

---

**LITERATURA, IMPRENSA E  
MULHER: MACHADO DE ASSIS E  
A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO**

Literature, press and woman: Machado de Assis  
and the feminine representation

Jaison Luís Crestani<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho propõe uma análise comparativa de três contos de Machado de Assis publicados em diferentes contextos de produção: o *Jornal das Famílias*, *A Estação* e a *Gazeta de Notícias*. Os contos selecionados permitem entrever um processo de reescritura de uma mesma situação temática, que é refundida e rearticulada com enfoques divergentes. Além de averiguar os diferentes contornos que a representação do feminino assume no decurso da produção literária do autor, pretende-se analisar também as transformações e ajustamentos da escrita machadiana em função das diferentes instâncias de publicação em que colaborou no decorrer de sua carreira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Machado de Assis; periódicos; mulher.

**ABSTRACT:** This paper proposes a comparative analysis of three short stories by Machado de Assis, published in different production contexts: *Jornal das Famílias*, *A Estação* and *Gazeta de Notícias*. The selected stories allow perceiving a rewriting process of the same thematic situation, which is recast and re-articulated with divergent approaches. Besides investigating the different outlines that the representation of the female figure takes throughout the literary production of the author, it is also intended to analyze the changes and adjustments of Machado de Assis' writing due to the different instances of publication in which he collaborated in the course of his career.

**KEYWORDS:** Machado de Assis; periodical press; woman.

## INTRODUÇÃO

De acordo com a tendência dominante da literatura do século XIX, os contos de Machado de Assis foram, em sua grande maioria, publicados inicialmente em jornais e revistas de moda e de literatura. Dessa intensa trajetória jornalística do escritor, duas revistas e um jornal são, sem comparação, os mais importantes: o *Jornal das Famílias*, no qual Machado

---

<sup>1</sup> Docente do Instituto Federal do Paraná, *campus* de Palmas.

publicou mais de 80 narrativas, entre 1864 e 1878; *A Estação*, na qual publicou 37 contos, entre 1879 e 1898; e a *Gazeta de Notícias*, onde publicou mais 56 contos, entre 1881 e 1897. Como se observa, os textos remetidos a esses três periódicos respondem pela maior parte da sua produção, além de compreenderem praticamente toda a sua carreira, desde as primeiras manifestações até as produções finais.

Evidentemente, o leitor atual detém uma visão um tanto distorcida do contexto original de produção e de publicação dessa extensa e variada coleção de contos fomentada nos jornais cariocas do século XIX. Com o recolhimento desses textos em livros, as fontes primárias e as especificidades das condições de produção foram gradualmente apagadas e desconsideradas. Em face desse impasse, recuperar as formulações originais dessas narrativas e as condições de produção literária oferecidas pelo suporte jornalístico constitui não só uma forma de recompor os propósitos criativos visados em sua composição inicial, mas também de identificar os traços de redefinição estética que se evidenciam na passagem dos textos para um novo contexto de produção, como é o caso da republicação em livro. Tais ajustamentos são determinados não só em função das diferentes materialidades que dão suporte à virtualidade do texto literário, mas também pelas distintas categorias de público disponíveis em cada contexto.

Com base nessas questões, este estudo apresenta uma análise comparativa de três narrativas de Machado de Assis publicadas em contextos diversos: “Confissões de uma viúva moça” (*Jornal das Famílias*, 1865; *Contos fluminenses*, 1870), “Curiosidade” (*A Estação*, 1879; não republicado em livro pelo autor) e “Singular ocorrência” (*Gazeta de Notícias*, 1883; *Histórias sem data*, 1884). Esses textos permitem entrever um processo de reescritura de uma mesma situação narrativa, que é refundida e rearticulada com enfoques divergentes. O interesse de confrontar esses textos, distanciados temporalmente, está em averiguar os diferentes contornos que a representação do feminino assume no decurso da produção literária do autor em conexão com os diversos periódicos em que colaborou no decorrer de sua carreira.

#### “CONFISSÕES DE UMA VIÚVA MOÇA”: LEITURAS E LEITORAS DE FOLHETINS

A discussão sobre as condições de produção literária na imprensa periódica do século XIX remete, inevitavelmente, ao fato de que cada texto passa por diferentes restrições estilístico-temáticas impostas pela direção do periódico ou pela própria seção em que se inscreve, decorrendo daí uma série

de condicionamentos e fatores de mercado com os quais o escritor deve defrontar-se obrigatoriamente.

Nesse processo de padronização da linguagem literária publicada na imprensa, evidencia-se também a atuação marcante dos efeitos pretendidos sobre o leitor e da imagem que dele se faz. Pautada por critérios comerciais, a produção jornalística está permanentemente atenta às expectativas de sua clientela. As preferências e o gosto do público-alvo influenciam decisivamente a definição do perfil do periódico e o enfoque dado às matérias publicadas. Numa época em que os jornais eram mantidos por assinantes, não contando com as vantagens financeiras que seriam posteriormente obtidas com os anúncios publicitários, a relação estabelecida com o leitor pautava-se na empatia, já que o público de jornal era muito menos tolerante às afrontas aos seus gostos e convicções do que o seletor público consumidor de livros.

Para se conhecer a fundo os objetivos de uma folha jornalística, nada melhor do que analisar os seus editoriais de apresentação. Neles, pode-se apreender e discutir a imagem que a imprensa procura dar de si mesma. É o lugar, por excelência, da afirmação de propósitos, do delinear de projetos e da construção de um determinado horizonte de expectativas no leitor. Dirigido pelo editor francês Baptiste Louis Garnier, o *Jornal das Famílias* apresenta, em editorial de abertura, a seguinte proposição a seus assinantes: “Mais do que nunca dobraremos os nossos zelos na escolha dos artigos que havemos de publicar, preferindo sempre os que mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e utilidade das famílias” (*JF*, jan. 1863, p. 2-3). Desde já, transparece uma preocupação com a “instrução moral”, — elemento que será marcante nas suas publicações. Associando-se a essa tendência moralizante, há também o caráter religioso que se fazia presente em grande parte dos textos. Havia, inclusive, seções fixas assinadas por padres, como é o caso de “Mosaicos”, de Pe. Francisco Bernardino de Souza. A seção era composta por sentenças e histórias inspiradas na *Bíblia*, com alto teor moralizador, destinada a conscientizar as leitoras a respeito de suas obrigações. Seus textos, além de ensinar, procuravam demonstrar o quão terrível poderia ser a punição a quem não aprendesse. A moral mais empregada por ele é a de que somente o martírio poderia redimir o ser humano, de modo que, em muitas ocasiões, a morte aparece como saída recorrente, principalmente quando se trata de recuperar a honra de moças que se entregaram antes do casamento (cf. CRESTANI, 2009).

No segundo ano de publicação do periódico, novamente a Redação dirige-se aos leitores. Dentre os comentários, destaca-se o excerto em que se faz um agradecimento aos literatos: “Agradecemos também aos hábeis e amenos literatos que se não esqueceram de enfeitar as nossas páginas com aquelas lindas produções caídas de suas penas em horas de mágica

inspiração, com aquelas flores que tão perfumadas e formosas ofereceram as nossas leitoras” (*JF*, jan. 1864, p. 2-3). Essa descrição das produções dos colaboradores remete diretamente às convenções da estética romântica: uma literatura amena, produto de “mágica inspiração”, destinada a “enfeitar” e a emocionar as leitoras. Depreende-se daí que esses textos careciam de rigor literário, priorizando, em vez disso, o sentimentalismo, a fantasia e a instrução moral.

Em fevereiro de 1869, a Redação tornará, uma vez mais, a enfatizar o teor moral e recreativo de suas publicações:

Graciosos romances têm sido publicados em nossas colunas nos seis anos de existência que já contamos, e parece-nos que nem uma só vez a delicada susceptibilidade de VV. EEx. tem sido ofendida.

Anedotas espirituosas e morais têm por certo causado a VV. EEx. o prazer que as pessoas de finíssima educação experimentam nesse gênero de amena literatura, e mais de uma vez conseguiram dissipar as névoas da melancolia que se haviam acumulado nas belas frentes das nossas leitoras (*JF*, fev. 1869, p. 2-3).

Nesse trecho, é evidente a presença da ideologia burguesa que, tendo em vista a integridade do lar e da família, defendia a necessidade de se ministrar uma “finíssima educação” às mulheres. Consequentemente, essa concepção afetava consideravelmente a literatura, a qual deveria zelar igualmente pelos valores tão caros à burguesia no que dizia respeito à conduta feminina. Daí a moralidade e o fundo didático das histórias, a preservação dos bons costumes e a visão maniqueísta em que o bem sai vitorioso e o mal é condenado e punido.

A partir dessa avaliação inicial já se torna possível delinear o perfil do periódico em questão: uma publicação preocupada com a instrução moral, destinada a atender às expectativas de um público majoritariamente feminino, oferecendo-lhe — entre receitas culinárias, figurinos de moda, bordados, desenhos e assuntos de utilidade e recreio — uma literatura amena, essencialmente romântica, determinada a emocionar as leitoras e a ocupar-lhes o tempo, dissipando o tédio e “as névoas da melancolia”.

É nesse contexto de produção que é publicada a narrativa machadiana “Confissões de uma viúva moça”, que foi seccionada em partes e divulgada no período de abril a junho de 1865. No início da narrativa, Eugênia, a “viúva moça” e narradora da história, esclarece que a história será constituída por uma série de cartas dirigidas a Carlota, sua amiga confidente, e expõe o modo de organização que deverá orientar a apresentação das suas

“confissões”: “As minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te o efeito de um folhetim de periódico semanal” (*JF*, abr. 1865, p. 98). Ajustando-se à estrutura e ao efeito de um folhetim, as “confissões” de Eugênia cumprem propósitos relacionados a quesitos fundamentais das publicações do *Jornal das Famílias*: a diversão e a utilidade – propósitos aos quais a narradora se compromete a observar: “Dou-te a minha palavra de que hás de gostar e aprender” (*JF*, abr. 1865, p. 98, grifos meus).

O modelo que serve de base para a reconstituição da experiência passada de Eugênia é, naturalmente, o romance romântico e as narrativas folhetescas, conforme transparece pela própria estrutura que organiza as “confissões” da viúva moça. Pode-se identificar, inclusive, uma adequação da narrativa àquilo que Umberto Eco denomina de “estrutura sinusoidal” da intriga, pautada na “dialética tensão-desenlace”. Na opinião do autor, “estabelece-se uma dialética entre a procura de mercado e a estrutura do enredo, a tal ponto que o autor chega a transgredir certas exigências fundamentais da narrativa” (ECO, 1970, p. 194). Em vez de seguir a estrutura narrativa tradicional, em que diversos elementos do enredo são acumulados até criar a tensão máxima que o desfecho fará explodir, a narrativa folhetesca tende a adotar uma estrutura sinusoidal, que consiste numa sequência contínua entre tensão, distensão, nova tensão, nova distensão, etc. Desse modo, a adequação às vontades do público conduz o escritor à germinação de episódios sucessivos, incorrendo, em certas ocasiões, na produção de falsas tensões e de falsos desenlaces. O resultado disso é o entrecruzamento de vários enredos no interior da narrativa e a multiplicação dos pontos de interesse.

Esse modo de estruturação se evidencia em “Confissões de uma viúva moça” a partir da série de acontecimentos casuais que são justapostos no decorrer da narrativa, formulando tensões que logo em seguida são dissolvidas ou amenizadas. A primeira tensão da narrativa é instaurada pelo encontro imprevisto entre Eugênia e seu admirador no Teatro Lírico. Contudo, o impacto da situação e as suspeitas de Eugênia são dissolvidos com o passar do tempo: “No dia seguinte pensei menos. No fim de oito dias tinha-me varrido do espírito aquela cena” (*JF*, abr. 1865, p. 101). Quando Eugênia já estava despreocupada com o ocorrido, uma nova tensão é criada com a chegada de uma carta anônima. O tempo, novamente, se encarregará de amenizar o conflito e de desarmar a postura vigilante da personagem: “Decorreu um mês. / Não houve durante esse tempo mudança alguma em casa. Nenhuma carta apareceu mais, e a minha vigilância, que era extrema, tornou-se de todo inútil” (*JF*, maio 1865, p. 129). A inquietação da personagem será restaurada quando, numa noite em que se dava uma reunião em sua casa, seu marido aparece acompanhado de Emílio, o misterioso

admirador do Teatro Lírico: “Fixei nele um olhar e retive um grito. / Era ele!” (Idem, p. 130). Novamente, a tensão será amenizada. A naturalidade do comportamento de Emílio desvanece as suspeitas de Eugênia, que passa a supor que ele não é o mesmo homem do teatro, nem o autor da carta anônima: “o procedimento de Emílio autorizava-me a desarmar” (Idem, p. 134). A tensão é reintroduzida uma vez mais quando Emílio, numa de suas visitas a Eugênia, decide tirar a máscara, revelando-se o admirador do teatro e o autor da carta anônima. Esse conflito será mantido e alimentado pelas tentativas de Emílio de seduzir Eugênia e pela recusa desta em concretizar objetivamente uma união adúltera com ele. Finalmente, com a morte eventual do marido de Eugênia, parece que todos os conflitos serão dissolvidos e o conto se encaminhará para um desenlace agradável aos amantes ilícitos. Entretanto, nova ruptura e nova distensão são efetuadas: por meio de uma carta, Emílio rejeita a união com Eugênia, confessando-se um “sedutor vulgar”, de hábitos opostos ao casamento.

As mediações da literatura romântica, no entanto, vão além do plano formal da narrativa; suas implicações podem ser percebidas também na própria experiência afetiva da “viúva moça”. A relação de Eugênia com Emílio é marcada pelo que Lajolo e Zilberman (2003, p. 30) denominam de “matriz desaconselhada de uma educação sentimental pela literatura”, conforme se depreende da sua expectativa de poder concretizar o amor sublime que vira descrito nos livros: “Até então eu não tinha visto o amor senão nos livros. Aquele homem parecia-me realizar o amor que eu sonhara e vira descrito” (*JF*, maio 1865, p. 137). Desse modo, confundindo ficção e realidade, Eugênia deixa-se iludir pelo estereótipo romântico da “morte por amor” e teme pela vida de Emílio, quando este simula “ideias de morrer” em função dela não ter correspondido ao seu amor. As consequências resultantes desse posicionamento inadequado de Eugênia em relação à literatura vão repercutir não só sobre a sua experiência afetiva, provocando a sua desilusão amorosa, mas também sobre o ato de leitura, uma vez que o seu perfil enquanto personagem-leitora aponta para um exemplo de “descaminhos de leitura” que o texto machadiano reprovava e procura afastar de si.

Ao final do conto, apresenta-se uma abertura para diferentes possibilidades de leitura. Esse efeito é obtido a partir da combinação de duas perspectivas de análise: psicológica e sociológica. A primeira revela os contornos internos e as confusões sentimentais da “viúva moça” em face da luta entre o dever e a atração. Uma situação expressiva da profundidade psicológica da análise se evidencia quando Eugênia recebe a carta anônima. Os efeitos das palavras da carta sobre o seu espírito eram o de uma fusão de sensações opostas e contraditórias: “Cruzavam-se e confundiam-se mil ideias na minha cabeça”; “Dois sentimentos atuavam em mim: primeiramente, uma espécie de terror que infundia o abismo, [...] depois uma vergonha amarga

[...]” (*JF*, abr. 1865, p. 102). Posteriormente, a misteriosa carta renascia das cinzas por meio da memória, suscitando no espírito de Eugênia a convivência entre mistério, espanto, medo, remorso e irresistível atração: “eu achava nelas um encanto indefinível, encanto doloroso, porque era acompanhado de um remorso, mas encanto de que eu me não podia libertar” (*JF*, maio 1865, p. 129).

O próprio modo de apresentação das indicações da passagem temporal intensifica a análise psicológica, enfatizando a mobilidade e inconstância dos sentimentos e estados emocionais da personagem. Embora essas indicações não se ajustem ainda ao ritmo da duração interior, elas não marcam apenas o desenrolar da história, mas principalmente as mudanças emocionais que se vão operando na personagem: “Dormi meia hora mais tarde do que supunha”; “No dia seguinte pensei menos. No fim de oito dias tinha-me varrido do espírito aquela cena”; “Isto pensei, isto senti, na longa noite que se seguiu”; “No dia seguinte estava fatigada de espírito”; “Passei uma noite angustiada”.

Além da representação dos contornos psicológicos da personagem, a narrativa articula uma análise incisiva da condição social da mulher no século XIX. A atração de Eugênia pela concretização desse amor indecoroso é apresentada como uma consequência da carência afetiva de seu casamento: “Se meu marido tivesse em mim uma mulher, e se eu tivesse nele um marido, minha salvação era certa. Mas não era assim. [...] Meu casamento foi resultado de um cálculo e de uma conveniência” (*JF*, maio 1865, p. 132). Essas justificativas, além de veicular uma crítica às convenções sociais da época, também atenuam os juízos de valor da moral vigente.

Combinando a análise dos contornos psicológicos (fusão de sensações opostas e inconstância dos estados emocionais) com o exame da condição social da mulher (casamento por conveniência), o conto revela a ambiguidade da personagem na tentativa de aliar instâncias, por vezes, díspares: o amor e a consideração pública. Daí o adultério a meias, parcialmente consumado. Embora tenha cedido subjetivamente ao amor de Emílio, Eugênia resiste à proposta de fugir com ele, pois seria risco a sua consideração pública e a sua estabilidade social: “Amo, sim; mas desejo ficar a seus olhos a mesma mulher, amorosa é verdade, mas até certo ponto... pura” (*JF*, jun. 1865, p. 165).

Assim, investindo na abertura moral e na ambiguidade da personagem, o conto se abre para diversas possibilidades de leitura. Os pais de família, que respondiam pela assinatura do periódico, poderiam identificar facilmente a lição moral que é conferida ao texto por meio do castigo de Eugênia, que se deixou envolver por um “sedutor vulgar”. As mulheres que sustentavam um casamento infeliz, possivelmente, se identificariam com a crítica às conveniências sociais, responsáveis, na maioria das vezes, pela

falência do casamento e pela insatisfação da mulher dentro dele. Para outras possíveis categorias de leitores, a narradora parece dar a liberdade de fazerem seu próprio julgamento, conforme sugere a pergunta deixada ao final da história: “Mas creio que caro paguei o meu crime e acho-me reabilitada perante a minha consciência. / Achar-me-ei perante Deus?” (*JF*, jun. 1865, p. 168). Portanto, caberia a esses leitores tomar um posicionamento próprio em relação à reabilitação da personagem.

Cumpre reafirmar que a lição essencial visada pelo texto machadiano não se dá propriamente no plano moral, e sim no que concerne às práticas de leitura e às formas de posicionamento em relação ao texto literário. Portanto, é mais adequado dizer que é no campo da leitura que a perspectiva didática do escritor se manifesta mais nitidamente, reprovando práticas inadequadas e reiterando a necessidade de se adotar um distanciamento crítico em face do texto literário.

#### “CURIOSIDADE”: A PERMANÊNCIA DO FOLHETIM

Em dezembro de 1878, o *Jornal das Famílias* deixaria de circular e Machado de Assis passaria a colaborar em outros periódicos como a revista de modas *A Estação* e o jornal *Gazeta de Notícias*. O encerramento de sua colaboração no *Jornal das Famílias* tende a ser tomado, no que concerne aos contos, como um divisor de águas entre as polêmicas fases de produção do escritor. A sua estreia n’*A Estação* em 1879 coincide com a época da famosa crise dos quarenta anos e com o período de elaboração das revolucionárias *Memórias póstumas de Brás Cubas*. No entanto, nesse período considerado pela crítica como um momento de redefinição estética e de uma guinada radical da produção ficcional do autor, identificam-se narrativas que reensaíam as proposições temáticas e rearticulam estruturas narrativas outrora desenvolvidas na fase inicial de sua colaboração no *Jornal das Famílias*.

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

A parte literária, por sua vez, era composta especialmente para a edição brasileira, contando, para tanto, com a colaboração de autores

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

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

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

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

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

[Nas figuras femininas de suas obras transparece] a beleza moral pela vibração do sentimento, [...] a intenção de elevar a mulher [...].

[Nas páginas da *Estação*] sempre há de haver a nota feminina e a nota pueril, o amor da mulher e o riso da criança (*A Estação*, 15 jun. 1885, p. 45 e 48).

Como se observa, na delimitação dos assuntos de interesse da mulher, influi uma concepção do feminino bastante característica do século XIX, segundo a qual a mulher figura como um ser frágil, “pueril”, de “sentimentos brandos e piedosos”, assinalado pelo signo do amor e da maternidade, cujas virtudes morais devem ser resguardadas com diligência. Esses conceitos estão nitidamente entranhados nas propriedades do discurso dos editoriais da revista e nos critérios que orientam a seleção das matérias que devem compor as suas páginas, evidenciando a preocupação com a amenidade dos temas, a moralidade das concepções e o enaltecimento dos sentimentos nobres, da sensibilidade materna e do pudor feminino. Dentro desse círculo de interesses, há uma nítida subtração de assuntos relacionados à política, vista como objeto de domínio exclusivamente masculino. À

mulher, cumpre falar de coisas mais amenas e delicadas, como flores, poesias e histórias sentimentais, moda, vida social e cultural, etiqueta, higiene, decoração, utilidade doméstica etc.

Desse modo, a literatura publicada n' *A Estação* situa-se numa posição intermediária entre a arte e o passatempo, misturando-se com produções didáticas e recreativas que, talvez, induzissem as leitoras a tomar todo o conjunto textual da revista como leituras de passatempo. Atentando para o segmento de público que consumia a literatura publicada n' *A Estação*, as produções de Machado de Assis apresentam, de maneira geral, uma temática afinada aos interesses do leitorado feminino. O foco de análise das narrativas tende a incidir sobre a psicologia feminina, perscrutando sentimentos inconfessáveis, vaidades e pretensões de classe. A leitura, no entanto, exige certa cautela da parte da leitora, já que as referências aliciadoras e lisonjeiras que lhe são destinadas estão quase sempre carregadas de malícia e ironia.<sup>2</sup>

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

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

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

---

<sup>2</sup> Para uma análise mais detalhada do perfil editorial da revista *A Estação*, conferir Crestani (2014).

instituição antiga nesta cidade (*A ESTAÇÃO*, 15 ago. 1881, p. 182).

Consciente das condições incipientes em que se encontrava a educação da mulher no Brasil do século XIX, o escritor empenha-se, nos diversos gêneros em que exercitou sua arte literária, na formação do leitorado feminino brasileiro. Essa dimensão formativa da literatura machadiana manifesta-se ostensivamente nas narrativas publicadas pelo autor no decorrer de sua colaboração na revista *A Estação*, como se observa no primeiro texto que o escritor remeteu ao periódico, sob o título “Curiosidade” (*A ESTAÇÃO*, jan. a jun. 1879), o qual guarda uma expressiva afinidade com as histórias publicadas anteriormente no *Jornal das Famílias*.

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

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

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

Seguindo esse modo de construção narrativa, a protagonista da história, Carlota, é apresentada numa condição de comprometimento afetivo similar a de Eugênia; enquanto esta é casada, aquela é noiva de Conceição. Em ambas as narrativas, a situação dramática é instaurada por ocasião de um espetáculo teatral, em que as protagonistas se deparam com um misterioso admirador que provoca nelas uma dupla reação: a satisfação da vaidade

feminina e a irritação pelo atrevimento do admirador. O episódio subsequente é desenvolvido, em ambas as histórias, com base no expediente da carta anônima que, novamente, tem um efeito dúplice sobre as personagens, desencadeando certa confusão emocional: “Nesse mudar de resoluções, ia amarrotando o papel, cheia de uma comoção, que não era de raiva, nem de indignação. / — Que atrevimento! dizia ela” (*A ESTAÇÃO*, mar. 1879, p. 52). Na sequência, a narrativa prossegue, igualmente, com a representação da visita surpresa do misterioso admirador (Borges) à casa de Carlota. De modo similar, a reação da personagem feminina é marcada pela hesitação em relação à identidade e às intenções do “novo pretendente” (apaixonado ou sedutor vulgar?). A similaridade das situações representadas permite perceber não só a reutilização da estrutura “sinusoidal” da narrativa folhetinesca publicada anteriormente no *Jornal das Famílias*, como também o processo de reescritura que se evidencia nitidamente na elaboração de “Curiosidade”.

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

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

No que concerne às soluções temáticas, observa-se uma interação similar entre as narrativas em questão. Mediante a condição de comprometimento em que cada protagonista se encontra, os textos exploram os conflitos morais decorrentes da luta entre dever e desejo, razão e emoção, atração e repulsa. Essa tensão entre forças contrárias – protótipo do antagonismo entre o bem e o mal – é representada, nesta última narrativa, por meio da imagem do embate entre anjos e demônios, conforme consta da seguinte passagem: “Uma semana depois da carta, meteu-se o diabo de permeio neste negócio, que bem podia ser acabado pelos anjos” (AE, mar. 1879, p. 52).

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

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

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

Por meio dessa referência à peça de Alencar e aos fatores que

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

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

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

Além das particularidades da leitura de Carlota, a narrativa explora também o modo como o público feminino tende a recepcionar as produções teatrais, denunciando criticamente a tendência de tomar o espetáculo como

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

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

Pode-se considerar que a trajetória da personagem feminina, no decorrer da narrativa, mantém evidentes conexões com os propósitos didáticos do programa editorial da revista *A Estação*, alertando as leitoras para os perigos e consequências que podem decorrer de uma “funesta curiosidade”. A experiência malograda da personagem feminina converte-se também em uma sugestão metalinguística, uma vez que o engodo de Carlota é motivado por uma fruição inadequada do texto literário, que estabelece uma transposição direta entre ficção e realidade. As conotações críticas e irônicas que perpassam a representação de suas práticas de leitura evidenciam o investimento da narrativa machadiana na formação do público leitor, salientando a importância do distanciamento crítico e da necessária distinção entre ficção e realidade.

As oscilações do comportamento de Carlota e a constituição contraditória de sua personalidade evidenciam a intenção do autor de infundir densidade moral e psicológica na personagem representada. No entanto, essa disposição não é acompanhada de procedimentos formais capazes de

promover uma complexidade narrativa correspondente à ambiguidade pretendida na representação dos caracteres. Em vez disso, investe-se, didaticamente, na renovação das práticas de leitura, chamando a atenção das leitoras para uma forma diferenciada de se definir a constituição moral das personagens, com vistas a suspender o sistema de oposições simplistas da caracterização maniqueísta e edificante.

A despeito dos propósitos didáticos da narrativa, — introdução do código realista e conscientização a respeito do estatuto ficcional da literatura, — nota-se claramente que o texto não apresenta inovações significativas, repetindo simplesmente as estruturas já ensaiadas anteriormente em “Confissões de uma viúva moça”. A pressão imposta pelo ritmo constante de produção exigido pela imprensa periódica, somada a um período em que Machado enfrentava complicações de saúde, levou o autor a reaproveitar uma fórmula já testada para atender os interesses imediatos da produção comercial.<sup>3</sup>

#### “SINGULAR OCORRÊNCIA”: PERMANÊNCIA DO TEMA E APERFEIÇOAMENTO DA FORMA

Simultaneamente às publicações na revista *A Estação*, Machado de Assis colaborava também na *Gazeta de Notícias*, fundada em 1875 por Ferreira de Araújo. Diferentemente dos periódicos anteriores, a *Gazeta* assumia o feitiço de jornal noticioso e visava a um público amplo e diverso. O periódico ocupou uma posição de destaque em meio ao jornalismo brasileiro, conforme se pode constatar pela bibliografia crítica sobre a imprensa brasileira do século XIX, que é unânime em afirmar a importância de suas inovações técnicas e de sua inusitada democratização da informação. Os investimentos na acessibilidade, neutralidade, autonomia e modernidade da sua publicação fizeram da *Gazeta de Notícias* a instância de consagração mais ambicionada pelos intelectuais brasileiros do final do século XIX. Estar entre os seus colaboradores era sinônimo de prestígio e de notoriedade para jornalistas e literatos.

A despeito de seu perfil editorial diferenciado, a representação do feminino permanece como uma temática bastante constante das narrativas que Machado de Assis remeteu a esse periódico. Exemplo disso é o conto “Singular ocorrência” — publicado na *Gazeta de Notícias* em 30 de maio de 1883 e republicado na coletânea *Histórias sem data* em 1884, — em que se

---

<sup>3</sup> De acordo com Bourdieu (1996), a produção comercial, preocupada com a rentabilidade, recorre a “formas preestabelecidas” (estruturas testadas concebidas segundo receitas seguras e confirmadas) para atender a “demandas preexistentes” (satisfação das expectativas do grande público), tendo em vista o “sucesso imediato” e “a curto prazo”.

observa a permanência do debate em torno de um dilema moral da conduta feminina. A persistência desse enfoque temático ao longo da carreira do escritor resultaria em verdadeiras obras-primas, como é o caso, por exemplo, do romance *Dom Casmurro* (1899) e do conto “Missa do galo” (*A Semana*, 1894), evidenciando a obsessão machadiana pela representação de figuras femininas envolvidas em conflitos morais.

O conto “Singular ocorrência” reensaia um tema romântico por excelência, o da prostituta regenerada, deixando transparecer um nítido diálogo com o romance *Lucíola* (1862), de José de Alencar, e com a peça *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho. Nesse conto, a prostituta Marocas apaixonou-se por Andrade, “despediu todos os seus namorados” e passou a viver só para ele, “não querendo outra afeição, não cogitando de nenhum outro interesse”. O conflito dramático é instaurado por ocasião de uma festa de São João, quando Andrade, que era casado, precisou acompanhar a família a uma festa na Gávea. Encontrando-se desamparada, numa noite em que todos estavam reunidos com suas famílias, Marocas seduziu e se entregou a Leandro, “um sujeito reles e vadio”. No dia seguinte, Andrade tomou conhecimento do caso por meio do próprio Leandro que, sem saber da relação entre ele e Marocas, contou-lhe a “fortuna rara” que tivera na véspera. Andrade rompeu com Marocas que, desesperada, desapareceu de casa. Aflito com a situação, Andrade passou o dia todo em “pesquisas inúteis”. Ao se reencontrarem, “caíram nos braços um do outro”.

Nenhum deles tornou ao assunto; livres de um naufrágio, não quiseram saber da tempestade que os meteu a pique. A reconciliação fez-se depressa. O Andrade comprou-lhe, meses depois, uma casinha em Catumbi; a Marocas deu-lhe um filho, que morreu de dois anos. Quando ele seguiu para o Norte, em comissão do governo, a afeição era ainda a mesma (*GN*, 30 maio 1883).

Depois de algum tempo, Andrade morreu na província; “Marocas sentiu profundamente a morte, pôs luto, e considerou-se viúva”. Incapaz de entender as motivações que impulsionaram o ato de Marocas, o narrador considera-o como um fruto do acaso, “que é um deus e um diabo ao mesmo tempo...”. Por outro lado, o interlocutor interno que acompanha a sua narração defende a hipótese de uma “nostalgia da lama”, aludindo à peça *A Dama das Camélias*. Sem estabelecer uma apreciação unívoca para a conduta moral da personagem, o conto é encerrado com uma expressão do narrador que atesta a abertura da obra: “Enfim coisas!”

A despeito da permanência da discussão temática em torno de um dilema moral da personagem feminina, a representação dessa problemática

no conto “Singular ocorrência” adquire uma finura psicológica não alcançada pelas narrativas publicadas anteriormente no *Jornal das Famílias* e n’*A Estação*. Na opinião de John Gledson, o conto se ajusta plenamente às “maneiras maliciosas de Machado com seus leitores [de] propor duas soluções, nenhuma das quais verdadeira. Assim como no caso da possível inocência de Capitu, quando vemos a possibilidade de outra explicação, a história ganha outras dimensões” (GLEDSON, 1998, p. 48).

A caracterização de Marocas é elaborada por intermédio de uma interação dialógica entre o narrador e um interlocutor interno do texto, promovendo, assim, um jogo dinâmico entre acusações e defesas, entre a indicação de atributos positivos e negativos. Essa forma de representação desvela os contornos psicológicos e as contradições interiores da personagem, conferindo ao conto certo *status* de modernidade à narrativa. Nesse sentido, Antonio Candido chama a atenção para a relatividade dos atos humanos representados nesse conto, assinalando a impossibilidade de enquadrá-los dentro dos padrões rígidos e inflexíveis da moral vigente. Na opinião do autor, seria impraticável uma explicação do ato insólito da personagem, assim como seria impossível definir o sentimento que a exprime melhor: a fidelidade ou a transgressão?

Os atos e os sentimentos estão cercados de um halo de absurdo, de gratuidade, que torna difíceis não apenas as avaliações morais, mas as interpretações psicológicas. Alguns decênios mais tarde, Freud mostraria a importância fundamental do lapso e dos comportamentos considerados ocasionais. Eles ocorrem com frequência na obra de Machado de Assis, revelando ao leitor atento o senso profundo das contradições da alma (CANDIDO, 1977, p. 28).

Somando-se à sutileza psicológica percebida na representação ambígua da personagem feminina, o conto publicado na *Gazeta de Notícias* apresenta um sensível aperfeiçoamento em sua configuração formal em comparação às narrativas publicadas no *Jornal das Famílias* e n’*A Estação*. Inicialmente, cumpre destacar a própria extensão da narrativa que, nas republicações recentes, mantém-se numa marca inferior a dez páginas. Além disso, deve-se considerar o fato de este terceiro conto ter sido publicado num único número do periódico, dispensando, portanto, a estrutura folhetinesca e os cortes sistemáticos característicos da ficção em jornal. Desse modo, percebe-se que as condições de produção literária oferecidas pela *Gazeta de Notícias* contribuem para a economia narrativa que se observa em sua composição textual.

Além da sua concisão, o conto se destaca — em relação às narrativas remetidas aos demais periódicos — pela agilidade do ritmo narrativo, que dispensa a descrição de dados externos à ação representada. Dessa forma, as personagens são apresentadas no próprio decurso da ação, intensificando a dramaticidade da narrativa. A configuração formal do conto também é determinada pela interação dialógica entre o narrador e o interlocutor interno do texto, e pela articulação entre o tempo da história e o da narração. O efeito resultante da combinação dessas propriedades narrativas é a complexidade da dinâmica textual que organiza o conto, o que demanda um esforço reflexivo da parte do leitor durante o ato da leitura.

Afora essas propriedades narrativas, um procedimento formal decisivo para a obtenção do efeito estético pretendido pelo texto é a acertada escolha do foco narrativo. Assumindo a perspectiva de uma *testemunha*, o narrador recupera as situações vivenciadas por Marocas e Andrade por meio da técnica da narração retrospectiva. Para demonstrar a importância dessa perspectiva narrativa para a representação da motivação enigmática que caracteriza a personagem feminina, cumpre averiguar, inicialmente, as formulações teóricas referentes à categoria do *narrador-testemunha*. Explorando as especificidades dessa categoria formulada por Norman Friedman, Ligia Chiappini Moraes Leite ressalta os seguintes aspectos:

Ele narra em 1ª pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. [...] / No caso do “eu” como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos (LEITE, 1987, p. 37-8).

A adequação da perspectiva narrativa ao ângulo de visão de uma *testemunha* permite ao narrador criar condições favoráveis à formulação do enigma inextricável que circunda a personagem feminina. Evidentemente, se a narrativa fosse relatada por um narrador-protagonista ou por um narrador onisciente, haveria uma abertura para a exploração dos contornos da consciência da personagem, possibilitando, assim, uma explicação do enigma a partir da investigação dos motivos interiores que impulsionaram a atitude determinante da “singular ocorrência”.

No entanto, tendo em vista a criação desse enigma insondável, o foco narrativo é ajustado às limitações do ângulo de visão do *narrador-testemunha*, o qual não detém o poder de perscrutar as motivações interiores das personagens, impossibilitando uma explicação segura sobre as motivações do ato insólito da figura feminina. Assim, mantendo-se coerente com a condição assumida, o narrador investe na afirmação da veracidade da história, empenhando-se em comprovar as fontes em que obteve as informações relatadas, como se observa em diversas passagens da narrativa: “[...] foi então que me contou a anedota do Rocio”; “Não me encobriu nada; contou-me tudo com um riso de gratidão nos olhos [...]. Eu tinha a confiança de ambos. Jantávamos às vezes os três juntos”; “Pouco a pouco estabeleceu-se intimidade entre nós”.

Graças a essa intimidade que mantém com Andrade, o narrador consegue *testemunhar* grande parte das situações vivenciadas pelos amantes. Em todo caso, mesmo as ações não presenciadas pelo narrador são referidas de modo a inspirar a confiança do leitor sobre a autenticidade de sua narração: “A cena que se seguiu, foi breve, mas dramática. Não a soube inteiramente, porque o próprio Andrade é que me contou tudo, e, naturalmente, estava tão atordoado, que muita coisa lhe escapou” (*GN*, 30 maio 1883, p.1).

Portanto, a eficiente adequação do foco narrativo ao olhar do *narrador-testemunha* propicia o alcance da ambiguidade e da indeterminação narrativa visadas pelo texto machadiano. Essa indeterminação resultante da configuração formal conferida ao conto promove a sua afirmação como “obra aberta” e plurissignificativa, assegurando a inesgotabilidade da sua mensagem. Essas propriedades se ajustam às palavras finais trocadas entre o narrador e seu interlocutor: “— Tudo se explicou? / — Coisa nenhuma. Nenhum deles tornou ao assunto”. Se o narrador desconsidera a possibilidade de se obter uma explicação exata e verdadeira para o ato insólito da personagem, é inútil o esforço do leitor na tentativa de resolver a ambiguidade narrativa formulada pela adequação estratégica do foco narrativo. Desse modo, a hesitação do interlocutor ao final da narrativa (“Realmente, há ocorrências bem singulares, se o senhor não abusou da minha ingenuidade de rapaz para imaginar um romance...”) assume uma função metalinguística, procurando despertar o leitor para a artificialidade da construção narrativa e para a necessidade de se conceber o texto literário como representação, jogo narrativo e proposição lúdica. Assim, em vez do investimento de esforços na resolução do enigma, o leitor deve privilegiar uma apreciação crítica do texto, a fim de desfrutar o prazer estético propiciado pelo processo de construção da dinâmica textual da narrativa machadiana.

Assim, o conto “Singular ocorrência”, investindo em fatores tais como economia textual, ambiguidade, indeterminação, estruturação aberta, complexidade e sutileza psicológica na representação das figuras, diferencia-se das narrativas publicadas nos outros periódicos pela articulação de uma dinâmica textual que visa a formar um novo leitor, desautorizando as práticas tradicionais de leitura que dispensam a apreciação crítica e o esforço reflexivo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários Escritos*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp. 13-32.

CRESTANI, Jaison Luís. *Machado de Assis no Jornal das Famílias*. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis e o processo de criação literária*. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2014.

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

FARIA, João Roberto. Leituras da História da Literatura: o nacionalismo de Alencar. Disponível em: <http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/textosraros/alencar.htm>. Acesso: 28 fev. 2010.

*GAZETA DE NOTÍCIAS*. Rio de Janeiro, 1875-1897.

GLEDSON, John. Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo. In: ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Contos: uma antologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 1.

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

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

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

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

Data de recebimento: 28 de fevereiro de 2018

Data de aprovação: 30 de abril de 2018