

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

Larissa Ferreira Prudêncio Trovalin

Três contos fantásticos de Machado de Assis

Vitória - ES

2022

Larissa Ferreira Prudêncio Trovalin

Três contos fantásticos de Machado de Assis

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral

Vitória – ES

2022

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

T843t Trovalin, Larissa Ferreira Prudêncio, 1980-
Três contos fantásticos de Machado de Assis / Larissa
Ferreira Prudêncio Trovalin. - 2022.
85 f. : il.

Orientador: Sérgio da Fonseca Amaral.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura fantástica. I. Amaral, Sérgio da Fonseca. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Larissa Ferreira Prudêncio Trovalin

TRÊS CONTOS FANTÁSTICOS DE MACHADO DE ASSIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 31 de janeiro de 2022.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão Examinadora

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (UFES)
Examinador Interno

Profa. Dra. Elizabete Gerlânia Caron Sandrini (IFES / Colatina)
Examinadora Externa

ELIZABETE
GERLANIA CARON
SANDRINI:0013377
6719

Assinado de forma digital
por ELIZABETE GERLANIA
CARON
SANDRINI:00133776719
Dados: 2022.02.07 07:21:09
-03'00'



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
SERGIO DA FONSECA AMARAL - SIAPE 1172933
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 05/02/2022 às 14:32

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/354204?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
RAIMUNDO NONATO BARBOSA DE CARVALHO - SIAPE 1172741
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN
Em 08/02/2022 às 18:45

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/356026?tipoArquivo=O>

Agradecimentos

A Deus.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho e Profa. Dra. Elizabete Gerlânia Caron Sandrini.

Aos meus pais, Fátima e Gilberto.

À Alice, meu amor.

Ao Alan.

À Lorena, à vó Odila e ao tio Carlos Délio.

À Sakura.

À Érika.

À Fabrícia, à Michelly, ao Rogério.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes.

À Secretaria Integrada de Programas de Pós-Graduação (SIP).

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Machado de Assis, enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias 'que todos podiam ler'.

(CANDIDO, 1977, p. 17)

Daí para cá não interpretei à primeira vista todas as aparências.

(ASSIS, 1973, p. 97)

RESUMO

Nesta dissertação propomos uma análise dos contos “A vida eterna” (1870), “O capitão Mendonça” (1870) e “A chinela turca” (1875), de Machado de Assis. Primeiramente, apresentamos os aspectos gerais da literatura fantástica, compreendida, aqui, sob o recorte de uma manifestação literária ocorrida no final do século XVIII e no decorrer do século XIX, que circunscreve questões próprias desse período. Em seguida, adentramos nas particularidades do fantástico machadiano que possui contornos peculiares que diluem a abordagem mais tradicional do gênero. Para tanto, vale-se do humor e das saídas racionais, como o sonho, subvertendo o caráter enigmático das narrativas e tornando os textos mais palatáveis para os leitores, sobretudo, do *Jornal das famílias*, periódico de amenidades do qual Machado de Assis foi um grande colaborador. Como referências teóricas, utilizamos, dentre outros, os estudos de Todorov, Ceserani e Roas.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis. Literatura fantástica. “A vida eterna”. “O capitão Mendonça”. “A chinela turca”.

ABSTRACT

This dissertation we propose an analysis of the short stories “A vida eterna” (1870), “O Capitão Mendonça” (1870) and “A chinela turca” (1875) by Machado de Assis. First, we present the general aspects of fantastic literature, understood here as part of a literary manifestation that took place between the end of the 18th century and the 19th century, which circumscribes issues pertaining to that period, and then we go into the particularities of the Machadian fantastic which presents peculiar contours that dilute the more traditional approach to the genre, making use of humor and rational solutions, such as the dream, to subvert the enigmatic character of the narratives, making the published texts more palatable to the readers, especially, from *Jornal das Famílias*, a newspaper with amenities to which Machado de Assis was a collaborator.

KEYWORDS: Machado de Assis. Fantastic literature. “A vida eterna”. “O capitão Mendonça”. “A chinela turca”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. FUNDAMENTOS HISTÓRICO-TEÓRICOS SOBRE O FANTÁSTICO	17
1.1 QUESTÕES GERAIS.....	17
1.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO.....	19
2. O FANTÁSTICO EM MACHADO DE ASSIS	30
2.1 CONTOS FANTÁSTICOS ESCRITOS PARA O <i>JORNAL DAS FAMÍLIAS</i>	30
2.2 POSSÍVEIS FRATURAS DO FANTÁSTICO MACHADIANO.....	36
3. O FANTÁSTICO EM TRÊS NARRATIVAS MACHADIANAS	43
3.1. “A VIDA ETERNA”	43
3.2 “O CAPITÃO MENDONÇA”	52
3.3 “A CHINELA TURCA”	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS	64
ANEXO I	69
ANEXO II	70

INTRODUÇÃO

Dentre a vasta obra de Machado de Assis (1839-1908), nesta pesquisa nos detemos, mais pormenorizadamente, aos contos “A vida eterna” (1870), “O capitão Mendonça” (1870) e “A chinela turca” (1875). Esse escritor contribuiu com vários contos, entre junho de 1864 e dezembro de 1878, para o periódico *Jornal das famílias* (1863-1878), publicação voltada, sobretudo, às mulheres da elite brasileira oitocentista. As narrativas pesquisadas fazem parte da coletânea *Contos fantásticos de Machado de Assis*, cuja primeira versão, de 1973, foi organizada e selecionada por Raymundo Magalhães Junior e é composta por onze contos: “A chinela turca”, “Sem olhos”, “O imortal”, “A segunda vida”, “A mulher pálida”, “Os óculos de Pedro Antão”, “A vida eterna”, “O anjo Rafael”, “Decadência de dois grandes homens”, “Um esqueleto” e “O Capitão Mendonça”.

Os universos ficcionais construídos pelo autor fluminense, ao longo de sua produção, são marcados por ambiguidades potencializadas pelo emprego do humor, que é um dos recursos utilizados para “[...] recobrir seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras” (CANDIDO, 1977, p. 18) e para insinuar as contradições da alma e relativizar binarismos como o bem e o mal, dissolvendo certezas.

Nos contos estudados, notamos que Machado de Assis se vale de recursos que são, decerto, aperfeiçoados em suas obras posteriores para expor questões relativas à sociedade da época sem, contudo, ofender ou macular, explicitamente, a moral das famílias oitocentistas. Devido à escrita talhada com finura e humor na superfície, a acidez das camadas mais profundas é suavizada. Seus textos (uns mais, outros menos) são, nessa medida, subversivos. Os leitores médios, mais especificamente no caso dos três contos citados, as leitoras, podiam ler sem sofrerem censura de seus pais ou maridos (talvez, as mais argutas, tiveram leves sobressaltos). Os contos têm em comum enredos contendo romances moralizantes e irônicos, como advertências sobre a manutenção do bom comportamento que as mulheres respeitáveis deveriam ter. O autor utiliza ainda como recurso a criação de uma ambiência marcadamente sombria e estereotipada, evidenciando, por intermédio do humor, temas caros à literatura fantástica do séc. XIX, associada ao Romantismo e ao gótico.

Quanto à teorização do fantástico, partimos de algumas abordagens sobre o tema, visando à construção de um panorama geral para, adiante, discorrer sobre algumas características do fantástico machadiano.

A literatura fantástica teve suas primeiras descrições e definições organizadas a partir da década de 1960, sistematicamente, por Tzvetan Todorov, estruturalista, que, em sua obra *Introdução à literatura fantástica* (2017), trouxe novas proposições importantes para o gênero, como a hesitação do leitor até o fim da narrativa, condição essencial para a existência do fantástico.

Remo Ceserani, em *O fantástico* (2006), assim como Todorov, acredita na hesitação do leitor diante do que pode ser natural ou sobrenatural, como um elemento indispensável para a existência do fantástico e observa que, na literatura fantástica, em determinado momento da narrativa, o leitor apresentará dúvidas quanto ao que é real ou não, dúvidas essas que devem permanecer até o fim da narrativa. O autor assinala que

o conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar mecanismos de surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores (CESERANI, 2006 p. 71).

O sobrenatural, abordado com maior aprofundamento no primeiro capítulo, será aqui entendido como tudo que transcende a realidade humana e subverte as leis que regem o mundo comum que partilhamos, cotidianamente, sob uma certa racionalidade que nos constitui. Ele é imprescindível para o bom funcionamento da narrativa fantástica e deve ser engendrado no texto após a criação de um espaço familiar ao leitor.

Entendemos que a literatura fantástica, produzida no fim do século XVIII e no decorrer do século XIX, na Inglaterra e na Alemanha, tendo como maior representante o escritor alemão E. T. A. Hoffmann (inclusive, citado por Machado em alguns contos), sofreu forte influência da estética gótica. Situada historicamente no fim do “Século das Luzes”, a narrativa fantástica problematiza a razão e os seus limites. As abordagens sobre o estudo do fantástico têm em comum, apesar de guardarem entre si diferentes

nuances, a hesitação entre o natural e o sobrenatural, com a intrusão de algum evento ou ser desestabilizador na narrativa. Nesse sentido, ressaltamos que a intenção deste estudo é mapear as características do fantástico machadiano a partir dos contos “A vida eterna”, “O Capitão Mendonça” e “A chinela turca”, que apesar de dialogarem, em alguma medida com a literatura fantástica da época, rompem com a ambiguidade da narrativa, apresentando um desfecho racional: no caso dos três contos, por meio do sonho. Além disso, o humor, como já foi pontuado, também contribui para causar fissuras na atmosfera assustadora construída na narrativa.

A respeito do fantástico em Machado de Assis, alguns estudos foram desenvolvidos sobre o tema, ainda que não em grande número, se compararmos com outras abordagens aos textos machadianos. Marcelo José Fernandes, em sua dissertação *Quase macabro: o fantástico nos contos de Machado de Assis* (1999), com quinze contos escolhidos, chama a atenção para as semelhanças existentes entre as obras fantásticas de Théophile Gautier e as saídas ao sobrenatural propostas por Machado, normalmente ligadas ao onírico, e divide os contos escolhidos em gautierianos e não-gautierianos.

Darlan de Oliveira Gusmão Lula, em sua dissertação *Machado de Assis e o gênero fantástico: um estudo de narrativas machadianas*, apresentada em 2005, defende que a originalidade do autor fluminense reside na apropriação do gênero e pontua que Machado conhecia o fantástico uma vez que no texto “O país das quimeras”, publicado originalmente em 1862, no jornal *O Futuro*, o autor se refere ao texto como “conto fantástico”. Diogo Nonato Reis Pereira, em 2014, analisa, em sua dissertação *A construção do fantástico na narrativa machadiana: leitura dos contos* “A vida eterna”, “Os óculos de Pedro Antão” e “Sem olhos”, os três contos a partir da classificação proposta por Fernandes no que concerne à finalização dos contos machadianos fantásticos. Já, Aline Sobreira de Oliveira, em sua dissertação *A medalha e seu reverso: fantástico e defantasticização em contos de Machado de Assis* (2012), analisa elementos dos contos fantásticos machadianos que dissolvem a estrutura da literatura fantástica, ao que a autora chama de defantasticização.

Existem controvérsias ao se tratar do lugar da obra de Machado de Assis na literatura brasileira. Ainda hoje, livros didáticos e manuais literários, como *História concisa da literatura brasileira* (2015), de Alfredo Bosi, e outros críticos renomados, como John Gledson (1991, p. 42, que afirmou ser Machado “[...] realista na concepção e no

detalhe, cujo objetivo é nos proporcionar um panorama da sociedade brasileira do século XIX”, consideram-no o maior representante do Realismo no Brasil, ao perceberem a obra do autor fluminense como uma transcrição fiel da realidade brasileira do século XIX, feita de modo elaborado e inovador. Tal concepção é contestada por estudiosos como Gustavo Bernardo que em sua obra *O problema do realismo em Machado de Assis* (2011), defende que Machado é “apenas” machadiano e ressalta que no ensaio “A nova Geração” Machado “[...] diz tão somente que ‘[...] a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada’” (ASSIS, apud BERNARDO, 2011, p. 84). Lembremo-nos que em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a obra representante do Realismo no Brasil, o narrador é um defunto-autor, ou seja, o romance parte de uma premissa fantástica.

Outra consideração importante a ser feita é que compreendemos, para efeito de análise, as obras de Machado, da primeira à última, como uma continuidade, sem rupturas ou divisões em duas fases: a primeira, mais associada ao Romantismo, e talvez por isso, ‘inferior’, e a outra associada ao Realismo. A fluidez entre as obras deve, em nosso entendimento, marcar toda a vasta contribuição machadiana, sem a compartimentalização de melhores e piores momentos, e, sim, considerar o tempo de maturação do autor e, naturalmente, de sua escrita, tal qual expõe Silvano Santiago:

já é tempo de começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado, percebendo que à medida que seus textos se sucedem cronologicamente, certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob forma de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas’ (SANTIAGO, 2000, p. 27).

Santiago (2000) relata que Machado de Assis, em carta endereçada a José Veríssimo, tocou na questão da divisão de sua obra em duas fases. Escreveu Machado: “O que você chama a minha segunda maneira naturalmente me é mais aceita e cabal que a anterior, mas é doce achar quem se lembre desta, que a penetre e desculpe, e até que chegue a catar nela algumas raízes do meu arbusto de hoje” (ASSIS, apud SANTIAGO, 2000, p. 28). Afrânio Coutinho, também em concordância com o autor, pontua o amadurecimento de Machado e referenda que “[...] 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” (COUTINHO, 1990, p. 29).

Tendo em vista que o fantástico machadiano é peculiar por se valer do recurso do humor para fazer rir, satirizar alguns costumes oitocentistas, apresentamos, por meio dos contos estudados, que as saídas racionais machadianas diluem o efeito do fantástico tradicional, como o postulado por Todorov.

No primeiro capítulo, apresentamos algumas abordagens teóricas gerais sobre o fantástico, a partir de Todorov e Roas, por exemplo, passando por escritores emblemáticos como Hoffmann.

No segundo capítulo, tratamos do fantástico machadiano compondo um panorama da participação do autor no folhetim de amenidades dedicado aos interesses domésticos, sobretudo da elite feminina oitocentista, denominado *Jornal das famílias*, e discorreremos sobre o humor e como as saídas racionais, especialmente as oníricas, no caso dos contos estudados, diluem o fantástico de Machado de Assis, o afastando do fantástico tradicional preconizado por Todorov.

No terceiro e último capítulo, analisamos os contos “A vida eterna”, “O capitão Mendonça” e “A chinela turca”, todos dotados de saídas oníricas e bem-humoradas para o fantástico.

1. FUNDAMENTOS HISTÓRICO-TEÓRICOS SOBRE O FANTÁSTICO

1.1 Questões gerais

Para melhor compreensão do fantástico, partimos de algumas definições sobre o gênero, no intuito de abordar aspectos que lancem luz ao sentido e ao funcionamento deste nos contos “A vida eterna” (1870), “O capitão Mendonça” (1870) e “A chinela turca” (1875), de Machado de Assis, objetos de estudo desta pesquisa.

Para Todorov as condições imprescindíveis para a existência do fantástico são três:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente sentida por uma personagem; desta forma, o papel de leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se encontra representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (TODOROV, 2017, p. 38-39).

David Roas (2014), discorda dos teóricos que, assim como Todorov, determinam a hesitação como condição essencial para a existência do fantástico. Para Roas, muitas narrativas não sustentam a hesitação até o fim e são fantásticas. Para esse autor, o conflito entre o real e o imaginário se instaura nas narrativas fantásticas a partir da reflexão sobre a realidade, seus limites e cita Bioy Casares: “Na borda das coisas que não compreendemos plenamente, inventamos contos fantásticos para aventar hipóteses ou para compartilhar com outros as vertigens de nossa perplexidade” (CASARES apud ROAS, 2014, p. 89).

Assim como Roas, acreditamos que a hesitação não necessariamente é mantida até o fim das narrativas fantásticas. O fantástico nasce do conflito entre o real e o impossível e seu objetivo é, resumidamente, “[...] a transgressão dos parâmetros que regem a (ideia de) realidade do leitor” (ROAS, 2014, p. 163), por meio da construção

ficcional “realista”, instaurada a partir de uma sólida verossimilhança. Além disso, são empregados procedimentos

para afirmar a referencialidade do espaço textual, para criar uma correspondência entre os conteúdos de ficção e a experiência concreta (recursos tais como a datação precisa, a descrição minuciosa de objetos, personagens, espaços, a inclusão de dados extraídos da realidade objetiva...) (ROAS, 2014, p. 164).

Ao mesmo tempo em que o fantástico se utiliza do código realista, o transgride ao inserir na narrativa algo inexplicável, à primeira vista, subvertendo o que o leitor acredita ser real, levando-se em consideração o contexto sociocultural desse leitor. O autor de textos fantásticos partirá do espaço cotidiano para instaurar o insólito e gerar a dúvida. Há, portanto, um deslocamento do discurso racional com base na insinuação do terror, muito mais do que o terror preciso. Quanto maior a sugestão, mais o efeito do fantástico se instala. Segundo Filipe Furtado:

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 desfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p. 19).

Selma Calazans Rodrigues, em *O fantástico* (1988), propõe duas vertentes literárias: a primeira compreende o fantástico no sentido mais amplo e universal, tendo como condição principal a intrusão do sobrenatural na narrativa oral ou escrita. Uma segunda vertente de estudos busca situar o gênero a partir de um determinado contexto histórico, social e cultural iniciado no século XVIII na Europa, que, como veremos, teve forte adesão ao movimento romântico.

Para esta pesquisa, nos detemos na concepção do fantástico como gênero que promove fissuras na cotidianidade do leitor, levando em consideração o momento histórico, social e cultural do leitor do século XIX, circunscrito, portanto, nas questões de seu tempo.

1.2 Considerações sobre o fantástico

A um anseio do homem, menos obsessivo, mais permanente ao longo da vida e da história, corresponde o conto fantástico: ao desejo inesgotável de ouvir histórias.
(BORGES, p.8)

Apenas vimos sobre a mesa um cachimbo alemão, que necessariamente devia ter pertencido ao cavaleiro Teodoro Hoffmann, pois a sua forma era de todo fantástica.

(ASSIS, p.84)

Segundo Jorge Luis Borges, no prólogo de *Antologia da literatura fantástica* (2013), “[...] as ficções fantásticas são anteriores às letras e antigas como o medo” (BORGES, 2013, p. 8), remetendo às histórias de horror que há muito faziam parte da oralidade dos povos latinos e europeus. De acordo com o autor, as narrativas foram desenvolvidas com contornos de gênero no século XIX na língua inglesa e relata a existência de vários tipos de contos fantásticos. Tais contos apresentam em comum, por exemplo, a atmosfera ou ambientes propícios para a instauração do medo e da hesitação do leitor.

Na introdução de *Contos fantásticos do século XIX* (2004), Italo Calvino afirma que o conto fantástico nasceu no Romantismo alemão no século XIX, mas já na segunda metade do século XVIII, “[...] o romance gótico inglês havia explorado um repertório de temas, ambiente e efeitos (sobretudo macabros, cruéis, apavorantes), dos quais os escritores do romantismo beberiam abundantemente” (CALVINO, 2004, p. 10). O conto fantástico, segundo o autor, nasceu dos sonhos do idealismo alemão, visando à representação filosófica da realidade do mundo interior e subjetivo daquele povo.

É importante salientar que o fantástico se relaciona diretamente com a realidade, sendo essa a que percebemos por intermédio do que está ligado ao nosso mundo e ao que o compõe. A elaboração do real é fundamental para a instauração do fantástico, pois coloca em xeque o contraponto, que é o fator desestabilizador da ordem da narrativa. Calvino ressalta que:

O verdadeiro conto fantástico oitocentista é a realidade daquilo que se vê: acreditar ou não acreditar nas aparições fantasmagóricas, perceber por trás da aparência cotidiana um outro mundo, encantado ou infernal (CALVINO, 2004, p. 35).

O século XVIII, conhecido como “Século das Luzes”, devido aos ideais iluministas que o permearam, foi pano de fundo para o surgimento do Romantismo e da literatura fantástica, que buscaram problematizar a razão, testando seus limites e sintetizando as crises da civilização europeia daquele momento histórico. Calvino assevera que “[...] a personagem do incrédulo positivista que aparece frequentemente nesse tipo de narrativa é vista com piedade e sarcasmo porque deve render-se ao que não sabe explicar” (CALVINO, 2004, p. 10). A razão no fantástico ocupa a função de promover ambiguidade, e mesmo quando o desfecho aponta possíveis saídas racionais ao sobrenatural, como a loucura ou o sonho, a desestabilização da realidade, tal qual a conhecemos, já foi realizada anteriormente. Ceserani (2006) pontua que o romântico desmonta os sistemas racionais estabelecidos à época, promovendo fissuras no que é ordenado, abrindo espaço para um certo niilismo e loucura.

Irène Bessière (1974) ressalta que o fantástico dialoga diretamente com o imaginário coletivo e com os temas em pauta na época, refutando a possível interpretação de que a literatura fantástica visava distanciar-se da razão, sendo escapista. Teríamos, sim, um declínio da razão como valor absoluto e o anseio pelo cultivo do sentimento, paralelamente, no Romantismo e na literatura fantástica.

Benedito Nunes (1993) salienta que a valorização da subjetividade romântica expõe o descontentamento com o gosto clássico. O mundo poderia ser apreendido por intermédio do sentimento e da intuição e o sujeito e a natureza teriam uma certa unidade – “O que está fora de mim está justamente em mim, é meu – e inversamente” (NOVALIS *apud* NUNES, 1993, p. 58) – e os valores iluministas cedem espaço à espontaneidade e ao irracional. A literatura fantástica

[...] 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).

Longe de o século XVIII europeu apresentar homogeneidade em seus princípios, temos, ao contrário, um cenário composto por muitos discursos, por vezes, díspares. A literatura fantástica nasce no centro das contradições de um tempo e, como tal, mostra sua ambiguidade, sua hesitação, sua dúvida diante do que é ou não racional,

pertencente ao que costumeiramente atribuímos a este mundo, e ao que o transcende.

A palavra *fantástico*, de acordo com os dicionários etimológicos de Francisco da Silveira Bueno (1990) e de Antônio Geraldo da Cunha (1982), tem sua origem no latim *phantasticus* (-a, -um), sendo derivada do adjetivo grego *phantastikós*, “ilusório”, “imaginoso” e se relaciona à palavra grega *phantasma*, “aparição”, “visão”, “assombração”.

Importante também é conceituar o que é natural e o que é sobrenatural, uma vez que a literatura fantástica constantemente trabalhará na diluição das fronteiras entre essas ideias para criar o efeito de dúvida (que é um índice de investigação racional) na narrativa. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), natural significa:

1. que pertence ou se refere à natureza [...] 2. regido pelas leis da natureza; provocado pela natureza [...] 3. em que não ocorre trabalho nem intervenção humana [...] 4. que decorre normalmente da ordem regular das coisas [...] 6. inerente, intrínseco, próprio {a razão é natural do homem} 8. normal, plausível (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.??).

Sobrenatural é o

1. que ultrapassa o natural, fora das leis naturais, fora do comum; extranatural {poderes s.} 2. p.ext. que não é conhecido senão pela fé {revelação s.} [...] 5. o que está além do natural 6. p. ext tudo que é muito extraordinário ou maravilhoso – ETIM *sobre* + *natural* – SIN/VAR celeste, [...], divino, extranatural, hiperfísico, imaterial, mágico, maravilhoso, milagroso [...] (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1758).

Para Nicola Abbagnano, natural se inclui na ordem necessária da natureza, distinguindo-se da ordem sobrenatural, desejada ou estabelecida diretamente por Deus. No âmbito de ambos os significados, natural contrapõe-se também a *artificial* por ser aquilo que é produzido pela causalidade da natureza, fora do arbítrio humano (ABBAGNANO, 2012, p. 813).

Houaiss, Villar e Abbagnano compreendem natural e sobrenatural em contraposição entre si. Na ficção, a partir da compreensão aristotélica de que “[...] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; e, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1984, p. 97), podemos afirmar que em situações plausíveis, possíveis de acontecer e

naturais para determinado contexto histórico-cultural, o fantástico adentra na narrativa a partir do elemento sobrenatural, ou seja, o que não é natural, o que rompe com a ordem do dito real, inserindo fatores que inquietam o leitor.

Partindo das considerações seminais de Todorov (2017), diversos outros escritores teceram estudos a respeito do gênero fantástico, convergindo ou divergindo das abordagens e conclusões do autor estruturalista. Todorov defende o fantástico como um gênero híbrido, que possui como condição determinante de existência a hesitação do leitor diante de elementos da narrativa que não são identificáveis *a priori* como imaginários ou reais. Para o autor, somos conduzidos ao âmago do fantástico quando for introduzido, na narrativa, algum acontecimento não explicável segundo as leis do mundo familiar, abalando o alicerce das certezas do leitor, que passa a se perguntar se tal acontecimento é realidade ou ilusão (TODOROV, 2017). 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 sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 30-31).

A hesitação é um processo que depende de o leitor identificar-se com a personagem principal questionando a natureza insólita de algum acontecimento destacado na narrativa. O autor ressalta que “[...] o fantástico exige um certo tipo de leitura: sem o que, arriscamo-nos a resvalar ou para a alegoria ou para a poesia” (TODOROV, 2017, p. 166).

concorda-se hoje que as imagens poéticas não são descritivas, que devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, e não realmente naquele de sua referência. A imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas, e é inútil, melhor, prejudicial, traduzir esta combinação em termos sensoriais. A leitura poética é um obstáculo para o fantástico. Se lendo um texto, recusamos qualquer representação e consideramos cada frase como pura combinação semântica, o fantástico não poderá aparecer pois este exige uma reação aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado. Por esta razão, o fantástico não pode subsistir a não ser na ficção; a poesia não pode ser fantástica (TODOROV, 2017, p. 68).

Como mencionamos anteriormente, Todorov, além da poesia, que não pode ser lida como literatura fantástica, demonstra preocupação com a oposição entre o sentido alegórico e o sentido literal, compreendendo por literal aquilo a que se atribui o sentido próprio, em oposição ao sentido figurado, ou alegórico, segundo o autor.

Todorov expõe que a alegoria implica ao menos na existência de dois sentidos para as mesmas palavras e que o duplo sentido é posto na obra explicitamente, não dependendo da interpretação do leitor (TODOROV, 2017, p. 71).

A partir dessas colocações Todorov volta ao fantástico:

se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e exige, no entanto, que as palavras sejam tomadas não no sentido literal, mas em um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico (que pertence a este tipo de textos que devem ser lidos no sentido literal) e a alegoria pura que guarda apenas o segundo sentido, alegórico; gama que se constituirá em função de dois fatores: o caráter explícito da indicação, e o desaparecimento do sentido primeiro (TODOROV, 2017, p. 71).

Finalizando esse conceito, Todorov conclui que

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, 2017, p. 81).

Bessière (1974) afirma que toda síntese sobre aquilo que chamamos de fantástico é atualmente prematura, ainda que estudos venham se desenvolvendo. Segundo a autora o que existe é a tentativa de encontrar o seu lugar. Bessière também acrescenta que

[...] o relato fantástico provoca incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo de aparente invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 1974, [n.p.].)

Para Maria Cristina Batalha,

[...] o relato fantástico serve-se dos quadros referenciais socioculturais e das formas pelas quais o senso comum define os campos do natural e do sobrenatural para instalar a confrontação desses elementos que escapam à economia, tanto do real, quanto do surreal. O fantástico constrói então um universo com as palavras e quadros de referência do mundo chamado real, mas para nos acenar com a falsidade desse

mundo: é a justaposição de verossimilhanças que provoca a hesitação e a fratura das convenções comumente aceitas (BATALHA, 2008, [n.p.]).

Todorov (2017) afirma que o fator de distinção do fantástico narrativo é a perplexidade, ou hesitação do leitor, diante de um fato inacreditável segundo as leis que regem esse mundo. Essa hesitação então provocaria um impasse entre a aceitação de uma explicação racional ou o acatamento do sobrenatural. Ainda segundo Todorov, o gênero fantástico parece localizar-se entre dois outros gêneros, o maravilhoso e o estranho. No gênero maravilhoso

Os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (TODOROV, 2017, p. 60).

Em relação ao estranho, outro gênero vizinho ao fantástico, Todorov expõe que

Relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar. A definição é, como vemos, ampla e imprecisa, mas assim é também o gênero que ela descreve: o estranho não é um gênero bem delimitado [...], só é limitado por um lado, o do fantástico; pelo outro, dissolve-se no campo geral da literatura (os romances de Dostoiévski, por exemplo, podem ser colocados na categoria de estranho) (TODOROV, 2017, p. 53).

Para Todorov, o gênero fantástico reside na indecisão, uma vez que se localiza entre o estranho e o maravilhoso e facilmente resvala para um ou outro, sempre que a ambiguidade do que é, ou não real para o leitor, não se sustenta até o fim da narrativa. Todorov ainda propõe a existência de dois subgêneros: o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Segundo o autor, no fantástico-estranho, os acontecimentos, aparentemente sobrenaturais, no decorrer da narrativa, têm uma explicação racional no desfecho. No fantástico-maravilhoso se enquadram as narrativas que se apresentam como fantásticas, porém, há a aceitação do sobrenatural como constituinte natural do texto (TODOROV, 2017 p. 58).

Roas (2014) dialoga com as definições que o precederam e busca estabelecer sua própria teoria em artigos publicados entre 2001 e 2011. Neles, o autor expõe diversos aspectos que determinam o funcionamento, o sentido e o efeito do fantástico e o percebe como “categoria em constante relação intertextual com o discurso da realidade, que deve ser entendida como construção social” (ROAS, 2014, p. 8).

Para Roas, o fantástico alimenta-se do real e é realista, porém desequilibrando os parâmetros que regem a ideia de realidade do leitor. O autor também destaca a importância do sobrenatural nos textos fantásticos e ressalta que o gênero fantástico só pode funcionar na presença do sobrenatural, criando um espaço semelhante ao habitado pelo leitor para a irrupção do fator desestabilizador e justifica que por esse motivo o sobrenatural funcionará como uma ameaça para a realidade, que o leitor, sob seu contexto cultural acreditava ser imutável. O leitor, então, passa a questionar o que é ou não real. Roas destaca que

A literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade de existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade (ROAS, 2014, p. 32).

Roas salienta a relação existente entre o fantástico e o contexto sociocultural, uma vez que o conceito de realidade está intimamente ligado à percepção de uma determinada cultura. Para o autor, o que é considerado fantástico em uma cultura pode não ser em outra e evidencia a falha na intencionalidade autoral indutiva, na qual o leitor seria levado a ler o texto como fantástico, tal qual Todorov propõe, não importando seu contexto sociocultural. Roas considera fundamentais a participação e a interpretação do leitor: “O fantástico vai depender do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. É fundamental, então, considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas” (ROAS, 2014, p. 46).

Roas contesta a afirmação de Todorov de que a hesitação ou vacilação diante de acontecimentos não explicáveis por meio do mundo racional nos permite definir o fantástico. Todorov, ao inserir o fantástico entre dois gêneros, estranho e o maravilhoso, e apontar a hesitação, estaria tecendo uma definição muito vaga e restritiva do fantástico, porque não se aplica a todas as narrativas que costumam ser definidas assim e inclui em sua conceituação

[...] tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável (ROAS, 2014, p. 41).

Desse modo, Roas acredita que é mais útil e, sobretudo, menos problemático, utilizar o binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa.

Ceserani, ao explicitar as proposições de Lucio Lugnani em “Por uma delimitação”, revela que o autor se opõe a pensar o fantástico a partir dos limites com o maravilhoso e o estranho, contrapondo-se à concepção todoroviana (CESERANI, 2006, p. 56).

Furtado (1980) ressalta que parte dos estudiosos do fantástico, como H. P. Lovecraft, Raymond Rogé, Roger Callois e Louis Vax, assume uma postura contemplativa do fantástico e se detém em sua temática mais usual. Essa vertente seria imprecisa em suas observações por lançar mão de um olhar altamente subjetivo e por vezes ingênuo, voltado para os sentimentos que a obra deve suscitar nos leitores, além de um interesse centrado no perfil do autor “[...] no que supõe ser a gênese da obra ou na discussão da índole e possibilidades de existência objetiva das manifestações nela encenadas, do que no texto em si” (FURTADO, 1980, p. 9-10). De fato, Lovecraft, em *O horror sobrenatural em literatura* (2008), afirma que “[...] devemos julgar uma história sobrenatural não pelas intenções do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge no seu ponto mais insólito” (LOVECRAFT, 2008, p. 22). Lovecraft ainda destaca a importância da atmosfera no conto para despertar no leitor sentimentos de pavor:

O único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contrato 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 a atmosfera, melhor ela será como obra de arte num determinado meio (LOVECRAFT, 2008, p. 18).

Segundo Ceserani, em seus apontamentos sobre a retórica e técnicas narrativas, o fantástico apresenta um certo binarismo, caracterizado pelo uso do claro e do escuro, do bem e do mal, por exemplo, além da relativização do que é loucura ou genialidade

(CESERANI, 2006, p. 78). Dentre os escritores da época se destaca a produção do alemão Hoffmann. De acordo com Calvino

Se considerarmos a difusão da influência declarada de Hoffmann nas várias literaturas europeias, podemos dizer que, pelo menos no que diz respeito à primeira metade do século XIX, 'conto fantástico' é sinônimo de 'conto a la Hoffmann' (CALVINO, 2004, p. 10).

Batalha (2008) pontua que, ao perceber as complexidades e porosidades existentes nas relações entre o ideal e o cotidiano, Hoffmann entrelaça em seus contos os dois universos, de modo que abala o mundo familiar do leitor, inserindo imagens de estranhamento na narrativa, preparando a irrupção do fantástico.

Sigmund Freud, em *O infamiliar* (2019), publicado originalmente em 1919, examina, em um primeiro movimento da análise buscando a melhor conceituação para a palavra *Unheimlich*, e chega a uma espécie de conclusão provisória de que significaria algo que deveria permanecer oculto, mas que vem à tona. A palavra alemã *heimlich*, designa algo bastante familiar, mas que abriga ao mesmo tempo sua noção antitética, como algo íntimo e estranho. O desenvolvimento do texto de Freud se dá a partir do caráter ambivalente da palavra negada pelo prefixo *Un*, que conserva e reduplica a ambivalência.

Em um segundo momento do texto, Freud faz observações psicanalíticas sobre o conto fantástico "O homem da areia", de Hoffmann. O conto é a narrativa das experiências do protagonista Natanael na infância e na vida adulta.

Ainda criança, Natanael ouviu de sua ama a história do homem da areia, um ser medonho que jogava areia nos olhos das crianças que se recusavam a dormir na hora estipulada pelos adultos da casa, fazendo com que os olhos ensanguentados saltassem das órbitas para em seguida alimentar seus netos que viviam na lua. Natanael, na infância, acreditava que o homem da areia era um advogado misterioso que fazia visitas a portas fechadas ao seu pai, que falece em uma dessas ocasiões. Já adulto, Natanael encontra um vendedor de barômetros, chamado Copélius, o qual ele associa ao advogado e ao homem da areia. Paralelamente, a trama insere a personagem Olímpia, por quem Natanael se apaixona e que, posteriormente, o leitor descobre se tratar de um autômato (tema, inclusive muito caro à literatura fantástica). Por fim, o jovem enlouquece e tem um fim trágico. Freud analisa o conto trazendo à tona questões sobre o medo, a visão, o horror, enfim, o que é interdito às crianças.

Após a análise das personagens, Freud transpõe para a vida real o modo como o estranho irrompe no cotidiano das pessoas, diluindo as noções de realidade e conclui que as relações estabelecidas entre o que é familiar e o estranho são instáveis e fluidas.

O estranho, tal como é descrito na literatura, é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. Em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real (FREUD, 1996, p. 50).

Sobre “O Homem da Areia”, segundo Ceserani, Hoffmann cria mecanismos para que o leitor não se sinta compelido a interpretar unilateralmente os incidentes da narrativa, mantendo a incerteza (ou a hesitação, para usarmos a base do pensamento todoroviano) até o fim. Ernst Jentsch, citado por Ceserani (2006) aponta que o *unheimlich* seria provocado no leitor à medida em que se sustenta, na narrativa, a incerteza de ser a personagem Olímpia uma pessoa ou um autômato.

Pontuando um eixo comum entre algumas abordagens à literatura fantástica, Furtado expõe 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 desfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p. 19).

De modo geral, podemos considerar que a literatura fantástica se caracteriza pela intrusão, no universo tido como cotidiano, de seres ou eventos que comprometem a suposta solidez da ordem do mundo, como é compreendido amplamente em cada sociedade e cultura.

Para esta pesquisa, acataremos sobretudo, a abordagem proposta por Magalhães Júnior (1973), em sua antologia de contos fantásticos de Machado de Assis. O autor classifica o fantástico machadiano como um fantástico “mitigado”, uma vez que o gênero se realiza no espaço onírico ou de loucura, apresentando desfechos racionais, tais como os contos desta pesquisa. Buscamos, deste modo, não compartimentar o

gênero, dando-lhe contornos mais flexíveis, mas o entendendo a partir da elasticidade que foi ganhando com o passar do tempo.

2. O FANTÁSTICO EM MACHADO DE ASSIS

2.1 Contos fantásticos escritos para o *Jornal das Famílias*

- Por que não escreves o teu sonho para o *Jornal das famílias*?
- Homem, talvez.
- Pois escreve, que eu mando ao Garnier.

(ASSIS, p.112)

O *Jornal das famílias*, publicação ilustrada, era diversificada em temas e de cunho recreativo, com muitas amenidades. Antes, de 1859 a 1862, o periódico chamava-se *Revista popular* (como consta no Anexo I) e tinha como proposta abarcar o maior número possível de leitores, dada a sua vasta temática que abrangia agricultura, literatura, catequese, variedades etc. O público-alvo era prioritariamente o masculino, tendo-se reservado “um cantinho” para as leitoras

Agora duas palavras convosco, amáveis leitoras. Não vos escandalizeis, julgando descortês dirigimo-nos em último lugar à 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 passamos a dizer é só para [...] muito em particular [...] tempo, em que a mulher só cultivava o coração, hoje cultiva também o espírito. Não haverá, pois, na Revista parte alguma, que por qualquer princípio vos esteja vedada, formosas filhas de Eva; mas haverá uma privatamente vossa, pelo que ficareis melhor aquinhoadas. (Assinai, pois, ou fazei assinar vossos pais, ou maridos, que é o mesmo). Os trabalhos de agulha para as solteiras, a economia doméstica para as casadas, e as – modas para todas – tudo isto é do vosso exclusivo domínio e nós lhe reservamos um cantinho. [...] Agora dirás tu, leitor amigo (falamos com os pagantes), que nestas últimas palavras está dito tudo e que poderíamos ter-te poupado mais (REVISTA POPULAR, 1859, p. 3-4).

Segundo Daniela Magalhães da Silveira, em *Contos de Machado de Assis: leitura e leitores do Jornal das famílias* (2005), havia subdivisões dentro do que era voltado para as mulheres: “[...] às solteiras e casadas, cabiam obrigações diferentes, portanto leituras apropriadas a cada situação. Apenas as modas podiam ser compartilhadas” (SILVEIRA, 2005, p. 12).

Um pouco da proposta da *Revista popular* está em sua introdução:

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 edificio, 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 providente, 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 a recente Therezina, que nasceu capital de uma província, desde Veneza até à 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 (REVISTA POPULAR, março de 1859, p. 1-2).

Ao deixar de ser a *Revista popular*, em 1862, e passar a se chamar *Jornal das famílias*, houve mudanças com relação aos colaboradores, público-alvo, periodicidade: passaria não mais a almejar o alcance de um público irrestrito e visaria ao público feminino da elite brasileira, sobretudo e para tal, como eram os termos e costumes do século XIX, ofereceria temas como culinária, moda, literatura com fundo moral, artes. Silveira (2005), expõe que

[...] em seus primeiros anos de edição, o *Jornal das famílias* conservou muito das características da *Revista popular*. No entanto, o tom religioso e moralizador foi marcante. Talvez por causa da presença de padres assinando seções fixas, ou mesmo devido ao pensamento de alguns em educar a parcela de leitoras a quem aqueles escritos eram dedicados. Logo em janeiro de 1863, a revista trazia em “Mosaico” sentenças retiradas de livro sumamente religioso e raríssimo, que deveriam ser “bem recebidas” pelo público, por causa de seu “estilo singelo e clássico”, além de possuir certo cunho de moralidade. Histórias bíblicas também foram constantes nesses primeiros números. Assinadas pelo padre Francisco Bernardino de Souza,

traziam textos inspirados na *Bíblia*, e entremeados por linguagem mais acessível. Lázaro, judeus, Esaú e Jacó e Eva compuseram trechos dedicados a público específico (SILVEIRA, 2005, p. 11).

As capas dos dois periódicos já apresentavam particularidades que apontavam para qual seria seu público leitor: na primeira edição da *Revista popular*, além dos temas mais diversificados, havia uma ilustração de um Rio de Janeiro solar e idílico, onde se avistavam montanhas, a cidade, o mar, vegetação e transeuntes a passeio. Já no *Jornal das famílias* a publicação anunciava ser recreativa, artística e possuía uma mulher vestida ao modo europeu, sentada em uma cadeira também de estética europeia, a bordar. Sobre isso, Carla Laureto Hora, em sua dissertação *Leitura dos primeiros contos de Machado de Assis no Jornal das famílias* (2017), observa que

Pode-se dizer que essa mulher costurando em seu lar é o retrato da burguesa que, ociosa, concentra-se nos afazeres domésticos para distrair-se [...] bordar e costurar (cuidar da cozinha, do jardim e das crianças) eram, então, modos de se projetarem à educação feminina europeia, não à necessidade cotidiana das mulheres brasileiras. Mesmo trazendo artigos para tratar ferimentos, para melhor plantar essa ou aquela erva, é de se duvidar que tais conselhos servissem, de fato, para a mulher da corte brasileira. No muito, liam e instruíam seus escravos (HORA, 2017, p. 32).

A revista *Jornal das famílias* ganha sua primeira publicação pelo editor francês Baptiste Louis Garnier. O periódico, impresso em Paris, em sua estreia, constava o seguinte texto aos leitores:

O benigno acolhimento com que foi sempre recebida, durante cinco anos completos, a *Revista popular*, já pelo público desta Corte, [...] convencidos de que aquele auxílio não nos abandonará, e por isso mesmo que desejamos correspondê-lo de algum modo mais plausível, resolvemos sob o novo título de *Jornal das Famílias*, melhorar a nossa publicação. O *Jornal das famílias*, pois, é a mesma *Revista popular*, doravante mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras (JORNAL DAS FAMÍLIAS, 1863, p. 1-2).

O *Jornal das famílias*, costumeiramente, trazia em cada mês um ou dois contos, cujo prosseguimento ou fim eram publicados no mês ou nos meses seguintes. Essa periodicidade exigia do autor o domínio da arte de narrar e de desenvolver técnicas para manter o ávido interesse das “gentis leitoras” para as próximas publicações do

periódico nas quais constariam a continuação da narrativa. Nesse aspecto, nada melhor que um mosaico de sobrenatural (ou a sugestão dele), romances proibidos, advertências morais (com uma piscadela) e humor para gestar a curiosidade nas leitoras e garantir o sucesso nas vendas do periódico. Apesar de os temas trabalhados serem os citados acima, não devemos nos enganar: suas publicações subvertiam, sorrateiramente, a moral oitocentista, ao fazer uso do humor.

Machado de Assis colaborou com O *Jornal das famílias* de junho de 1864 a dezembro de 1878. Na seção intitulada “Romances e Novelas”, o autor publicou narrativas sob o uso de vários pseudônimos, além de seu próprio nome. Nota-se a intenção do autor de aproximar-se das leitoras da época, com o humor que lhe é peculiar e com o emprego de uma linguagem intimista, as quais convida para tomar uma xícara de chá. Os enredos inevitavelmente apresentam alguma tensão romântica entre um casal, recoberta com o verniz do tom moralizante do jornal de cunho conservador, ainda que trate dos temas caros à época com ironia. Para Magalhães Júnior, Machado de Assis se cercava de muitos cuidados ao escrever para suas gentis leitoras de modo a não sofrer sanções impostas pelos censores da moral e dos bons costumes da época e afirma que “[...] se assim não fosse, o folhetinista amável, cheio de cuidados com suas leitoras, perderia o emprego, ou o ‘Jornal das Famílias’ seria banido dos severos lares brasileiros, como publicação revolucionária e nociva” (MAGALHÃES JR., 1956, p. 08).

A leitura, no início do século XIX, não era permitida ou incentivada às mulheres, devido à crença de que poderia lhes causar algum malefício, ou suscitar pensamentos considerados impróprios para a manutenção da sociedade patriarcal da época. No entanto, com o decorrer dos anos, ideias mais liberais começaram a circular no Brasil e, no intuito de tornarem-se mais civilizados, tal qual a Europa que era o modelo até então seguido, os homens, em suas esferas de poder, permitiram que as leituras para as mulheres (da elite) comesçassem, timidamente, a ganhar espaço, ainda que os temas versassem sobre assuntos domésticos e tivessem fundo moral, afinal, nada poderia causar fissuras na ordem social estabelecida.

A leitura no final do século tornou-se importante para que elas pudessem instruir e educar os filhos, assim como auxiliar o marido nas decisões da casa, e não para seu próprio deleite. A partir da redação das revistas da época e de seu próprio conteúdo, criou-se a ideia de que as leitoras eram moças, esposas e mães da dita ‘boa sociedade’, ou da ‘corte’. No entanto, sabe-se que eram comuns os serões, e apesar da redação dirigir-se aos literatos, aos críticos e às elegantes

mulheres abastadas, há que se ponderar expectativa e realidade (HORA, 2017, p. 49).

Pereira (2014), ressalta que

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 prendiam à história, utilizando para isso, não só temas em dia com suas preocupações, mas também estratégias aderidas à forma do folhetim (PEREIRA, 2014, p. 47).

Como bom conhecedor dos leitores ou das leitoras do periódico, Machado, segundo Hélio de Seixas Guimarães, em *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19* (2001), busca mapear quem o lê, apontando para mediações realizadas entre seres ficcionais e históricos. Ainda, de acordo com o autor

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 afinco 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 (GUIMARÃES, 2001, p. 3).

Machado de Assis, ainda que cuidadoso, subverte a moral e os bons costumes por meio do uso de narrativas fantásticas amenizadas pelo humor e desfechos racionais, além de trazer à tona caros costumes oitocentistas como o casamento arranjado entre famílias com noivos muito mais velhos que as noivas. As narrativas machadianas reaproveitam de modo crítico e problematizante os temas da estética romântica, desconstruindo as mistificações e os excessos das manifestações idealistas do Romantismo (CRESTANI, 2007, p. 27).

Nos textos de caráter fantástico, publicados no *Jornal das famílias*, Machado margeia as imposições editoriais e inicia seu processo de escrita que amadurece em obras posteriores. O autor, sobretudo por intermédio do uso do humor, da ironia e da intrusão

de elementos insólitos nos contos publicados, subverte o *status quo* ao expor costumes amplamente aceitos na sociedade do século XIX, despistando as leitoras mais desavisadas, seus pais, maridos e possíveis censores do periódico.

2.2 O Fantástico “Mitigado” de Machado de Assis

O romantismo brasileiro oitocentista lidou, em suas invenções poéticas, com o ideal estabelecido por mitos. Segundo Bosi, os temas são “[...] a natureza-mãe, a natureza-refúgio, o amor-fatalidade, a mulher-diva, o herói-prometeu, sem falar na aura que cinge alguns ídolos como a ‘Nação’, a ‘Pátria’ a ‘Tradição’ etc.” (BOSI, 2015 p.177). Para o autor, o romântico não se importa em vivenciar os sentimentos de modo excessivo e seu modo de pensar está altamente preenchido de projeções. Para o autor

[...] esse é o complexo ideo-afetivo que vai cedendo a um processo de crítica na literatura dita “realista”. Há um esforço, por parte do escritor antirromântico, de acercar-se dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século (BOSI, 2015 p. 177).

Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira* (2006), afirma que se fazia necessária, após a independência política, a busca por um nacionalismo literário, com a fundação de uma identidade nacional valorizada, ainda que estivesse em processo. Na literatura, os reis e rainhas foram substituídos por personagens inspirados nos povos originários com a natureza como pano de fundo. Um cenário anterior ao da chegada dos portugueses e da violência promovida por eles.

Quanto ao fantástico no Brasil, seu surgimento dá-se na formação do romantismo brasileiro, que é o ápice do romantismo francês e alemão. Os autores brasileiros passam a ter acesso às narrativas europeias, escritas sobretudo em francês, e que influenciam os autores do ultrarromantismo nacional. Segundo Oliveira,

[...] os contos fantásticos de matriz ultrarromântica, fortemente influenciados pela estética gótica e geralmente explícitos quanto às suas referências literárias – Byron, Hoffmann, Musset – foram [...], lentamente abrindo espaço a um fantástico menos europeizado e mais interessado em trazer para esse universo elementos nacionais, seja na exploração dos falares, costumes e, especialmente, das crenças regionais seja transportando o fantástico das ruas desertas e de noite chuvosa para o dia a dia das pessoas na cidade, mesclando-o à representação de questões sociais, alinhando-se à tendência crítica do último momento romântico e até mesmo flertando com a escola realista” (OLIVEIRA, 2012, p. 52).

Em *O enigma do olhar* (2003), Bosi defende a desassociação de Machado às ideologias oitocentistas e propõe que a sua cultura de eleição não era

[...] a do progressismo linear nem a do positivismo filosófico nem a do naturalismo dominantes no século XIX. Era feita de reflexões desenganadas, algumas do senso comum, esse misto de cinismo e estoicismo que se espalha nas racionalizações de um cotidiano cheio de assimetrias; outras muito provavelmente vindas de tradição moralista analítica dos seiscentos ou do ceticismo galhofeiro dos setecentos (BOSI, 2003, p. 52).

Ainda segundo Oliveira (2012), a obra machadiana possui inúmeros elementos da literatura fantástica dos oitocentos. A autora pontua a recorrência da temática da loucura, razão, sonho, delírio, o duplo, no sentido de levantar indagações sobre a validade de conceitos absolutos, dada a complexidade da psique humana. Algumas obras que tratam desses temas seriam os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, e seu defunto-autor, *Quincas Borba*, de 1892, os delírios e loucura de Rubião, *Esau e Jacó*, de 1904, e as imagens do duplo por meio dos gêmeos Pedro e Paulo e os delírios de Flora, por exemplo (OLIVEIRA, 2012, p. 61- 62).

Grande parte da produção literária de viés fantástico do século XIX e de Machado de Assis foi de contos, não romances. Talvez possamos atribuir a essa característica o fato de que o fantástico, que lida com intrusões do sobrenatural na narrativa, se favoreça do relato breve, uma vez que a manutenção da hesitação do leitor, ainda que momentânea, diante do que é ou não natural, encontraria mais obstáculos no desenvolvimento de um romance. O prolongamento das tensões e ambiguidades seria, talvez, mais rapidamente diluído em uma narrativa mais longa, promovendo um enfraquecimento da proposta essencial do fantástico.

Segundo Sobreira (2012), o conto fantástico desenvolve-se prioritariamente no passado e o narrador promove reflexões, na atualidade, de fatos ocorridos anteriormente na narrativa e para os quais o narrador não teria clareza quando vivenciados. Os esclarecimentos surgiriam à medida que houvesse o distanciamento temporal do fato ocorrido. Segundo a autora:

Os elementos que atuam na estruturação do relato fantástico [...] evidenciam uma construção planejada a posteriori, que visa não apenas a fornecer um testemunho de uma experiência, mas também atribuir a essa experiência uma imagem coesa. Trata-se, em outras palavras, da “trama premeditada” em função do efeito, teorizada por

Edgar Allan Poe (1999) no famoso ensaio “A filosofia da composição” (OLIVEIRA, 2012, p, 35).

Como os contos estudados tratam de publicações escritas para um público bem específico, Machado se vale de elementos caracterizadores do fantástico como a verossimilhança, enredos que se passam em cidades, ambientes urbanos familiares para o leitor do periódico e criação de diálogos críveis para, a partir daí, inserir o sobrenatural ou a insinuação dele na narrativa.

Magalhães Júnior (1973), propõe que o fantástico em Machado de Assis é “mitigado”, admitindo que as saídas propostas pelo escritor, como a ambientação onírica, diluem o efeito do fantástico tradicional, a saber, o proposto por Todorov.

O cidadão perfeito, o burocrata exemplar, era, no entanto, um escritor profundo, audacioso, irônico e, não raro, satírico e corrosivo. Foi também um cultor do fantástico. Às vezes de um fantástico mitigado, que não ia além dos sonhos que temos não só adormecidos como ainda acordados; outras vezes de um macabro ostensivo e despejado. Excepcionalmente, ia buscar na realidade, mais arrojada que a ficção, os temas de alguns desses contos macabros (MAGALHÃES JÚNIOR, 1973, p. 8).

Sobre o sonho como saída racional para o fantástico machadiano, é importante destacar que nos três contos selecionados para esta pesquisa Machado de Assis desenvolve as narrativas primeiramente em um ambiente familiar ao leitor e ao protagonista para, posteriormente, deslocá-la para outro espaço, repleto de aventuras vertiginosas e rocambolescas. Esse deslocamento é estabelecido sutilmente, de modo que, para o leitor, não há explicações. Os acontecimentos insólitos e com contornos de horror a que são submetidos os três protagonistas, Camilo da Anunciação, Amaral e Duarte, são elucidados no fim da narrativa.

Os universos oníricos machadianos apoiam-se na verossimilhança e conferem à narrativa o estranhamento necessário à instauração do fantástico. A reincidência temática do sonho entre os três contos selecionados estabelece certos padrões de escrita e os conflitos que ocorrem no campo do fantástico são resolvidos com o despertar das personagens. Os enredos dos três contos possuem, além do universo onírico, semelhanças como o tema do casamento forçado a que os três protagonistas, todos homens, ironicamente, são submetidos.

Fernandes expõe que “[...] a fusão entre a parte real e a parte sonhada é recorrente na obra machadiana e observa que “[...] é quase sempre pelo universo onírico que o ‘Bruxo’ estabelece sua relação com o fantástico” (FERNANDES, 1999, p. 46).

As chegadas do “Incomparável” Tobias à casa de Camilo, em “A vida eterna”; do capitão Mendonça ao teatro no qual se encontra Amaral, em “O Capitão Mendonça”; e do Major Lopo Alves à casa de Duarte, em “A chinela turca”, marcam, discretamente, a entrada do fantástico, dissolvendo as fronteiras entre o sono e a vigília. Outra lógica, a onírica, começa a operar, sobrepondo-se à anterior. Machado acrescenta uma nova camada sobre as narrativas e desfaz a estabilidade inicial delas.

Os protagonistas se veem presos em uma teia de acontecimentos estranhos aos quais não conseguem esboçar reação e se comportam como quem aceita a inexorabilidade de seus destinos que são controlados por terceiros. Há uma crítica ao *modus operandi* das relações sociais, nas quais a liberdade do indivíduo é coibida pelas relações de poder, por exemplo. Note-se a ênfase dada, por Machado de Assis, aos títulos e à faixa etária avançada das personagens que exercem domínio sobre os protagonistas, na realidade e no sonho. Há uma hierarquia a qual os protagonistas devem obediência. Nem nos sonhos é dada a possibilidade de livrarem-se de tais ferrolhos.

O tom cômico é empregado por Machado de Assis, diluindo o fantástico e as possíveis críticas feitas pelo autor ao *status quo*, ao qual ele próprio servia, como colaborador do *Jornal das famílias* ou pelos cargos públicos exercidos. O humor foi uma estratégia apaziguadora para possíveis tensões elevadas demais para as leitoras do periódico e um meio de racionalizar os desfechos propostos.

Mas o que vem a ser o humor? Segundo Houaiss e Villar, humor significa:

1 HIST. MED líquido secretado pelo corpo e que era tido como determinante das condições físicas e mentais do indivíduo [Na Antiguidade clássica contavam-se quatro humores: sangue, bile amarela, fleuma ou pituíta e bile negra ou atrabilis] **2** *p.ext.* ANAT designação comum a substâncias líquidas existentes no corpo **3** estado de espírito ou de ânimo <*acordou de mau h.*> **4** comicidade em geral; graça, jocosidade **5** expressão irônica e engenhosamente elaborada da realidade; espírito **6** faculdade de perceber ou expressar tal comicidade [...] (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 1037).

Ainda sobre o humor, a partir de análises feitas sobre a pintura, as artes cênicas e a literatura, Vladimir Propp define o riso como uma reação diante de algo que nos parece

ridículo, sob vários aspectos. O cômico e o ridículo andam juntos. Segundo o autor, nós “[...] rimos quando em nossa consciência os princípios positivos do homem são obscurecidos pela descoberta repentina de defeitos ocultos que se revelam por trás do invólucro dos dados exteriores” (PROPP, 1992, p. 30). Para Propp, com relação aos caracteres cômicos, os que os compõem “[...] podem ser os covardes [...], os fanfarrões, os capachos, os bajuladores, os malandrinhos, os pedantes e os formalistas de toda espécie, os unha-de-fome e os enganados, os vaidosos e os convencidos, os velhos e as velhas que pretendem passar por jovens [...]” (PROPP, 1992, p.135).

As personagens machadianas presentes nos contos são expostas ao leitor por meio de caracteres cômicos, sobretudo as que ocupam uma posição de poder no sonho ou na vida “real”. É o caso do “incomparável” Tobias, do capitão Mendonça, do major Lopo Alves e da personagem sem nome em “A chinela turca” que, no sonho, rapta Duarte para forçá-lo a casar-se. Todos são descritos de modo estereotipado e, ao mesmo tempo que sobressaltam o leitor, também promovem o riso, devido ao exagero de suas características e comportamentos.

Em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1983), Henri Bergson chama a atenção para a imprescindibilidade de um contexto social para que o riso ocorra, e os recursos, como a caricatura e o trocadilho, seriam de grande valia para esse fim. Nesse sentido, Machado de Assis compõe personagens à moda dos oitocentos e com hábitos daquele tempo, gerando identificação por parte dos leitores do periódico. Bergson também ressalta que “[...] pouco importa um caráter ser bom ou mau, o que poderá provocar a comicidade é a insociabilidade do personagem, insensibilidade do narrador [...]” (BERGSON, 1983, p. 71). A terceira condição, segundo o autor, seria o automatismo, já que só é essencialmente risível o que se faz automaticamente: “Num defeito, até mesmo numa qualidade, a comicidade está no fato de que o personagem faz, à sua revelia, o gesto involuntário e diz a palavra inconsciente. Todo desvio é cômico” (BERGSON, 1983, p. 71). Como exemplo do automatismo, Tobias, personagem de “A vida eterna” tem o curioso hábito de tocar com os dedos na copa do chapéu (ASSIS, 1973).

Além do humor, Machado de Assis procura trazer para seus contos fantásticos explicações racionais, rompendo, então, com a premissa todoroviana de que a hesitação deve ser mantida até o fim da narrativa para que o texto seja considerado

fantástico. Como já expusemos, segundo a concepção de Todorov, os textos aqui estudados seriam classificados como estranhos, não fantásticos, por apresentarem uma saída racional para algo aparentemente sobrenatural, afinal os personagens poderiam ser tanto excêntricos e malignos, como aparições de outro mundo, ficando a critério de cada leitor a interpretação, antes que houvesse a explicação racional e galhofeira machadiana.

Outro aspecto também que pode ser ressaltado é que, no periódico, Machado, ao tratar temas complexos, como a loucura e o sonho, levanta questões referentes ao inconsciente e ao que é considerado pela sociedade como normal ou não, demonstrando estar em consonância com os debates científicos de seu tempo. Esses temas serão brilhantemente desdobrados, pelo autor, em obras posteriores como em *O alienista* (1882). Para Eduardo Melo França

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).

Para Sobreira (2012), a loucura é um tema recorrente no universo fantástico, e a relativização entre loucura e normalidade revela que o autor fluminense demonstra interesse pelos transtornos mentais e pela abordagem da psiquiatria de seu tempo. Kátia Muricy, citada por Sobreira, expõe que

As poucas nítidas fronteiras entre a loucura e a razão, a relatividade do que possa ser considerado razoável ou insensato sempre é assunto na literatura de Machado de Assis. Nesse momento crítico de transformação das elites brasileiras o tema muitas vezes serve de metáfora de precariedade de equilíbrio de uma sociedade sob o impulso da modernização, indecisa entre seus costumes antigos persistentes e as inovações apresentadas como mais racionais (MURICY apud OLIVEIRA, 1988, p. 34).

Consideramos que Machado de Assis dialoga com a literatura fantástica do século XVIII e XIX, criada e desenvolvida a partir de questões inerentes àquele momento histórico. Ressaltamos que não é nosso objetivo inscrever o fantástico machadiano nos moldes rígidos preconizados por Todorov, cujos preceitos afirmam a imprescindibilidade da hesitação do leitor até o fim da narrativa como condição para

existência do fantástico. Acreditamos que o fantástico machadiano opera mais no campo da insinuação do sobrenatural e se enquadra em uma concepção mais fluida do gênero.

3. O FANTÁSTICO EM TRÊS CONTOS MACHADIANOS

3.1 “A vida eterna”

Crês em sonhos? Há pessoas que os aceitam como a palavra do destino e da verdade.
(Machado de Assis, “Um sonho e outro sonho”)

Tudo fazia dele um personagem fantástico.
(Machado de Assis, “Sem olhos”)

Machado de Assis publicou, em 1870, “A vida eterna”, sob o pseudônimo de Camilo da Anunciação, que também é o nome do protagonista da narrativa. A publicação ocupou 14 páginas do periódico, como consta no anexo II.

A narração é feita em primeira pessoa por Camilo da Anunciação, filósofo aposentado, setenta anos de idade. Após reencontrar-se com um grande amigo, Dr. Vaz, os dois fazem uma “copiosa e delicada ceia” na casa de Camilo (ASSIS, 1973, p. 99) e se dirigem à alcova de Camilo para fumar charutos de Havana e rememorar o passado. À medida que a conversa avança, o sono os espreita até a instauração de um estado “[...] que nem é sono nem vigília” (ASSIS, 1973, p. 99).

É introduzida na narrativa uma terceira personagem, a princípio desconhecida, que bate à porta de Camilo. Após entrar na residência, apresenta-se como Tobias, mostra um retrato da filha Eusébia e intima Camilo a casar-se com a moça de vinte e dois anos de idade, em troca de uma generosa soma. Caso não aceitasse, Tobias o mataria ali mesmo. Camilo, então, por força das circunstâncias, aceita o casamento, entra no carro de Tobias que, após inúmeras voltas pelo Rio de Janeiro, o leva à sua mansão. Lá, Camilo é apresentado a alguns amigos de Tobias, conhece Eusébia e com ela se casa.

No quarto da moça, Camilo descobre que seria vítima de uma seita, que acontecia há cinco anos, na qual todos os maridos de Eusébia foram assassinados na noite de núpcias. De fato, todos os convidados da casa e membros da seita o matam e o esquartejam em um ritual antropofágico que lhes beneficiaria com a vida eterna. Camilo, porém, ao ouvir a voz de Dr. Vaz lhe chamando, acorda e percebe que tudo não passava de um sonho.

“A vida eterna” se inicia com Camilo, um narrador aprazível, que se aproxima do leitor ao fazer um comentário trivial, porém que servirá de pista para o desvendamento dos mistérios que seguirão:

É opinião unânime que não há estado comparável àquele entre o sono e a vigília, quando desafogado o espírito de aflições procura algum repouso às lides da existência. Eu de mim digo que ainda não achei hora de mais prazer, sobretudo quando tenho o estômago satisfeito e aspiro a fumaça de um bom charuto de Havana (ASSIS, 1973, p. 99).

Notamos, na passagem acima referida, a criação de uma atmosfera fantástica, ao mesmo tempo em que o próprio narrador anuncia estar entre o sono e a vigília, estabelecendo uma ambiguidade quanto ao caráter real ou onírico do que é narrado a seguir. Não nos é revelado se a narrativa é fruto da alienação do narrador, do sonho ou se os acontecimentos são reais. O leitor, diante de tal incerteza, hesita, uma vez que os fatos narrados, apesar de causarem estranhamento, são inscritos dentro de uma verossimilhança, fundamental para a instauração do fantástico.

Após jantarem e fumarem alguns charutos, os amigos Camilo e Vaz vão para o quarto de Camilo e lá ficam envoltos na névoa da fumaça e na modorra pós-refeição. Vaz senta-se “[...] numa cadeira de espaldar, toda forrada de couro, igual às que ainda se encontram nas sacristias” (ASSIS, 1973, p. 99) e é quem permanece dormindo quando a casa é invadida por Tobias, a representação do mal.

No sobrenome do narrador se revela o humor, pois Anunciação, no texto, funciona como um prenúncio de que alguma notícia seria dada, anunciada, e, no caso, ironicamente, contrária a Camilo. Tobias, que vem do hebraico *Tobhiyyah*, “agradável a Deus”, é o oposto disso, sendo sua descrição e atos no decorrer da narrativa, mais próximos do diabo, um diabo excêntrico, por assim dizer.

Aqui vale destacar a intertextualidade existente entre o conto e o livro bíblico de “Tobias”, presente no “Antigo Testamento” da *Bíblia* católica. No texto sagrado, Tobias é um bom moço, temente a Deus e aos pais, que sai de sua terra a pedido do pai, Tobit, para recuperar um empréstimo feito. Um anjo, sob a forma humana, acompanha o jovem na viagem e informa a Tobias que um parente seu tem uma filha chamada Sara, “[...] moça prudente, corajosa, muito bela e seu pai lhe tem muito amor” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2004, p. 671). O anjo informa a Tobias que faria o pedido de casamento para ele ao pai da moça. Tobias, no entanto, responde ao anjo (Rafael, mas que havia se apresentado como Azarias para que ninguém soubesse de sua

origem angélica): “Azarias, meu irmão, ouvi dizer que ela foi dada a sete maridos e que todos morreram na noite de núpcias; morriam ao entrar onde ela estava. Também ouvi dizer que era um demônio que os matava, por isso tenho medo” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2004, p. 672).

Machado de Assis inverte os papéis das histórias. O Tobias de “A vida eterna”, ao contrário da bondosa personagem bíblica, era o demônio que mataria os esposos de sua filha. Eusébia (nome de origem grega, que significa piedosa) seria equivalente a Sara. Ambas as personagens, em tempos diferentes, estavam inseridas em sociedades patriarcais, cujos casamentos eram arranjados. Camilo seria o quinto marido a ser morto por Tobias e sua seita. Na narrativa bíblica, Tobias casa-se com Sara e usufrui de uma boa vida, ao obedecer às orientações do anjo. Já na narrativa machadiana, Eusébia terá um fim trágico, tal qual Camilo.

O modo como o personagem intruso, Tobias, é descrito, apresenta comicidade, tanto por ser caricato, como pela menção da Praia Vermelha, local no Rio de Janeiro que abrigava o Hospício Pedro II, criado em 18 de julho de 1841, destinado especificamente ao tratamento de pessoas com problemas mentais.

[...] o desconhecido sentou-se comodamente em uma cadeira, cruzou as pernas, tirou o chapéu e começou a tocar com os dedos na copa do dito chapéu uma coisa que eu não pude saber o que era, mas que devia ser alguma sinfonia de doidos, porque o homem parecia vir direitinho da Praia Vermelha (ASSIS, 1973, p. 100).

Camilo, de modo zombeteiro, apresenta Tobias com o intuito de ridicularizá-lo e endossar a tese de que, do modo como apresentou-se, tratava-se de um louco. Isso pelo motivo de a personagem Tobias fazer o gesto involuntário de “[...] tocar com os dedos na copa do chapéu”, o que Camilo classifica como uma “sinfonia de doidos”. Além disso, indícios de loucura se fazem ver na forma como Tobias se veste, pois, no século XIX, não era costume social vestir-se do modo excêntrico. O narrador assim descreve a vestimenta da visita:

[...] ao sentar-se, abriu-se-lhe o capote, e vi que o homem calçava umas botas de couro branco, vestia calça de pano amarelo e um colete verde, cores estas que, se estão bem em uma bandeira, não se pode com justiça dizer que adornem e aformoseiem o corpo humano (ASSIS, 1973, p.??).

Além do vestuário, havia algo mais incomum:

As feições eram mais estranhas que o vestuário; tinha os olhos vesgos, um grande bigode, um nariz à moda César, boca rasgada, queixo saliente e beiços roxos. As sobrancelhas eram fartas, as pestanas longas, a testa estreita, coroando tudo uns cabelos grisalhos e em desordem (ASSIS, 1973, p. 100).

Tobias revela seu plano de casar a filha, Eusébia, com Camilo e põe à mesa o revólver engatilhado, ao que Camilo retruca dizendo que a diferença de idade entre ele e a jovem é sobremodo grande. Ele com setenta primaveras completas e ela, vinte e duas. Então, entra em cena o humor machadiano que dilui e ameniza o insólito da situação:

Longe de mim, continuei eu, a ideia de ofendê-lo; pelo contrário, se eu consultasse unicamente a minha ambição não diria palavra; mas é no interesse mesmo dessa gentilíssima dama, que eu já vou amando apesar dos meus setenta, é no interesse dela que eu observo a disparidade que entre nós existe (ASSIS, 1973, p. 102).

Tobias folheia *Dom Quixote*, livro de Camilo, ao aguardar a preparação da vítima para o casamento. Camilo “[...] de vez em quando deitava um olhar para o desconhecido, que lia tranquilamente a obra do imortal Cervantes” (ASSIS, 1973, p. 102). Esse fato reforça a possível identificação da personagem Tobias com a loucura da de Cervantes, além do uso da palavra “imortal”, que antecipa as intenções do enigmático Tobias. A referência é retomada por Camilo quando este se encontra casado com Eusébia, porém nota que a moça está infeliz: “Despertou-me uma fibra de D. Quixote” (ASSIS, 1973, p. 108), indicando estar Camilo louco de amor e disposto a (quase) tudo pela mulher recém-amada.

O surgimento abrupto de Tobias à casa de Camilo, altas horas da noite, sem explicações racionais, faz do fato algo insólito: “[...] perguntava a mim mesmo como é que meus escravos deixaram entrar um desconhecido até a porta do meu quarto, apesar das ordens que eu havia dado ao contrário” (ASSIS, 1973, p. 101), diz Camilo.

Vendo suas argumentações esgotadas diante de Tobias, Camilo se rende ao casamento arranjado e entra no carro do sogro-algoz, que já estava à sua espera à porta de sua casa. A partir desse momento, o nível de estranheza cresce. O narrador, atônito, vive “[...] longos e aflitivos séculos de angústia” (ASSIS, 1973, p. 103) pelas ruas do Rio de Janeiro, até chegar à casa que: “[...] era um verdadeiro palácio; a entrada era ornada de colunas de ordem dórica, o vestíbulo calçado de mármore branco e preto e iluminado por um magnífico candelabro de bronze de forma antiga”

(ASSIS, 1973, p. 103). Em meio ao luxo, encontram-se duas estátuas representando Mercúrio e Minerva e Tobias lhe explica que são emblemas: “Minerva quer dizer Eusébia, porque é a sabedoria; Mercúrio, sou eu, porque representa o comércio” (ASSIS, 1973, p. 103).

Segundo Renata Senna Garraffoni, na mitologia romana, Mercúrio ou Hermes é fruto da união de Júpiter com a deusa Maia. Ele é diretamente relacionado com o sucesso comercial por ser o deus dos viajantes e senhor dos comerciantes. As imagens de Mercúrio que conhecemos foram primeiramente localizadas nas entradas de algumas tendas.

Mercúrio, um deus com diversas funções: leva aos deuses as preces dos homens, é um guia da passagem da vida para a morte, deus da eloquência, dos tratados e ginásios-de modo geral, pode ser definido como deus das transações e das trocas (GARRAFONI, 2015, p. 56).

Minerva é a deusa romana da guerra e é considerada uma deusa virgem. Sua origem mais aceita, segundo Garraffoni, é a de que

[...] havia uma profecia na qual a filha de Júpiter e Métis seria mais poderosa que o pai. Júpiter engana Métis e a engole para impedir que a profecia se realize. No entanto, meses depois, Júpiter sofre de uma violenta dor de cabeça e pede que Vulcano o ajude. Vulcano por sua vez abre a cabeça do deus de onde Minerva sai adulta, completamente vestida e segurando um escudo (GARRAFONI, 2015, p. 58).

Machado de Assis, mais uma vez, se vale do humor lançando enigmas para Camilo e para o leitor por meio da intertextualidade. Em “A vida eterna”, de fato, Tobias é visto como um deus pelos participantes da ceia, que se referem a ele como o “incomparável Tobias” (ASSIS, 1973, p. 104), título cômico pelo tom hiperbólico. A ironia se dá no mito de Minerva que vence o pai, Júpiter, quando este tenta matá-la. Em uma sociedade patriarcal como a do século XIX parece não haver triunfo possível para Eusébia, cujo nome, associado por Tobias a Minerva, o pai atribui o significado de sabedoria, no referido caso, a sabedoria da submissão e obediência a ele.

Nos parágrafos seguintes, Camilo é levado por um mordomo a uma grande sala com vários convidados, e a riqueza da casa, que revelava o poder financeiro do dono, o impressionou demasiadamente. Tudo lhe parecia:

[...] estranho e magnífico. [...] havia uma grande águia de madeira fingindo bronze encostada na parede, com as asas abertas, e

preparando-se como para voar. Do bico da águia pendia um espelho, cuja parte interior estava presa às garras (ASSIS, 1973, p. 104).

O espelho é um objeto que “[...] está presente em momentos em que as personagens do conto devem dar um passo decisivo na direção do sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 129) e os acontecimentos na narrativa entram em uma espiral delirante. Toda a ostentação da mansão seduz e envolve Camilo que, em seguida, é apresentado aos convidados, todos velhos. Destacamos que em “A vida eterna”, há bastante recorrência do uso da palavra “velho” e derivações dela como velhice, ancião. Dezenove menções, para sermos mais precisos. O título do conto já antecipa o tema a ser trabalhado no enredo, afinal, a espiral será criada em torno de reflexões e do sonho de um protagonista de setenta anos de idade que se autointitula velho, acerca da velhice e de uma saída, ainda que absurda, para obtenção da vida eterna. Na narrativa, todas as personagens são velhas, à exceção de Eusébia.

Na casa de Tobias “Os convidados eram poucos, e não sei por que coincidência eram todos velhos, como o mordomo e o laçai, e o meu próprio sogro; finalmente velhos também como eu” (ASSIS, 1973, p. 104), diz Camilo. A vida real e o sonho do protagonista eram povoados por velhos que desejavam a vida eterna e zombavam da juventude:

– Sra., Condessa [...], confesse V. Exa. que os rapazes de hoje não valem este respeitável ancião [...]
 – Valem nada, Coronel! Em matéria de noivos só o século passado os fornece capazes e bons. Casamento de hoje! Abrenúncio! Uns peraltas, todos pregadinhos e esticados, sem gravidade, sem dignidade, sem honestidade!

Na sala, os convidados inflam o ego de Camilo e enaltecem suas virtudes, na verdade, desconhecidas para eles. Em uma performance teatral, elogios genéricos lhe são tecidos pelos que estão ali.

O Tobias não podia encontrar melhor genro, nem que andasse com uma lanterna por toda a cidade, que digo? Por todo o império; vê-se que o Dr. Camilo da Anunciação é um perfeito cavalheiro, notável em seus talentos, pela gravidade de sua pessoa, e enfim pelos admiráveis cabelos brancos que lhe adornam a cabeça, mais feliz do que eu que os perdi há muito.

Suspirou o homem com tamanha força que parecia estar nos arrancos da morte. A assembleia cobriu de aplausos as últimas palavras do orador [...]

Os rapazes de hoje não valem este respeitável ancião [...] (ASSIS, 1973, p. 104-105).

Por fim, Camilo, já influenciado pelas vozes ao seu redor, se vê inclinado a abraçar a dádiva de ter uma bela noiva adornada pela fortuna do pai e é traído por sua vaidade. Enquanto espera pela noiva e pelo sogro, Camilo vê adentrar, na sala, Dr. Vaz, que traz na mão uma carta escrita por Tobias na qual ele lhe comunica o casamento do amigo. A súbita aparição de Dr. Vaz foi perfeitamente absorvida na narrativa como algo corriqueiro, não inusitado, conferindo assim, verossimilhança.

Ao abrir a porta e entrar na sala, Tobias era outro: “[...] trajava com aquela elegância grave que cabe a um velho, e pairava-lhe nos lábios o mais amável sorriso” (ASSIS, 1973, p. 106). Camilo já se via formando uma tríade de “amigos do peito” (ASSIS, 1973, p.106) com Dr. Vaz e Tobias.

À meia-noite, sugestivamente, bate o sino em alguma igreja da vizinhança e o “incomparável Tobias” finalmente apresenta a filha ao noivo. Uma jornada labiríntica é iniciada reforçando mais uma vez a atmosfera fantástica instalada ali. Segundo Furtado, o espaço na narrativa fantástica se situa muitas vezes em áreas isoladas e o labirinto desperta no leitor o desconforto necessário ao gênero (FURTADO, 1980, p. 123).

Para encontrar Eusébia, os convidados dirigem-se para a porta de entrada na frente de Tobias; Dr. Vaz e Camilo, então, atravessam uma sala e chegam diante de uma porta, meio aberta, dando para outra sala ricamente iluminada. Abriram a porta dois lacaios e todos entraram (ASSIS, 1973, p. 107).

Sentada em um divã azul, exposta como uma fina mercadoria, está a deslumbrante Eusébia. Camilo sente-se constrangido ao comparar a diferença de idade entre eles e tem ímpetos de renunciar ao casamento, porém, é dissuadido da decisão pela própria moça que lança sobre ele seus olhos claros e transparentes e, submissa, tece elogios à escolha do noivo para si. A cerimônia é realizada em uma capela, localizada na mesma casa-labirinto, por um padre e um sacristão.

O narrador não poupa a igreja, apesar da orientação cristã/católica do *Jornal das famílias*, que contava, inclusive, com a colaboração de representantes da igreja

Católica. A concisão do padre servia ao propósito maligno de dar seguimento aos rituais da seita.

Concluído o casamento, ouvimos um pequeno discurso do padre acerca dos deveres que o casamento impõe e da santidade daquela cerimônia. O padre era um poço de ciência e um milagre de concisão; disse muito em pouquíssimas palavras. Soube depois que nunca tinha ido ao parlamento (ASSIS, 1973, p. 107).

Após o casamento e alguma música, Camilo é levado aos aposentos por todos os convidados, em uma procissão. Em outro aposento estava o Dr. Vaz, também convidado a repousar na casa. Quando os noivos ficam a sós, Camilo, em um arroubo de paixão, se ressentido de encontrar a felicidade quando “[...] já estava quase no túmulo” (ASSIS, 1973, p. 107) e é interrompido em suas declarações por Eusébia que lhe revela que outros quatro maridos dela foram assassinados nos anos anteriores. Eusébia lê, então, um pergaminho que estava guardado em sua cômoda:

Elixir da eternidade, encontrado numa ruína do Egito, no ano de 402. Em nome da águia preta e dos sete meninos do Setentrião, salve. Quando se juntarem vinte pessoas e quiserem gozar do inapreciável privilégio de uma vida eterna, devem organizar uma associação secreta, e ceiar todos os anos no dia de S. Bartolomeu, um velho maior de sessenta anos de idade, assado no forno, e beber vinho puro por cima (ASSIS, 1973, p. 109).

O fantástico machadiano passa a ter contornos de horror. A sentença já está anunciada na entrada da casa pela águia com o espelho, no qual, por um breve momento, é refletida a imagem de Camilo, a próxima vítima. Todos os convidados são participantes do banquete antropofágico, inclusive o padre. Ou seja, dos títulos representados pelos convidados – condessa, coronel, padre, sacristão – ninguém é poupado do escrutínio machadiano. Diante da revelação de Eusébia, Tobias, sorrindo diabolicamente, entra no quarto e sentencia a filha à morte enquanto todos os velhos da casa invadem o quarto e levam Camilo a uma sala forrada de preto.

Camilo, ao tomar ciência de seu fim trágico, questiona Eusébia sobre a participação do padre como cúmplice do plano, ao que ela retruca que o padre “[...] é o chefe da associação” (ASSIS, p.109). A seguir, o padre declara ser seu confessor, ao que Camilo responde que prefere “morrer impenitente” (ASSIS, 1973, p. 111).

Camilo narra a cena tétrica do seu sacrifício:

Deitaram-me em cima da mesa atado de pés e mãos, e puseram-se todos à roda de mim, ficando à minha cabeceira um laçao armado com um punhal.

Depois entrou toda a companhia a entoar um coro em que eu só distinguia as palavras: Em nome da águia preta e dos sete meninos do Setentrião (ASSIS, 1973, p. 108).

Após a morte de Camilo, a condessa pergunta a Tobias “[...] temos homem?” (ASSIS, 1973, p. 111). Machado, em mais uma subversão, faz referência à prática do Vaticano em que o cardeal mais velho anuncia a eleição de um novo papa: o texto *Habemus Papam*.

Até nas passagens de horror, devido ao exagero, o ritual adquire também um caráter humorístico que ameniza a tensão estabelecida. Apesar ter seu coração perfurado pelo punhal e morrer, Camilo ainda tem consciência do que acontece a ele naquele quarto. Ouve, inclusive, os comentários dos antropófagos elogiando sua gordura e observando que, devido à sua altura e peso, teriam que esquartejá-lo para caber no forno. O narrador assiste ao seu próprio esquartejamento e quando Tobias dá a ordem de o colocarem no forno, Camilo ouve a voz do amigo Dr. Vaz chamando-o e despertando-o do pesadelo.

O conto é finalizado com a sugestão galhofeira do Dr. Vaz a Camilo: “Por que não escreves o teu sonho para o *Jornal das famílias*?” (ASSIS, 1973, p.??). Camilo da Anunciação, ao acordar do sonho, por sugestão de seu amigo Vaz, pensa em escrever, a partir do pesadelo, uma história para o *Jornal das famílias* e Vaz enviaria o texto ao Garnier, o editor. Afinal, a arte de contar histórias e encontrar ouvidos e olhos atentos é um modo de lutar contra a própria finitude e obter, talvez, a vida eterna.

3. 2 “O Capitão Mendonça”

Tudo naquela casa me parecia realmente fantástico.

(Machado de Assis)

Estaria eu ainda no mundo dos vivos, ou começara já a entrar na região dos sonhos e do desconhecido?

(Machado de Assis)

O conto “O capitão Mendonça”, publicado, em 1870, pela primeira vez no *Jornal das famílias*, tem como protagonista o Sr. Amaral, narrador em primeira pessoa que, aborrecido com um caso amoroso, anda durante à noite sem rumo pela cidade.

Amaral entra no Teatro S. Pedro, para assistir a qualquer peça, apenas com o intuito de passar o tempo. O narrador descreve o primeiro ato caótico, no qual o humor se faz presente por meio da crítica à má qualidade da peça, e como, apesar disso, houve boa aceitação do público:

O ato prometia; começava por um homicídio e acabava por um juramento. Havia uma menina, que não conhecia nem pai nem mãe, e era arrebatada por um embuçado que eu suspeitei ser a mãe ou o pai da menina. Falava-se vagamente de um marquês incógnito, e aparecia a orelha de um segundo e próximo assassinato na pessoa de uma condessa velha. O ato acabou com muitas palmas (ASSIS, 1973, p. 181).

No intervalo, Amaral é abordado por um sujeito “velho”, vestido com uma sobrecasaca militar, e que, sorrindo amavelmente para ele, lhe chama pelo nome. O, até então, estranho se apresenta como capitão Mendonça, antigo companheiro de seu pai no exército, “[...] o único e fiel companheiro” (ASSIS, 1973, p. 182). Amaral se lembra que o falecido pai lhe disse certa vez que o capitão Mendonça era um excelente homem “[...] com uma aduela a menos” (ASSIS, 1973, p. 182). Aqui, o narrador descredibiliza a personagem Mendonça, sugerindo que ela poderia não estar plena de suas faculdades mentais, como Camilo da Anunciação faz com Tobias em “A vida eterna” (ASSIS, 1973, p. 100). Enquanto Mendonça sorve uma pitada de rapé é observado por Amaral que vê nele “[...] um homem de boa presença, gesto militar, olhar um tanto vago, barba de fonte a fonte, passando por baixo do queixo, como convém a um militar

que se respeita [...] as sobancelhas espessas e salientes transtornavam o seu rosto” (ASSIS, 1973, p. 182).

Depois de alguma conversa entre os dois tem início a “sinfonia do desespero” tocada pela orquestra, anunciando o segundo ato. Mendonça se despede e Amaral, desinteressado pela peça, cujo monólogo “[...] cortava o coração e a gramática” (ASSIS, 1973, p. 183), fecha os olhos. Em seguida, Mendonça retorna e o convida para cear em sua casa. A partir desse momento, sutilmente, o espaço onírico se insinua.

Amaral se opõe a acompanhar o capitão, porém, não obtendo sucesso em suas negativas, aceita o convite e começa a achar divertido o inusitado encontro, pela excentricidade que atribui ao novo amigo: “Encontrar um original no meio de tantas cópias de que anda farta a vida humana, não é uma fortuna?” (ASSIS, 1973, p.183).

Depois de andarem algum tempo, chegam a uma casa velha e escura, a rua da Guarda-Velha, no Rio de Janeiro. A escolha de Machado pelo nome da rua do capitão revela humor, levando-se em consideração a procedência militar e a idade avançada do capitão.

Aos poucos, Machado de Assis constrói na narrativa um espaço com características assustadoras, valendo-se dos clichês comuns ao gênero no Século XIX. Ao chegarem à casa velha, entram em um “corredor úmido e escuro” (ASSIS, 1973, p. 184). Amaral, a essa altura, muito amedrontado, cogita a possibilidade de Mendonça ser um ladrão que o atraiu para uma emboscada. O diálogo entre os dois adquire uma atmosfera mais sombria:

- Parece o corredor do inferno.
- Quase acertou, disse-me o capitão guiando-me pela escada acima.
- Quase?
- Sim; não é o inferno, mas é o purgatório.
- Estremeci ao ouvir estas últimas palavras; todo meu sangue precipitou-se para o coração, que começou a bater apressado. A singularidade da figura do capitão, a singularidade da casa, tudo se acumulava para encher-me de terror (ASSIS, 1973, p.184).

Decorrido grande momento de apreensão, os dois chegam a uma sala iluminada e “[...] mobiliada como todas as casas deste mundo” (ASSIS, 1973, p.184), o que traz

algum apaziguamento na construção sombria anterior. O terror se desvanece com a familiaridade que o outro ambiente causa no narrador.

Ao se dirigirem para cear em outra sala, Amaral foi apresentado a Augusta (cujo significado é sagrado, sublime), filha de Mendonça. Ao interpelá-la, Amaral observou que

Augusta levantou para mim dois belíssimos olhos verdes. Depois sorriu e abaixou a cabeça [...]. Contemplei-a nessa posição; era uma formosa cabeça, perfeitamente modelada, um perfil correto, uma pele fina, cílios longos, e cabelos cor de ouro (ASSIS, 1973, p. 186).

A descrição de Augusta por Amaral parece referir-se mais a um objeto do que a uma pessoa, dado o olhar clínico a perceber a modelagem da cabeça e do perfil, nem feio nem bonito, mas correto. Acabada a ceia, todos se dirigiram para outra sala, na casa labirinto, e o terror voltou a ser instaurado quando o capitão acendeu um cigarro em uma das velas do candelabro. Ao Amaral, a nova sala pareceu estranha. A mobília era antiga e uma grande mesa compunha a sala juntamente com animais empalhados, dos quais se destacava uma coruja com olhos de vidro verde (verdes como os olhos de Augusta), “[...] que apesar de fixos, pareciam acompanhar todos os movimentos que a gente fazia” (ASSIS, 1973, p. 187).

Amaral, acreditando no caráter purgatorial daquela casa porque tudo nela lhe “[...] parecia realmente fantástico” (ASSIS, 1973, p.187), só encontra alento em Augusta, em quem reconhece o familiar, apesar do estranho ao redor. A narrativa caminha aliviando e elevando tensões e estranhamentos com o intuito de promover fissuras na realidade familiar do protagonista.

Mendonça põe-se a destacar a peculiaridade de Augusta enquanto uma sugestiva troca de olhares se estabelece. Diz Amaral: “Augusta [...] entrou a olhar para o teto sorrindo maliciosamente. Olhei para o capitão; o capitão olhava para a coruja” (ASSIS, 1973, p. 188). Em seguida, o diálogo sobre os olhos de Augusta eleva o terror:

O capitão, que parecia ter uma ideia fixa, perguntou-me:
 – Então acha esses olhos bonitos?
 – Já lho disse; são formosos quanto raros.
 – Quer que lhos dê? Perguntou o velho.
 – Seria muito feliz em possuir tão raras prendas; mas...

– Nada de cerimônias; se quer, dou-lhos (ASSIS, 1973, p. 188).

O fantástico assume contornos maiores de horror quando Mendonça retira os olhos de Augusta e os segura nas mãos. A moça passou a ter duas cavidades ocas, que lhe assemelhavam a uma caveira: “A cabeça da moça era uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios [...] os buracos pareciam ver-me” (ASSIS, 1973, p.??). Ao mirar os olhos nas mãos de Mendonça, Amaral comentou que os dois olhos pareciam compreendê-lo tanto quanto os buracos vazios do rosto da moça. A cena é terrível e bem-humorada se levarmos em consideração que a personagem se sentiu compreendida por olhos e, além, pelas cavidades dos olhos de um autômato. Há um exagero, ao modo ultrarromântico, na elevação da amada à condição de musa.

Machado de Assis, ao criar Augusta, um autômato, faz uma referência direta ao conto de Hoffmann, “O homem da areia”, cujo personagem, professor Spalanzani, cria a boneca Olímpia pela qual Natanael se apaixona: “Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que o alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje?” (ASSIS, 1973, p. 91). Ao referenciar-se ao autor alemão, Machado de Assis reforça a atmosfera fantástica do conto. Amaral impressiona-se com a “mulher” apesar de sua “[,,] origem misteriosa e diabólica” (ASSIS, 1973, p. 190) e começa a naturalizar tal criação.

Amaral tenta racionalizar os acontecimentos, como era comum ao pensamento positivista da época, e se questiona sobre a possibilidade de os acontecimentos pertencerem ao universo onírico ou à loucura:

Quem era aquele homem e aquela menina? A menina era realmente um produto químico do velho? [...] Podia supô-los doidos, mas o episódio dos olhos desvanecia essa ideia. Estaria eu ainda no mundo dos vivos, ou começara já a entrar na região dos sonhos e do desconhecido? [...] Do conflito da minha razão com os meus sentidos resultava a tortura em que eu me achava; os meus olhos viam, a minha razão negava. Como conciliar aquela evidência com aquela incredulidade? (ASSIS, 1973, p. 191).

Fortemente inclinado a aceitar a boneca, Amaral passa a tratá-la como humana. Augusta apropria-se da voz da ciência da época e se gaba de ser filha legítima por

ser a combinação da Ciência com a vontade do homem, em mais um lance de humor machadiano.

Assim como no conto “A vida eterna”, publicado no mesmo ano que “O capitão Mendonça”, há referência a Mercúrio. Mendonça explica para Amaral que a Química era conhecida como ciência de Hermes, que Hermes é o nome grego de Mercúrio, mercúrio é o nome de um corpo químico e que para que a consciência humana seja despertada basta a introdução de mercúrio nela (ASSIS, 1973, p. 194), ou seja, com humor, Machado de Assis traz à tona os exageros e incongruências da época com relação à crença na Ciência como verdade absoluta.

Augusta e Amaral, enquanto assistem Mendonça fazer experimentos em seu laboratório, aproximam-se e Augusta toma a iniciativa de dizer que o pai (ou autor), aprovava a união dos dois. Amaral, já apaixonado, “[...] olhando para a moça e contemplando seus belos olhos em que havia todas as graças e vertigens do mar” (ASSIS, 1973, p. 194), considera o casamento com a boneca e se vê às voltas com a moral religiosa cristã: “[...] deveria eu casar-me, sem deixar de ser um bom cristão? Esta ideia transtornou um pouco meu espírito. Escrúpulos de consciência” (ASSIS, 1973, p. 195). Machado de Assis ironiza a fragilidade da ética religiosa da personagem já que a ideia a transtornou apenas “um pouco” e não o suficiente para que negasse o casamento.

Amaral sai da casa à meia-noite, como é comum nos contos fantásticos, e volta no outro dia, sendo avisado sobre a condição para que pudesse se casar com Augusta: Mendonça queria “introduzir-lhe o gênio”, que seria a inserção de éter no cérebro. Para “[...] dar gênio a um homem de talento” (ASSIS, 1973, p. 200), Mendonça deveria inserir uma porção de éter mediante uma cirurgia. Amaral, então, volta a questionar-se sobre a veracidade de tais acontecimentos insólitos e se Mendonça e Augusta seriam dois loucos ou fantasmas, aventando a possibilidade da presença sobrenatural. O narrador decide escapar, porém, vencido pela autoridade que Mendonça e Augusta exercem sobre ele, volta ao laboratório que estava iluminado com três velas em forma de triângulo: a ciência tomando ares de seita, ironicamente. Amaral, atônito, sentia-se escravo da moça e uma “fascinação vertiginosa” por ela).

Mendonça, com violência, imobiliza Amaral e novamente o horror cresce na narrativa. Pai e filha preparam os instrumentos como o estilete e o tubo de éter para a cirurgia. A descrição da cena é grotesca. Segundo Amaral,

De repente os olhos foram-se-me enterrando; as feições do capitão assumiram proporções desconhais e fantásticas; uma luz verde e amarela enchia todo o quarto; pouco a pouco os objetos iam perdendo as formas e tudo em volta de mim ficou mergulhado numa penumbra crepuscular. Senti uma dor agudíssima no alto do crânio; corpo estranho penetrou até o interior do cérebro (ASSIS, 1973, p. 202).

Após o desmaio onírico, Amaral foi despertado por um sujeito desconhecido no Teatro São Pedro, desvanecendo a hesitação do leitor e devolvendo a personagem ao seu ambiente familiar.

- Ande, disse o sujeito, quero fechar as portas.
- Pois o espetáculo acabou?
- Há dez minutos.
- E eu dormi esse tempo todo?
- Como uma pedra.
- Que vergonha!
- Realmente, não fez grande figura; todos os que estavam perto riram de o ver dormir enquanto se representava. Parece que o sono foi agitado (ASSIS, 1973, p. 203).

Amaral vai embora criticando a si próprio por ter recorrido a um drama ultrarromântico para entreter-se, pois “são pesados demais”. Ao sair, recebe um bilhete do porteiro deixado por Mendonça que dizia que ele não queria atrapalhar o seu sono no teatro, mas gostaria de receber sua visita. Ao que Amaral, com humor, conclui que, devido à superstição, achava mais prudente não comparecer a tal visita, ainda que os dois Mendonças, o do sonho e o real, não fossem os mesmos.

3.3 “A chinela turca”

“A chinela turca” foi um conto publicado em 1875, e, apesar de cinco anos passados desde a publicação de “A vida eterna” e “O capitão Mendonça”, os três textos apresentam pontos de contato como a explicação onírica para o desfecho.

A narrativa começa com um narrador em terceira pessoa apresentando o protagonista bacharel Duarte preparando-se para um baile onde encontraria Cecília, com quem iniciara um romance há uma semana. Chegou à sua casa major Lopo Alves “[...] um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo” (ASSIS, 1973, p.11), velho amigo de seu pai no exército, tal qual Mendonça havia sido do pai de Amaral em “O capitão Mendonça”. Ambos, Lopo Alves e Mendonça, representavam autoridade sobre os moços.

Nas três narrativas, as moças ligadas ao “real”, ou as que são frutos do sonho dos protagonistas, são descritas como loiras com olhos claros ou seja, há um padrão europeu na escolha das donzelas elevadas à condição de musas. Inclusive, com humor, ao tratar dos olhos azuis de Cecília, o narrador observa que a personagem tinha os mais pensativos olhos azuis, que este nosso clima, tão avaro deles, produzira” (ASSIS, 1973, p. 11).

Como um empecilho ao encontro de Duarte e sua musa, Lopo Alves deseja mostrar um drama que havia escrito e confessa que desde a infância padece de “achques literários” que o exército não conseguiu curar: “A doença regressou com a força dos primeiros tempos” (ASSIS, 1973, p. 12). Ao estranhar a escrita “sobretudo de um drama”, o narrador revela ao leitor que Lopo Alves havia assistido a uma peça ultrarromântica há algumas semanas no teatro. Essa informação elucidaria “[...] a explosão dramática do militar” (ASSIS, 1973, p. 12). O major desejava não apenas contar a novidade, como também lê-la para o bacharel, levando consigo um manuscrito de cento e oitenta folhas.

Os dois se dirigem ao gabinete de Duarte, como sugestão de Lopo Alves. Para Duarte era indiferente o “lugar do suplício” (ASSIS, 1973, p. 13), conclui que o algoz não queria testemunhas da tortura e mergulha o corpo e o desespero em uma poltrona (ASSIS, 1973, p. 13). O narrador expõe que:

O drama dividia-se em sete quadros. [...] Nada havia de novo naquelas cento e oitenta páginas senão a letra do autor. O mais eram lances, os caracteres, as *ficelles* e até o estilo dos mais acabados tipos do romantismo desganhado (ASSIS, 1973, p. 13. Grifo no original).

Os enredos da peça escrita por Lopo Alves e da peça a qual Duarte, em “O capitão Mendonça”, assiste no Teatro São Pedro, são muito semelhantes e há neles uma crítica afiada aos clichês e exageros literários. Machado estabelece reflexões sobre a literatura sob o véu do humor:

Havia logo no primeiro quadro, espécie de prólogo, uma criança roubada à família, um envenenamento, dois embuçados, a ponta de um punhal e quantidade de adjetivos não menos afiados que o punhal. No segundo quadro dava-se conta da morte de um dos embuçados, que devia ressuscitar no terceiro, para ser preso no quinto, e matar o tirano no sétimo. Além da morte aparente do embuçado, havia no segundo quadro o rapto da menina, já então moça de dezessete anos, um monólogo que parecia durar igual prazo e o roubo de um testamento (ASSIS, 1973, p. 13).

Duarte segue ouvindo a leitura enfadonha de Lopo Alves e deseja a morte do major alegando, em mais uma ironia machadiana, que “[...] a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos” (ASSIS, 1973, p. 13). Ao fim do segundo quadro, sutilmente a atmosfera onírica se insinua.

Após a saída do promissor dramaturgo de sua casa, Duarte é surpreendido pela chegada de dois homens que alegam serem policiais e que o acusam de furto de uma chinela turca rara comprada no Egito. Sem que houvesse tempo para argumentações, a casa foi invadida por cinco homens armados que o lançaram para dentro de um carro que já estava à espera, tal qual Camilo da Anunciação em “A vida eterna”. Dentro do carro, aterrorizado e após conjecturar sobre o motivo de tal violência, descobre que os homens não são policiais. Chegam então a uma casa e Duarte é vendado. O clima sombrio é elevado à medida que Duarte avança por uma casa, às cegas. Ouve então, o ranger de uma porta e é conduzido por corredores e escadas, em uma espécie, assim como nos dois outros contos, de um labirinto, por onde é guiado sem, contudo, esboçar nenhuma reação.

Quando lhe retiram a venda dos olhos, o que Duarte vê traz novamente o familiar à tona e conseqüentemente, alívio de tensão: “Era uma sala vasta, assaz iluminada, trastejada com elegância e opulência [...] não era provável que ali morassem ladrões” (ASSIS, 1973, p. 16). Dado o luxo do local, Duarte reclinase em uma otomana próxima, lembra-se da chinela turca e volta a refletir e fazer conjecturas sobre o motivo de estar ali.

O sombrio volta à cena na figura de um padre, vestido com uma batina preta, que entra na sala na qual está Duarte, pela porta nos fundos, e atravessando lentamente a sala lhe dá a bênção, saindo por outra porta. O bacharel então ficou ainda mais atônito com aquela aparição inexplicável. Em seguida, outro homem conduz Duarte por corredores mal iluminados e chegam a uma sala com castiçais em cima de uma mesa e na cabeceira dela estava um “[...] homem velho que representava ter cinquenta e cinco anos” (ASSIS, 1973, p. 17). Tal homem, cujo nome não é revelado, pede para trazerem a chinela. Duarte então nota a pequenez “miraculosa” da elegante chinela, que apesar de parecer infantil, pertence a uma moça, filha do homem sentado à mesa.

Entra por uma das portas “[...] uma sílfide, uma visão de poeta, uma criatura divina [...] com um resplendor de santa”. A moça assemelha-se à Cecília e veste um “[...] vestido branco, de finíssima cambraia que envolvia-lhe castamente o corpo, cujas formas, aliás desenhava, pouco para os olhos, mas muito para a imaginação” (ASSIS, 1973, p. 18).

Duarte é comunicado pelo homem que deve casar-se com tal moça para que ela herde sua fortuna e, em seguida, tomar um veneno ao qual chama de “passaporte para o céu” (ASSIS, 1973, p. 18).

Assim como nos outros dois contos, os casamentos propostos no campo onírico se dão pela escolha dos noivos, feita pelo pai das noivas de acordo com a alguma conveniência: por interesse financeiro, no caso de “A chinela turca”; pelo desejo de imortalidade, em “A vida eterna”; e pela obtenção de uma cobaia para um experimento científico, em “O capitão Mendonça”. Em todos os casos as mulheres são silenciadas, cabendo às mesmas aceitarem o casamento que lhes for imposto. Augusta, um autômato programado pelo pai/autor, segundo os desejos dele, aproxima-se da moça sem nome de “A chinela turca” e de Eusébia de “A vida eterna”. O sonho replica o “real” da sociedade oitocentista patriarcal.

Duarte é salvo pelo padre, que na verdade não é padre e sim um tenente do exército, em mais um lance de humor machadiano, que sugere que a salvação não viria de um representante da Igreja, como o esperado. O tenente que se fez passar por um padre alerta Duarte para que ele pulasse por uma janela próxima e então começa uma fuga frenética, alterando o tempo da narrativa:

Duarte [...] deitou a correr pelo jardim afora. O homem não caiu; sentiu apenas um grande abalo; e, uma vez passada a impressão, seguiu no encalço do fugitivo. Começou então uma carreira vertiginosa. Duarte ia saltando cercas e muros, calcando canteiros, esbarrando árvores, que uma ou outra vez se lhe erguiam na frente. Escorria-lhe o suor em bica, alteava-se-lhe o eito, as forças iam a perder-se pouco a pouco; tinha uma das mãos ferida, a camisa salpicada do orvalho das folhas, duas vezes esteve a ponto de ser apanhado, o chambre pegara-se em uma cerca de espinhos (ASSIS, 1973, p. 19).

Quando Duarte, já sem forças, avista uma casa, e entra, encontra o major Lopo Alves que lhe diz “Anjo do céu, estás vingado! Fim do último ato” (ASSIS, 1973, p. 19). Nesse momento, Duarte se dá conta de que estava tendo um pesadelo em mais uma saída bem-humorada na qual o protagonista conclui que o sonho ruim fora melhor que a peça de Lopo Alves, reforçando as críticas anteriores à literatura de má qualidade:

– Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça, com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um negócio e uma grave lição: provaste-me que *muitas vezes o melhor drama está no espectador e não no palco* (ASSIS, 1973, p.19).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim da trajetória desta pesquisa, identificamos a importância de ampliar os estudos sobre as várias facetas utilizadas por Machado de Assis em suas obras, inclusive, em sua incursão no gênero fantástico.

Primeiramente, elaboramos um apanhado de algumas teorias sobre o fantástico passando por Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Davi Roas, Remo Ceserani, dentre outros. Pontuamos algumas convergências e divergências do texto machadiano com as abordagens teóricas propostas sobre o fantástico.

Expusemos aspectos do *Jornal das famílias*, periódico de amenidades, voltado para o público feminino da elite oitocentista, e como a temática abordada por Machado de Assis, em seus enredos, apesar de apresentar um enlace amoroso e um fundo moral, veladamente subverte os censores da sociedade patriarcal, ao utilizar o humor e o elemento onírico.

Abordamos brevemente algumas teorias sobre o humor apontando como o fantástico, tal como é concebido nas categorias elencadas por Todorov, é diluído, uma vez que o elemento desestabilizador do que é, ou não, real sofre fissuras promovidas pelo humor e pelas saídas racionais oníricas que servem como explicação para os fatos narrados.

Por fim, porém, sem pretender fechar a questão, cremos que esta pesquisa propõe uma discussão sobre como o fantástico machadiano apresenta contornos próprios e como o autor foi bem-sucedido em sua subversão do fantástico tradicional.

Machado de Assis, escrevendo com sua pena da galhofa, dilui o fantástico, criando dentro da narrativa várias ambiguidades que produzem tensão e humor, concomitante ou alternadamente. A hesitação do leitor não é delineada dentro dos moldes tradicionais do gênero descrito por Todorov, pois não é sustentada até o fim da narrativa. A saída para o fantástico machadiano nos contos estudados foi anunciar, com uma piscadela, que tudo não passava de um sonho, desde o início.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

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

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*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/mesas_redondas_v_painel.pdf. Acesso em: 1º mar. 2021.

BATALHA, Maria Cristina. “A literatura fantástica, encenação dos paradoxos do Século das Luzes”. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 2009, Uberlândia. In: *Anais do SILEL*. Uberlândia: EDUFU, 2009, Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lt05_artigo_8.pdf. Acesso em 10 jan. 2021.

BATALHA, Maria Cristina. “Tributo a E.T.A Hoffmann, caminho para a fixação do gênero fantástico”. In.: Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, 2008. Não paginado. Disponível em: <https://litcult.net/2012/09/06/tributo-a-e-t-a-hoffmann-caminho-para-a-fixacao-do-genero-fantastico/>. Acesso em: 1º mar. 2021.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BESSIÈRE, Irène. **Le recite fantastique**: La poétique de l’incertain. Paris: Larousse, 1974.

BORGES, Jorge Luis. CASARES, Adolfo Bioy, OCAMPO, Silvina (Org.). **Antologia da literatura fantástica**. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2003.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa**: vocábulos, expressões da língua geral e científica; sinônimos; contribuições do tupi-guarani. São Paulo: Saraiva, 1967. 8 v.

CALVINO, Italo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In: _____. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Livraria duas cidades, 1977, p. 13-32.

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

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

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

CRESTANI, Jailson Luís. **A colaboração de Machado de Assis no Jornal das famílias: subordinações e subversões. Patrimônio e memória**. Unesp, 2006. Vol. 2, n. 1. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/109>. Acesso em 15 out. 2021.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

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

GLEDSOON, John. Introdução. **Machado de Assis: Impostura e realismo**. Tradução Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FREUD, Sigmund (1919). "O estranho". In: _____. **Obras completas: ESB**, v. XVII. Edição??? Tradução??? Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. HOFFMANN, E.T.A **O infamiliar: das unheimliche seguido de O Homem da Areia**. Tradução Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século 19**. v. 1. 436 f. Tese (Doutorado em Teoria e História literária) Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, Unicamp, 2001.

HORA, Carla Laureto. **Leitura dos primeiros contos de Machado de Assis no Jornal das Famílias**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura), Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JORNAL DAS FAMÍLIAS (1863-1878). Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/339776/per339776_1875_00001.pdf. Acesso em: 26 jul. 2020.

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

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

MAGALHÃES JÚNIOR., Raimundo. Prefácio. In: ASSIS, J. M. M. de. **Contos esquecidos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956, p. 08.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Contos fantásticos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Block, 1973.

NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). **O romantismo**. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 51-74.

OLIVEIRA, Aline Sobreira de. **A medalha e seu reverso**: fantástico e desfantasticização em contos de Machado de Assis. 162 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

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”. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – UNICOR/ Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2014.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**. Tradução Julián Fuks. São Paulo: Editora Udesp, 2014.

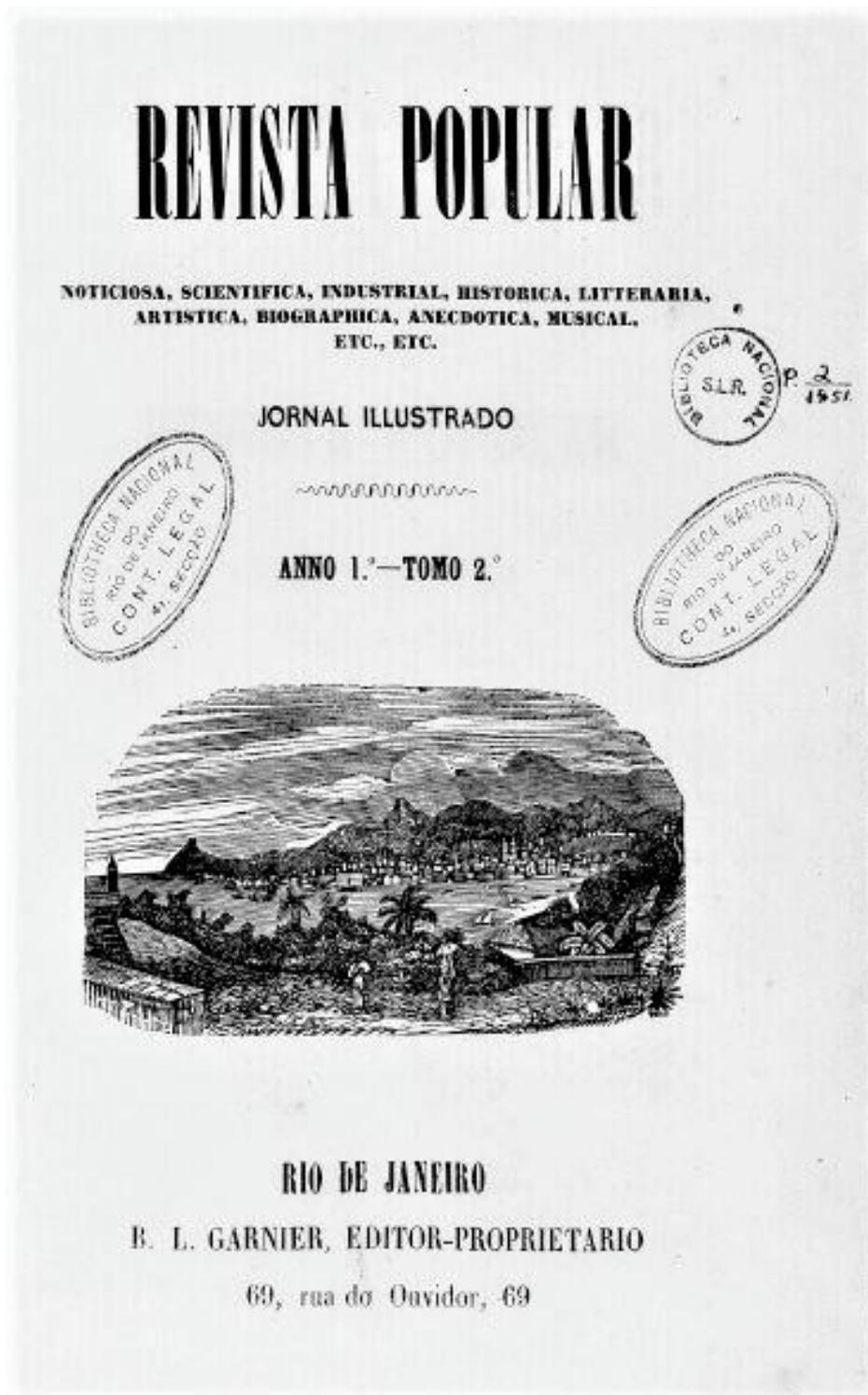
RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

SANTIAGO, Silvano. “Retórica da Verossimilhança”. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios e dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

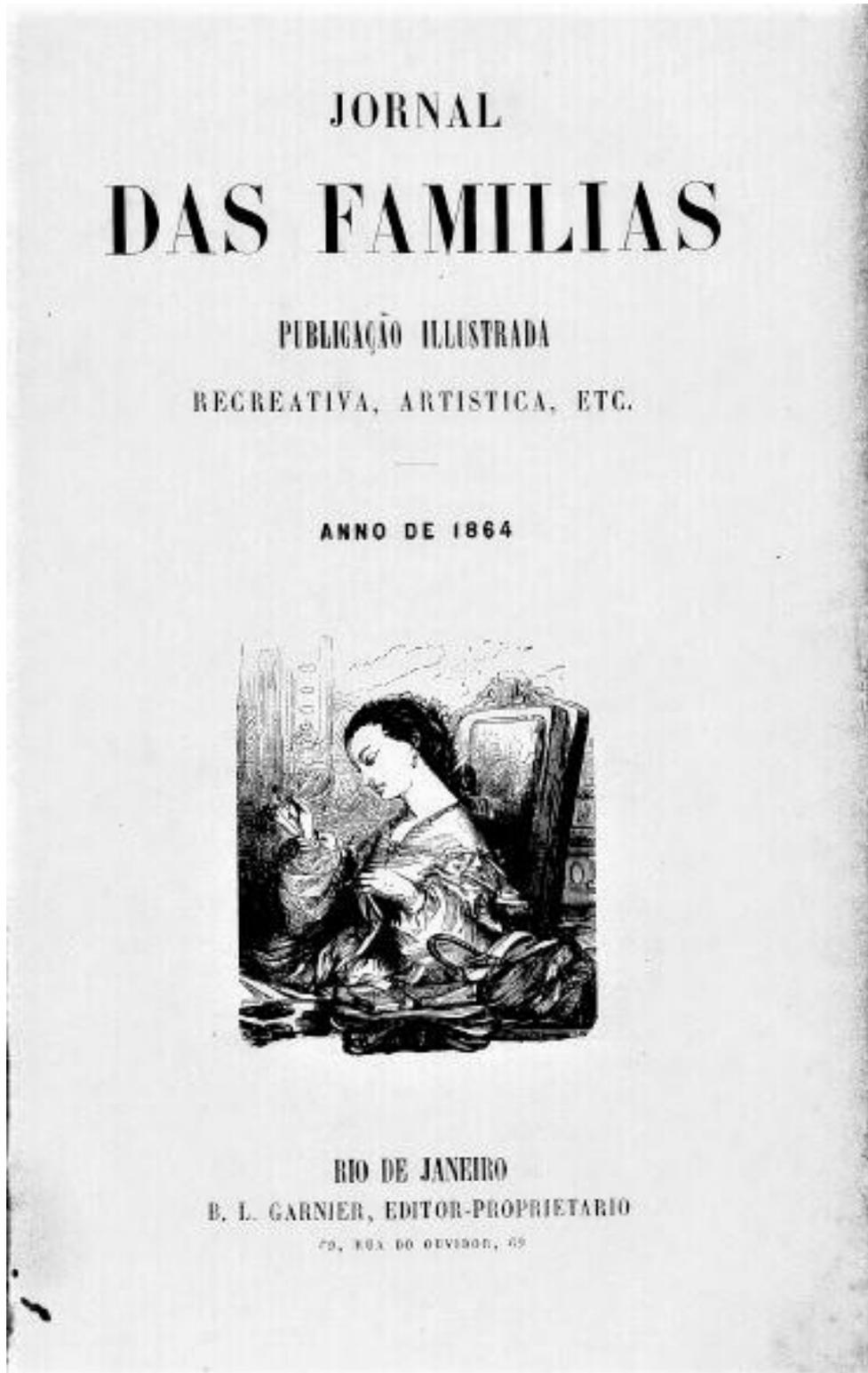
SILVEIRA, Daniela Magalhães. **Contos de Machado de Assis**: leituras e leitores do *Jornal das Famílias*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ANEXO I



ANEXO II



Disponível em

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

INDICE D'ESTE NUMERO

A VIDA ETERNA, por Camillo da Annuniação.
O TUMULO DE FREI PALAGYOS, por Pessanha Povoá.

POESIA :

Não te lembras? por D. Augusto Mendes.

MODAS :

Descripção do figurino de modas.

TRABALHOS :

Explicação da estampa de bordados.
Explicação da estampa de moldes.
Estampa de roupa feita.
Descripção da estampa de chapéos.
Explicação da estampa grande de moldes.
Explicação do molde cortado.

ACOMPANHÃO ESTE NUMERO

- 1º Um figurino de modas (colorido).
- 2º Uma estampa de bordados.
- 3º Uma estampa de moldes.
- 4º Uma estampa de chapéos.
- 5º Uma estampa de roupa feita.
- 6º Uma estampa grande de moldes para cortar.
- 7º Um molde cortado.

REDACTORES E COLLABORADORES

Dr. Augusto Fausto de Souza.
Augusto Emilio Zaluar.
Bittencourt Sampaio.
D. Emilia Augusta Gomide Penido.
Conego Francisco Bernardino de Souza.
D. Honorata Minelvina Carneire de Mendonça.

Dr. Caetano Alves de Souza Filgoso.
Conego Dr. J. C. Fernandes Pinheiro.
Dr. Joaquim Manoel de Macedo.
Joaquim Norberto de Souza e Silva.
J. L. Teixeira de Macedo.
Dr. José Joaquim de Pessanha Povoá.
José Rufino Rodrigues Vasconcellos.

José Nicoláo Vergueiro.
Juvenal Galeno.
L. G. P. Guimarães Junior.
Luiz Antonio Burgain.
Machado de Assis.
Manoel Ignacio Marrocos Mendes.
D. Paulina Philadelphia.
V. Colonna.

JORNAL DAS FAMILIAS



A VIDA ETERNA.



opinião unanime que não ha estado comparavel áquelle que nem é somno nem vigilia, quando, desfogado o espirito de afflicções, procura algum repouso ás lides da existencia. Eu de mim digo que ainda não achei hora de mais prazer, sobretudo quando tenho o estomago satisfeito e aspiro a fumaça de um bom charuto de Havana.

Depois de uma ceia copiosa e delicada, em companhia do meu excellente amigo o Dr. Vaz, que me appareceu em casa depois de dous annos de ausencia, fomos eu e elle para a minha alcova, e ahi entrámos a fallar de cousas passadas, como dous velhos para quem já não tem futuro a grammatica da vida.

Vaz estava assentado n'uma cadeira de espaldar, toda forrada de couro, igual ás que ainda hoje se encontram nas sacristias; e eu estendi-me em um sofá tambem de couro. Ambos fumavamos dous excellentes charutos que me haviam mandado de presente alguns dias antes.

A conversa, pouco animada ao principio, 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, ouvindo os ratos que passeavam no forro da casa, mas inteiramente esquecidos um do outro.

Era natural passarmos d'alli ao somno completo, e eu lá chegaria, se não ouvisse bater á porta tres fortissimas pancadas. Levantei-me sobresaltado; Vaz continuava na mesma posição, o que me fez suppôr que estivesse dormindo, porque as pancadas devião ter-lhe produzido a mesma impressão se elle se achasse meio acordado como eu.

Fui ver quem me batia á porta. 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. Esperei que me expuzesse o motivo da sua visita, e esperei debalde, porque o desconhecido sentou-se commodamente n'uma cadeira, cruzou as pernas, tirou o chapéo e começou a tocar com os dedos na copa do dito chapéo uma cousa que eu não pude saber o que era, mas que devia ser alguma symphonia de doudos, porque o homem parecia vir direitinho da praia Vermelha.

Relanceei os olhos para o meu amigo, que dormia a somno solto na cadeira de espaldar. Os ratos continuavão a sua saturnal no forro.

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 desagradavel que o homem produzia em mim, examinei-lhe as feições e o vestuario.

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 aformoséem o corpo humano.

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

O desconhecido, depois de tocar a sua musica na copa do chapéo, levantou os olhos para mim, e disse-me:

— Sente-se, meu rico senhor!

Era atrevimento receber eu ordens em minha propria casa. O meu primeiro dever era mandar o sujeito embora; comtudo, o tom em que elle fallou era tão intimativo que eu insensivelmente obedeci e fui sentar-me no sofá. D'ahi pude ver melhor a cara do homem, á luz do lampeão que pendia do tecto, e achei-a peior do que antes.

— 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. Isso é o menos; morrer é dormir, *to die, to sleep*; entretanto, não quero ir d'este mundo sem cumprir um dever imperioso e indispensavel. Veja isto.

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.

— Esse retrato, continuou elle olhando para a miniatura, é de minha filha Eusebia, moça de vinte dous annos, senhora de uma riqueza igual á de um Cresso, porque é a minha unica herdeira.

Eu me espantaria do contraste que havia entre a riqueza e a apparencia do desconhecido se não tivesse já a convicção de que tratava com um doudo. O que eu estava a ver era o meio de pôr o homem pela porta fóra; mas confesso que receiava algum conflicto, e por isso esperei o resultado d'aquillo tudo.

Entretanto perguntava a mim mesmo como é que os meus escravos deixarão entrar um desconhecido até a porta do meu quarto, apezar das ordens especiaes que eu havia dado em contrario. Já eu calculava mentalmente a natureza do castigo que lhes daria por causa de tamanha incuria ou complicitade, quando o desconhecido atirou-me estas palavras á cara :

— 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.

A scena tomava um aspecto dramatico. O meu primeiro impeto foi acordar o Dr. Vaz, a ver se ajudado por elle punha o homem pela porta fóra; mas receiei, e com razão, que vendo um gesto meu n'esse sentido, o desconhecido executasse a segunda parte do seu discurso.

Só havia um meio: ladear.

— 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 idéa 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 isto que vamos impôr á sua filha?

Tobias sorriu, olhou para o revolver, e entrou a tocar com os dedos na copa do chapéo.

— Longe de mim, continuei eu, a idéa de offendê-lo; 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 de sua idade, disse Tobias pondo o chapéo 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, apezar de todos os meus escrúpulos?

— Caso! exclamei.

Tobias guardou o revolver na algibeira, e disse:

— Pois bem, vista-se.

— Já?

— 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.

Vesti-me com vagar para dar tempo a que algum incidente viesse interromper aquella scena desagradavel para mim. Além d'isso, estava tremulo, não atinava com a roupa, nem com a maneira de a vestir.

De quando em quando deitava um olhar para o desconhecido, que lia tranquillamente a obra do immortal Cervantes.

O meu relógio bateu onze horas.

Subitamente lembrou-me que, uma vez na rua, podia eu ter o recurso de encontrar um policial a quem communicaria a minha situação, conseguindo ver-me livre do meu importuno sogro.

Outro recurso havia, e melhor que esse; vinha a ser acordar o Dr. Vaz

na occasião da partida (cousa natural), e ajudado por elle desfazer-me do incognito Tobias.

Effectivamente, vesti-me o mais depressa que pude, e declarei-me ás ordens do Sr. Tobias, que fechou o livro, foi pôl-o na estante, reбуçou-se no capote, e disse :

— Vamos!

— Peço-lhe entretanto para acordar o Dr. Vaz, que não pôde ficar aqui, visto que tem de voltar para casa, disse-lhe eu dando um passo para a cadeira onde dormia o Vaz.

— Não é preciso, atalhou Tobias; voltamos dentro de pouco tempo.

Não insisti; restava-me o recurso do policial, ou de algum escravo se pudesse fallar-lhe a tempo; o escravo era impossivel. Quando sahimos do quarto o desconhecido deu-me o braço e desceu comigo rapidamente as escadas até a rua.

A porta de casa havia um carro.

Tobias convidou-me a entrar n'elle.

Não tendo previsto este incidente, senti fraquear-me as pernas e perdi de todo a esperanza de escapar do meu algoz. Resistir era impossivel e arriscado; o homem estava armado com um argumento poderoso; e além d'isso, pensava eu, não se discute com um doudo.

Entrámos no carro.

Não sei quanto tempo andámos, nem por que caminho fomos; calculo que não ficou no Rio de Janeiro canto por onde não passassemos. No fim de longos e afflictivos seculos de angustia, parou o carro diante de uma casa toda illuminada por dentro.

— É aqui, disse o meu companheiro, desçamos.

A casa era um verdadeiro palacio; a entrada era ornada de columnas de ordem dorica, o vestibulo calçado de marmore branco e preto, e illuminado por um magnifico candelabro de bronze de fórma antiga.

Subimos, eu e elle, por uma magnifica escada de marmore, até o topo, onde se achavão duas pequenas estatuas representando Mercurio e Minerva. Quando chegámos alli o meu companheiro disse-me apontando para as estatuas :

— São emblemas, meu caro genro: Minerva quer dizer Eusebia, porque é a sabedoria; Mercurio, sou eu, porque representa o commercio.

— Então o senhor é commerciante? perguntei eu ingenuamente ao desconhecido.

— Fui negociante na India.

Atravessámos duas salas, e ao chegarmos á terceira encontrámos um sujeito velho, a quem Tobias me apresentou dizendo :

— Aqui está o Dr. Camillo da Annuniação; leve-o para a sala dos convidados, emquanto eu vou mudar de roupa. Até já, meu caro genro.

E deu-me as costas.

O sujeito velho, que eu soube depois ser o mordomo da casa, tomou-me pela mão e levou-me a uma grande sala, que era onde se achavão os convidados.

Apezar da profunda impressão que me causava aquella aventura, 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.

A sala dos convidados estava fechada quando lá chegámos; o mordomo bateu tres pancadas, e veio abrir a porta um lacaio, também velho, que me segurou pela mão, ficando o mordomo do lado de fóra.

Nunca me ha de esquecer a vista da sala apenas se me abríão as portas. 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 garras, conservando assim a posição inclinada que costuma ter um espelho de parede.

A sala não era forrada de papel, mas de seda branca, o tecto artisticamente trabalhado; grandes candelabros, magnifica mobilia, flôres em profusão, tapetes, tudo enfim quanto o [luxo e o gosto suggerem ao espirito de um homem rico.

Os convidados erão poucos, e não sei por que coincidencia, erão todos velhos, como o mordomo e o lacaio, e o meu proprio sogro; finalmente velhos como eu também.

Introduzido pelo criado, fui logo cumprimentado pelas pessoas presentes com uma attenção que me dispôz logo o animo a querer-lhes bem.

Sen-tei-me n'uma cadeira, e vierão reunir-se em roda de mim, todos risonhos e satisfeitos por ver o genro do incomparavel Tobias. Era assim que chamavão ao homem do revolver.

Acudi como pude ás perguntas que me fazião, e parece que todas as minhas respostas contentavão aos convidados, porquanto de minuto a minuto chovião sobre mim louvores e cumprimentos.

Um dos convidados, homem de setenta annos, condecorado e calvo, disse com applausos geraes :

— O Tobias não podia encontrar melhor genro, nem que andasse com

uma lanterna por toda a cidade, que digo? por todo o imperio; vê-se que o Dr: Camillo da Annuniação é um perfeito cavalheiro, notavel por seus talentos, pela gravidade da sua pessoa, e emfim pelos admiraveis cabellos brancos que'lhe adornão a cabeça, mais feliz do que eu que os perdi ha muito.

Suspirou o homem com tamanha força que parecia estar nos arrancos da morte. A assembléa cobrio de applausos as ultimas palavras do orador.

Articulei um agrádecimento, e preparei immediatamente os ouvidos para responder a outro discurso que me foi dirigido por um coronel reformado, e outro finalmente por uma senhora que, desde a minha entrada, não tirava os olhos de mim.

— Sra. condessa, disse o coronel quando a senhora acabou de fallar, confesse V. Ex. que os rapazes de hoje não valem este respeitavel ancião, futuro genro do incomparavel Tobias.

— Valem nada, coronel! Em materia de noivos só o seculo passado os fornece capazes e bons. Casamentos de hoje! Abrenuncio! Uns peraltas todos pregadinhos e esticados, sem gravidade, sem dignidade, sem honestidade!

A conversa assentou toda n'este assumpto. O seculo dezenove soffreu alli um vasto processo; e (talvez preconceito de velho) fallavão tão bem n'aquelle assumpto, com tanta discrição e acerto, que eu acabei por admirar-os.

No meio de tudo, estava ancioso por conhecer a minha noiva. Era a ultima curiosidade; e se ella fosse, como eu imaginava, uma belleza, e além do mais riquissima, que poderia exigir da sorte?

Aventurei uma pergunta n'esse sentido a uma senhora que se achava ao pé de mim e em frente á condessa. Disse-me ella que a noiva estava no toucador, e não tardava muito que eu a visse. Accrescentou que era linda como o sol.

Entretanto decorrêra uma hora, e nem a noiva, nem o pai, o incomparavel Tobias, apparecia na sala. Qual seria a causa da demora do meu futuro sogro? Para vestir-se não era preciso tanto tempo. Eu confesso que, apesar da scena do quarto e das disposições em que vi o homem, estaria mais tranquillo se elle estivesse presente. É que ao velho já eu tinha visto em minha casa; habituára-me aos seus gestos e discursos.

No fim de hora e meia abrio-se a porta para dar entrada a uma nova visita. Imaginem o meu pasmo quando dei com os olhos no meu amigo Dr. Vaz! Não pude abafar um grito de surpresa, e corri para elle.

— Tu aqui!

— Ingrato ! respondeu sorrindo o Vaz, casas e não convidas ao teu primeiro amigo. Se não fosse esta carta ainda eu lá estaria no teu quarto á espera.

— Que carta? perguntei eu.

O Vaz abriu a carta que trazia na mão e deu-me para ler, enquanto os convidados de longe contemplavão a scena inesperada, tanto por elles como por mim.

A carta era de Tobias, e participava ao Vaz que, tendo eu de casar-me n'aquella noite, tomava elle a liberdade de convidal-o, na qualidade de sogro, para assistir á cerimonia.

— Como vieste ?

— Teu sogro mandou-me um carro.

Aqui fui obrigado a confessar mentalmente que o Tobias merecia o titulo de incomparavel, como Enéas o de pio. Compreendi a razão por que não quiz que eu o acordasse; era para causar-me a surpresa de vê-lo depois.

Como era natural, quiz o meu amigo que eu lhe explicasse a historia do casamento, tão subito, e eu já me dispunha a isso, quando a porta se abriu e entrou o dono da casa.

Era outro.

Já não tinha as roupas exquisitas e o ar singular com que o víra no meu quarto; agora trajava com aquella elegancia grave que cabe a um velho, e pairava-lhe nos labios o mais amavel sorriso.

— Então, meu caro genro, disse-me elle depois dos cumprimentos geraes, que me diz á vinda do seu amigo ?

— Digo, meu caro sogro, que o senhor é uma perola. Não imaginará talvez o prazer que me deu com esta surpresa, porque o Vaz foi e é o meu primeiro amigo.

Aprovêitei a occasião para o apresentar a todos os convidados, que forão de geral accordo em que o Dr. Vaz era um digno amigo do Dr. Camillo da Annunciação. O incomparavel Tobias manifestou o desejo e a esperanza de que dentro de pouco tempo ficaria a sua pessoa ligada á de nós ambos, por modo que fossemos todos designados : os tres amigos do peito.

Bateu meia-noite não sei em que igreja da vizinhança. Ergueu-se o incomparavel Tobias, e disse-me :

— Meu caro genro, vamos cumprimentar a sua noiva; aproxima-se a hora do casamento.

Levantárão-se todos e dirigirão-se para a porta da entrada, indo na

frente eu, o Tobias e o Vaz. Confesso que, de todos os incidentes d'aquella noite, este foi o que mais me impressionou. A idéa de ir ver uma formosa donzella, na flôr da idade, que devia ser minha esposa, — esposa de um velho philosopho já desenganado das illusões da vida, — essa idéa confesso que me aterrou.

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. Tinha eu até então visto muitas mulheres de fascinar; nenhuma chegava aos pés d'aquella. Era uma creação de poeta oriental. Comparando a minha velhice á mocidade de Eusebia, senti-me envergonhado, e tive impetos de renunciar ao casamento.

Fui apresentado á noiva pelo pai, e recebido por ella com uma affabilidade, uma ternura, que acabárão por vencer-me completamente. No fim de dous minutos estava eu cegamente apaixonado.

— Meu pai não podia escolher melhor marido para mim, disse-me ella fitando-me uns olhos claros e transparentes; espero que tenha a felicidade de corresponder aos seus meritos.

Baluciei uma resposta; não sei o que disse; tinha os olhos embebidos nos d'ella. Eusebia levantou-se e disse ao pai:

— Estou prompta.

Pedi que Vaz fosse uma das testemunhas do casamento, o que foi aceito; a outra testemunha foi o coronel. A condessa servio de madrinha.

Sahimos d'alli para a capella, que era na mesma casa, e pouco retirada; já lá se achava o padre e o sacristão. Erão ambos velhos como toda a gente que havia em casa, excepto Eusebia.

Minha noiva deu o *sim* com uma voz forte, e eu com voz fraquissima; parecião invertidos os papeis.

Concluido o casamento, ouvimos um pequeno discurso de padre ácerca dos deveres que o casamento impõe e da santidade d'aquella cerimonia. O padre era um poço de sciencia e um milagre de concisão; disse muito em pouquissimas palavras. Soube depois que nunca tinha ido ao parlamento.

A cerimonia do casamento seguiu-se um ligeiro chá e alguma musica. A condessa dansou um minuete com o velho condecorado, e assim terminou a festa.

Conduzido aos meus aposentos por todos os convidados, soube em

caminho que o Vaz dormiria lá, por convite expresso do incomparavel Tobias, que fez a mesma fineza aos circumstantes.

Quando me achei só com a minha noiva, cahi de joelhos e disse-lhe com a maior ternura :

— Tanto vivi para encontrar agora, já quasi no tumulo, a maior ventura que póde caber ao homem, porque o amor de uma mulher como tu é um verdadeiro presente do céo ! Fallo em amor e não sei se tenho direito de o fazer... porque eu sou velho, e tu...

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

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

Espantou-me aquelle movimento, e durante alguns minutos fiquei na posição em que estava, sem saber o que havia dizer.

Eusebia parecia estar chorando.

Levantei-me a final, e acercando-me do sofá, perguntei-lhe que motivo tinha para aquellas lagrimas.

Não me respondeu.

Tive uma suspeita; imaginei que Eusebia amava alguém, e que, para castigar-a do crime d'esse amor, obrigavão-a a casar com um velho desconhecido a quem ella não podia amar.

Despertou-se-me uma fibra de D. Quixote. Era uma victima; cumpria salvá-la. Aproximei-me de Eusebia, confiei-lhe a minha suspeita, e declarei-lhe a minha resolução.

Quando eu esperava vê-la agradecer-me de joelhos o nobre impulso das minhas palavras, vi com surpresa que a moça olhava para mim com ar de compaixão, e dizia-me abanando a cabeça :

— Desgraçado ! é o senhor quem está perdido !

— Perdido ! exclamei eu dando um salto.

— Sim, perdido !

Cobrio-se-me a testa de um suor frior; as pernas entrário a tremer-me, e eu para não cahir assentei-me ao pé d'ella no sofá. Pedi-lhe que me explicasse as suas palavras.

— Porque não ? disse ella; se lh'o occultasse seria complice perante Deos, — e 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...

— O qual ? perguntei eu suando.

— Leia, disse Eusebia indo tirar de uma commoda um rôlo de perga-

minho; ha um mez que eu pude descobrir isto, e só ha um mez tive a explicação dos meus casamentos todos os annos.

Abri tremulo o rolo que ella me apresentava, e li fulminado as seguintes linhas:

« 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 no dia de S. Bartholomêo, um velho maior de sessenta annos de idade, assado no forno, e beber vinho puro por cima. »

Comprehende alguém a minha situação? Era a morte que eu tinha diante de mim, a morte infallivel, a morte dolorosa. Ao mesmo tempo era tão singular tudo quanto eu acabava de saber, 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?

— Essa é a sorte que o espera, senhor!

— Mas isto é uma loucura! exclamei; comprar a eternidade com a morte de um homem! Demais, como sabe que este pergaminho tem relação?...

— Sei, senhor, respondeu Eusebia; não lhe disse eu que este casamento era o quinto? Onde estão os outros quatro maridos? Todos elles penetrarão n'este aposento para sahirem meia hora depois. Alguém os vinha chamar, sob qualquer pretexto, e eu nunca mais os via. Desconfiei de alguma grande catastrophe; só agora sei o que é.

Entreí a passear agitado; era verdade que eu ia morrer? era aquella a minha ultima hora de vida? Eusebia, assentada no sofá, olhava para mim e para a porta.

— Mas aquelle padre, senhora, perguntei eu parando em frente d'ella, aquelle padre tambem é complice?

— É o chefe da associação.

— E a senhora! tambem é complice, pois que as suas palavras serão um verdadeiro laço; se não fossem ellas eu não aceitaria o casamento...

— Ai! senhor! respondeu Eusebia lavada em lagrimas; sou fraca, isso sim; mas complice, jámais. Aquillo que lhe disse foi-me ensinado.

N'isto ouvi um passo compassado no corredor; erão elles naturalmente.

Eusebia levantou-se assustada e ajoelhou-se-me aos pés, dizendo com voz surda:

— Não tenho culpa de nada do que vai acontecer, mas perdôe-me a causa involuntaria!

Olhei para ella e disse-lhe que a perdoava.

Os passos approximavão-se.

Dispuz-me a vender caro a minha vida; mas não me lembrava que, além de não ter armas, faltavão-me completamente as forças.

Quem quer que vinha andando chegou á porta e bateu. Não respondi logo; mas insistindo de fóra nas pancadas, perguntei:

— Quem está ahí?

— Sou eu, respondeu-me Tobias com voz doce; queira abrir-me a porta.

— Para que?

— Tenho de communicar-lhe um segredo.

— A esta hora!

— É urgente.

Consultei Eusebia com os olhos; ella abanou tristemente a cabeça.

— Meu sogro, adiemos o segredo para amanhã.

— É urgentissimo, respondeu Tobias, e para não lhe dar trabalho eu mesmo abro com outra chave que possuo.

Corri á porta, mas era tarde; Tobias estava na soleira, risonho como se fosse entrar n'um baile.

— Meu caro genro, disse elle, peço-lhe que venha comigo á sala da bibliotheca; tenho de communicar-lhe um importante segredo relativo á nossa familia.

— Amanhã, não acha melhor? disse eu.

— Não, ha de ser já! respondeu Tobias franzindo a testa.

— Não quero!

— Não quer! pois ha de ir.

— Bem sei que sou o seu quinto genro, meu caro Sr. Tobias.

— Ah! sabe! Eusebia contou-lhe os outros casamentos; tanto melhor! E voltando-se para a filha, disse com frieza de matar:

— Indiscreta! vou dar-te o premio.

— Sr. Tobias, ella não tem culpa.

— Não foi ella quem lhe deu esse pergaminho? perguntou o Tobias apontando para o pergaminho que eu ainda tinha na mão.

Ficámos aterrados!

Tobias tirou do bolso um pequeno apito e deu um assobio, ao qual responderão outros; e d'ahi a alguns minutos estava a alcova invadida por todos os velhos da casa.

— Vamos á festa ! disse o Tobias.

Lancei mão de uma cadeira e ia atirar contra o sogro, quando Eusebia segurou-me no braço, dizendo :

— É meu pai !

— Não ganhas nada com isso, disse Tobias sorrindo diabolicamente ; has de morrer, Eusebia.

E segurando-a pelo pescoço entregou-a a dous lacaios dizendo :

— Matem-a.

A pobre moça gritava, mas em vão ; os dous lacaios levárão-a para fóra, enquanto os outros velhos segurárão-me pelos braços e pernas, e levárão-me em procissão para uma sala toda forrada de preto. Cheguei alli mais morto que vivo. Já lá achei o padre vestido de batina.

Quiz ver antes de morrer o meu pobre amigo Vaz, mas soube pelo coronel que elle estava dormindo, e não sahiria mais d'aquella casa ; era o prato destinado ao anno futuro.

O padre declarou-me que era o meu confessor ; mas eu recusei receber a absolvição do proprio que me ia matar. Queria morrer impenitente.

Deitárão-me em cima de uma mesa atado de pés e mãos, e puzerão-se todos á roda de mim, ficando á minha cabeceira um laçao 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 :

— Attenção ! Faça o punhal a sua obra !

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 último 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.

— Morreu ? perguntou o coronel.

— Completamente, respondeu Tobias ; vão chamar agora as senhoras. As senhoras chegarão d'alli a pouco, curiosas e alegres.

— Então ! perguntou a condessa ; temos homem ?

— Eil-o !

As mulheres approximarão-se de mim, e ouvi então um elogio unanime dos cannibae; todos concordarão em que eu estava gordo e havia de ser excellente prato.

— Não podemos assal-o inteiro; é muito alto e gordo; não cabe no forno; vamos esartejal-o; venhão facas.

Estas palavras forão ditas pelo Tobias, que immediatamente distribuiu os papeis: o coronel cortar-me-hia a perna esquerda, o condecorado a direita, o padre um braço, elle outro, e a condessa, amiga de nariz de gente, cortaria o meu para comer de cabidella.

Vierão as facas, e começou a operação; confessou que eu não sentia nada; só sabia que me haviam cortado uma perna quando ella era atirada ao chão com estrepito.

— Bem; agora ao forno, disse Tobias.

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.

— Que diabo tens tu?

Olhei espantado para elle, e perguntei:

— Onde estão elles?

— Elles quem?

— Os cannibae?

— Estás doudo, homem!

Examinei-me: tinha as pernas, os braços e o nariz. O quarto era o meu. Vaz era o mesmo Vaz.

— Que pesadelo tiveste! disse elle. Estava eu a dormir quando acordei com os teus gritos.

— Ainda bem, disse eu.

Levantei-me, bebi agua, e contei o sonho ao meu amigo, que rio muito, e resolveu passar a noite comigo. No dia seguinte acordámos tarde e almoçámos alegremente. Ao sahir, disse-me o Vaz:

— Porque não escreves o teu sonho para o *Jornal das Familias*?

— Homem, talvez.

— Pois escreve, que eu o mando ao Garnier.