

# Machado de Assis e a formação da leitora

MACHADO DE ASSIS AND THE FORMATION OF THE FEMALE READER

Jaison Luís CRESTANI \*

**Resumo:** Este trabalho pretende analisar a atuação de Machado de Assis como colaborador da revista feminina *A Estação*. Nesse contexto, o autor desempenhou um importante trabalho de formação do senso crítico e de renovação das práticas de leitura comumente encenadas em periódicos femininos. Para tanto, propõe-se a análise da narrativa “Curiosidade” que se fundamenta em propósitos didáticos relacionados com a introdução do código realista e com o investimento no estatuto ficcional da literatura. Além disso, pretende-se apresentar uma revisão da forma de se entender o percurso formativo do autor.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; ‘A Estação’; Leitura, Realismo.

**Abstract:** This paper intends to analyze the literary performance of Machado de Assis in the feminine magazine *A Estação*. In this context, the author conducted an important task to develop critical sense and to renew the reading practices assumed commonly in women’s press. Therefore, this work proposes the analysis of narrative “Curiosidade” which is based on didactic purposes related to the introduction of Realism and the investment in the fictional status of literature. In addition, the paper intends to present a review the way to understand the Machado de Assis’ formative path.

**Key-words:** Machado de Assis; *A Estação*; Reading; Realism.

## A colaboração de Machado de Assis na revista *A Estação*

No período de 1879 a 1898, Machado de Assis publicou, nas páginas da revista de moda e literatura *A Estação*, 37 contos, 6 poemas, a novela *Casa velha*, o romance *Quincas Borba* e diversas outras produções de gêneros variados, tais como crítica, resenhas, editoriais, traduções,

---

\* Doutorando em Letras pela UNESP/Assis. Contato: jaisoncrestani@hotmail.com.

variedades etc. Exceto o romance mencionado e a narrativa “O alienista”, essas produções carecem de um estudo consistente; além disso, raramente tem-se voltado às fontes primárias, às formulações originais de suas obras e às condições e disposições do regime de produção marcado pela correlação entre a empresa jornalística e a atividade de criação literária. Portanto, o estudo dessa complexa interação dialética entre literatura e imprensa poderá contribuir para uma visão mais autêntica dos processos composicionais e dos desenvolvimentos temáticos da obra machadiana.

O periódico *A Estação: Jornal ilustrado para a família* era uma publicação quinzenal editada pela tipografia Lombaerts, no Rio de Janeiro, que circulou regularmente no período de 15 de janeiro de 1879 a 15 de fevereiro de 1904. A revista dividia-se em duas partes com paginação independente: o “Jornal de modas” e a “Parte literária”. A primeira era assumidamente importada, traduzida da revista alemã *Die Modenwelt*, publicada pela editora Lipperheide de Berlim. Essa parte oferecia um editorial sobre a moda em Paris e uma quantidade abundante de figurinos, gravuras, riscos, trabalhos manuais, dicas e conselhos de economia e utilidade doméstica etc.

A parte literária, por sua vez, era composta especialmente para a edição brasileira, contando, para tal, com a colaboração de autores renomados da literatura brasileira. Nesse suplemento, publicava-se literatura (conto, novela, romance e narrativas folhetinescas), crônicas teatrais, críticas, resenhas, relatos de viagens, variedades, notícias, seções de entretenimento, belas artes (pinturas e partituras musicais), entre outros assuntos do interesse das leitoras.

A despeito da diversificação do conteúdo desse suplemento literário, identifica-se também um nítido direcionamento ao público feminino, acompanhado de uma adequação das matérias à amenidade, recreio e instrução – conceitos que, no século XIX, permeavam a concepção do feminino, conforme se observa nitidamente no editorial de 15 de junho de 1885 – número especial da revista em que se presta uma “Homenagem a Victor Hugo”, por ocasião de sua morte. Nesse artigo, os editores tecem explicações sobre a homenagem e fazem alguns apontamentos decisivos para a delimitação da imagem que a revista fazia de sua própria clientela:

[...] para não sairmos do círculo dos sentimentos e das preocupações naturais às nossas leitoras, não olhamos para o político nem para o filosófico que morreu com Victor Hugo. Esses fiquem para outras revistas e jornais, em que cabe todo o homem. Tomamos dele a parte que mais especialmente pode falar à mulher.

[...] Vereis aí o que ele disse do amor, da maternidade, da piedade, das mulheres, das crianças, das flores, de tudo o que pode falar aos sentimentos brandos e piedosos.

[...] Victor Hugo fala especialmente aos sentimentos cristãos.

[...] *Napoléon le petit* é um livro flamejante, os *Chatiments* é outro; mas nem um nem outro cabem aqui.

[Nas figuras femininas de suas obras transparece a] beleza moral pela vibração do sentimento, [...] a intenção de elevar a mulher. [Nas páginas da *Estação*] sempre há de haver a nota feminina e a nota pueril, o amor da mulher e o riso da criança. (A ESTAÇÃO, 15 jun. 1885, p. 45 e 48)

Como se observa, na delimitação dos assuntos de interesse da mulher, influi uma concepção do feminino bastante característica do século XIX, em que a mulher figura como um ser frágil, “pueril”, de “sentimentos brandos e piedosos”, assinalado pelo signo do amor e da maternidade, cujas virtudes morais devem ser resguardadas com diligência. Esses conceitos estão nitidamente entranhados nas propriedades do discurso dos editoriais da revista e nos critérios que orientam a seleção das matérias que devem compor as suas páginas, evidenciando a preocupação com a amenidade dos temas, a moralidade das concepções e o enaltecimento dos sentimentos nobres, da sensibilidade materna e do pudor femininos. Dentro desse círculo de interesses, há uma nítida recusa de assuntos relacionados à política, vista como objeto de domínio exclusivamente masculino. À mulher, cumpre falar de coisas mais amenas como flores, poesias e histórias sentimentais, moda, vida social e cultural, etiqueta, higiene, decoração, utilidade doméstica etc.

Desse modo, a literatura publicada n’*A Estação* situa-se numa posição intermediária entre a arte e o passatempo, misturando-se com produções didáticas e recreativas que, talvez, induzisse as leitoras a

tomar todo o conjunto como leituras de passatempo. Atendendo para o segmento de público que consumia a literatura publicada n' *A Estação*, as produções de Machado de Assis apresentam, de um modo geral, uma temática afinada aos interesses do leitorado feminino. O foco de análise das narrativas tende a incidir sobre a psicologia feminina, perscrutando sentimentos inconfessáveis, vaidades e pretensões de classe. A leitura, no entanto, exige certa cautela da parte da leitora, já que as referências aliciadoras e lisonjeiras que lhe são destinadas estão quase sempre carregadas de malícia e ironia.<sup>1</sup>

Consciente das formas viciadas de recepção da literatura mantidas pelo público imediato dos periódicos femininos em que colaborava, Machado de Assis procurava despertar as suas leitoras para um novo modo de fruir o texto literário. Investindo na formação do senso crítico e na reforma do gosto literário, a ficção machadiana denuncia o envelhecimento das formas de produção e de consumo da matéria literária, reivindicando uma leitura crítica, distanciada e reflexiva capaz de estabelecer a necessária distinção entre ficção e realidade.

Essa tendência da literatura machadiana adquire uma visibilidade bastante expressiva nas páginas da revista *A Estação*, permeando não só a sua produção ficcional, mas também as colaborações de natureza documental. Em 15 de agosto de 1881, Machado de Assis publicou o texto “Cherchez la femme”, em homenagem à inauguração do *Livro das Artes e Ofícios: Aulas para o Sexo Feminino*, no qual defende a premente necessidade de educação da mulher brasileira: “a educação da mulher é uma grande necessidade social”. Nesse texto, o autor define as duas classes em que se divide a população feminina de seu tempo:

Duas são as nossas classes feminis, – uma crosta elegante, fina, superficial, dada ao gosto das sociedades artificiais e cultas; depois a grande massa ignorante, inerte e virtuosa, mas sem impulsos, e em caso de desamparo, sem iniciativa nem experiência. Esta tem jus a que lhe dêem os meios necessários para a luta da vida

---

<sup>1</sup> Para uma análise mais detalhada do perfil editorial da revista *A Estação*, conferir Crestani (2008).

social; e tal é a obra que ora empreende uma instituição antiga nesta cidade. (*A ESTAÇÃO*, 15 ago. 1881, p. 182)

Consciente das condições deficientes em que se encontrava a educação da mulher no Brasil do século XIX, o escritor empenha-se, nos diversos gêneros em que se exercitou, na instrução do leitorado feminino brasileiro. Essa dimensão formativa da literatura machadiana manifesta-se ostensivamente nas narrativas publicadas pelo autor no decorrer de sua colaboração na revista feminina.

### **A introdução do código realista e a formação da leitora**

O encerramento da colaboração de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*, em dezembro de 1878, tende a ser tomado, no que concerne aos contos, como um divisor de águas entre as polêmicas fases de produção do escritor. A sua estreia n' *A Estação* em 1879 coincide com a época da famosa crise dos quarenta anos e com o período de elaboração das revolucionárias *Memórias póstumas de Brás Cubas*. No entanto, nesse período considerado pela crítica como um momento de redefinição estética e de uma guinada radical da produção ficcional do autor, identificam-se narrativas que reensaiam as proposições temáticas e rearticulam estruturas narrativas outrora desenvolvidas na fase inicial de sua colaboração no *Jornal das Famílias*. Um exemplo disso é “Curiosidade” (M. *A Estação*, jan. a jun. 1879), com o qual Machado estreia na revista *A Estação*. Esse texto reconfigura as situações temáticas e narrativas de “Confissões de uma viúva moça”, publicado cerca de 14 anos antes no *Jornal das Famílias*.

Dessa forma, o interesse de traçar uma análise comparativa entre essas duas narrativas está em demonstrar como os processos de composição ficcional se desarticulam e se rearticulam no decorrer da produção de Machado de Assis, requisitando uma leitura mais integradora de sua obra.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> De acordo com a apreciação de Silviano Santiago, no ensaio “Retórica da verossimilhança”: “Já é tempo de se começar a compreender a obra machadiana como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas

Em “Curiosidade”, os motivos e expedientes narrativos de “Confissões de uma viúva moça” são retomados e reconstruídos, conduzindo a um desenlace relativamente diverso da versão inicial. As histórias coincidem, inclusive, em aspectos aparentemente triviais, como a extensão; ambas são longas, atingindo uma média de trinta páginas no formato das republicações mais recentes. A versão do *Jornal das Famílias* estendeu-se por quatro números, e a da revista *A Estação* precisou ser acompanhada por sete números para que as leitoras pudessem desfrutar do tão almejado desfecho do folhetim, uma vez que o espaço dedicado à literatura neste último periódico era sensivelmente inferior ao do periódico de Garnier.

A ação das narrativas também é situada em períodos correspondentes. Em “Confissões de uma viúva moça” (1865), a história retrocede dois anos (“Há dois anos tomei uma resolução singular...”), situando-se em 1863. Em “Curiosidade” (1879), o recuo é de dezesseis anos (“No tempo em que passa a ação deste conto, há 16 anos...”), coincidindo, portanto, com o período histórico em que é fixada a ação da primeira narrativa.

Em termos de construção narrativa, pode-se dizer que tanto as “Confissões de uma viúva moça” quanto “Curiosidade” apóiam-se num modo de estruturação característico das produções folhetinescas veiculadas em periódicos, fundamentado na exploração do suspense por meio da técnica do corte. Suspendendo a satisfação da curiosidade em pontos estratégicos da narrativa, essas histórias amarram o leitor “naquele ‘a seguir’ que impele a compra do jornal seguinte”, para que a leitura interrompida pudesse ser continuada (MEYER, 1996, p. 316).

Esse modo de estruturação investe na formulação de tensões que logo em seguida são dissolvidas ou amenizadas. Essa técnica aproxima-se daquilo que Umberto Eco (1970) denomina de “estrutura sinusoidal” da intriga, pautada na “dialética tensão-desenlace”, considerada característica da narrativa folhetinesca. Na opinião do autor, “estabelece-se uma dialética entre a procura de mercado e a estrutura

---

primárias e primeiras se desarticulam e rearticulam sob formas de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente” (SANTIAGO, 1978, p. 29-30).

do enredo, a tal ponto que o autor chega a transgredir certas exigências fundamentais da narrativa” (ECO, 1970, p. 194). Em vez de seguir a estrutura narrativa tradicional, em que diversos elementos do enredo são acumulados até criar a tensão máxima que o desfecho fará explodir, a narrativa folhetinesca tende a adotar uma estrutura sinusoidal, que consiste na sequência contínua entre tensão, distensão, nova tensão, nova distensão etc. Desse modo, a adequação às vontades do público conduz o escritor à germinação de episódios sucessivos, incorrendo, em certas ocasiões, na produção de falsas tensões e de falsos desenlaces.

Seguindo esse modo de construção narrativa, a protagonista da história, Carlota, é apresentada numa condição de comprometimento afetivo similar a de Eugênia; enquanto esta é casada, aquela é noiva de Conceição.<sup>3</sup> Em ambas as narrativas, a situação dramática é instaurada por ocasião de um espetáculo teatral, em que as protagonistas se deparam com um misterioso admirador que provoca nelas uma dupla reação: a satisfação da vaidade feminina e a irritação pelo atrevimento do admirador. O episódio subsequente é desenvolvido, em ambas as histórias, com base no expediente da carta anônima que, novamente, tem um efeito duplice sobre as personagens, desencadeando certa confusão emocional: “Nesse mudar de resoluções, ia amarrotando o papel, cheia de uma comoção, que não era de raiva, nem de indignação. / – Que atrevimento! dizia ela” (A ESTAÇÃO, mar. 1879, p. 52). Na sequência, a narrativa prossegue, igualmente, com a representação da visita surpresa do misterioso admirador (Borges) à casa de Carlota. De modo similar, a reação da personagem feminina é marcada pela hesitação em relação à identidade e às intenções do “novo pretendente” (apaixonado ou sedutor vulgar?). A similaridade das situações representadas permite perceber não só a reutilização da estrutura “sinusoidal” da narrativa folhetinesca publicada anteriormente no *Jornal das Famílias*, como também o processo de reescritura que se evidencia nitidamente na elaboração de “Curiosidade”.

---

<sup>3</sup> Para uma análise de “Confissões de uma viúva moça” sob essa perspectiva, conferir Crestani (2009, p. 80-89).

O desfecho da narrativa, embora apresente um arranjo relativamente diverso, guarda também uma significativa similaridade de efeito com as “confissões” de Eugênia. Carlota abandona o noivo Conceição e firma matrimônio com Borges, com quem tem um filho. Decorrido um ano, a personagem feminina começa a sofrer as consequências dessa decisão precipitada. Borges revela sua verdadeira personalidade e os reais interesses que presidiram a sua empresa: o casamento fora apenas uma conveniência para desfrutar do copioso dote de Carlota, o qual é inescrupulosamente aplicado pelo esposo em despesas com relações extraconjugais. A situação atingiu uma dimensão ainda mais crítica quando Carlota passou a ser ameaçada com o escândalo, e até com a própria morte, caso não arranjasse mais dinheiro com seu pai. Nesse ponto, o pai de Carlota, tomando conhecimento da situação, interferiu no caso e exigiu a separação do casal. Passado algum tempo, seus pais vieram a falecer, assim como Borges; Carlota reabilita-se e reconcilia-se com Conceição, casando-se com ele: “Tinha pressa de ser enfim feliz; podia já ser tarde” (A ESTAÇÃO, jun. 1879, p. 112). Nota-se que a narrativa apresenta, assim como “Confissões de uma viúva moça”, uma relativa abertura em relação à reabilitação da personagem. A hesitação do narrador na linha final do conto (“podia já ser tarde”) requisita do leitor um posicionamento em relação à conduta moral da personagem e à possibilidade de um final feliz para as suas experiências tortuosas.

Traços da forma folhetinesca podem ser identificados também na abertura dos capítulos, que recuperam sumariamente as situações narradas em números anteriores do periódico. Um exemplo expressivo desses “ganchos folhetinescos” encontra-se no capítulo VII de “Curiosidade”: “Deixamos Carlota casada, no fim do capítulo anterior, casada com o matreiro Lulú Borges, que abalou enfim o dente nos cabedais do crédulo sogro”.

No que concerne às soluções temáticas, observa-se uma interação similar entre as narrativas em questão. Mediante a condição de comprometimento em que cada protagonista se encontra, os textos exploram os conflitos morais decorrentes da luta entre dever e desejo, razão e emoção, atração e repulsa. Essa tensão entre forças contrárias – protótipo do antagonismo entre o bem e o mal – é representada, nesta última narrativa, por meio da imagem do embate entre anjos e



demônios, conforme consta da seguinte passagem: “Uma semana depois da carta, meteu-se o diabo de permeio neste negócio, que bem podia ser acabado pelos anjos” (A ESTAÇÃO, mar. 1879, p. 52).

Na caracterização das personagens femininas de ambas as narrativas transparece a mesma tendência para a curiosidade e para a inconstância. O perfil de Carlota, no entanto, apresenta uma sensível conotação negativa em comparação com o de Eugênia, o que certamente se deve ao fato de o conto apresentar um narrador heterodiegético, enquanto as “confissões” foram narradas na voz da própria “viúva moça”. Desse modo, a descrição de Carlota revela certa malícia e ironia da parte do narrador, como se observa em sua apresentação inicial:

Mediana, nem magra, nem cheia, Carlota representava assim nas dimensões do corpo as proporções da beleza física e das qualidades morais. Efetivamente, não eram extraordinárias as graças dela; sua elegância, que a tinha, agradava aos olhos sem os arrastar após si. Era a mesma coisa o espírito. Não era águia nem galinha, mas um passarinho médio que trepa ao alto dos coqueiros e faz ninho nos telhados. Tinha a virtude da curiosidade e o defeito da inconstância; e tal foi a raiz do caso que vou contar. (A ESTAÇÃO, jan. 1879, p. 17)

Enquanto a “viúva moça” procura ressaltar sua ingenuidade como uma forma de justificar o seu envolvimento indecoroso com um “sedutor vulgar”, Carlota parece sofrer as consequências de sua leviandade de caráter. Na caracterização irônica de sua figura, o narrador estabelece uma relação de equivalência entre a mediania de sua constituição física e a de sua compostura moral. Na referência aos atributos “virtude da curiosidade” e “defeito da inconstância”, ambas as acepções adquirem uma conotação negativa, uma vez que é exatamente essa virtuosa “curiosidade” o fator determinante da situação dramática da narrativa. Instigada pela interrogação presente no título da peça “O que é o casamento?”, de José de Alencar, Carlota decide ir ao teatro, onde encontra o seu misterioso admirador.

A partir da referência à peça de Alencar e aos fatores que despertaram o interesse de Carlota, o conto promove – assim como

ocorre em “Confissões de uma viúva moça” – uma discussão sobre as formas de leitura do texto literário. A atração de Carlota pela peça consiste simplesmente na curiosa inquietação provocada pela proposta temática indicada no título, conforme se constata pela reação de seu pai: “O Dr. Cordeiro leu o anúncio do espetáculo, e franziu o sobrolho; compreendeu então que a curiosidade da filha tinha pouco de literária, e que só a interrogação do título é o que a seduzia” (A ESTAÇÃO, jan. 1879, p. 17).

Além de espectadora teatral, Carlota é apresentada também como leitora de romances. A literatura consumida por ela remete, evidentemente, a narrativas românticas, já que é por ocasião do seu envolvimento amoroso com Borges que ocorre uma ampliação da quantidade de romances devorados pela personagem: “Lia romances em quantidade, e quando os não lia, fabricava-os com a imaginação e a memória, porque inventava sempre alguma coisa já inventada” (A ESTAÇÃO, mar. 1879, p. 52). As próprias condições emocionais que promovem a busca da literatura são expressivas do teor literário das obras e do modo de leitura assumido por Carlota: narrativas romântico-sentimentais consumidas de maneira voraz por uma leitura pautada na identificação e no envolvimento emocional com trama narrativa. A referência à invenção de “alguma coisa já inventada” expressa a recorrência a modelos desgastados da tradição literária, que dispensam o investimento crítico e o esforço reflexivo da parte do leitor.

Essa forma leviana e inadequada de fruição da literatura, compreendida por Carlota, é reafirmada e ironizada em outras situações da narrativa, como ocorre, por exemplo, na seguinte passagem: “Carlota ficou ainda a pensar no título da comédia, não só porque era mulher, mas também porque era noiva [...] e, finalmente, entrou a ler as tábuas do teto e os fios de seda de uma das borlas da poltrona em que estava sentada” (A ESTAÇÃO, jan. 1879, p. 17). Essa combinação entre leitura e divagação, associada à figura feminina, parece ter uma razão de ser bastante significativa ao se considerar o contexto em que a narrativa foi publicada. Consciente das formas de leitura geralmente adotadas pela clientela da revista *A Estação*, essas referências irônicas do narrador à figura de Carlota enquanto leitora evidenciam a intenção de despertar o público do periódico para a necessidade de se reformar o gosto e as práticas de leitura, tendo em vista a adoção de um posicionamento

crítico e reflexivo em face do texto literário. Nota-se, portanto, que as conotações sugeridas pelas referências irônicas à leitura de Carlota (leitura dispersiva, leviana, voraz) constituem exemplos do que Lajolo e Zilberman (2003, p. 24) denominam de “descaminhos de leitura”, que o texto machadiano reprova e procura afastar de si.

Além das particularidades da leitura de Carlota, a narrativa explora também o modo como o público feminino tende a recepcionar as produções teatrais, denunciando criticamente a tendência de tomar o espetáculo como um pretexto para o exercício de futilidades e vaidades femininas (namoros, diversões, ostentação da beleza e de *status* sociais), conforme se depreende do seguinte trecho: “Carlota fez convergir toda a sua atenção para a cena, pouco ou nada curando da plateia e dos camarotes. Para uma moça era caso raro; melhor diremos caso virgem” (A ESTAÇÃO, fev. 1879, p. 35). Somando-se a isso, a recepção feminina também é marcada por um posicionamento prévio e por interesses de ordem externa à obra, como se observa pela seguinte conclusão de Carlota ao final do espetáculo: “A peça não responde inteiramente à minha pergunta” (A ESTAÇÃO, fev. 1879, p. 35). Em resposta, o noivo explicita a inadequação dessa posição unilateral, que submete a obra às conveniências pessoais e obstrui a leitura aberta que o texto literário requisita: “em certos casos, quando fazemos uma pergunta, só desejamos ouvir uma certa resposta” (A ESTAÇÃO, fev. 1879, p. 35).

Desse modo, em função das deficiências de leitura, a personagem feminina torna-se, uma vez mais, vítima de um “sedutor vulgar”. Desta vez, o sedutor contrai efetivamente o matrimônio, todavia, com vistas a desfrutar das vantagens materiais que o copioso dote de Carlota ofereceria. A narrativa articula, nesse sentido, uma redefinição do significado do próprio casamento, que é examinado não só a partir de um ponto de vista realista (conveniência para a obtenção de capital), como também de uma óptica metalinguística, operando um desvio em relação à tradição literária romântico-idealista, conforme transparece no seguinte excerto: “Fez-se o casamento [...]; foi uma festa esplêndida; e o conto, acabaria [*sic*] aqui, se todos os contos acabassem pelo casamento, mas não é assim, e o casamento é muita vez um prelúdio, em vez de um desenlace. Este foi prelúdio; mas o desenlace não tarda” (A ESTAÇÃO, maio 1879, p. 92).

De certa maneira, a narrativa machadiana mantém uma relação afirmativa com o intertexto reivindicado por meio da referência à peça de Alencar. De acordo com as considerações de João Roberto Faria (2010), José de Alencar “estrutura as suas peças de maneira maniqueísta, o que lhe permite um duplo movimento: ao mesmo tempo em que faz a crítica ao que considera moralmente errado na vida social brasileira, propõe caminhos para o seu aprimoramento”. Para o crítico, em *O que é o casamento?*, “Alencar não só desromantiza o amor como o redefine em termos de ‘amor conjugal’: o herói não é mais o amante apaixonado, mas o pai de família, cômico de seus deveres junto ao lar e à sociedade. Além disso, a peça louva a fidelidade conjugal e censura duramente o adultério”. Essa desmistificação do casamento transparece nitidamente nas opiniões de Isabel, expressas na Cena X, do Ato II, da peça de Alencar:

– Como amamos nós o homem que escolhemos e com quem nos casamos? Como moças que não conhecem o mundo, e apenas sabem da vida os sonhos doirados. É um bonito romance que fazemos, todo cheio de emoções, de sorrisos, e de flores. [...]

– O casamento mata esse primeiro amor que dura alguns meses, o primeiro ano quando muito. Desaparece a ilusão: o marido não é mais um herói de um bonito romance, torna-se um homem como qualquer outro, e às vezes mais ridículo, porque o vemos de perto. Então sente-se n’alma um vácuo imenso que é preciso encher. (ALENCAR, 1960, v. 4, p. 373)

Em “Curiosidade”, a opção pelo *topos* realista da narração dos episódios da vida após o casamento, embora opere uma idêntica desmistificação das idealizações românticas, não deixa também de preconizar os valores morais que deveriam fundamentar a vida conjugal, denunciando criticamente a leviandade de Carlota e a devassidão de Borges. A diferença essencial está no desfecho das obras: a peça de Alencar oferece uma solução feliz para a conturbada relação dos dois casais protagonistas da história; a narrativa machadiana, por sua vez, encerra-se de maneira aberta, relativizando a possibilidade de um final feliz para o destino das personagens.

De certa maneira, pode-se dizer que a estruturação da narrativa machadiana fundamenta-se igualmente numa distribuição maniqueísta dos caracteres representados. Assinalado pela inércia e pela regularidade de suas ações, Conceição é caracterizado como “um espírito reto, honesto, íntegro” e dotado de “uma grande sensibilidade e não menor circunspecção”. No pólo oposto, está Borges, com “seu faro da ave de rapina” e com sua habilidade “na arte da cortesania”, ostentando um patriotismo confessadamente forjado e interesseiro, com vistas a conquistar a afeição da família de Carlota. Nessa conquista, denuncia-se também o oportunismo do seu casamento por conveniência e, posteriormente, a vida dispendiosa e adúltera. Entre esses dois pólos transita a figura de Carlota, marcada essencialmente por um comportamento leviano e ingênuo.

Sua trajetória no decorrer da narrativa mantém evidentes implicações com os propósitos didáticos do programa editorial da revista *A Estação*, alertando as leitoras para os perigos e consequências que podem decorrer de uma “funesta curiosidade”.<sup>4</sup> A experiência malograda da personagem feminina mantém igualmente implicações metalinguísticas, uma vez que o engodo de Carlota é motivado por uma maneira inadequada de se relacionar com o texto literário. As conotações críticas e irônicas que perpassam as suas práticas de leitura evidenciam o investimento da narrativa machadiana na formação do público leitor, salientando a importância do distanciamento crítico e da necessária distinção entre ficção e realidade.

As oscilações do comportamento de Carlota e a constituição contraditória de sua personalidade evidenciam a intenção do autor de infundir densidade moral e psicológica na personagem representada. No entanto, essa disposição não é acompanhada de procedimentos formais capazes de promover uma complexidade narrativa correspondente à ambiguidade pretendida na representação dos

---

<sup>4</sup> De maneira similar, em *O que é o casamento?*, alerta-se para as consequências que podem decorrer dos gracejos e cenas de ciúmes simuladas por Carlinha: “[Isabel:] Se te revelei este horrível segredo, foi para que toda a tua vida te lembres da noite de ontem, e das consequências que podia ter esse gracejo” (ALENCAR, 1960, v. 4, p. 400).

caracteres. Em vez disso, priorizam-se propósitos didáticos empenhados em chamar explicitamente a atenção das leitoras para uma forma diferenciada de se definir a constituição moral das personagens, com vistas a suspender o sistema de oposições simplistas da caracterização maniqueísta e edificante.

A despeito dos propósitos didáticos da narrativa – introdução do código realista e conscientização a respeito do estatuto ficcional da literatura –, nota-se claramente que o texto não apresenta inovações significativas, repetindo simplesmente as estruturas já ensaiadas quatorze anos antes em “Confissões de uma viúva moça”. A pressão imposta pelo ritmo constante de produção exigido pela imprensa periódica, somada a um período em que Machado enfrentava complicações de saúde, levou o autor a reaproveitar uma fórmula já testada para atender os interesses imediatos da produção comercial.<sup>5</sup>

### Considerações finais

A análise realizada permitiu a apreciação crítica do processo de reescritura que une as duas narrativas. A partir do exame desse processo, firmam-se duas constatações essenciais sobre a colaboração de Machado de Assis na revista *A Estação*: a) a permanência do folhetim ou, noutra acepção, a continuidade da subordinação às convenções folheteíscas, num período da carreira do escritor em que a fortuna crítica associa a uma “reviravolta” radical e decisiva nas técnicas de expressão literária, revela que o seu aperfeiçoamento não se processou de modo tão linear ou divisível quanto a crítica propõe. Mesmo após a criação das inusitadas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis continuaria a incorporar, na fatura de sua ficção, os influxos das demandas imediatas e das condições de produção literária oferecidas pelos meios de difusão aos quais estava vinculado. b) A reiteração da

---

<sup>5</sup> De acordo com Bourdieu (1996), a produção comercial, preocupada com a rentabilidade, recorre a “formas preestabelecidas” (estruturas testadas concebidas segundo receitas seguras e confirmadas) para atender a “demandas preexistentes” (satisfação das expectativas do grande público), tendo em vista o “sucesso imediato” e “a curto prazo”.

mesma estrutura folhetinesca empregada anteriormente no conto publicado no *Jornal das Famílias* confirma as apreciações teóricas de Edgar Morin sobre a tendência de a criação “*se tornar produção*” (MORIN, 1969, p. 29, grifos do autor). Nesse sentido, a imprensa periódica, como representante da indústria cultural, impõe a padronização dos produtos culturais e estimula a repetição das mesmas fórmulas (MACDONALD, 1971, p. 95-96). Esse processo de padronização desencadeia, na opinião de Morin, uma desidentificação do autor com a obra produzida: “*O autor não pode mais se identificar com sua obra*” (MORIN, 1969, p. 33, grifo do autor). Desaparece, assim, a maior satisfação da atividade criativa e instaura-se o “fenômeno da alienação”. Essa forma de alienação se manifesta na relação entre Machado e o conto produzido pela opção do autor em não republicá-lo em livro, atestando a sua condição de produto destinado a atender os interesses imediatos da produção comercial e fadado a permanecer no esquecimento das páginas efêmeras do jornal, não comprometendo, assim, a imagem que o escritor pretendia legar à posteridade.

## Referências

A ESTAÇÃO. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1879-1898.

ALENCAR, J. O que é o casamento? In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960. v. 4.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. 2. ed. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CRESTANI, J. L. O perfil editorial da revista *A Estação*: jornal ilustrado para a família. **Revista da ANPOLL**. A Língua Portuguesa na Imprensa: 1808-2008. Brasília: ANPOLL, v. 25, p. 323-353, jan./jul. 2008.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis no Jornal das Famílias**. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2009.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

FARIA, J. R. **Leituras da História da Literatura**: o nacionalismo de Alencar. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/textosraros/alencar.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2010.

JORNAL DAS FAMÍLIAS. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1863-1878.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **A formação da leitura no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003.

MACDONALD, D. Massicultura e Medicultura. In: ECO, U. et al. **A indústria cultural**. Lisboa: Meridiano, 1971. p. 67-149.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORIN, E. A integração cultural. In: \_\_\_\_\_. **Cultura de massa no século XX**: o espírito do tempo. São Paulo, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 11-36.

SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. In: \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 29-48.