

AS PERSONAGENS MACHADIANAS E O FRACASSO DO CASAMENTO: ANOTAÇÕES SOBRE *CONTOS FLUMINENSES* E *HISTÓRIA DA MEIA NOITE*

Cilene Margarete PEREIRA ¹

RESUMO: Em *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da meia noite* (1873), as histórias giram em torno da problemática amorosa, nas quais o tema do fracasso do casamento ganha destaque, seja nos preparos que antecedem o contrato ou em seus aspectos cerimoniais, seja na intimidade conjugal dos lares concebidos. As mocinhas e os heróis machadianos são construídos mediante as dificuldades e os problemas matrimoniais, decorrentes muitas vezes de imposições paternas ou das expectativas amorosas dos envolvidos, mediadas, sobretudo, pela literatura romântica. São essas personagens que veiculam essas imagens de fracasso e as apresentam ao leitor. Nesse processo de captação do amor e do casamento aparece quase sempre um narrador a sussurrar no ouvido do leitor algo acerca da personagem e da imagem amorosa construída por ela. Assim, as imagens e cenas matrimoniais são filtradas (e desestabilizadas) pelas exposições de personagens e narradores, uns a intervirem na concepção amorosa de outros.

Palavras-chave: Casamento. Construção de personagens. Mediação literária. Narrador. Inviolabilidade senhorial.

A fortuna crítica destinada à obra de Machado de Assis é extremante farta; entretanto, muitos dos estudos a respeito de sua prosa ficcional preocupam-se com seus personagens e narradores e são voltados para a fase madura do autor e seus consagrados romances. Essa tarefa crítica ajudou a consolidar como obra-prima machadiana os romances, dos quais *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-1881) não só inaugurava a afirmação do nome de Machado como um grande escritor como evidenciava sua disposição para o gênero, ensaiado de modo modesto ao longo da década de 1870. A novidade trazida pelo romance do “defunto-autor” punha em relevo a trajetória de um

¹ Pós doutora em Literatura pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas.



“narrador voluntariamente importuno e sem credibilidade” (SCHWARZ, 1990, p. 19), apto por estratégias narrativas que iam do desmascaramento ao discurso justificatório das ações suspeitas da classe dominante brasileira, da qual fazia parte o intrépido moço. Um levantamento rápido da bibliografia crítica destinada à obra machadiana mostrará que vários e importantes estudos giram em torno dos romances, especialmente *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* (1899), e sobre aspectos referentes à construção dos narradores e das personagens, sobretudo as mulheres.²

Elegendo como ponto principal essas figuras e esse *corpus*, a crítica deixou uma considerável lacuna em relação a estas mesmas entidades ficcionais presentes em suas primeiras narrativas, sobretudo nos contos. A justificativa mais utilizada para explicar essa pouca atenção dizia respeito ao fato de serem essas primeiras histórias, produzidas nas décadas de 1860-1870, “longas, fracas, convencionais e imaturas”; estudá-las “havia se transformado, dessa forma, num ato de desobediência ao autor, em primeiro lugar, e à crítica, em última instância”. (SILVA, 2003, p. 24). Em relação às personagens, afirmava-se, de um modo geral, que eram homens e mulheres caricaturais e, quando muito, esboços advindos dos modelos românticos. A apreciação de Lúcia Miguel-Pereira é notável nesse sentido.

Em prosa, não fez, de início, o que fizera em poesia; não rejeitou deliberadamente as escolas literárias. Ao contrário, procurou enquadrar-se dentro do romantismo. E com isso conseguiu fazer três livros quase inteiramente maus [*Contos Fluminenses*, *Ressurreição* e *Histórias da Meia Noite*]. (...) Os dois livros de contos pouco valem e talvez sempre valham mais do que o romance. (MIGUEL-PEREIRA, 1955, p.101-102).

Se essas primeiras figuras machadianas de romances e contos devem muito à estética romântica (e nascem da pena de um autor bem pouco experiente no campo ficcional); elas já apresentam, também, aspectos importantes que o escritor delineará melhor em sua produção futura. Muitos dos homens e mulheres que surgem nessa prosa inicial são compostos a partir de aspectos ditados, sim, pela tópica romântica, mas que se afirmam também como questionadores dessa normatização, compondo outra imagem dos modelos consagrados pelo Romantismo. Daí que muitos deles apenas “encenam” papéis tributados ao gosto romântico como ocorre com Emílio em “Confissões de uma viúva moça”, de *Contos Fluminenses*, que, com o objetivo de seduzir uma senhora

² Capitais, nesse sentido, são os estudos de Helen Caldwell (1960), Roberto Schwarz (1977, 1990 e 1997), John Gledson (1986 e 1991), Gilberto Pinheiro Passos (1996 e 2003), Valentim Facioli (2002), Sidney Chalhoub (1991 e 2003), Luiz Filipe Ribeiro (1996) e Ingrid Stein (1984).

casada, simula a existência de um sentimento amoroso capaz de levá-lo ao suicídio tal qual o amor e *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), ícone (pré) romântico. A encenação do rapaz torna-se mais óbvia ao passo que não conseguimos apreender em sua imagem os ardores sinceros, passionais e trágicos com os quais Goethe herdou seu herói. A figura de Emílio, apesar de se associar à de Werther, é esvaziada de seu pendor apaixonado, propositadamente por Machado, para realçar a teatralidade capenga de seu sedutor. Não por acaso a primeira aparição da personagem se dá em um teatro, quando se encena uma apresentação “deplorável”.

Não há dúvida, entretanto, que a produção inicial machadiana apresenta-se num nível de sofisticação acima de algumas poucas produções românticas da época, sobretudo aquelas que figuravam no *Jornal das Famílias*, periódico onde o autor publicou quase uma centena de narrativas entre os anos de 1864 e 1878. A própria COMISSÃO MACHADO DE ASSIS, responsável pela edição crítica de sua obra, assevera a distinção dos “textos românticos” do autor em face da produção da época.

É verdade, e isto deve ser dito, que excetuando José de Alencar, a ficção brasileira da época não produziu algo muito melhor do que *Contos Fluminenses* ou *Ressurreição*, *Histórias da Meia-Noite* ou *Helena*. Poderíamos excluir também Manuel Antônio de Almeida, mas este, àquela época, era menos lido ainda que Machado de Assis. Bernardo Guimarães, Macedo e Franklin Távora não terão na sua obra nada que se coloque muito acima do que Machado de Assis produziu naquele período. Macedo teve, sim, maior público, mas teve também a vantagem de haver chegado primeiro e conquistado a praça. (COMISSÃO MACHADO DE ASSIS, 1977, p. 13).

Nessa perspectiva, parece-nos correto entender algumas dessas primeiras personagens, de *Contos Fluminenses* e *Histórias da meia noite*, como ensaios de imagens femininas e masculinas desmistificadoras da tópica romântica. Esse é o caso, por exemplo, de sua figura materna. No conto “O segredo de Augusta”, a personagem título desmistifica a experiência da maternidade revelando os inconvenientes dessa condição feminina dada por muitos como sagrada (sobretudo pela ótica higienista). Para mulheres sociais e pertencentes à elite fluminense, a maternidade impunha grandes tormentos, dos quais o isolamento era o mais terrível deles. Augusta é, nesse sentido, um primeiro passo do escritor no adensamento do conflito materno, visto pela perspectiva feminina em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e, sobretudo, *Esau e Jacó* (1904).

(...) Natividade estava grávida, acabava de dizer ao marido.
Aos trinta anos não era cedo nem tarde; era imprevisto.

(...)

Nos primeiros dias, os sintomas desconcertaram a nossa amiga. É duro dizê-lo, mas é verdade. Lá se iam os bailes e festas, lá ia a liberdade e a folga.

(...)

No meio disso, a que vinha agora uma criança deformá-la por meses, obrigá-la a recolher-se, pedir-lhe as noites, adoecer dos dentes e o resto? Tal foi a primeira sensação da mãe, e o primeiro ímpeto foi esmagar o gérmen. Criou raiva do marido. (ASSIS, 1997, I, p. 956).

A reação de Natividade ao saber-se grávida não é provavelmente muito diferente da de Augusta, já que, de certo modo, as duas personagens femininas são irmanadas quanto ao valor que dão à exposição pública. As considerações a respeito da maternidade e de seus sacrifícios, em *Esau e Jacó*, revelam de maneira explícita aquilo que em “O segredo de Augusta” Machado deixara apenas sugerido. A maternidade significa, para mulheres vaidosas, a deformação do corpo e o isolamento, abstando-as do prazer do contato público e aprisionando-as novamente ao espaço doméstico. Se em Natividade a gravidez ocorre aos trinta anos, no caso de Augusta devemos ainda considerar que ela se torna mãe aos quinze, o que certamente dá um aspecto novo à questão. Tornar-se esposa tão cedo e por consequência mãe confere um grau maior de indisposição da mulher ao papel, já que o espaçamento entre as funções restringe a liberdade social e o *status* que o casamento lhe proporcionara. Em “Relações de família na obra de Machado de Assis”, Lúcia Miguel-Pereira apresenta uma explicação bastante coerente quanto ao modo de constituição da personagem materna e sua ausência de afetividade filial na obra do autor. Segundo ela, “talvez haja, no fundo do menor apego da mulher machadiana ao filho uma obscura revolta contra os sacrifícios que esta [maternidade] lhe exige.” (MIGUEL-PEREIRA, 1958, p. 21). A mesma observação de Lúcia Miguel-Pereira a respeito da ausência de sentimento maternal nas personagens femininas de Machado é feita por Afrânio Coutinho que, no entanto, mostra-se mais duro ao associar a maternidade à perda da pureza, desmistificando-a completamente de seu valor sagrado.

Das poucas vezes que Machado salvou a mulher da esterilidade foi para torná-la infeliz, como Natividade (...), ou então para fazê-la traidora astuciosa, como no caso de Capitu, temperando, portanto, ou associando, o sublime sentimento da maternidade (...) a um ato pecaminoso, egoístico e miserável, tirando-lhe toda a pureza e nobreza. (COUTINHO, 1990, p. 205).

Dessa forma, ou a mulher machadiana é estéril ou dotada de sentimentos negativos em relação ao rebento, encenando, no primeiro caso, a nulidade de seu papel e a infelicidade decorrente disso, e no segundo, a suspeita acerca da legitimação da paternidade/maternidade. Em outras palavras, a afirmação do crítico sugere efetivamente o descompasso entre maternidade e personagem feminina na ficção de Machado, como se fossem coisas tão estanques como água e óleo; dessa mistura pouco homogênea nasceria, certamente, um elemento a mais para contribuir com o sentimento de frustração de homens e mulheres diante do casamento.

Essa intenção machadiana de problematizar a maternidade concorre não só para desmistificar sua visão sacralizada, mas principalmente para desconcertar, de maneira provisória ao menos, a “naturalização” entre os sexos, na medida em que a personagem feminina representada em sua prosa ficcional não desempenha a função materna associada ao caráter dócil e emotivo da mulher, conforme se acreditava. Aquilo que em “Miss Dollar” estava sugerido na recusa de Margarida ao casamento, e sua consequente função materna, explicita-se em “O segredo de Augusta”.

Em decorrência desta “naturalização” das funções femininas, passou a ser demarcada uma série de características femininas (como, por exemplo, dedicação, abnegação, docilidade), quase todas elas vinculadas àquelas características necessárias a uma “boa mãe”, levando-se muitas vezes a se identificar feminilidade com maternidade. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 41).

Isto é, a natural oposição entre homens e mulheres – que se revelou argumento maior para a disposição social e espacial de ambos durante séculos –, encontra-se aqui ainda mais fragilizada, já que a mulher não se mostra qualificada para a função materna e seus aspectos emocionais. Augusta encerra um capítulo importante na história da construção da personagem feminina na obra machadiana, justamente por revelar outra imagem da mulher, que se descola da maternidade; fazendo crer que, se “parir é um fato natural” e biologicamente incontestável, “ser mãe, no entanto, é um trabalho que molda a mulher.” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 45). Esse é, sem dúvida, um dos aspectos que Machado de Assis e o segredo de Augusta revelam ao leitor.

Outras personagens da fase inaugural, como Clara, de “O relógio de ouro”, e Rosina, de “Ernesto de tal” (ambas de *Histórias da meia noite*), apesar de caracterizadas de modo bem distinto, são faces de um mesmo tipo feminino, o estrategista. Essas

personagens iniciais apontam uma espécie de trajetória da mulher na obra machadiana, evidenciando já a preocupação do escritor com esta figura. Muitas vezes, é ela a responsável por desarticular a ordem familiar e, por consequência, trincar as paredes (aparentemente) sólidas da estrutura patriarcal. Muitos desses textos iniciais que parecem apontar imagens de mulheres submissas ou resignadas expressam, na verdade, índices de uma personagem feminina consciente de sua condição, que questiona as respectivas posições de marido e mulher no casamento. Tal situação está no cerne de “O relógio de ouro”, no qual Clara, esposa aparentemente submissa e resignada, lida sob a ótica das “estratégias de controle”, arma uma revolta diante da traição do marido a partir da introdução de objeto comprometedor, espécie de lenço de Desdêmona.

Era um grande cronômetro, inteiramente novo, preso a uma elegante cadeia. Luís Negreiros tinha muita razão em ficar boquiaberto quando viu o relógio em casa, um relógio que não era dele, nem podia ser de sua mulher. Seria ilusão dos seus olhos? Não era; **o relógio ali estava sobre uma mesa da alcova, a olhar para ele, talvez tão espantado, como ele, do lugar e da situação.** (ASSIS, 1977, p. 183, grifos nossos).

Aquilo que Luís encara objetivamente como um esquecimento da esposa e rastro deixado pelo adultério feminino, pode ser visto, numa outra ótica que encerra o silêncio da mulher diante do objeto, como intencional e parte de uma estratégia velada de questionamento do marido; afinal, o objeto é destinado a ele por outra mulher. O local em que o relógio é achado pelo homem é sugestivo tanto para a sua suspeita quanto para a evidência da traição masculina desnudada pelo “ato falho” da esposa. A posição de Clara aponta, acreditamos, para a tentativa sutil de revelar ao marido o descobrimento de sua traição, e o modo que o narrador tem de evidenciar melhor o estratagema feminino é situá-la na sala, enquanto Luís, na alcova, divaga sobre o relógio: “Clarinha não estava na alcova quando Luís Negreiros ali entrou. **Deixou-se ficar na sala...**” (ASSIS, 1977, p. 183, grifos nossos). Até certo ponto, o narrador nos revela a comodidade da mulher diante da revelação do adultério masculino e sua pouca disposição de questioná-lo. Mas é justamente a oposição entre a aparência e a essência da personagem feminina, ditada pelo próprio narrador, que mostra a dissimulação de sua postura. Se insistirmos na ideia de que ela quer sutilmente confrontar o marido, sua atitude deve ser mesmo esta, a de passível indiferença diante de um objeto que apenas compromete o homem. Limitada em suas ações perante a legítima posição de autoridade

de Luís como chefe da família, Clara pode ter desenvolvido outras estratégias de confrontação.

Em *Tecendo por detrás dos panos*, Maria Lúcia Rocha-Coutinho examina as estratégias de controle que as mulheres desenvolveram, ao longo de sua experiência histórica, para fazerem valer sua voz em sociedades patriarcais. Ela esclarece que foi dentro do “mundo sentimentalizado da casa” que as mulheres exerceram sua autoridade, buscando utilizar “como armas, muitas vezes, exatamente aquelas virtudes que se esperava de seu sexo: a fraqueza, quase sempre aparente, a doçura, a indulgência, a abnegação.” (ROCHA-COUTINHO, 1994. p. 74). Neste processo de socialização, as mulheres foram treinadas a utilizar seus aspectos emocionais, visíveis na própria fala e nos modos de interação com o outro, para convertê-los em vantagens diante da “autoridade” do sexo masculino. Entendemos que a postura feminina, em “O relógio de ouro”, pode ser lida dentro dessa lógica socializadora da mulher. Nesse sentido, não é difícil perceber que a atitude aparentemente tranquila e acomodada de Clara seja, talvez, o meio adequado que a moça tem de questionar os próprios atos do marido relativos ao casamento. A doçura e meiguice na fala da moça se adaptam bem não só a imagem esperada da esposa por toda sociedade, mas servem como meio velado de confrontar o marido diante do impasse representado pelo surgimento do relógio. A resignação, aqui, caminha para a afirmação de uma estratégia feminina em que está imbuída a necessidade da dissimulação: fazer-se frágil é, nessa perspectiva, algo essencial ao papel matrimonial da mulher e forma legítima de garantir-lhe certa autonomia.²

A experiência feminina do silêncio diante a acusação de adultério já havia sido exposta por Machado em “A mulher de preto”, de *Contos Fluminenses*. No conto, a negativa de Madalena em explicar ao marido o surgimento de objetos comprometedores (carta e foto) a leva a ser exilada da convivência familiar. A explicação do narrador sobre o silêncio da personagem revela o posicionamento moral da mulher, que se mostra devota de um código de conduta bem severo, que não permite a confissão de segredos alheios mesmo em nome da própria honra.

² Rocha-Coutinho esclarece que a prática das estratégias de controle não deve ser entendida sempre como algo consciente. Para ela, “nem sempre quem faz uso delas tem plena consciência de que está tentando controlar o outro. Do mesmo modo, uma vez que estas estratégias são construídas com base em normas de interação social, a maior parte das vezes elas não são percebidas por quem está sendo controlado, a menos que suas expectativas acerca de quem o esteja controlando sejam violadas.” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 142).

Todavia Madalena não era criminosa; seu crime era uma aparência; estava condenada por fidelidade de honra. A carta e o retrato não lhe pertenciam; eram apenas um depósito imprudente e fatal. Madalena podia dizer tudo, mas era trair uma promessa; não quis; preferiu que a tempestade doméstica caísse unicamente sobre ela. (ASSIS, 1977, p. 130).

Se a prática do silêncio feminino está associada, em “A mulher de preto”, a uma espécie de código moral, ela revela também aspectos dos papéis conjugais no século XIX ao mostrar o comportamento masculino diante da suspeita de adultério da esposa. Meneses põe em cena os atributos de uma prática social corrente que pune com severidade qualquer indício de “ação desviante” no comportamento da mulher. O conto expõe-se com clareza a postura moral dupla da sociedade em assuntos de adultério:

... Meneses que a amava doidamente, e que era amado com igual delírio, acusava-a de infidelidade; uma carta e um retrato eram os indícios: ela negou, mas explicou-se mal; **o marido separou-se e mandou-a para o Rio de Janeiro.**

Madalena aceitou a situação com resignação e coragem: não murmurou nem pediu; **cumpriu a ordem do marido.** (CF, p. 129-130, grifos nossos).

A imagem vista aqui serve como preenchimento das lacunas de outra, a dos pais de Estevão Soares – do mesmo conto –, dando a impressão de um retrato pronto e acabado do funcionamento da instituição matrimonial no século XIX brasileiro: das mulheres espera-se subordinação e resignação diante das resoluções inquestionáveis da autoridade masculina. Essa autoridade foi assegurada pelo modelo de organização familiar patriarcal, onde o homem (chefe de família) exercia seu poder regularizador e disciplinador sobre todos os subordinados.

De acordo com o estereótipo comum da família patriarcal brasileira, o *pater familias* autoritário (...) dominava tudo: a economia, a sociedade, a política, seus parentes e agregados, seus filhos e sua esposa submissa. Esta teria se transformado em uma criatura gorda, indolente, passiva, mantida em casa, gerando seus filhos e maltratando os escravos. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 67).

Se a imagem nos parece um tanto truculenta e distante do modelo de casais da Corte brasileira – ela reflete bem as condições da família de tipo patriarcal do Norte do país, de onde vem Madalena e Meneses –; a descrição espelha, no entanto, a ideia mais precisa em relação aos papéis masculino e feminino no casamento: a autoridade de um e a obediência resignada de outro. A tarefa do homem dentro da organização familiar é dar ordens e vê-las cumpridas em nome da moral e do bom direcionamento de seus membros, enquanto da mulher se espera obediência muda, sem indícios de insubordinação. Parece que a imagem da submissão e resignação femininas nunca

esteve tão presente na ficção de Machado do que em “A mulher de preto”, o que reforça a posição rebelde de Clara em “O relógio de ouro” e a eficácia de sua estratégia de controle.

Mas ainda assim, é possível retirar dessa expressão quase nula da mulher algo que se esboça como um questionamento das atitudes do marido, que pode ser feito, no entanto, apenas por meio da introdução da voz masculina (Estevão Soares), pautada na crença na inocência da mulher. A maneira encontrada por Madalena de romper com a subordinação a que está sujeita é fingir-se acomodada à situação, aceitando provisoriamente a posição do marido, enquanto aguarda o momento de emergir contra sua autoridade, utilizando-se de meios mais velados e sutis (a defesa moral feita por um amigo do marido). Há, portanto, algo que irmana as personagens Clarinha e Madalena, pois ambas dissimulam uma maior fragilidade/resignação (que certamente também há nelas) como formas de alcançar ou deslocar a autoridade dos maridos, questionando-a de certo modo. As estratégias femininas são, assim, repercussões e consequências das práticas sociais impostas pela própria autoridade do homem e devem ser entendidas dentro dessa mesma lógica que aprisiona a mulher. Nessa perspectiva, o que mais chama a atenção do leitor, nestes primeiros contos, são os retratos femininos de Machado, responsáveis por afirmar outras imagens da mulher que, se por um lado, observa algumas posturas tradicionais impostas por uma sociedade que a limita; por outro, mostra certa insubordinação a essas mesmas regras, questionando de modo bem sugestivo (e feminino) os valores que consagram o antagonismo entre os sexos.

Em *Contos Fluminenses e Histórias da meia noite*, as personagens parecem fugir, dessa forma, a uma análise sentenciosa e maniqueísta do leitor, pautado por definições exatas ou por princípios apenas morais. Ao mesmo tempo em que Machado marca, por exemplo, o traço interesseiro de Rosina e suas intenções de mudança de *status* social através do casamento, em “Ernesto de tal”, de *Histórias da meia noite*, mostra também o significado deste no contexto histórico da época e a condição limitada da mulher, dotando as peripécias da mocinha casadoira de um grau atenuador. Na verdade, quando o escritor foca o interesse do conto nessas estratégias femininas casamenteiras, ele está examinando a própria instituição do matrimônio, responsável pela formação da família e da sociedade brasileira. É no casamento que as personagens machadianas tentam aliar amor e ambição, e quanto mais próximas elas chegam desse equilíbrio, menos frustrada é a imagem conjugal resultante.

Do mesmo modo que Machado põe em cena as estratégias femininas associadas ao matrimônio como parte do jogo social em “Ernesto de tal” e “O relógio de ouro” – neste, descompondo a imagem submissa da mulher –, também destaca as encenações masculinas relativas ao casamento e ao sistema dotal. Luís Soares, nesse sentido, apesar de punido pelo senso moral das personagens do conto, não é encarado como uma anomalia pelo narrador da história, que o trata com naturalidade, às vezes de modo irônico, em outros se solidarizando com o moço e suas ações – todas elas prescritas na ótica social da época e condizentes com a figura parasitária. Assim, o suicídio do perdulário Luís perde um pouco do tom moral esperado, pois pode ser visto como uma espécie de vitória masculina na negação deste ao burocrático mundo do trabalho e à rotina do casamento.

Essa nulidade pública do homem machadiano, exposta com precisão no conto, será um aspecto corrente em outras figuras masculinas, desde Mendonça (“Miss Dollar”) e Azevedo (“Linha reta e linha curva”) ao estrategista Camilo de “A parasita azul”, embrião do cínico e descartável Brás Cubas. Todos, de uma forma ou de outra, são afirmações da “parasita de classe”, que conforme Camilo e Brás Cubas, filhos da elite brasileira, não exercem nenhuma função social mais importante, apenas reproduzem um modo de vida ocioso e elegante valendo-se dos esforços do trabalho (escravo) alheio. Nas palavras de Roberto Schwarz – referindo-se à existência nula de Brás –, “estão ausentes do percurso” destes filhos da elite letrada e culta “o trabalho e qualquer forma de projeto consistente.” (SCHWARZ, 1990, p. 61). Alguns aspectos da feição social de Brás, realçados por Schwarz, estão também em Camilo, já que ambos ocupam uma mesma posição social. Se no romance de 1880-1881, Machado faz seu narrador volúvel comentar os principais episódios de sua vida, “nascimento, o ambiente da primeira infância, estudos de Direito em Coimbra, amores de diferentes tipos, veleidades literárias, políticas, filosóficas, científicas e, por fim a morte” (SCHWARZ, 1990, p. 61); em “A parasita azul”, essa mesma estrutura biográfica está presente, contada, entretanto, pela voz de um narrador aparentemente desinteressado da história do “moço vindo de Paris”. Aquela aparência de distinção e funcionalidade que Brás se esforça para mostrar (mesmo negativa); Camilo sequer disfarça (com a negação de tudo que se associa ao mundo intelectual ou prático), mostrando-se, a princípio, mais inútil do que o “defunto-autor”.

Entre a primeira história publicada no *Jornal das Famílias*, “Frei Simão” (1864), a “Ponto de vista” (1873), foram cerca de nove anos de trabalho e de

experiências, algumas com ótimos resultados como “A parasita azul”, “Ernesto de tal” ou “Confissões de uma viúva moça”; outras, nem tanto... Do ponto de vista estritamente literário, “Frei Simão” é certamente um problema, mas se considerarmos as especulações machadianas relativas ao pátrio poder e sua inviolabilidade, o resultado é bem mais positivo, sobretudo porque o conto é o primeiro a chamar a atenção do leitor sobre práticas correntes do Brasil oitocentista. Motivado pela escrita das memórias do tal frei, o narrador machadiano se assume como defensor da voz silenciada da personagem masculina diante das arbitrariedades paternas, ao mesmo tempo em que “romanceia” a vida de Simão, dando melhor contorno à sua trágica história de amor. Dessa maneira, o narrador parece se identificar com as dores do frei, expressando de modo sutil o seu alto grau de indignação, enquanto preserva em seu texto a submissão da personagem diante da autoridade paterna. O alvo das críticas do narrador de “Frei Simão” é o sistema patriarcal e sua inviolabilidade. Logo no início da segunda parte do conto, ele já nos põe em contato com as primeiras imposições do pai de Simão:

As notas de frei Simão nada dizem do lugar do seu nascimento nem do nome de seus pais. O que se pôde saber dos seus princípios é que, tendo concluído os estudos preparatórios, não pôde seguir a carreiras das letras, como desejava, e foi obrigado a entrar como guarda-livros na casa comercial de seu pai. (ASSIS, 1977, p. 258).

Começar o “romance” revelando a arbitrariedade paterna e a submissão do filho é alertar o leitor para o princípio básico em que se estruturou a vida do frei e, conseqüentemente, o relato advindo desta. Em outras palavras, toda a narrativa sobre a vida de Simão nasce exatamente do mesmo movimento: o conflito quase inexistente (porque não posto em prática) entre os desejos paternos e os do filho, que se submete gradativamente. Desde logo vemos que a equação leva de modo incondicional à vitória do pai de Simão que, a exemplo de outras figuras paternas, limitam as escolhas filiais. O texto apresentado evidencia essa indisposição inicial entre filho e pai a partir de uma cuidadosa escolha semântica: “desejava” *versus* “foi obrigado”. A construção da narrativa se fará, sobretudo, pela ênfase nestes dois polos, ressaltados pela voz interferente e crítica do próprio narrador numa demonstração às vezes exagerada de compadecimento ao drama de Simão.

Ainda na década de 1860, Machado de Assis voltará ao tema da “inviolabilidade senhorial”, aprofundando-o em “O segredo de Augusta” (1868) e “Luís Soares” (1869), contos que apresentam princípio estrutural semelhante. No primeiro conto, a intervenção paterna surge na possibilidade de Vasconcelos reerguer sua fortuna dilapidada por meio do casamento arranjando da filha com o amigo de boêmia Gomes,

tão liquidado financeiramente quanto o pai da moça. A comicidade machadiana está justamente na duplicação das mesmas intenções escusas, já que ambos os homens acreditam estar fazendo um ótimo negócio tendo ao centro a (fragilizada) personagem feminina. Ao final do conto, o casamento é impedido pelo tio da moça que desmascara o farsante Gomes. Em “Luís Soares”, a situação é mais séria, pois a intervenção paterna vem por intermédio de um testamento:

Se nessa época a minha filha Adelaide for viva e casada entrega-lhe a fortuna. Se não estiver casada, entrega-lha também, mas com uma condição: é que se case com o sobrinho Luís Soares, filho de minha irmã Luísa; quero-lhe muito, e apesar de rico, desejo que entre na posse da fortuna com minha filha. (ASSIS, 1977, p. 93-94).

A figura inesperada do pai de Adelaide surge apenas para apontar o grau de intromissão paterna em assuntos íntimos da mulher, e o quanto os desejos e afeições desta não são considerados como se de fato não existissem. Considerando a legalidade do direito civil que entendia os filhos como pertencentes ao pai, é justo observar que a existência da prerrogativa no testamento apenas legitimava o direito de Bento de dispor da vida da filha como bem entendesse, já que “um filho podia ser deserdado por insultar publicamente o pai, ou uma filha por se casar sem o consentimento dele – a não ser que, ao fazê-lo, ela subisse de posição social.” (GRAHAM, 1997, p. 35). O que equivale a pensar que o que está em jogo não é tanto o valor da palavra paterna, mas o grau de submissão dos filhos a esta e as disposições sociais e econômicas do acordo matrimonial, tratado pelos homens. A palavra paterna perderia o privilégio, no conto, apenas pela inserção de outra voz de autoridade, a do marido de Adelaide, caso ela estivesse casada no momento da leitura do testamento.

Essa disposição testamentária do pai de Adelaide se assemelha muito à deixada pelo Conselheiro Vale em *Helena* (1876), ao expor a obrigação da família em aceitar a moça como sua filha natural e legítima herdeira. A lógica que opera nas duas situações é a mesma, a da inviolabilidade senhorial. Dessa forma, os capítulos iniciais do terceiro romance de Machado são, conforme observa Sidney Chalhoub, “uma cuidadosa descrição da ideologia senhorial”, em que “a vontade do chefe da família, do senhor-proprietário, é inviolável, e é essa vontade que organiza e dá sentido às relações sociais que a circundam.” (CHALHOUB, 2003, p.19-20). Aquilo que Machado deixaria evidente em 1876 – pontuando as minúcias do testamento e a reação dos envolvidos no caso –, fica aqui sugerido de maneira bem sutil, especialmente porque o desejo paterno

não é sancionado pela figura incumbida de observar as prerrogativas do testamento, deixando em suspense a prática da “inviolabilidade senhorial”.

Em “Luís Soares”, a personagem divergente da visão negociista do casamento é, não por acaso, aquela que não apresenta laços consanguíneos com a família, e pode, talvez por isso, ver melhor a arbitrariedade da disposição testamentária do pai da menina. Anselmo, responsável pelo cumprimento das exigências do testamento de Bento e depositário de sua fortuna, é uma figura extremamente importante como questionadora da ordem vigente e das prerrogativas do direito paterno, pois, conquanto revele não simpatizar com Soares, é, em última instância, o desejo de Adelaide que ele respeita. Para entendermos melhor o ato de Anselmo – e o quanto ele pode ser visto como desestabilizador da ordem (da inviolabilidade) senhorial –, recorremos a *Helena* e ao testamento do Conselheiro Vale por meio da análise de Sidney Chalhoub. Para o historiador, Estácio, único filho do Conselheiro,

era o principal interessado em que as últimas vontades do pai fossem cumpridas; com efeito, o ritual de submissão às determinações derradeiras do finado significava solidificar a própria condição de Estácio como detentor, daí em diante, do poder de exercício da vontade senhorial. (...) Estácio era, efetivamente, o hábil depositário de uma tradição, um chefe de família/senhor/proprietário, garantidor e continuador de toda uma hegemonia política e cultural. (CHALHOUB, 2003, p. 22-23).

Se observarmos a postura de Estácio fica mais fácil entender o papel desarticulador representado por Anselmo que, mesmo não tendo parentesco com a família do Major Vilela, se insere nela como representante legítimo de Bento com a missão de fazer valer o direito paterno. Não é sem razão que Machado introduz a importância de Anselmo e o quanto este representa, simbolicamente, o próprio Bento.

O Anselmo que chegara da Bahia chamava-se Anselmo Barroso de Vasconcelos. Era um fazendeiro rico, e veterano da independência. Com os seus setenta e oito anos ainda se mostrava rijo e capaz de grandes feitos. Tinha sido íntimo amigo do pai de Adelaide, que o apresentou ao major, vindo a ficar amigo deste depois que o outro morrera. Anselmo acompanhou o amigo até os seus últimos instantes; e chorou a perda **como se fora seu próprio irmão. As lágrimas cimentaram a amizade entre ele e o major.** (ASSIS, 1977, p. 91, grifos nossos).

A descrição de Anselmo é centrada nos laços de amizade verdadeira entre ele e a família de Bento, reforçando a estreiteza do carinho, dedicação e amor que os unira. Mais do que um amigo, Anselmo é apresentado pelo narrador como sendo uma

espécie de continuidade do próprio Bento, que a responsabilidade pelo testamento deixa evidente. Nota-se que a carta testamentária do pai de Adelaide não é enviada ao Major Vilela, irmão de Bento, para que ele mesmo pusesse em prática as vontades do irmão; essa incumbência é destinada a Anselmo que cumpre ordeiramente as disposições do amigo:

- O Bento morreu nos meus braços, e como derradeira prova da sua amizade confiou-me um papel com a declaração de que eu só o abrisse em presença de seus parentes dez anos depois de sua morte. No caso de eu morrer os meus herdeiros assumiriam essa obrigação; em falta deles, o major, a Sra. D. Adelaide, **enfim qualquer pessoa que por laço de sangue estivesse ligada a ele**. Enfim, se ninguém houvesse na classe mencionada, ficava incumbido um tabelião. Tudo isto havia eu declarado em testamento, que vou reformar. (ASSIS, 1977, p. 92-93, grifos nossos).

As minúcias do caso são narradas por Anselmo como modo de evidenciar a importância e seu cargo e, especialmente, sua intenção de levar adiante as vontades derradeiras do amigo. Tudo isso nos leva a considerar que, mesmo entendendo a prática de Bento como usual e parte incontestável de seu direito legítimo de pai, Anselmo é capaz de relativizá-la, observando a arbitrariedade da vontade que o tem como seu representante legal. Se por um lado Anselmo percebe a desfaçatez da disposição testamentária que obriga Adelaide a se casar com o inútil e falso primo para tomar posse de sua herança; por outro, é em decorrência da negação da menina e de seus bons argumentos que o fazendeiro rompe com a lógica da vontade senhorial, transformando as prerrogativas do testamento (invioláveis, segundo a perspectiva do poder patriarcal) em “fantasias de um generoso amigo”. É um fazendeiro rico, também representante do poder patriarcal e certamente com inúmeras incumbências testamentárias e herdeiros, o responsável por transgredir as resoluções do testamento do amigo. Nessa perspectiva, Anselmo assume o papel de um agente duplo, que alicerça a vontade senhorial ao mesmo tempo em que questiona suas disposições arbitrárias.

As três narrativas (“Frei Simão”; “O segredo de Augusta” e “Luís Soares”), analisadas em conjunto, mostram uma espécie de esclarecimento progressivo a respeito das arbitrariedades do sistema patriarcal e do modo como se dava a contratação matrimonial na época. Nesse último aspecto, inúmeros contos se destacam. Diante da imposição do matrimônio mediado por interesses sociais e/ou econômicos – realidade de muitas mulheres machadianas –, a frustração amorosa parece ser o caminho mais óbvio. Boa parte da insatisfação feminina no casamento nasce justamente do modelo

contratual adotado, que transforma a união em um simples negócio. Desse modo, a exigência romântica da escolha como aspecto indispensável à felicidade e sucesso do matrimônio estava fora do horizonte de homens e mulheres, sobretudo destas, “silenciadas” quanto a seus desejos. Desse embate entre realidade social e expectativa amorosa nasce a descrença de narradores e personagens em relação ao casamento.

Esse desequilíbrio óbvio tem ainda como agravante a mediação literária, ingrediente fundamental na composição das primeiras personagens machadianas. Nos idos de 1860-1870, a estética em voga era ainda a romântica que preconizava, entre outras coisas, a necessidade da escolha amorosa. Este importante pressuposto da literatura romântica foi quase sempre respeitado pelas figuras machadianas que afirmavam a necessidade do amor para o casamento. Mais do que isso, muitas delas foram construídas a partir da intervenção dos modelos ficcionais concebendo suas ideias sobre o amor, o casamento e a vida através de imagens veiculadas pela literatura da época, que eram apresentadas de maneira idealizada. Desse modo, a literatura servia como forma de dar vazão aos sentimentos experimentados pelas personagens, seja através da domesticação sentimental ou do exercício de aprendizagem e amadurecimento emocional; seja como instrumento vicário.

Mas isso não quer dizer que Machado estivesse concebendo heroínas e heróis românticos para se adequarem aos princípios estéticos da época. Na verdade, os pressupostos românticos estão presentes em suas personagens como meio de questionar (e romper) a visão idealista do amor, sobretudo se comparados à maneira da concepção do casamento no século XIX. De outro modo, por que evidenciar de forma tão insistente os trâmites dos acordos matrimoniais e relacioná-los à frustração amorosa dos envolvidos, não por acaso, homens e mulheres romanticamente idealistas? É possível afirmar que, em *Contos Fluminenses* e *Histórias da meia noite*, as personagens passam, quase sempre, por um processo de desromantização ou de desmistificação dos ideais românticos. E a entidade ficcional mais consciente desses equívocos de “leitura” é, muitas vezes, o narrador, sempre disposto a desconstruir essas imagens ideais. Dessa forma, as cenas matrimoniais são filtradas (e desestabilizadas) pelas exposições de personagens e narradores, uns a intervirem na concepção amorosa de outros. Esse procedimento desmascarador ocorre em grande parte dos contos e dos modos mais variados. Destaquemos o procedimento de “Confissões de uma viúva moça”, no qual Eugênia se vale da própria experiência frustrada do casamento para criticar a instituição.

Eu podia, apesar de tudo, encontrar no marido que me davam um objeto de felicidade para todos os meus dias. Bastava para

isso que meu marido visse em mim uma alma companheira da sua alma, um coração sócio do seu coração. Não se dava isto; meu marido entendia o casamento ao modo da maior parte da gente; viu nele a obediência às palavras do Senhor no Gênesis.

Fora disso, fazia-me cercar de certa consideração e dormia tranquilo na convicção de que havia cumprido o dever. (ASSIS, 1977, p. 181, grifos nossos).

Se pensarmos que as leis que regem o casamento, segundo o marido de Eugênia, são centradas nas convenções cristãs; fica evidente um grau maior de insatisfação feminina, pois o homem é quem “administra” a união, submetendo a mulher a seu domínio, inclusive sexual. Este é, aliás, um dos preceitos do modelo de casamento cristão: o “débito conjugal” é de responsabilidade quase exclusiva do marido.

Ao darem norma à “cobrança” do *debitum*, os teólogos instituíram o que julgavam ser um “privilégio feminino”: o homem poderia manifestar-se claramente quando desejasse a sua mulher; esta, porém, deveria eximir-se de tal solitação, ficando o marido obrigado a decifrar no semblante ou na sutileza gestual de sua esposa, a vontade do ato carnal. (VAINFAS, 1986, p. 39).

Vista por outro ângulo a questão do débito conjugal aponta para a ideia do “amor contido”, pondo em prática a moral cristã regularizadora do contato sexual entre os cônjuges. Ao homem cabe não só a responsabilidade pelo ato sexual, mas velar por seus excessos e posições. Do contrário, o sexo seria uma forma de adultério dentro do próprio casamento: “Nada é mais impuro do que amar sua mulher como a uma amante. Que eles se apresentem às suas mulheres como maridos e não, amantes”, observa São Jerônimo. (*apud* DEL PRIORE, 2006, p. 75). A fórmula sexual é simples: obrigação sexual para fins procriativos; responsabilidade marital sob o ato; subordinação feminina; exclusão do erotismo e do prazer. Aspectos ditados pela moral cristã e executados fielmente pelo marido de Eugênia, segundo a narradora. “Confissões de uma viúva moça” evidencia o antagonismo entre homens e mulheres em relação aos ideais do casamento, já que a mulher parece esperar da união aspectos mais subjetivos. O texto machadiano marca, por meio da narração feminina, esse desconforto da mulher e sua inadequação aos princípios postulados neste tipo de consórcio. Se na aparência Eugênia cumpre com seu dever matrimonial ao negar à realização do amor adúltero (apesar de senti-lo); na essência, é uma mulher lacunar, em que desejos e sentimentos são deslocados para objetos e aspectos exteriores, até o momento em que encontra algo capaz de concentrá-lo em si. Esse índice é revelador da identidade feminina na ficção de Machado, que será responsável por construir imagens de mulheres repletas de desejos

(advindos, muitas vezes, da insatisfação sexual e amorosa) e conscientes, em certo sentido, do perigo de realizá-los. É por isso que em muitos casos há uma sublimação ou deslocamento dos desejos femininos para outros aspectos da vida exterior, como os adornos, a literatura, os flertes e seduções inocentes, e, às vezes, a própria maternidade, como ocorre com Lívia em *Ressurreição* (1872).

Mas se a regra geral, no século XIX, era o casamento de conveniência, o que esperar daquele firmado a partir da escolha amorosa? Certamente o resultado seria positivo, mas não é isso que ocorre em “O relógio de ouro”. O desastre conjugal nasce, no conto, da inadequação do homem à rotina do casamento, revelando certos meios de compensação masculinos, ancorados, sobretudo, na dupla moral.

Com a monogamia e a impossibilidade do divórcio, talvez se reconhecesse implicitamente que a o adultério funcionava como válvula de escape. Os que estavam insatisfeitos no casamento tinham a possibilidade de encontrar satisfação em outra parte, e pode ter havido um certo reconhecimento de que isso era tanto inevitável quanto tolerável. (MACFARLANE, 1990, p. 251).

As palavras do historiador, referentes à situação do casamento na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, se adaptam bem ao tipo de pensamento moral brasileiro, no qual a prerrogativa estaria explicitamente relacionada apenas aos homens, que ganhariam direito à extrapolação dos limites da união conjugal como forma de defesa do próprio casamento; ao passo que, em relação às mulheres, pode-se admitir somente o flerte inofensivo, espécie de mola propulsora de sua acomodação à realidade estática dos papéis de esposa e mãe. Desse modo, tanto os homens quanto as mulheres, diante de um casamento insatisfatório ou de suas próprias inadequações aos papéis conjugais – elemento que pode ocorrer também à mulher, desnaturalizando-a de certas funções –, se valem de diversos procedimentos para se acomodarem à rotina da vida a dois. No caso masculino, o mais comum é recorrer ao adultério; no da mulher, as saídas são sempre limitadas pelo senso moral, pois elas podem, apenas, apelar para a introdução do mundo literário e dos objetos da vida exterior ou para a própria maternidade. Em casos mais drásticos, surge a figura do amante, que acarreta sérias consequências para a mulher.

Considerando, então, que a regra machadiana é a ênfase no casamento precário e fracassado e que esse procedimento decorre de inúmeros fatores que vão, em resumo, desde o modo de constituição do contrato às idealizações amorosas de aspiração literária, passando pelo antagonismo entre os sexos e pela ignorância feminina a respeito da intimidade conjugal; “Aurora sem dia” (de *Histórias da meia noite*), único dos contos a não versar sobre “problemas amorosos”, funciona como a exceção que

confirma a regra. O conto sugere, de modo irônico e inusitado, a realização pessoal do homem (romantizado e idealista) por meio do casamento. Mais do que isso, Luís Tinoco é uma paródia da personagem romântica fantasiosa que acredita ser “fadada” “para grandes destinos”. No início, suas pretensões o levam ao mundo literário, fazendo-o poeta de estilo romântico e sugestivamente fatalista. Suas realizações poéticas se convertem em mesclas das mais variadas imagens, retiradas todas do enorme arsenal literário já disponível ao homem. Tudo comparece em seus sonetos e odes, exceto a versificação. O descuido de Luís se deve ao completo desconhecimento técnico e à negação do estudo. Simples repetidor de imagens alheias (“trovador de salas”, segundo observa o narrador) e não disposto a conhecê-las a fundo, Luís se declara especial perante um mundo prosaico e desinteressante. Dá-se, assim, sua dissociação ao mundo do trabalho (necessário aqui pela condição remediada do moço) e, provavelmente, ao da própria lucidez. Marginalizado duplamente, a personagem encarna a imagem estereotipada do poeta, visto pelos olhos prosaicos do mundo como um indigente alienado. Comparemos, pois, as duas descrições de Luís feitas pelo narrador do conto: a primeira na abertura da história, a segunda, depois de já entregue às ambições poéticas:

Naquele tempo contava Luís Tinoco vinte e um anos. Era um rapaz de estatura meã, olhos vivos, cabelos em desordem, língua inesgotável e paixões impetuosas. Exercia um emprego no foro, donde tirava o parco sustento, e morava com o padrinho cujos meios de subsistência consistiam no ordenado da sua aposentadoria. (ASSIS, 1977, p. 155).

Andava com o ar inspirado de todos os poetas novéis que se supõem apóstolos e mártires. Cabeça alta, olhos vagos, cabelos grandes e caídos; algumas vezes abotoava o paletó e punha a mão ao peito por ter visto assim um retrato de Guizot; outras vezes andava com as mãos para trás. (ASSIS, 1977, p. 161).

Sugestivamente as duas imagens, conquanto tenham sérias diferenças, já esboçam um tipo meio desencontrado, especialmente pelo aspecto decomposto dos cabelos, ensaiando algo que está bem identificado na figura final do poeta enfeitado. Se na primeira descrição Luís tem um ar meio adolescente, mas centrado, sobretudo, no mundo do trabalho e na necessidade de tirar daí sua subsistência; na segunda, o que prevalece é a própria deserção: de maneira imitativa, como são todos os seus poemas, ele compõe sua própria figura espelhando-se na imagem ideada do poeta: “apóstolo”, “mártir” e louco. O reforço da ideia está encenado pela nítida transformação dos olhos da personagem, que de “vivos” passam a “vagos”, mudança introduzida pela exacerbação da fantasia.

A mente fantasiosa e fértil de Luís o faz deixar “o comércio com as musas” para bater-se em outro campo, normalmente bem mais terrível ao homem machadiano. Crente nos “grandes destinos” a que estava predestinado, o rapaz sente que pode “fazer alguma coisa” no campo político. Tal como ocorre com sua brevíssima “carreira” de poeta, Tinoco comporá uma personagem a fim de representá-lo quando consegue eleger-se deputado provincial: “Ele já estudava mentalmente os gestos, a atitude, todo o exterior da figura que ia honrar a sala dos representantes da província.” (ASSIS, 1977, p. 177). A ornamentação da personagem é, sem dúvida, herança de seus devaneios poéticos e tem parentesco certo ao das leituras declamatórias de seus versos, muitas vezes lidos para si mesmo em voz alta e inebriante. A composição física de Tinoco reafirma, em muitos momentos do conto, sua adesão ao imaginário e ao ficcional, dissociando-o da realidade. Observando os mesmos procedimentos que aplicava à leitura da tradição literária, a personagem preencherá sua faltosa erudição política por meio da junção de inúmeras frases feitas à ornamentação do estilo. Mau leitor e excessivamente superficial em suas análises, Luís conduzirá sua carreira política de modo bem semelhante a que dera à literária. O resultado não poderia ser outro: o desmascaramento do falso político por meio de seus próprios e desconcertantes versos.

A partir da construção paródica e ridícula de Luís Tinoco é surpreendente observar que “Aurora sem dia” revele a imagem mais positiva do casamento na “descrição” da acomodação gradual da personagem masculina aos cuidados domésticos e conjugais. Aquele que não conseguira encontrar realização na poesia e na política, encenando uma espécie de nulidade total, define-se como sujeito a partir de sua inserção no mundo do casamento, da família e do trabalho.

- Ia este ano à corte e esperava surpreendê-lo... Que duas creancinhas as minhas... lindas como dous anjos. Saem à mãe, que é a flor da província. Oxalá se pareçam também com ela nas qualidades de dona de casa; que atividade! que economia!...

Feita a apresentação, beijadas as creanças, examinado tudo, Luís Tinoco declarou ao Dr. Lemos que definitivamente deixara a política.

- De vez?

- De vez.

- Mas que motivos? desgostos, naturalmente.

- Não; descobri que não era fadado para grandes destinos...

- Tive, meu amigo, tive ânimo de pisar terreno sólido, em vez de patinar nas ilusões dos primeiros dias. Eu era um ridículo poeta e talvez ainda mais ridículo orador. *Minha vocação era esta*. Com poucos anos mais estou rico. Ande agora a beber o café que nos espera e feche a boca, que as moscas andam no ar. (ASSIS, 1997, p. 182, grifos nossos).

Casamento trata-se de questão vocacional, ideia já ensaiada em “Linha reta e linha curva” e “A parasita azul”, mas dissociada do mundo público e do trabalho. A personagem de “Aurora sem dia” consegue, ao que parece, acomodar-se ao apequenado “terreno sólido” do casamento, domesticando até mesmo as imagens de amor vindas da literatura, que não comparecem em sua descrição da família. O amadurecimento de Luís passa, aqui, por um processo de desromantização, ligado às suas ambições política e literária. Se as duas primeiras descrições físicas de Tinoco dão bem conta dos estereótipos perseguidos por ele em sua atividade literária e política; a última revela a acomodação satisfatória do homem à rotina do casamento e da família:

O Dr. Lemos estava efetivamente pasmado a olhar para a figura de Luís Tinoco. Era aquele o poeta do Goivos e Camélias, o eloquente deputado, o feroso publicista? O que ele tinha diante de si era um honrado e pacato lavrador, ar e maneiras rústicas, sem o menor vestígio das atitudes melancólicas do poeta, do gesto arrebatado do tribuno, - **uma transformação, uma criatura muito outra e muito melhor.** (ASSIS, 1997, p. 181, grifos nossos).

Em “Aurora sem dia”, outra questão relativa à adequação do homem à esfera conjugal chama a atenção do leitor; Luís e sua esposa realizam uma das maiores deficiências de outros casais na obra de Machado, a descendência familiar. Em apenas vinte meses de casados, o casal tem duas crianças, sugerindo talvez a formação de uma família numerosa. Ao contrário do que ocorre com Augusta, de “O segredo de Augusta”, e tantas outras mulheres machadianas, a esposa de Tinoco está colocada fora do espaço urbano da Corte, distante, portanto, de seus efeitos sobre os atributos sociais e de beleza femininos. Isso, certamente, permite uma maior adequação da mulher aos padrões sociais e morais em vigência, reafirmando, por sua parte, a estabilidade da instituição matrimonial a partir da segregação entre os sexos e o isolamento feminino. Assim, apesar dos esforços machadianos de positivar o casamento em “Aurora em dia”, a cena final funciona como resultado da inadequação ou da falta de talento de Luís Tinoco a outras atividades destinadas ao homem. Nas entrelinhas do texto, a imagem sugerida é semelhante às de “Luís Soares” e “A parasita azul” em suas conclusivas e cínicas soluções para o parasitismo masculino: “- Governar os homens, não é?... é um sexo ingovernável; prefiro o outro.” (ASSIS, 1977, p. 65).

REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Contos Fluminenses**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

- _____. **Histórias da Meia Noite**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- _____. **Obra completa**. COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- CHALHOUB, Sidney. A história nas histórias de Machado de Assis: uma interpretação de *Helena*. **Primeira versão**. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1991, n.º 33.
- _____. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.
- DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- FACIOLI, Valentim. **Um defunto estrambótico**: análise e interpretação das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis**: ficção e história. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- _____. **Machado de Assis**: impostura e realismo. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GRAHAM, Richard. **Clientelismo e política no Brasil do século XIX**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- MACFARLANE, Alan. **História do casamento e do amor**: Inglaterra, 1300-1840. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- _____. Relações de família na obra de Machado de Assis. In: **Revista do Livro**. Rio de Janeiro: ano III, setembro de 1958, n.º 11.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. **As sugestões do conselheiro**: A França em Machado de Assis, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. **Capitu e a mulher fatal**, análise da presença francesa em *Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.
- RIBEIRO, Luiz Filipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- _____. **Dois meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SILVA, Ana Claudia Suriani da. **Linha reta e linha curva**: edição crítica e genética de um conto de Machado de Assis. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003.
- STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo: Ática, 1986.

**AS PERSONAGENS MACHADIANAS E O FRACASSO DO
CASAMENTO: ANOTAÇÕES SOBRE *CONTOS FLUMINENSES* E *HISTÓRIA
DA MEIA NOITE***

ABSTRACT: In *Contos Fluminenses* (1870) and *Histórias da meia noite* (1873) - the first two collections published by Machado de Assis, stories focus on loving questions, in which the subject of the marriage gains prominence either in the preparations that precede the contract - its ceremonial aspects, or in the conjugal privacy of domestic life. Moreover, there is a bigger link between the stories and an image that is itself preponderant: the failure of marriage. The “machadianos” ladies and heroes are constructed among the difficulties and matrimonial problems, generated mostly by parents impositions or love expectancy (mediated for literature) of the involved ones. Those characters are in last hypothesis, the ones that take the images of failure and introduce them to the reader. But in this process of catching love and marriage, almost always there is a narrator whispering something in the ear’s reader about the character and the loving image constructed by her. In this way, the matrimonial images and scenes are filtered by the expositions of the characters and narrators, one intervening in the loving conception of each other.

KEYWORDS: Marriage. Constructed of characters. Mediation literary, Narrator; Father impositions.