



**ESTRATÉGIAS FEMININAS E CASAMENTOS SUSPEITOS: UMA LEITURA INTERTEXTUAL DO CONTO “ERNESTO DE TAL”, DE MACHADO DE ASSIS.**

**FEMININE STRATEGIES AND MARRIAGES SUSPICIOUS: A INTERTEXTUAL READING OF THE STORY “ERNESTO DE TAL”, DE MACHADO DE ASSIS.**

Cilene Margarete Pereira\*

**RESUMO:** Este artigo propõe discutir, a partir do conto “Ernesto de tal”, de *Histórias da meia noite* (1873), os aspectos sociais presentes na construção das personagens machadianas e as intervenções do narrador, desconfiado da adequação amorosa de homens e mulheres ao casamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** personagens; suspeita; casamento.

**ABSTRAT:** This article proposes to argue, from the story "Ernesto de tal", of *Histórias da meia noite* (1873), the social aspects in the construction of the feminine and maculine characters and the interventions of the narrator, distrustful of the loving adequacy of the woman and man to the marriage.

**KEYWORDS:** characters; suspicion; marriage.

O conto “Ernesto de tal”, presente na segunda coletânea de narrativas de Machado de Assis, *Histórias da meia noite* (1873), foi publicado inicialmente nas páginas do *Jornal das Famílias*, revista dedicada à família brasileira da época imperial, sobretudo às mulheres, nos meses de março de abril de 1873. A história do conto gira em torno de uma triangulação amorosa entre o tal Ernesto, moço simples e palerma (mas dado a rompantes amorosos), Rosina, a mocinha casadoira infiel, e uma terceira personagem de curiosa alcunha, “o rapaz de nariz comprido”. Contado como uma simples história de escolha matrimonial feminina, “Ernesto de tal” expõe outros aspectos importantes sobre o casamento no século XIX, marcando sua importância como instrumento de ascensão social feminina e discutindo o papel do amor (e da satisfação da mulher)

---

\* Doutorada em Teoria e História Literária pela Unicamp, professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Portuguesa do Colégio Sagrado Coração de Jesus/Campinas, autora de *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires* (Ed. Annablume/FAPESP) e de ensaios em periódicos especializados nacionais e internacionais. Email: polly21@terra.com.br.



no contrato. O conto apresenta também a interferência sutil de um narrador suspeito quando à realização amorosa do casal, apontando outra versão sobre a história final do casamento.

### 1) O “programa” feminino.

Em narrativas como “O segredo de Augusta” e “Luís Soares”, de *Contos Fluminenses* (1870), as imagens conjugais construídas pelos homens machadianos estavam ausentes de quaisquer aspectos relativos ao mundo amoroso e quando faziam referências a ele era apenas para encenar o papel de jovens enamorados, necessário à farsa e ao logro das personagens envolvidas no “negócio do casamento”. O casamento era visto como um meio lícito de assegurar ao homem um patrimônio, responsável por uma vida confortável e totalmente ociosa. Em “Ernesto de tal”, essa concepção interesseira do matrimônio está associada à personagem feminina, que observa no jogo amoroso a mesma prática negociada dos homens machadianos de outras histórias. Rosina, a personagem em questão, tem um objetivo determinado: a elevação do *status* social por meio de um dos únicos procedimentos possíveis à mulher no século XIX, o casamento. Se para homens como Luís Soares (“Luís Soares”) e Gomes (“O segredo de Augusta”) ficam sugeridos outros modos de alcançar novamente a riqueza e manter o *status* social (o trabalho e/ou a carreira política); no caso das mulheres, o único caminho é apelar para um bom contrato matrimonial, garantidor dessa mudança social perseguida por muitas personagens femininas da segunda fase machadiana. “Ernesto de tal” é, nesse sentido, um conto importante para a configuração desse tipo feminino na obra de Machado.

As intenções de Rosina, leitor curioso, eram perfeitamente conjugais. Queria casar, e casar o melhor que pudesse. Para este fim aceitava homenagem de todos os seus pretendentes, escolhendo lá consigo o que melhor correspondesse aos seus desejos, mas ainda assim sem desanimar os outros, porque o melhor deles podia falhar, e havia para ela uma cousa pior que casar mal, que era não casar absolutamente.

Este era o programa da moça. (HMN, p. 135).<sup>1</sup>

Mais do que fazer um excelente casamento, o “programa” da mocinha namorada revela seu desejo de assumir o papel distinguível de esposa, aprofundando o significado e a valorização do papel matrimonial de personagens como Augusta (“O segredo de Augusta”) e Carlota (“As bodas de Luís Duarte”)<sup>2</sup>, de *Contos Fluminenses* e *Histórias da meia noite*, respectivamente. Se nestes

<sup>1</sup> A referência à obra machadiana obedecerá ao seguinte critério: iniciais das obras, seguidas de volume (caso houver) e número de páginas.

<sup>2</sup> “As bodas de Luís Duarte” foi publicado depois de “Ernesto de tal”, nos meses de junho e julho. Parece-nos, entretanto, ser possível pensar que a importância do casamento para a mulher da época estava no cerne das



contos vemos que o casamento deve ser entendido como um elemento que garante o prestígio social da mulher; aqui, essas mesmas prerrogativas estão presentes e mais evidenciadas pelo narrador. Nota-se, nesse sentido, o tom rotineiro com o qual ele esclarece o “leitor curioso” sobre o programa de Rosina, que, ainda que tenha interesse em alcançar um lugar privilegiado no mundo social, quer mesmo é abandonar a condição de solteira. Ora, todas as mulheres são, a princípio, solteiras e, portanto, iguais, é o casamento que altera a posição feminina e que lhes garante maior liberdade.<sup>3</sup>

É claro que para assumir este importante *status* social, a mulher oitocentista, representada por Rosina, utiliza determinadas estratégias, aspecto que, segundo Lúcia Miguel-Pereira, é ressaltado por Machado de Assis em seus primeiros romances, a fim de “sempre justificar os cálculos – e mostrar o valor da ambição” quando há uma mudança de *status* social com o matrimônio (MIGUEL-PEREIRA, 1949, p. 119). A autora mostra como o escritor da “primeira fase” vai elaborando a justificativa do cálculo em suas personagens femininas. Nesse sentido, à medida que pensamos a vida como uma espécie de jogo social, no qual os lances amorosos é parte indissociável, vão se atenuando os “males” cometidos por essas personagens tão ambiciosas quanto desejosas de amor. Aliás, esse parece ser mesmo o duplo objetivo da mulher machadiana: a junção entre amor (escolha) e ambição social, expresso em *A mão e a luva* nos termos de combinação entre “o sentimento e a razão, as tendências da alma e os cálculos da vida.” (OC, I, p. 233).

A perspectiva de Lúcia Miguel-Pereira em relação ao cálculo feminino é também apontada por Silviano Santiago ao salientar a necessidade das máscaras sociais, nas mulheres machadianas (e nas de carne e osso do século XIX), associada ao jogo social disposto no casamento. Segundo o crítico,

para se passar do amor ao casamento, o homem e a mulher se entregam a diversos jogos sociais. As várias formas de jogo são baseadas em posições opostas e complementares, que definem a sua posição dentro da sociedade: a liberdade e a prisão, o sentimento e a razão. À multiplicidade de experiências que o homem pode ter, por ser livre, corresponderá na jovem solteira ao uso, caso queira a liberdade, de múltiplas máscaras. (SANTIAGO, 1978, p. 33).

---

preocupações de Machado ao compor ambas as histórias e personagens, e que o fato de ordená-las de maneira temporal inversa, em livro, sugere que “Ernesto de tal” deva ser lido como um completo às alusões contidas em “As bodas de Luís Duarte”.

<sup>3</sup> Essa idéia de singular liberdade é bem expressa por uma das personagens femininas de “Qual dos dois”: “Amélia casara-se com Valadares como casaria com outro qualquer; simples mudança de estado. Comprou a liberdade sob a forma de uma prisão. Contratou um braçeiro para os dias em que lhe conviesse sair a pé; e um protetor para abrigar a sua existência, a sua reputação. Com estas condições, qualquer noivo lhe servia. O que estava mais à mão foi o escolhido.” (HR, p. 278).



É evidente, no entanto, que essa multiplicidade de máscaras necessária à mulher, associada à ascensão social por meio do casamento, explicita contornos éticos e morais mais profundos. Mais do que isso, as implicações morais nascem do modo como a mulher utiliza determinadas estratégias para alcançar o *status* social (e existencial) do valoroso papel de esposa. Por esta lógica as atitudes loureiras de Rosina e de tantas outras personagens femininas de Machado são tidas como uma regra social válida (mas invisível) ao programa conjugal da mulher, por mais que deponham momentaneamente contra sua imagem moral, que deve ser, acima de tudo, preservada dos questionamentos alheios, sobretudo porque essa dissimulação pode ser associada ao adultério mais tarde.<sup>4</sup> Ao invés de se concentrar em um único pretendente, a mocinha de “Ernesto de tal” abre seu leque de possibilidades, fazendo um perigoso (mas calculado) jogo amoroso, em que a vitória corresponde ao casamento e talvez à mudança da condição social.

Rosina evidencia as artimanhas femininas para se chegar ao casamento, distanciando-se das imagens resignadas de algumas mulheres, à medida que se aproxima da figuração da mulher pecadora, as adúlteras e prostitutas machadianas.<sup>5</sup> Está aí um dos pontos-chaves da concepção da figura feminina já na prosa inicial de Machado: fazer com que ela se desloque das imagens padrões da mulher no século XIX, representadas, segundo observa Anne Higonnet, a partir de dois pólos antagônicos:

um normal, ordenado e tranquilizador, o outro desviante, perigoso e sedutor; de um lado, a vida familiar regrada; do outro, prostitutas profissionais, activistas e a maior parte das mulheres trabalhadoras, assim como as mulheres de cor. (...) as mulheres de feminilidade normal eram representadas como admiráveis, virtuosas, felizes ou recompensadas, enquanto as mulheres de feminilidade desviante eram representadas como ridículas, depravadas, miseráveis ou castigadas. (HIGONNET, s/d, p. 299).

O que Machado parece buscar é uma imagem feminina que oscile entre estes dois pólos de representação da mulher, apelando para uma figura mais ambígua e encenadora e, sobretudo, consciente desses qualificativos e de sua posição social. Já nesses primeiros contos vemos o

---

<sup>4</sup> Silvano Santiago observa ainda que “a dissimulação feminina é um dado que existe e existirá na sociedade que Machado descreve, e que pode ser observado em toda jovem que se enamora e deseja casar-se. É conseqüência da sua posição frente ao homem, dentro da sociedade, e de modo algum pode ser tomado como exemplo de futura traição.” (SANTIAGO, 1978, p. 41). Se no caso de Capitu o argumento faz todo o sentido, não é da mesma forma que podemos estendê-lo a Rosina, a propósito de algumas constatações do narrador do conto, conforme veremos.

<sup>5</sup> Quando Machado publica “Ernesto de tal” (1873), já havia esboçado a figura da cortesã Cecília (*Ressurreição*), rascunho tímido da inesquecível Marcela de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.





esforço do escritor para compor a mulher em sua integridade, fugindo, como observa Luiz Roncari, desses dois estereótipos femininos da época, o romântico e o naturalista: “a mulher romântica altamente idealizada, etérea e espiritualizada, ou a Eva dominada pela densidade corporal, e por isso mesmo mais sujeita às tentações demoníacas ou aos impulsos fisiológicos.” (RONCARI, 2007, p. 200-1).<sup>6</sup>

Mas se as ações da personagem feminina em “Ernesto de tal” se limitam ao exercício do poder de sedução com o objetivo de fazer-se esposa; aos olhos do homem isso se torna uma espécie de ofensa à sua autoridade masculina, que precisa ser logo punida. É, no entanto, apenas na aparência que o conto guarda valor de lição moral às mocinhas casadoiras da época, já que em sua essência ele acaba por firmar um tipo de mulher padrão na ficção machadiana (sedutora e calculista), trazida possivelmente das aspirações conjugais das mulheres reais dos oitocentos, sobretudo se considerarmos que a “meia-vitória” final da personagem “exala uma moral ambígua.” (HMN, p. 14). Essas disposições iniciais da mulher machadiana, já asseguradas em parte por algumas figuras femininas de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*, impõem uma perspectiva diversa em sua compreensão, que nasce também de uma lógica social discriminatória e limitadora. Vemos, portanto, que por mais que as mulheres machadianas nos pareçam, num primeiro momento, tontas, submissas ou esquemáticas; nos detalhes (e lacunas) assumem posições contrárias, mediadas, no entanto, pelo próprio contexto histórico e social do qual fazem parte.

Um primeiro elemento que se revela importante na concepção de Rosina diz respeito à sua ambição social e econômica. Não há entre os prováveis maridos da moça nenhum que se destaque neste aspecto; pelo contrário, todos são bem pouco atraentes e distantes da riqueza necessária a uma vida de conforto e luxo, requestada pela moça.

Rosina não era inteiramente avessa aos impulsos do coração e à filosofia do amor; mas tinha ambição de figurar alguma coisa, morria por vestidos novos e espetáculos freqüentes, gostava enfim de viver à luz pública. Tudo isso podia dar-lhe, com o tempo, o rapaz de nariz comprido, que ela antevia já na direção da casa em que trabalhava; o Ernesto porém era difícil que passasse do lugar que tinha no arsenal, e em todo o caso não subiria muito nem depressa. (HMN, p. 131).

<sup>6</sup> É importante observar, no entanto, que este mesmo padrão feminino ocorrer no Romantismo, que fixa a mulher a partir dessas duas imagens opostas: virginal e pura ou associada ao demônio, por meio de sua fatalidade. Mario Praz explica que “na primeira parte do romantismo até cerca da metade do século XIX, há muitas mulheres fatais na literatura, mas não existe o tipo da mulher fatal do mesmo modo que existe o tipo de herói byroniano” (PRAZ, 1996, p. 181), isto é, há uma multiplicidade de tipos femininos que encarnam a fatalidade, tais como as vampiras, ciganas, mulheres exóticas, todas de temperamento sexual explosivo.



Contrapostos os dois parques pretendentes às duas condições possíveis ao homem (branco) brasileiro oitocentista (a riqueza ou a pobreza), fica claro que a própria moça não tem muita opção. Resta-lhe escolher entre homens livres e independentes de favores explícitos (na medida do possível): um empregado do comércio, com chances de ascensão profissional; outro, um funcionário público reles, sem pretensão e apadrinhamento necessários aos altos cargos. Ambos os pretendentes da moça estão distantes de serem ricos e bens instruídos, estes sim alvos da perseguição bem dirigida de certas mulheres. De qualquer modo, a focalização do narrador nas considerações e desejos da moça, ainda que também fruto dos “impulsos do coração”, a mostra dotada de interesse financeiro suficiente para qualificá-la de ambiciosa. E quais são suas ambições? Figurar entre as damas elegantes e luxuosas da corte, em escala social nitidamente inferior à de mulheres como Augusta e Eugênia (“Confissões de uma viúva moça”), de *Contos Fluminenses*. O que fica nítido é o desejo feminino de elevação do *status* social, mesmo que ele se realize através de uma necessária e árdua escalada do marido, no qual o primeiro passo para a mulher é, claro, a realização do casamento mais conveniente. Percebe-se, aqui, que a imagem feminina se molda e se desdobra a partir da figura marital, realizando através dela suas próprias ambições sociais.

Se os pretendentes “oficiais” de Rosina não chegam a ser homens ricos e bem relacionados, é que a própria moça não é também uma boa escolha matrimonial para eles; isto é, ela não possui os cabedais necessários para atizar a ambição masculina, apesar de graciosa: “Não veste com luxo porque o tio não é rico; mas ainda assim está garrida e elegante. Na cabeça tem por enfeite apenas dous laços de fita azul.” (HMN, p. 127). As lições conscientes de outra mocinha machadiana, Raquel, de “Ponto de Vista” (*Histórias da meia noite*), revelam bem o modelo feminino que atraí os homens ao casamento.

... Anda agora aqui em casa um sujeito que nos foi apresentado há pouco tempo; qualquer outra moça ficaria presa pelas maneiras dele; a mim não me faz a menor impressão.

E por que?

A razão é simples; toda a graça que ele ostenta, toda a afeição que simula, todos os cortejos que me faz, quer saber o que é, Luísa? é que eu sou rica. (HMN, p. 198).

Rosina está distante das condições sociais e materiais da romântica Raquel de “Ponto de vista”. Vieira, tio da namorada de Ernesto, é também apenas mais um cultuador das exterioridades que a sobrinha anseia alcançar com o casamento: “- Ah! esquecia-me avisá-lo de uma cousa, disse Vieira que já havia dados alguns passos; como vai o subdelegado, que além disso



é comendador, eu desejava que todos os meus convidados aparecessem de casaca.” (HMN, p. 125). Gente com pretensão de riqueza e luxo, que encena as excentricidades dos que não possui grande coisa. Tal Rosina, tal o tio. Tal uma camada não desprezível da sociedade fluminense do século XIX, a considerar a obra machadiana.

Voltamos, pois, à junção de dois pólos perfeitamente conciliáveis nos ideais de Rosina: amor e ambição.

Uma moça que professasse ideias filosóficas a respeito do amor e do casamento diria que os impulsos do coração estavam antes de tudo. Rosina não era inteiramente avessa aos impulsos do coração e à filosofia do amor; mas ... (HMN, p. 131, grifo nosso).

Certamente que não, mas isso de maneira alguma quer afirmar que a parcela de cada uma das questões está bem equilibrada na cabecinha da moça. Muito pelo contrário, são aspectos absolutamente exteriores e distantes da concepção amorosa que falam ao coração e à razão da menina. Desromantizada, Rosina não traz em si os elementos de idealização amorosa e matrimonial presentes em outras personagens machadianas nestes primeiros contos, como a própria Raquel, de “Ponto de Vista”, e Estevão Soares, de “A mulher de preto”, este último de *Contos Fluminenses*. Talvez por isso mesmo Rosina não esteja associada à literatura romântica, como estavam outras personagens de Machado. Mais do que sentimentos e imagens idealizadas do amor, o que se percebe na menina é o desejo de realização social e econômica através de um casamento bem refletido, tramado a partir de uma escolha muito mais racional do que emocional.

O rapaz de nariz comprido (...) proferiu algumas palavras que a moça ouviu derretida e envergonhada, entre vaidosa e modesta. O que ele dizia era que Rosina não só era a flor do baile, mas também a flor da rua do Conde, e não só a flor da rua do Conde, mas também a flor da cidade inteira.

Isto era o que lhe dissera muitas vezes Ernesto; o rapaz de nariz comprido, entretanto, tinha uma maneira particular de elogiar uma moça. A graça, por exemplo, com que ele metia o dedo polegar da mão esquerda no bolso esquerdo do colete, brincando depois com os outros dedos como se tocasse piano, era de todo ponto inimitável; nem havia ninguém pelo menos, naquelas imediações, que tivesse mais elegância na maneira de arquear os braços, de concertar os cabelos, ou simplesmente de oferecer uma xícara de chá. (HMN, p. 130, grifos nossos).

Os comentários do narrador não deixam dúvida diante da figura ensaiada do “rapaz de nariz comprido”, que além de todo cerimonial estudado, veste-se ainda com a distintiva casaca, aquela que o pobre Ernesto não tinha para comparecer ao evento. De modo insinuante o narrador trata de apresentar ao leitor o rival de Ernesto, ao mesmo tempo em que configura a imagem interesseira da moça. Melhor composição física e apresentação, melhor emprego e



possibilidades de ascensão profissional; aspectos que garantem a inclinação de Rosina ao moço inominável, como se Machado estivesse a nos dizer que pouco importa aqui quem seja o namorado, conquanto ele “exista” socialmente para a mulher. Mas esta não é a única explicação para tal procedimento classificatório.

Tais aspirações da menina são correspondentes às de seu tio Vieira, que não é preciso ao menos ser consultado sobre a escolha amorosa da sobrinha: “... ele deseja a minha felicidade; e o casamento contigo é a minha felicidade maior. Ainda quando porém se oponha aos impulsos do meu coração, basta que eu queira para que os nossos desejos se realizem. Mas descansa; meu tio não porá obstáculos.” (HMN, p. 139, grifos nossos). É revelador o modo como a moça qualifica os aspectos que fazem o “rapaz de nariz comprido” ser eleito para marido: os mesmos “impulsos do coração”, que foram mais atrás levemente desconsiderados na balança do amor e da ambição, são agora relativizados pelo discurso astucioso da mocinha. Talvez porque haja uma coincidência feminina que prescreva a idéia de que da ambição nasce verdadeiramente o amor. Os tais “impulsos do coração”, alegados pela menina, servem à mesmice nula da linguagem amorosa do eleito: como forma de estereotipar ainda mais a imagem romantizada do amor e do casamento. Se a linguagem de ambos os namorados de Rosina é igual, e os “impulsos do coração” feminino não são considerados realmente, o que dissocia Ernesto e “o rapaz de nariz comprido” são apenas os aspectos exteriores que acompanham os jargões amorosos. Ou seja, mesmo desromantizada, Machado compõe sua personagem feminina preocupada com os conceitos amorosos em voga, como se fossem mais um índice externo importante na figuração do desejado marido. De outro modo, por que ensaiar em Rosina certa adesão ao discurso romântico? Fica posto que esse consentimento feminino compõe melhor a imagem da mulher no conto que, apesar de não se importar tanto com os “impulsos do coração”, necessita endossá-los a partir de um discurso estereotipado e esperado em relação aos atributos sentimentais femininos. Afinal, no século XIX, os caracteres gerais do sexo frágil são centralizados na emoção, no império dos sentimentos e da imaginação sobre o espírito.

A imagem que o narrador machadiano nos dá de Rosina é tão composta quanto à do “rapaz de nariz comprido”, que se comporta de modo visivelmente encenado; enquanto a configuração de Ernesto é feita de maneira bastante natural, como forma de ridicularizá-lo e contrapô-lo ao aspecto calculista da moça e o estudado do rival.

Aquele moço que ali está parado na rua Nova do Conde esquina do Campo da Aclamação, às dez horas da noite, não é nenhum ladrão, não é sequer filósofo. Tem um





ar misterioso, é verdade; de quando em quando leva a mão ao peito, bate uma palmada na coxa, ou atira fora um charuto apenas encetado. Filósofo já se vê que não era. Ratoneiro também não; se algum sujeito acerta de passar pelo mesmo lado, o vulto afasta-se cauteloso, como se estivesse medo de ser conhecido.

(...)

Quem o visse fazer estas subidas e descidas, bater na perna, acender e apagar charutos, e não tivesse outra explicação, suporia plausivelmente que o homem estava doudo ou perto disso. Não senhor; Ernesto de tal (não estou autorizado para dizer o nome todo) anda simplesmente apaixonado por uma moça que mora naquela rua; está colérico porque ainda não conseguiu receber resposta da carta que lhe mandou essa manhã. (HMN, p. 123-4, grifos nossos).

Nem ladrão, nem filósofo. O narrador define Ernesto por meio de negativas, anulando-o ainda mais, apesar de ser ele o protagonista da história e trazer seu nome no título. Observa-se que a propósito de negar uma maior caracterização de Ernesto, o narrador o nomeia pelo sugestivo epíteto “de tal”, explicando, no entanto, a razão do método adotado: “... (não estou autorizado para dizer o nome todo)...”. (HMN, p. 123-4). O narrador machadiano já dá mostras de seu discurso enganoso ao expressar sua intenção de não identificar a personagem masculina quando, na verdade, aponta inúmeros aspectos que podem facilmente revelá-la ao leitor: nome da esposa e do tio desta; referências ao emprego e à sociedade no armarinho com o “rapaz de nariz comprido”; locais do casamento e da residência de Ernesto e Rosina; formação da família, etc. Por que não nomeá-lo então desde já? Talvez o epíteto “de tal” revele algo bem distinto: a composição vulgar do moço, que preenche os desejos matrimoniais de Rosina apenas por ser mais suscetível às suas artimanhas. Afinal, “coisa pior que casar mal”...

As inúmeras descrições do comportamento de Ernesto o apontam como um rapaz incompreendido, carregado intencionalmente por Machado de um simbolismo passional, característica maior dos jovens enamorados. Meio desajustado, meio colérico, o jovem é apresentado a partir de altas doses de ridicularização e, ao mesmo tempo, de maneira tempestuosa, como se o narrador anunciasse algo de trágico à história. Tragicidade, diga-se de passagem, que é sugerida pelos atos masculinos (cólera, rompimento e vingança), mas devidamente aplacada pela dissimulação da mulher e pela irresolução ingênua do pobre namorado.

Havia três meses que Ernesto namorava a sobrinha de Vieira, que se carteava com ela, que protestavam um ao outro eterna fidelidade, e nesse curto espaço de tempo tinha já descoberto cinco ou seis mouros na costa. Nessas ocasiões fervia-lhe a cólera, era capaz de deitar tudo abaixo. Mas a boa menina, com a sua varinha mágica, trazia o rapaz a bom caminho, escrevendo-lhe duas linhas ou dizendo-lhe quatro palavras de fogo. Ernesto confessava que tinha visto mal, e que ela era excessivamente misericordiosa para com ele. (HMN, p. 132).



Se o capítulo I do conto tem por objetivo esboçar a imagem de Ernesto, a semelhante introdução do capítulo II, que focaliza Rosina, é o modo escolhido pelo narrador de nos garantir a distância existente entre o caráter de um e de outro, contrastando-os por meio dos gestos estudados e enganadores da mocinha casadoira:

Veja o leitor aquela moça que ali está sentada num sofá, entre duas damas da mesma idade, conversando baixinho com elas, e requebrando de quando em quando os olhos. É Rosina. Os olhos de Rosina não enganam ninguém... exceto os namorados. Os olhos dela são espertinhos e caçadores, e com um certo movimento que ela lhes dá, ficam ainda mais caçadores e espertinhos. É galante e graciosa; se o não fora, não se deixaria prender por ela o nosso infeliz Ernesto, que era rapaz de apurado gosto. Alta não era, mas baixinha, viva, travessa. Tinha bastante afetação os modos e no falar; mas Ernesto, a quem um amigo notara isso mesmo, declarou que não gostava de moscas mortas. (HMN, p. 127, grifos nossos).

A eficácia das duas descrições torna-se maior à medida que os cálculos de Rosina ficam mais evidentes e as explicações absurdamente cômicas a propósitos de seus flertes são aceitas pelo ingênuo Ernesto. Se apenas os namorados acreditam na sinceridade dos olhos travessos da menina, o “rapaz de nariz comprido” é certamente muito menos suscetível às artimanhas femininas do que Ernesto, já que, apesar de manter certas pretensões amorosas, percebe a realidade do gesto manipulativo de Rosina.

Algo que chama a atenção na composição psicológica de Ernesto é sua capacidade imaginativa associada a essa irresolução provisória. Apesar de ver com os próprios olhos todas as leviandades da namorada, ele se deixa levar pela própria imaginação ao compor tanto a narrativa do adultério feminino (que é verdadeira) quanto o equívoco de sua acusação. Um dos momentos mais marcantes é quando ele percebe, enfim, o acordo velado entre Rosina, o tio e o “rapaz de nariz comprido”:

Desisto de pintar os desesperos, os terrores, as imprecções de Ernesto no dia em que a certeza da derrota mais funda e de raiz se lhe cravou no peito. Já então lhe não bastou a negativa de Rosina, que aliás lhe pareceu frouxa, e efetivamente o era. O triste moço chegou a desconfiar que a amada e o rival estaria de acordo para mofar com ele.

Como por via de regra, é da nossa miserável condição que o amor próprio domine o simples amor, apenas aquela suspeita lhe pareceu provável, apoderou-se dele uma feroz indignação, e duvido que nenhum quinto ato de melodrama ostente maior soma de sangue derramado do que ele verteu na fantasia. Na fantasia, apenas compassiva leitora, não só porque ele era incapaz de fazer mal a um seu semelhante, mas sobretudo porque repugnava à sua natureza achar uma resolução qualquer. Por esse motivo, depois de muito e longo cogitar, confiou todos os seus pesares e suspeitas ao companheiro de casa e pediu-lhe um conselho... (HMN, p. 141).



Eis que surge de maneira enviesada e decorrente da estratégia narrativa do conto a literatura em sua vertente dramática, explicitando o contorno débil e ridículo do jovem namorado.<sup>7</sup> Tal qual uma personagem extraída dos já tão batidos melodramas, Ernesto, na imaginação e por alusão teatral, encena toda uma batalha ardente com seu rival, projetando para o nível do texto sua incapacidade de resolver efetivamente o impasse amoroso. Se os tormentos da alma são resolvidos de maneira eficaz e tempestiva nos pensamentos do moço, a solução na vida real é retardada por seus ímpetos de imaginação, pelos conselhos do amigo Jorge e pela encenação feminina. Diante de um homem irresoluto, ingênuo e negativamente imaginativo, é fácil para Rosina obter a meia-vitória, que se transforma ao final do conto em vitória total da mulher loureira.

## 2) Embate verbal e estratégias amorosas.

Se em “Ernesto de tal” Machado constrói sua personagem feminina dissociada dos ideais amorosos presentes no mundo literário; em “Linha reta e linha curva”, a viúva Emília encarna todos esses valores com propósito semelhante ao “programa” de Rosina: despertar o sentimento amoroso no homem, mas sem intenção matrimonial. Emília revela em seus discursos a favor do casamento e do amor inúmeras imagens que idealizam o sentimento, vindas, sobretudo, das manifestações artísticas. Num primeiro momento, o jogo de sedução armado pela moça objetiva vingar o sexo feminino, ultrajado pela indiferença com que Tito o põe “abaixo da dama de copas” (CF, 212), ao revelar sua preferência pelo voltarete. A aproximação entre a viúva e o moço dá ensejo à discussão das razões para o celibato masculino, caracterizado, pela personagem, como “incapacidade para os amores”:

- Eu não creio na fidelidade.

- Em absoluto?

- Em absoluto

(...)

... Houve um dia em que eu tentei amar; concentrei todas as forças vivas do meu coração; dispus-me a reunir o meu orgulho e a minha ilusão na cabeça do objeto amado. Que lição mestra! O objeto amado, depois de me alimentar as esperanças, casou-se com outro que não era nem mais bonito, nem mais amante. (CF, 221).

---

<sup>7</sup> O narrador machadiano se utiliza de uma linguagem dotada de clichês românticos para ridicularizar, ainda mais, o pobre e ingênuo Ernesto.



O diálogo entre Emília e Tito sobre a fidelidade conjugal ocorre em meio as divagações do homem relativas ao estado da viuvez feminina:

... Por que se fez viúva, mesmo depois da morte do seu primeiro marido? Creio que poderia continuar casada.

- De que modo? Perguntou Emília com espanto.

- Ficando mulher de finado. Se o amor acaba na sepultura acho que não vale a pena de procurá-lo neste mundo.

(...)

- Então, acha que eu cometi uma bigamia? (CF, 220/1).

Nessa direção, os argumentos de Tito são prolongamentos da idéia de que o novo casamento de uma viúva equivale sempre à traição, isto é, se uma mulher pode se casar inúmeras vezes (desde que mortos os respectivos maridos) ela se mostra apta a amar muitos em uma só vida.<sup>8</sup> Os dois casamentos de Emília, em apenas dois anos, são suficientes, acredita o moço, para discutir a possibilidade da traição feminina e, nesse sentido, ele não está muito distante da visão de outros homens machadianos, que entendiam a viúva como uma espécie de discípula de Artemisa.<sup>9</sup> É justo dizer que a questão da infidelidade, em “Linha reta e linha curva”, é posta apenas à personagem feminina, não sendo sequer tratada em relação ao comportamento do homem, pois a descrença de Tito nasce da traição simbólica da mulher. A questão da infidelidade e da bigamia associadas à viuvez feminina coloca em discussão, na obra machadiana, uma temática muito explorada na literatura ocidental, a da “viúva alegre”, presente “desde a esposa de Bath com seus cinco casamentos, no *Prólogo* de Chaucer, até a *Ópera dos mendigos* de Gay.” (MACFARLANE, 1990: 160): “Dou graças a Deus que tive cinco maridos; benvindo seja o sexto, venha lá quando vier! (...) é melhor casar que arder.” (CHAUCER, 1988: 137).

Emília pode ser vista, talvez, como um correspondente feminino da falsa isenção amorosa de Tito, que justamente por não acreditar no amor e no casamento (e na fidelidade) casara-se, aos vinte e cinco anos, já duas vezes. O caminho percorrido ao longo do texto, entretanto, evidencia algo bem distinto em relação à moça: seus sucessivos casamentos resultam

---

<sup>8</sup> A associação existente entre novo casamento e bigamia era endossada pelo discurso jurista inglês nos séculos XVIII e XIX: “Um segundo casamento após a morte do cônjuge (...) era designado tecnicamente de ‘bigamia’. Durante certo tempo os viúvos ‘bigamos’ não gozaram do ‘apoio do clero’. Também há indícios de uma desaprovação popular, baseada aparentemente em três principais motivos”: adultério simbólico; prejuízo dos herdeiros e perda do poder econômico. (MACFARLANE, 1990: 241/2).

<sup>9</sup> É assim que Mendonça entende a postura celibatária de Margarida em “Miss Dollar”: “- Tudo se explica, disse Mendonça depois de algum silêncio; quer ficar fiel à sepultura; é uma Artemisa do século.” (CF, 64).





de sua crença no amor. É dessa forma que devemos entender, por exemplo, o depoimento da viúva em defesa do sentimento amoroso e das idealizações associadas a ele.

- Tenho pena de uma creatura assim, continuou a viúva. Não conhecer o amor é não conhecer a vida! Há nada igual à união de duas almas que se adoram? Desde que o amor entre no coração, tudo se transforma, tudo muda, a noite parece dia, a dor assemelha-se ao prazer... Se não conhece nada disso, pode morrer, porque é o mais infeliz dos homens.

- Tenho lido isso nos livros, mas ainda não me convenci...

- Já reparou na minha sala?

- Já vi alguma coisa.

- Reparou naquela gravura?

Tito olhou para a gravura que a viúva lhe indicava.

- Se me não engano, disse ele, aquilo é o Amor domando as feras.

- Veja e convença-se.

- Com a opinião do desenhista? Perguntou Tito. Não é possível. Tenho visto gravuras vivas. Tenho servido de alvo a muitas setas; crivam-me todo, mas eu tenho a fortaleza de São Sebastião; afronto, não me curvo.

- Que orgulho!

- O que pode fazer dobrar uma altivez destas? A beleza? Nem Cleopatra. A castidade?

Nem Susana. Resuma, se quiser, todas as qualidades em um só creatura, e eu não mudarei... É isto e nada mais. (CF, 222).

Na concepção feminina, o amor ganha algumas conotações usuais românticas (vida, harmonia entre almas, etc.), e outra bem surpreendente, significando a própria inversão do mundo. Em resumo, uma espécie de caos ordenado. Se o amor é, conforme já caracterizado, atributo de apelo irracional e inconsciente, aqui ele toma dimensões assombrosas, sendo capaz dos maiores efeitos antitéticos. Esse descontrole e irracionalidade do indivíduo dotado do sentimento amoroso contrapõem-se ao curso ordenado das coisas e parece não sugerir outro final do que o da desilusão. Essas imagens inconstantes e invertidas, trazidas pela exposição da viúva, reforçam muito, no entanto, a idéia de que ela associa o amor à própria vida. O discurso feminino em defesa do amor aponta claramente a necessidade imperiosa que a mulher tem de se submeter à paixão, sendo necessário, para isso, institucionalizá-la mediante o contrato matrimonial.

Mais do que um discurso em prol do amor, Emília está a justificar seus casamentos, todos contraídos, segundo nos parece, pela escolha afetiva. Pelo menos não há nada que revele o contrário. Talvez pudéssemos discutir a singularidade do tempo entre o primeiro e o segundo casamento, mas sem outros aspectos fica difícil concluir algo a respeito da qualidade das uniões



da moça, mesmo porque não houvera, tempo suficiente para os problemas conjugais.<sup>10</sup> De certo, em casamentos realizados pela opção pessoal dos noivos os problemas ocorreriam com a prolongada convivência íntima do casal e, talvez, dependessem muito da postura e do temperamento dos envolvidos. Em relação a Emília, só o que sabemos é que, apesar de afirmar certa isenção ao amor, a viúva o defende de forma vigorosa, valendo-se inclusive de imagens ideais literárias<sup>11</sup> e uma pictórica, o “Amor domando as feras”. Gravura muito oportuna para ilustrar o embate verbal travado entre a mulher (crente no amor) e o celibatário.

Este procedimento de alusão literária é, aliás, um dos modos que Tito tem de criticar o amor, mostrando-o como uma construção ficcional, em que muitas mulheres e homens acreditam, como sugere a leitura idílica que Adelaide e Azevedo fazem de *Marília de Dirceu* nas páginas iniciais do conto. De acordo com a exposição cética (mas lúcida) de Denis de Rougemont, os sentimentos experimentados pelas pessoas são

criações literárias, na medida em que certa retórica é a condição suficiente de sua *confissão* e, portanto, de sua tomada de consciência. Na falta dessa retórica, tais sentimentos severamente existiriam, mas de uma forma acidental, não reconhecida, a título de extravagâncias inconfessáveis, como se fossem contrabando. Mas sempre verificamos que a invenção de uma retórica fazia ativar rapidamente certas potencialidades latentes do coração. A publicação de *Werther*, por exemplo, provocou uma onda de suicídios. Rousseau fez com que toda a corte da França bebesse leite, e *René* desolou várias gerações. Isso porque para admirar a natureza, para aceitar certas melancolias e mesmo para cometer suicídio, é preciso poder “explicar” a si mesmo e aos outros o que se sente. (ROUGEMONT, 1988: 126, grifo do autor).<sup>12</sup>

Esse aspecto que dá à literatura condição de “criar e explicar” os sentimentos humanos, sobretudo os relativos ao amor, está no cerce das especulações de Tito e da concepção amorosa de outras personagens machadianas. A novidade aí seria a inserção do elemento gráfico a compor outra imagem do amor que, convenhamos, é bem pouco original como discurso amoroso. Tanto é assim que Tito não precisa se esforçar muito para anular o pictórico argumento da moça. Acreditar nessas imagens amorosas idealizadas é, segundo as considerações do rapaz, assegurar uma certa frustração feminina e masculina no casamento, pois o amor, tal como o descreve a literatura e as manifestações artísticas de modo geral, não existe. Inventam-se imagens que correspondem a certas disposições do coração humano que, por sua vez, se prolongam até as

<sup>10</sup> Se ela se casou duas vezes em dois anos, isso significa que os casamentos duraram cerca de seis meses, já que o tempo de viuvez socialmente aceito é de um ano.

<sup>11</sup> Conquanto não haja aqui nenhuma indicação literária, a concepção amorosa da moça vem certamente dos livros e ela é revelada pelo comentário cético do moço: “- Tenho lido isso nos livros...”. (CF, 222).

<sup>12</sup> A exposição teórica acima pode ser facilmente traduzida por La Rochefoucauld nos seguintes termos: “Há pessoas que nunca se apaixonariam se nunca tivessem ouvido falar de amor.”



inevitáveis frustrações. Esse é o discurso machadiano por detrás da concepção de suas personagens relativas ao amor e ao casamento.

Mesmo acreditando na imagem amorosa ideal (essa espécie de “amor verdadeiro”) Emília pratica o “amor ordinário dos salões”. É claro que este tipo de prática social tem as vantagens de lisonjear a vaidade feminina e predispor a mulher ao casamento, caso ela encontre figura adequada. Mais do que a viuvez, a carreira dessa mocinha machadiana é mesmo o casamento, como diria anos mais tarde certo conselheiro a propósito de outra viuvinha. As práticas de salão, no entanto, não desqualificam a crença de Emília no amor e somente por brincadeira é que ela se dispõe a maltratar o coração do velho namorado. Ou o leitor acredita que é possível levar a sério Diogo depois da caracterização ridícula que o narrador lhe dá, sobretudo se comparado ao hábil e sedutor Tito?<sup>13</sup>

Nas estratégias de conquista que Emília arma em torno do jovem celibatário há um limite muito tênue entre o socialmente permitido à mulher (mesmo viúva) e o moralmente condenado. Ainda que a personagem tenha altivez para impor-se às restritivas conveniências sociais, ela deve ceder ao fato natural de que é mulher, portanto, resguardar certo recato quanto às suas práticas amorosas.

Cansada de trabalhar em vão, a viúva determinou dar um golpe mais decisivo. Encaminhou a conversa para as doçuras do casamento e lamentou o estado de sua viuvez. O casal Azevedo era para ela o tio da perfeita felicidade conjugal. Apresentava-os aos olhos de Tito como um incentivo para quem queria ser venturoso na terra. Nada, nem a tese, nem a hipótese, nada moveu a frieza de Tito.

Emília jogava um jogo perigoso. Era preciso decidir entre os seus desejos de vingar o sexo e as conveniências de sua posição; mas ela era de um carácter imperioso; respeitava muitos os princípios de sua moral severa, mas não acatava do mesmo modo as conveniências de que a sociedade cercava essa moral. A vaidade impunha-se no espírito dela, com força prodigiosa. Assim que a bela viúva foi usando todos os meios que era lícito empregar para fazer apaixonar Tito. (CF, 227).

Defesas do amor, exaltação da vida conjugal e referências diretas ao casal modelar de “Linha reta e linha curva”, tudo isso é feito pela viúva para tentar ativar a curiosidade amorosa de Tito. Emília revela, nesse instante, que crê, além das imagens do amor já vistas, na caracterização aparente de Adelaide e Azevedo como exemplo da perfeição conjugal. De um lado, essa perspectiva da viúva pode significar que ela não tenha vivido nada semelhante em seus dois casamentos, pois daí porque não se referir às próprias experiências conjugais? Por outro lado,

---

<sup>13</sup> Vejamos como Diogo é descrito pelo narrador machadiano: “Quanto ao velho que lhe dava o braço, era, como disse, um homem de cinquenta anos. Era o que se chama em português chão e rude, - um velho gaiteiro. Pintado, espartilhado, via-se nele uma como que ruína do passado reconstruída por mãos modernas, de modo a ter esse aspecto bastardo que não é nem a austeridade da velhice, nem a frescura da mocidade.” (CF, 206).



revelar a intimidade de seus matrimônios, além de indiscreto, poderia ser apenas mais uma demonstração de seu modo iludido de crer na imagem ideal do amor. Apelar para a imagem conjugal mais próxima de Tito seria, nesse sentido, o procedimento mais acertado. Depois de tantas demonstrações e afirmações do amor, poderia o homem convicto do celibato não ceder às prerrogativas sentimentais dessa doce e sedutora viuvinha machadiana?

Em “Linha reta e linha curva”, as estratégias de conquista feminina são assumidas, pois o leitor sabe de antemão dos planos de “vingança do sexo” de Emília; as do homem, no entanto, são escamoteadas, sobretudo porque o narrador machadiano se identifica com a visão amorosa distanciada de Tito: afinal, os dois são, cada um a seu modo, críticos em relação às imagens do amor e do casamento descritas idealmente pelas outras personagens. Se em “Ernesto de tal”, depois de tantas artimanhas de Rosina, a vitória da mulher era completa; em “Linha reta e linha curva”, as estratégias levam a personagem feminina à derrota moral e à subjugação do sexo (e quase à frustração amorosa): o grande vencedor e estrategista é mesmo o homem e seu disfarce celibatário.

### 3) As suspeitas do narrador e a outra versão da “história” do casamento.

Em “Ernesto de tal”, o comportamento esclarecido e insinuante do narrador, focalizado nas ações descaradas de Rosina, nos ajuda a perceber que a figura mais conveniente aos desejos e ambições da mocinha casadoira é mesmo o “rapaz de nariz comprido”, e que a “escolha” desta só recai sobre o patético Ernesto por ser ele mais sujeito às suas encenações. É o narrador o grande responsável pela visualização do leitor de que a “escolha” matrimonial de Rosina é fruto de mais uma de suas atitudes calculistas na tentativa de assumir a condição de esposa. Pois em que momento do conto fica claro que a eleição da moça por Ernesto é ocasionada pelo “impulso do coração”? Foi o próprio narrador que notou a enorme importância de aspectos sociais e econômicos na decisão da menina em detrimento do amor, mesmo que o casamento seja algo vivamente desejado por ela. Ernesto, nesse sentido, sempre nos foi apresentado como a possibilidade menos qualificada às ambições de Rosina.

Quem não tem cão, caça com o gato, diz o provérbio. Ernesto era pois, moral e conjugalmente falando, o gato possível de Rosina, uma espécie de *pis-aller*, - como dizem os franceses, - que convinha ter à mão. (HMN, p. 136).





Último elemento a ser considerado e primeiro a ser requestado, caso falhem outras possibilidades conjugais mais atraentes, nas quais estão o rival declarado e um primo da moça. O modo proverbial que o narrador utiliza para nos anunciar a fatalidade de Ernesto deixa evidente o tom natural da situação, dispendo-a como uma espécie de rotina a que o moço deve se acostumar. Essa pretensa naturalização dos gestos levianos da personagem feminina parece encerrar outra solução final à história do casamento, que sugere (e afirma), não por acaso, a figura adúltera de Rosina. Para isso, devemos nos atentar na linha argumentativa desenvolvida pelo narrador ao longo do conto, a propósito da caracterização física e psicológica de suas principais personagens. Estamos aludindo, claro, ao escancarado clima de infidelidade feminina que o narrador privilegiou, evidenciando sempre o logro a que Ernesto foi inúmeras vezes submetido. Talvez por isso a descrição inicial do moço na abertura do conto seja feita a partir da negação de algumas características singulares: nem filósofo, nem ratoneiro. Ernesto está distante dessas duas figuras essencialmente no que elas têm de reflexão e astúcia, aspectos que certamente garantiriam sua imunidade aos enganos sucessivos praticados pela mulher.

Para entendermos melhor a outra versão da história final do casamento de Ernesto e Rosina é preciso perseguir as pistas deixadas por este narrador descrente da resignação feminina<sup>8</sup> e observar o modo como ele vai compondo uma realidade diversa ao clima amoroso do jovem e feliz casal. Isso ocorre nos momentos finais do texto:

Três meses depois, dia por dia, foi celebrado na igreja de S. Ana, que era então no Campo d'Aclamação, o consórcio dos dois namorados. A noiva estava radiante de ventura; o noivo parecia respirar os ares do paraíso celeste. O tio de Rosina deu um sarau a que compareceram amigos de Ernesto, exceto o rapaz de nariz comprido.

Não quer isto dizer que a amizade dos dois viesse a esfriar. Pelo contrário, o rival de Ernesto revelou certa magnanimidade, apertando ainda mais os laços que o prendiam desde a singular circunstância que os aproximou. Houve mais; dois anos depois do casamento de Ernesto, vemos os dois associados num armarinho, reinando entre ambos a mais serena intimidade. O rapaz de nariz comprido é padrinho de um filho de Ernesto.

- Porque não te casas? pergunta Ernesto às vezes ao seu sócio, amigo e compadre.

- Nada, meu amigo, responde o outro, eu já agora morro solteiro. (HMN, p. 154, grifos nossos).

Em primeiro lugar, o narrador chama a atenção para o rápido desfecho da história amorosa do casal, sugerindo o casamento como a saída mais acertada para por um fim definitivo

<sup>8</sup> Ademais, há da parte do narrador, que sempre ressaltou o cálculo e a dissimulação de Rosina, uma complacência suspeita com sua imagem regenerada, valendo-se inclusive de uma linguagem romantizada (clichê), que era anteriormente alvo de ironia: "Como na volta do filho pródigo, as duas almas festejaram aquela renascença da felicidade, e amaram-se com mais força que nunca." (HMN, p. 154).



no drama encenado no conto. Ernesto, talvez, por medo de que outras cenas suspeitas (e infundadas) ocorressem, depondo contra a imagem angelical da moça; Rosina, por sua vez, para não perder o “gato” e a oportunidade de levar adiante seus planos conjugais. O casamento às pressas talvez ocorra como uma tentativa de acomodar o “natural namorico” da menina, como se o aprisionamento contratual pudesse por fim às suas leviandades.

Este era o programa da moça. Junte a isso que era naturalmente loureira, que gostava de trazer ao pé de si uma chusma de pretendentes, muitos dos quais é preciso saber que não pretendiam casar, e namoravam por passatempo, o que revelava da parte desses cavalheiros uma incurável vadição de espírito. (HMN, p. 135).

Até que ponto é possível crer que esse aspecto tão natural de uma moça vaidosa e com altas pretensões sociais possa ser amortecido pelo casamento? Em outros contos de Machado, como “Confissões de uma viúva moça”, a junção entre vaidade feminina e frustração conjugal leva a mulher ao adultério. Mas Rosina parece querer encontrar no casamento apenas a possibilidade de uma vida confortável e pública e não a realização do amor. Resta saber até quanto às exterioridades da vida pública serão suficientes para a acomodação da personagem ao casamento, mesmo porque Ernesto está bem distante de realizar as ambições sociais e econômicas da esposa. Afinal, ele era dentre as possibilidades conjugais da moça a menos viável.

Alguns vocábulos escolhidos pelo narrador para relatar o casamento e os fatos conseqüentes deste despertam a atenção: “consórcio” e “dois namorados” são dois deles. O primeiro porque sugere, além do casamento, uma idéia de acordo, de comunhão de interesses, significando, pois, uma espécie de contrato comercial. É como se o narrador quisesse aqui insinuar o que mais tarde fica dito em relação ao “armarinho” aberto em sociedade por Ernesto e o “rapaz de nariz comprido”. O mais estranho, no entanto, é que o “consórcio” se estabelece entre dois contratantes não nomeados explicitamente pelo narrador: a expressão utilizada é apenas “dois namorados”. A despeito da regra de pluralização da língua portuguesa requerer que da junção de um adjetivo masculino e outro feminino o privilégio incontestável seja do primeiro; vemos que o termo pode aludir também às respectivas figuras masculinas do conto, que estiveram a “socializar” por um tempo a mesma mulher.

Se essa exposição parece um pouco forçada ao leitor, é preciso observar com máximo cuidado as próximas palavras do narrador que, na verdade, são desdobramentos da idéia da infidelidade feminina (exposta com clareza ao longo do conto) e do modo como o “rapaz de



nariz comprido” se adapta ao confortável papel de terceiro na suposta triangulação amorosa.<sup>9</sup> Depois de exposta a situação inicial do casamento entre Rosina e Ernesto e da ausência significativa do amigo do noivo à cerimônia, o narrador nos informa com minúcias os fatos relativos a tal “sociedade” entre as duas personagens masculinas, ressaltando sempre a firme amizade entre os dois homens, ao mesmo tempo em que nomeia o “rapaz de nariz comprido” como “rival de Ernesto”. Se os dois já superaram a crise amorosa que os envolveu e a amizade se mostra mais forte a cada dia, por que, então, o narrador insiste em qualificar o rapaz como “rival de Ernesto”? E por que, apesar de toda a amizade, o ex-namorado de Rosina não comparece ao casamento do amigo? Essas pequenas intromissões acusadoras por parte do narrador não são ocasionais e devem ser consideradas na versão final do conto, por mais que a superfície do texto afirme a felicidade conjugal de Ernesto e Rosina.<sup>10</sup> Essa tal felicidade só parece ser possível mediante a introdução de um terceiro e já conhecido elemento, a desempenhar funções sociais encobridoras de sua real posição dentro do casamento de Ernesto e Rosina: “sócio, amigo e compadre”, tudo isso “reinando entre ambos [os homens] a mais serena intimidade”.

José Aderaldo Castello ressalta a importância de “Ernesto de tal” na obra machadiana por entendê-lo, “com o devido desconto”, como “a matriz informe do esquema” de *Dom Casmurro*. (CASTELLO, 1969, p. 84). De carona nas considerações de Castello podemos afirmar que alguns temas fundamentais vistos no romance de Bentinho e Capitu estão mesmo presentes no conto: ambição e estratégias femininas para a realização de um casamento economicamente viável; sugestão de uma triangulação amorosa; amizade entre os homens “rivais”; paternidade e apadrinhamento. Não passa despercebido ao leitor o aspecto imaginativo e irresoluto de Ernesto a fazer sombra no comportamento de Bento Santiago, sobretudo em relação às atitudes femininas. De certo o que separa mais nitidamente as personagens (e a resolução final do conflito) é a posição econômica e social contrária que ambos ocupam, já que o relato de *Dom*

---

<sup>9</sup> O rompimento dos dois namorados é sugerido e arquitetado pelo “rapaz de nariz comprido” e este, dado o primeiro passo, não vacila. Depois de tantas ações levianas da moça, não seria tarefa fácil para um rapaz levemente afetado tê-la como esposa; melhor é figurar nessa história com outro papel. Para Silvia Azevedo, “a solução final [de Rosina] era casar-se com um (Ernesto) e fazer do outro o seu amante... A prova de que o plano foi concebido por Rosina e pelo amante é que, ao invés de a moça escrever para este, é para Ernesto que ela envia aquela carta de perdão.” (AZEVEDO, 1990, p. 588). A nosso ver, o argumento de Azevedo não faz sentido, já que o narrador pontua seu texto por dois aspectos contrastantes ao da análise acima: Rosina teria maior facilidade de “prender” Ernesto e o principal objetivo dela sempre foi o casamento. Se há algo de calculado no adultério ele ocorre depois do casamento, com a aproximação do “rapaz de nariz comprido” ao recente casal.

<sup>10</sup> É interessante pontuar as similaridades entre os contos “Ernesto de tal” e “Aires e Vergueiro”, publicado em janeiro de 1871. Aspectos referentes ao adultério e às dissimulações da mulher, ao engano e à sociedade comercial masculina são postos em questão pelo autor, que confere vitória total (e inequívoca) à mulher e ao amigo trapaceiro.



*Casmurro* decorre, dentre outras possibilidades de leitura, do ressentimento senhorial do narrador. (SCHWARZ, 1997).

Vemos, portanto, que as escolhas semânticas do narrador de “Ernesto de tal” ao final do conto junto à caracterização que ele faz das personagens envolvidas no conflito amoroso – enfim, descobrimos o motivo do apelido do rival de Ernesto – revelam na profundidade do texto outra versão da história da aparente conversão da mocinha loureira em senhora respeitável. E se resta alguma dúvida ao “leitor ingênuo”, valha-se das premonições lúcidas do “palerma”<sup>11</sup> Ernesto: “O triste moço chegou a desconfiar que a amada e o rival estavam de acordo para mofar dele”. (HMN, p. 141). Suspeitas à parte, é o próprio narrador que elucida ao curioso leitor seu modo de composição narrativa já nas páginas iniciais do relato: “Mas vá lá; ou se há de contar nada, ou se há de dizer tudo”. (HMN, p. 124).<sup>12</sup>

De certo modo, Machado já havia ensaiado essa postura narrativa suspeita em *Contos Fluminenses*, especialmente em “A mulher de preto”, em que o narrador interfere de maneira sutil na apreensão da imagem conjugal dos pais de Estevão Soares, compondo também outra versão sobre o casamento das personagens. A tarefa do narrador aqui é descortinar a visão romantizada de Estevão, revelando o modo distorcido com o qual o jovem compreende o mundo e o quanto a leitura e a visão idealizada da família contribuem para isso, ocasionando num desconforto provisório do leitor em relação a ele. Como já vínhamos mostrando ao longo deste estudo, Machado está à procura do perfil de seu narrador e isso o coloca sempre em posição de suspeita diante do leitor, pois vemos que seu texto revela (via este narrador) outras possibilidades de interpretar as personagens e suas ações, aparentemente banais e simples. Vejamos, então, o trecho já citado a respeito da família de Estevão, observando atentamente o modo como o narrador revela, por detrás das lembranças aprazíveis do moço, outra visão da família.

Contribuía para esta rigidez de ânimo o espetáculo da própria família de Estevão. Até os vinte anos foi ele testemunha do que era a santidade do amor mantido pela virtude doméstica. Sua mãe, que morrera com trinta e oito anos, amou o marido até os últimos dias, e poucos meses lhe sobreviveu. Estevão soube que fora ardente a manhã conjugal: conheceu-o assim por tradição; mas a tarde conjugal a que ele assistiu

<sup>11</sup> Nomeação dada pela própria esposa da personagem, quando era apenas uma mocinha solteira com seu programa conjugal: “... o Ernesto não é capaz de namorar outra; estou certa disso... o Ernesto é um... / Um palerma – é o que Rosina queria dizer quando defendeu a fidelidade de Ernesto...” (HMN, p. 129; p. 132). Se a definição do homem fiel é palerma, sabemos que Rosina não é nem um pouco dada a palermices. Por outro lado, essa simples constatação feminina aponta a questão da infidelidade masculina como “normal e aceitável”, já que Ernesto, dada sua palermice exagerada, se distancia dos inúmeros adúlteros machadianos.

<sup>12</sup> Não por acaso a expressão referia-se à dificuldade do narrador machadiano em relatar questão “um tanto delicada para se dizer em letra redonda” (HMN, p. 124), a propósito da falta da casaca de Ernesto, sugerindo, mais uma vez, sua inadequação (econômica e social) aos desejos da ambiciosa Rosina.



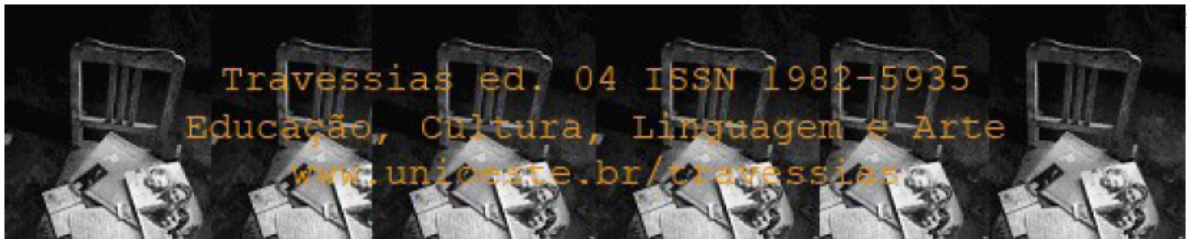


viu o amor calmo, solícito e confiante, cheio de dedicação e respeito, praticado como um culto; sem recriminações nem pesares, e tão profundo como no primeiro dia. Os pais de Estevão morreram ambos amados e felizes na tranqüila serenidade do dever.

No ânimo de Estevão, o amor que funda a família devia ser aquilo ou não seria nada. (CF, 107/8, grifos nossos).

Mas o que seria exatamente “aquilo” que a personagem chama de “amor que funda a família”? Se nos detivermos no uso que o narrador do conto faz de alguns termos e expressões específicas para relatar as lembranças de Estevão, veremos que eles evidenciam outra realidade em relação à situação conjugal dos pais do protagonista. Em primeiro lugar, é sugestivo que o narrador chame a cena familiar tão apreciada por Soares de “espetáculo”, denotando algo de “representação teatral” no conjunto das atitudes dos pais. Considerando as várias imagens de casamentos encenados vistas, não é difícil perceber que esta é apenas mais uma demonstração da regra geral que prevalece em *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*.

Dentro dessa curta descrição do casamento dos pais de Estevão vários trechos apontam uma espécie de contradição importante, pois evidenciam que parte da história familiar e do amor “ardente” dos pais está consolidada pela tradição e não pela lembrança ou visão da personagem, que “assistiu”, à tarde conjugal, um “amor calmo e solícito” e “tão profundo como no primeiro dia”. Se a distinção do tom do amor pode estar ligada aos respectivos tempos de acontecimento, é importante notar que há uma marcação opositora (“mas”) que reforça o índice enganoso da informação trazida pela memória imposta à personagem. Disseram-lhe (a tal tradição) que o amor dos pais era ardente, mas não fora a isso que Estevão assistira. Mesmo assim é possível ao narrador afirmar que o amor, apesar de não ser exatamente como Estevão o vira, permaneceu profundo como no primeiro dia. Como ter certeza disso, visto a imagem do amor como cumpridor de deveres? Mais do que isso, como se pode afirmar que o casamento dos pais do protagonista ocorreu mesmo por amor, já que este sentimento não é sequer considerado quando se tratam de acordos matrimoniais? Devemos, aqui, observar ainda que a realidade social da época dos pais do protagonista do conto é muito mais restritiva às figuras conjugais; isto é, estamos tratando de mulheres e homens inscritos em sua sociedade mais conservadora e rural e bem menos dotada de sociabilidade. Os dados faltosos relativos ao retrato social do casal Soares devem ser preenchidos, então, pela experiência do leitor machadiano, já disposto às inúmeras encenações matrimoniais. Não seria esta mais uma “representação” do casamento harmônico e perfeito?



Já vimos em “Confissões de uma viúva moça” a oposição cruel entre dever e desejo e o quanto a lógica do primeiro repercute de maneira decisiva nas resoluções da personagem feminina. De certo modo, o que temos em “A mulher de preto” é algo que caminha na mesma direção, já que o texto sugere que a harmonia do casal Soares (figurada no amor e suas adjetivações) vem do simples fato de ser essa uma das primeiras e, talvez, a mais importante obrigação de seus papéis matrimoniais, sendo que a maior parte desse deveres pende do lado feminino, como vimos. Essa harmonia do casal (nisso Soares está certo) é decorrência do desempenho modelar do papel feminino dentro do casamento e de sua aceitação da dupla moral que limita as ações da mulher e seus possíveis questionamentos quanto ao comportamento do marido. Observando com atenção o retrato tradicional dos Soares é mesmo possível insistir que se trata de uma união feita com base na escolha pessoal? Torna-se bem difícil acreditar na fórmula depois de inúmeros casamentos arranjados e mal realizados na ficção machadiana e, sobretudo, depois do retrato submisso que Estevão traça da mãe.

Mas até que ponto essas informações contraditórias entre as visões de Estevão e do narrador põem em cheque a felicidade conjugal dos Soares? Machado estava certamente pensando nessa dupla interpretação quando pontuou seu texto com termos tão reveladores. A descrição acima, via a leitura do narrador, nos revela a ingenuidade de Estevão diante do retrato composto pelos pais. Essa concepção dual da imagem do casamento é tão importante na ficção machadiana que, além de estar presente em vários de seus primeiros contos, volta a surgir em *Dom Casmurro*, sendo fundamental na captação que o leitor faz do “olhar interpretativo” de Bento Santiago. No capítulo VII do romance, o narrador descreve o retrato dos pais em termos bem similares aos utilizados pela memória afetiva de Estevão, privilegiando também a figura materna que, no entanto, está explicitamente subordinada ao marido.

Tenho ali o retrato dela, ao lado do marido, tais quais na outra casa. A pintura escureceu muito, mas ainda dá idéia de ambos. Não me lembrava nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanhavam para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. (...). O da minha mãe mostra que era linda. Contava então vinte anos, e tinha uma flor entre os dedos. No painel parece oferecer a flor ao marido. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade.

(...). São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!” O do meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: “Vejam como esta moça me quer...”. (...) São como fotografias instantâneas da felicidade. (OC, I, 816/7).



Na descrição acima se torna claro que o casamento dos pais de Bento fora arranjado, conforme os hábitos da época. Se por um lado, a narração do moço marca o aspecto positivo desse arranjo, que significou, em sua visão, “a sorte grande” dos pais; evidencia, por outro, que muitos são os casamentos feitos dessa forma que não levam à felicidade. As poses da mãe e do pai observam muito mais os aspectos sociais de seus papéis do que suas características pessoais, ressaltando a imagem superior e autoritária do homem – numa suposta exibição pública –, enquanto que na mulher captam-se a submissão e adoração ao marido.<sup>21</sup> A subserviência feminina não é só marcada pelo gesto sugerido na entrega da flor, mas na própria simbologia do objeto; associado à feminilidade e à pureza, ele expõe a submissão absoluta da mulher, representando sua entrega física, moral, social e econômica.

Mas é possível através da imagem forjada de um retrato captar a felicidade conjugal em uma sociedade que vivia principalmente de aparências? Para John Gledson, Bento “tendo descrito as poses convencionais dos modelos, que exibem a total submissão da esposa ao marido, o que aliás tanto aprova, (...) afirma: ‘São como fotografias instantâneas da felicidade’. Bento é um realista ingênuo que toma pela verdade o que é simples convenção” (GLEDSON, 1991: 181). Não só a convenção é tomada como realidade, como é prova irrefutável, para o narrador, da felicidade dos pais, já que se encaixam (conforme sugere o retrato) nos moldes comportamentais de homens e mulheres da época.

Essa mesma pergunta parece ser ensaiada pelo narrador de “A mulher de preto” a propósito da “descrição memorialista” que Estevão faz dos pais, e é um aspecto importante na aproximação das duas personagens machadianas, ambas “vítimas” dos cálculos femininos – inscritos na lógica da dominação a que as mulheres estão sujeitas – e submetidos, portanto, a um processo de “desromantização”. Mais do que isso, a posição de interferência sutil do narrador machadiano, em “A mulher de preto”, aponta a necessidade de Machado de construir seu texto de modo cifrado, operando um estratégico jogo de leitura no interdito. Em última hipótese, devemos considerar que as informações conflitantes entre as visões do narrador e de Estevão são necessárias para levar o leitor a outra posição, que não está posta de maneira explícita, mas que deve ser perseguida pela astúcia do público e da crítica. Em “A mulher de preto”, a lógica reveladora do narrador machadiano opera mais uma vez nos detalhes aparentemente desimportantes e banais do texto.

<sup>21</sup> Outra viúva, Dona Antônia, de *Casa Velha* (1885/6), endossa o mesmíssimo discurso de veneração do marido: “Não se mexe em nada que foi do marido, por uma espécie de veneração, que a boa senhora conserva e sempre conservará” (OC, II, 999); “... falou-me também da piedade e saudade da viúva, da veneração em que tinha a memória dele, das relíquias que guardava, das alusões freqüentes na conversação”. (OC, II, 1000).



Essa visão embaçada do casamento, exposta em “Ernesto de tal” e dimensionada pela leitura de “A mulher de preto”, aparece também em “Linha reta e linha curva” (*Contos Fluminenses*), em que parte da idealização amorosa de Azevedo e Adelaide é marcada pela postura de um narrador construtor (e desconstrutor) da imagem de perfeição conjugal. Antes mesmo de termos a inserção da personagem celibatária na história, responsável pela crítica ao casamento e sua desmistificação, o narrador ensaia pequenas intervenções no idílio do recente casal. Para isso, ele precisa “compor” a imagem ideal de suas personagens feminina e masculina, mostrando-as como exemplares perfeitos e em dia com as aspirações amorosas da época. Adelaide é descrita, nesse sentido, nos seguintes termos: “Vinte anos, uma figura delicada, esbelta, franzina, uma dessas figuras vaporosas que parecem desfazer-se ao primeiro raio de sol. Azevedo não foi senhor de si: apaixonou-se; daí a um mês casou-se, e daí a oito dias partiu para Petrópolis.” (CF, 200). A descrição romantizada da moça ocorre porque o narrador, focando seu olhar pelo da personagem masculina poética, vê não uma mulher real, mas uma espécie de ninfa. Os caracteres femininos são dimensionados, e a figura geral de Adelaide é idealizada, tal qual o retratos das mulheres românticas; o termo “vaporoso” a descreve melhor do que tudo. Essa descrição inicial da personagem garante uma maior veracidade na imagem conjugal representada por ela e pelo marido no conto, pois, se a moça é idealizada pelos olhos enamorados do rapaz – e mediada talvez pelas convenções literárias –, essa mesma idealização aflorará no relato do narrador e na “construção” da imagem do casamento plenamente feliz. Juntas, as figuras masculina e feminina de “Linha reta e linha curva”, ambas dotadas de aspectos bem específicos (reais e idealizados, respectivamente), serão responsáveis pela imagem conjugal ideal na obra de Machado, espécie de depositário imagético para onde convergem todas as aspirações amorosas de suas outras personagens (frustradas). Ademais, a questão matrimonial aqui passa por outra espécie de idealização, referente à predisposição romântica do amor à primeira vista.

Mas ao mesmo tempo em que constrói seu casal ideal, o narrador machadiano expõe, de modo sutil, outras verdades sobre essa imagem, revelando a verdadeira disposição matrimonial da época:

A nossa história começa exatamente três meses depois da ida para Petrópolis. Azevedo e a mulher amavam-se ainda como no primeiro dia. O amor tomava então uma força maior e nova; é que... devo dizê-lo, ó casais de três meses? É que apontava no horizonte o primeiro filho. Também a terra e o céu se alegram quando aponta no horizonte o primeiro raio de sol. A figura não vem aqui por simples ornato de estilo; é uma dedução lógica: a mulher de Azevedo chamava-se Adelaide. (CF, 200, grifos nossos).





Se por um lado, a imagem conjugal da perfeição amorosa nasce da inusitada eleição afetiva do casal e da vinda próspera e esperada de um filho; por outro, vemos que o narrador reforça o fato de que os esposos “ainda” se amam como no primeiro dia. Essa sutil interferência (nada gratuita) anuncia o descompasso entre a situação atual do casal e a normalidade dos casamentos da época, sugerindo a excepcionalidade do caso. O certo é que três meses é um período muito curto para se arrefecer o sentimento amoroso vindo da eleição pessoal e expandido pela gravidez feminina.<sup>22</sup> Um elemento a mais a contrastar as duas realidades possíveis do casamento é dado pela linguagem estereotipada (e irônica) do narrador, que desarticula a imagem ideal do jovem casal, sobretudo de Adelaide, que deve ser observada pelo leitor como “dedução lógica” e não simples “ornato de estilo”.

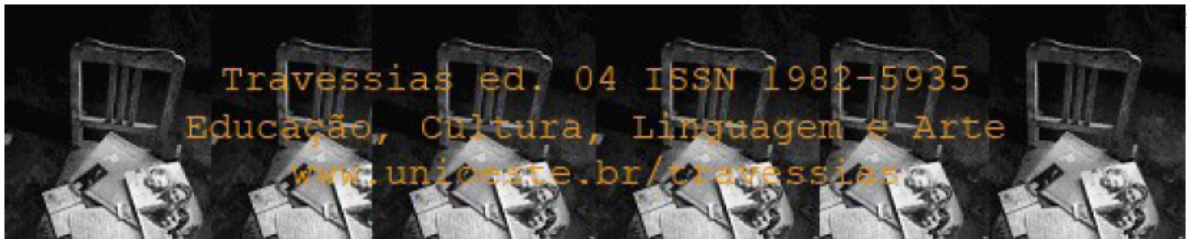
Mas apesar da imagem vaporosa e extremamente frágil, a moça é, ao contrário de outras jovens casadas na ficção machadiana, uma procriadora. Essa caracterização da personagem revela uma acentuada valorização da imagem feminina, traduzida por tudo que sugere a delicadeza e a sensibilidade, mas também as funções naturais de reprodutora. Feliz coincidência aqui entre satisfação conjugal e missão materna. Evidentemente, essa dupla função da mulher (esposa e mãe) marca a idealidade da construção feminina aqui, compondo melhor a excepcionalidade de Adelaide, sobretudo contraposta a outras figuras femininas, que negavam tanto o matrimônio como forma de realização da mulher quanto à função biológica da maternidade.

Do mesmo modo que Adelaide representa o ideal moral e social feminino dos valores da época, Azevedo sugere, de uma maneira muito própria, alguns aspectos esperados da figura marital perfeita. Em uma das poucas descrições que o narrador nos faz do moço ele é apresentado como uma excelente aposta na bolsa matrimonial:

Feliz Azevedo! À hora em que começa essa narrativa é ele um marido feliz, inteiramente feliz. Casado de fresco, possuindo por mulher a mais formosa dama da sociedade, (...) dono de algumas propriedades bem situadas e perfeitamente rendosas, acatado, querido, descansado, tal é o nosso Azevedo, a quem por cúmulo de ventura coroam os mais belos vinte e seis anos. (CF, 199).

Por essas poucas e importantes informações, percebemos o quanto o moço se enquadra bem aos moldes necessários ao bom casamento da elite no século XIX, pois é rico, elegante e

<sup>22</sup> Este é um dos dados importantes na adaptação que Machado fizera da peça *As forcas caudinas* para o conto, já que naquela o tempo de casado era de cinco meses. Outros elementos dizem respeito às particularidades do conhecimento entre os noivos e a gravidez precoce da moça, que não existia na peça.



bem instruído. Esses são os aspectos que interessam ao narrador machadiano e o tom dado a eles é, semelhante à descrição de Mendonça em “Miss Dollar”, de nítida ironia.

A intervenção precisa do narrador de “Linha reta e linha curva”, seja por meio da introdução destoante do “ainda”, seja pelo uso da ironia na descrição das personagens, colabora para desestabilizar provisoriamente a imagem idealizada do casamento, que, no entanto, prevalece inicialmente no texto, pois são inúmeras as referências à felicidade conjugal. Não é de outro modo que podemos entender a longa e idílica descrição da paz doméstica e da simultaneidade afetiva dos esposos no primeiro capítulo do conto:

Era, pois, em Petrópolis, numa tarde de Dezembro do ano de 186... Azevedo e Adelaide estavam no jardim que ficava em frente da casa onde ocultavam a sua felicidade. Azevedo lia alto; Adelaide ouvia-o ler, mas como se ouve um eco do coração, tanto a voz do marido e as palavras da obra correspondiam ao sentimento interior da moça. (HMN, 200).

Num primeiro momento, a função maior do narrador parece ser a de caracterizar Adelaide e Azevedo como um casal idealizado, moldado, no entanto, a partir da realidade oitocentista, onde, mesmo limitados por regras morais e sociais rígidas, homens e mulheres buscavam no casamento a satisfação (provisória) de seus desejos amorosos ou a definição de suas próprias funções. Mas o que a imagem conjugal construída pelo narrador sugere é que essa harmonia não ocorrerá com frequência e pode mesmo ser artificial no conto. Essa idealização conjugal exagerada tem exatamente a função de polarizar melhor a qualidade insatisfatória da maioria dos casamentos vistos na ficção machadiana,<sup>23</sup> a começar por este descrito em “Linha reta e linha curva”. O que garante isso é a associação entre Azevedo e Luís Negreiros. Se considerarmos o método de leitura e análise dos contos machadianos proposto aqui – o preenchimento lacunar –, veremos que Azevedo é uma espécie de esboço de Negreiros, no que se refere ao desconforto de ambos ao papel marital, apesar da eleição afetiva das esposas. O caso da personagem masculina de “Linha reta e linha curva” é ainda mais sério, pois ele está casado há apenas três meses e espera o seu primeiro filho, algo quase inédito nos textos de Machado. Apesar de toda a conjuntura matrimonial – esposa perfeita, casamento feliz, filho, prosperidade –, Azevedo dá mostras de seu desconforto com a rotina do casamento, experimentando a “liberdade” da rua e seus objetos compensatórios:

<sup>23</sup> Talvez por isso a narrativa esteja localizada, no volume, depois das imagens conjugais falhadas de “Miss Dollar”, “Luís Soares”, “A mulher de preto”, “O segredo de Augusta” e “Confissões de uma viúva moça”.



- Fui passear... Compreendi que é preciso ver e admirar o que é indiferente, para apreciar e ver aquilo que faz a felicidade íntima do coração.
- Ah! sim? Bem vêς que até a felicidade por igual fatiga! Afinal sempre a razão do meu lado.
- Talvez. Apesar de tudo, quer-me parecer que já intentas entrar na família dos casados. (CF, 233, grifos nossos).

Se o homem precisa se expor a uma realidade mais prosaica, é que algo há nela que se ausenta na rotina lírica do casamento; até mesmo a “felicidade por igual fatiga”, é a conclusão de Tito. A resposta de Azevedo contém certo mistério quanto à aceitação das palavras do amigo, reforçando a dúvida relativa à sua adequação conjugal. O trecho revela o modo inusitado com o qual Machado participa seu leitor das primeiras insatisfações do recente marido. Não é por outra razão que Adelaide chama o marido de “bronco” ao perceber que ele não entendera a linguagem amorosa dos recém-casados: “- Eu te digo. Trata-se de prender o Tito. (...) – Estás hoje tão bronco! Prender pelos laços do amor...” (CF, 236). O certo é que algo já não está em sintonia entre o casal como antes, e do começo do conto até o momento só se passaram cerca de vinte dias. Será a presença celibatária de Tito a intervir nas convicções amorosas do homem casado? Azevedo parece mesmo precisar da confirmação do amigo sobre sua felicidade conjugal para percebê-la melhor – essas insinuações machadianas são fundamentais ao entendimento do texto:

- Se me falas outra vez em casamento, saio.
- Pois só a palavra?
- A palavra, a idéia, tudo.
- Entretanto, admiras e aplaudes o meu casamento...
- Ah! eu aplaudo nos outros muitas cousas de que não sou capaz de usar. Depende da vocação... (CF, 235).

Decididamente, Azevedo não é o mesmo homem que no início do conto representava uma cena idílica com a esposa (na leitura de *Marília de Dirceu*)<sup>24</sup> e revelava sua concepção sobre o casamento: “Eu penso que o casamento deve ser um namoro eterno.” (CF, 201). Até mesmo as cenas íntimas entre o casal são escamoteadas do texto pelo narrador, que se concentra nas encenações tumultuadas (e engraçadas) de Tito e Emília. Não é sem supressa do leitor e indignação feminina (da viúva Emília) que somos informados pelo próprio Tito das saídas noturnas do marido de Adelaide, a confraternizar com os amigos e a passear os olhos por outros jogos:

... Eu lhe digo: o culpado foi o Ernesto.

<sup>24</sup> Leitura que, naquele momento, refletia a identificação do casal à situação ideal representada pelo livro, sobretudo porque ele mostra a “celebração do lar, nos sonhos de vida conjugal.” (CANDIDO, 1975: 118).



- Ah! foi ele?

- É verdade; deu comigo aí em casa de uns amigos, éramos quatro ao todo, rolou conversa sobre o voltarete e acabamos por formar mesa. Ah! mas foi uma noite completa! Aconteceu-me o que me acontece sempre: ganhei! (CF, 243).

- Paciência! O que sinto é que também nesse voltarete estivesse o marido de Adelaide.

- Ele retirou-se às dez horas, e entrou um parceiro novo, que não era de todo mau.

- Pobre Adelaide!

- Mas se seu lhe digo que ele se retirou às dez horas...

- Não devia ter ido. Devia pertencer sempre à sua mulher. (CF, 245).

Enquanto Adelaide se aprisiona em casa, devido em parte à gravidez, o marido dá voltas pela cidade e se entretém com os amigos e o jogo. Não por acaso, o mesmíssimo voltarete vem à baila a propósito das poucas disposições amorosas de Títo no início do conto: “Entre um amor que se oferece e... uma partida de voltarete, não hesito, atiro ao voltarete.” (CF, 205). Será este o fim do Sr. Ernesto Azevedo? Decerto que não. Mais vale acreditar que entre o casamento e o voltarete, o moço fique mesmo é com determinado... “relógio”. A interferência sutil do narrador machadiano no começo do texto já se faz sentir agora pela própria personagem masculina, que passa ela mesma a indicar pequenas brechas em seu aparentemente feliz e satisfatório casamento. Passeios, diversão e amigos, enquanto a mulher, cumprindo à risca sua função social, está maternalmente imobilizada (e sozinha) na casa. Dá para entender um pouco melhor a atitude negativa de Augusta em relação à maternidade e ao marido, e o modo como Machado se utiliza da imagem materna e conjugal ideal de Adelaide para convertê-la mais tarde na desnaturalização dos papéis femininos em “O segredo de Augusta”. No traçado mais curvilíneo deste outro conto machadiano, as imagens matrimoniais e amorosas vão se tornando cada vez mais claras, oferecendo outras leituras, outros modos de ver. Essas são estratégias (e indícios) de outra conquista que vai se formando pouco a pouco diante do público leitor brasileiro do século XIX.

### Referências Bibliográficas:

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

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Histórias da meia noite*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1977.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Histórias românticas*. São Paulo: Ed. Mérito, 1959.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa*. COUTINHO, Afrânio (org.). Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997. (Volumes I e II).





AZEVEDO, Sílvia Maria. *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das famílias aos contos e histórias em livro*. São Paulo: USP, 1990. (Tese de doutorado).

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Cantuária*. Trad. Paulo Vizzioli. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

HIGONNET, Anne. *Mulheres e imagens: representações*. Trad. Cláudia Gonçalves. DUBY, Georges; PERROT, Michelle (direção). *História das Mulheres no Ocidente: século XIX*. Porto: Edições Afrontamento; São Paulo: Ebradil, s/d.

MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor: Inglaterra, 1300-1840*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975. (2 volumes).

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

PEREIRA, Cilene Margarete. *Jogos e Cenas do Casamento: construção e elaboração das personagens e do narrador machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da meia noite*. Campinas: Unicamp, 2008. (tese de doutorado).

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

RONCARI, Luiz. *Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis. O cão do sertão: literatura e engajamento, ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

SANTIAGO, Silviano. *Retórica da verossimilhança. Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *A poesia envenenada de Dom Casmurro. Duas meninas*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.