narrativa ou, às vezes, até inserindo-os em outras histórias. (Cf. SILVEIRA, 2005, p. 10-11). Para Mário Matos,

(...) sem embargo de ser ágil estilista, [Machado] é o menos literário de nossos *conteurs*. Conduzido pelo dom, pela vocação de contador de histórias, sabe encarar a vida diretamente e dar à narrativa a feição de

²⁸ “Existem muitas controvérsias em torno do número de contos publicados por Machado de Assis no *Jornal das Famílias* devido ao reconhecimento de alguns dos seus pseudônimos e dos colaboradores daquele periódico. José Galante de Souza reconhece como pseudônimos usados por Machado nessa revista J., J.J., Job, Victor de Paula e Lara. Somando esses pseudônimos àquelas assinadas com o seu próprio nome, teríamos para, no periódico, 62 histórias de sua larva. Jean-Michel Massa e Raimundo de Magalhães Júnior também discutem a questão dos pseudônimos e a colaboração de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*, mas não fecham seus apontamentos. Massa refere-se aos contos que tiveram autoria confirmada nas coletâneas organizadas pelo literato e aos atribuídos. John Gledson, estudando os contos de Machado, faz referência a 70 contos publicados nessa revista. (...), estou levando em consideração, como contos de Machado de Assis, aqueles que foram identificados por esses três estudiosos em seus diferentes trabalhos.” (SILVEIRA, 2005, p. 4).

oralidade, de modo a transmitir ao leitor a sensação de que está, não lendo, mas ouvindo contar. É importante isto. Em verdade, uma história não se deve ler, deve-se escutar. Aí está a graça da especialidade. Machado, no conto, não descreve, mostra, fala. Quando os personagens têm que se caracterizar, conversam uns com os outros, e eis por que vemos, continuamente, muitos diálogos nos contos. Diálogos de significativa naturalidade. Não tem preconceitos de escola nesses pontos. Narra pelos dois modos, épico e dramático, quando não mistura as duas maneiras de contar, e é o mais comum. (MATOS, 1997, p. 12).

Mário Matos coloca em cena um Machado conduzido por sua vocação e pouco preocupado com escolas literárias. Para ele, a agilidade de Machado de Assis está na feição de oralidade que ele confere a seus escritos, capturando o leitor por meio de uma linguagem próxima, simulando uma conversa entre dois velhos conhecidos.

Em sua colaboração para o *Jornal das Famílias*, Machado de Assis vez ou outra fez brincadeiras, com a finalidade de discutir a “arte de contar histórias”. Ao escrever contos sobre como ser um bom contador, colocou em questão a veracidade de suas narrativas e conversou com leitores personagens e reais. (SILVEIRA, 2005, p. 147).

No segundo volume da *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido fala da habilidade de Machado de Assis em aprofundar a figura humana em sua obra sem deixar de representá-la em seu contexto histórico-social:

Em Machado, juntam-se por um momento os dois processos gerais da nossa literatura: a pesquisa dos valores espirituais, num plano universal, o conhecimento do homem e da sociedade locais. Um eixo vertical e um eixo horizontal, cujas coordenadas delimitam, para o grande romancista, um espaço não mais geográfico ou social, mas simplesmente humano, que os engloba e transcende. (CANDIDO, 2000, vol. 2, p. 102).

Além do conhecimento humano e social do contexto em que vivia, característico em suas obras, Machado demonstra habilidade em dialogar com a tradição literária, inovando sua prosa e a nossa própria literatura. Para Antonio Candido,

Machado de Assis (...) se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o

seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo. (CANDIDO, 2000, v. 2, p. 104).

Raimundo Magalhães Júnior, em *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*, observa a existência do conto moral, aquele que traz algum tipo de “ensinamento” dentro dos valores de uma época. Surgido “como extensão das antigas fábulas, pequenas histórias acompanhadas de uma moralidade, destinada a explicar ao leitor menos agudo o seu sentido autêntico” (MAGALHÃES, 1972, p. 133), Machado teria se aproveitado deste gênero nas narrativas enfeitadas no *Jornal das Famílias*, utilizando temas do romantismo acrescidos de teor moral.

Em “Machado de Assis entre o jornal e o livro”, Sílvia Maria Azevedo observa que o conto machadiano tinha sempre presente em seu enredo algo de utilidade e divertimento para suas leitoras, tornando-se, assim, mais eficaz. Azevedo cita o conto “Um casamento de tirar o chapéu” que ilustra o retrato dos costumes da época ligado à comicidade de um “golpe do baú” mal sucedido. O conto traz as desventuras de João Paulino que ao dar o “golpe do baú” na Sra. Isabelinha tem como infortúnio as dívidas deixadas por seu sogro como herança à filha. O conto moral atendia, ainda, a outros aspectos como a brevidade, o realismo e a unidade de universo. (Cf. AZEVEDO, 2008, p. 169-170).

Ao explorar o realismo como forma de manter a identificação de seus leitores, o conto também explorava a intriga ao revelar informações de que o personagem havia existido de fato e que seu nome havia sido trocado para haver mais liberdade de escrita. (Cf. AZEVEDO, 2008, p. 170). Ainda assim,

Machado de Assis sugeria aos seus leitores que por mais que algumas histórias trouxessem o distintivo de reais, ainda assim algo de fictício haveria. E que sua obrigação como romancista era a de saber o melhor momento de dar a notícia e conhecer o público ouvinte/leitor. Este, aliás, era o grande desafio do bom romancista: saber com quem estava falando. (SILVEIRA, 2005, p. 149).

Mas Machado de Assis não se limitava apenas aos contornos românticos do folhetim. “A diferença, talvez, é que, em Machado, a alusão aparece em registro de ironia (o que já configura desvio em relação ao conto moral), tal como se dá em ‘O anjo das donzelas’, ‘conto fantástico’ publicado em 1864.” (AZEVEDO, 2008, p. 171). Em “O

anjo das donzelas”, Machado nos apresenta Cecília que, leitora assídua de romances e novelas, desenvolve um medo terrível do amor. Uma noite, a moça é “visitada” pelo “anjo das donzelas” que a promete proteção contra o amor se ela utilizar um anel como símbolo de sua fidelidade. Assim, Cecília passa anos e anos disposta a não ceder ao amor, mantendo-se fiel à promessa do anjo. Anos mais tarde, ela percebe que havia sido alvo de uma brincadeira do primo Tibúrcio que, apaixonado por ela, não a queria comprometida com ninguém. O anel havia sido colocado por uma mucama, à noite, enquanto dormia. Assim, Machado destaca que, por mais próximo do real que um conto se assemelhe, ele continua sendo uma narrativa ficcional. Mesmo que a leitora tome impetuosamente os textos para sua vida, é necessário o bom senso para distinguir o real do fantasioso.

A respeito deste conto, Cilene Pereira, em *Jogos e cenas do casamento*, observa que Machado coloca em ação o “interessantíssimo” fenômeno da leitura de romances por uma jovem, pois o comportamento de Cecília

sugere não só sua completa deserção da realidade, mas também uma estranha identificação com o mundo do romance, como se personagens e cenários fizessem parte de sua própria vivência. (...) Os sentimentos de evasão e compensação encenados por Cecília são, certamente, os mais evidentes quando se trata dos possíveis efeitos da leitura de romances, considerados por muitos críticos e detratores do gênero como nocivos, sobretudo às mulheres, “ordinariamente governadas pela imaginação, inclinadas ao prazer, e sem ocupações sólidas que as afastassem das desordens do coração.” (ABREU, 2003, p.79). (PEREIRA, 2011, p. 39-40).

Ao conhecer de perto a realidade de suas leitoras, sobretudo diante das complicações do casamento (e de suas obrigações contratuais) e do amor, Machado construía narrativas que as prendiam à história, utilizando, para isso, não só temas em dia com suas preocupações, mas também estratégias narrativas aderidas à forma do folhetim. Para Mário Matos,

Um dos [meios técnicos] mais constantes é a surpresa: surpreende o leitor ao iniciar o conto; surpreende pela originalidade ao conduzir a narrativa; surpreende pelas ideias; surpreende pelos episódios esdrúxulos e, ordinariamente, surpreende, enfim, pelo desfecho. Vai assim o leitor de surpresa em surpresa. (MATOS, 1997, p. 13).

Em outubro de 1866, Machado (com o pseudônimo de Job)²⁹ publicava a narrativa “Astúcias de marido”, na qual apresentava a história de um casal de primos apaixonados, impossibilitados de viver seu amor devido imposições sociais (o rapaz era pobre). Analisando esta narrativa, Daniela Silveira observa que o autor logo adverte seus leitores para que tenham paciência de acompanhar o desenvolvimento da história até o final, pois apenas dessa forma saberiam o motivo do casamento dos primos ser tão morno. Esse tipo de estratégia narrativa colocava o leitor atento às entrelinhas e disposto a uma leitura mais reflexiva. A narrativa também evidenciava o efeito de surpresa do leitor que era disposto ao corte da história (e por sua divisão em dois números do *Jornal das Famílias*). Além da expectativa criada no leitor, o corte proporcionava a ele a possibilidade de uma releitura da primeira parte até o desdobramento da segunda, no mês seguinte. (Cf. SILVEIRA, 2005, p. 153).³⁰

O fato é que a produção machadiana publicada no *Jornal das Famílias* não apenas reproduziu moldes dados pela tradição do conto, mas, sobretudo, conforme observa Crestani, transgrediu a forma e o tom narrativos e os objetivos editoriais do periódico de Garnier, imprimindo um tom irônico no aconselhamento moral, subvertendo os padrões de comportamento da época e de outros escritores. Assim, conclui Crestani,

Contornando os condicionamentos da imprensa periódica as narrativas machadianas reaproveitam de modo crítico e problematizante os temas e motivos da estética romântica, desconstruindo as mistificações e os excessos das manifestações idealistas do Romantismo e virando ao avesso as formulações moralizantes reivindicadas pelo periódico. (CRESTANI, 2007, p. 27).

Dentre as narrativas machadianas associadas às temáticas românticas, destacam-se aquelas consideradas fantásticas, já que o gênero teve grande repercussão, sobretudo no século XIX, atrelado à estética romântica. O conto “O anjo das donzelas”, citado há pouco, era apresentado, por exemplo, como “conto fantástico”, associando a temática (da impossibilidade) amorosa à experiência onírica.

²⁹ “A relação de Machado de Assis, ou de seus pseudônimos, com os leitores pode ser percebida em muitas de suas histórias. A partir disso, delinear o leitor/leitora fica bem mais fácil. Ora Machado oferecia espaços aos seus leitores, para que eles os completassem, de acordo com suas experiências particulares, ora zombava daqueles que não o estavam compreendendo, ou então antecipava as reações que esses leitores deveriam ter diante de determinada passagem.” (SILVEIRA, 2005, p. 159).

³⁰ Para uma leitura mais detida do conto, ver SILVEIRA, 2005, p. 153-159.

No próximo capítulo de nossa dissertação, objetivamos apresentar e analisar três narrativas fantásticas publicadas por Machado de Assis no *Jornal das Famílias*, observando, também, como o escritor trabalha temas comuns ao gênero, adequando-as sempre as expectativas de um público bem específico: o feminino. Tal hipótese é levantada por Cilene Pereira ao analisar o conto “O capitão Mendonça”, publicado por Machado em 1870, no *Jornal das Famílias*. Segundo observa a pesquisadora, “O capitão Mendonça”, mesmo associando-se ao que Raimundo Magalhães Jr. chamou de “gênero quase macabro”,³¹ ainda assim

é construído a partir de sua subordinação ao tema amoroso que perpassa o conto de duas maneiras: uma acidental, motivadora da história (que leva Amaral ao teatro depois de um arrufo com a amada), e outra mais organizacional da narrativa (se podemos dizer assim), que está ligada ao próprio trecho do conto. (PEREIRA, 2012b, p. 281).

Considerando a prerrogativa acima, fica sugerido que o fantástico machadiano, dotado de algumas particularidades conforme veremos a seguir e mitigado do horror e do sobrenatural, está voltado para um público que tem como expectativa temática questões ligadas ao mundo sentimental. Trata-se de narrativas que, mesmo com momentos de horror e histórias fantasmagóricas, trazem cenas de casamento e desventuras amorosas. Machado ameniza o fantástico, oferecendo explicações racionais para o conteúdo sobrenatural, mas também com a inserção de histórias de amor, tão caras às leitoras do *Jornal das Famílias*.

³¹ No prefácio de *Contos Recolhidos*, Magalhães Junior observa que “a fórmula utilizada por Machado é a mesma: ‘uma realidade, que é prosaica, em contraste com o sonho, que é extraordinário, fantasmagórico, arrepiante, ou com simples narrativas de fundo macabro’.” (MAGALHÃES JR, 1956, p. 13).

3 MACHADO DE ASSIS E O FANTÁSTICO

As narrativas fantásticas machadianas, publicadas no *Jornal das Famílias*, apareciam em formato folhetim e, como tal, utilizavam-se de estratégias para a adesão do leitor, não só por intermédio de um diálogo aberto e parcialmente franco (ensaiado como se fosse uma conversa entre velhos conhecidos, conforme dissemos), mas sobretudo por meio de recursos narrativos próprios, como o corte e o suspense. A partir do uso de aspectos próprios do fantástico, como cenários soturnos e ações sobrenaturais e personagens oscilantes entre a vigília e o sono, a razão e a loucura, Machado particulariza seu fantástico, inserindo num modelo tradicional elementos de humor e teatralidade e cenas de interesse das “gentis leitoras”, como as amorosas. Se por um lado atendia aos critérios editoriais morais do periódico de Garnier, mantendo o decoro e o bom tom e as exigências do público; por outro, aproveitava da forma inusitada do fantástico para discutir e criticar práticas correntes na época.³²

Em “Machado de Assis Quase Macabro” (2003),³³ Marcelo J. Fernandes aponta que influenciado por Hoffmann, Poe e Gautier, Machado diluiu o fantástico no Brasil. Os contos fantásticos machadianos são geralmente dissolvidos pelo simples despertar da personagem, justificados pela inserção no campo onírico, fazendo que com o fantástico opere, quase sempre, no plano do inconsciente. Para Fernandes, Machado de Assis alinha seu conto fantástico à forma e ao teor do conto fantástico francês do século XIX, no qual

³² A esse respeito, é justo observar as considerações de Cilene Pereira a propósito do conto *Confissões de uma viúva moça*, publicado em 1865 no *Jornal das Famílias*: “Considerando a temática do conto [o adultério feminino], a opção narrativa de Machado [o conto é narrado pela adúltera] revela a audácia do autor de, em uma época absolutamente restritiva à mulher, limitada por papéis secundários e precisos, dar-lhe voz. A configuração dessa narradora adquire uma força excepcional na obra machadiana, pois a mulher ao invés de silenciada – como serão outras versões da adúltera e de certas mulheres em sua ficção – se torna porta-voz das expectativas e frustrações femininas. Não se trata, aqui, apenas de experimentar o uso do narrador feminino, já que a história de adultério acaba por revelar outras disposições do mundo íntimo da mulher. O certo é que Machado queria, com essa opção narrativa e este tema provocativo, algo mais do que servir apenas de simples receituário básico para o comportamento “decente” de suas leitoras. Ainda que o conto seja narrado por Eugênia como espécie de aconselhamento a outras mulheres (“... a lição há de servir-me, como a ti, como às nossas amigas inexperientes”), é interessante a forma como ela revela, a partir da história de sedução, suas insatisfações conjugais.” (PEREIRA, 2010, p. 389). Crestani afirma que Machado de Assis teve uma postura subversiva aos padrões rígidos de um periódico dedicado às famílias e, em especial, às mulheres; isso porque “em vez de histórias edificantes, Machado tinha em vista a crítica e o questionamento das regras sociais, (...) tais como a escravidão, os casamentos por conveniência e a condição subalterna da mulher brasileira.” (CRESTANI, 2006, p. 182).

³³ O artigo de Marcelo J. Fernandes é uma síntese de sua dissertação de mestrado, *Quase-Macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis* (1999).

autores abarcam temas que não apresentam o mesmo horror opressivo e inefável dos ingleses – associado ao gótico (Cf. FERNANDES, 2003, s/p). Nesse sentido, o fantástico no conto machadiano é amortecido em favor do estranho, segundo a concepção de Todorov, e distante da tentativa de aterrorizar o leitor.

No caso de Machado, é fácil encontrarmos entre seus contos alguns que possam tipicamente ser classificados como fantásticos. Contudo, em Machado, o fantástico, o assustador e o que (aparentemente) beira o “extra-humano” e nos causa esse efeito de estranhamento e de macabro são justamente os contos que denunciam as patologias mentais e comportamentos insólitos que menos desejaríamos admitir que nós, seres humanos, somos capazes de realizar. (FRANÇA, 2008, p. 31).

O “extra-humano”, apontado por França, caracteriza o estranhamento social diante de algo novo, que começava a ser explicado. Os delírios traziam medo diante do desconhecido. As possibilidades explicadas pelas experiências mítico-religiosas apontavam para uma conexão com o divino ou com o diabólico, trazendo um mundo meta-empírico à tona, uma realidade sobrenatural. Com os avanços da ciência, os delírios passam a fazer parte de uma classificação de transtorno mental, da ordem do biológico, e a ligação com o irreal é questionada. A sociedade começa a oscilar entre a crença no fantasioso ou no científico – característica ímpar do gênero fantástico.

Para Darlan de Oliveira Lula, em sua dissertação de Mestrado *Machado de Assis e o gênero fantástico: um estudo de narrativas machadianas*, Machado se valia do fantástico em seus contos para tratar de temas tabus e, ao mesmo tempo, evitar a condenação da sociedade do final do século XIX. Assim, o gênero lhe daria a abertura que o realismo não possibilitava. (LULA, 2005, p. 29). Para compor o corpus de sua pesquisa, Darlan Lula escolheu cinco contos também publicados no *Jornal das Famílias*: “O anjo das donzelas” (1864), “A vida eterna” (1870), “O capitão Mendonça” (1870), “Decadência de dois grandes homens” (1873) e “Sem Olhos” (1876-1877), privilegiando o fantástico onírico, isto é, a mitigação do fantástico a partir da constatação do sonho.³⁴ Darlan Lula utilizou como critério de escolha dos contos o fato de pertencerem à primeira fase machadiana (publicados antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881) e também por pertencerem, com exceção de “Sem olhos”, aos critérios levantados por Marcelo J.

³⁴ Observar que Lula tem como base a coletânea *Contos fantásticos: Machado de Assis*, organizada por Raymundo Magalhães Junior.

Fernandes de possuírem o onírico como saída para o fantástico. Seu objetivo, na dissertação citada, é apontar como Machado se diferenciou do fantástico tradicional do século XIX e já se aproximou do fantástico do século XX.

Valdira Meira Cardoso de Souza, em sua dissertação *O papel do leitor no conto fantástico de Machado de Assis*, busca analisar, através de duas narrativas fantásticas, o papel do leitor na obra machadiana. Os contos escolhidos para corpus de sua pesquisa são “Uma excursão milagrosa”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1866, e “A chinela turca”, versão utilizada para compor *Papéis Avulsos*, de 1882. A escolha deve-se pela presença de traços fantásticos com atmosfera onírica. (Cf. SOUZA, 1998, p. 2). Valdira de Souza verifica as estratégias que Machado utiliza no fantástico para relacionar o leitor ao seu texto. Souza observou que não há como separar Machado de Assis em duas fases, já que não há ruptura e sim continuidade no processo de aperfeiçoamento de sua escrita, conforme atesta Coutinho, citado em nossa introdução. Em sua dissertação, foi possível também concluir que o autor cria suas narrativas fantásticas oscilando entre a tradição e a contemporaneidade do gênero, versando os elementos do fantástico com o intuito de convencer seu leitor de seu relato.

Para compor a coletânea *Contos fantásticos de Machado de Assis*, Raimundo Magalhães Junior coleta onze contos: “A vida eterna”, “Os óculos de Pedro Antão”, “O anjo Rafael”, “Decadência de dois grandes homens”, “Um esqueleto”, “O capitão Mendonça”, “Sem olhos”, “A chinela turca”, “A mulher pálida”, “O imortal” e “A segunda vida”, não importando ao crítico a distinção entre fases, visto que os três últimos foram publicados por Machado após 1880, enquanto oito primeiros apareceram nas páginas do *Jornal das Famílias*. (Cf. MAGALHÃES JR, 1973, p. 7-9). “Chinela turca” é publicado pela primeira vez em *A Época*, em 1875.

Apesar da influência de escritores como Hoffman e Poe, Marcelo Fernandes acredita que os contos machadianos tendem a dialogar com o estilo do fantástico francês, especialmente de Théophile Gautier. A partir disso, o crítico propõe a classificação dos contos fantásticos machadianos em *Gautierianos* e *Não-Gautierianos*.³⁵

³⁵ Fernandes classifica quinze contos fantásticos machadianos da seguinte forma: “Os quinze contos examinados podem ser classificados e agrupados, de acordo com a temática preponderante, ocorrência fantástica e tipologia proposta: - Gautierianos: a) Sonhos/ Delírios: ‘Decadência de dois grandes homens’; ‘A chinela turca’; ‘Capitão Mendonça’; ‘A vida eterna’; ‘O anjo das donzelas’ e ‘O país das quimeras’. b) Sonho/ Rêve éveillé: ‘Marianna’; c) Sonho/ Conte d’avertissement: ‘Um sonho e outro sonho’. - Não-gautierianos/ insólitos: a) Narrativas insólitas : ‘Um esqueleto’; ‘O imortal’; ‘O anjo Rafael’; ‘A mulher

Por definição, os primeiros seriam aqueles cujas estruturas fantásticas se apoiariam em ambientação onírica, onde a tessitura da trama é detonada pelo sono – e devidamente balizada entre o estado de torpor e o despertar - e aí se processam os eventos sobrenaturais. Um elemento notoriamente gautieriano e reforçado por Machado de Assis é o incômodo causado pela mescla de situações entre sonho e realidade. Tanto em Gautier quanto em Machado há duas alternativas finais: uma, para mitigar o incômodo da dubiedade entre os fatos – e a esta altura com um leitor totalmente absorto e contaminado pela sobrenaturalidade dos eventos, há um desenlace dissimulador; outra, para acentuar o teor fantástico dos sonhos, traz uma prova física desse outro “meio”. (...) Entre os contos que tipificamos como não-gautierianos, estão os que designamos como insólitos (...). A característica comum a todas as narrativas aqui reunidas é a estrutura de “causo”, ou seja, uma história dentro de outra, contada por um narrador-personagem, que assume uma experiência inverossímil, quer como testemunha, ou quer como protagonista. (...) Por mais que se tente captar, narrar e descrever estes episódios, só há hesitação, equilibrando-se no gume da verossimilhança, pode revelar o insólito em seu mistério mais íntimo, impenetrável, perante todos os nossos sentidos desarmados. (FERNANDES, 2003, s/p).

Através da classificação de Fernandes e da leitura dos contos de Machado de Assis, escolhemos analisar três contos que traduzem formas distintas de estrutura e apresentação do fantástico no *Jornal das Famílias*: “A vida eterna” (publicado em janeiro de 1870), “Os óculos de Pedro Antão” (publicado em março, abril e maio de 1874) e “Sem Olhos” (publicado em dezembro de 1876, janeiro e fevereiro de 1877).

Em “A vida eterna”, narra-se, a partir de um sonho, a história de uma proposta de casamento às cegas, feita a um sessentão, Camilo da Anunciação. Depois de casado com Eusébia, uma moça linda e bem mais nova que o narrador, Camilo descobre ser o ingrediente principal de um banquete antropofágico. Em “Os óculos de Pedro Antão”, após a morte de um tio, Mendonça acompanhado de seu amigo, Pedro, iniciam um processo de investigação sobre a morte de Antão. A investigação se dá a partir de uma série de objetos encontrados na casa do velho, entre eles os óculos que dão título ao conto. Depois de construída uma narrativa extraordinária sobre a vida de Antão e seu amor proibido, os jovens encontram um manuscrito deste confessando o arranjo dos objetos a fim de romancear sua vida e sua morte. “Sem olhos” narra a história de um enfermo e uma bela

pálida’ e ‘A segunda vida’. b) Fantástico-policia (à maneira de Poe): ‘Os óculos de Pedro Antão’ c) Fantástico (propriamente dito): ‘Sem olhos’. À exceção de ‘Sem olhos’, observamos, na totalidade dos contos analisados, a ocorrência do fantástico ‘quase-macabro’, ou seja, o horror diluído, desmanchado no final da narrativa”. (FERNANDES, 2003, s/p).

jovem casada que tem seus olhos arrancados e queimados em brasa pelo marido, ao perceber o olhar da esposa para outro homem. Depois de ouvir a história do enfermo, o narrador presencia a aparição da moça no quarto do doente, com os olhos vazados, tal qual a história, hesitando entre a realidade e a imaginação.

Como já dissemos, em todas as três histórias, apesar do tom sobrenatural e fantástico, mesmo que mitigado pelo sonho, pela imaginação ou loucura, o tema amoroso se destaca, revelando casamentos de conveniência, como em “A vida eterna”, infelizes em “Sem olhos” e proibidos, como ocorre em “Os óculos de Pedro Antão”.

3.1 “A vida eterna”: o sonho de Camilo da Anunciação

O conto “A vida eterna”³⁶ pode ser considerado fantástico por reunir elementos de hesitação no leitor, dadas às estratégias narrativas utilizadas por Machado de Assis. Durante o conto, Machado não oferece a seu leitor esclarecimentos relativos à trama, deixando-o sem saber se os acontecimentos estranhos vividos pelo protagonista da história são reais. Não se sabe se a narrativa é produto da alienação de seu narrador, ilusão ou sonho. No entanto, mitigando o fantástico e adentrando no território do estranho, conforme já apontou Fernandes a respeito do gênero na obra machadiana, tudo é esclarecido no final da história. O percurso da leitura do conto promove, no leitor, a experimentação da incerteza, da hesitação diante dos fatos narrados, sempre inscritos dentro de uma verossimilhança narrativa – traço imprescindível do fantástico.

No conto, o narrador, Camilo da Anunciação, está terminando o jantar com seu amigo, Dr. Vaz, quando decidem descansar e caem no sono. De repente, Camilo acorda com um estranho batendo à porta. Era Tobias, um excêntrico senhor que lhe faz a proposta de se casar com sua filha, Eusébia, oferecendo uma quantia pelo acordo. Sem dar opção a Camilo (ele aceita ou morre), este aceita casar-se, mas descobre por meio de Eusébia ter

³⁶ Em dissertação de mestrado já citada, Darlan Lula propõe analisar este mesmo conto, apresentando, porém, muito mais a condução de uma sequência da narrativa do que propriamente uma análise. Buscando algumas informações em Todorov, ele explora no texto aspectos como o medo evocado no leitor durante a cena do sacrifício de Camilo e o que ele chama de transgressão machadiana às normas vigentes do fantástico, ao impor o onírico como explicação racional do fantástico, desfazendo a hesitação do leitor. (LULA, 2005, p. 49-55).

sido vítima de uma seita que o matará antes do amanhecer. Todos da seita, incluindo Sr. Tobias, o matam para comer sua carne e ganharem a vida eterna. Ao ouvir a voz de seu amigo o chamando, Camilo acorda e percebe que tudo não passou de um sonho, ou melhor, de um pesadelo.

O conto “A vida eterna” foi publicado no *Jornal das Famílias* em janeiro de 1870 sob o pseudônimo de Camilo da Anunciação, ocupando 14 páginas do periódico.³⁷ O fato do conto ter sido publicado integralmente num único fascículo do *Jornal* chama a atenção, já que era hábito publicá-los “fatiados” para que despertassem o interesse do leitor na continuação da história. Este fato aponta para a possibilidade de Machado não ter escrito muitos de seus contos em formato folhetim, mas apenas os publicando assim, divididos, de acordo com as necessidades do periódico, tendo em vista o número de colaboradores e narrativas da edição.

Hélio de Seixas Guimarães, em *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*, observa que Machado era conhecedor de seu público.

Ao definir o leitor como filho de Deus, pessoa, indivíduo, irmão, alma, membro e praça, Machado de Assis chama a atenção para a complexidade e o caráter escorregadio de uma figura que, sob a identidade nominal de leitor, pode referir-se a seres de naturezas e funções diversas. Em suas suposições estão incluídas desde noções do leitor como criação divina até como categoria sociológica, num movimento que compreende gênese, individuação e socialização. Aqui, o interesse maior está em flagrar o escritor às voltas com uma definição de leitor que ultrapasse a empiria e aponte para uma figuração complexa construída a partir de mediações entre seres, digamos, históricos e ficcionais. Essa procura de um *status* para a figura do leitor constitui um dos esportes favoritos do narrador machadiano, que se dedica a ele com assiduidade e afincamento não só na crônica, mas também na crítica, no conto e no romance. Em versão masculina ou feminina, como crítico, bibliômano ou mesmo na condição de verme, ora pacato, ora impaciente, por vezes amigo e por outras apontado como adversário do narrador no jogo ficcional, o leitor é figura onipresente na obra de Machado de Assis. (GUIMARAES, 2001, p. 3).

Entre os efeitos de leitura que a narrativa fantástica exige, talvez um dos mais importantes seja a adesão do leitor à manifestação sobrenatural presente na história, mantendo-o, durante a leitura, diante de uma saída racional. Para Furtado,

³⁷ Conforme disposto na cópia digital do periódico no site da Biblioteca Nacional. (<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=339776>, Acessado em: 19 mar. 2014).

Ele [o leitor] cabe representar, perante o desenrolar das ocorrências aí encenadas, um determinado papel de que resulte nítido o tipo (...) de reação à fenomenologia meta-empírica. Tal papel é paralelamente proposto ao leitor real, que o aceitará ou não, cabendo à própria narrativa suscitar o seu cumprimento numa percentagem tão elevada quanto possível de leituras potenciais. (FURTADO, 1980, p. 74).

Furtado questiona o papel do leitor na construção do fantástico ao apontar as inúmeras reações que a irrupção do sobrenatural pode causar. Para ele, a importância demasiada na reação do leitor poderia fazer o gênero se destruir, pois, caso o leitor não aceitasse o sobrenatural, não haveria mais fantástico. Por outro lado, se o leitor o aceitasse sem reservas, situaria o texto do campo do maravilhoso apenas. (Cf. FURTADO, 1980, p. 76-77).

A hesitação do leitor, necessária ao fantástico, ocorre quando há uma identificação deste com o protagonista ou outra personagem da história. Essa identificação permite que o leitor se torne vítima da ambiguidade da trama, conversando com o imaginário e com o real ao mesmo tempo. Mas tal identificação não depende apenas do leitor, conforme observa Furtado, uma vez que este,

(...) longe de construir o elemento distintivo do fantástico, é apenas mais um dos meios por este empregados para provocar e manter uma leitura receptiva à ambiguidade. Tal função também é (...) desempenhada por um determinado tipo de organização e caracterização das personagens. (FURTADO, 1980, p. 82-83).

Conduzindo o conto “A vida eterna” em primeira pessoa, Machado opta por criar uma maior identificação entre a personagem e seu leitor, adequando-se, assim, à tradição apontada por alguns teóricos do fantástico, conforme vimos no capítulo um dessa dissertação. A leitura proposta pelo autor conduz o leitor a identificar-se com o narrador, colocando-se como uma espécie de personagem da história. Um modo de construir a aproximação entre leitor e narrador/personagem é começar a narrativa reportando-se a algo que crie, já de pronto, uma identificação entre ambos. Não é por outra razão que o narrador machadiano inicia o conto com comentários triviais sobre o prazer que temos quando, já satisfeitos de uma refeição, nos entregamos ao estado de quase sono.

Depois de uma ceia copiosa e delicada, em companhia do meu excelente amigo o Dr. Vaz, (...) fomos eu e elle para a minha alcova, e ahi entrámos a fallar de cousas passadas (...).

Vaz estava assentado n'uma cadeira de espaldar, toda forrada de couro, (...) e eu estendi-me em um sofá também de couro. (...)
 A conversa, pouco animada ao princípio, foi esmorecendo cada vez mais, até que eu e elle, sem deixarmos o charuto da boca, cerrámos os olhos e entrámos no estado a que alludi acima (...).
 Era natural passarmos d'alli ao somno completo (...). (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 5).

Notamos que a construção do início de narrativa leva o leitor à compreensão de que os personagens encontram-se quase adormecidos após uma farta refeição. O narrador detalha a retirada dos personagens para o quarto, o conforto dos assentos em que se encontram, sugerindo que “era natural” que passassem “dali ao sono completo”. Ou seja, não há a constatação de que ambos dormem, mas apenas a indicação de um estado de sonolência que poderia levá-los ao sono, fazendo com que “a personagem torna-se, assim, um importante elemento de orientação na floresta de sinais erguidos ao longo do texto”, conforme observa Furtado (1980, p. 85).

Sobre a identificação do leitor com a personagem da trama, Furtado ressalta a importância de que o gênero deva privilegiar o sobrenatural em desfavor das personagens. Ou seja, o sobrenatural atua como um antagonista na trama. Ele será responsável pela hesitação do narrador e das outras personagens, o que levará o leitor a questionar-se também, não aceitando a manifestação de imediato já que esta não facilitará sua leitura nem o desenvolvimento tranquilo das personagens. (CF. FURTADO, 1980, p. 86). O sobrenatural atua como um antagonista, age para impedir ou atravessar o caminho do narrador. Sua presença opõe-se à continuação rotineira do narrador e, portanto, leva o narrador a questionar-se sobre sua aparição, levando o leitor a hesitar também.

Em “A vida eterna”, o narrador encontra-se envolvido por algo que se associa ao território do estranho – a presença de um desconhecido, excêntrica e vestida, com uma proposta de casamento sem possibilidade de recusa. Não se trata ainda de algo sobrenatural, mas de um acontecimento que interrompe o ritmo corriqueiro da vida do narrador. Afinal, a proposta, feita de maneira abrupta por um estranho e excêntrico homem, envolve duas alternativas bastante antagônicas: uma riqueza imediata ou a morte. É esse desequilíbrio da realidade, inscrita, no entanto, na racionalidade, que caracteriza o fantástico no conto machadiano. Para o estranho que adentra a casa do narrador no meio da noite, não há nada mais natural que a proposta apresentada. Nesse caso, o leitor (e o narrador) teria diante de si um louco apenas. Temos, assim, a polarização de suas posturas:

de um lado, a decisão e naturalidade do homem estranho; de outro, a inquietação e estranheza do narrador, personagem com a qual Machado cria a identificação de seu leitor. É interessante pensarmos que não há, em hipótese alguma, a problematização da figura do narrador, visto que o leitor pactua com este na existência de tal situação. Em outras palavras, a hesitação do leitor está na credibilidade da proposta feita pela figura estranha ou até mesmo em seu estado de lucidez, mas não no que conta o narrador de Machado. Isso por que um aspecto importante na construção narrativa do autor diz respeito à credibilidade de seu narrador:

Uma das marcas dessa forma criada por Machado é a autoridade com a qual o narrador se permite, a fim de legitimar o sentido problematizador que atribuiu ao episódio, lapidá-lo até que pareça algo natural e inquestionável. Mas, nada há de natural no conto machadiano. Tudo é resultado da forma condicionada pelo gosto do narrador. Ele é o responsável desde o pequeno intróito que delimita a função e intenção do conto, até sua forma, que dispensando o suporte naturalista, funda para cada conto uma lógica própria e interna. (FRANÇA, 2008, p. 39).³⁸

Para marcar de modo mais evidente a distinção entre o narrador (sujeito saudável mentalmente) e o estranho (com o qual o leitor jamais se identificará), Machado opta pela descrição que tende à objetividade (num primeiro momento):

(...) Era um sujeito alto e magro embuçado em um capote. Apenas lhe abri a porta, o homem entrou sem me pedir licença, e nem dizer cousa nenhuma.

(...)

Conservei-me de pé durante poucos instantes a ver se o desconhecido se resolvia a dizer alguma cousa, e durante esse tempo, apesar da impressão desagradável que o homem produzia em mim, examinei-lhe as feições e o vestuário.

Já disse que vinha embrulhado em um capote; ao sentar-se, abriu-se-lhe o capote, e vi que o homem calçava umas botas de couro branco, vestia calça de panno amarello e um collete verde, côres estas que, se estão bem n'uma bandeira, não se pôde com justiça dizer que adornem e aformosêem o corpo humano.

³⁸ Em outro momento, França adverte: “Ilude-se quem acredita que, ao nos depararmos com um narrador desse tipo, que justifica, atribui significado e interpreta, estamos sendo poupados de mais trabalho. Uma vez que a relação entre o leitor e a anedota do conto é intermediada pelas interpretações e juízos do narrador, o trabalho do leitor acaba sendo quase que dobrado e exigindo muito mais perspicácia e atenção para tentar, se possível, discernir entre a anedota e o discurso do narrador que a envolve. Asseguremos, inclusive, que no conto machadiano é mais fácil e menos importante visualizar a anedota em si e mais importante e complexo compreender as teorizações e os complementos interpretativos tecidos pelo narrador.” (FRANÇA, 2008, p. 37).

As feições erão mais estranhas que o vestuário. Tinha os olhos vesgos, um grande bigode, um nariz á moda de Cesar, boca rasgada, queixo saliente e beiços rôxos. As sobranceiras erão fartas, as pestanas longas, a testa estreita, coroando tudo uns cabellos grisalhos e em desordem.

O desconhecido (...) levantou os olhos para mim, e disse-me:

- Sente-se, meu rico senhor!

Era atrevimento receber eu ordens em minha propria casa.

(...)

- Chamo-me Tobias e sou formado em mathematicas.

Inclinei-me levemente.

O desconhecido continuou!

- Desconfio que hei de morrer amanhã; não se espante; tenho certeza de que amanhã vou para o outro mundo. (...)

O desconhecido tirou do bolso um quadrinho e entregou-m'o. Era uma miniatura; representava uma moça formosissima de feições. Restitui o quadro ao meu interlocutor esperando a explicação.

(...)

- Antes de morrer quero que o senhor se case com Eusebia; é esta a proposta que venho fazer-lhe; sendo que, no caso de aceitar o casamento, já aqui lhe deixo este maço de notas do banco para alfinetes, e no caso de recusar mando-lhe simplesmente uma bala á cabeça com este revolver que aqui trago.

E pôz sobre a mesa o maço de bilhetes do banco e o revolver engatilhado.

(JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 6-7).

A descrição objetiva descontextualizar a figura do estranho não só da realidade histórico-social do conto (dada pelas trivialidades de seu início), mas do mundo da razão. Tobias é apresentando não de modo isento, mas a partir de comentários do narrador a fim de marcar a excentricidade de seus traços físicos e de sua indumentária. Aquilo que pareceria ser uma descrição objetiva vai sendo moldada por meio da análise do narrador machadiano, que nos assevera a estranheza do homem não só por sua proposta, mas também por sua aparência. Dessa forma, “a apresentação dos personagens [dos contos machadianos] vai acontecer de uma forma peculiar. Sem dizer muito mais que seus nomes, o narrador deixa revelar pouco a pouco algo sobre eles”, observa Raquel Parrine (2009, p. 478). Isso porque o detalhamento inicial da caracterização das personagens, no caso do conto fantástico sobretudo, poderia intervir no propósito de manutenção da hesitação do leitor que deve acreditar, num primeiro momento, na loucura do estranho e compactuar com o narrador em seu incômodo com a situação. Assim, vemos que o próprio formato de conto, diminuto em detalhes e extensão acerca das personagens (inclusive sociais), favorece o gênero fantástico.

O nome Tobias alude a uma importante personagem bíblica, mostrando a intertextualidade existente entre o conto machadiano e o texto sagrado. O livro de Tobias,

localizado no Antigo Testamento, conta a história de um homem que se propõe a casar com Sara mesmo sabendo da maldição que havia sobre sua família – os noivos de Sara morriam antes de consumarem as núpcias. Tobias propõe como “cura” da maldição três dias de oração, afastando, assim, o mal que havia sobre a família da esposa, responsável pela morte de sete maridos. Considerando que uma das seções do *Jornal das Famílias* era dedicada à religião como “Mosaico” e “História” – ambas com textos de forte apelo religioso - e o tom conservador do periódico, é possível que o nome da personagem seja um índice de adiantamento da história, mesmo que esta sofra, na pena machadiana, modificações bastante esdrúxulas quanto à “maldição” e à função das personagens, já Tobias é o pai de Eusébia.

- Cale-se! cale-se! disse-me Eusebia assustada.

E foi cahir n’um sofá com as mãos no rosto.

(...)

- Desgraçado! é o senhor quem está perdido!

(...)Deos sabe que eu sou apenas um instrumento passivo nas mãos de todos esses homens. Escute. O senhor é o meu quinto marido; todos os annos, no mesmo dia e á mesma hora, dá-se n’esta casa a cerimonia que o senhor presenciou. Depois, todos me trazem para aqui com o meu noivo, o qual... (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 14).

O que vemos em “A vida eterna” é um aproveitamento do nome Tobias, indicando o lugar de origem da história machadiana que conserva a situação matrimonial associada à maldição e à ritualização (no caso do conto, referente à antropofagia e não à oração). Antes da aceitação da proposta, o narrador machadiano tenta, para compor a verossimilhança da história, argumentar sobre o casamento, aludindo a componentes sociais bastante conhecidos das jovens leitoras do *Jornal das Famílias*:

- Meu rico Sr. Tobias, é inutil dizer-lhe que eu sinto immensa satisfação com a proposta que me faz, e está longe de mim a idéia de recusar a mão de tão formosa creatura, e mais os seus contos de réis. Entretanto, peço-lhe que repare na minha idade; tenho setenta annos; a Sra. D. Eusebia apenas conta vinte dous. Não lhe parece um sacrificio sto que vamos impôr á sua filha?

Tobias sorriu, olhou para o revolver (...).

- Longe de mim, continuei eu, a idéia de offendêl-o; pelo contrario, se eu consultasse unicamente a minha ambição não diria palavra; mas é no interesse mesmo d’essa gentilissima dama, que eu já vou amando apezar dos meus setenta, é no interesse d’ella que eu lhe observo a disparidade que entre nós existe.

Estas palavras disse-as eu em voz alta a ver se o Dr. Vaz acordava; mas o meu amigo continuava mergulhado na cadeira e no somno.

- Não quero saber da sua idade, disse Tobias pondo o chapéu na cabeça e segurando no revolver; o que eu quero é que se case com Eusebia, e hoje mesmo. Se recusa, mato-o.

Tobias apontou-me o revolver. Que faria eu n'aquella alternativa, senão aceitar a moça e a riqueza, apesar de todos os meus escrúpulos?

- Caso! exclamei. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 7-8).

Ao aceitar a proposta de casamento (mediante a emergência da violência), o narrador machadiano dá continuidade à história, aprisionando-se à situação de estranheza (própria do fantástico) e a aspectos sociais importantes. Em relação ao primeiro aprisionamento, Filipe Furtado observa que, no fantástico, a personagem principal (ou o narrador, no caso) apresentada uma característica mais passiva, visto que sofre a ação ao invés praticá-la. (Cf. FURTADO, 1980, p. 86-87). A respeito disso, o narrador de “A vida eterna” aparenta ser um homem trivial, vivenciando sua tranquila rotina até que se torna “vítima” de um estranho. De fato, o que vemos é certa passividade do narrador que acaba por permitir a entrada de Tobias em sua casa, tarde da noite; recebe ordens em sua própria residência; não acorda seu amigo para pedir socorro. Nem sua disposição intelectual, pautada no discurso lógico relativo à negação do casamento, impõe-se sobre a proposta do estranho. Como vemos, o narrador machadiano se deixa aprisionar ao estranho. Mas essa situação de estranheza se refere a algo muito real, o casamento.

Durante o período que Tobias fica à espera do narrador – afinal, este precisa se compor para o casamento –, dois fatos chamam a atenção: a leitura e o sono profundo de Vaz, amigo do narrador.

- Sem demora. Vista-se enquanto eu leio.

Levantou-se, foi á minha estante, tirou um volume de D. Quixote, e foi sentar-se outra vez; e enquanto eu, mais morto que vivo, ia buscar á guarda-roupa a minha casaca, o desconhecido tomou uns oculos e preparou-se para ler.

- Quem é este sujeito que está dormindo tão tranquillo? perguntou elle enquanto limpava os oculos.

- É o Dr. Vaz, meu amigo; quer que lh'o apresente?

- Não, senhor, não é preciso, respondeu Tobias sorrindo maliciosamente. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 8)

O livro de Cervantes passaria quase despercebido se não fosse a loucura um de seus temas, funcionando, ao que parece, como um reforço da loucura de Tobias, isso porque “já no início do século 17, Cervantes ironizava os crédulos leitores das novelas de cavalaria e

dava início à segunda parte do *D. Quixote* com um ‘Prólogo ao Leitor’, fosse ele ‘ilustre, ou plebeu’ (...).” (GUIMARÃES, 2001, p. 5).

Mesmo com toda movimentação, Vaz continua a dormir, sugerindo algo também estranho a toda a situação. Esse aspecto marca a construção do fantástico no conto, visto que o despertar de Vaz poria fim à “vitimização” do narrador e, portanto, à continuidade da história.³⁹ Além disso, manter o sonho tranquilo de Vaz é marcar o apelo onírico do conto, alertando para sua solução final e para o que Ceserani chamou de “maquinário ficcional”. Assim, o sorriso malicioso de Tobias pode ser entendido como uma piscadela de olho do próprio narrador diante da credulidade de seu leitor. A verdade é que, de fato, não há nenhuma perturbação natural que possa causar uma estranheza irracional no leitor machadiano: estamos diante, apesar da situação insólita, da proposta de um casamento arranjado. Nada mais natural que isso para as jovens leitoras do *Jornal das Famílias*, filhas da elite brasileira da época.

A fim de construir uma solidez histórico-social, Machado continua a narrativa atentando para realidade do Rio de Janeiro dos oitocentos com a inserção das ruas da cidade, do carro à porta de casa e da descrição da casa de Tobias. Uma casa adornada de modo a ostentar o poder financeiro e o bom gosto do anfitrião, mesmo que tal casa não se harmonize bem às vestimentas de seu proprietário: “(...) confesso que a riqueza da casa me assombrava cada vez mais, e não só a riqueza, senão também o gosto e a arte com que estava preparada.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 10). Essa desarmonia entre a descrição da casa e a das vestimentas da personagem, num primeiro momento estranha, marca, no entanto, algo importante para a construção de realidade do conto, pois Tobias vai se configurando apenas como um homem excêntrico e pai zeloso, disposto a casar sua filha com Camilo (por acreditar que morrerá no dia seguinte) – o que nos leva a pensar que Camilo possa ser, apesar da idade, um homem conveniente.

(...) Tudo alli era estranho e magnifico. No fundo, em frente da porta de entrada, havia uma grande aguia de madeira fingindo bronze, encostada á parede, com as azas abertas, e preparando-se como para voar. Do bico da aguia pendia um grande espelho, cuja parte inferior estava presa ás

³⁹ Dr. Vaz aparecerá ao narrador pouco antes do casamento com Eusébia. Acordará e terá consigo uma carta escrita pelo Sr. Tobias comunicando-lhe o casamento do amigo e deixando a seu dispor um carro para conduzi-lo ao local da cerimônia. Estranhamente, Camilo e Dr. Vaz não se mostram surpresos com a chegada de Vazi. Camilo recorre à lógica acreditando na conveniência de não ter acordado o amigo, já que o “prudente” Sr. Tobias lhe havia escrito um bilhete para comunicar o evento. (Cf. JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 11-12).

garras, conservando assim a posição inclinada que costuma ter um espelho de parede. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 10).

Para Todorov, a presença de um espelho nas narrativas fantásticas é dada quando as personagens devem “dar um passo decisivo em direção ao sobrenatural”. (TODOROV, 1975, p. 129), pondo em cena, assim, a transição do mundo lógico e racional (que apresenta explicações racionais para fatos estranhos) para o mundo não natural.⁴⁰ Isso é o que ocorre, de fato, no conto de Machado: a cena e o ambiente do casamento serão marcados não mais pelo estranho, mas pelo não humano, pelo menos na cultura das personagens (situadas no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro). Todos os presentes no casamento são pessoas velhas, exceto a noiva.

Descrições como as presentes em “A vida eterna” são realistas por acentuarem traços representativos do real. Para Furtado, “o discurso fantástico deverá evitá-la [a descrição do espaço até à saciedade] como um perigo sempre impendente. (...) a diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados (...). (Cf. FURTADO, 1980, p. 120-121) – as descrições de espaço trazem em seus dois momentos casas; a primeira do narrador, a segunda do Sr. Tobias. A descrição do interior das casas do conto chama bastante atenção, pois são referidos sempre quartos, cômodos ou salões, que se escondem por detrás de inúmeras portas, como se o leitor estivesse adentrando em um labirinto. Essa situação de confusão, de sufocamento e de aprisionamento se associa bem ao clima da história e ao gênero fantástico, visto que tal estrutura espacial fechada seria herdada do romance gótico com seus castelos medievais decadentes, criptas, túmulos, poços, porões. (Cf. FURTADO, 1980, p. 123). Vejamos, por exemplo, o aparecimento de Eusébia, a filha de Tobias:

Atravessámos uma sala e chegámos diante de uma porta, meia aberta, dando para outra sala ricamente illuminada. Abrirão a porta dous lacaios, e todos nós entrámos.

Ao fundo, sentada n’um riquissimo divan azul, estava já prompta e deslumbrante de belleza a Sra. D. Eusebia. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 13).

Diante da beleza de Eusébia, Camilo da Anunciação sente-se envergonhado. Sua beleza e afabilidade o deixam, no entanto, apaixonado. Chama a atenção do leitor o modo

⁴⁰ A descrição, em “A vida eterna”, prende-se ao necessário, sendo, pois, a ênfase no espelho importante por tratar-se de um elemento simbólico.

cordado com o qual a moça aceita tal casamento, esperando, ainda, poder corresponder aos méritos do marido. Se por um lado, podemos entender a situação com certa descrença; por outro, estamos diante de um painel social bastante restritivo à vontade feminina.

Aprisionado à rede do casamento e às consequências do ato, Camilo, tal qual Dom Quixote, tenta lutar contra monstros gigantes, os seus moinhos de vento. A felicidade da paixão súbita e o gosto amargo da morte eminente causam confusão ao narrador: “Cobriose-me a testa de um suor frior; as pernas entrarão a tremer-me, e eu para não cair assenteime ao pé d’ella no sofá. Pedi-lhe que me explicasse as suas palavras.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 14). Nas mãos de Tobias não está apenas a vida de Camilo da Anunciação, mas também a felicidade da filha – infinitamente bela e infeliz. Temos um casamento arranjado pelo pai, sem o desejo consentido da filha, que não chega a ser consumado pelo possível assassinato do marido. Por tratar-se de um conto publicado num periódico que se dedicava à “instrução moral” das jovens leitoras, cabe também salientar os riscos e infelicidades de casamentos arranjados, alertando tanto as jovens quanto seus velhos pretendentes.

Nas tendências literárias românticas, o casamento era algo perpetuado como o caminho ideal da felicidade de seus amantes e fechamento marcante de alguns textos do *Jornal das Famílias*. Muitos textos machadianos vão além do casamento – alguns se iniciam com essa cena, por exemplo – e desmistificam os excessos do ideal romântico, desconstruindo, de forma discreta, a felicidade matrimonial e explicitando os interesses pessoais e materiais envolvidos no casamento, conforme observa Crestani (2007, p. 20-21). Machado transforma o ideal romântico dos oitocentos numa cena macabra, na qual o horror (fantástico) de Lovecraft parece falar mais alto. A sugestão macabra fica, inicialmente, por conta da leitura do manuscrito, achado há um mês por Eusébia:

“Elixir da eternidade, encontrado n’uma ruina do Egypto, no anno de 402. Em nome da aguia preta e dos sete meninos do Septentrião, salve. Quando se juntarem vinte pessoas e quizerem gozar do inapreciavel privilegio de uma vida eterna, devem organizar uma associação secreta, e ceiar todos os annos do dia de S. Bartholomêo, um velho maior de sessenta annos de idade, assado no forno, e beber vinho por cima.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 15).

No trecho citado, vemos novamente a referência à águia que ornava o espelho na entrada da casa; o pássaro funciona como uma espécie de indicativo da formação da seita que a referencia. O ritual antropofágico, real em sua essência, assume, aqui, um caráter

cômico (comer assado um velho para se ficar eterno!), mas também fantástico, porque mágico. Assentando a história no nível do real e do crível, o narrador deixa clara sua angústia diante da possibilidade da morte: “(...) parecia-me tão absurdo o meio de comprar a eternidade com um festim de anthropophagos, que o meu espirito pairava entre a duvida e o receio, acreditava e não acreditava, tinha medo e perguntava porque?” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 16). O questionamento do narrador encontra reflexo no leitor que, mediante o horror e a possibilidade do grotesco, sente a comicidade da cena e das palavras de Camilo. Neste trecho, podemos observar o que Ceserani coloca como “teatralidade”, denunciando o artificialismo da situação. (Cf. CESERANI, 2006, p. 75).

Fundamentado na hesitação do leitor diante dos acontecimentos, o narrador aumenta a tensão do conto ao descrever sua captura e preparação para o sacrifício do qual falava o pergaminho:

Deitáráo-me em cima de uma mesa atado de pés e mãos, e puzerão-se todos á roda de mim, ficando á minha cabeceira um lacaio armado com um punhal.

Depois entrou toda a companhia a entoar um côro em que eu só distinguia as palavras: *Em nome da aguia preta e dos sete meninos do Septentrião*.

Corria-me o suor em bagas; eu quasi nada via; a idéa de morrer era horrivel, apesar dos meus setenta annos, em que já o mundo não deixa saudades.

Parou o côro e o padre disse com voz forte e pausada:

- Atenção! Faça o punhal a sua obra! (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 17).

A descrição da cena violenta enfatiza não só o procedimento do ritual, mas, sobretudo, o medo do narrador diante da morte. Mesmo próximo da morte, Camilo tem consciência para refletir sobre ela, deixando revelar a comicidade (e, portanto, a farsa) da situação: “... a idéa de morrer era horrivel, apesar dos meus setenta annos, em que já o mundo não deixa saudades. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 17). A própria teatralidade do ritual, encenado até o último grau (lacaio com o punhal; coro que entra; a “voz forte e pausada” do padre que exclama “Atenção! Faça o punhal a sua obra!”), já desponta para sua falsidade, antevendo a solução final do conto:

Luzio-me pelos olhos a lamina do punhal, que se cravou todo no coração; o sangue jorrou-me do peito e inundou a mesa; eu entre convulsões mortaes dei o ultimo suspiro.

Estava morto, completamente morto, e entretanto ouvia tudo á roda de mim; restava-me uma certa consciencia d’este mundo a que já não pertencia. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 17).

De acordo com Furtado, ao narrador cabe duvidar do sobrenatural que lhe é apresentado, demonstrando, como personagem, sua perplexidade diante do ocorrido. (Cf. FURTADO, 1980, p. 135). Mesmo morto, Camilo da Anunciação ouve tudo à sua volta. E é essa consciência viva, mesmo diante da morte física narrada, que desfaz inicialmente o fantástico e o estado de hesitação que caracterizava o conto, e propõe uma saída racional para o caso:

De repente ouvi a voz do Vaz.
 - Que é isso, ó Camillo, que é isso? dizia elle.
 Abri os olhos e achei-me deitado no sofá em minha casa; Vaz estava ao pé de mim.
 (...)
 Examinei-me: tinha as pernas, os braços e o nariz. O quarto era o meu.
 (...)
 - Que pesadelo tiveste! disse elle. Estava eu a dormir quando acordei com os teus gritos.
 - Ainda bem, disse eu. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1870, p. 18).

Ancorado pelo mundo onírico, Machado fecha seu conto tranquilizando as gentis leitoras do *Jornal das Famílias*. Trata-se, como vimos no primeiro capítulo de nossa dissertação, de uma saída prevista pelo gênero, o qual Todorov chamou de “fantástico-estranho”, pois há uma explicação racional para os acontecimentos narrados, dentre as quais se destacam “o acaso, as coincidências, (...) o sonho (...) a influencia de drogas (...), as fraudes, os jogos falseados (...), a ilusão dos sentidos (...), enfim, a loucura (...)”. (TODOROV, 1975, p. 51-52). Não estamos diante de um louco, como inicialmente o conto previa a partir da caracterização de Tobias, muito menos de um pai zeloso pelo destino da filha diante de sua morte (preocupado em casá-la com um homem mais velho), mas tão somente de um narrador adormecido depois de uma farta refeição. Essa solução onírica para o final do conto estava prevista, no entanto, em sua cena inicial, na sugestão natural do sono depois da refeição. Ou seja, Machado havia, na esteira das orientações de Poe a respeito da composição literária, definido de antemão o final de seu conto.

Como última estratégia machadiana, fica a sugestão de transformar o pesadelo do narrador em narrativa para o *Jornal das Famílias*. Tal estratégia, de fundo publicitário evidente, é inscrita na realidade do mundo das leitoras de Machado ao lerem uma narrativa chamada “A vida eterna”, na edição de janeiro de 1870, assinada por tal Camillo da Anunciação.

3.2 “Os óculos de Pedro Antão”: os óculos da imaginação

Conforme já apontado por Fernandes, “Os óculos de Pedro Antão” pode ser considerado um conto fantástico-policial ao modo de Poe, pois Machado narra através de possíveis eventos sobrenaturais a explicação de um crime. Porém, como parte da mitigação do fantástico, tudo se esclarece à luz da razão. (Cf. FERNANDES, 1999, p. 79). Para Fernandes, Machado de Assis escreve este conto demonstrando sua admiração por Poe, importante escritor do gênero fantástico no século XIX, a partir do momento que assemelha sua estrutura narrativa aos esquemas macabros-policiais de Poe. (FERNANDES, 1999, p. 71).

Considerando a afirmação de Fernandes, podemos perceber que tanto em “Os óculos de Pedro Antão” quanto, por exemplo, em “A carta roubada” (1844), de Poe, temos indícios que compõem o que podemos chamar de investigação policial, mesmo que no caso do conto machadiano não estejamos tratando com um detetive. Pedro, o narrador do conto, é um médico que constrói uma história de crime a partir do que ele acredita serem evidências, todas ligadas à vida de Pedro Antão.

Em “A carta roubada”, temos a história de um crime que é solucionado por Dupin. Trata-se do roubo de uma carta sobre o qual todos sabem quem é o ladrão; o expediente, nesse caso, é descobrir a carta (estrategicamente bem escondida pelo ladrão) e devolvê-la a seu dono sem maiores escândalos. O chefe de polícia de Paris (Monsieur G) inicia a investigação do roubo, pautado pela razão e pela lógica e instrumentalizado pela ciência forense que prevê, entre outras coisas, a revista detida do local suspeito. A linha investigativa de Dupin, não menos lógica, caminha, no entanto, para outro princípio: o de entendimento da mente do ladrão, que conhecia os métodos policiais.

No conto de Poe o que temos é um detetive que se esforça para compor uma história que leve à carta, examinando para isso elementos da psicologia de seu ladrão. No conto machadiano, tal estratégia é também utilizada por Pedro que, por meio de alguns elementos da vida de Antão e de objetos encontrados na casa, trata de tecer um romance sobre sua morte. Em ambos os casos, temos personagens imaginativas que buscam racionalizar sobre aspectos a fim de compor uma história explicativa sobre o objeto que investigam.

“Os óculos de Pedro Antão” narra a história de um sobrinho (José Mendonça) que, após a morte do tio (Pedro Antão), recebe como herança a casa no qual este viveu recluso por anos. Apesar de a morte ter ocorrido há dez meses, só neste momento o sobrinho tem a permissão, segundo o testamento, de tomar posse de sua herança. Para isso, ele convida seu amigo Pedro a conhecer a tal casa. Como parte da excentricidade do caráter de Pedro, o encontro é marcado para meia noite, sugerindo já o clima de terror do conto, reforçado pela entrada na casa.

Não foi fácil a subida, por que, de quando em quando, surgia de um lado um rato, que esbarrava em nossas pernas e duas ou tres baratas, assustadas com os inquilinos voáram de um lado para o outro, indo esbarrar nas paredes, e escorregando depois até o chão. Alem d’isso, sentiamos aquelle máo odor que exhala uma casa fechada durante muito tempo. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p.82).

Olhei e vi a um canto da sala dois olhos verdes fitos sobre nós. Quis aproximar-me; Mendonça agarrou-me pelas abas do paletó. Fiz um esforço e fui até o canto ver o que eram aquelles olhos.

Dei uma gargalhada.

Era um gato preto que alli se achava, o qual, assustado com a gargalhada deitou a correr, desceu a escada e não appareceu mais. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 87).

A descrição da casa e de alguns elementos (cheiro ruim, baratas e ratos e a aparição de um gato preto) marca bem a temática do fantástico, pois é recorrente o uso de ambientes escuros e noturnos como prefiguração do sobrenatural, sobretudo quando o tema está associado ao mundo demoníaco por meio da sugestão de bruxaria, da qual o gato aparece como um índice importante.

- Está feito; tu explicas tudo. Mas é porque até aqui a symetria das cousas te favorece. Christo e Satanaz ao lado um do outro é uma symetria de poeta; mas eu creio que Pedro Antão era outra cousa. Olha aqui para o chão; vês esta reunião de cousas extravagantes? Um par de chinellas, uma imagem da Virgem, uma trança de cabellos amarellos, um baralho de cartas, uma cruz, uma pagina de hebraico; vês?...

(...)

- Bem digo eu; aqui ha cousa. Estes objectos dizem claramente que Pedro Antão era feiticeiro. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 84-85).

O detalhamento de alguns elementos, carregados de sentido pelo narrador da história, ajudam a dimensionar o clima fantástico do conto, associando a figura de Pedro ao

do demônio por meio da bruxaria. Da mesma forma, a citação textual do nome de Hoffmann a propósito do cachimbo diabólico reforça a associação do conto machadiano ao fantástico: “Apenas vimos sobre uma mesa um cachimbo allemão, que necessariamente devia ter pertencido ao cavalleiro Theodoro Hoffmann, pois a sua forma era de todo fantástica.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 83). A referência ao nome do escritor alemão não só serve para marcar a filiação do conto de Machado ao fantástico, como este é anunciado pelo narrador da história: “Havia sobre a secretaria dois bustos de marmore, e que aqui começa o fantastico: uma era a cabeça do Christo, outra a de Satanaz. Christo estava á direita, Satanaz á esquerda.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 84). Além da referência ao gênero, Machado observa elementos ligados ao sobrenatural a partir da mística cristã: Cristo e Diabo, céu e inferno, localizando, por meio da associação de Antão ao mundo da bruxaria, ao diabólico. Para Todorov, “Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos.” (TODOROV, 1975, p. 30-31). Atribuir ligações de Antão com o sobrenatural é abrir a porta ao questionamento primordial do fantástico: existe ou não? Assim, o leitor não opta por acreditar no uso da bruxaria de Antão, na sua eficiência, mas acata ao escrito pelo autor, esperando o que segue a narrativa.

O narrador embarca na interpretação da personalidade do tio, projetando explicações imaginárias para os elementos que compõem o ambiente, uma vez que acredita em sortilégios, diferentemente de Mendonça. É como se, pelo exercício da imaginação e do preenchimento das lacunas da vida de Pedro Antão, ele trouxesse o morto à vida. “Um par de chinellas, uma imagem da Virgem, uma trança de cabellos amarelos, um baralho de cartas, uma cruz, uma pagina de hebraico (...). Estes objectos dizem claramente que Pedro Antão era feiticeiro.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 85).

O conto é narrado, por Pedro, três anos após a tomada de posse da herança pelo sobrinho de Antão, sendo apresentado pelo narrador como história verdadeira:

Está já o leitor um pouco atrapalhado com este intróito que lhe parece mais de folhetim que de romance ou então pergunta consigo mesmo a qual d'estas cousas attribuiu eu os oculos de Pedro Antão. Isto não é folhetim, nem romance: é uma narração fiel do que me aconteceu ha cerca de tres annos: é chronica. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 81).

Tal estratégia de afirmação da verdade serve para despertar o interesse do leitor, já imerso na leitura da história por meio de um início pouco convencional a um romance:

Tres causas diversas podem aconselhar o uso dos oculos. A primeira de todas é a debilidade de orgão visual, causa legitima, menos commum do que parece e mais vulgar do que devia ser. Vê-se hoje um rapaz entrado na puberdade e já adornado com um par de oculos, não por gosto, senão por necessidade. A natureza conspira para estabelecer o reinado dos myopes.

Outra causa do uso d'estes auxilios da vista é a moda, o capricho, ou, como diz Rodrigues Lobo, a galantaria. O ameno escriptor exprime-se d'este modo: “Assim é que até de oculos, que se inventáram para remediar defeitos da natureza, vi eu já trazer a alguns por galantaria.” Effectivamente quem quizer passar por verdadeiro homem do tom deve trazer, não direi oculos fixos que é só proprio de sabios e estadistas, mas estas famosas *lunetas-pensis* que são uteis, commodas e graciosas, dam bom aspecto, fascinam as mulheres, servem para os casos difficeis e duram muito.

Da terceira causa quem no dá noticia é nem mais nem menos o gravissimo Montesquieu. Diz elle: “Os oculos fazem ver demonstrativamente que o homem que os traz é consummado nas sciencias, por modo que um nariz ornado com elles deve ser tido, sem contestação por nariz de sabio.” Conclue-se d'isto que a natureza é uma causa secundaria dos estragos da vista e que o desejo de parecer ou de brilhar produz o maior numero dos casos em que é necessario a arte do Reis. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 80-81).

Ou seja, o leitor é logo colocado diante de uma oposição estranha (visto a continuidade da história): romance *versus* verdade. E a introdução do conto, pautada pela dissertação a respeito do uso dos óculos, ajuda a marcar a distância do escrito ao romance. Apesar do aviso do narrador quanto à veracidade da história, o que temos a seguir é a ficcionalização da vida de Pedro Antão. Em resumo, temos um narrador que afirma que tudo é verdade quanto está, de fato, romaneando. Trata-se, já de saída, de um narrador pouco confiável, mas que se apresenta como superior ao leitor,⁴¹ igualado este ao amigo de

⁴¹ Algo que afirma a superioridade do narrador são as citações a filósofos como argumentos de autoridade: “- Já vês, disse eu voltando ao meu assumpto, já vês que teu tio tinha gosto; Raphael e Velasquez, são alguma cousa. Vamos ver o resto da casa.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 83). “A coragem de muita gente não tem outra explicação. Não é sempre por valentia que os homens são valentes, diz Larocheffoucault. (...) - O tio juntava-os para emblema da vida humana, que se compõe do mal e do bem; o bem está aqui para corrigir o mal. É o *Ceci tuera cela*, de Victor Hugo.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 84). “- Deve ser hebraico. Eu não conheço essas linguas, mas conheço os caracteres; estes são hebraicos.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 85).

Pedro, José Mendonça. Isso porque Mendonça faz o papel de “leitor” da história da vida de Antão contada por Pedro, fato assumido pelo próprio narrador da história, como se fosse um lapso:

- Meu amigo; chama-se a isto penetrar além da superfície dos factos. Vae ouvindo. A noite do enterro do criado, era a noite do rapto de Cecilia; tudo estava preparado. Pedro Antão aguardou silenciosamente a hora marcada por elle, isto é, meia noite. O leitor facilmente calculará...
- Que leitor?
- Foi engano. Quero dizer que tu facilmente calcularás as emoções do namorado antes de commetter o rapto. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, maio de 1874, p. 131).

Ou seja, aqui a identificação do leitor não se dá com o narrador da história, mas com seu amigo, que assume um papel incrédulo, no começo da narrativa, buscando desmontar os jogos de raciocínio de seu amigo:

- Seguia-me outra sala menos que a primeira, onde nada havia que seja digno de nota. Apenas vimos sobre uma mesa um cachimbo allemão, que necessariamente devia ter pertencido ao cavalleiro Theodoro Hoffmann, pois a sua forma era de todo fantastica. Representava uma figura do diabo, com chapéo de tres bicos, cruzando as pernas, que eram de cabra.
- Olé! disse Mendonça; o tio fumava!
 - Parece que sim; e o cachimbo não me parece orthodoxo.
 - Pelo contrario, respondeu Mendonça; não pode ser mais orthodoxo do que é; metter fogo na cabeça do diabo não te parece digno de um servo de Deus? (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 83).

Havia sobre a secretaria dois bustos de marmore, e que aqui comece o fantastico: uma era a cabeça do Christo, outra a de Satanaz. Christo estava á direita, Satanaz á esquerda.

(...)

- O tio juntava-os para emblema da vida humana, que se compõe do mal e do bem; o bem está aqui para corrigir o mal. É o *Ceci tuera cela*, de Victor Hugo. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 84).

Quando toda a vizinhança estava recolhida, trepava elle ao telhado e ia conversar por baixo da janella de Cecilia até que vinha a madrugada e Pedro Antão para casa com o coração mais tranquillo...

- E uma constipação no lombo.
- Não se rias, Mendonça; és um espirito futil. Ouve o resto, e verás que tudo se explica; eu aprendi a arte de interpretar as cousas mais insignificantes. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 98).

Aos poucos, Mendonça vai sendo convencido pelos argumentos lógicos de Pedro, afirmando a autoridade narrativa do amigo: “- Mas, Pedro, é impossivel que tu não saibas

d'isto por outro modo que não o conjectural. Estás fallando de maneira que parece ter assistido a tudo... Sabias alguma cousa?" (JORNAL DAS FAMÍLIAS, maio de 1874, p. 131).

Há na narrativa, portanto, uma oposição entre as duas personagens principais, oposição esta que está alicerçada na relação conflitante entre razão e imaginação, apontando um dos temas recorrentes do fantástico.

Os diálogos entre Pedro e Mendonça ilustram essa oposição a todo o momento: "(...) tu queres a herança do tio, e eu quero conhecer o homem. A sala é um primeiro indicio." (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 82-83). Mendonça analisa a casa, fruto de sua herança, enquanto Pedro quer desvendar o homem por detrás da casa, preenchendo, com sua imaginação, as lacunas da vida do morto. Esse contraponto entre os personagens evidencia a hesitação do gênero, fundamental segundo Todorov, pois o leitor é levado de um lado a outro, dependendo dos argumentos narrativos de cada um dos homens: "Viste aqui uma casa velha, trastes velhos, ares velhos, nada mais. Eu vi aqui dentro uma historia misteriosa." (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 87).

Em oposição ao noturno e seus mistérios, a claridade do dia seguinte parece evidenciar a clarificação dos fatos. Às dez horas da manhã, quando Pedro e Mendonça voltam para abrir a gaveta da escrivaninha de Antão, onde estariam as evidências de toda a história construída pelo narrador, dá-se a finalização do conto. A abertura da gavetinha secreta põe fim ao mistério, dissolvendo toda a nuvem ficcional criada pelo Pedro:

Mendonça abriu o rolo. Continha uma folha de papel com as seguintes palavras:

"Meu sobrinho. Deixo o mundo sem saudades. Vivo recluso tanto tempo para me acostumar á morte. Ultimamente li algumas obras de philosophia da historia, e ates cousas vi, taes explicações encontrei de factos até aqui reconhecidos, que tive uma idéa excentrica. Deixei ahi uma escada de seda, uns oculos verdes, que eu nunca usei, e outros objectos, afim de que tu ou algum pascacio igual inventassem a meu respeito um romance, que toda gente acreditaria até o achado d'este papel. Livra-te da philosophia da historia." (JORNAL DAS FAMÍLIAS, maio de 1874, p. 134).

Se por um lado há um pedido de Antão para que se viva à luz da razão e não do imaginário, sugerindo as leitoras machadianas o perigo da imaginação e dos excessos românticos; por outro lado, Machado, por meio de Antão, atesta a soberania do imaginário em relação à razão, pois o conto (e a historia de Antão) nasce, enfim, da mente imaginosa e especulativa de Pedro.

“Os óculos de Pedro Antão” foi apresentado no *Jornal das Famílias* em três partes, as quais se podem resumir da seguinte maneira. A primeira parte do conto tem por finalidade apresentar as personagens e marcar a oposição entre os amigos, um imaginativo e curioso; outro, racional e prático. Além disso, nesta primeira parte, são descritos os objetos que ajudarão na composição do romance em torno da vida de Pedro Antão, apresentado ao leitor com um sujeito singular envolto em um mistério. É dessa forma que Machado termina a primeira parte do conto, aguçando a curiosidade de seu leitor para as razões da reclusão de Antão.

A segunda parte trata de apresentar a versão de Pedro sobre a reclusão de Antão, reportando esta a uma paixão proibida. Apesar de marcar a proibição amorosa, o narrador não trata de explicá-la, deixando a cargo de seus leitores (sobretudo leitoras) as causas do empecilho amoroso. Esta parte, além de explicitar o amor entre “Cecília” e Antão, marcando um exagero sentimental,⁴² evidencia o grau de intromissão paterna na felicidade da filha, arranjando-lhe um casamento de conveniência.

- Não descansou o pae de Cecilia em quanto não lhe arranjou um casamento. Apresentou-lhe um dia um rapaz dizendo que era o seu noivo. Imagina o coração da pobre noiva ao saber de semelhante noticia. Não ousou dizer abertamente ao pae que não queria o noivo; mas pediu para reflectir tres dias; e communicou isso a teu tio. Imagina a dôr do homem. Que luta aquella! O amor e o dever, - luta terrivel á qual teu tio teria succumbido se não fôra a grande alma que, Deus lhe deu. Que diria á moça? (JORNAL DAS FAMÍLIAS, abril de 1874, p. 101).

Tal temática, já vista em “A vida eterna” a propósito do casamento entre Camilo e Eusébia (e subordinação feminina ao ato paterno), volta a aparecer, ressaltando a importância do assunto em um periódico voltado, sobretudo, para mulheres. Assim, mesmo dotando seu conto de elementos associados ao mundo fantástico, por meio do demoníaco, Machado trata de marcar as expectativas/vivências de suas leitoras, dando-lhes uma

⁴² “Na primeira noite em que Pedro Antão subio á casa houve na sua alma uma verdadeira luta. Eram os ultimos lampejos da virtude; digo virtude, porque o acto de escalar uma janella constitue um crime para qualquer, quanto mais para um homem d’aquella força! Mas a paixão e a piedade vencêram; teu tio atravessou o telhado com a escada debaixo do braço. A fiel Monica lá estava e ajudou a preparar a escada; depois subio Pedro Antão mais lesto que um menino trepando por uma mangueira acima. Não se descreve a scena do encontro dos dois amantes ao cabo de tanto tempo. Cecilia estava mais pallida, que o linho dos lençoes; o tio ajôelhou e derramou lagrimas de dôr... Que scena aquella! oh! os que amáram sabem o que é aquillo!” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, abril de 1874, p. 100).

história de amor proibido e de casamento arranjado, tópicas de interesse a jovens futuras esposas e mães de família. Dessa forma, como já observado nesta dissertação, Machado associa-se ao gênero fantástico, subordinando este ao tema amoroso, conforme demonstrado por Pereira (2012b, p. 281) em sua análise de “O capitão Mendonça”, conto que, na esteira de “A vida eterna”, dissipa o fantástico por meio do expediente onírico.

A citação acima, terminada com um pergunta retórica às leitoras, aumenta a tensão da história e a inscreve na técnica folhetinesca por meio do prolongamento do suspense; afinal, o que dirá/fará Cecília é o que as leitoras se perguntam.

O reencontro dos amantes que não se viam há tempos, a dificuldade e as estratégias para seus encontros cotidianos, o impedimento do pai da moça pretendida, a luta para que prevalecesse o amor romântico entre os personagens e o final trágico, impedindo a realização desse amor – todos são elementos comuns ao amor romântico, como vemos, destilados nas páginas do *Jornal das Famílias* para satisfação de seu público.

A terceira parte do conto apresenta não só a solução final da narrativa, mas sobretudo a solução final dos amantes (a sugestão do rapto, o assassinato cometido por Antão, a separação final, etc.). Em tom humorado, depois de tantas idas e vindas pelos telhados e da possibilidade de morte por tiro, a morte de Antão se dá por uma queda da escada, tal qual narrada por seu sobrinho no começo da história:

- (...) De que morreu o tio?
 - De uma queda.
 - Dentro de casa?
 - Sim. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, março de 1874, p. 85).

Um aspecto bastante interessante em “Os óculos de Pedro Antão” diz respeito ao que Ceserani aponta como presença niilista no fantástico. Para o crítico, “Loucura e niilismo frequentemente se juntam, não só nos acontecimentos de muitos contos fantásticos, mas também na biografia externa de alguns personagens exemplares (...)” (CESERANI, 2006, p. 88). A personagem central do enredo, aquela que é objeto do próprio conto e sem a qual não haveria história (Pedro Antão), é como o emblema do vazio. Não se sabe muita coisa a seu respeito, exceto que morreu e deixou uma casa ao sobrinho que deveria ser aberta somente dez meses depois de sua morte. Tudo o que se cria a respeito desse personagem é por meio da imaginação de Pedro através dos objetos encontrados na casa. Pedro Antão representa o vazio, o nada, o vão que tenta ser preenchido pelo imaginário diante de toda racionalidade oitocentista.

3.3 “Sem olhos”: o universo da loucura machadiana

Publicado em três edições do *Jornal das Famílias* (de dezembro de 1876 a fevereiro de 1877), o conto “Sem olhos”, assinado por Machado de Assis, conta a história de um grupo de amigos que discute sobre a veracidade das histórias de fantasmas enquanto é servido um chá. Entre amenidades, risos e comentários céticos, todos concentram a atenção no desembargador Cruz, quando este relata seriamente uma experiência tida quando jovem.

Já de saída, o conto esboça, no entanto, a constituição de dois grupos diversos: aquele que discute questões de alta transcendência, formado por “homens graves”: O Desembargador Cruz, o Senhor Vasconcelos (anfitrião do chá) e Bento Soares; e aquele formado pelo Bacharel Antunes e duas senhoras casadas, Maria do Ceo (esposa de Soares) e a senhora Vasconcelos.

A conversa porem bifurcou-se; em quanto o desembargador referia a Bento Soares e ao dono da casa algumas noticias relativas a crenças populares antigas e modernas; as duas senhoras conversavam com o bacharel, sobre um ponto de *toilette*. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, dezembro de 1876, p. 357).

Este último mantém-se unido por assuntos cotidianos, rasteiros e frívolos, dos quais a exuberância e beleza do vestido de Maria do Ceo e ela própria são o tema principal. Há mesmo a sugestão de um clima de flerte entre o bacharel e a esposa de Bento que é descrita pelo narrador do conto em terceira pessoa focalizado, no entanto, nas impressões do bacharel Antunes, como um ser dúbio: meio santa, meio demônio.

Maria do Ceo era uma mulher bella, ainda que baixinha, ou talvez por isso mesmo, por quanto as feições eram consoantes á estatura; tinha uns olhos miúdos e redondos, uma boquinha que o bacharel comparava a um botão de rosa, e um nariz que o poeta biblico só por hyperbole poderia comparar a torre de Galaad. A mão que essa sim era um lyrio dos valles, - *lilium convalium*, - parecia arrancada a alguma estatua, não de Venus, mas de seu filho; e eu peço perdão d’esta mistura de cousas sagradas com profanas, a que sou obrigado pela natureza mesma de Maria do Ceo. Quieta, podiam pol-a n’um altas; mas, se movia os olhos era pouco menos que um demonio. Tinha um jeito peculiar de usar d’elles que enfeitiçou alguns annos antes a gravidade de Bento Soares, phenomeno que o bacharel Antunes achava o mais natural do mundo. Vestia nessa noite um vestido côr de perola, objecto da conversa entre o bacharel e as duas senhoras. Antunes, sem contestar que a cor de perola ia

perfeitamente á esposa de Bento Soares, opinava que era geral acontecer o mesmo ás demais cores; donde se pode razoavelmente inferir que em seu parecer a porção mais bella de Maria não era o vestido, mas ella mesma. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, dezembro de 1876, p. 357).

Essa duplicidade feminina, vista na descrição de Maria do Ceo, já coloca em cena não só a questão amorosa que repassará de maneira pontual o conto e a história relatada pelo desembargador Cruz (afinal, temos a sugestão de um flerte entre uma senhora casada e um jovem solteiro prenunciando a história de Damasceno) como serve para moldar a estrutura inicial da narrativa machadiana, inscrita na duplicação: dois grupos (o sério e o frívolo), duas histórias (a história do chá e a história de Damasceno), dois narradores (em terceira pessoa e o desembargador Cruz), além dos céticos e crentes em relação às almas do outro mundo. Nesse sentido, todas as duplicidades são irmanadas pela emergência do sobrenatural, por mais que a plateia do desembargador não creia em situações do além-mundo.

Bento Soares estava profundamente convencido que o mundo todo tinha por limites os do districto em que elle morava, e que a especie humana apparecera na terra no primeiro dia de Abril de 1832, data de seu nascimento. Esta convicção diminuia ou antes eliminava certos phenomenos psicologicos e reduzia a historia do planeta e de seus habitantes a uma certidão de baptismo e varios acontecimentos locais. Não havia para elle tempos pre-historicos, havia tempo pre-soaricos. D'ahi vinha que, não crendo elle certas lendas e contos da carocha, mal podia comprehender que houvesse homem no mundo capaz de ter crido n'elles uma vez ao menos. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, dezembro de 1876, p. 357).

As conversas sérias do primeiro grupo ocupam, na primeira parte do conto, assunto geral de todos, curiosos em ouvir a história do desembargador Cruz. Aos 22 anos, o desembargador teve, por pouco tempo, um vizinho chamado Damasceno Rodrigues, que morava no andar acima do seu. Um senhor excêntrico e com aspecto enfermo que, numa noite ao passar muito mal, conta ao desembargador a história de uma paixão não correspondida que teve. Apaixonado por uma jovem já casada, Lucinda, teve na troca apaixonada de olhar a sentença de morte da amada. O enciumado marido de Lucinda, como punição à troca de olhar, arranca-lhe os olhos com um ferro em brasa. O fantasma da amada viria, então, visitar Damasceno à noite, aparecendo para o próprio desembargador. A narrativa não explica de maneira racional a aparição do fantasma de Lucinda, mas revela

que a história contada por Damasceno não era verdadeira, apesar de sua aparência de verdade.

Em “Sem olhos”, temos uma estrutura narrativa típica dos contos fantásticos, a moldura narrativa, visto que temos uma história dentro da outra. Na verdade, o conto propõe um desdobramento maior, visto que o narrador onisciente repassa a narrativa para o desembargador Cruz que repassa a tarefa de narrar para Damasceno. Ou seja, são três os narradores de “Sem olhos”. Para Ceserani, entre os procedimentos narrativos do fantástico está o gosto por contar casos e aventuras, conforme ocorre no conto machadiano em destaque. O crítico observa que “(...) há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história.” (CESERANI, 2006, p. 69).

Em “Sem olhos”, o desembargador Cruz (narrador principal-personagem do conto) inicia o caso de Damasceno Rodrigues dentro de uma discussão sobre a crença ou não em seres sobrenaturais, configurando, conforme dissemos, a existência de dois grupos: “Bento Soares dizia que o desembargador mofava da razão afirmando acreditar em almas do outro mundo; e o desembargador insistia em que a existência dos fantasmas não era coisa que absolutamente se pudesse negar.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, dezembro de 1876, p. 357-358). O personagem de Bento Soares faz críticas à crença do desembargador Cruz em seres sobrenaturais. Trazendo ao texto a presença fantasmagórica, Machado evidencia a oposição dos personagens como reforço à hesitação do leitor – crer ou não na existência do sobrenatural – tema que será presente em todo o conto.

- Mas, desembargador, isso é querer supôr que somos uns beocios. Pois fantasmas...
 - Não me dirá nada de novo, interrompeu Cruz; sei o que se pode dizer contra os fantasmas; não obstante, existem.
 - Como as bexigas; tambem se diz muita cousa contra ellas.
 - Fantasmas! exclamou Maria do Ceo. Pois ha quem tenha visto fantasmas?
 - É o desembargador quem o diz observou Vasconcellos.
 - Deveras?
 - Nada menos.
 - Na imaginação, disse o bacharel.
 - Na realidade.
- Os ouvintes sorriram; Maria fez um gesto de desdem.
- Se a entrada na Relação dá em resultado visões d’essa natureza, declaro que vou cortar as azas ás minhas ambições, observou o bacharel olhando para a esposa de Bento Soares, como a pedir-lhe aprovação do dito.

- Os fantasmas são fructo do medo, disse esta sentenciosamente. Quem não tem medo não vê fantasmas.
- Você não tem medo? perguntou a dona da casa.
- Tanto como este leque. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, dezembro de 1876, p. 358).

Deste modo, observa-se que todos os demais personagens, à exceção do desembargador Cruz, tomam uma postura cética em relação ao sobrenatural. Chegam ao ponto de deboche das crenças do amigo. Com estratégia de cooptação do leitor, o desembargador, dirigindo-se a uma das personagens presentes, retoma a hesitação do leitor, já evidenciada pela exposição contrária entre aquele que fala e os que o ouvem:

(...) mas se visse o que eu vi uma vez, estou certo de que ficaria apavorada.

- Alguma bruxa?
- O diabo?
- Um defunto á meia noite.
- Um duende?

Cruz empallidecera.

- Fallemos de outra cousa, disse elle.

Mas o auditorio tinha curiosidade aguçada, e o proprio mysterio e recusa do desembargador faziam crescer o appetite. Os homens insistiram; as senhoras fizeram coro com elles. Cruz immolou-se ao suffragio universal.

- O que eu vi foi ha muitos annos, disse elle; ainda assim conservo a memoria fresca do que me aconteceu. Não sei se poderei ir até o fim; e desde já estou certo de que vou passar uma triste noite...

Uma risadinha de Maria do Ceo interrompeu o desembargador.

- Prepara o auditorio! disse ella. Vamos ver que a montanha dá á luz um ratinho.

Alguns sorriram; mas o desembargador estava serio e pallido. Bento Soares offereceu-lhe uma pitada de rapé, em quanto Vasconcellos accendia um charuto. Fez-se grande silencio; só se ouvia o *tic-tac* do relógio e o movimento do leque de Maria do Ceo. O desembargador olhou para os interlocutores, como a ver se era possível evitar a narração; mas a curiosidade estava tão pendente de todos os olhos, que era impossivel resistir. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, dezembro de 1876, p. 358-359).

Assim, é sinalizado o tom do conto: acreditar ou não em fantasmas. Para ressaltar a defesa do sobrenatural, o narrador machadiano acentua a gravidade da expressão física do desembargador Cruz ao se lembrar do caso. Além disso, há uma tentativa deste de fugir à narrativa, evidenciando a negatividade da experiência. Para reforçar ainda mais a veracidade do que seria narrado (e a existência do sobrenatural), Cruz se coloca no lugar do leitor mais incrédulo ao comparar-se a D. Maria do Ceo dizendo que quando mais jovem já chegou a ser destemido como ela afirma na segunda parte do conto. (Cf.

JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1877, p. 14). Essas características validam o que será dito e, com isso, preparam os leitores para a aceitação ou não da narrativa que transita entre a verdade do desembargador e a incredulidade de sua plateia, pois, conforme observa Todorov, “a fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida.” (TODOROV, 1975, p. 36). A própria função de desembargador confere ao personagem o crédito necessário para a narração. Marcelo Fernandes aponta que, em “Sem olhos”, “o narrador não é qualquer um: é um desembargador, ícone naquela sociedade, cargo magno na hierarquia do Judiciário, e, portanto, um cidadão de conduta proba, incapaz de cometer um perjúrio, ainda que numa historieta de salão.” (FERNANDES, 1999, p. 91).

A credibilidade das palavras do desembargador deve-se também ao fato de que ele, durante boa parte do relato, rotula Damasceno Rodrigues de “louco” por seus questionamentos estranhos e sua maneira pouco convencional.

A idéia de que o vizinho era doudo apoderou-se logo de meu espirito. Que outra cousa seria, vindo consultar a semelhante hora, a um visinho de tres dias, sobre um texto de Jonas? (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1877, p. 44).

Já me não ouvia; com os dedos no ar fazia figuras extravagantes, rectas, curvas, angulos e triangulos, rindo á toa, com o riso pallido e sem expressão dos mente-captos. Não havia duvida; era uma alma sem consciencia. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1877, p. 47).

Prova dessa “loucura” da personagem se dá com o desmascaramento da história criada por Damasceno, fazendo-a fruto de delírios psicológicos ou de sua enfermidade. Assim, Machado parece acenar para sua fórmula do fantástico mitigado, visto que seu narrador explica ao leitor o surgimento do sobrenatural, do fantasma de Lucinda. No entanto, a hesitação é retomada ao final do conto (hesitação já anunciada no início do conto na crença do narrador e descrença da plateia) pela conclusão do desembargador Cruz quanto à aparição de Lucinda:

- Sendo assim, como vi a mulher sem olhos? Esta foi a pergunta que fiz a mim mesmo. Que a vi, é certo, tão claramente como os estou vendo agora. Os mestres da sciencia, os observadores da natureza humana lhe explicarão isso. Como é que Pascal via um abysmo ao pé de si? Como é que Bruto viu um dia a sombra de seu máo gênio? (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 49).

Em “Sem olhos”, pode-se perceber outro fator comum ao fantástico: a presença da capacidade projetiva e criativa da linguagem. No conto, as palavras que se referem a “olhos” e “olhar” são projeções levando ao sentido do desejo, do inconsciente. Essas palavras dimensionam a entrada no simbólico, procedimento utilizado para tonalizar o teor moral e instrutivo, típico das leituras oitocentistas presentes no periódico de Garnier. “- Eu era moço, ella moça; ambos innocentes e puros. Sabe o que nos matou? Um olhar.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 44). Assim como em “O homem da areia”, de Hoffmann, aqui os olhos/o olhar são colocados como tema do fantástico. O olhar relacionado à morte, à condenação, ao destino infeliz dos personagens.

A questão da instrução moral fica clara na fala de Damasceno. O personagem, nesse momento não fala com o desembargador Cruz, mas com as leitoras. Soa como uma advertência, dado o clima de terror que se instala na narrativa: “- Não tenha medo, disse elle, venha ouvir o resto, que é pouco, mas instructivo.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 46). Os olhos representam o desejo. Como janelas da alma, podem revelar aquilo que o aparente não mostra. Vaza pelos sentidos aquilo que não é demonstrado, pertencente à ordem do inconsciente. Arrancar os olhos é arrancar o desejo, impossibilitar a emersão do inconsciente, é impedir que seja revelado o que deveria ser reprimido pelo *status* social de casada. Os olhos não são apenas feridos, são queimados, como se fosse possível cauterizar o ímpeto do desejo. Assim, a sexualidade e a punição, o desejo e a maldade andam conjuntamente.

- Não tenha medo, disse elle, venha ouvir o resto, que é pouco, mas instructivo. Fui ter com o medico. Logo que soube que eu o procurára veio receber-me contente. Disse-lhe francamente o que ouvira dizer a respeito da mulher as opiniões e versões differentes, a necessidade que havia de instruir o povo da verdade e retirar de sobre elle alguma suspeita terrivel. Ouvio-me calado. Loga que acabei, disse-me que eu fizera bem em ir vel-o; que Lucinda estava viva, mas podia morrer no dia seguinte; que, depois de cogitar punição que daria ao olhar da moça resolvera castigar-lhe simplesmente os olhos... Não entendi nada; tinha as pernas tremulas e o coração batia apressado. Não o acompanharia de certo, se elle apertando-me o pulso com a mão de ferro me não arrastasse até uma salla interior... Alli chegando... vi... oh! é horrivel! vi, sobre uma cama o corpo immovel de Lucinda, que gemia de modo a cortar o coração. Vê, disse elle, - só lhe castiguei os olhos.” O espectáculo que se me revelou então, nunca, oh! nunca mais o esquecerei! Os olhos da pobre moça tinham desaparecido; elle os vasára, na vespera com um ferro em braza... Recuei espavorido. O medico apertou-me os pulsos clamando com toda a raiva concentrada em seu coração: “Os olhos delinqüiram, os olhos pagáram!” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 46).

A presença de elementos narrativos relacionados à religião, como a menção ao casamento consagrado na Igreja e o nome da rua das personagens principais (Misericórdia), retomam o tom moralizante necessário às narrativas do *Jornal das Famílias*, “uma publicação preocupada com a instrução moral, destinada a atender às expectativas de um público majoritariamente feminino”, segundo observa Crestani. (CRESTANI, 2007, p. 19). Nesse sentido, as palavras de Damasceno funcionam como um conselho quase bíblico: “não cobiçar a mulher do próximo”.

- Mancebo, disse elle, com a voz cava; não olhe nunca para a mulher do seu proximo!

(...)

- Sobre tudo não obrigue a que ella olhe para o senhor. Comprará por esse preço a paz de sua vida toda. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 34).

Na terceira parte do conto, aquela que narra o evento sobrenatural propriamente dito, a narrativa aborda temas ligados ao universo moral religioso como a cobiça e a infidelidade, o casamento, o pecado e a punição, inscrevendo-se a narrativa machadiana nas prescrições editoriais do *Jornal das Famílias*. Neste momento, o desembargador suspende o julgamento moral sobre Damasceno, retirando-lhe a alcunha de louco, para vê-lo como um homem lúcido: “A gravidade com que elle proferio estas palavras excluia toda a idéa de loucura.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 34). Assim, a lucidez de Damasceno é responsável pela instrução moral da narrativa, associada aos ensinamentos religiosos referentes ao casamento cristão. Não sem razão, a narrativa começa sugerindo o flerte entre Maria do Ceo e Antunes, encenando esta uma proximidade relativa à leitora casada do periódico de Garnier. Para Aline Sobreira de Oliveira, em *A medalha e seu reverso: fantástico e desfantasticização em contos de Machado de Assis*, a instrução moral serve de ensinamento aos presentes na sala, como no caso de D. Maria do Ceo e o bacharel Antunes. (Cf. OLIVEIRA, 2012, p. 88).

Maria do Céu tinha seus olhos baixos. Quando o desembargador lhe dirigio a palavra, estremeceu, ergueu-se, e a junto e de corrida se encaminhou para o bacharel Antunes. O bacharel fez o mesmo; mas foi d’alli a um janella, - talvez tomar ar, - talvez reflectir a tempo no risco de vir a interpretar algum dia um hebraísmo das Escripturas. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 49).

Em “Sem olhos”, temos como tema a frustração do amor romântico. Sendo explorado na literatura da primeira metade do século XIX, a experimentação dramática do amor romântico serve de pano de fundo para muitas narrativas fantásticas; e no caso de Machado, o tema amoroso é recorrente em suas experimentações do fantástico, conforme já apontamos. Ao encontrar obstáculos à realização de seus projetos amorosos, a morte aparenta ser a única saída para uma ligação eterna entre os amantes. (Cf. CESERANI, 2006, p. 85-86). No caso de Damasceno, a impossibilidade do amor dava-se pelo estado civil de Lucinda.

- Lucinda não me olhava nunca. Era medo, era talvez uma intimação do marido. Se me fallava alguma vez era seccamente e por monosyllabos. Meu coração deixou-se ir da compaixão ao amor pelo mais natural dos declives, amor silencioso, cauto, sem esperança nem repercussão. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 45).

A morte da amada é, para ele, uma condenação por ter atentado contra os ensinamentos religiosos e a sacralidade do casamento. Como que numa atividade persecutória ao objeto amado, Damasceno assume um único olhar como retribuição de toda uma intenção de amor e vive para esse projeto. O narrador traz os excessos projetados pelo enfermo à história frustrada e tragicamente findada como uma aberração: uma jovem e bela mulher desfigurada fisicamente pelo ciúme do marido. A projeção excessiva de Damasceno é tamanha que a imagem da amada é sublimada na presença de um fantasma aos pés da cama.

Considerando as três partes do conto, podemos perceber que a primeira introduz o tema do sobrenatural sem adesão a ele, reafirmando a hesitação entre a crença e a descrença. O cenário inicial, bastante conhecido pelos leitores do *Jornal das Famílias*, encena um clima de fabulação, de contação de histórias. Conforme observa Ceserani, “O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo (...)” (CESERANI, 2006, p. 71). Diante de um chá servido a amigos, de uma discussão amena sobre histórias sobrenaturais, outra história corriqueira é inserida com promessas de despertar a crença em fantasmas e revelar os desajustes amorosos. Esta primeira parte introduz os personagens da história, tanto os que fazem parte da moldura narrativa, quanto os que vivenciam o drama. A descrição de Damasceno

Rodrigues é sintomática para sua inserção no clima do fantástico: meio louco, meio demoníaco.

No segundo [andar] morava um homem de quarenta annos que parecia ter mais de cincoenta, tão alquebrado e encanecido estava.

(...)

A primeira vez que o vi foi logo no dia seguinte da minha entrada na casa. (...) de pé com livro aberto nas mãos. Tinha um pé no quinto e outro no sexto degráo.

(...)

sentou-se abrindo o livro sobre os joelhos. Joelhos chamo eu, porque é esse o nome d'aquella região; mas o que elle tinha n'aquelle lugar das pernas eram dois verdadeiros pregos, tão magro estava. A cara angulosa e descarnada, os olhos cavos, o cabello hirsuto, as mãos pelludas e rugosas, tudo fazia d'elle um personagem fantástico. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, dezembro de 1876, p. 359-360).

(...) era um velho medico, sem clinica; que vivia pacificamente, sahindo apenas para ir comer a uma casa de pasto da vizinhança ou ler duas horas na biblioteca publica; enfim, que no bairro ninguem o tinha por doudo, mas que algumas velhas o supponham ligado com o diabo. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1877, p. 15).

Machado encerra assim a primeira parte de seu conto. Ao mesmo tempo em que prepara o leitor para uma história fantástica, caracteriza o personagem de forma a despertar a curiosidade sobre a experiência do desembargador Cruz. A segunda parte da narrativa, publicada em janeiro de 1877, busca apresentar a debilidade de Damasceno e reforçar sua visão delirante, já sugerida pelo olhar fixo na parede da casa. No final desta parte, Lucinda é mencionada pela primeira vez, justamente no momento de sua aparição, sugerindo que a provável insanidade de Damasceno decorra de algo ligado à moça. A sugestão de que Lucinda esteja ligada a uma história de amor parte do desembargador que se apieda de Damasceno bastante enfermo:

Não contava com o amor; duas linhas escriptas em uma folha de papel bordado, - como se usava no meu tempo, vieram mudar a resolução em que eu assentára. Sahi, depois de fazer muitas recommendações ao criado e promettando voltar cedo. As oito horas de noite achava-me em casa; fui ter logo com o doente. Achei-o socegado. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1877, p. 19).

Assim, se a primeira parte tem por objetivo encenar a situação da história contada em meio a trivialidades e chás, a segunda observa a apresentação do personagem introdutor do sobrenatural e da sugestão de que a narrativa versa sobre um tema bastante importante

no cotidiano das leitoras do *Jornal das Famílias*, o amor. Apenas na terceira parte final, temos a emersão do sobrenatural e do tema da frustração amorosa anunciado, o primeiro, em dezembro de 1876, e introduzido, o segundo, no próximo número do periódico: Lucinda, uma mulher casada, é vítima do ciúme do marido e tem os olhos retirados por ferro em brasa. Morta pelo ferimento e pela dor, ela aparece a Damasceno como um fantasma, lembrando-o do olhar cobiçoso que os incriminara. A aparição de Lucinda, nesse momento, revela-se também ao desembargador que desmaia de comoção. A aparição da mulher sem os olhos retrata outro tema fortemente utilizado pelo fantástico como herança do gótico: o monstruoso.

(...) o fantasma que vem perturbar os sonhos tranquilos e a felicidade doméstica, o ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão (...); enfim, [no fantástico] há sempre a presença disforme, irreconhecível, impalpável que tem a consciência vaga do pesadelo e a substancial e corpórea animalidade mais inquietante, nefanda e abjeta. (CESERANI, 2006, p. 84-85).

Neste caso, o monstruoso aparece de duas formas: no ímpeto ciumento do marido ao arrancar os olhos da esposa (não só monstruoso como grotesco) e na aparição insólita do fantasma de Lucinda. A ira que se apoderou do marido é um resultado já anunciado por Damasceno quando descreve Lucinda e ao mesmo tempo caracteriza seu rival como um homem “sábio, taciturno e ciumento. (...) o marido era cauteloso e suspeitoso; ameaçava-a e fazia-a padecer.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 45). Desta forma, espera-se deste marido atitudes agressivas e passionais em relação à esposa, mas não é esperada a atitude grotesca de arrancar-lhe os olhos com ferro em brasa. Neste caso, a surpresa e o horror são despertados no leitor, em especial, nas gentis leitoras do periódico.

A aparição do fantasma de Lucinda, na última parte do conto, funciona como um indício da morte próxima de Damasceno: “- Vai-te! exclamou elle afflicto; vai-te! Ainda não!” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 45). Ao ter de pagar com os olhos, é como se o fantasma cobrasse do enfermo a vida. A aparição perturbadora faz com que o desembargador sinta-se presente em duas dimensões distintas: a do cotidiano e do real (o quarto de Damasceno e seu ambiente realista, pertencente ao mundo ordinário) e a dimensão do fantasmagórico. A figura insólita se revela no ambiente real e reconhecível por qualquer pessoa, e não num ambiente apropriado à fantasia, ao maravilhoso.

Em “Sem olhos”, outro tema recorrente no fantástico surge: a loucura. A presença de personagens loucas ou fora de sua razão, ainda que momentaneamente, povoam as narrativas do gênero e reforçam o tom de hesitação sobre a realidade das experiências vividas pelos personagens.

(...) o tema [da loucura] está ligado aos problemas mentais da percepção.
 (...) o tema do louco se liga àquele do autômato, da *persona* dividida, e também àquele do visionário, do conhecedor de monstros e de fantasmas.
 (CESERANI, 2006, p. 83).

Além disso, a figura do louco auxilia o ambiente turvo em que a história se desenvolve. Neste conto, o desembargador Cruz considera, primeiramente, Damasceno como um louco: “(...) Effectivamente a conversa de um homem sem juizo não era segura. Eu cuidava ter deante de mim um espirito original; sabia-me um louco: o interesse diminuia ou mudava de natureza.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1877, p. 17-18).
 Para Oliveira,

A loucura, condição que surge com frequência no universo fantástico, bem como a ambiguidade entre loucura e razão — que têm, então, seu estatuto e seus limites questionados e relativizados —, é uma peça fundamental da obra machadiana, sendo tratada tanto em seus romances e contos como em suas crônicas. Essa recorrência do tema da loucura em diferentes formas revela um interesse do escritor não apenas pelos processos de percepção da realidade por parte dos indivíduos, mas também pela configuração dos transtornos mentais no âmbito das convenções sociais e da psiquiatria da época. (OLIVEIRA, 2012, p. 63-64, grifos nossos).

À medida que o conto se desenrola, o narrador se questiona sobre a loucura de Damasceno, ora acreditando se tratar realmente de um louco, ora atribuindo-lhe sanidade mental. A imagem do louco torna-se sugestiva por abrir espaço à tendência machadiana de oferecer finais racionais à presença do insólito no conto, pois, “mesmo quando, numa determinada narrativa fantástica, a razão é desconstruída ou suplantada pela loucura, pela superstição ou pela confirmação da existência do sobrenatural, ela atua sempre como uma espécie de horizonte inescapável.” (OLIVEIRA, 2012, p. 25). No conto, não há como escapar ao ambiente criado pelo narrador sobre a cena delirante de Damasceno momento antes da aparição do fantasma de Lucinda.

A luz do quarto era pouca, e esta circunstancia, ligada ao espectáculo da doença e ás feições do pobre velho alienado não menos que ás

recordações que já me prendiam a elle, tornara a situação por extremo penosa. Sentei-me ao pé da cama e tomei-lhe o pulso; batia apressado; a testa estava quente. Elle deixou que eu fizesse todos esses exames sem dizer nada. Tinha os olhos no tecto e parecia alheio de todo á minha pessoa e á situação. Pouco depois chegou o medico, soube da resistência do enfermo em continuar a tomar o remedio; examinou-o, fez um gesto de desanimo, e ao sahir disse-me que era homem perdido. (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 42).

A descrição de um ambiente decadente e enfermo faz parte dos elementos que, para Furtado, são essenciais para o surgimento da fenomenologia insólita. (Cf. FURTADO, 1980, p. 121). Elementos comuns ao cotidiano (o quarto, a cama, um médico, exames) são misturados a outros de pouca familiaridade e/ou propícios à alienação (um enfermo delirante, testa febril, olhos fixos no teto, estado moribundo). Segundo observa Furtado, “o espaço fantástico também foge em geral à luz e à cor, preferindo descrições que subentendam iluminação vaga ou escuridão, meias tintas ou tonalidades sombrias (...)”. (FURTADO, 1980, p. 124). Ao marcar o estado de Damasceno, na terceira parte do conto, Cruz já aponta para a alienação do enfermo. Não fica claro se Damasceno está louco por sua doença, debilidade física, ou se já o era anteriormente. Mas o que Cruz sugere ao leitor é que Damasceno não estava lúcido e entrava em estado febril. Deste modo, oferece pistas sobre a causa da aparição insólita de Lucinda. Lúcido e ciente de suas ações, Cruz foi advertido pelo enfermo de que algum mal poderia lhe acontecer dado o seu grande interesse e dedicação: “A compaixão é um sentimento perfido; abstenha-se d’elle ou combata-o. Quem sabe se a que sente agora por mim não lhe dará máo resultado?” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, fevereiro de 1877, p. 45). Aqui, temos uma possível saída racional para a aparição de Lucinda vista pelo desembargador: a compaixão excessiva ao estado de Damasceno Rodrigues. A visão poderia ser um efeito comum a de um surto histérico momentâneo provocado pelo envolvimento com o sofrimento alheio.

Considerando os contos analisados anteriormente neste capítulo (“A vida eterna” e “Os óculos de Pedro Antão”), vemos que a mitigação do fantástico e sua saída para o racional se revela um pouco mais complexa aqui, visto que o narrador não assume tratar-se a aparição de uma ilusão de sentido, tal qual seria a nossa visão da lua segundo observa Damasceno.⁴³ Muito pelo contrário, o fenômeno é vivido e detalhado pelo narrador sem

⁴³ “A lua, meu rico vizinho, não existe, a lua é uma hypothese, uma illusão dos sentidos, um simples producto da retina dos nossos olhos. É isto que a scinecia ainda não disse; é isto o que convem proclamar ao mundo. Em certos dias do mez, o olho humano padece uma contracção nervosa que produz o phenomeno lunar.

questionamentos e dúvidas, apesar da fantasiosa história de Damasceno a respeito de Lucinda. Se a mentira de Damasceno aponta a desconstrução do sobrenatural; a crença do desembargador Cruz na realidade da aparição oferece outra saída, mantendo a narrativa machadiana dentro de uma zona próxima ao fantástico puro, tendo este como “âmago”, conforme observa Todorov, a ambiguidade entre realidade e fantasia, a hesitação entre uma e outra.

N'essas ocasiões, elle suppõe que vê no espaço um circulo redondo! branco e luminoso; o circulo está nos proprios olhos do homem.” (JORNAL DAS FAMÍLIAS, janeiro de 1877, p. 17)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os contos examinados nessa pesquisa, “A vida eterna” (publicado em janeiro de 1870), “Os óculos de Pedro Antão” (publicado em março, abril e maio de 1874) e “Sem Olhos” (publicados em dezembro de 1876, janeiro e fevereiro de 1877), revelam que Machado de Assis adota uma estratégia de neutralização do fantástico diferente em cada um deles, compondo aquilo que Marcelo J. Fernandes identificou como “fantástico mitigado”, justamente por fugir à hesitação característica do gênero, conforme observou Todorov em seu estudo clássico e que preferimos denominar de deslocamento. A despeito disso, vemos que em “Sem olhos”, essa neutralização é relativamente complicada, visto que não há, para um dos personagens da história (detentor da narração principal), uma explicação racional para a aparição de Lucinda. O desembargador Cruz não sede ao delírio ou à comoção, como sugere ocorrer com Damasceno; pelo contrário, ele mantém-se firme na realidade da visão da moça de olhos vazados, equilibrando realidade (razão) e fantasia (ilusão). Se o deslocamento ocorre no conto, ele diz respeito certamente à configuração insana de Damasceno, primeiro responsável pela história e suas invenções (Damasceno é o primeiro narrador se considerarmos a esfera temporal da narrativa). A estratégia machadiana é, aqui, valer-se desse desdobramento narrativo (primeiro e segundo narradores) para compor uma história que faz e não faz concessões ao fantástico, sobretudo na exploração daquilo que para Lovecraft era fundamental: a sensação de terror.

No caso de “A vida eterna”, este terror é bastante diluído por meio de situações armadas pela ficcionalidade e pelo uso do humor como estratégia de construção narrativa. Machado opta por ancorar a saída do fantástico de uma maneira bem tradicional, apelando para o mundo onírico, fazendo com que seu conto seja, na designação de Todorov, “fantástico-estranho”, visto haver uma explicação racional para os acontecimentos narrados. Ao contrário do que parece ocorrer em “Sem olhos”, não estamos diante de um louco, como inicialmente o conto previa a partir da caracterização de Tobias, muito menos de um pai zeloso pelo destino matrimonial da filha, mas tão somente de um narrador adormecido depois de uma farta refeição. O conto promove, assim, uma circularidade, dada, mais uma vez, pela estrutura de moldura narrativa, sem que haja o desdobramento da figura do narrador. Isso porque a solução onírica para o final do conto estava prevista em sua cena inicial, na sugestão natural do sono depois da refeição.

“Os óculos de Pedro Antão” revela outra estratégia machadiana de composição do fantástico, também este diluído de sua pureza. Em comum a “Sem olhos”, temos um narrador fantasiador, que busca construir uma história verossímil em torno da figura estranha e enigmática de Pedro Antão. A partir de alguns elementos dotados de simbolismo, Pedro arma um verdadeiro drama romântico, sugerindo a verve de escritor pretendida pelo desembargador Cruz aos 22 anos de idade. Tal como ocorre com a história de Damasceno, a de Pedro é também dissolvida pela emergência da realidade, pois a carta de Antão desmonta a narrativa de peripécias amorosas.

Em comum, as três narrativas ressaltam dois aspectos importantes: apesar do tom sobrenatural e fantástico, mesmo que deslocado pelo sonho, pela imaginação ou loucura e por elementos do humor, o tema amoroso se destaca, revelando casamentos de conveniência, como ocorre em “A vida eterna”, infelizes como o de Lucinda em “Sem olhos” e proibidos como em “Os óculos de Pedro Antão”. Isso certamente se relaciona ao espaço de publicação destes contos, reservando as narrativas ao gosto de um público bem específico, conforme vimos. Não é sem razão que “Sem olhos” parece atender à prescrição moral exigida no programa editorial do *Jornal das Famílias*. O que não quer dizer que Machado tenha atendido prontamente a isso, conforme já observaram Cilene Pereira e Jailson Crestani em textos citados.

Outro aspecto importante diz respeito ao modo como todos os três contos, de uma maneira ou de outra, postulam a imagem de narradores-escritores, seja na sugestão de transformar um pesadelo em narrativa para o periódico de Garnier (“A vida eterna”); na ilusão de que não se faz romance, mas a estrita verdade (“Os óculos de Pedro Antão”) ou ainda na ambição de, diante da figura de um homem extravagante e singular, engendrar “uma anedota romântica” que fosse publicável (“Sem olhos”).

Nesse sentido, é interessante perceber como a narrativa fantástica de Machado de Assis se associa à tradição do gênero, adequando-se e negando-o ao mesmo tempo, pois, se por um lado, ele se utiliza de aspectos da tradição; por outro, apresenta narrativas com contornos bem particulares, deslocando-se, assim, de algumas expectativas inseridas no gênero, com o uso do humor (“A vida eterna”), da mistura entre gêneros (“Os óculos de Pedro Antão”) e a explicitação do ficcional (“Os óculos de Pedro Antão” e “Sem olhos”). Ao contrário da atitude do fantástico tradicional, no qual a hesitação e sua continuidade são fundamentais, conforme demonstram Todorov e outros críticos, Machado opta por propor uma saída racional para os acontecimentos insólitos, ensaiando explicações que vão do

campo onírico à loucura, além de passar pela expressão de uma mente fantasiosa. A exceção que confirmaria a regra, nesse caso, seria a figura diversa do desembargador Cruz que, a despeito da possível identificação com o narrador Damasceno (e com seu estado emocional fragilizado), mantém-se crédulo na aparição de Lucinda.

REFERÊNCIAS

Fontes

REVISTA POPULAR – 1859-1862.

JORNAL DAS FAMÍLIAS (1863-1878). Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/jornal-familias/339776>.

Outras referências

AZEVEDO, Sílvia Maria. Machado de Assis entre o jornal e o livro. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v. 16, p. 167-177: UFMG, 2008. Disponível em: <[http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002309\(ER16\).html](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002309(ER16).html)>. Acesso em: 27 abr. 2013.

BALTOR, Sabrina Ribeiro. A opção de Théophile Gautier pelo conto fantástico. In: _____ (org.). *O insólito em questão – Anais do V Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional - I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Mesas Redondas*. Rio de Janeiro, Dialogarts, 2009. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/mesas_redondas_v_painel.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2012.

CALVINO, Ítalo (Org.). Introdução. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. vol. 2. São Paulo: USP, 1975.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CHALHOUB, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: PEREIRA, Leonardo (Org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 95-122.

COUTINHO, Afrânio. Duas fases ou amadurecimento progressivo? *Machado de Assis na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: ABL, 1990. p. 27-39.

CRESTANI, Jailson Luís. Machado de Assis, contista do Jornal das Famílias. In: BEZERRA, Carlos Eduardo; SANTINI, Gilmar T.; SILVA, Jacicarla S.; SILVA, Telma M. (Orgs.). *Anais do Colóquio de Alunos de Pós-graduação em Letras*. Assis: Unesp, 2007. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/jaison_crestani.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2013.

CRESTANI, Jailson Luís. A colaboração de Machado de Assis no Jornal das Famílias: subordinações e subversões. *Patrimônio e Memória*. Assis: Unesp, 2006. Vol. 2, n. 1. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/109>>. Acesso em: 27 abr. 2013.

FERNANDES, Marcelo J. Machado de Assis quase-macabro. *Poesis – literatura, pensamento e arte*. 2003. n. 85. Disponível em: http://www.netterra.com.br/poesis/85/machado_de_assis.htm. Acesso em: 18 nov. 2012.

FERNANDES, Marcelo J. *Quase-macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis*. 1999. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

FRANÇA, Eduardo Melo. *Ruptura ou amadurcimento?: Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis*. 2008. 183 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp071186.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2013.

FRANÇA, Julio. A arquitetura do leitor modelo: “a filosofia da composição” de Edgar Allan Poe. In: GARCÍA, Flávio; PINTO, Marcello; MICHELLI, Regina (Org.). *O insólito em questão – Anais do V Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional - I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Mesas Redondas*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/mesas_redondas_v_painel.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2012.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GLEDSON, John. Introdução. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*, 2001. v. 1. 436 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, Unicamp, 2001.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LULA, Darlan de Oliveira Gusmão. *Machado de Assis e o gênero fantástico: um estudo de narrativas machadianas*. 2005. 77 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2005.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Contos fantásticos*. Seleção e apresentação de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Prefácio. *Contos recolhidos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.

MATOS, Mário. Machado de Assis, contador de histórias. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa de Machado de Assis*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. O romance carnavalesco de Machado. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2004.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA, Aline Sobreira de. *A medalha e seu reverso: fantástico e defantasticização em contos de Machado de Assis*. 2012. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

PARRINE, Raquel. Aspectos de teoria do conto em Machado de Assis. In: *Eutomia: revista online de literatura e linguística*. Universidade Federal de Pernambuco, 2009. Ano II. Vol. I, p. 472-484. Disponível em: <http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano2-Volume1/literatura-artigos/Aspectos-de-Teoria-do-Conto-em-Machado-de-Assis_Raquel-Parrini.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2013.

PEREIRA, Cilene Margarete. Das páginas do jornal ao livro: as versões do conto “Uma visita de Alcibíades” de Machado de Assis. In: *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*. Vitória: UFES, 2012a, s. 2, ano 8, n. 10. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/4046/3222>>. Acessado em: 19 mar. 2014.

PEREIRA, Cilene Margarete. “O capitão Mendonça”, uma ficção científica machadiana? – considerações sobre o fantástico. In: *Remate de Males*. Campinas: Unicamp, 2012b. v. 32, n. 2. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3398>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

PEREIRA, Cilene Margarete. *Jogos e cenas do casamento: estudos dos personagens e do narrador machadiano em Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite*. Curitiba: Appris, 2011.

PEREIRA, Cilene Margarete. “Confissões de uma viúva moça” e a educação sentimental da mulher machadiana. In: *Travessias*. Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2010. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/view/330/showToc>>. Acesso em: 19 mar. 2014.

PINHEIRO, Alexandra Santos. *Para além da amenidade: o Jornal das Famílias (1863-1878) e sua rede de produção*, 2007. 279 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, Unicamp, 2007.

PINHEIRO, Alexandra Santos. O *Jornal das Famílias* (1863-1878) e as leitoras do século XIX. In: *Revista Faz Ciência*. Francisco Beltrão: Unioeste, 2004. p. 115-135

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: *Poesia e Prosa*. São Paulo: Ediouro, 1987.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)*, 2003. 387 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, Unicamp, 2003.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Contos de Machado de Assis: leituras e leitores do Jornal das Famílias*. 2005. 211 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2005.

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de. A narrativa fantástica de Machado de Assis. In: *Anais do SILEL*. v. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2009_gt_lt05_artigo_1.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2013.

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de. *O papel do leitor no conto fantástico de Machado de Assis*. 1998. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.