

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**VIRNA LÚCIA CUNHA DE FARIA**

**MACHADO DE ASSIS NA IMPRENSA DO SÉCULO XIX:  
PRÁTICAS, LEITORES E LEITURAS**

**JOÃO PESSOA,  
MARÇO DE 2013**

**Virna Lúcia Cunha de Farias**

**Machado de Assis na imprensa do século XIX:  
Práticas, leituras e leitores**

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito institucional para obtenção do título de Doutora em Letras e aprovada pela seguinte banca examinadora.

**João Pessoa**

**Março de 2013**

## **BANCA EXAMINADORA**

---

**Dr<sup>a</sup>. Socorro de Fátima Pacífico Barbosa - UFPB**  
**(Orientadora)**

---

**Dr. José Luís Jobim - UERJ**  
**(Co-orientador do Doutorado-sanduíche)**

---

**Dr<sup>a</sup>. Márcia Tavares Silva**  
**(Examinadora– UFCG)**

---

**Dr<sup>a</sup> Marta Pragana**  
**(Examinadora – UFPB)**

---

**Dr. Hildeberto Barbosa Filho**  
**(Examinador – UFPB)**

---

**Dr<sup>a</sup>. Girelene Marques Formiga**  
**(Suplente– IFPB)**

---

**João Pessoa, 27/03/2013**

## **AGRADECIMENTOS**

### **Agradecer é preciso**

Diz o jagunço Riobaldo, nas suas andanças pelo Sertão de Minas Gerais, que viver é muito perigoso. Assim como viver, acredito que agradecer também é muito perigoso, pois sempre corremos o risco de esquecer nomes e, assim, cometer injustiças. Mesmo sabendo do risco que é agradecer, vou corrê-lo. Nesse momento tão especial, mais um em minha vida, gostaria de em primeiro lugar agradecer a Deus, pois sem Ele nada do que foi feito se faria. Depois de tantas andanças, agradeço:

- a meu esposo, Antônio de Pádua, pelo companheirismo e por juntos termos realizado mais um sonho, e às minhas duas filhas: Rute e Rebeca, razões da minha luta constante;
- ao meu pai, Luís Pereira, e à minha mãe, Josefa Cunha, guerreira de tantas batalhas;
- agradeço aos meus irmãos pelo carinho e confiança que sempre depositaram em mim;
- aos meus cunhados, sogra e sobrinhos pelo apoio de sempre;
- ao IFRN pela tranquilidade de poder fazer minha pesquisa, afastada das minhas atividades docentes;
- aos colegas do IFRN pelo incentivo e apoio;
- em especial agradeço a minha orientadora do Doutorado Dr. Socorro Pacífico Barbosa que me ensinou que o mundo não se resumia a BR – 230 e me apresentou o Machado de Assis dos jornais e periódicos do Século XIX. A ela devo essa pesquisa;
- ao meu co-orientador do Doutorado – sanduíche no Rio de Janeiro, Dr. José Luís Jobim, pelas leituras indicadas para o trabalho.
- agradeço às minhas queridas amigas: Andréa Lacerda e Márcia Tavares, companheiras de estrada e de lutas; a Albanisa Almeida e Josilene Fagundes pelas suas amizades e apoio constante;
- aos colegas de curso, professores e coordenadores;
- ao CNPQ pela bolsa de Doutorado-sanduíche que viabilizou parte da pesquisa no Rio de Janeiro;
- à Fundação Biblioteca Nacional pela disponibilidade de seu acervo sem o qual essa pesquisa seria inviável;

- agradeço a Leda e a Sonia pela certeza de que minhas filhas sempre estiveram em boas mãos quando tive que me ausentar.

## Resumo

O jornal se configurou no século XIX como principal suporte de circulação do escrito e de divulgação da literatura. No Brasil, seguindo padrões europeus, sobretudo franceses, esse suporte se tornou a principal porta de entrada para aqueles que desejavam entrar no mundo das letras. Machado de Assis, por exemplo, entrou no jornalismo aos 15 anos de idade e publicou a maior parte de suas obras primeiro nas páginas dos jornais e periódicos que circulavam no Rio de Janeiro entre 1854 a 1908. Percebendo a importância da imprensa para a carreira do autor fluminense, investigamos a que ponto o perfil editorial de cada jornal em que Machado colaborou influenciou no seu imaginário e na sua escrita. Buscamos mostrar em que medida esses suportes podem nos esclarecer aspectos da obra machadiana, como as diferenças estéticas entre alguns de seus romances. Afirmamos que tais diferenças estão relacionadas à necessidade que o autor tinha de adequar sua pena ao público prefigurado no editorial de cada jornal. A maior parte da crítica do autor atribui as variações estéticas da sua obra a uma suposta crise que ele enfrentou ao completar 40 anos. Percebe-se que ao afirmar tal hipótese de leitura, leva-se em consideração apenas as edições em livro da produção machadiana. Para atingir o objetivo a que nos propomos, fez-se necessário, primeiro, refletir sobre a relação imprensa/literatura no século XIX para ver questões como a submissão dos autores a padrões de escrita exigidos pelo mercado. Em seguida, sugerimos uma divisão da produção machadiana, levando em consideração a colaboração dele para os periódicos e os gêneros que ele mais produzia em cada momento. Depois traçamos o perfil editorial de *A Estação*, revista feminina em que Machado de Assis publicou grande parte de seus contos e o romance *Quincas Borba*. O levantamento das seções desse periódico se tornou o cerne da nossa pesquisa, pois muito nos auxiliou na comprovação da premissa de adequação do autor aos suportes em que circulariam cada obra, visto que asseguramos que foi para o leitor desse periódico que o romancista escreveu a primeira versão de *Quincas Borba*. Ainda acompanhamos em que medida a moda presente em *A Estação* influenciou no imaginário do autor para a criação de personagens e para a descrição de costumes. Por fim, fazemos uma leitura paralela da revista de moda, da edição de *Quincas Borba* presente na revista e da primeira edição em livro do romance, publicada dois meses após o fim da circulação da narrativa em série. Partimos da premissa de que Machado de Assis, no momento da escrita, pensou simultaneamente em duas narrativas: uma que se adequaria à diversidade de leitores da revista, e outra que seria publicada em livro posteriormente.

## ABSTRACT

The newspaper was configured in the 19<sup>th</sup> century as the main support for circulation of writings and dissemination of literature. In Brazil, in accordance with European models, especially French ones, this support became the main gateway for those who wished to enter in the world of letters. Machado de Assis, for example, entered into journalism with 15 years old and published most of his works first in the pages of newspapers and periodicals which circulated in Rio de Janeiro from 1854 to 1908. Noticing the importance of the press to the author's career, we investigate to what extent the editorial profile of each newspaper in which Machado collaborated influenced in his imagination and writing. We seek to show to what extent these supports may clarify aspects of Machado's work, such as aesthetic differences among some of his novels. We state that such differences are related to the necessity which the author had to adjust his pen to the public presupposed in each newspaper editorial. Most of the critics about the author attribute the aesthetic variations of his work to a supposed crisis he faced when he completed 40 years old. It is noticed that in stating such reading hypothesis, it takes into account only the publications in books of Machado's production. To reach the aim we proposed, it was necessary, at first, to reflect about the relation press/literature in the 19<sup>th</sup> century to see questions such as the submission of the authors to standards of writing required by the market. Then we suggest a division of Machado's production, considering his collaboration for periodicals and genres he produced more in each moment. Next, we trace the editorial profile of *A Estação*, woman's magazine in which Machado de Assis published a large part of his short stories and the novel *Quincas Borba*. The survey of sections of this periodical became the core of our research, because it helped us in proving the premise of the author's adequacy to the supports in which each work would circulate, since we ensure that it was for the reader of this periodical that the novelist wrote the first version of *Quincas Borba*. In the fourth chapter, we observe to what extent the fashion presented in *A Estação* influenced the author's imagination in the creation of characters and description of habits. Finally, we make a parallel reading of the fashion magazine, in the publication of *Quincas Borba* presented in the magazine and the first edition of the novel in book, published two months after the end of circulation of the narrative in series. We start from the premise that Machado de Assis, at the time of writing, thought simultaneously in two narratives: one that would fit the diversity the magazine's readers, and another that would be published as a book later.

Keywords: literature and Journalism –Machado de Assis – *Quincas Borba* –*A Estação*

## Resumen

El periódico se configura en el siglo XIX como principal soporte de circulación del escrito y divulgación de la literatura. En Brasil, siguiendo padrones europeos, especialmente franceses, ese soporte se convirtió la principal puerta de entrada para aquellos que deseaban entrar en el mundo de las letras. Machado de Assis, por ejemplo, entró en el periodismo a los 15 años de edad y publicó la mayor parte de sus obras primero en las páginas de los periódicos y diarios que circularon en Río de Janeiro entre 1854 a 1908. Percibiendo la importancia de la impresión para la carrera del autor fluminense, investigamos en qué medida el perfil editorial de cada periódico en el que Machado de Assis colaboró influyó en su imaginario y en la escrita. Buscamos mostrar en qué medida esos soportes pueden esclarecernos aspectos de la obra machadiana, como las diferencias estéticas entre algunos de sus romances. Afirmamos que tales diferencias están relacionadas a las necesidades que el autor tenía de adecuarse al público prefigurado en el editorial de cada periódico. La mayor parte de la crítica del autor atribuye a las variaciones estéticas de su obra supuestamente una crisis que él enfrentó al completar 40 años. Se percibe que al afirmar tal hipótesis de lectura, llevase en consideración apenas las ediciones en libro de la producción machadiana. Para lograr el objetivo a que nos proponemos, se hace necesario, primero, reflejar sobre la relación imprenta/literatura en el siglo XIX para ver cuestiones como la sumisión de los autores a padrones de escritura exigidos por el mercado. Entonces, sugerimos una división de la producción machadiana, llevando en consideración su colaboración para los diarios y los géneros que él más producía en cada momento. Después trazamos el perfil editorial de *A Estação*, revista femenina en la que Machado de Assis publicó gran parte de sus cuentos y el romance *Quincas Borba*. El levantamiento de las secciones de este diario se tornó el núcleo de nuestra investigación, pues mucho nos auxilió en la comprobación de la premisa de adecuación del autor a los soportes en los que circularían cada obra, visto que aseguramos que fue para el lector de ese periódico que el romancista escribió la primera versión de *Quincas Borba*. En el cuarto capítulo, acompañamos en qué medida la moda presente en *A Estação* influyó en el imaginario del autor para la creación de personajes y para la descripción de costumbres. Por fin, hacemos una lectura paralela de la revista de moda, de la edición de *Quincas Borba* presente en la revista y de la primera edición en libro del romance, publicada dos meses después del fin de la circulación de la narrativa en serie. Partimos de la premisa de que Machado de Assis, en el momento de la escritura, pensó simultáneamente en dos

narrativas: una que se adecuaría a diversidad de lectores de la revista, y otra que sería publicada en libro posteriormente.

Palabras claves: literatura Y Periodismo – Machado de Assis- *Quincas Borba - A Estação*

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>08</b>
<b>01. Relação literatura e imprensa: pontos e contrapontos.....</b>	<b>16</b>
1.1. O olhar dos colaboradores dos jornais do século XIX.....	19
1.2. A opinião de Machado de Assis .....	25
1.3. O romance-folhetim e a relação jornalismo literatura.....	37
<b>02. Machado em re (vista): a contribuição para os jornais do século XIX.....</b>	<b>56</b>
2.1. Primeiro momento: de 1855 a 1863.....	56
2.2. Segundo momento: de 1864 a 1878.....	78
2.3. Terceiro momento: de 1878 a 1904.....	95
<b>03. A Estação em revista: perfil do periódico.....</b>	<b>119</b>
3.1. A expansão da imprensa no Rio de Janeiro.....	119
3.2. A revista <i>A Estação</i> : primeira parte – a moda vinda de Paris.....	119
3.3. A revista <i>A Estação</i> : segunda parte – O suplemento literário.....	138
<b>04. A Estação em Quincas Borba.....</b>	<b>159</b>
4.1. Novo tempo, novos costumes.....	159
4.2. De A Estação às páginas de <i>Quincas Borba</i> .....	177
<b>05. Quincas Borba: duas histórias e vários leitores.....</b>	<b>193</b>
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>222</b>

Referências .....	231
Lista de periódicos consultados.....	235

## Introdução

Estudar a produção de Machado de Assis nos deixa numa situação conflitante, já que, ao mesmo tempo em que é gratificante devido às possibilidades que ela oferece a quem deseja estudá-la, também leva a pensar: o que dizer sobre o autor que ainda não foi dito? O biógrafo francês Jean-Michel Massa se viu nessa situação no longínquo ano de 1957, quando iniciou sua pesquisa que culminou com uma das biografias mais completas sobre os primeiros anos de produção do romancista carioca, *A Juventude de Machado de Assis*. Segundo o francês, nesse ano já havia mais de 1850 títulos de estudos sobre a produção machadiana, levantados por José Galante de Souza, primeiro estudioso a divulgar dados sobre o estado da arte machadiana. Pouco depois, nos anos 1957 – 1958, já surgiam mais de 800 novos trabalhos, segundo dados pesquisados por Massa. Mais tarde, José Galante de Souza amplia o seu levantamento acerca do estado da arte machadiana e afirma que, desde os seus primeiros dados, os estudos acerca da produção do autor têm tomado um vulto incomensurável, a partir de 1939, ano do centenário de nascimento do autor. (1967, p.7). No novo levantamento feito por Galante, ele registra 1884 trabalhos sobre o romancista. E, segundo o pesquisador, o autor já era o nosso ficcionista mais discutido. Para ele, após as comemorações do centenário do nascimento do autor, em 1939, os artigos e volumes consagrados a ele cresceram muito.

Em 2005, Ubiratan Machado (2005) atualizou os trabalhos sobre Machado, iniciados na década de 50 pelo francês e por Galante de Souza, acrescendo aos números anteriores mais de 3.000 títulos, correspondentes ao período de 1959 a 2003. Adverte o autor que não há como ser preciso quanto aos números de trabalhos sobre o romancista, porque há algum tempo jornais e revistas deixaram de ser enviados ao acervo da Biblioteca Nacional, o que dificulta tais levantamentos. Há ainda, segundo Ubiratan, as publicações universitárias que também deixaram de ser enviadas à Biblioteca Nacional, mesmo havendo lei específica para isso.

Quase dez anos se passaram após o levantamento feito por Ubiratan Machado. Em 2008, houve o Ano Machado de Assis em comemoração ao Centenário de sua morte. De acordo com Ubiratan (2005), a média de trabalhos divulgados sobre Machado por ano, na época do levantamento de Galante, era de dezoito. No período de seu

levantamento, de 1959 a 2003, houve a elevação desse número para setenta por ano, havendo uma intensificação nos períodos de datas especiais sobre o autor. Passados nove anos da busca de Ubiratan, houve, nesse ínterim, o centenário da morte do romancista. Acreditamos que esse fato deve ter elevado muito o número de trabalhos publicados sobre ele. Devem ser somados aos publicados aqueles que são defendidos nas universidades e ficam por lá mesmo, o que elevaria ainda mais a quantidade de trabalhos sobre o autor de *Quincas Borba*.

Diante dessa difícil tarefa - afirmar sobre o autor mais estudado da literatura brasileira algo novo -, nos deparamos com um lado dele ainda pouco explorado, apesar de sua longa bibliografia. Nos primeiros contatos que tivemos com as coleções microfilmadas dos jornais, existentes na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em que Machado de Assis colaborou durante 54 anos de suas atividades jornalísticas e literárias, vimos que esse suporte, em que primeiro a obra machadiana circulou, não costuma ser levado em consideração, no momento em que os estudiosos se apropriam da produção do autor. Como afirma Barbosa (2007), comentando sobre a pesquisa da literatura em jornais do século XIX, é como se apenas a edição em livro fosse passível de ser estudada. A partir de então, começamos a perceber que, em nenhum momento, os suportes em que primeiro circulou a produção do autor são analisados no sentido de observá-los se poderiam ter influenciado ou não na escrita machadiana<sup>1</sup>. Até que ponto os jornais definiram o tipo de narrativa que o autor deveria escrever em cada situação nunca foi visto como hipótese para o fato de Machado, por exemplo, escrever romances como *Iaiá Garcia* e, apenas dois anos depois, publicar *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, narrativas esteticamente tão diferentes.

O principal viés da crítica machadiana tenta explicar essas diferenças levando em conta apenas a divisão da sua obra em romântica ou realista, sem questionar, por que os principais romancistas brasileiros, já que se tratava de prerrogativa da época e não apenas de Machado, ainda escreviam romances seguindo modelos românticos, em plena vigência da estética realista/naturalista no Brasil. Aluísio Azevedo, por exemplo, pouco tempo depois da publicação de *O Mulato* (1881), publicou *Os Mistérios da Tijuca* (1883), romance que seguia modelos do Romantismo francês, imitação de *Os Mistérios*

---

<sup>1</sup>Crestani(2009) fez um trabalho relevante sobre a presença de Machado no *Jornal das famílias*. Ele considera as condições de produção, oferecidas por este suporte, determinantes para a escrita dos primeiros contos do autor.

*de Paris*, de Eugène de Sue, narrativa de grande sucesso no século XIX, que serviu de modelo para o romance-folhetim. Para parte da crítica machadiana, a grande virada na produção do autor se deu pelo simples fato de ter Machado entrado em crise após completar 40 anos. As condições de produção e de circulação do escrito que existiam no país, na época, não são levadas em consideração para explicar o fato de Machado produzir contos e romances tão diferentes quanto à temática em um mesmo período. John Gledson (2001), ao se referir à mudança de Machado do *Jornal das famílias* para *A Estação*, comenta:

A transição de uma para outra – o *jornal* deixou de ser publicado em dezembro de 1878, e *A Estação* lançou seu primeiro número em janeiro de 1879 – é um momento significativo e, como tantas outras coisas na vida de Machado, ocorreu no final da década de 1870, período da “crise dos quarenta anos” cujo produto mais célebre foram *As memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-81), mas que também resultou na primeira coletânea de contos de real mérito, *Papeis avulsos*(1882). (grifo do autor). Assim como o autor de *Iaiá Garcia* (1878) mal podia ser reconhecido nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880 – 1), o das Histórias da Meia – noite (1873) ou até de contos publicados perto do fim da década, mal parece estar presente em *Papéis Avulsos*( Gledson, 2001, p. 19 e 21).

Ao afirmar essa ideia de guinada, de reviravolta, na produção do autor, desconsidera-se totalmente a forma de circulação da literatura no século XIX e valoriza-se apenas uma das formas em que o escrito circulava no período, o livro. Só que a publicação em livro, nesse período, na maioria das vezes, era consequência do sucesso de uma obra que havia circulado primeiro nos jornais (Ribeiro, 2008), pois dificilmente um autor criava fama e nome, sem antes passar pela imprensa. As condições de produção oferecidas pelo jornal *O Cruzeiro*, por exemplo, ao autor, para a publicação de *Iaiá Garcia* (1878) são diferentes daquelas oferecidas pela *Revista Brasileira*, suporte em que foi primeiro publicado *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880). Em *O Cruzeiro*, *Iaiá Garcia* ocupou o espaço destinado ao romance-folhetim, o rodapé do jornal. A escrita de narrativa destinada a esse espaço nos jornais apresentava um padrão específico para agradar a um público também específico. Já *A Revista Brasileira* tinha como alvo um público especializado, composto por críticos literários do período, autores e pessoas de outras áreas, mas também dedicados à imprensa. Lugar adequado então para publicar um romance que fugia aos padrões de leitura da maioria no período, conforme veremos no segundo capítulo.

Quanto à coletânea de contos *Papéis Avulsos*, por exemplo, não é composta só de narrativas produzidas depois de 80. Há contos, como “A Chinela Turca”, cuja

publicação é do ano de 1875, nas páginas da revista *A Época*<sup>2</sup>. Dividir então a produção do autor, tomando por base simplesmente o antes ou depois de *Memórias Póstumas*, é levar em conta apenas a publicação no formato livro, deixando de fora o principal veículo de circulação da literatura do século XIX, o jornal.

A pesquisa em jornais no Brasil também não é novidade. Desde os estudos de Gilberto Freyre<sup>3</sup>, considerado o pioneiro no uso desse suporte para pesquisas sociológicas, o jornal tem servido de fonte para várias áreas das ciências humanas. História, Sociologia e Literatura têm se servido muito dele como fonte. No caso específico da Literatura, o jornal ganha um valor e importância peculiar, pois serviu para difusão e consolidação da nossa literatura no século XIX. Foi ele, o jornal, que deu espaço para que se tornasse possível a profissionalização do trabalho intelectual no país (Costa, 2005). Graças as suas páginas, ao espaço que este suporte dedicava ao pensamento, foi possível ir se criando um ambiente literário aqui. Como também propiciou formas de leitura que abrangeriam um maior número de leitores, já que em um país onde, segundo censo divulgado em 1876, quase 76% da população era considerada analfabeta, a publicação de livros não era viável aos editores, restando ao jornal o papel de divulgador da literatura e de principal forma de entretenimento neste século.

Conforme afirmamos, a pesquisa em jornal não tem sido algo novo. Além de Freyre, há vários pesquisadores que estudam essa forma de divulgação do escrito. A pesquisadora Socorro de Fátima Pacífico Barbosa<sup>4</sup> é a principal referência em pesquisa em jornais e literatura do século XIX na Paraíba. Além de pesquisar sobre os jornais da Corte, dedica-se também em observar a circulação do literário em jornais paraibanos do mesmo século. Há John Gledson<sup>5</sup>, pesquisador britânico, que estuda, especificamente, Machado de Assis, buscando o momento histórico que circulava nos jornais, na produção do autor. Há uma quantidade considerável de obras machadianas,

<sup>2</sup> As informações sobre os periódicos em que Machado colaborou estão no segundo capítulo.

<sup>3</sup> Em *Sobrados e Mocambos* (2004) e em *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*(1985), o autor faz um estudo sobre o Brasil no século XIX, usando os jornais como uma das fontes de sua pesquisa.

<sup>4</sup> A autora pesquisa o jornal como suporte de divulgação do literário, usando esse termo com a abrangência que tinha no século XIX, na Paraíba e no Rio de Janeiro . *Em Jornal e Literatura: a imprensa brasileira no século XIX*, a pesquisadora faz uma breve trajetória da pesquisa em jornais, da presença do literário nos jornais deste século, refletindo aqui sobre o conceito do literário nesse momento específico, os gêneros mais presentes nos periódicos e as leituras mais comuns. Além disso, estabelece o papel dos periódicos na divulgação, sucesso e apagamento dos gêneros literários.

<sup>5</sup> Entre os livros de o autor, que buscam o conúbio entre a obra de Machado e a história, estão *Machado de Assis – ficção e história* e *Por um novo Machado de Assis*.

principalmente, contos e crônicas, que só chegaram até nós graças ao trabalho minucioso desse pesquisador em jornais e periódicos em que Machado colaborou, conseguindo resgatar, das páginas esquecidas desses suportes, obras inéditas do romancista. No entanto, o jornal não é visto pelo pesquisador como uma das causas das diferenças de estilos empregadas por Machado. Como vimos anteriormente. Gledson defende a ideia da reviravolta Machadiana a partir de *Memórias Póstumas*.

Outros pesquisadores também utilizam o jornal como fonte. Sidney Chalhoub<sup>6</sup> busca o histórico, sobretudo a partir de indicações das crônicas machadianas. Jaison Luís Crestani<sup>7</sup> trouxe grandes contribuições para a bibliografia machadiana, principalmente, por trazer outros significados para a tão incompreendida produção de Machado dos anos 60 e 70, vista como inferior, romântica e sem lugar no cânone. Guimarães (2004) apresenta, em *Os leitores de Machado de Assis – o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*, um quadro dos possíveis leitores pré-figurados nas narrativas do autor e apresenta a recepção pelo público dos principais romances de Machado de Assis. No entanto, é levado mais em conta o leitor especializado da época, que comentava as obras depois de lançadas em livro, uma vez que não se faz referência à versão das obras que circularam primeiro nos jornais. Devem se destacar os trabalhos de Marlyse Meyer sobre a presença de narrativas em jornais, voltando-se, principalmente, para o romance-folhetim, que também muito contribuíram para traçar o panorama da leitura no século XIX.

Ainda há nomes como Regina Zilberman<sup>8</sup>, que conta a história do impresso e das formas de leitura no Brasil a partir do jornal. Vale lembrar também nomes como Sodré (1998), De Luca (2009), Martins (2008), Buitoni (2009), Ribeiro (2009), Aspert (2008), Costa(2005) e muitos outros que aparecerão ao longo do nosso trabalho, que veem na imprensa fator determinante para a Literatura Brasileira do século XIX. Apenas citamos alguns dos principais pesquisadores do suporte jornal aqui no Brasil, mas há muitos nomes que são fundamentais para a história da leitura e do escrito que passam também pela imprensa em suas reflexões: Roger Chartier(1994;2003;2009),

<sup>6</sup> O estudioso é autor de , entre outras obras, *Machado de Assis historiador*. A busca dele volta-se mais para o histórico na produção do autor. Seria então a obra de Machado usada como fonte histórica.

<sup>7</sup> O estudioso sugere uma releitura dos contos de Machado publicados no *Jornal das famílias*, levando em conta as condições de produção que o suporte oferecia aos seus colaboradores.

<sup>8</sup> Entre as obras da autora, que tratam o assunto, estão *A Formação da leitura no Brasil*, em parceria com Marisa Lajolo e *A pedra e o arco*, etc.

Pierre Bourdieu (2009, 2009<sup>a</sup>; 2010), Michel De Certau (2011), Peter Gay(2001) Eco(2008), Barthes(2009) etc.

Usando então os pressupostos desses estudiosos como aporte teórico, nos propomos a buscar um entendimento da obra machadiana, notadamente *Quincas Borba*, a partir do contexto de produção em que ela circulou, ou seja, o século XIX, e as formas de divulgação do literário pertinentes a ele. Assim, as formas de escrita e de leitura condicionadas pelos jornais se constituíam como um quadro de referência para os autores na hora de produzir uma narrativa.

Para José Luís Jobim (1992), cada época possui um quadro de referência a partir do qual se pode atribuir julgamento a uma obra. Para o estudioso, o contexto a que uma obra pertence não se reduziria a apenas circundá-la, mas é parte constituinte dela, na medida em que é quem fornece as normas a partir das quais se delimita o que é texto. Assim, acreditamos ser a condição de subordinação a que os autores se submetiam no momento da escrita, condição imposta por cada editor de jornal, quem determinava as formas do escrito da época, já que esse era o contexto da produção literária do Oitocentos. Sendo assim, por exemplo, Machado não poderia ter publicado *Memórias Póstumas de Brás Cubas* nas páginas de *A Estação*, revista feminina em que ele colaborou durante muito tempo. Da mesma forma que um conto, como *A Cartomante*, não poderia ocupar e não ocupou as páginas de *O Jornal das famílias*, periódico bastante conservador em que ele publicou a maioria dos contos de suas duas primeiras coletâneas.

Partindo da ideia de adequação do autor aos suportes em que ele colaborou, iniciamos o nosso trabalho, no primeiro capítulo, refletindo sobre a relação imprensa/literatura, observação importante para entrar no ambiente literário do século XIX e em seu contexto de produção. Buscamos, nesse capítulo, o primeiro do trabalho, refletir a partir da opinião de nomes que fizeram a imprensa no período. Entre eles, Coelho Neto, Sílvio Romero, Olavo Bilac e Machado de Assis. Refletimos também aqui sobre as diferenças entre folhetim suporte, romance-folhetim gênero, folhetim como modo de escrita e romance seriado, gêneros e formas de leitura imprescindíveis para entender as questões relativas à escrita em jornais e suas tensões no período que vamos estudar. Refletimos a partir do pensamento de nomes da época, colaboradores dos mesmos jornais em que Machado de Assis publicava sua obra. Trazemos também o

pensamento de críticos e teóricos, como Antonio Candido (2006), Nicolau Sevcenko (2003), Humberto Eco (2006), Socorro Pacífico Barbosa (2007), Pierre Bourdieu (2010) e outros pensadores contemporâneos, acerca da escrita em jornais no século XIX.

No segundo capítulo, propomos uma divisão da obra de Machado, levando em conta o ingresso dele em cada jornal, o perfil de cada periódico e o gênero que ele mais produziu durante aquele momento, já que a produção do autor, em cada período específico, estava muito ligada às seções que lhe eram oferecidas em cada jornal. Assim, por exemplo, na fase que denominamos de primeiro momento da colaboração de Machado para os jornais, que compreende o período de 1855, entrada do autor no jornalismo, em *A Marmota Fluminense*, a 1863, a sua produção é marcadamente poesia e crítica literária. A primeira, por ser a via de entrada de todo jovem escritor nos jornais. O exíguo espaço dedicado à poesia era justamente o espaço de quem ainda não tinha construído nome na imprensa e estava apenas chegando nela. O segundo, por ser Machado encarregado de uma seção sobre teatro no *Diário do Rio de Janeiro*.

Estabelecemos, como segundo momento, os anos de 1864 a 1878, marcado pela entrada de Machado no *Jornal das famílias* e pela colaboração em outros periódicos, como *O Cruzeiro*. Nesse momento, houve a consolidação do autor como ficcionista, já que a sua produção ficcional é intensificada, sobretudo de contos, além de romances e crônicas. Nesse período, o autor estreou como romancista, tanto em publicação diretamente em livro, quanto em romance-folhetim, nas páginas de *O Globo* (*A mão e a luva*, 1874; *Helena*, 1876) e *O Cruzeiro* (*Iaiá Garcia*, 1878). Após esse período, que compreende catorze anos, houve a pausa na colaboração do autor para os periódicos por problemas de saúde.

O terceiro e último momento, defendemos, inicia-se em 1879, com a entrada do autor em *A Estação*, além da colaboração em *A Revista Brasileira* e em *A Gazeta de Notícias*. Nesses periódicos foi publicada grande parte da produção do autor em conto e crônica. Nas páginas de *A Revista Brasileira* circulou *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no período de março a dezembro de 1880. O perfil dos periódicos desse período oscila entre revista de moda, jornais de notícias em geral e revista especializada nas letras, cujo público também seria especializado.

Após o percurso que fazemos em torno da colaboração de Machado para os jornais, no terceiro capítulo, intitulado *A Estação em revista*, apresentamos o perfil

desse periódico tão importante para a produção do autor. Partimos da premissa de que, apesar de na carta programa de lançamento da revista, o público alvo ser aparentemente definido, a sua segunda parte, o *Suplemento Literário*, buscava um público mais geral e não apenas o feminino, como ocorria na primeira parte dedicada à moda. Essa busca levou os editores do periódico a alterarem constantemente as seções, no intuito de ampliar o seu público leitor e também por ter dificuldades de identificá-lo no Suplemento Literário. Acreditamos que essa mesma dificuldade de identificação do leitor da segunda parte do periódico levou Machado a publicar narrativas tão diferentes em um mesmo suporte e até a demorar tanto tempo para terminar a escrita de *Quincas Borba* nas páginas da revista. A dificuldade de identificação desse leitor do Suplemento pode explicar também as várias interrupções que houve na publicação do romance em folhetim e as diferenças nas edições do romance que circulou na revista, e a lançada posteriormente em livro.

De acordo com Ribeiro (2008), um autor, ao escrever uma narrativa, mesmo pensando em um leitor futuro, tem em mente, primeiro, o seu leitor contemporâneo, sendo nele em quem primeiro o autor pensa, já que não dispõe de outro horizonte de expectativa. Ribeiro, quando faz essa afirmação, está se referindo a publicações em livro. No caso de obras que iriam circular primeiro nos jornais ou revista, a preocupação com o leitor contemporâneo ainda é maior e mais evidente, já que o autor tem mais ou menos em sua mente um leitor identificado: os assinantes e leitores do periódico onde a obra será publicada. Assim sendo, acreditamos que esse leitor contemporâneo pode ainda interferir no imaginário do autor na hora de escrever. A partir dessa ideia e da observação cuidadosa das matérias presentes na revista *A Estação*, no quarto capítulo, procuramos encontrar, nas páginas de *Quincas Borba*, edição que circulou no periódico, a moda que era divulgada na revista. Acreditamos que a moda que circulou no periódico influenciou muito o imaginário de Machado para a criação de personagens, as descrições de ambientes, na definição dos toaletes usados por suas personagens, como também nos costumes que estavam em alta na época.

De acordo com Chartier (2003), quando um texto muda de um suporte para outro, mudam também o significado e o horizonte de expectativa criados pelo autor. É baseado nessa premissa que, no quinto capítulo, faremos uma análise de duas edições do romance *Quincas Borba*: a edição publicada em *A Estação* e a primeira edição, editada pelo autor dois meses após o fim da circulação na revista. Na análise, vamos procurar as

mudanças de figuração do leitor projetadas na edição da revista e na edição em livro. As mudanças ocorridas nas duas versões do romance, no nosso entender, estão intrinsecamente ligadas à mudança de suporte que acarretou a projeção de um novo leitor para a obra. Observamos também como os hábitos de leitura da época estavam presentes, sobretudo, na edição da revista.

No nosso trabalho não preenchemos todas as lacunas que ainda existem sobre a produção do nosso principal escritor. Mas propomos uma maneira de estudá-lo e de compreendê-lo, a partir do contexto de produção e de circulação em que sua obra estava inserida, e em que ponto sua época influenciou no seu imaginário e na sua forma de escrever. Como assegura Erich Auerbach (1998), uma obra escapa de sua época e das mãos do seu autor, podendo então ser lida por leitores diferentes e de forma diferente, mas, para um historiador que procura determinar o lugar de uma obra, estudá-la a partir do que significou para a sua época e para os seus contemporâneos nos ajuda muito a entendê-la.

## 1. A relação imprensa e literatura no século XIX: pontos e contrapontos

---

O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mal para a arte literária?  
João do Rio, *O momento literário*, 2006.

Desde os primórdios da imprensa no Brasil, a presença da literatura nas páginas de jornais e periódicos foi constante (Martins e De Luca, 2008). Para essas autoras, desde as primeiras décadas do século XIX, anos 20 e 30, os jornais serviam de veículo de disseminação de livros, pois traziam em suas páginas as transcrições de longos trechos de obras recém – publicadas, o que tornava possível aos leitores ter um conhecimento do livro, ainda que superficial, pois muitas vezes liam apenas uma análise das obras, ou uma parte delas no jornal, mesmo sem necessariamente adquiri-las. Salientam as autoras que, mesmo antes da divulgação de romances em folhetim, em primeira mão, já havia trechos de obras que saiam primeiro em livro e depois passavam a ser publicadas em jornais, processo, pois, inverso ao do romance – folhetim. Sobre esse assunto, Martins e De Luca afirmam:

O jornal realizava também divulgação (e reinterpretação, com frequência) dos livros nos anos 20 e 30, antes de se expandir a publicação de volumes em folhetins nos periódicos. Ou seja, mesmo quem não tinha acesso a tais livros, poderia eventualmente lê-los em extratos na imprensa periódica (2008: 37).

Em um dos primeiros jornais a circular no Brasil, o *Correio Brasiliense*, jornal editado em Londres, cujo diretor era Hipólito da Costa, a literatura já se fazia presente, tendo uma parte dedicada a ela e às ciências, prática comum nos jornais do século XIX. Na edição do dia 22 de dezembro de 1822, apareceu a divulgação de livros que haviam sido lançados na Inglaterra:

588                            *Literatura e Scienças.*  
e para servir de companheiro ao melhoramento de Mr. La-  
voisne àquella celebre obra. Publicado por Carey e Lea  
de Philadelphia, e Joaõ Miller de Londres.

—  
*Jackson's Stenography. 5s. 6d. Dous systemas de Ste-  
nographia, ou modo de escrever abreviado, inteiramente  
novos : o 1º. em 9 characteres; o 2º. em 19: em que se  
conserva a similitude à escriptura commun. Por G.  
Jackson, author do sistema melhorado de Mnemonica.*

Correio brasiliense, 22 de dezembro de 1822.

A parte dedicada à literatura consistia na divulgação de livros que hoje não seriam considerados literatura, o que mostra como, no século XIX, esse termo era

abrangente (Barbosa, 2007). Nos exemplos retirados do jornal, há a divulgação de dois livros e de um Atlas. Ainda chama a atenção o fato de vir anúncios de publicações inglesas. A França, então, ainda não estava influenciando tanto a vida cultural no Brasil, como ocorreria mais tarde. Conforme assinalam Martins e De Luca (2008), passados os primeiros passos da palavra impressa no Brasil, o periodismo seguiu como formato preferencial da imprensa aqui, sempre voltado para as causas políticas e, em menor escala, as literárias.

Com o início do segundo Império, em 1841, veio a expansão do impresso, o chamado Império do café passou a ser também o Império da palavra impressa (Martins & De Luca, 2008). O número de tipografias que foi surgindo no país mostra o quanto se desenvolveu o impresso aqui neste período. Para as estudiosas,

Se inicialmente, contavam-se nos dedos os números de tipografias do país, a atividade foi crescendo ao longo do século, registrando-se no Rio de Janeiro uma tipografia em 1808; meia dúzia em 1822; vinte e cinco em 1850; trinta em 1862; um sem-número delas em 1889; quase que uma em cada esquina em 1908(2008, p.57).

Para Martins e De Luca, fatores como o baixo poder aquisitivo e a falta de instrução da população do país, na época, levaram o jornal a figurar como o principal suporte do impresso no Brasil, ao longo do século XIX (2008). Dado a acessibilidade ao que se refere à aquisição mais fácil do jornal pelo seu baixo custo, comparado ao preço do livro e à linguagem mais propícia ao entendimento de um público maior, o jornal se tornou a principal fonte de informação e de entretenimento no Oitocentos.

Além das facilidades trazidas para o público, ele se tornou a principal forma de divulgação e disseminação do literário, abrindo as suas páginas para aqueles postulantes à posição de escritor. Para Cristiane Costa (2005), a partir da segunda metade do século XIX, a presença dos homens de letras nas redações dos jornais se tornou intensa. Sodré (1998) afirma que era a época dos homens de letras fazerem imprensa. Segundo o historiador, nas folhas diárias, eles faziam de tudo: as peças, a política, versos, razões de defesa, discursos, anúncios publicitários. Acrescenta o autor que eles buscavam nos periódicos o que não encontravam nos livros: notoriedade, em primeiro lugar, e, um pouco de dinheiro, se possível.

Em um país em que a profissionalização de um escritor por intermédio da publicação e venda de livros era difícil, devido a fatores como o poder aquisitivo e o alto índice de analfabetismo da maior parte de sua população, o caminho que restou para os aspirantes a escritores foi consegui-la por outros meios, como o jornalismo. Sobre esse assunto, Costa (2005) afirma que, se por um lado a intensa colaboração dos

homens de letras para os jornais provocou uma estagnação literária em termos estéticos, por outro propiciou condições sociais para a profissionalização do trabalho intelectual. Entretanto, a autora destaca que tal profissionalização veio de modo contrário ao que sonhavam os autores, já que não veio pela via da arte, a literatura, mas do jornalismo, a indústria.

Esse embate entre arte e indústria suscitou muitas discussões entre aqueles que queriam viver de sua pena no século XIX. Não havia horizonte para quem buscasse tal feito distante dos jornais e periódicos, principal meio de difusão da cultura do período. No entanto, aderir a eles poderia significar a *prostituição da pena*, como afirmou Bilac. Mesmo assim, não restava outra opção a não ser aderir aos apelos da imprensa, pois como afirma Costa:

Os jornais e as revistas tinham como trunfo servirem de berçário, vitrine, pedestal e mesmo de trampolim para o homem de letras, encarregando-se do recrutamento, da visibilidade e dos mecanismos de consagração dos escritores. Era a imprensa que dava as condições de sobrevivência e de divulgação para a produção dessa massa crescente de intelectuais brigando por um lugar ao sol (2005, p. 25).

Havia um misto de empolgação e ressalva por parte dos autores, mesmo sabendo que não existiam possibilidades de consagração fora da imprensa. Como questiona Costa (2005), estaria o trabalho burguês aniquilando o artista? A partir das ambivalências existentes na época quanto a esse assunto, acompanharemos o que pensa sobre a questão o homem de letras de ontem e de hoje.

### **1.1. O olhar dos colaboradores do século XIX**

A pergunta que introduz a reflexão que faremos sobre as controvérsias existentes entre a relação literatura e jornalismo surgiu de uma enquete feita por João do Rio, em 1904, publicada primeiro nas páginas de *A Gazeta de Notícias* e, três anos depois, em livro (Costa, 2005). Essa iniciativa do jornalista e crítico literário João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, ou, simplesmente, João do Rio, é de uma valia muito grande, pois através dela temos o depoimento daqueles que fizeram a imprensa e a história da literatura brasileira em um período determinante para as nossas letras, como foi o Século XIX. A oportunidade de ver o que pensam os próprios sujeitos que vivenciaram esse processo nos dá uma noção mais precisa do assunto, se comparado ao fato de estudá-lo distante há décadas dele. Assim, as questões apresentadas pelo crítico

trouxeram uma contribuição muito grande para quem estuda literatura hoje, pois nos dão uma noção precisa sobre o ambiente literário das últimas décadas do século e início do século XX, trazendo-nos as questões que inquietavam os sujeitos desse processo por intermédio de quem vivenciou o momento.

Na enquete, que contava com cinco perguntas, entre elas, a que abriu esse capítulo, foram interrogados trinta e seis nomes da época que transitavam entre as duas principais atividades intelectuais do período: o jornalismo e a literatura. Entre os indagados por João do Rio estavam nomes de prestígio, como Sylvio Romero, Machado de Assis, Olavo Bilac, Arthur Azevedo, Coelho Neto, Raimundo Correia, Medeiros e Albuquerque, entre outros, que colaboravam para os principais periódicos do país, entre meados do século XIX e início do século XX.

As respostas dadas pelos entrevistados na enquete retratam bem os paradoxos e controvérsias que cercavam o assunto, em um período em que a perspectiva de uma carreira literária, sem que os autores primeiro passassem pelas páginas dos jornais, inexistia. Dada a complexidade das questões e do tema, veremos apenas as respostas que foram mais recorrentes. Entre as opiniões, estavam aquelas que viam no jornalismo uma forma de os autores se tornarem independentes financeiramente, sobrevivendo assim da sua pena. Outros, além dessa possibilidade, vislumbravam no jornalismo a chance de se tornar conhecido diante do público, servindo, assim, a presença dos autores nos jornais como meio de divulgar as suas obras e fazer o seu nome. Convergiam nessa linha de pensamento, entre outros, Olavo Bilac, Julia Lopes de Almeida<sup>9</sup>, Sylvio Romero, Medeiros e Albuquerque<sup>10</sup> e padre Severiano de Resende. Seguem, respectivamente, as partes principais do pensamento de cada um:

O jornalismo é para todo escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler. O meio de ação nos falharia absolutamente se não fosse o jornal – porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil como uma necessidade. O jornal é um problema complexo. Nós adquirimos a possibilidade de poder falar a um certo número de pessoas que nos desconheceriam se não fosse a folha diária ( Bilac, In: Rio, 2006, p.19).

---

<sup>9</sup> Júlia Lopes de Almeida foi escritora e jornalista no século XIX. Nasceu no Rio de Janeiro e viveu parte de sua vida em Campinas-SP, onde iniciou sua participação para a imprensa no jornal *A Gazeta de Campinas*. Casou-se com o escritor português Felinto Almeida. Colaborou com jornais importantes do país, como *A Semana*, *O Paiz*, *A Estação* e o *Jornal do Comércio*, onde publicou em folhetim um dos seus romances, *A Casa Verde*. Participou ativamente das discussões para a implantação da Academia Brasileira de Letras, mas, por ser mulher, ficou de fora, quando a Academia foi inaugurada.

<sup>10</sup> Medeiros e Albuquerque – escritor, jornalista, romancista, teatrólogo, contista, entre outras atividades ligadas ao mundo das letras. Foi membro da Academia de Ciência de Lisboa e participou da instalação da Academia Brasileira de Letras, sendo fundador da cadeira 22, e, no ano de 1923, ocupando a presidência da entidade. Entre as suas obras, encontram-se *Mãe Tapuia* e *Um homem prático*.

Nós todos somos um resultado do jornalismo. Antes da geração dominante não havia bem uma literatura. O jornalismo criou a profissão, fez trabalhar, aclarou o espírito da língua, deu ao Brasil os seus melhores prosadores. Não é em geral um fator bom para a arte literária, e talvez no Brasil não o seja muito em breve, mas já foi e ainda o é ( Júlia Lopes, In: Rio, 2006, p. 21).

Pelo que se refere ao quinto e último quesito, afirmo convicto, posto nunca tivesse sido um homem do ofício, que o jornalismo tem sido o animador, o protetor, e, ainda mais, o criador da literatura brasileira há cerca de um século a esta parte. É no jornal que têm todos estreado os seus talentos; nele é que têm todos polido a linguagem, aprendendo a arte da palavra escrita dele é que muitos têm vivido ou vivem ainda; por ele, o que mais vale, é que todos se têm feito conhecer, e, o que é tudo, poderia ser mais se houvesse um acordo e junção de forças; é por onde os homens de letras chegam a influir os destinos deste desgraçado país entregue, imbele, quase sempre à fúria de politiqueiros sem saber, sem talento, sem tino, sem critério e, não raro, sem moralidade... (Sylvio Romero, In: Rio, 2006, p.43).

Não é verdade que o jornalismo prejudique em nada a nossa literatura. O que a prejudica é a falta de instrução. Sem público que leia, a vida literária é impossível. O jornal faz até a preparação desse público. Habitua milhares de pessoas a uma leitura quotidiana de alguns minutos, dando-lhes amostras de todos os gêneros. Os que têm gosto e tempo começam por aí e passam para os livros. Mas o jornal é o indicador. Em nenhum país de grande literatura deixa de haver grande jornalismo. Sem este aquela é impossível. Os que atacam a imprensa o que deviam atacar é a falta de instrução(Medeiros e Albuquerque, in: Rio, 2006, p. 60).

O jornalismo no Brasil é para a arte bom e mau. No estado atual da nossa cultura, é o jornal que se lê mais, e não o livro. Quem quiser, pois, fazer alguma coisa pela arte – extensivamente considerada – há de ter um jornal em que escrever. Nem a revista nem o folheto preenchem a função do jornal, que é o que todos leem. O poeta ou o prosador que quiser ver a sua obra passar de coisa escrita á coisa impressa tem que se submeter ao jornal. O jornal é inevitável, precisamos sofrê-lo (Pe. Severiano de Resende, in: Rio, 2006, p.99).

Mesmo comungando com a opinião de que o jornalismo é um bem para a literatura, alguns dos autores citados quase sempre fazem ressalvas em algum ponto sobre o assunto, tornando até a opinião contraditória. Bilac, por exemplo, após comentar sobre os benefícios trazidos pelo jornalismo ao homem de letras, finaliza seu posicionamento com as seguintes palavras, que demonstram insatisfação e desengano, apesar de ter alcançado reconhecimento através do jornalismo:

Oh! Sim, é um bem. Mas se um moço escritor viesse, nesse dia triste, pedir um conselho à minha tristeza e ao meu desconsolado outono, eu lhe diria apenas: Ama a tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento!(Rio, 2006: 20).

As palavras do Pe. Severiano mostram a importância que o jornal, como suporte, tinha para divulgar e tornar conhecida as obras dos nossos escritores. Ele enfatiza ainda que o jornal era a condição para que o escrito se tornasse depois livro. O religioso reforça que é ele, o jornal, quem abre caminho ao livro. Contudo, as palavras finais dele dão um tom um pouco corrosivo sobre a relação jornalismo/literatura, quando afirma

que o “suporte é inevitável, precisa-se sofrê-lo” (Rio, 2006). Ele considera que, para aquele autor que vive de escrever para a imprensa, não há nada pior, como meio esterilizante e dispersivo:

Esterilizante, porque o trabalho *au jour le jour* esgota as forças desorientadas e exaure o tempo desmetodizado; dispersivo, porque não admite a reflexão, a concentração da ideia, o apuro e o esmero da Forma, que é a ambição de todo artista. Assim, o jornalismo é um fator bom, porque é só por ele que o artista se pode manifestar, e é um fator mau porque, como Saturno, devora seus próprios filhos (Rio, 2006, p.104).

Há opiniões que veem no jornalismo a gênese da literatura brasileira, além de dar ânimo e proteção a ela, como afirmou Sylvio Romero. Enfatiza o crítico que o jornalismo serviu também para consolidar as nossas letras, propiciando a elas um público, e ao público, a oportunidade de uma leitura cotidiana, permitindo-lhe que tivesse contato com muitos gêneros, dado a multiplicidade deles presentes nos periódicos.

Há também, entre os entrevistados por João do Rio, aqueles que viam a ligação jornalismo/literatura como algo nefasto ao escritor e à arte de forma geral ou, também, algo que traz pontos positivos, embora os negativos os superem. A maioria das respostas que segue esse viés alega, como um dos fatores negativos, a falta de tempo que leva o autor a escrever sem refletir, ou, então, considera o escrever por dinheiro como algo que empobrece a atividade literária, sendo como “prostituir a pena”. Entre os que corroboram essas ideias estão Coelho Neto, Luís Edmundo, Clóvis Beviláqua, Osório Duque Estrada, Mário Pederneiras. Por apresentarem uma maior variedade nas respostas, vamos vê-los separadamente. Primeiro, o escritor Coelho Neto:

O jornalismo foi sempre, no Brasil, político. Cansado o público, a mania politiqueira foi atenuada pelos processos industriais. O jornal deixou de ser a urna para ser... Para ser? ... Uma oficina. Tem sido para a nossa literatura um grande bem relativamente. Como nunca teve audácia para educar, aceita um trabalho, não pelo gênio do autor, mas sempre de acordo com o agrado do público. Às vezes é perverso. A decadência do teatro é devida exclusivamente ao jornal e aos próprios escritores dramáticos jornalistas. O público é um animal que se educa. A princípio ia aos teatros bons. Veio o anuncio, o balcão dominou, começaram os incentivos para o trotoló. Hoje o público está acostumado e não quer outra coisa (Rio, 2006, p. 49).

Nas palavras de Coelho Neto, percebe-se a insatisfação com o casamento jornalismo / literatura, principalmente, por ter que escrever não o que o autor pretende, mas o que o dono do jornal deseja, a fim de agradar aos seus leitores. A isso ele chega a atribuir o fracasso do teatro, que, com a força dos anúncios publicados nos jornais, leva o público a preferir as peças divulgadas nos periódicos não pela qualidade, mas

simplesmente pelo caráter coercitivo do jornal. O escritor enfatiza também a subordinação dos escritores aos jornais: “quanto à literatura que publicamos nos jornais, lembra os livros impressos no tempo do Santo – Ofício. Não tem o visto da Inquisição, mas tem o visto do redator – chefe” (Do Rio, 2006, p. 49). Já para Luis Edmundo<sup>11</sup>, tão nociva quanto o jornalismo é a política para o homem de letras. Respondendo a pergunta do inquiridor, ele assevera:

É péssimo, e penso como toda gente. Nós temos nesta terra duas instituições fatídicas para os homens de letras: uma é a política, a outra é o jornalismo. O desgraçado que tem talento, ou cai na coluna diária a matar a sua arte a trezentos mil réis por mês ou vai apodrecer numa cadeira de Congresso a ganhar setenta e cinco diárias entre os discursos sobre a lei do orçamento e sobre o imposto do gado (Rio, 2006, p.75).

Para o jurista cearense Clóvis Beviláqua, colaborador da *Revista Brasileira* e de outros periódicos do Rio de Janeiro, a escrita diária para a imprensa esgota as energias daqueles que nela trabalham e ainda reforça a superficialidade, apesar de ter o jornal uma grande importância cultural no século XIX. Comenta o jurista:

Leitor constante de jornais, não sou muito simpático ao jornalismo. Sem negar-lhe o valor cultural, acho que, em relação aos que nele trabalham, esgota as energias, dispersa os esforços e alimenta a superficialidade, e em relação aos que nele bebem ideias, mais vezes perturba do que bem orienta, mais vezes agita paixões do que esclarece opiniões. É uma forte projeção de luz envolvida em densa fumarada (Do Rio, 2006, p.81).

De acordo com a opinião de Beviláqua, o jornal se torna prejudicial também para aqueles que o leem, já que desorienta mais que orienta. Apresenta ele ainda a visão ambígua presente na maioria dos participantes da enquete, quanto ao papel do jornalismo para a literatura, sintetizada pela fala final do jurista: é uma forte projeção de luz, envolvida em densa fumarada.

Na mesma direção, mas destacando o pragmatismo como o ponto mais desfavorável na relação homens de letras e o jornal, posiciona-se Osório Duque Estrada<sup>12</sup>. Vale destacar que, semelhante a muitas outras respostas dos entrevistados, Estrada também destaca a falta de leitores para a arte literária, ocasionada pela falta de

<sup>11</sup> Poeta e jornalista. Colaborou efetivamente para vários periódicos no século XIX, entre eles a Revista A Estação.

<sup>12</sup> Osório Duque Estrada foi ensaísta, poeta e professor. Iniciou na vida literária escrevendo versos. Destacou-se por ter um dos seus poemas se tornado o Hino Nacional Brasileiro e pelo seu trabalho como crítico literário na imprensa brasileira. Foi membro da Academia Brasileira de Letras.

instrução e de investimento no ensino. Além do analfabetismo por falta de instrução básica da população da época, o autor ainda destaca outro, o analfabetismo funcional, quando faz referência ao bacharelismo analfabeto:

Atualmente é um péssimo fator. Dominou-o o espírito prático da época; o jornalista está quase substituído pelo repórter; as redações, de focos intelectuais, converteram-se em casas de negócio; as colunas da imprensa estão quase trancadas às produções intelectuais; os talentos reais, que ainda colaboraram nela, já refletem o espírito prático dessas empresas mercantis: a crônica política, o comentário sobre os assuntos da vida burguesa e conservadora, a chalaça pérvida, o verso mordaz e a invectiva sórdida ou desabalada substituíram a obra forte da intelectualidade. Ninguém produz porque já não há quem leia. O futuro se me afigura ainda pior: a desorganização e a imoralidade no ensino vão preparando novas e mais temerosas ousadias do bacharelismo analfabeto (Rio, 2006, p.139).

Dos autores que selecionamos para apresentar as respostas dadas ao questionário de João do Rio, todos que foram interrogados, colaboraram para a imprensa entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, até porque o inquérito foi feito em 1904, início do novo século. A partir do último quarto do século XIX, a imprensa no país vivia uma fase de grande transformação. Os jornais, sobretudo aqueles maiores, como *O Jornal do comércio*, *O Paiz*, *A Gazeta de Notícias*, *O Jornal do Brasil* tornaram-se grandes empresas com capital e lucro certos (Barbosa, 2010). Justifica-se então a reclamação constante dos colaboradores contra o pragmatismo e a preocupação exclusiva dos redatores com o lucro. Dos autores que selecionamos, o último, Mário Pederneiras<sup>13</sup>, encaminha sua opinião para o lado do mercantilismo nos jornais e o desprezo pelo jornalismo feito por vocação e de forma engajada, como, segundo ele, o fazia José do Patrocínio:

João, a imprensa no Brasil, é um péssimo fator para a arte literária, principalmente depois do desaparecimento dos dois únicos jornalistas brasileiros para quem o jornal não era simplesmente uma indústria – Ferreira de Araujo, - e este amado morto de ontem – José do Patrocínio. Só a crítica, mas a crítica dos considerados, encontra a complacência de um agasalho na imprensa diária.

O jornal de hoje tem o seu precioso espaço dignificadoramente ocupado pelo comércio, pela política e pela indústria, e não pode cuidar dessa estranha coisa inútil e maçadora que é a Arte literária. Não é João? ( Rio, 2006:154).

Entre os autores participantes, havia alguns que consideravam a relação jornalismo/literatura um mal, porém, um mal necessário, já que não havia chance de um

---

<sup>13</sup> Poeta carioca que estreou na imprensa no jornal estudantil *O Imparcial* em 1878. Colaborou também para *A Gazeta de Notícias*, *Mercúrio*, *O Tagarela* e para o periódico francês *Sans Dessous*. Junto com Gonzaga Duque e Lima Campos, foi fundador, diretor e redator das revistas *Rio Revista*, *Galáxia*, *Mercúrio e Fon – Fon*.

autor crescer e fazer nome longe das páginas dos jornais e periódicos da época. O poeta Raimundo Correa afirmou, em sua resposta, que o jornalismo, para a arte literária, não é um fator, é um subtraendo. Assevera o poeta que, dentre todos os males necessários e inevitáveis da nossa época, nenhum há mais infenso, do que ele, à cultura sã e tranquila da verdadeira arte (Rio, 2006, p. 59).

## 1.2. A opinião de Machado de Assis

Trataremos agora de um dos nomes incluídos na enquete que não apresentou respostas ao inquiridor, Machado de Assis. Além dele, outros nomes consagrados também se prontificaram, mas nunca apresentaram as respostas. Entre estes, estão: Aluísio Azevedo, Arthur Azevedo, Graça Aranha, José Veríssimo, entre outros. No final do livro, *O momento literário*, última parte da enquete, João do Rio dedica um capítulo aos grandes nomes que não responderam e começa relatando o contato que teve com Machado de Assis, no momento em que entregou a ele as perguntas para serem respondidas:

A sensibilidade grande é a do ilustre mestre Machado de Assis. Quando fui pessoalmente levar-lhe o inquérito, o admirável escritor recebeu-me com um acesso de gentileza, que nele esconde sempre uma pequena perturbação.

- Um inquérito? Pois não: às suas ordens, com todo o gosto. Passaram-se os dias. Voltei à carga.- Francamente, disse-me o autor do Brás Cubas, o assunto é grave, é muito grave. Mas eu respondo, respondo, respondo quando tiver ânimo para escrever (Rio, 2006, p. 215).

Não se sabe o porquê, mas o autor não respondeu à enquete. Decidimos então fazer uma busca em suas crônicas e nos seus ensaios de crítica literária, a fim de encontrar as possíveis respostas não obtidas por João do Rio, em 1904. Homem de imprensa e de letras, Machado colaborou durante 54 anos, quase que ininterruptos, para os principais jornais e periódicos da Corte, no século XIX. Certamente teria muito a dizer sobre o assunto. O autor, ainda bastante jovem e nos primeiros anos de colaboração para os jornais, publicou um artigo chamado *O jornal e o livro*, no *Correio Mercantil*, dos dias 10 e 12 de janeiro de 1859. Nele, com todo entusiasmo adolescente, Machado assim comentou sobre a importância do jornal para o homem de letras:

O jornal, abalando o globo, fazendo uma revolução na ordem social, tem ainda a vantagem de dar uma posição ao homem de letras; por que ele diz ao talento: Trabalha! Vive pela ideia e cumpres a lei da criação! Seria melhor a existência parasita dos tempos passados, em que a consciência sangrava quando o talento comprava uma refeição por um soneto? Não! Graças a Deus! Esse mau uso caiu com o dogma junto do absolutismo. O jornal é a liberdade, é o povo, é a consciência, é a

esperança, é o trabalho, é a civilização. Tudo se liberta; só o talento ficaria servo? (1997, p.943).

Para o autor, assim como a Revolução Francesa introduziu na Europa uma época de regenerações e foi o grande passo da humanidade para se entrar no século XIX, iniciando para ela uma nova fase, o jornal é o símbolo dessa regeneração e dessa nova fase. Sobre a importância deste suporte para a literatura, Machado indaga: “A literatura tinha acaso nos moldes conhecidos em que preenchesse o fim do pensamento humano? Nenhum era vasto como o jornal, nenhum liberal, nenhum democrático como ele” (1997). Nesse comentário, o autor estabelecia comparação entre os impressos jornal e livro, sempre questionando se aquele mataria este ou vice-versa. Para ele, nos moldes conhecidos, ou seja, no formato livro, a literatura não teria o alcance que tinha no jornal. Ele então considerava o jornalismo como uma forma de divulgação para as obras e como fonte de renda para os autores, que não precisariam mais “trocar uma refeição por um soneto” (Assis, 1997). Mais adiante, em sua defesa do suporte jornal, agora como meio de democratizar a leitura, o autor comenta:

O livro era o progresso; preenchia as condições do espírito humano? Decerto; mas faltava ainda alguma cousa, não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, parecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro do sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal. É a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções (Assis, 1997, p.945).

Tomando como base os trechos deste artigo, escrito nos primeiros anos de carreira do autor, podemos perceber dois aspectos positivos citados por ele, sobre o jornal e a sua relação com a literatura. Primeiro, ele aponta que é proveitoso para o autor, pois lhe garante uma posição, levando-se em conta sua vastidão e alcance; e, para o leitor, é democrático, popularizando assim a leitura, comparando com o livro, privilégio ainda de poucos. O autor acrescenta que, apesar do jornal não ser uma invenção deste século, referindo-se ele ao século XIX, deve a esse período o seu desenvolvimento. Daí ter o suporte jornal uma grande influência, provocando uma revolução que abalou o mundo literário, o mundo econômico e o social.

Em outro artigo publicado em *O Espelho*, em outubro do mesmo ano, Machado, mais uma vez, apresenta seu entusiasmo em relação ao caráter inovador e revolucionário do suporte jornal. Desta vez, além de considerá-lo uma arma para a luta

contra as classes de prestígio, reafirma o alcance que o jornal tem de estar nas mãos de todos os membros do corpo social:

A primeira propriedade do jornal é a reprodução amiudada, é o derramamento fácil em todos os membros do corpo social. Assim, o operário que se retira do lar, fatigado pelo labor quotidiano, vai lá encontrar ao lado do pão do corpo, aquele pão do espírito, hóstia social da comunhão pública. A propaganda é assim fácil; a discussão do jornal reproduz-se também naquele espírito rude, com a diferença que vai lá achar o terreno preparado (*O Espelho*, 23 de outubro de 1859).

Usando, para se referir ao jornal, metáforas que remetem ao Sagrado, o autor apresenta quase que uma devoção em relação ao que ele considera a grande revolução do século, a mesa posta para todos: “é o pão eucarístico, a hóstia social da opinião pública”. Essas expressões mostram o entusiasmo do jovem escritor pela primeira revolução que, segundo ele, o jornal causou, mudando as formas de leitura e de circulação do impresso no país, pois propiciou às classes mais humildes a apropriação do texto impresso, já que a maioria não tinha ainda acesso ao livro. O jornal, segundo o autor, além de ser encontrado em locais mais acessíveis, “ao lado do pão do corpo”, pode atingir os espíritos mais rudes. Na opinião do jovem escritor, o jornal, enquanto suporte, propicia uma troca entre os autores colaboradores e o leitor; para o homem comum, o jornal diário significava o pão do espírito, para o homem de letras, além do pão do espírito, era também o pão do corpo, já que significava, para eles, viver de sua pena.

No entanto, o autor de *Quincas Borba*, em uma série de quatro artigos publicados também em *O Espelho*<sup>14</sup>, com o título de *Aquarelas*, com cada um apresentando subtítulo próprio, apresentou uma visão bastante crítica sobre os autores que tentavam viver de sua pena sem ter inspiração, buscando nela apenas uma forma de ter notoriedade e dinheiro. Reforça o jovem autor que, para isso, o jornal contribuía para a divulgação também desses autores sem talento. No primeiro artigo da série, *Os fanqueiros literários*, Machado comenta sobre escrever simplesmente por dinheiro, sem ter talento. Assim, os escritores que assim procediam precisariam apenas de um homem de negócio, como um banqueiro, que subscrevesse seu livro. A esse tipo comum na imprensa de qualquer época, o romancista dá o nome de fanqueiros literários. A palavra usada pelo autor torna-se bastante pejorativa, já que fanqueiro era um comerciante de tecidos. Assim, a relação que Machado faz entre o fanqueiro literário e o outro

---

<sup>14</sup> Os artigos foram publicados em 11 e 18 de setembro e 16 e 30 de outubro. Os subtítulos dos ensaios são: *Os fanqueiros literários*, *O parasita*, *O empregado público aposentado* e *O Folhetinista*.

encaminha o fazer literário dessa espécie de escritores para uma atividade comercial que em nada difere da atividade desenvolvida pelo fanqueiro que vende tecidos aos seus fregueses:

A fancaria literária é a pior de todas as fancarias. É a obra grossa, por vezes mofada, que se acomoda a ondulação das espáduas do paciente freguês. Há de tudo nessa loja manufatura de talento – apesar da raridade da tela fina; e as vaidades sociais mais exigentes podem vazar-se, segundo as suas aspirações, em uma ode ou discurso parvamente retumbantes. A fancaria literária poderá perder pela elegância suspeita da roupa feita, mas nunca pela exigiüide dos gêneros. Tomando a tabuleta por base do silogismo comercial é infalível chegar logo à proposição menor, que é a prateleira guapamente atacada a fazer cobiça às modéstias mais insuspeitas (*O Espelho*, outubro de 1859).

Machado acrescenta ainda que o fanqueiro literário justifica o verso de um poeta, não pela arma do louvor, mas pela arma do dinheiro. Para ele, esse tipo mede o entusiasmo de uma ode pelas possibilidades econômicas de quem vai ser o elogiado nela. Para o autor de *Memórias Póstumas*, os banqueiros seriam então os arquétipos da virtude sobre a terra, já que podem custear os livros dos fanqueiros. Continua o romancista descrevendo o modo de ser dessa espécie:

Querendo imitar os espíritos sérios, lembra-se ele de colecionar os seus disparates, e ei-lo que vai de carrinho e de almanaques na mão – em busca de notabilidades sociais. Ninguém se nega a um homem que lhe sobe as escadas convenientemente vestido, e discurso na ponta dos lábios. Chovem-lhe assim as assinaturas. O livrinho é prontificado e sai a lume. A teoria do embarcamento dos tolos é então posta em execução, os nomes das vítimas subscritoras vêm sempre em ar de escárnio no pelourinho de uma lista – epílogo. É sobre queda, coice.

Mas tudo isso é causado pela falta sensível de uma inquisição literária! Que espetáculo não seria ver evaporar-se em uma fogueira inquisitorial tanto ópio encadernado que por aí anda enchendo as livrarias!(idem).

Devido ao desenvolvimento da imprensa, o autor considera o fanqueiro literário um mal da modernidade. No final do artigo, ele reitera a noção de falta de talento dessa espécie de autores, que “fabricam obras grossas” apenas em busca de resultados pecuniários, sem nenhum pudor. Os termos usados pelo autor, ao se referir ao fazer do fanqueiro, sempre levam para a noção de indústria e de mercado: loja manufatura de talentos, fábrica de Manchester, máquina de obra grossa, entre outros:

O fanqueiro literário é uma individualidade social e marca uma das aberrações dos tempos modernos. Esse moer contínuo do espírito, que faz da inteligência uma fábrica de Manchester, repugna à natureza da própria intelectualidade. Fazer do talento uma máquina, e uma máquina de obra grossa, movida pelas probabilidades financeiras do resultado, é perder a dignidade do talento, e o pudor da consciência (idem).

O segundo artigo, que dá prosseguimento a série, chama-se *O Parasita*. Divide-se em duas partes: uma, dedicada ao parasita de mesa, a outra, ao parasita literário. A primeira, o autor dedica ao parasita de mesa, passa a descrevê-lo para depois fazer

analogia com o outro tipo. Na primeira parte, apesar de não fazer referência diretamente à literatura, o autor de *Quincas Borba* traça o perfil psicológico dessa espécie “a quem ele chama de animal perigoso”, tipo bem presente em suas narrativas, que se caracteriza por chegar sempre às casas nas horas das refeições, a fim de servir-se sempre à custa dos amigos. Assim é descrita a espécie:

É curiosovê-lo na mesa, mas não menos curioso évê-lo nas horas que precedem as seções gastronômicas. Entra em uma casa ou por costume ou *per accidens*, o que aqui quer dizer intenção formada com todas as circunstâncias agravantes da premeditação, e superioridade das armas. Mas suponhamos que vá a uma casa por costume. Ei-lo que entra, riso nos lábios, chapéu na mão, o vácuo no estômago. O dono da casa, a quem já fatiga aquela visita diária, saúda-o constrangido com um sorriso amarelo (idem).

Na segunda parte, a que mais interessa a essa reflexão, o autor inicia, estabelecendo a relação que há entre o parasita da mesa, o fanqueiro literário, e o outro tipo de parasita, o literário. Assim o crítico inicia a citada parte do artigo:

O parasita literário tem os mesmos traços psicológicos do outro parasita, mas não deixa de ter uma afinidade latente com o fanqueiro literário. A única diferença está nos fins, de que se afastam léguas; aquele é porventura mais casto e não tem mira no resultado pecuniário, - que, parece, inspirou o fanqueiro. Justiça seja feita (idem).

Segundo o autor, a imprensa é a mesa do parasita literário que se senta nela sem cerimônia e começa a distribuir pratos a sangue frio. Acrescenta Machado que esse tipo, também fruto da modernidade, é um cortesão das letras e, mesmo sem alcançar o menor favor das musas, cerca-as de cuidados e segue-as por toda parte, mas sem poder tocá-las. Além do parasita não tocar as letras, também não consegue subir ao Monte Sagrado, excursão considerada pelo autor difícil, só possível a quem tem pés de ferro e vontades sérias. Assim, não tem esse tipo nem inspiração e, como consequência de “não ter o favor das musas”, ou seja, a inspiração, não chega ao topo, ou melhor, ao Monte Sagrado da consagração. Machado dá também pistas de onde encontrar o parasita literário. Para ele, nos jornais, há filas desse tipo:

Entre nós o parasita literário é uma individualidade que se encontra a cada canto. É fácil verificá-lo. Pegais em um jornal; o que vedes de mais saliente? Uma fila de parasitas que deitam sobre aquela mesa intelectual um chuveiro de prosa e verso, sem dizer – água vai!

Verificai – o! O jornal aqui não é propriedade, nem da redação nem do público, mas do parasita. Tem também o livro, mas o jornal é mais fácil de contê-los (idem).

O autor lembra ainda que o parasita literário pode até ter o seu próprio jornal e quem sabe também publicar livros. Quanto ao primeiro, apesar de ainda muito jovem e dando apenas seus primeiros passos na imprensa, Machado já colaborava em pelo

menos quatro jornais neste período: *A Marmota Fluminense*, *O Paraíba*, *O Correio Mercantil* e *O Espelho*. Sabia ele muito bem da facilidade de se fundar um jornal no período, como também na dificuldade em mantê-lo circulando. Até porque dois dos periódicos em que ele colaborava no período tiveram uma duração efêmera, *O Paraíba* e *O Espelho*. Ele era sabedor do caráter artesanal de alguns jornais de pequena tiragem, como também das condições de edição de alguns livros que, na maioria das vezes, eram lançados na tipografia dos próprios jornais. Assim, ele descreve o jornal e o livro supostamente lançados pelo parasita:

Ele pode parodiar o dito histórico *l'étatc'est moi!* Porque na verdade as quatro ou seis páginas são todas dele (...). Tem, pois o jornal, próprio ou não próprio, onde pode sacudir-se a gosto, garantido pelas leis. Se desdenha o jornal tem ainda o livro. O livro! Tem ainda o livro, sim. Meia dúzia de folhas de papel dobradas, encadernadas, e numeradas é um livro; todos têm direito a esta operação simples, e o parasita, por conseguinte. Abrir esse livro e compulsá-lo, é que é heróico e digno de pasmo. O que há por aí, Santo Deus! Se é um volume de versos, temos nada menos que uma coleção de pensamentos e de notas arranhadas laboriosamente em harpas selvagens como um tamoio. Se é prosa – temos um amontoado de frases descabeladas entre si, segundo a opinião do autor. É muitas vezes um drama, um romance misterioso, de que o leitor não entende pitada. Se eu quisesse ferir individualidades, tocar em suscetibilidades, desenrolaria aqui um sudário dessas invasões na literatura; mas o meu fim é o indivíduo e não um indivíduo (*idem*).

No entanto, conforme visto no trecho transcrito, a preocupação do autor não era apenas com a qualidade da impressão, não se ligava apenas ao simples fato de o jornal ter apenas quatro páginas ou o livro dispor só de poucas páginas encadernadas e enumeradas. A preocupação gira em torno da qualidade das obras que eram escritas por esse tipo. Como afirma o autor, “abrir o livro e compulsá-lo é digno de pasmo”(*idem*).

Há ainda costumes que caracterizam o tipo descrito pelo jovem Machado. Estar constantemente em teatros e lá recitar versos; em um camarote, aplaudir de forma que chame a atenção e, por fim, distribuir os versos recitados entre a plateia são práticas constantes desse indivíduo, e , claro, formas de tornar os seus versos conhecidos. E, salienta o autor de *Memórias Póstumas*, o parasita encontra leitores: “Ora, o que admira no meio de tudo isso, é que sendo o parasita literário o vampiro da paciência humana, e o primeiro inimigo nacional, acha leitores, - que digo? Adepts, simpatias, aplausos” (*idem*).

A forma como o autor foi, passo a passo, descrevendo o parasita literário e o fanqueiro literário lembra o medalhão, figura comum no Segundo Reinado, que veio a ser também caracterizada por Machado, em um dos seus contos mais célebres, *Teoria*

*do Medalhão*, narrativa com que Machado estreou em *A Gazeta de Notícias*, em dezembro de 1881. Pelo menos em dois dos ensaios de crítica que compõem *Aquarelas, O fanqueiro literário e o Parasita literário*, Machado apresenta traços desta espécie de medalhão, medalhão das letras, comum em sua época.

Indiscutivelmente, são esses tipos frutos da época, da expansão pela qual a imprensa passava, tornando-se principal veículo de divulgação da cultura e do pensamento no período. Assim como a imprensa contribuiu para a divulgação das obras dos principais autores do século XIX e os ajudou a ter alguma remuneração, também se tornou um terreno propício para aqueles considerados sem talento tentar aparecer. A presença desses tipos seria outro traço negativo apontado por Machado para a relação literatura/jornalismo.

A preocupação com a qualidade dos livros que chegavam para ser divulgados nos jornais, normalmente nas colunas de variedades, não era exclusiva de Machado. José Veríssimo, crítico literário de prestígio na época, diretor de *A Revista Brasileira*, em sua terceira fase, comentou uma vez, nas páginas deste periódico, que era muito difícil fazer crítica nesses dias, pois a qualidade das obras que apareciam para ser comentadas era tão baixa que não comportavam uma análise (Pereira, 1998). Machado também sempre apresentava essa dificuldade por que passavam aqueles que faziam crítica em jornais, sempre incumbidos de analisar as obras lançadas. Em um ensaio chamado, *Propósito*, publicado em *A Semana Literária*, seção pertencente ao *Diário do Rio de Janeiro*, o autor reclama da raridade com que aparecem os livros e também se queixa da qualidade, pois nem sempre são dignos de análise:

A temperatura literária está abaixo de zero. Este clima tropical, que tanto aquece as imaginações, e faz brotar poetas, quase como faz brotar as flores, por um fenômeno, aliás explicável, torna preguiçosos os espíritos, e nulo o movimento intelectual. Os livros que aparecem são raros, distanciados, nem sempre dignos de exame da crítica (Machado de Assis, 1997, p.841).

O crítico atribui o estado em que se achavam as letras brasileiras a pelo menos dois fatores. O primeiro estaria relacionado à impressão dos livros que era cara, o que não trazia para os editores vantagem pecuniária. O outro é a falta de gosto formado no espírito do público que torna o número de leitores da literatura bastante escasso. Com esse quadro, torna-se difícil para os editores oferecer vantagem aos autores. Acrescenta Machado:

Com efeito, quando aparece entre nós essa planta exótica chamada editor, se os escritores conseguem encarregá-lo, por meio de um contrato, da impressão das suas obras, é claro que o editor não pode oferecer vantagem aos poetas, pela simples razão de que a venda do livro é problemática e difícil ( Machado de Assis,1997, p.841).

Salienta Machado que a opinião que podia fazer valer para sustentar o livro, dar-lhe voga, “coroá-lo enfim no capitólio moderno, essa, como os heróis de Tácito, brilha pela ausência”. O autor usa essa metáfora se referindo mais uma vez à escassez de leitores, que, para ele, apenas não tem o gosto formado, mas também é exíguo:

Há um círculo limitado de leitores; a concorrência é quase nula, e os livros aparecem e morrem nas livrarias. Não dizemos que isso aconteça com todos os livros, nem com todos os autores, mas a regra geral é essa. Se a ausência de uma opinião literária torna difícil a publicação dos livros, não esse o menor dos seus inconvenientes; há outro, de maior alcance, porque é de futuro: é o cansaço que se apodera dos escritores, na luta entre a vocação e a indiferença ( Machado de Assis, 1997, p. 841).

Quando esse artigo foi publicado, Machado estava apenas com vinte e seis anos, doze de colaboração para a imprensa, e não havia ainda publicado sua produção romanesca, nem as coletâneas de contos, apenas peças e o livro de poemas *Crisálidas*. No entanto, já sentia o ambiente e as condições de produção que estavam a seu dispor e o esperavam no futuro. Parte da desilusão e insatisfação demonstrada por ele nessa análise deve-se a pouca atenção que a crítica deu ao romance *Iracema* que acabara de ser lançado por José de Alencar. Machado tinha certeza de que o livro iria perdurar e ser lido ainda por muitos leitores de épocas diferentes, mas reclamava da pouca atenção e a indiferença com que a crítica da época recebeu o romance de Alencar:

Um exemplo: apareceu há alguns meses um livro primoroso, uma obra selada por um verdadeiro talento, alias, conhecido e celebrado. *Iracema* foi lida, foi apreciada mas não encontrou o agasalho que uma obra daquelas merecia. Se alguma vez se falou na imprensa a respeito dela, mais detidamente, foi para deprimi-la; e isso na própria província que o poeta escolhe para teatro do seu romance. Houve na Corte, quem se ocupasse igualmente com o livro, mas a apreciação do escritor, reduzida a uma opinião isolada, não foi suficiente para encaminhar a opinião e promover as palmas a que o autor tinha incontestável direito. Ora, se depois desta prova, o Sr. Conselheiro José de Alencar atirasse a pena a um canto, e se limitasse a servir ao país no cargo público que ocupa, é triste dizê-lo, mas nós cremos que a sua abstenção estava justificada. Felizmente o autor de *O Guarani* é uma dessas organizações raras que acham no trabalho sua própria recompensa, e lutam menos pelo presente, do que pelo futuro, há de viver e temos fé de que será lida e apreciada mesmo quando muitas das obras que estão hoje em voga, servirem apenas para a crônica bibliográfica de algum antiquário paciente( Machado de Assis, 1997, p.842).

As palavras de Machado, neste trecho, mostram a importância que o jornal tinha para a literatura, não apenas como lugar de divulgação, mas também como instância legitimadora. Além de praticamente fazer surgir, consolidar, divulgar e contribuir para o sustento dos autores, aparece agora o papel de legitimar uma obra e torná-la canônica. Sem a aprovação da crítica expressa nas páginas dos jornais, ficava difícil o sucesso de uma obra, mesmo o autor já sendo um nome consagrado, como era na época José de Alencar. Não bastava também a opinião de um crítico de forma isolada para que a obra lograsse êxito, se tornasse célebre e bem recebida pelo público. Sobre o papel da crítica, na consolidação de uma obra e do nome de um autor, Lajolo e Zilberman (1998) consideram que, na época, ser estudado pela crítica não representava pouca coisa, uma vez que ela – a crítica – constituía – se a primeira etapa da canonização de um escritor.

As autoras, estudando a relação imprensa – literatura – mercado, na época, apresentam várias correspondências entre Machado de Assis e Magalhães de Azeredo, diplomata brasileiro que vivia no exterior, pedindo a Machado, a quem ele chama de meu querido mestre, ajuda junto a editores, para publicar um volume de poesias. Esse fato deixa claro que a condição política e econômica de Azeredo não era suficiente para torná-lo autor respeitado a ponto de ser editado pelas principais editoras da época. As palavras do diplomata revelam que o ambiente propício e favorável ao sucesso de um livro era criado primeiro nas páginas dos jornais, o que torna a dependência dos autores ainda maior em relação à imprensa, pois mesmo a obra saindo diretamente em livro, dependia do jornal para fazer sua divulgação e torná-la bem aceita diante da opinião pública. Com base na correspondência entre Machado e Azeredo, para que um escrito publicado diretamente, no formato livro, obtivesse sucesso eram necessários os seguintes passos: notas publicitárias em jornais sobre o livro lançado e a colaboração do autor em periódicos para colocar o nome já em evidencia; um prólogo feito por um autor já consagrado, no caso, ele pede a Machado para fazer o prólogo do seu livro, e ter a atenção da crítica. Eis os trechos das cartas de Azeredo:

Creio que continuando eu a colaborar por algum tempo na *Gazeta*, adquirindo assim o meu nome certa publicidade aí, o livro será procurado – tanto mais que terá no prólogo de V. Excia, a melhor apresentação para o público

Eu lhe peço também que se esforce por que o volume seja lido, muito lido no Brasil; se encontrar ocasião, anime e favoreça o aparecimento de algum estudo crítico sobre ele, pois isso é o que eu desejo – notícias de jornais não me bastam. O José Veríssimo prometeu-me que escreveria ele próprio sobre as *Procelárias*; lembre-lhe isso, e consiga que o faça breve. O Araripe também pode escrever alguma cousa. Não cuide que eu ande a cata de elogios; longe de mim tal ideia! O que eu quero – e que todo o escritor sério tem o direito e quase a obrigação de querer

– é ser estudado com atenção, sobre o juízo sincero dos competentes, mesmo que eles sejam um pouco severos (2/6/ 1889, Azeredo, apud, Lajolo e Zilberman, 1998).

O pretendente a escritor de sucesso, principalmente a sucesso em publicação em livro, não podia de forma alguma prescindir do jornal, pois dele dependia para evidenciar o nome e divulgar a obra, através da opinião especializada da crítica. O pedido inicial que Azeredo faz a Machado, para que o livro fosse lido, muito lido no Brasil, perpassa a leitura simplesmente do leitor comum, indo até a leitura especializada. É tanto que o poeta pede para que o autor de *Ressurreição*, usando a sua influência, anime e favoreça para que os especialistas comentem a sua obra, já que ser passível da crítica de um grande nome da imprensa e das letras era um passo importante para a consagração de uma obra.

Diante do exposto em trechos da correspondência dos dois autores, percebe-se que práticas, como uma relação de compadres e apadrinhamento, eram necessárias para aqueles que pleiteavam uma carreira literária. Sem o favor da crítica e a mediação de algum nome já respeitado na imprensa, tornava-se muito difícil para um postulante às letras obter êxito. Essa “proteção”, dada a alguns nomes que estavam surgindo, causava indignação a outros postulantes que supostamente não gozavam dela. Mário Pederneiras, em sua resposta dada à enquete de João do Rio a que já nos referimos, comenta o papel a que a crítica se prestava, na proteção de alguns nomes: “só a crítica, mas a crítica dos considerados encontra a complacência de um agasalho na nossa imprensa diária” (Rio, 2006).

Apesar de constantemente ter a incumbência de divulgar, atendendo solicitações de amigos, obras de jovens autores na imprensa, Machado, como Pederneiras, também reclamava da função a que a crítica havia se entregado nos últimos tempos. No ensaio, *O ideal do crítico*, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 8 de outubro de 1865, Machado lamenta a forma com que tem se portado a crítica e da falta de talento e de honestidade de alguns que escreviam crítica nos jornais:

Exercer a crítica afigura-se a alguns que é uma fácil tarefa, como a outros parece igualmente fácil a tarefa do legislador; mas, para a representação literária, como para a representação política, é preciso ter alguma coisa a mais que um simples desejo de falar à multidão. Infelizmente é a opinião contrária que domina, e a crítica, desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes.

São óbvias as consequências de uma tal situação. As musas, privadas de um farol seguro, correm o risco de sempre naufragar nos mares sempre desconhecidos da publicidade. O poeta oscilará entre as sentenças mal concebidas do crítico, e os arrestos caprichosos da opinião; nenhuma luz, nenhum conselho, nada lhe mostrará o

caminho que deve seguir, - e a morte próxima será o prêmio definitivo das suas fadigas e das suas lutas (Machado de Assis, 1997, p.799).

No mesmo ensaio, o autor ainda comenta sobre o intervalo longo que se passa sem que apareça uma obra de qualidade. Para ele, caso se deseje mudar a situação, é necessário que se estabeleça uma crítica fecunda e não uma estéril. Segundo Machado, essa segunda espécie de crítica, além de matar e aborrecer os homens de letras, não reflete nem discute, visto que não há critérios artísticos em sua análise, apenas levanta por capricho ou abate por vaidade (1997). Reforça o romancista:

Estabeleci a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, - será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença, - essas três chagas da crítica de hoje, - ponde em lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça, - é só assim que teremos uma grande literatura (Machado de Assis, 1997, p.798).

Para Machado de Assis, uma crítica pautada na verdade e em uma análise cuidadosa das obras podia contribuir até para que o país tivesse uma grande literatura no futuro. Das três chagas, que, segundo o autor, acometiam a crítica da época, duas estavam diretamente relacionadas ao papel do crítico na imprensa. Eram elas a camaradagem, que consistia na falta de honestidade e de justiça do crítico e, o seu inverso, a indiferença, que era o descaso dos especialistas para com aquelas obras consideradas de valor, como foi o caso do tratamento que a crítica deu a *Iracema*, já mencionado anteriormente. Ainda são assuntos levantados pelo autor, ao que concerne à crítica e à contribuição dela para a legitimação de uma obra, algumas incumbências necessárias a quem pretendia fazer crítica de forma consciente:

Não comprehendo o crítico sem consciência. A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica. A crítica útil e verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio, quer o da adulção ou simpatia, procure reproduzir unicamente os juízos da sua consciência. Ela deve ser sincera, sob pena de ser nula. Não lhe é dado defender nem os seus interesses pessoais, nem os alheios, mas somente a sua convicção, e a sua convicção deve formar-se tão pura e tão alta, que não sofra a ação das circunstâncias externas. Pouco lhe deve importar as simpatias ou antipatias dos outros; um sorriso complacente se pode ser recebido e retribuído com outro, não deve determinar, como a espada de Breno, o peso da balança; acima de tudo, dos sorrisos e das desatenções, está o dever de dizer a verdade, e em caso de dúvidas, antes calá-la que negá-la(Machado de Assis, 1997, p. 799).

Juntando o pensamento de Machado presente no ensaio *Propósito* e em *O Ideal do crítico*, percebe-se que a crítica tinha muitas atribuições na época e tornava-se

imprescindível para que uma obra obtivesse sucesso. O crítico ainda deveria ser também um educador, participante diretamente da formação do gosto literário dos seus leitores. A responsabilidade tornava-se maior se levando em conta que quem assinava o jornal não estava comprando apenas a parte literária, mas todas as matérias disponíveis. Assim, a análise de uma boa obra lançada em livro poderia levar o leitor que a lesse, muitas vezes até perdida entre as outras matérias do jornal, a adquiri-la e ir formando o gosto.

Voltando ao ensaio, *Propósito*, a reflexão de Machada termina com algumas dicas de como resolver os problemas citados por ele no texto: a falta da formação do gosto e o número pequeno de leitores. Primeiro, ele comenta sobre a importância de criação de espaços e instituições onde os homens de letras pudessem se reunir e criar uma espécie de convivência literária e, como afirma Bourdieu, onde pudessem “ser para si mesmo o seu próprio mercado” (2010). O autor fazia referência à *Arcádia Fluminense*, entidade que reunia alguns dos nomes importantes das letras da época, que, mesmo não durando muito tempo, anos depois veio culminar com a fundação da Academia Brasileira de Letras. Para Machado, a convivência dos homens de letras podia não contribuir para a formação do gosto dos leitores, mas podia promover a ativação de um movimento intelectual. Já a preparação do gosto dos leitores para o recebimento da obra literária, o autor sugere que isso seria papel do crítico literário fazer. Além dessa sugestão, Machado cita mais algumas atribuições que caberia ao leitor especializado:

Qual o remédio deste mal que nos assoberba, este mal de que só podem triunfar as vocações enérgicas, e ao qual tantos talentos sucumbem? O remédio já tivemos ocasião de indicá-lo em um artigo que apareceu nesta mesma folha: o remédio é a crítica. Desde que entre o poeta e o leitor, aparecer a reflexão madura da crítica, encarregada de aprofundar as concepções do poeta para a comunicar aos espírito do leitor; desde que uma crítica conscientiosa e artista, guiar a um tempo, a musa no seu trabalho, e o leitor na sua escolha , a opinião começará a formar-se, e o amor das letras virá normalmente com a opinião. Nesse dia os cometimentos ilegítimos não serão tão fáceis; as obras medíocres não poderão resistir por muito tempo; o poeta, em vez de acompanhar o gosto mal formado, olhará mais seriamente para a sua arte; a arte não será uma distração, mas uma profissão alta, séria, nobre, guiada por vivos estímulos; finalmente o que é hoje exceção, será amanhã uma regra geral ( Machado de Assis, 1997, p.842).

Desempenhando o seu papel, ou seja, educar o leitor, o artista não mais precisaria ter que escrever para agradar ao gosto mal formado do público da época; teria apenas o cuidado com sua arte, para não torná-la apenas um passatempo, mas algo sério.

De acordo com Crestani (2008), essa discussão entre uma prática de leitura reflexiva versus leitura apenas por entretenimento é uma constante na obra de Machado. Salienta Crestani que a busca pelo primeiro tipo de leitor, ou seja, o reflexivo, está sempre presente em sua produção, como ainda o embate entre os dois tipos de leitura e de leitores, que remete à leitura para a reflexão e a leitura por simples passatempo.

Apesar de alguns dos posicionamentos de Machado de Assis, presentes nos textos que usamos para reflexão, serem do início de sua colaboração para os jornais, acreditamos que elas servem também para o período em que foram propostas as questões por João do Rio, até porque, como já afirmamos, todos os autores inquiridos começaram suas carreiras nos jornais e periódicos da segunda metade do século XIX para o início do século XX, e suas colaborações perduraram grande parte nesse momento. Vale ressaltar também que Machado nunca apresentou posicionamentos diferentes depois de já maduro e consagrado. Encontram-se também nos seus contos personagens que ainda representam tipos como o fanqueiro literário e o parasita literário que, não obstante serem ficção, expressam um ponto de vista construído desde os primeiros anos de pena do autor no que diz respeito à ligação jornalismo e literatura. Contos de décadas diferentes, como *O país das quimeras*, de dezembro de 1862, *Teoria do Medalhão*, já da década de 80, ou até mesmo personagens como Camacho, de *Quincas Borba*, e muito outros que desfilam em sua obra, apresentam as mesmas características do parasita e do fanqueiro literários.

### **1.3. Romance-folhetim e a relação jornalismo e literatura**

Se a relação literatura e jornalismo, para o homem de letras, trouxe vantagens, apesar dos percalços e ambivalências que cercavam o tema, para os jornais, só houve benefícios, pois eles tinham na colaboração dos autores uma grande aliada para o aumento do público leitor, e, consequentemente, o aumento do número de assinantes. De acordo com Barbosa (2010), entre as estratégias usadas pelos jornais, sobretudo aqueles dedicados ao público em geral, para ganhar mais leitores, estava a dedicação de espaços cada vez maior ao romance-folhetim. Destaca a estudiosa que quase todos os jornais da época dedicavam-se à publicação desse gênero, como forma de atrair mais leitores, sobretudo o público feminino. Serra (1997), em sua *Antologia do romance-*

*folhetim*, também comentando o sucesso desse gênero em Paris e a sua contribuição como estratégia para aumentar a venda dos jornais, afirma:

Em Paris, o jornalista Émile Girardin tem uma ideia que se provará genial: a fim de aumentar a vendagem do seu jornal, *La presse*, pede a alguns romancistas que publiquem, em capítulos, no seu periódico. Sua intuição prova-se correta: em um ano, a tiragem do jornal pula de 70.000 para 200.000 exemplares (Serra, 1997, p. 19).

Em princípio, o jornalista francês viu, na introdução de ficção nos jornais de seu país, uma forma de aliviar a leitura, visto que na época a imprensa passava por uma dura censura imposta por Napoleão I, medida que tornou as folhas bastante enfadonhas, por trazerem páginas praticamente cheias de reclames oficiais (Nadaf, 2002). Segundo Marlyse Meyer (2005), percebeu também o francês, no período da consolidação da burguesia, a necessidade que havia de democratizar os jornais que, na época, eram restritos aos ricos que podiam pagar assinatura. Aumentando o público leitor, tornava-se possível barateá-lo. Assim, para tornar os jornais mais suaves, a partir da década de 30, nasceu na França o *Feuilleton-roman*. Como reforça Meyer, inventado pelo jornal e para o jornal, o *Feuilleton-roman* acabou sendo fato condicionante de sua vida (2005).

De origem também francesa, primeiro o termo *feuilleton* designava, no início do século XIX, um espaço vazio no jornal, sem ter assuntos definidos, destinado ao entretenimento. Era considerado como uma espécie de rodapé, de *rez-de-chaussé*, lugar onde apareciam as variedades (Nadaf, 2002). O folhetim era então um suporte para textos de assuntos variados. Sendo assim, como suporte, ele “poderia ser dramático, crítico, tornando-se cada vez mais recreativo. Completava-se o espaço folhetim com a rubrica ‘variedade’, que é a cunha por onde penetrava a ficção, na forma de contos e novelas curtas (Meyer, 2005)”. De acordo com Nadaf (idem), no espaço que era destinado ao folhetim em sua origem, publicava-se de tudo: artigos de crítica, crônicas e resenhas de teatro, de literatura, de artes plásticas, comentários de acontecimentos mundanos, piadas, receitas, boletins de moda etc.

Nos primeiros anos de colaboração para a imprensa, muitas vezes Machado ocupou esse espaço nos jornais brasileiros, para publicar crônicas e crítica literária. Principalmente no início da década de 60, nas páginas de *O Diário do Rio de Janeiro*, o autor ocupou o espaço dedicado ao folhetim, com textos sobre o dia a dia na Corte, sobre teatro, política e outros assuntos. É claro, como veremos no próximo capítulo, esse periódico não foi o único, nem o primeiro em que o autor escreveu no início da

carreira, mas ele representa a profissionalização de Machado como jornalista, pois nele adquiriu suas primeiras remunerações que lhe garantiam sobrevivência e também mais espaço para tornar-se conhecido (Massa, 2008).

Em ensaios publicados em *O Espelho*, a que já nos referimos anteriormente, chamados *Aquarelas*, na quarta parte, chamada *o folhetinista*, Machado faz menção ao folhetim, nesses termos usados inicialmente como suporte, parte do jornal dedicada a uma variedade de assuntos e temas. Ele começa comentando a origem do termo e falando sobre a dificuldade de adaptação dos folhetinistas do Brasil:

Uma das plantas europeias que dificilmente têm se aclimatado entre nós, é o folhetinista (...). O folhetinista é originário da França, onde nasceu, e onde vive a seu gosto, como em cama no inverno. De lá espalhou-se pelo mundo, ou pelo menos por onde proporções tomava o grande veículo do espírito moderno: o jornal. O folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência nasceu do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação (Machado de Assis, *O Espelho*, outubro de 1859).

Após lembrar a origem do folhetinista, Machado passa a comentar sobre as atribuições do tipo, mostrando contradições no modo de ser daquele que ele chama de “o novo animal”, fruto da modernidade que representava o jornal na época. Seria então a nova espécie um misto de jornalista com escritor de coisas fúteis. As coisas que podem ser positivas na prática do folhetinista vêm do jornalista, conforme afirma o autor:

O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. Efeito estranho é este produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio (*idem*).

Aparece também, no ensaio, o assunto de que normalmente tratava o folhetinista, o que comprova que o autor fazia uso do termo se referindo ao suporte folhetim e não ao autor de romance-folhetim gênero. Para Machado, no mundo da imprensa, o folhetinista equivale ao colibri no mundo dos vegetais, já que este, segundo o autor, salta e brinca sobre todas as seivas suculentas, já que tem a sociedade como jardim diante de sua pena. Semelhante a esse pássaro é o folhetinista, que salta e brinca com todos os assuntos que a sociedade do período lhe oferece:

O folhetinista na sociedade ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, pária e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política.

Assim aquinhoadô pode dizer-se que não há entidade mais feliz neste mundo, exceções feitas. Tem a sociedade diante de sua pena, o público para lê-lo, os ociosos para admirá-lo, e a *bas-bleus* para aplaudi-lo (idem).

No entanto, acrescenta Machado que nem tudo é favorável à pena do folhetinista, mesmo contando com a sociedade inteira a seu dispor para inspirá-lo e dela tirar suas matérias, dispondo ainda da aceitação do público. Às vezes faltam a ele temas que possam inspirá-lo a escrever, como ainda o fato de ter que fazê-lo por dever, ficando na obrigação de fabricar textos. Essa obrigação cotidiana de ter que escrever, semanalmente, ou até diariamente determinados textos para a imprensa sempre foi considerada como um dos pontos negativos da relação imprensa e literatura, por ser algo esterilizante e dispersivo, conforme as palavras do Pe. Severiano, já vistas no início da nossa reflexão. Machado assim comenta as dificuldades do folhetinista no momento da sua escrita:

Entretanto, apesar dessa atenção pública, apesar de todas as vantagens de sua posição, nem todos os dias são de ouro para os folhetinistas. Há os negros, com fios de bronze; à testa deles está o dia... Adivinhem? O dia de escrever! Não parece? Pois é verdade puríssima. Passam-se séculos nas horas que um folhetinista gasta à mesa a construir a sua obra. Não é nada, é o cálculo e o dever que vêm pedir da abstração e da liberdade – um folhetim! Ora, quando há matéria e o espírito está disposto, a coisa passa-se bem. Mas quando, à falta de assunto se une aquela morbidez moral, que se pode definir por um amor ao *farniente*, então é um suplício. Um suplício sim. Os negros olhos que saboreiam essas páginas coruscantes de lirismo e de imagens, mal sabem às vezes o que custa escrevê-las (idem).

Provavelmente, o cálculo a que o autor se refere é quanto ao espaço, geralmente reduzido, que o folhetinista tinha a sua disposição no jornal. Além de ser pequeno, o folhetim aparecia perdido entre várias matérias, o que obrigava os autores a calcular bem o tamanho do seu texto para adequá-lo ao espaço reduzido que o jornal lhe destinava. Era comum Machado reclamar da falta de espaço em seus comentários no *Diário do Rio de Janeiro* (Pereira, 1998). Ao dar início a uma nova série no *Diário do Rio de Janeiro*, série chamada *Ao Acaso*, em 5/6/1864, Machado usou bem o sentido que o folhetim como suporte tinha na época, ligando esse sentido ao nome que ele deu a seu novo espaço no *Diário*. O folhetim estava então muito ligado ao fato do dia a dia, à crônica cotidiana:

Resumi o programa no título. O folhetim não é outra coisa mais do que o acaso, o vago, o indeterminado; é o acontecimento que há de haver, o livro que se há de imprimir, o sarau que se há de dar; é o dito que escapa, a anedota que circula, o

boato que se espalha; é o capricho do tempo, o capricho da pena, o capricho da fantasia; é a chuva e o sol, a alegria e o cântico; o folhetim reside no dia seguinte, vive do futuro, sai dos ventres de todas as semanas, - às vezes Minerva armada – às vezes *ridiculus mus* (Machado de Assis, WWW.dominiopublico.com.br).

Nessa nova série assinada por Machado no *Diário*, o autor agora ocupava o lugar tradicionalmente reservado ao folhetim: um espaço no rodapé do jornal, separado das demais matérias por dois traços horizontais. Vale notar que esse espaço delimitado tratava-se de uma seção, constituindo então o folhetim como suporte. O conteúdo veiculado nele tem um caráter de crônica do cotidiano, tratando de assuntos diversos, como expôs o autor no trecho já citado. A série *Ao acaso (crônica da semana)* circulava aos domingos no suporte folhetim. Na primeira coluna à esquerda, percebe-se o nome folhetim e o nome da serie.

vamos, ocupando a sede do governo da  
número 32 votos nas eleições da com-

#### FOLHETIM.

#### AO ACASO

(CRÔNICA DA SEMANA.)

Quem traz os dias? Os leitores a vila de  
lheiros. Daí que não há dia sem folhetim;  
— deus-lhes que não é dia sem folhetim!

— Um milagre! — Quê? Sion sempre  
dizia assim? Ele confundiu-se a Cova (nossa)

casa, cuja escanção é a Cova (nossa)

caso, segundo anotaram São Magno e

o padre, e o que copiou cosa a mal

O Sr. Lopes Neto crava: «... e o que

do deixa e deixa os rascas que tinha para

o que deve proceder todo a negrerie

o que...» — E o que? — E o que?

Vendo, tachygraphada, impresso, distribui-

do, lido e roliu; um milagre semelhante ao

que o céu fez ao sol, quando o astro

Enviou lista ser, entre todos os excessos, o

mais miserável, o mais intrivel, o mais ma-

revelador, o mais medíocre.

Sucedeu isto em plena perturbância, à la-

do sol, no sumo da grapa de 1864, em pre-

scênia de cerca de quinze mil pesos, isto é,

na altura de 1864, quando o mundo era

nunca tanto, incluído nesse numero os do-

ceaváos de um tachygrapho infantil que re-

colhiam palavras em milagre, traduzido-as

em idiomas e representados no Correio

e no teatro-folhetim.

Que louvo canto no perturbamento instan-

te! — E o que é que é que é que é que é que

— A concretização da caxada no Mexico;

Eto econcretamento não podia deixar de

entusiasmar as páginas, a título de noti-

cinha.

Eis quando já declaro que o tono de gênero

com que me exprimo resulta da natureza e

mais cidade de Iobá-enxeriu no laguário, que

descerá a céu do Arcozelo, com patas

de folhetim e o natureza do milagre.

— e a posse do representante da nação

do discurso pro México, ficou respeitado.

Havia o México em debate? — Não o que

é que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

que é que é que é que é que é que é que é

O Diário do Rio de Janeiro, 13/06/1864.

A partir de 1836, quando o francês Émile Girardin decidiu publicar narrativas longas aos pedaços no espaço antes destinado a vários assuntos, surgiram então o famoso chamariz “continua no próximo número” e o gênero feuilleton -roman ( Meyer, 2005). O antes apenas suporte folhetim fez surgir o gênero romance–folhetim. O primeiro título a aparecer seriado foi o *Lazarillo de Tormes*. No mesmo ano, Girardin encomenda a Balzac uma novela que já seria escrita especialmente na forma de romance – folhetim. Sendo então a primeira obra escrita especialmente para o rodapé de jornais. Esta narrativa intitulava-se *La vieille Fille*( Nadaf, 2002). Marlyse Meyer destaca que, além de uma nova concepção de lançamento de ficção, o romance-folhetim trouxe uma forma narrativa específica que influiu na estrutura narrativa devido às condições de produção e de circulação do novo gênero:

Por outro lado, justamente para atingir esse público mais amplo que fora a viga-mestrada publicação em série, esta vai acabar suscitando uma forma novelesca específica, aquela precisamente com que o termo *folhetim* vai acabar se confundindo. A almejada adequação ao grande público, a necessidade do corte sistemático num momento que deixa atenção em “suspense” levam não só a novas concepções de estrutura como a uma simplificação na caracterização dos personagens, muito romântica na sua distribuição maniqueísta, assim como uma série de outros cacoetes estilísticos (MEYER, 2005, p. 31).

A autora destaca ainda a rápida adaptação à técnica de suspense e a presença de temas românticos, como o herói vingador ou purificador, a jovem deflorada e pura, os terríveis homens do mal, os grandes mitos modernos da cidade devoradora, entre outros relatados pelo romance-folhetim, adequando-se rapidamente ao mercado (2005). Serra (1997) também destaca a repetição de cacoetes e tipos que há no romance-folhetim. Segunda a autora, narrativas desse gênero sempre utilizam técnica próxima do melodrama popular, priorizando histórias trágicas, cercadas de lágrimas, nas quais, se

não houver um final feliz, pelo menos fica uma lição de moral. Acrescenta a autora que as personagens desse tipo de romance trazem sempre uma visão estereotipada da vida, não havendo análise psicológica e sempre tratando dos pequenos problemas familiares e amorosos.

Corroborando a ideia de mão dupla seguida também por muitos críticos de hoje, sobre a relação dos literatos com o jornal, Eco (2008), analisando *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, destaca pontos importantes quanto à relação autor / público do romance-folhetim. O autor precisa agradar aos dois polos da pirâmide social, deve escrever de forma que desperte o interesse das camadas populares e do público burguês mais abastado, afirma o crítico. Para isso, ele não pode encarar problemas de criação em termos puramente estruturais, mas nos termos da psicologia social e ideológicos. Devido a esses termos, sempre estão presentes no folhetim questões como o crime explicado pela pobreza, a defesa da honra, a defesa da moral, a regeneração daqueles que 'pecaram' etc.

Quanto às mudanças estruturais nas narrativas, o autor considera que, para atender à necessidade de emoção exigida pelo mercado, houve uma adaptação da estrutura às condições próprias do gênero para poder ser publicado em seriação, a contágotas. Para isso, era necessário que os episódios fossem espichados, repetidos e que houvesse a multiplicação do lugar, do tempo e da ação. Eco assegura:

A germinação de episódios sucessivos deve-se às vontades do público, que não quer perder suas personagens. Estabelece-se uma dialética entre a procura do mercado e a estrutura do enredo, a tal ponto que o autor chega a transgredir certas exigências fundamentais da narrativa, que parecem, no entanto, sagradas para todo romance de consumo (ECO, 2008, p.194).

O estudioso busca diferenciar também o enredo do folhetim das demais narrativas, por aquele apresentar uma estrutura narrativa a que ele chama de sinusoidal que, ao contrário das narrativas cujo enredo apresenta uma curva constante, seguindo a sequencia início – tensão – ponto culminante – desenlace e catarse, apresenta uma estrutura que mostra uma tensão – distensão – nova tensão – nova distensão, com a finalidade de prender a atenção do leitor. Também sobre as mudanças de estrutura que, durante o período do Romantismo, o romance-folhetim sofreu para se adequar ao público, Antonio Cândido, analisando *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, comenta:

O romance, do seu lado, precisava no Romantismo de movimento e peripécia para satisfazer à voracidade parcelada do folhetim de revista e de jornal. Enquanto a vingança, como tema, permite e mesmo pressupõe um amplo sistema de incidentes, a ficção seriada, como gênero, exige a multiplicação de incidentes (2006, p. 26).

Para o crítico, essa aliança frutífera entre Romantismo e a estrutura folhetinesca atendia perfeitamente à necessidade de composição criada pelas expectativas do autor, do editor e do leitor, visto que o prolongamento da história tornava-se interessante para as três partes: para o primeiro, pela garantia da remuneração por mais tempo; para o segundo, por garantir as vendas do jornal e, por fim, para o leitor, por ter a emoção prolongada (2006).

Partindo das premissas de Meyer (2005), Serra (1997), Eco (2008) e Cândido (2006), como também depois de observarmos atentamente a presença de narrativas longas em jornais, percebe-se ainda que há uma diferença entre o romance-folhetim e o romance em folhetim, usando o termo de Nadaf, o romance oficial (2002). Conforme vimos, o romance-folhetim tinha uma estrutura narrativa própria, e os temas e tipos dos personagens se repetiam. Constitui uma das marcas principais do romance-folhetim a presença de personagens estereotipados que, exteriormente, são bastante tipificados, e psicologicamente não apresentam nenhuma profundidade (Nadaf, 2002). Assim, por exemplo, *Quincas Borba*, publicado no suplemento literário de *A Estação*, é um romance publicado em série, mas não tem a estrutura folhetinesca, porque foge aos padrões comuns do romance-folhetim quanto a temas, construção dos personagens e quanto à estrutura do enredo. Meyer, comentando sobre esse assunto, afirma:

Convém ainda acentuar que a etiqueta [folhetim] passou a designar também esse modo de publicação em fragmentos, utilizado, a partir de então e por muito tempo, para qualquer romance. Assim, por exemplo, *Quincas Borba* saiu publicado em folhetins, mas não é e nunca foi, um romance – folhetim... (2005, p.16).

O romance machadiano, então, nem quanto ao enredo, nem quanto à temática, não apresenta estrutura folhetinesca, apesar da publicação em série. O mesmo podemos afirmar quanto à forma de publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que apareceu primeiro nas páginas de *A Revista Brasileira*, entre março e dezembro de 1880. Foi publicado em série, mas nunca foi um romance-folhetim. Até porque as duas narrativas de Machado foram publicadas em suportes destinados à literatura, tendo, pois, maior espaço e lugar de destaque. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* abria a

edição de *A Revista Brasileira*, já que normalmente as páginas iniciais deste periódico eram dedicadas à prosa de ficção. *Quincas Borba* abria O Suplemento Literário de *A Estação*, durante o período em que ocupou suas páginas.

15 DE MARÇO DE 1889	A ESTAÇÃO (Edição para o Brasil)	XVIII ANO, N. 5
<b>LITERATURA</b> <b>QUINCAS BORBA</b> <b>CXIII</b>  Em verdade, era demais essa nova commoção. Não faria descançar das outras, complicava-as. Um lugar na camara! Ter da falar aos chefes do reino! Rubião releu a carta; não se lhe dizia quem era o deputado que estava à morte; fez miúdo escrutínio de todos elles; todos lhe pareciam vender saude. Não deixou, porém, de advertir que as apparencias, nos cardíacos, enganam muito; recordou-se de casos em que recebeu a um tempo notícia da morte e da molestia. Quando menos se espera, adens. A carta dizia que o desfecho mortal era probabilissímo; e Camacho não era pessoa de impressões panicas. Alguma certezá teria para falar assim.	<b>De tarde, foi Rubião ao enterro do Freitas. Quando entrou na sala mortuária, todas as altezas voltaram-se do cadáver para elle. A velha mãe, erguendo-se a custo, beijou-lhe as mãos, por mais que elle as recusasse. Vendo que ia ajoelhar-se também, Rubião impediu-a a tempo, suspendendo-a e abraçando-a commovido. Esse acto do nosso amigo encheu de admiração aos convidados, sabedores todos da affeção que tinha ao defunto, e dos benefícios que fizera à mãe nalgumas dias de miséria. Um dellos ouviu apertar-lhe a mão; depois a um canto, baixinho, contou-lhe a injustiça da demissão que recebera, dias antes; demissão acintosa, por causa de intrigas...</b>  <b>— Imagine V. Ex. que aquillo é (com perdão da palavra) um covil de bandalhos...</b>  Chegou a hora de sair o enterro; as despedidas da mãe foram dolorosas; beijos, solços, exclamações, tudo de mistura e lancinante. As mulheres não conseguiram arrancá-la dali; foram precisos dois homens e o emprego da força; ella gritava e forcejava por tornar ao cadáver: meu filho! meu pobre filho! Depois as amigas pegaram della e a levaram para deitá. Sacaram os martelos, surdamente, prego-lo o caixão: pau, pau, pau, pau, pau.	<b>conseguiram arrancá-la dali; foram precisos dois homens e o emprego da força; ella gritava e forcejava por tornar ao cadáver: meu filho! meu pobre filho! Depois as amigas pegaram dela e a levaram para deitá. Sacaram os martelos, surdamente, prego-lo o caixão: pau, pau, pau, pau, pau.</b>  <b>— Um escândalo! O próprio ministro dizem que não gostou do acto; mas V. Ex. sabe, para não desmoralizar o director...</b>  Rubião accedeu ao pedido que lhe faziam de pegar em uma das argolas, e devolvê-lhe a demissão. Fôrça, muita gente parada; os vizinhos às janelas, dobravam-se uns sobre os outros, com os olhos cheios dessa curiosidade que a morte inspira aos vivos. Ao demais, havia o <i>coupé</i> de Rubião, que se destacava das calçadas velhas. Já se fôrava muito daquele amigo do final, e a presença confirmou a noticia. O defunto era agora apreciado com certa consideração.

A Estação, 15 de março de 1889.

O romance-folhetim quando era publicado em jornais que traziam notícias variadas, como *O Jornal do Comércio*, *O Globo*, *O Diário do Rio de Janeiro*, ocupava o lugar antes destinado ao folhetim variedades, ou seja, o rodapé do jornal. Como já afirmamos, normalmente, aparecia no rodapé, separado do resto das matérias por traços horizontais, conforme pode ser visto, em outro exemplo, na edição do *Jornal do Comércio* de 8 de janeiro de 1845, que trazia a tradução de um dos grandes sucessos do romance-folhetim. Trata-se de *Os mistérios de Paris*, de Eugene de Sue.



*Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro, 1845)

Mas o fato de estar no rodapé dos jornais ainda não caracteriza uma narrativa como romance-folhetim, pois, de acordo com as premissas apresentadas, podemos identificar até romances que foram publicados no espaço tradicionalmente dedicado ao folhetim, como é o caso de *O Ateneu*, de Raul Pompéia, publicado em *A Gazeta de Notícias*, que não trazia a estrutura do romance-folhetim.

Tânia Rebelo Costa Serra (1997) também busca diferenciar o romance-folhetim do romance em folhetim. Ela considera como diferença básica entre as duas narrativas a preocupação estética, nesta, principalmente, no tocante a sua organização interna. Já o romance-folhetim vai sendo construído no dia a dia até o esgotamento da curiosidade do público, o que compromete a sua unidade. Costa assegura que houve alguns romances brasileiros do século XIX que não foram publicados no folhetim de jornais desse período, mas, mesmo assim, possuem a estrutura folhetinesca. A estudiosa cita como exemplos os romances *A Moreninha* e *O Moço loiro*, ambos de Joaquim Manoel de Macedo.

As diferenças apresentadas nas discussões acima nos levam a três constatações que nos auxiliam a diferenciar algumas publicações presentes nos jornais e periódicos do século XIX: há o folhetim como suporte; folhetim como modo de publicação fragmentada ou seriada, e o gênero romance-folhetim. Meyer, ao comentar a variedade de assunto que pode vir no suporte folhetim e, ao mesmo tempo, caracterizando o romance-folhetim como gênero, distingue:

O folhetim, ligeira matéria, crônica mundana, o folhetim-colibri no dizer de Alencar, *Ao correr da pena*. Frutinha de Paris, colibri, repetiu Machado ao debicar o folhetinista. O folhetim crônica literária. Folhetim, crítica de teatros e óperas, praticadas por Martins Pena. E, finalmente, o famigerado, o folhetim – romance, como se intitulou de início o romance – folhetim. O de heróis românticos, mosqueteiros e vingadores, o de heróis canalhas, de mulheres fatais e de sofredoras, de crianças trocadas, raptadas, abandonadas, de ricos maldosos e de pobres honestos, de peripécias mil desdobradas numa forma – a publicação em pedaços –, que permitia afrontar o tempo (2005, p.16).

O novo gênero, surgido das páginas dos jornais, para ele, virou símbolo de uma estrutura de montagem destinada a se apresentar no mercado como mercadoria (Nadaf, 2002). Amado pelo grande público e odiado por grande parte da crítica literária por representar, usando mais uma vez as palavras de Bilac, uma forma de prostituir a pena, o romance-folhetim passou a ser o grande vilão da relação literatura/jornalismo, devido ao seu caráter de obra fabricada para ser vendida e consumida. Sobre essa relação e o

crescimento de bens simbólicos para o consumo, em *Economia das trocas simbólicas* (2009), Bourdieu atribui o desenvolvimento da indústria cultural ao aumento do público leitor e à relação que se instaurou entre imprensa e literatura, levando-a a produção em série de obras para o mercado. O estudioso afirma:

Na verdade, o desenvolvimento de uma verdadeira indústria cultural e, em particular, a relação que se instaura entre a imprensa cotidiana e a literatura, favorecendo a produção em série de obras elaboradas segundo os métodos semi-industriais – como, por exemplo, o folhetim, ou então, em outras esferas, o melodrama e o *vaudeville* – coincide com a extensão do público leitor (2009, p.102).

O sociólogo considera ainda que o desenvolvimento do sistema de produção dos bens simbólicos, particularmente do jornalismo, é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio está ligado à variedade de públicos a quem os produtores de diferentes categorias destinam seus produtos e cujas condições de possibilidades residem na natureza desses bens que se constituem em uma realidade de dupla face: mercadoria e significações. Ele acrescenta que esses valores subsistem com uma relativa independência, até mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural:

No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar – por via de um paradoxo aparente – ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística (2009, p.103).

O autor acredita que a constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição de produtores de bens simbólicos destinados ao mercado fez surgir paralelamente uma teoria da arte pura, da arte como tal, criando então a dissociação da arte pura, de intenção meramente simbólica, daquela de mercado, voltada para o lucro (Bourdieu,2009).

Para Bourdieu, o desenvolvimento da imprensa é o indício sem precedentes do crescimento do mercado de bens simbólicos (2010). Ele propiciou outro tipo de dependência dos literatos, pois precisavam se submeter às regras de escrita exigidas pelo novo mercado, não podendo jamais desafiar diretores de jornais, já que eram cônscios de que um artigo publicado em *La Presse* ou *La Figaro* podia criar uma reputação e abrir um futuro. O francês acrescenta:

Foi por meio dos jornais, e dos folhetins, dos quais estão infalivelmente dotados e que todo mundo lê, do povo à burguesia, dos gabinetes ministeriais à Corte, que, como diz Cassagne, ‘o industrialismo penetrou na própria literatura depois de ter transformado a imprensa’. Os industriais da escrita fabricam, segundo o gosto do público, obras escritas em estilo fluente, de aparência popular, mas sem excluir o clichê ‘literário’ nem a busca do efeito, ‘com as quais se adquiriu o hábito de medir o valor a partir das somas que renderam (2010, p.70).

O estudioso francês afirma que a dinâmica entre a atração, já que era uma forma de se tornar conhecido e lido, e a subordinação, para ser conhecido e lido deveria se submeter às leis impostas pelo mercado, colocava os autores entre as duas forças organizadoras do campo literário: a produção pura e a produção comercial. A primeira é vista por ele como um investimento arriscado, já que é destinada a um mercado restrito aos produtores; consiste em ser para si mesmo seu próprio mercado, investimento além de arriscado a longo prazo, pautado na economia da degeneração do lucro material e na acumulação de capital simbólico. Quanto à segunda, a produção comercial, recorre a formas preestabelecidas que não ofereçam riscos e de resultados imediatos, obtidos a partir da adequação às demandas preexistentes e da satisfação da expectativa do grande público (2010).

O sociólogo francês assevera que o campo literário e artístico se constitui como tal na/ e pela oposição ao mundo burguês, que controla de maneira brutal seus valores e sua pretensão de controlar os instrumentos de legitimação, quer seja no domínio da arte ou no domínio da literatura, por intermédio da imprensa que impõe uma definição degradante e degradada da produção cultural. Para o estudioso, ao passo que a imprensa no século XIX se constituiu, entre outras coisas, como uma instância de legitimação e de reconhecimento para a literatura, viver do jornalismo, via literatura industrial, gera outra forma de dependência, já que os autores se submetiam às leis do mercado (2010).

Sucesso na França, o romance-folhetim também funcionou muito bem no Brasil. Logo os jornais daqui passaram a publicar as traduções de folhetins estrangeiros, sobretudo franceses em suas páginas. O *Jornal do Comércio*, de 1º de outubro de 1844, trouxe a primeira tradução de grande sucesso de um romance francês, *Os Mistérios de Paris*, de Eugene de Sue, folhetim que passou a servir de modelo para o gênero. Marlyse Meyer registra, como data da aparição deste gênero nos periódicos brasileiros, o final da década de 30, mais precisamente 1838, quando o *Jornal do Comércio* iniciou a

publicação de *O capitão Paulo*, primeira tentativa de Alexandre Dumas no gênero (2006)<sup>15</sup>.

A febre do romance-folhetim depressa se espalhou em jornais das províncias e se tornou a principal ferramenta usada pelos periódicos para conquistar leitores e aumentar o número de assinantes (Nadaf, 2002). Entre os leitores alvos dos jornais estava o público feminino. Geralmente ociosas, as mulheres passaram a ter importância para o mercado editorial. Além de surgirem muitas revistas dedicadas a esse público, os jornais passaram a ter no romance-folhetim o grande aliado para conquistar as leitoras. Buitoni (2009) elenca aproximadamente quarenta títulos de periódicos dedicados exclusivamente a esse público só no eixo Rio e São Paulo. Todos enfocando o binômio moda e literatura, tendo na publicação do romance-folhetim um dos focos principais. Os periódicos femininos se tornaram uma porta a mais para a entrada no mundo das letras. Grande parte da produção de Machado, por exemplo, foi publicada primeiro, em revistas femininas, como *A Marmota Fluminense*, *O Espelho*, *O Jornal das famílias*, *A Estação*, tendo então a mulher, *a priori*, como seu potencial leitor.

A literatura vivia então da imprensa, já que era através dos jornais que as obras, primeiro, chegavam ao público e, graças a eles, os autores tinham público e alguma renda. Para se ter uma ideia da dependência da literatura em relação ao jornal, Ribeiro (2008) afirma que a edição de uma obra em forma de livro dependia do sucesso que ela havia obtido na primeira em forma de folhetim. Por sua vez, os jornais dependiam da colaboração dos homens de letras para aumentar as vendagens e até mesmo para ter o que aparecer em suas páginas, visto que, conforme comentamos acima, neles os escritores faziam de tudo. Ribeiro (2008) lembra que a presença das narrativas nas páginas dos jornais custava apenas ao seu editor abrir-lhe o espaço, não representando, muitas vezes, grandes ônus para os donos dos periódicos. Entretanto, o bônus era bem mais significativo, pois o retorno era imediato com o aumento de assinantes. Em artigo publicado pela *Gazeta de Notícias* de 5/04/1907, está resumida a importância do folhetim para os jornais brasileiros da época:

Um jornal pode não ter serviço telegráfico, pode ser manco nas suas informações, pode não ter gramática, o que não é, nem nunca foi objeto de primeira necessidade, nem elemento de êxito senão para os editores de compêndios, um jornal pode não ter tudo isso e viver e prosperar.

---

<sup>15</sup>Nadaf registra, como primeira aparição de ficção em folhetim no Brasil, a novela folhetinesca *Edmundo e sua prima* de Paul de Koch, em *O Jornal do Comércio* em 04/01/1839.

Tirem-lhe o romance-folhetim e verão se não é mesmo que lhe tirar a vida ( apud Nadaf, 2002).

Como único meio de comunicação acessível ao grande público, as páginas dos periódicos representavam a principal fonte de divulgação da cultura da época, como também passaram a determinar as formas de produção, circulação e leitura no Brasil. Barbosa (2007), discorrendo sobre a contribuição dos periódicos brasileiros no século XIX, afirma que eles serviram para consolidar a literatura brasileira, como também, para a disseminação de novos gêneros, como o conto e a crônica. Ela reforça:

Entre os vários papéis desempenhados pelos periódicos brasileiros no século XIX, temos o de consolidação da literatura brasileira, através da criação e disseminação de determinados gêneros, entre os quais a crônica e o conto. É também de responsabilidade deste supor teia disseminação do gosto pela leitura de romances e folhetins proporcionada por algumas estratégias entre as quais estão a adaptação, a tradução, a cópia e a imitação de textos estrangeiros (BARBOSA,2007, p.47).

Comentando as contribuições dos jornais para a história da leitura e de mudanças na forma de se ler no Brasil, Lobo (1992) acredita que o jornal popularizou a leitura e dissolveu ideias como a de que ela seria um exercício para uma elite erudita e uma atividade exclusivamente masculina. Para a estudiosa, o leitor muda de postura diante do jornal, já que ele deixa de ser passivo e passa até a influenciar na escrita dos autores. Sob qualquer perspectiva, a contribuição que o jornalismo deu para a consolidação da literatura e para a história da leitura é inegável. Quer seja sob a perspectiva do autor, porque trouxe a profissionalização e o reconhecimento, quer seja do leitor, porque deu importância e espaço a ele, permitindo, como afirma Machado em artigo já citado, que todos tivessem acesso ao que está impresso em suas páginas, o jornal provocou uma verdadeira revolução da leitura no Brasil e fez ampliar o que Bourdieu chama de mercado de bens simbólicos (2010).

Mesmo alcançando sucesso no Brasil, o romance-folhetim se transformou no grande símbolo da literatura sob encomenda, da arte mercadoria, como afirma Bourdieu (2010). A relação de cumplicidade entre literatura/jornalismo, principalmente no que tange ao modelo preestabelecido pelo romance-folhetim, não era bem visto por alguns autores da época. Crestani (2009) diz que, ao passo que o jornal se constituiu o meio mais acessível de difusão da literatura no século XIX, ele também condicionava os escritores a si adequarem às estruturas testadas e aprovadas da produção comercial.

Fatores externos, neste caso, o mercado, tiram então um pouco da liberdade da escrita, pois submete o autor a um modo de escrever e escrever determinados gêneros padronizados, já testados como boa forma de aumentar a venda do jornal. Muitos

autores tinham consciência dessa subordinação ao gosto do mercado e, mesmo considerando o gosto do público anacrônico, escreviam romances para agradá-lo. Aluísio Azevedo, alguns anos após lançar romances como *O Mulato* (1881) e *Casa de pensão* (1882), bem recebidos na Corte como exemplos da tendência naturalista, publicou um romance-folhetim ao modo do francês, chamado *Os mistérios da Tijuca* (1893), espécie de imitação de uma obra do mesmo gênero de bastante sucesso, de Eugenue de Sue, chamado *Os mistérios de Paris*. Em um dos trechos do romance, Aluísio comenta:

No Brasil [...] os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento; os críticos porém acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet. Ponson duTerrail é o ideal daqueles;; para estes Flaubert é o grande mestre . A qual dos dois grupos se deve atender? Aos leitores ou aos críticos?Estes decretam, mas aqueles sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é o que paga (AZEVEDO, Aluísio,*apud* Guimarães, 2004).

O autor deixa claro os dois tipos de leitores disponíveis no período: o leitor especializado e autorizado para falar das obras e o leitor comum que comprava jornal e lia apenas por entretenimento, mantendo com isso o pagamento do autor. O gosto e preferências de ambos são totalmente diferentes, como também as razões por que leem. Para Guimarães (2004), é importante observar, nessa afirmação de Aluísio Azevedo, a referência à produção literária também como atividade comercial e as cogitações em ter que padronizar a obra de acordo com a preferência do público. Brito Broca afirma que muitos escritores, pouco afeitos à tendência folhetinescas e aos expedientes romântico-sentimentais, eram obrigados a atender às demandas do mercado. Quando isso ocorria, eles recorriam aos pseudônimos como alternativa para atender ao mercado sem macular sua imagem e sem comprometer o programa literário a que estava vinculado. No caso de Aluísio, quando ele escrevia as obras que divergiam da sua tendência literária, usava o pseudônimo de Victor Leal ( BROCA, 1993).

Anos depois, o autor de *Casa de Pensão*, insatisfeito com a sobrevivência difícil da vida de escritor, declara: 'O meu ideal é arrumar um emprego público, coisa aí como amanuense ou escriturário, com vencimentos certos (...). Repito: seja lá o que for – tudo serve; contanto que eu não tenha de fabricar "*Mistérios da Tijuca*" e possa escrever "*Casas de Pensão*" (Magalhães, 1995). A escolha de verbos como "tenha" indica a condição de subordinação a que os profissionais da pena se submetiam na época. Os verbos "fabricar" e "escrever" também são bastante significativos. Dão a entender que o

romance folhetim é fabricado, nasce da necessidade veloz da produção em série, comercial, enquanto os romances naturalistas seriam escritos e elevados à condição de arte pura.

Sevcenko considera o ingresso dos literatos no jornalismo uma testemunha eloquente da mudança da condição social do artista, pois, assim, ele não precisaria mais de ser sustentado por favores da aristocracia, como, por exemplo, facilitação para ingressar na política ou num emprego público, embora muitos autores ainda desejassesem essas benesses. Por outro lado, Sevcenko também vê percalços na relação imprensa e literatura, devido à padronização a que eram submetidos os autores. Para ele, o chavão e o lugar comum passou a identificar o literário:

O jornalismo, impondo uma vigorosa padronização à linguagem e empregando com baixas remunerações praticamente todos os homens de letras nas suas redações, acabou necessariamente exercendo um efeito geral negativo sobre a criação artística. Tendendo ao sufocamento da originalidade dos autores e contribuindo em definitivo para o processo de banalização da linguagem literária, exigia-se ainda uma facundia e prolixidade tal dos escritores, que impediam qualquer preocupação com o apuro da expressão ou do estilo (2003, p. 126).

No entanto, não havia como escapar do lugar comum imposto pela escrita sob encomenda para os jornais. Sevcenko reforça que a tibieza da estrutura de produção, circulação e consumo literário que existia no Brasil sabotava qualquer projeto de resistência por parte dos autores.

Em *Literatura e sociedade* (2006), Candido enfatiza que no Brasil a pobreza cultural das nossas elites nunca permitiu a formação de uma literatura complexa, salvo algumas exceções. Salienta o crítico que, aqui, até bem pouco tempo, elite literária significou não refinamento de gosto, mas apenas capacidade de interessar-se pelas letras. Esse problema da falta de um público para ler uma literatura mais reflexiva que não fosse apenas de entretenimento, como o folhetim aos moldes francês, inquietou muito os nossos autores, conforme vimos em algumas falas de Aluísio Azevedo.

A influência do romance-folhetim não se deu apenas na forma de ler; ela também influenciou muito a forma de se escrever dos nossos autores, até mesmo quando não produziam a obra exclusivamente para jornais. Nadaf (2002) assinala que o modelo do romance-folhetim deixou como herança, para o romance brasileiro oitocentista, muitos aspectos quanto ao nível formal. Os principais pontos elencados pela autora são: a descrição do cenário, tempo e lugar, a moda melodramática para a

abertura da obra, o excesso de intriga no novelo narrativo, o suspense no corte dos capítulos e a familiar intervenção do autor na narrativa (2002).

Marlyse Meyer, ao comentar *Os dramas de Paris*, de Ponson du Terrail, cita a opinião de Machado sobre Rocambole, o herói dessa narrativa. Segundo a autora, nos anos 80, após aparecer uma nova tradução do folhetim, feita por Faustino Xavier de Novaes, cunhado de Machado, o autor brasileiro afirma nunca ter lido o folhetim de Terrail. Meyer faz ainda referência a um conto de Machado, escrito no ano da morte de Ponson, em que o personagem principal se atira à cama para tentar ler um romance de Walter Scott, “Mas o rapaz educado com o estilo de Ponson duTerrail adormeceu logo à segunda página” (grifo nosso). Em crônica de 15 de janeiro de 1877, chamada *Aleluia! Aleluia!*, no mesmo período em que o personagem Rocambole ressurgiu a pedido do público, Machado ironiza:

Agora, sim, senhor. Eu já sentia a falta dele. Eu e todo este povo andávamos tristes, sem motivo nem consciência; andávamos sorumbáticos, caquéticos, raquíticos, misantrópicos e calundúticos. Não me pessam os brasões do último vocábulo; posso dá-los em outra ocasião. Por agora sinto-me alvorocado, nada menos que redivivo.

Que este século era das serrilhas , nenhum homem há que se atreva a negá-lo, salvo se absolutamente não tiver uma onça de miolos na cabeça. [...] Há serrilhas de todas as cores e feitiços, sem contar a chuva, que não tem feitio nem cor, e encerra em si todas as outras serrilhas do universo.

De todas elas porém, a que nos dera mais no goto, a que nos sustinha nesse vale de lágrimas, a que nos dava brio e força, era... era ele, o eterno, o redivivo, o nunca assaz louvado Rocambole, que eu julgava perdido para sempre, mas afinal ressurge das próprias cinzas de Ponson duTerrail.

Ressurgiu. Eu o vi (não o li) vi-o com estes olhos que a terra há de comer; nas colunas do jornal, a ele e mais as suas novas façanhas, pimpão, audaz, intrépido, prestes a mudar de cara e de roupa e de feitio, a matar, roubar, pular, voar e empalmar. [...]E sem embargo de não o haver lido, mas visto e ouvido somente, gosto dele, admiro-o, respeito-o, porque ele é a flor do seu e do meu século, é a representação do nosso Romantismo caduco, da nova grave puerilidade (Machado de Assis,1997, p.356).

Há partes na crônica em que Machado ainda ironiza o fato de não haver lido Rocambole, mas apenas ter assistido à adaptação do texto de Ponson para o teatro. O cronista comenta: “Certo é nunca o vi mais gordo. Eu devo confessar este pecado a todos os ventos do horizonte; eu (caí-me a cara ao chão); eu... nunca li Rocambole, estou virgem dessa Ilíada de realejo”(1997). A mesma peça não foi vista com bons olhos por Arthur Azevedo, responsável pela seção *Croniqueta*, que pertencia ao Suplemento Literário da revista *A Estação*. Normalmente na seção apareciam comentários sobre as peças que estavam em cartaz nos teatros cariocas. Sob a assinatura de X.Y.Z, assim Arthur Azevedo comenta sobre a adaptação da peça *Rocambole*: “No Recreio Dramático ressuscitaram *Os seis segredos do crime*, e na Phenix, O *Rocambole*.

As leitoras far-me-ão a justiça de acreditar que eu não assisti a nenhum desses dois milagres. Bom estômago tenho! X.Y.Z” (*A Estação*, 15/05/1880).

A ideia de anacronismo, citada por Aluísio em relação ao tipo de leitura no Brasil da época, está também presente na crônica de Machado, através da expressão “Romantismo caduco”, como também, a imaturidade quanto à leitura do público da época: “representação da nossa grave puerilidade”. Essa inquietação quanto ao gosto de leitura do público da época não parecia ser uma preocupação isolada de um ou outro autor. Sempre estava presente nas discussões uma prática de leitura voltada para a reflexão, capaz de educar o público e formar o gosto, em detrimento da leitura apenas por entretenimento. Até mesmo as revistas femininas traziam à tona o tema. Em *A Estação*, de 30/06/1880, a colunista Júlia Lopes de Almeida comenta sobre as práticas de leitura a que as mulheres estavam acostumadas:

Mas, desgraçadamente, nós não sabemos ler!

É raro encontrar-se nas nossas salas duas senhoras que falem de literatura, mostrando interesse pelos bons autores, principalmente pelos de seu paiz! Do jornal leem o folhetim, isto é, o romance de enredo, onde as deleitam as cenas imprevistas, as astúcias de lacaios e de agentes falsos e os lampejos de espadas no campo da honra!( *A Estação*, 30/06/1890).

Mostraremos, mais adiante, que esse impasse entre essas práticas de leituras comuns na época e a busca por mudanças dessas práticas sempre estiveram presentes na escrita machadiana. Ora nas crônicas, ora na crítica literária, ora nas palavras dos narradores, Machado de Assis, como bom conhecedor do seu tempo, colocava em choque as leituras e os leitores do seu tempo e os tinha como referência para a sua escrita.

Levando em conta a preocupação dos autores com a leitura e com o que os seus públicos liam, percebe-se que a questão não está no jornal enquanto suporte, mas no tipo de obras que circulavam nele, sobretudo a tradução de folhetins franceses, que, por agradar ao público da época, condicionou bastante a forma de se ler e se escrever. Se a presença de autores estrangeiros nos periódicos do Brasil causou aborrecimentos aos autores brasileiros, devido à concorrência com o folhetim francês, por outro lado, a abertura para a prosa de ficção nos jornais, mesmo havendo muitas obras estrangeiras, também abriu espaço aos autores nacionais, permitindo que eles criassem nome e conseguissem alguma remuneração (Nadaf, 2002).

Apesar dos percalços vistos por estudiosos da literatura brasileira, no século XIX, sobre a relação jornalismo/literatura, que, como afirma Bourdieu (2010), fez surgir a dicotomia arte pura e arte mercadoria, é inegável a importância que o jornal teve neste século como suporte para a circulação da literatura em nosso país e para a ampliação das atividades intelectuais (Sevcenko, 2003). Como afirmam Lajolo e Zilberman, o jornal contribuiu muito para a elevação do nível cultural do país e para a constituição da literatura como porção significativa do patrimônio brasileiro. Elas acrescentam que os periódicos asseguraram um público leitor para as obras literárias (1995).

---

## 02. Machado em (re) vista: a contribuição para os periódicos no século XIX: primeiro momento – 1855 – 1863

---

Duas exceções, porém, com atuações e produções bastante diversas, revelam a diversidade que subjazia ao segmento bacharéis e ao discurso padrão: Joaquim Maria Machado de Assis e José do Patrocínio. Ambos contemporâneos, de origem humilde, mulatos, formaram-se como autodidatas e não frequentaram a Academia. *Sem eles, contudo, o jornalismo do Império não teria sido o mesmo* (Martins e De Luca. *História da Imprensa no Brasil*, 2008: 62 – grifo nosso).

Machado de Assis enxergou no jornalismo, entre outras vantagens, a oportunidade de o homem de letras não precisar trocar um pão por um soneto, conforme comentário do autor em ensaio anteriormente citado, publicado no jornal *O Espelho*. De origem humilde, conseguiu conquistar espaço em um lugar até então quase que exclusivo dos bacharéis e postulantes a cargos públicos de origem abastada (Martins & De Luca, 2008). Após ingressar na imprensa, Machado teve emprego garantido, embora, inicialmente, com baixa remuneração, e, segundo um dos seus biógrafos, o francês Jean - Michel Massa, a oportunidade de conviver em um meio econômico e cultural bem superior ao seu (2008). Assim, o ambiente propiciado pelo convívio com pessoas ligadas a letras foi determinante para o nascimento e crescimento do escritor Machado de Assis, principalmente, por ter lhe assegurado espaço como intelectual e escritor em um período em que não havia possibilidade para tais atividades distante das páginas e do ambiente dos jornais.

Já vimos que a contribuição em jornais e revistas no século XIX era imprescindível a qualquer aspirante ao posto de escritor, não havendo perspectiva de sucesso fora dela. Acompanharemos agora a contribuição de Machado de Assis para os jornais, levando em conta a importância do autor para a difusão da cultura da época e para o jornalismo, pois, conforme citação de Martins e De Luca (2008), o jornalismo no século XIX não seria o mesmo sem a presença de nomes como o de Machado.

Propomos, no percurso que faremos sobre a colaboração do autor para os jornais, outra forma de divisão de sua obra, levando em conta suas fontes primárias de divulgação e circulação, ou seja, os jornais. Segundo Ribeiro (2008), pensar o romance brasileiro do século XIX é pensar a sociedade em que ele foi produzido, em que circulou e em que foi lido. A maior parte dos romances brasileiros deste período foi produzida para os jornais, circulou nos jornais e foi lida neles. Isto posto, não podemos

então tomar a obra publicada em livro como única passível de ser estudada (Barbosa, 2007).

Para a divisão que apresentamos, não usamos critérios judicativos, visto que não pretendemos classificar um período da produção do autor como boa ou má. Levaremos em conta apenas o suporte em que o autor publicou cada crônica, conto, romance ou ensaio; que tipo de produção predominou em cada período e o volume de obras publicadas por ele naquele período específico, sem deixar de destacar, evidentemente, o que representava cada suporte em que elas foram publicadas no período e no contexto em que circulou. Assim, acreditamos que a produção do autor não pode ser classificada simplesmente como romântica ou realista, ou, até mesmo, nem ter classificação, como aquelas publicadas nos primeiros anos de jornalismo de Machado, que são quase totalmente ignoradas. A sua produção, como a dos principais autores da época, era adequada conforme a carta–programa de cada periódico em que eles colaboravam, já que havia a submissão dos autores a esses jornais.

Levando em conta o suporte, determinante para o autor decidir o que escrever e como escrever, pois, conforme afirma Foucault, ninguém diz qualquer coisa, em qualquer momento ou a qualquer pessoa (2009), afirmamos que Machado tinha ciência das normas que regiam a sociedade em que viveu e a da moral que defendia cada jornal em que colaborava. Dessa forma, procurava dizer a coisa no momento certo e à pessoa certa, ou melhor, ao público certo. O conhecimento do público para quem escrevia fez Machado publicar *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em *A Revista Brasileira* e não em *A Estação*, por exemplo, periódicos em que o autor colaborava simultaneamente nos anos 1880/81.

Partindo da premissa de adequação da pena aos jornais em que colaborava e levando em conta o volume de produção do autor, sugerimos dividir a produção machadiana em três momentos, considerando a colaboração dele para a imprensa: o primeiro momento se estende de 1854, ingresso dele na atividade jornalística, em *A Marmota Fluminense*, até 1863; o segundo, de 1864, início da colaboração do autor em *O jornal das famílias*, até 1878; o terceiro e o último momento, de 1879, entrada do autor em *A Estação*, até 1904, fim da sua colaboração regular para a imprensa.

Vale lembrar que, antes de surgir o Machado romancista, poeta, contista, havia o Machado jornalista, já que era essa a porta de ingresso para quem pretendia se tornar escritor no século XIX, como já vimos no primeiro capítulo. Costa (2005) afirma que, desde o Romantismo de José de Alencar até a *Belle Époque* de João do Rio, o papel

social do escritor havia mudado muito. Assim, pessoas de vários segmentos da sociedade, médicos, políticos, advogados, todos queriam, na criação poética ou ficcional, o prestígio definitivo que só as letras podiam dar. Nestes termos, Machado de Assis se tornou uma espécie de mito fundador da literatura brasileira, acrescenta Costa (2005). A autora afirma que muitos acreditavam que, se Machado na condição de mulato pobre conseguiu obter êxito como escritor, outros poderiam conseguir também.

Para ela

Machado seguiu a mesma estratégia destes escritores jornalistas marcados pela cor, como Teixeira e Souza e Paula Brito, para encontrar seu caminho. Afinal, de que forma um jovem mulato, pobre, órfão e epilético poderia se firmar como o maior escritor brasileiro de uma sociedade escravagista? Entrando nos salões da literatura pela porta de serviço: o jornalismo (Costa,2005, p. 28).

A estreia de Machado de Assis no jornalismo é considerada pela maioria dos seus biógrafos, entre os quais estão Lúcia Miguel Pereira (1998) e Jean-Michel Massa (2008), como tendo ocorrido no ano de 1855, na *Marmota Fluminense*. No entanto, José Galante de Souza, em *Machado de Assis e outros estudos* (1979), retifica essa informação e cita, como periódico de estreia do autor, o jornal *Periódico dos Pobres*, em 3 de outubro de 1854. O jornal pertencia a Antônio Maximiano Morando e surgiu em 1850 para substituir a folha *O Annunciador*, também pertencente a Morando. A princípio o *Periódico dos Pobres* tinha publicação trissemanal, passando posteriormente à bissemanal. O formato do jornal era pequeno (34 X 29 cm), seguindo o modelo de *A Marmota Fluminense*. Sua circulação durou de 1851 a 1856. Comparando a folha de Antonio Maximiano de Morando com *A Marmota Fluminense*, Galante afirma:

Em ambos predomina o mau gosto, não há dúvida. Em ambos se percebe que, com raras exceções, os colaboradores são principiantes. Mas isso nos leva a crer que Paula Brito e Morando foram animados do mesmo espírito de facilitar o caminho aos que se iniciavam nas letras (1979, p.19).

O autor acrescenta que o poema de Machado, encontrado nas páginas de *O Periódico dos Pobres*, mesmo não acrescentando nada à glória literária do autor, vem confirmar o quanto cedo se manifestou a sua vocação literária e o quanto ela perdurou. O poema chama-se À Ilma. Sra. D. P. J. A. Segundo Galante (1979), nunca se soube quem foi a pessoa a quem o soneto se dirigia. Do lado esquerdo da página do jornal, está localizado o primeiro poema de Machado de Assis publicado em jornal.



*Periódico dos Pobres*, 3 de outubro de 1854.

Após a participação pequena em *O Periódico dos Pobres*, Machado de Assis ingressa efetivamente na imprensa, em *A Marmota Fluminense*, pertencente a Paula Brito, com pouco mais de quinze anos. No entanto, como lembra Costa (2005), Machado não entrou no jornalismo logo pela porta da frente; primeiro trabalhou como caixeteiro na loja e depois, como tipógrafo, ambos com Paula Brito.

Segundo Massa (2008), Paula Brito representou para a cultura brasileira e, particularmente para Machado, o mesmo papel que desempenhou Garnier, mais tarde. Só que, ao contrário de Garnier, o dono de *A Marmota* era considerado um jovem idealista, o que o fez acolher e lançar vários poetas e escritores. Configurava-se então o jornal de Paula Brito como uma porta de entrada para jovens escritores. A população do Rio de Janeiro não constituía um público seguro para o mercado editorial, devido ao pouco gosto pela leitura e pela cultura de forma geral, o que não garantia retorno financeiro a empreitadas como a de Paula Brito.

Na convivência com Brito, Machado teve acesso ainda à Petalógica, sociedade composta por homens ligados ao mundo das letras. Segundo Costa (idem), o objetivo da ‘peta’, que significa mentira, ‘lógica’ era contrariar os mentirosos, mentindo-lhes a fim de que eles divulgassesem a mentira como verdade e se tornassem desacreditados totalmente ou perdessem o vício de mentir. Na Rua do Róssio, onde ficava a associação, um grupo de intelectuais se reunia aos sábados à tarde para recitar poemas e discutir literatura. Faziam parte da Petalógica: Manuel Antônio de Almeida, Casimiro de Abreu, Salvador de Mendonça, Henrique César Múzzio, Antônio José e, eventualmente, Gonçalves Dias, Araújo Porto Alegre e, claro, Machado de Assis, o mais jovem do grupo, contando apenas quinze anos e meio (Miguel Pereira, 1988). A participação

nesse grupo propiciava ao jovem Machado – o Machadinho – como era chamado pelos outros integrantes do grupo - uma convivência em um meio cultural que muito contribuiu para a sua formação. Aí estaria nascendo, então, o escritor Machado de Assis.

A estreia de Machado no periódico de Paula Brito se deu em janeiro de 1855 da forma que estreavam a maioria dos jovens autores da época: com a poesia (Massa, 2008). Os versos, durante o primeiro ano de produção de Machado, foram o centro de seu interesse, destaca Massa (idem). Inicia-se então, em *A Marmota Fluminense*, a primeira etapa da contribuição do autor para a imprensa, e essa primeira etapa segue até o ano de 1863, com a sua estreia no *Jornal das famílias*. Em 06/01/1856, Machado faz sua primeira aparição em *A Marmota Fluminense*, com o poema, *A Palmeira*. No dia 12/01/1856, publica *Ela*, o segundo poema da coluna do meio, na folha do jornal que segue abaixo:

MARMOTA PLUMINENSE.	
<p>Roue tempo em que o Marmota A sua vida não tem senso, Mas é sempre um desdese O coração da mulher.</p> <p>Agora já tudo frio, Poderá Marmota haver; Ninguém te canga em glosar O coração da mulher.</p> <p>Quero eu principiar: Sobra a tua estampa a escrever: Quero outra vez em combate O coração da mulher.</p> <p>Agora que o trabalho Praticado tem tido, Sinto só meu tempo de emprego O coração da mulher.</p> <p>Uma exposa o Cão me deu Quando eu fui aí para bávar, N'ela só veio dizer nobre O coração da mulher.</p> <p>Não me esqueço um só momento Da que me soube prender, Quer longe ou perto eu adoro O coração da mulher.</p> <p>Ouço os gritos do trabalho Vou andar mandando e dever, Sinto não levar enrago O coração da mulher.</p> <p>Meu levo a temeridade Que a tua alma sempre te leva; Sinto o meu peito pedir O coração da mulher.</p> <p>Apenas finds este lida Pra que tu case o correr, Eis-me eu que adendo O coração da mulher.</p> <p>Dos pernertos corações Nem queremos ter; Eu só quero que tu seja o bom, O coração da mulher.</p>	<p>Tento amar que eu sonhava... tenta glória... Só findo o tido... Quero saber se o amor está vivo... Ou nos braços da morte!</p> <p>Coração quando bonteca tanto ande Na febre dos amores, De momento que o pensamento O fogu dos pensos...</p> <p>Não tarda se desditoso peregrino O dia de partida... Já na dextra sujeito o seu bastão, E a mochila que o leva... Benza saudoso prason e resto sou... Fere-lhe o peito a dor... Quer chamar que lhe acha... a voz lhe falta, E a memória que lhe fala...</p> <p>Quer vel-a indo que os seus braços Descansar sua fronte... Sonhar esses amores vensonros Desses tempos passados...</p> <p>E' bem tardar entre nuvens que o ouro O dia vem surgiendo... Adesso diz uma vez... adeus! adeus! O peregrino partiu...</p> <p>Rompe o linho joelto o seu casulo Quebrando os ossos... Quebrão a condenada as ríes ferros. E goza a liberdade...</p> <p>Desfere-se a memória da proximidade, O meu é o mundo que me leva... E a linda ponha sacudindo os alaia Ligeira sobre os Céus</p> <p>Lá, bem longe do mundo, sobre um tumulo Uma figura resplandece... E — ninguém-lhe respondem... —</p> <p>Morre o estranho! — Quem é este? — Dona! Diga seu nome... No peito de um amado, Seu nome e seu edredon... Cruz Jun.</p>
<p><i>M. N. dos Santos.</i></p>	<p><b>Adesso!</b> Marmota, marmota, que tu é que é? — Porto eu talvez que eu de algures... E tu, que tu é que é? — Então eu sou marmota, tu és marmota, Prazer que eu sou marmota e tu sou marmota.</p> <p>Eu sinto pouco à pouco de menos dias O fogu que se funde... Yea soobr' o céu com os meus amores Na morte sciamos e perdi.</p> <p>Já não tenho esse ardor que tantas vezes Meu peito eletriza, Amo a sorte nem nega nem estrelas, Mas nem sempre é que a sorte é amores.</p> <p>Eu passo horas intelectuando Do mundo a falsidão... E, às vezes, sem querer, o pírrico corre Dous meus campeões olhei,</p> <p>Quando, acaso, I meu lado vêm sentar-se O sol que se põe... Contole-o e ouve soltar, digo-lhe, triste, Meu bem — eu vou dizer-lhe!</p> <p>Como o naufrá na hora da parida Berjando a sua amante, Assim, em teu abrigo, com um levo, Eu a hogo — chorado...</p>
<p>Vem, ó anjo de candura, Festa a dita, a vingança, Deixa a tua alegria, Dona-lhe, vem dar-lhe alegria, Faz-lhe gozar seu portento, E dar-lhe um suspiro de amor — Amiz.</p>	<p><b>MOTTE</b> <i>dado pelo Marmota no. 500.</i></p> <p><i>A Portugal do Ocidente</i> <i>As Aguas de Lamas</i> <i>Ou romântico Saberioso</i> <i>Ou deixam de ser Naples.</i> <i>—</i> Tudo quanto é que o vive Mais tarde, ou cedo tem fim; A fama hoje em gloriar, Amanhã... ou em deducir... Bem-viver que é que é que é... Carthago foi meu potente, E Roma de gloria ingente Lisboa é que é que é que é só O seu nome causa dó. <i>A Portugal do Ocidente</i> Vences, de Itália a Cor, Já não é a rainha; Mas, homens, que é que é que é... Do passado... suffice a dor! Portugal já faz parte Dos meus amigos, que é que é que é... Foi elle o rei das nações, Conquistando o mundo inteiro, Mas, num dia, que é que é que é... Com as Aguas de Lamas.</p> <p>Foi elle sempre gigante, Dominou redes os mortos, Dá-lhe a morte os valentes, Navegou sempre as capitais, N'Oriente triunfante, Sob o sol que é que é que é... Foi do mundo que é que é que é... Quando são hoje as... aliadas, Que por terra aliadas prostradas, Ouviram de Lamas.</p> <p>A Russia, nasci vaidosa, Quer ser forte e valentona; Mas, qual cabalo! Maranhona, Só a vaidade que é que é que é... Que importa seja ou não lheira? Falsa noua seu canhoto? Represa que é que é que é... Desmonta res valentes, Que não é de vencê-la... quanto antes, Ou é que é que é que é... <i>Artos 24 de Dezembro de 1854.</i></p>
<p><i>Ferreira Vianense.</i></p>	<p><i>As Potências do Ocidente.</i> <i>Com as Aguas de Lamas</i> <i>Ou romântico Saberioso</i> <i>Ou deixam de ser Naples.</i> <i>CLOSA.</i> Li atra fera canhoto Para a parte do Oriente, E' a Russia que derrota A Portugal do Ocidente. A Russia que é que é que é... Que mal feria canhoto Dona França, das Alhambra, Ela que é que é que é... Vendendo, e rindo, importando Com as Aguas e em L-</p>

*Marmota Fluminense*, 12/01/1856.

Depois da estreia no jornal de Paula Brito, Machado quase não parou mais de colaborar com a imprensa. Foi colaborador assíduo de vários jornais e revistas do Rio de Janeiro, durante quase todos os anos que durou sua produção. Sobre a presença do

autor nos jornais, Sodré<sup>16</sup> (1998) afirma que a não ser de setembro de 1878 a outubro de 1879, quando esteve doente, nunca, dos dezesseis aos cinquenta e oito anos, de 1855 a 1897, dos versos da *Marmota* à semana da *Gazeta de Notícias*, deixou de colaborar regularmente na imprensa. E, em regra, escrevia para vários jornais ao mesmo tempo.

O início da carreira do autor ter se dado nesse periódico foi de muita importância, apesar da colaboração modesta, já que ele não tinha coluna fixa na folha. De acordo com Massa (2008:96), para um estreante fora de *A Marmota Fluminense* não havia salvação, tamanha era a importância da revista. Costa (2005) também destaca a importância de Paula Brito e dos seus empreendimentos para o Brasil na época:

Filho de carpinteiro, Paula Brito não teve uma educação formal (...). Mesmo assim, tornou-se poeta e tradutor. Foi aprendiz na Tipografia Nacional e na tipografia de René Ogier, antes de trabalhar na tipografia de Plancher, que produzia o *Jornal do Comércio*, onde chegou como administrador e redator. (...) Em 1848, possuía seis prensas manuais e uma mecânica, tida como a ‘maior do Brasil’. Em 1855, quando Machado teria trabalhado para Paula Brito, suas empresas tinham nada menos do que sessenta empregados, nove deles franceses (2005, p.29).

*A Marmota Fluminense*, jornal de moda e variedades, circulava as terças e quintas. Apresentava uma variedade de seções considerável: informações científicas, crônicas religiosas, jogos, charadas, adivinhações, anúncios publicitários, comunicados, espaço para correspondência dos leitores e a maior parte do seu espaço dedicado à poesia. Vale destacar que, dos jornais que examinamos, esse era o que mais espaço dedicava à poesia. Estavam presentes ainda, no periódico, traduções de obras francesas, com presença menor, mas aparecia. Havia costumeiramente a publicação de glosas que apresentavam motes cujo tema, proposto pelo dono do jornal, deveria gerar discussão entre os leitores. Além disso, também as charadas, jogos e adivinhações eram usados na tentativa de interação com o leitor e como estratégia para chamar a sua atenção para comprar o próximo número do jornal. *A Marmota* apresentava formato *in folio*, vindo, primeiro, o frontispício, abaixo, o preço das assinaturas, com distinção de valores para assinaturas na Corte e nas províncias e o endereço da redação do jornal. Depois dessas informações prévias sobre o periódico, apareciam as seções, divididas em três colunas:

---

<sup>16</sup> Acreditamos que Sodré, ao fazer essa afirmação, estava se referindo à presença constante em periódicos, já que, durante esse período, que corresponde ao seu pedido de licença para tratamento de saúde, o autor publicou textos em jornais. Ele colaborou com um poema no número de retorno de *A Revista Brasileira*, em junho de 1879, e com um conto logo, nos primeiros números de *A Estação*, no primeiro semestre do mesmo ano.



Marmota Fluminense, 3 de janeiro de 1854.

As discussões que apareciam nas glosas costumavam trazer à tona problemas considerados insolúveis na época ou questões polêmicas que instigavam o leitor a participar da discussão. Outro leitor, ou até mesmo um dos colaboradores do jornal, dava a réplica, e, assim, a discussão era estendida por vários números do jornal e, muitas vezes, se acirravam. Vejamos um mote que circulou na *Marmota* de 20/07/1855<sup>1</sup>. Na época estava havendo um surto de cólera no Rio de Janeiro. O mote uniu um assunto da época com um tema que poderia gerar muitas discussões, principalmente, levando em conta o fato de que o público que lia a revista era composto por um número de mulheres muito grande, visto que era esse o público alvo da revista. Não buscamos as repercussões que tal mote causou pelo fato de Machado não estar envolvido nele:

Que a cólera morbus pior  
é sem dúvida a mulher:  
Destroi aquela quem pode

Esta assassina quem quer.

Massa (2008) esclarece que os motes vêm da tradição lírica portuguesa, mas Paula Brito os modernizou, dando forma de concurso aberto a seus leitores. Os poetas que criavam as glosas faziam as rimas em quatro décimas. Machado, pelo menos com sua assinatura, nunca participou da composição desse tipo de verso, mas entrou em discussão acirrada em uma delas. Em 12/02/1858, *A Marmota* lançou o seguinte mote:

Qual dos dois cegos mais sente  
O penoso estado seu:  
O que cegou por desgraça,  
O que cego já nasceu

Segundo Massa (idem), esse tema havia sido levantado várias vezes e sempre provocou discussões. Para ele, talvez o dono de *A Marmota* o tenha trazido à tona mais uma vez devido à cegueira do poeta Castilho e, mais ainda, a de Monte Alverne, religioso muito conhecido entre os homens de letras. Logo após a publicação da glosa, a polêmica ganhou fôlego e rápido se transformou em duelo entre Machado de Assis e um leitor que assinava como Jq. Sr. A discussão durou um mês, o equivalente a oito edições da revista, com vitória de Machado sobre o seu adversário, que, humildemente, declarou não ter argumentos para estender mais o assunto.

Machado havia iniciado sua colaboração no jornal de Paula Brito em 1855, conforme já vimos. Durante o ano da estreia, ele publicou mais de vinte poemas nas páginas deste periódico<sup>17</sup>. Nos dois anos seguintes, 1856 – 1857, o foco do autor ainda eram os versos, mas a produção diminuiu muito. Para Massa, essa queda na produção de Machado pode ter acontecido pela necessidade de o jovem autor ler mais autores ou pelas funções de revisor de provas que ele exercia, no mesmo jornal, tarefa que lhe tomava muito tempo (2008). Nos dois anos citados, a contribuição do autor se resumiu a uns dez poemas e a uma tradução de uma obra de Lamartine, a pedido de Paula Brito.

Já o ano de 1858 foi marcado por uma nova estreia do autor: surge, nas páginas de *A Marmota*, o Machado da prosa. O autor publicou a sua primeira prosa de ficção, um conto chamado *Três tesouros perdidos*<sup>18</sup>, que saiu na edição de 5/1/1858. Em março, sai a polêmica dos cegos, acima comentada, que teve muita repercussão e tornou

<sup>17</sup> Entre os poemas publicados pelo autor em *A Marmota* em 1855, estão: *A palmeira* (06/01/1855); *A Saudade* (20/03/1855); *Lembrança de Amor* (01/06/1855); *A Lua* (17/07/ 1855), entre outros.

<sup>18</sup> Esse conto nunca foi publicado em livro pelo autor. No entanto, John Gledson o incluiu em sua coletânea, *Contos / Uma antologia*. Companhia das Letras, vol. 1, 2001.

o autor respeitado. O Machado crítico aparece na edição de 9/4/1858, com o ensaio *O passado, o presente e o futuro da literatura*. Nesse ensaio, o autor mostrava um conhecimento considerável da situação da nossa literatura desde o período colonial e apontava as falhas passadas e as que poderiam vir no futuro das letras no Brasil. Segundo Massa (2008), na exposição que fez sobre a situação da literatura do país, transparece uma cultura literária não inferior à cultura filosófica que ele demonstrou na questão dos cegos. Mesmo dando uma mudança na sua produção, dedicando-se também à prosa, Machado não cessou de produzir poemas, adverte Massa (2008).

Nos anos que seguiram à colaboração de Machado para o periódico de Brito, ele publicou textos variados: poesia, ensaios sobre poesia e teatro, tradução de autores franceses, artigos de crítica literária e muitos outros textos cuja autoria é discutida até hoje, como a novela *Madalena*, publicada em *A Marmota* em 1859, com as iniciais M.A. No entanto, há dúvidas sobre a autoria (Massa, 2008).

Em 1858 e 1859, Massa (2008) destaca um novo sopro na produção de Machado. A partir de meados de 58 a produção dele na *Marmota* escasseia, talvez devido à linha da publicação, e o autor ingressa no *Correio Mercantil*, no *Paraíba* e em *O Espelho*, todos periódicos com tendência liberal. O biógrafo francês chama essa fase da colaboração de Machado para os jornais de fase de engajamento, já que até a produção poética dele demonstrou tons político e social. Essa mudança de pensamento do autor se deu graças a um grupo de novos amigos com quem passou a conviver: Francisco Otaviano, diretor do *Correio*, homem de tendências liberais; Rybeyrolles, republicano engajado nas barricadas na França em 1848; Pelletan, pensador francês que o fez viajar na filosofia das religiões; Quintino Bocaiuva, Zaluar, diretor de *O Paraíba* e Francisco Xavier de Novaes, todos, com a mesma fé democrática e liberal.

Machado ingressou no *Correio Mercantil* em 1858 como redator de provas e, durante esse ano, publicou várias poesias que já demonstravam uma inquietação com temas sociais. No início do ano seguinte, nos dias 10 e 12 de janeiro, ele lança o artigo *O jornal e o livro*, dedicado a Manuel Antônio de Almeida, também colaborador do periódico e seu amigo. Nele, Machado traz uma discussão sobre a revolução causada pela imprensa, comparando-a algumas vezes com as mudanças causadas pela Revolução Francesa. O artigo está permeado por palavras de esperanças, “Sou filho deste século, em cujas veias ferve o licor da esperança. Minhas tendências, minhas aspirações, são as tendências e as aspirações da mocidade”(Assis, 1997).

Nesses anos em que a atividade jornalística de Machado se intensificou, ele contribuiu também com *O Paraíba*, periódico que circulou durante dois anos. A publicação, de caráter liberal e social, foi fundada em 1857 pelo português Emílio Zaluar que era seu redator e chefe. A colaboração de Machado só apareceu quatro meses após a fundação do jornal. Até então questões políticas nunca tinham sido tratadas de forma tão incisiva pelo autor, chegando ao ponto de atacar de forma direta um ministro. Em 1857, aparece nas páginas do jornal o artigo, *A Odisséia do Sr. Ministro da fazenda*, criticando as medidas adotadas pelo então ministro da fazenda Torres Homem. Sobre essa preocupação do autor com a política, Massa enfatiza: “Em Machado de Assis, ao lado do homem de letras, começava a nascer o cidadão que participava energicamente da vida pública do seu país” (2008, p. 208).

Em linha parecida de atuação, foi a colaboração de Machado para *O Espelho*, publicação de vida mais curta que *O Paraíba*, fundado por Eleutério de Sousa e que durou apenas de setembro de 1859 a janeiro de 1860, com circulação semanal. Grande parte dos colaboradores de *O Espelho* era oriunda de *A Marmota*. Havia uma semelhança considerável entre o jornal de Paula Brito e o de Eleutério no tocante ao conteúdo que estava presente nas seções. Como inovação, o novo periódico procurou agradar mais ao público feminino, aumentando o espaço dedicado à moda. Fora essas seções que apresentavam figurinos vindos da França, havia espaço para a crônica teatral, poesias, seções noticiando a vida elegante da Corte e também a presença de artigos discutindo temas sociais como a miséria.

Apesar da curta duração do periódico, a contribuição do autor foi intensa. Machado colaborou em quase todas as edições, exceto na primeira. Foram publicados, além de oito poemas, uma seção de crítica sobre o teatro, com o título *Ideias sobre o teatro*, num total de dezoito crônicas. Saíram também os quatro ensaios que compõem *Aquarelas* e o já citado artigo *A reforma pelo jornal*. No prospecto que abre o primeiro número da revista, em 04 de setembro de 1859, os editores expõem os passos que seriam dados, buscando fazer durar o máximo que pudesse a sua circulação. Entre as medidas, está a variação do conteúdo que circularia na folha, para assim diversificar o público:

#### Prospecto

Não foi sem havermos profundamente refletido que nos resolvemos de publicar *O Espelho*. Pesamos todos os prós e os contra; lembramo-nos da sorte que tem tido todos os nossos irmãos desta grande seita fundada por Gutemberg, medimos os obstáculos que naturalmente virão antepor-se ao nosso caminhar, medimo-los todos, e prestando as nossas forças preparamo-nos para afrontá-los um

a um.Pelo bom ou mau êxito da nossa empresa só o futuro responderá. É nele confiado que nos decidimos a combater até a última, no centro dessa imensa arena dominada pelo indiferentismo.O Espelho vai pois aparecer como um protesto a esse indiferentismo, que faz morrer a inteligência, ainda quando o pensamento começa a adejar deixando ver as premissas de um futuro risonho.Por hora nada mais prometemos do que a nossa boa vontade para fazermos com que esta revista tenha a maior circulação possível. O meio é somente um: torná-la variada, mas de uma variedade que deleite e instrua, que moralize e sirva de recreio quer nos salões do rico, como no tugúrio do pobre( *O Espelho*, 04/09/1859).

Massa considerou a passagem de Machado, por esse periódico, como um período de mudança radical na vida do escritor. Assegura o francês que até então o autor era uma espécie de dilettante da pena. Suas contribuições em periódicos eram episódicas e quase de graça. Acrescenta o biógrafo:

Ele já assinara algumas traduções e quebrara algumas lanças( por exemplo, na polêmica dos cegos), mas sua pena não havia ainda achado emprego. Com a fundação do espelho deu um passo à frente. Ele se tornou um dos redatores de uma revista ainda “confidencial” mas, ao menos para ele, era uma etapa decisiva, porque seus escritos foram tomados em consideração. Assim se explica a impetuosidade com que participou do empreendimento. Era a sua primeira oportunidade verdadeira (2008, p. 209).

No artigo *A Reforma pelo jornal* (*O Espelho*, 23/10/1859), além de festejar o acesso das camadas mais populares ao mundo das letras, o autor se posicionou a favor dessa classe, crente também no seu poder de mobilização. Machado viu, no acesso desta classe ao escrito, uma revolução na forma de apropriação do escrito e nas formas de ler, acreditando também que essa revolução poderia desencadear outros tipos de mudanças. Vejamos mais alguns trechos nodais do artigo:

Eu creio de coração. Graças a Deus, se há alguma coisa a esperar é a das inteligências proletárias, das classes ínfimas; das superiores, não.

As aristocracias dissolvem-se, diz um eloquente irmão d'armas. É a verdade. A ação democrática parece reagir sobre as castas que se levantam no primeiro plano social. Os próprios brasões já se humanizam mais, e alguns jogam na praça sem notarem que começam a confundir-se com as casacas dos agiotas.

Causa riso.

Tremem, pois, com este invento que parece abranger os séculos – e rasgar desde já um horizonte largo às aspirações cívicas, às inteligências populares.

E se quisessem suprimi-lo? Não seria mau para eles; o fechamento da imprensa, e a supressão da sua liberdade, é a base atual do primeiro trono da Europa (*O Espelho*, 23/10/1859).

Massa (2008) destaca ainda que a contribuição de Machado para *O Espelho* mostrou uma das facetas da evolução intelectual por que passava o autor, agora aos vinte anos. O francês acredita que a passagem de Machado por esse periódico foi a

semiprofissionalização, a preparação para a entrada no *Diário do Rio de Janeiro*. Ele acrescenta que, além de mais espaço, *O Espelho* deu também a Machado mais responsabilidades. Para o pesquisador francês, as ideias do autor sobre o teatro, a política, a vida, eram as ideias de um grupo de jovens das letras decididos a transformar o seu ideal em realidade. Foram essas ideias que levaram Quintino Bocaiúva a convidar Machado de Assis para o *Diário do Rio de Janeiro*, no ano de 1860.

Questões relativas ao fazer do escritor no período e sua relação com o mercado (*Aquarelas*); a situação em que se encontrava o teatro brasileiro (*Ideias sobre o teatro*); a revolução que o jornal, como suporte, causou nas formas de ler no período, tudo foi expresso nas páginas de *O Espelho*. Observando os últimos escritos do autor, em *A Marmota Fluminense*, sobretudo o ensaio, *O passado, o presente e o futuro da literatura*, e a produção do autor para o jornal de Eleutério de Sousa, percebe-se que a sua produção, já não tinha mais como foco principal a poesia, mas, agora, a crítica.

O biênio 1858 – 59 foi, sem dúvida, um período em que se intensificaram as atividades de Machado. Lúcia Miguel Pereira comenta essa intensificação na vida do autor: “frequentava duas sociedades literárias, a Petalógica e o Clube Literário Fluminense. Trabalhava como redator na *Marmota* e no *Correio Mercantil* e, além disso, contribuía para mais dois jornais fora os já citados: *O Paraíba* e *O Espelho*”. Machado ajudava ainda o amigo francês Ribeyrolles na tradução do seu livro, *Brésil Pittoresque*, do francês para o português (Pereira, 1988). Deve ser levado em conta ainda a variedade de gêneros que o autor produzia: ora ele escrevia para seção de poesias, artigo, crônicas de crítica teatral, ora compunha peças, traduzia peças e romances, fazia o trabalho de redator. Eram muitas as atividades intelectuais em que ele se ocupava.

Além das atividades em vários jornais, nos anos de 1856 – 58, os biógrafos de Machado, Lúcia Miguel Pereira (1998) e Jean – Michel Massa (2008), registram uma passagem dele pela Tipografia Nacional. As informações sobre esse episódio na vida do autor são duvidosas. Sabe-se que ele esteve lá durante esse biênio, contudo, qual era a sua função e como chegou lá suscitam muitas dúvidas. Sodré (1998) afirma que a entrada do autor na Tipografia Nacional foi através do romancista Manuel Antônio de Almeida que, na época, era o diretor da instituição. Há alguma pertinência na afirmação do historiador, já que Manuel frequentava a Petalógica, associação de que Machado também participava desde 1855.

Aceitando essa versão para a entrada de Machado no órgão, o conhecido episódio contado por Massa e Lúcia Miguel torna-se descabido. Segundo os biógrafos, Machado constantemente deixava de lado suas atividades de tipógrafo para ficar lendo. Quando Macedo ficou conhecendo o fato, chamou o aprendiz à atenção. Mas ele acaba percebendo que o rapaz tinha um futuro brilhante, torna-se amigo dele e passa a ajudá-lo. Percebe-se que a aceitação de uma das histórias cancela a outra, pois, se o jovem tipógrafo foi levado por Macedo, é porque já se conheciam, fato que não torna possível o diretor da tipografia conhecê-lo apenas na hora em que foi chamá-lo à atenção. O que se sabe ao certo é que ele esteve lá durante os dois anos citados, mas como chegou e qual a sua função geram controvérsias.

Em 1860, após a passagem produtiva pelo *Espelho* e pelos demais periódicos com que colaborou nos primeiros cinco anos de pena, o autor dá um passo decisivo para firmar-se como homem de imprensa, já que, pela primeira vez, Machado teria coluna fixa, um salário que lhe garantia o básico, em um jornal que não era direcionado às mulheres. Por intermédio de Quintino Bocaiúva, Machado é contratado para O Diário do *Rio de Janeiro*. Quase três décadas mais tarde, na *Revista Brasileira*, de junho de 1898, o próprio autor refere-se a sua entrada para o *Diário* como sendo um marco na sua carreira. Diz ele: “nesse ano, entrara eu para o jornalismo” (*O velho Senado, Revista Brasileira*, 1889). Lúcia Miguel Pereira também vê a chegada dele, nesse jornal, como um marco na vida do jovem escritor:

A importância do *Diário do Rio* na vida e na obra de Machado de Assis é imensa; convidando-o para lá, Quintino Bocaiúva tirou-o do amadorismo das revistas literárias, pô-lo na obrigação de enfrentar o grande público, de dar a sua opinião sobre os assuntos do dia, fê-lo refletir, pensar. A disciplina da colaboração frequente, a sensação do contato com leitores de toda a natureza amadureceram rapidamente esse rapaz de 21 anos (1988, p.77).

Segundo Granja (2000), quando Machado ingressou no *Diário*, o periódico já contava com quarenta anos de existência, tendo parado de circular no ano de 1859. Acrescenta a autora que, após a pausa, o jornal retorna totalmente modificado, sobretudo quanto ao posicionamento político, de que antes se abstinha:

Em sua nova fase, o *Diário* assumiu uma posição bastante determinada e combativa diante da política. Tornou-se um militante das ideias liberais. Ele foi um dos únicos periódicos a dar destaque à vitória dos liberais nas eleições para a Câmara, as quais se realizaram no ano de 1860 (2000).

A posição do jornal era, portanto, bem definida, liberal e de oposição ao governo. Certamente, a postura já um tanto engajada em relação à política presente nas páginas de *O espelho* contribuiu para que Bocaiúva o levasse para lá. As atividades desempenhadas por Machado no *Diário*, em princípio, eram várias: redator, correspondente da folha no senado, responsável pela crítica sobre o teatro. Salvador de Mendonça (apud Massa), um dos redatores do *Diário* e testemunha do começo de Machado nesse jornal, comenta:

Nesse tempo, a bem meio século, a imprensa diária não era a alta escola de hoje: não havia propriamente redatores especiais, nem secretários de redação. Já não era mau, quando a gerência econômica da casa não subia a mesa de algum redator para tomar-lhe o tempo. Nessa época, todos faziam tudo, desde o editorial até o arranjo da algaravia dos anúncios levados ao balcão (2008, p.246).

Na nova fase em que vivia o jornal, o diretor era Saldanha Marinho, auxiliado por Henrique Cesar Muzzio e Quintino Bocaiúva. Além de Machado, colaboravam com o periódico Teófilo Otoni, o francês Ribeyrolles, Pinheiro Guimarães Filho, o poeta Zaluar, fundador de *O Paraíba*, Francisco Ramos Paz e Salvador de Mendonça.

Nos primeiros momentos de Machado no periódico, de março de 1860, data da entrada, a julho de 1861, aparecem apenas três crônicas assinadas pelo autor, todas na *Revista Dramática*, parte do jornal dedicada à crítica teatral. Porém, Massa assegura que a atividade de Machado nesse jornal, apesar de não ser facilmente localizada, não se limitou à publicação de um artigo semestral. Sobre as atribuições dele nesse periódico, Lúcia Miguel Pereira acrescenta:

Jornal admirável esse *Diário do Rio*, bem impresso, bem redigido, com ótima colaboração. Não espanta que fosse bem redigido: os anúncios, as pequenas notícias, os fatos diversos eram escritos ou corrigidos por Machado de Assis, cujo estilo, já nesse tempo, se distinguia por nítido e limpo ( 1988: 74 – 5).

Em outubro de 1861, Machado ganhou uma tribuna permanente no *Diário*. Durante cinco meses e meio, publicou vinte e uma crônicas, na seção confiada a ele, chamada *Comentários da Semana*<sup>19</sup>. Massa considera que durante esses cinco meses e

---

<sup>19</sup> O conjunto de crônicas que foram publicadas na seção *Comentários da Semana* nunca foi publicado em vida, pelo autor. Apenas em 1937 apareceram na Obra completa, organizada pela Jackson. Em 2008, a editora da Unicamp publicou os *Comentários da semana*, organizados por Lúcia Granja e Jefferson Cano.

meio, Machado ocupou, na redação do jornal, a mesma importância que Muzzi e Bocaiúva ocupavam (2008).

Muitas vezes, a seção *Comentários da Semana* substituía o editorial do jornal, representando assim o viés do periódico. Nela apareciam em revista os principais fatos ocorridos na semana, principalmente, os políticos. O redator tinha liberdade de escolher o tema a ser discutido. O Machado presente neste periódico, mais de cunho político que literário, pelo menos nos primeiros anos de colaboração, ainda hoje é desconhecido da crítica machadiana. Massa afirma sobre a relação de Machado com o assunto político:

Dessa forma, as tomadas de posição sócias, liberais, nacionais marcaram com novos traços o retrato de Machado de Assis. O homem que surgiu é o inverso do Machado de Assis que a crítica nos legou. É preciso dizer quão fascinada se tem mostrado a crítica, até nossos dias, pelo mito que criou e ultrapassou toda carreira de Machado de Assis, com base em pesquisa desatenta. Machado de Assis é, ponto por ponto, o contrário do mito: corajoso, ativo, engajado, idealista (Massa, 2008, p. 269).

Entre os anos de 1861 – 62, não se pode de maneira nenhuma acusar o autor de absenteísmo; ele era exatamente o contrário, pois, neste período, e pelo menos neste suporte, o autor dedicou sua atividade jornalística a questões relativas à política. Sobre o envolvimento do autor com o tema política, Lúcia Miguel Pereira (1998) afirma:

Pouca coisa escaparia ao folhetinista do Diário. Sempre ocupado com a política, glosava da livremente nas suas crônicas o barão de São Lourenço, o Marquês de Abrantes, o senador Jobim, a retórica parlamentar, os sucessos do dia, os atos do ministério, até os discursos da coroa (79)

Entre os vinte e os vinte e seis anos foi Machado de Assis, como se vê, um jornalista destemido e agressivo, comentando sem rebuços homens e acontecimentos (1998, p.81).

Contudo, em 1860, ano da entrada do autor no *Diário*, houve eleições, e os liberais conseguiram aumentar o seu número de cadeiras no Congresso e, no decurso de 1862, após o governo perder uma votação, algo que não ocorria desde 1848, os liberais foram convidados a participar do governo. Como diz Massa (2008), todas as verdades eram boas, enquanto os liberais se encontravam na oposição. De uma hora para outra, o diretor político da folha passou a considerar a pena de Machado afiada em demasia. O autor não foi demitido, mas voltou a publicar notícias no anonimato no *Diário*.

Os *comentários da Semana* foram, pouco a pouco, desaparecendo das páginas do *Diário* e, simultaneamente, mudando a direção: agora, não mais discutindo assuntos políticos, mas dedicados exclusivamente ao teatro. No comentário do dia 22 de

fevereiro de 1862, Machado encerrou sua crônica exprimindo desgosto e decepção. O autor intitulou a última parte de sua crônica, *Desgosto pela política*, o que expressava bem o seu desagrado em relação ao tema. A seção perdeu a regularidade: 22 de fevereiro, 2 de março, 24 de março, 19 de abril, até que, em 5 de maio, foi publicado o último *Comentário da semana*.

Não se sabe ao certo se Machado se afastou da coluna, ou se o afastaram. Mas essa experiência contribuiu para a postura do autor no futuro. Acredita-se que, em nome da preservação da imagem do artista, ele foi ponderando as inquietações do jornalista político (Pereira, 1988). Indubitavelmente, a passagem do autor pelo *Diário*, além da profissionalização, o fez amadurecer. Segundo Massa (2008), o malogro, causado pelo engajamento de Machado, se causou desgosto ao autor, à literatura brasileira foi benéfica. Diz o francês: “talvez machado se tornasse deputado ou ministro, se tivesse dobrado suas convicções ao sabor dos acontecimentos, mas a literatura brasileira teria perdido seu maior escritor”(2008).

Brito Broca, em *Machado de Assis e a política mais outros estudos*, ao comentar a passagem de Machado pelo *Diário do Rio de Janeiro* e o seu engajamento em relação às questões políticas, assim resume a atividade machadiana quanto ao assunto:

Não resta dúvida de que Machado de Assis sempre acompanhou os acontecimentos políticos com interesse, formulando sobre ele juízos definidos. Mas o que se deu foi o seguinte. No começo da carreira, nos primeiros tempos de jornalismo, como bom romântico, formou na ala dos Liberais colaborando em jornais dessa corrente, não hesitou em criticar os fatos políticos do ponto de vista de um Liberal. Mais tarde, absorvido pela Arte, absteve-se gradativamente do ardor primitivo até recair na ironia dissolvente que lhe caracteriza a maior parte da obra. Na mocidade, combatia; na maturidade passou a sorrir com descrença ( Broca, 1983, p.30).

Para os principais biógrafos de Machado, sobretudo aqueles que vão além de dados biográficos, como Lúcia Miguel Pereira e Jean-Michel Massa, o fato de precisar escrever uma matéria quase todos os dias, além das demais atividades atribuídas a ele no *Diário do Rio de Janeiro*, desenvolveu no rapaz habilidades na escrita e fez o seu estilo ganhar consistência. Para Lúcia Miguel Pereira:

O estilo logo se formou, ganhou aquela consistência a um tempo firme e macia, aquela pureza de linhas que distinguiu o autor de *Brás Cubas*, mas que o colaborador da *Marmota* ainda não possuía (...).

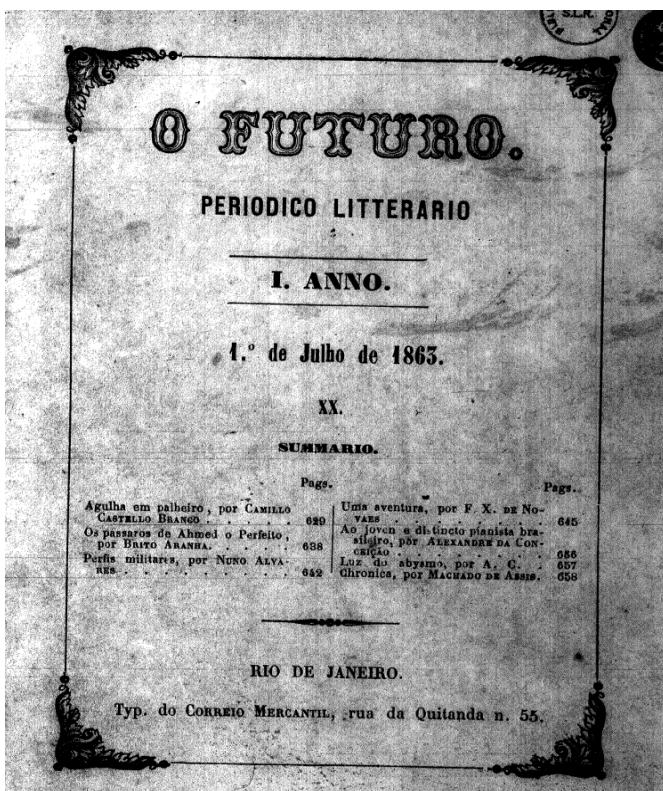
É um prazer percorrer a coleção do *Diário do Rio* e ir acompanhando, quase semana a semana, os progressos de Machado, senti-lo crescer, afirmar-se, ganhar aquele seu jeito inconfundível de dizer as coisas, a um tempo tão chão e tão elevado (1998, p. 77).

Sobre o mesmo assunto, Jean-Michel Massa assegura:

Ao redigir essas crônicas, ao fazer dessa maneira a aprendizagem da luta política, Machado de Assis ganhava um estilo mais vigoroso. As páginas imortais da *Semana* devem, sem dúvida, muito às páginas juvenis do *Diário do Rio de Janeiro*, e dessa passagem pela imprensa militante restou para o escritor, pelo menos, essa facilidade em redigir num instante um artigo e em seguida um conto. O volume considerável de sua obra literária se explica também por essa facilidade adquirida no trabalho cotidiano. Aquele que havia permanecido até 1860 um escritor amador adquirira no *Diário* um jeito, uma técnica de escrever bastante pessoal (Massa,2008, p.265).

Após ser afastado de sua tribuna fixa no *Diário*, Machado ficou escrevendo matérias no anonimato. Nesse período, da segunda metade de 1862 a 1863, o autor passou a colaborar em *O futuro*, revista luso-brasileira, dedicada às letras e às artes, fundada por Francisco Xavier de Novaes, português que mais tarde passaria a ser cunhado dele. O objetivo da publicação era divulgar autores portugueses e brasileiros, proposta exposta logo na carta–programa de abertura do jornal. Com periodicidade quinzenal, o periódico começou a circular em 15/09/1862, parando em 01/07/1863.

*O Futuro*, periódico literário apresentava formato parecido com um livro, principalmente, por ser bastante volumoso, apresentando aproximadamente 40 páginas. As matérias que circulavam no periódico de Francisco Xavier eram aquelas consideradas literárias na época: poemas, crônicas de viagem, perfil de pessoas distintas, narrativas de ficção, entre outros gêneros. A impressão do jornal era feita na tipografia do *Correio Mercantil*, situada na Rua da Quitanda. Entre os colaboradores estavam Francisco Xavier de Novaes, dono do empreendimento, o romancista português Camilo Castelo Branco, Machado de Assis entre outros. Comumente o jornal apresentava uma capa no final do periódico com informações sobre como adquirir assinaturas, preços, principais correspondentes nas províncias e o endereço de onde ficava a redação do jornal. O periódico circulava nos 1º e 15º dias de cada mês, conforme informação também presente na capa final do jornal.

Capa de *O Futuro* de 01/07/1863.

Nele, Machado publicou 23 escritos, sendo 16 crônicas, seis poemas e um conto. O único conto publicado por Machado em *o Futuro* veio na edição de 01/12/1862; chamava-se *O País da Quimera* e foi denominado pelo autor como conto fantástico.

### O PAIZ DAS CHIMERAS.

#### CONTO FANTASTICO.

Arrependêra-se Catão de haver ido algumas vezes por mar quando podia ir por terra. O virtuoso romano tinha razão. Os carinhos de Amphitrite são um tanto raiosos, e muitas vezes funestos. Os feitos marítimos dobram de valia por esta circunstância, e é também por esta circunstância que se esquivam de navegar as almas pacatas, ou para fallar mais decentemente, os espíritos prudentes e seguros.

Assis, Machado, *O Futuro*, 01/12/ 1862.

A crônica que abriu a colaboração de Machado de Assis para *O Futuro*, publicada na edição de estreia do periódico, em 15/09/1862, expressa bem o estado em que ele ficou após o episódio com *O Diário do Rio de Janeiro*, que o levou a perder a sua seção fixa neste periódico. Apesar do tom de conversa bem humorada que a voz que fala estabelece com sua pena, percebe-se que ficaram mágoas e que lições foram tiradas do episódio. O texto revela qual seria a atitude do cronista depois daquela experiência vivenciada em *O Diário* e qual postura adotaria como cronista. Após quatro meses sem

seção fixa, ele reaparece, em outro periódico, como colaborador da seção de crônicas do jornal de Francisco Xavier de Novaes. Assim se inicia a primeira crônica:

Tirei hoje do fundo da gaveta, onde jazia, a minha pena de cronista. A coitadinha estava com um ar triste, e pareceu-mevê-la articular por entre os bicos uma tímida reprobração. Em roda do pescoço enrolavam-se-lhe uns fios tenuíssimos, obras dessas Penélopes que andam pelos tetos das casas e desvãos inferiores dos móveis. Limpei-a, acaricie-a e, como o Abencerragem ao seu cavalo, disse-lhes algumas palavras de animação para a viagem que tínhamos de fazer. Ela, como pena obediente, voltou-se na direção do aparelho da escrita, ou como diria o tolo de Bergerac, do *receptáculo dos instrumentos d'aimoralidade*. Compreendi o gesto mudo da coitadinha, e passei a cortar as tiras do papel, fazendo ao mesmo tempo as seguintes reflexões, que ela parecia escutar com religiosa atenção.

- Vamos lá: que tens aprendido desde que te enfiei entre os meus esboços de prosa e verso? Necessito mais que nunca de ti; vê se me despensas as tuas melhores ideias e as tuas mais bonitas palavras, vás escrever nas páginas de *O Futuro*. Olha para que te guardei eu! Antes de começarmos o nosso, ouve, amiga minha, alguns conselhos de quem te preza e não te quer verenxoalhada. Não te envolvas em polêmicas de nenhum gênero, nem políticas, nem literárias, nem quaisquer outras. De outro modo verás que passaste de honrada a desonesta, de modesta a pretensiosa, e em um abrir e fechar de olhos perdes o que tinhas e o que eu te fiz ganhar (...). Tu és franzina, retrai-te na luta e fecha-te no círculo dos teus deveres, quando couber a tua vez de escrever crônica (*O Futuro*, 15/09/1862).

Para Jean-Michel Massa (2008), o essencial da produção do autor neste período, pós-silêncio do *Diário*, foi publicado nas páginas do jornal de Xavier de Novaes. Reforça o francês que o Machado que aparece nas páginas de *O futuro* é outro, um ser completamente renovado e regenerado, que aprendeu a harmonizar os contrários. Envolve-se em questões polêmicas, como a conhecida Questão Christie<sup>20</sup>, que o fez sair da reserva desde os problemas com o *Diário*. O autor voltou a tomar gosto pela ação: mostrou-se a favor de medidas tomadas por Zaluar e Pascual que propunham conferências destinadas à educação popular. Para Massa (2008), parece que ele voltou ao ponto anterior a 1862; atitude a respeito do clero, concepção moralizante do teatro, concepção liberal da vida política, no entanto, argumenta o autor francês:

Mas em outros pontos aparecia uma evolução. Um *modus vivendi* se estabelecia entre o pensamento, a ação, a criação literária e a cultura. Machado de Assis não atravessou uma crise impunemente. Refletiu. Sua meditação foi seguida por seus poemas. Suas crônicas, depois da questão Christie, deixam entrever o resultado de transformações que se operaram dentro dele, mesmo que não possa ser coisa fácil

---

<sup>20</sup> Crise diplomática envolvendo o Governo Britânico e o Império Brasileiro, em virtude de uma série de incidentes envolvendo pessoas dos dois países. Primeiro, em 1861, houve um saque a um navio comercial britânico que seguia para a Argentina e encalhou no RS. Enquanto parte da tripulação se ausentou para pedir ajuda, a carga foi saqueada, e dez marinheiros, mortos. No ano seguinte, ocorreu um confronto entre marinheiros dos dois países por causa de mulheres. Os marinheiros britânicos foram presos. Em ambos os casos, o embaixador britânico, Willian Christie exigiu que o Império Brasileiro se retratasse e punisse os culpados. D. Pedro II se recusou a isso, e as relações dos dois países foram cortadas. [WWW.wikipedia.org<<acesso em 30/01/2013>>](http://WWW.wikipedia.org<<acesso em 30/01/2013>>)

reconstituir-lhe todas as etapas. Amadureceu e dominava melhor certas questões (2008, p.313).

No período de 1861 a junho de 1864, Machado também foi colaborador de *A Revista Ilustrada*, jornal humorístico e hebdomadário, fundado pelo desenhista alemão, Henrique Fleiuss. O periódico teve longa vida, levando em conta o caráter efêmero de grande parte das publicações que circulou no Rio de Janeiro no século XIX. Começou a circular em 1860, e o seu último número é datado de 28 de novembro de 1875. Segundo Nelson Werneck Sodré (1988), o desenhista alemão inovou com sua publicação, trazendo pela primeira vez ao Rio de Janeiro uma revista ilustrada. Sodré afirma que, quando o alemão lançou sua revista, havia na Corte apenas pequenos jornais de caricatura com litografias estampadas e avulsas. Sodré assim caracteriza a *Revista Ilustrada*:

Os primeiros números da *Revista Ilustrada* saíram sem data, mas é certo que começou a circular na segunda quinzena de dezembro, parece que a 16. Seu formato era pequeno, com oito páginas, quatro de textos e quatro de ilustrações. Publicava poesias, crônicas, contos – as crônicas sob a responsabilidade do Dr. Semana, figura obrigatória da ilustração da capa, de que se pretendia fazer um tipo, comentando os sucessos da semana com o seu moleque, pequeno escravo (...). Pela Revista Ilustrada passaram os mais conhecidos escritores e jornalistas da época: Machado de Assis, Quintino Bocaiúva, Pedro Luís, Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim Nabuco, Bernardo Guimarães, etc(1998, p.205).

Para Granja (2000), o uso desse personagem na revista dificultou a identificação de questões, como a autoria das crônicas nela publicadas. Para ela, identificar e analisar os textos que Machado publicou nesse periódico é uma tarefa que ainda está por se fazer, já que uma das marcas do periódico era o cronista da série se apresentar como uma figura pública, o Dr. Semana. Ocorre, enfatiza a autora, que Machado não era o único colaborador da série, o que gera dúvida quanto à autoria, já que o pseudônimo - Dr. Semana - era coletivo. Barbosa (2007) afirma que essa marca dos jornais brasileiros do século XIX, o pseudônimo, se por um lado se tornou um problema para questões bibliográficas, o que deixou muitos autores no anonimato e muitos textos sem a identificação dos autores, por outro, atendia à necessidade de proteção que tinha os autores, seja da autoridade, seja da sua reputação.

As dúvidas suscitadas quanto à autoria dos textos atribuídos a Machado em *A Revista Ilustrada* levaram Jean – Michel Massa a só citar a colaboração do autor nesse periódico em um apêndice do seu livro, *A juventude de Machado de Assis* (2008). Ele alega que além das dúvidas quanto à autoria, a produção do autor na revista era de

menor interesse e marginal. Apesar disso, na bibliografia cronológica das obras do autor que se encontra no pós-fácio do livro de Massa, aparecem obras cujas autorias foram atribuídas a Machado. Mas o autor da bibliografia adverte que só foram considerados os textos assinados ou que foram autenticados numa publicação posterior. Entre os títulos que aparecem na relação do francês estão: *Perdição* (16/12/1860); *O dia dois de dezembro* (7/12/1862); *O casamento do Diabo* (29/3/1863); *Núpcias* (30/10/1864), entre outros.

Houve ainda publicações esporádicas de Machado em outros jornais nesse período, como no *Jornal do povo* (*Carta ao Sr, bispo do Rio de janeiro*, em 18/4/1862); na *Revista Primavera* (No álbum da artista Ludovina Moutinho, em 17/3/1861); na *Revista Biblioteca Brasileira*, (dois poemas, lançados depois em *Crisálidas*, primeiro livro de poesias do autor); na *Imprensa Acadêmica*, periódico dos estudantes universitários de São Paulo, e no *Jornal do Comércio*.

De acordo com a divisão que sugerimos da obra do autor, o período que acabamos de percorrer, de 1855, ano da sua estreia em *A Marmota Fluminense*, a 1863, em nosso entender, compreende o primeiro momento da sua atividade jornalística e literária. Nesse primeiro momento, registram-se, nas páginas dos vários periódicos em que a pena dele correu, o nascimento do autor e as primeiras experiências que fizeram com que o jovem rapaz definisse sua escrita e aprimorasse seu estilo que, como afirma Lucia Miguel Pereira(1988), desde cedo já se apresentava refinado. Os textos publicados nesse período caracterizam-se por uma variedade de gêneros e, às vezes, até apresentam dificuldade de classificação quanto a esse aspecto. Muitos deles, só foram publicados em livros após a morte do autor, outros caíram totalmente no esquecimento.

Os vários jornais em que Machado escreveu e os vários perfis apresentados por tais jornais explicam a necessidade de ter que publicar essa diversidade de textos: estreou com poesia, depois se dedica ao teatro, depois à crítica literária, à crônica, ora política, ora, teatral, tradução de textos do francês, fora a atividade de redator. Enfim, os oito primeiros anos já apresentavam um autor em laboratório e, conforme vimos nas afirmações de Pereira e Massa, já mostram um autor em constante crescimento.

É notório também, na primeira fase, o crescimento da produção do autor de crítica literária, o que apresenta um processo de amadurecimento do menino que surgiu em *A Marmota*, para o rapaz já preocupado com as questões literárias do seu tempo. Machado mostrou logo cedo consciência das formas com que se lia e se escrevia no país, nos artigos *O livro e o jornal*, *A reforma pelo jornal* e *O passado, o presente e o*

*futuro da literatura.* Aparece até um Machado totalmente desconhecido e ignorado por grande parcela de sua crítica: um jornalista engajado, de pena afiada, que cobrava e se necessário fosse, fazia isso de forma direta, citando nomes, conforme o fez nas Páginas do *Diário do Rio de Janeiro* (Massa, 2008).

Ao estudar a produção de Machado no *Jornal das famílias*, onde primeiro saíram os contos do autor que foram considerados românticos, Crestani (2009) afirma que as apreciações feitas pela crítica machadiana à produção do autor da chamada fase romântica, ou primeira fase, sempre se reduz a comparar esse momento com a fase madura, fase culminante, sem levar em conta o passo a passo seguido por Machado, o amadurecimento progressivo do escritor. Se a convencionalmente chamada primeira fase do autor, que compreende uma vasta produção de contos, crônicas, poesias, peças e romances, não encontra lugar no cânone, onde ficaria essa produção inicial de 1855 a 1863? É necessário se pensar na produção de Machado, evidentemente de qualquer autor do século XIX, levando em consideração as condições de produção que eram oferecidas a ele na época, para que se possa entender o conjunto de sua obra. Afinal de contas, para se entender a produção de uma determinada época, faz-se necessário também entender a época. Sendo assim, não há como entender a produção do século XIX, sem procurar usar como referência o próprio século XIX.

## 2.2. Machado de Assis e a imprensa: a contribuição para os periódicos no século XIX: segundo momento – 1864 – 1878

---

Denominamos segundo momento da contribuição de Machado de Assis para a imprensa o período que corresponde aos anos de 1864, marcado pelo reinício de seção própria no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, e também pela vasta colaboração na revista *jornal das famílias*, entre outras contribuições para outros suportes. Neste momento, percebe-se, na colaboração do autor, um aumento significativo na produção literária em detrimento do comentário político engajado. Como afirma Lúcia Miguel Pereira (1998), após as experiências negativas vividas pelo autor, Machado sacrificou o comentarista político para não prejudicar o artista brilhante. Contudo, isso não implica dizer que ele tornou-se alheio às inquietações do seu tempo; apenas refinou ainda mais o estilo e passou a dizer as coisas de forma mais sutil (Granja, 2000), conforme veremos adiante.

Foi nesse momento que o autor lançou a maior parte de sua produção que a crítica chama de Primeira fase de sua obra ou o Machado romântico. Foram nas páginas do *Jornal das Famílias* que ele lançou os contos que, posteriormente, seriam organizados nas coletâneas, *Contos Fluminenses e Histórias da meia-noite*. Durante esses catorze anos, Machado publicou também seus quatro primeiros romances, três deles em forma de folhetim, nas páginas de *O Globo* (*A mão e a luva* e *Helena*) e no *Cruzeiro* (*Iaiá Garcia*).

Nos últimos anos da fase anterior da colaboração de Machado para a imprensa carioca, o autor enfrentou problemas, chegando a perder sua seção fixa no *Diário do Rio de Janeiro*. Sobre esse episódio na vida do autor de Quincas Borba, Massa afirma: “deixamos no diário um Machado magoado, conturbado, exasperado após ter sido afastado do cargo de cronista” (2008, p.380). A última crônica assinada por ele na seção *Comentários da semana*, sua coluna fixa no *Diário*, foi datada de 5/5/1862. Deste período até 5/6/1864, a colaboração do autor foi anônima; apenas alguns comentários literários ou artísticos vieram com sua assinatura. Sobre a presença de Machado no *Diário*, nesse momento, Massa enfatiza:

Entre o último Comentário da Semana (5/5/1862) e o início de *Ao Acaso* (5/6/1864), continuou ele trabalhando todos os dias no *Diário*, mas, na maioria das vezes, de maneira anônima. Este jornal lhe assegurava ininterruptamente o pão de cada dia. Durante esses vinte e três meses, sua colaboração pessoal assinada foi muito reduzida: cinco textos, que não são crônicas, mas antes comentários literários ou artísticos. Lendo tais escritos, percebe-se, como num cenário em perspectiva, as alterações que nele se operavam. O setor perigoso da política ou da ideologia

permanecia para ele campo proibido. Para maior segurança, deram-lhe um espaço restrito: ‘Tenho míngua de espaço’. (2008, p.380-1).

Após dois anos sem seção pessoal no *Diário* e com míngua de espaço, em 5/6/1864, o autor ganha a série *Ao acaso*, e nela publica 42 crônicas, entre a data já citada e maio de 1865. Uma produção considerável para um período relativamente curto. A nova série tinha a incumbência de fazer os comentários dos principais fatos da semana, de variedades à vida cultural da Corte e, também, assuntos relativos à política. O próprio Machado apresenta aos seus leitores o que haveria de ser a seção:

Resumi o programa no título. O folhetim não é outra coisa mais do que o acaso, o vago, o indeterminado; é o acontecimento que há de haver, o livro que se há de imprimir, o sarau que se há de dar; é o dito que escapa, a anedota que circula, o boato que se espalha; é o capricho do tempo, o capricho da pena, o capricho da fantasia; é a chuva e o sol, a elegia e o cântico; o folhetim reside no dia seguinte, vive no futuro, sai do ventre de todas as semanas. – às vezes Minerva armada – às vezes *ridiculusmus*( *Diário do Rio de Janeiro*, 5/6/1865).

Depois da experiência vivida no *Diário*, o autor não deixou a política de lado, apenas mudou sua forma de abordá-la, passou a comentar, como ele mesmo denominou, sobre a ‘política amena’. Para Granja (2000), se a saída de Machado de uma coluna própria do *Diário* foi uma punição pelo seu engajamento, a lição que ele tirou de tudo isso foi favorável à formação do seu estilo individual, sempre crítico e velado. Para a estudiosa, após esse episódio, Machado passou a usar estratégias narrativas em suas crônicas que misturavam ficção e realidade, para dar nova roupagem aos fatos. Como parte dessa estratégia, o narrador das crônicas passou a intercalar os fatos acontecidos no dia a dia com clássicos da literatura, como forma de garantir um estilo mais sutil ao seu escrito. Acrescenta a autora que essa preocupação do autor com a construção de suas crônicas o levou a utilizar recursos estilísticos, como o uso da paródia na construção da sátira. Salienta Granja (2000) que, ao apresentar os fatos do dia a dia carioca dessa forma, a crítica machadiana ganhou agudeza, e a obra do autor, como um todo, ganhou um senso crítico de percepção refinada e um estilo consistente. Ela acrescenta ainda que essa experimentação narrativa na obra de Machado está relacionada à retratação da realidade da história do Brasil de forma bem calculada e discreta (2000, p. 72-3).

Massa (2008) também destaca a nova postura tomada por Machado no tocante à política. Para o crítico francês, o autor amadureceu e criou artifícios para continuar com uma pena aguda, sem os problemas por que passou antes. O crítico assegura:

A pena de Machado de Assis, insinuante e aguda, picou dolorosamente um sem-número de políticos. Provocou o surgimento de fiéis inimigos, pouco satisfeito em serem ridicularizados e levados a derrota, e isto dentro de seu partido. A intenção do jornalista era clara, e ele ilustrou a definição de sua crônica: o folhetim é como os gatos: acaricia arranhando (2008, p.405).

O francês acrescenta ainda que, pela qualidade e variedade, a série *Ao acaso* tem uma considerável importância: ela é um ‘cadiño onde se forjou um escritor’. Para ele, com essa série, o cronista se tornou escritor, e, assegura ainda o francês, tais páginas eram ainda raras, mas o fato de que existam fornece a prova de que Machado se tornou “machadiano” antes de 1881, data consagrada pela crítica. Essa afirmação de Massa reforça a ideia defendida por grande parte da crítica que enxerga a obra de Machado como um todo e não dividida em duas partes: uma, genial, e outra, desprezível, sem lugar no cânones.

Com o fim da série *Ao acaso*, Machado de Assis, entre os anos 1865 e 1867, deixa de escrever crônicas e passa a se dedicar mais à crítica literária. Nesse mesmo período, a equipe do *Diário* começa a se desfazer, e as suas responsabilidades no jornal passam a ser bem maiores. Com essa nova fase do autor no jornal, a sua colaboração assinada escasseia e, logo em seguida, com a saída do jornal de nomes como Quintino Bocaiúva, todo o peso do periódico recaiu sobre Machado. *O Diário do Rio de Janeiro* também nesse período passou por uma mudança significativa: o noticiário cresceu, as notícias habituais desceram para o segundo plano e, no seu lugar, surgiram anedotas, crônicas irônicas ou morais (Massa, 2008).

Antes da saída de Quintino Bocaiúva e após o fim da série *Ao acaso*, Machado de Assis assinou ainda três artigos de crítica literária, em uma seção chamada, *Semanas Literárias*. Esse novo espaço destinado à literatura fazia parte dos planos de Bocaiúva para o periódico, mas não vingou, em virtude da sua saída do jornal. A nova seção começou em 1866 e logo desapareceu. Nesta série, o marco da publicação machadiana foi o ensaio, *O Ideal do crítico*, publicado na edição de 08/10/1865. Nele, o autor destaca os vários papéis atribuídos àqueles que ousam fazer crítica literária e faz um balanço de como se comportava a crítica no Brasil da época.

Mesmo sendo promovido, Machado queria deixar o *Diário* e ter mais tempo e liberdade para escrever. Em primeiro de janeiro de 1867, Sebastião da Silva Belfort assumiu a direção do jornal e, em abril do mesmo ano, Machado se afasta e é nomeado diretor adjunto do *Diário Oficial* (Massa, 2008).

Além da colaboração para o *Diário do Rio de Janeiro* e as ocupações que teve no *Diário Oficial*, a participação dele na imprensa é marcada nessa época pela afirmação do autor como ficcionista e como colaborador de revistas femininas, através da colaboração, durante catorze anos, para o *Jornal das famílias*, principal periódico feminino das décadas de 60 e 70. Nele, o autor se firmou como ficcionista, passando a publicar contos com intensidade. Foram setenta ao longo dos anos em que contribuiu para este jornal. Muitos dos contos originaram as duas primeiras coletâneas publicadas em livros por Machado, *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873), ambas editadas pela Garnier.

*O Jornal das famílias* foi um dos empreendimentos editoriais do editor francês Baptiste Louis Garnier, nome que teve para Machado tanta importância quanto Paula Brito, quem primeiro lhe abriu as portas, ou melhor, as páginas na imprensa carioca. O editor francês foi relevante não apenas para Machado, mas para grande parte dos autores da época, já que ele tanto divulgava as obras em seus periódicos, como também foi editor de muitos autores. De acordo com Sodré, Garnier foi o grande editor da segunda metade do século XIX e, ser editado por ele enobrecia os autores, era a consagração (1998, p. 207). Lajolo e Zilberman reiteram que apenas nomes consagrados tinham seus livros contratados pelo editor francês. Essa informação nos leva a ver que Machado já era consagrado, mesmo antes de 1880, data considerada por parte da crítica como a grande virada, já que, desde 1864, o autor tinha obra editada pela Garnier. O editor chegou a comprar direitos autorais de obras de Machado, mesmo antes de elas serem escritas, fato ocorrido com o romance *Helena*. Garnier adquiriu os direitos antes mesmo de saírem os primeiros capítulos no folhetim de *O Globo* (1876). Pertenciam também ao catálogo de Garnier *Contos Fluminenses*, *Histórias da meia-noite*, *Ressurreição* e quase toda a produção do autor. Vale ressaltar ainda que *Ressurreição*, primeiro romance do autor, foi editado pela editora do francês, mesmo sem ter passado antes pelas páginas dos jornais. Como assinala Filipe Ribeiro (2008), a publicação de uma narrativa em livro dependia do sucesso obtido antes como folhetim. Um autor publicar seu primeiro romance direto em livro não era comum no ambiente literário do século

XIX. Certo que quando *Ressurreição* foi lançado, Machado de Assis já tinha o nome bem conhecido na imprensa carioca e já havia lançado vários livros de outros gêneros.

Para o jornalismo brasileiro, o editor francês começou contribuindo com a *Revista Popular*, periódico que circulou entre os anos de 1859 e 1862, se transformando depois em o *Jornal das famílias*. A *Revista Popular* circulava quinzenalmente e, conforme os próprios editores, buscava levar instrução ao povo. Para Mauro (1991), a revista não obteve sucesso devido ao seu conteúdo ser considerado erudito, demasiado intelectual e sério, fato que vem se juntar ao valor da assinatura que era considerado alto para os padrões da época. Para se ter uma ideia, a assinatura anual custava vinte mil réis no Rio. A *Estação*, revista que surgiu mais de uma década depois, custava apenas doze contos de réis a assinatura pelo mesmo período.

Quanto ao perfil de público para o primeiro periódico, Miranda e Azevedo (2009) afirmam que, como o próprio nome da revista indica, o editor buscava um público bastante eclético. Para isso, cuidava ter seções variadas que podiam interessar aos mais distintos leitores. Acrescentam as pesquisadoras que havia seções de ciência e agricultura, comércio e indústria, economia, política, música, geografia, romances e novelas, bordados etc. A *Revista Popular* buscava então alcançar vários públicos. No ano de 1863, o periódico passa por mudanças visando atingir um novo público e se transforma no *Jornal das Famílias*. A carta ao leitor que veio no início da nova revista prefigura bem a que público buscava em sua nova etapa:

#### Aos nossos leitores

Hoje, mais corajosos do que d'antes, convencidos de que aquele auxílio não nos abandonará, e por isso mesmo que desejamos correspondê-lo, de algum modo mais plausível, resolvemos sob o novo título de *Jornal das famílias*, melhorar a nossa publicação. O *jornal das famílias*, pois, é a mesma *Revista popular* d'ora avante mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras (...). Mas do que nunca dobraremos os nossos zelos na escolha dos artigos que havemos de publicar, preferindo sempre os que mais importarem ao país, á economia domestica, á instrução moral e recreativa, á higiene, n'uma palavra, ao recreio e utilidade das famílias. *O jornal das famílias*, janeiro de 1863.

O papel da publicação então estava bem definido: trazer dicas do dia a dia para as leitoras, defender os bons costumes e entreter. Eram as necessidades da família burguesa brasileira que deveriam ser satisfeitas e, pelos propósitos anunciados, defender também a moral, o país e a ordem estabelecida. Esse propósito é compreensível, porque quem pagava a assinatura do periódico era o pai ou marido das senhoras ou senhoritas leitoras. Sendo assim, para não perder assinantes, a revista deveria se apresentar

inofensiva à ordem estabelecida, pelos maridos, pelos pais ou pela Igreja. Massa comenta sobre o cuidado que os colunistas do periódico deveriam ter para não desagradar à moral vigente:

Qualquer infração ao código tácito que regia os costumes da sociedade brasileira acarretava da parte dos que pagavam a assinatura a ameaça de uma automática rescisão. Durante quinze anos o funâmbulo Garnier soube agradar e não desagradar, fazendo correr a revista ao longo estreito fio da moralidade. (...) As únicas licenças autorizadas eram as licenças poéticas. Eram elas, ademais, uma exigência do público feminino (2008:459).

Talvez aí esteja uma das justificativas para a vida tão longa do periódico: conseguir agradar à ordem vigente. Além disso, em seu novo formato, a revista passou a ser impressa em Paris, o que favorecia o barateamento da assinatura, melhorava a qualidade da impressão e representava mais prestígio para o periódico, já que, no Brasil desse período, havia uma supervalorização de tudo que vinha da França. Mas para Azevedo (1990), a defesa dos valores da época foi o ponto chave para a longevidade do periódico de Garnier. A estudiosa enfatiza que a longa duração se deve ao fato de o jornal ser, em nível de imprensa, a expressão da instituição que representa as forças políticas no poder: a família.

Sodré atribui o surgimento de publicações dedicadas ao público feminino ao fato de a sociedade brasileira está passando por mudanças quanto à economia, devido ao crescimento da população urbana, que fez surgir uma burguesia, e também quanto ao modo de vida da mulher que, mesmo peça chave de uma família de modelo patriarcal, passava por mudanças em seus costumes:

A mulher começava a libertar-se, pouco a pouco, da clausura colonial e subordinava-se aos padrões da moda europeia exibindo-se nos salões e um pouco nas ruas. O comércio de modas estava em mãos de franceses e francesas; seu palco era a rua do Ouvidor. Desde antes, circulara sempre na Corte algum periódico desses modistas (...). Não bastava isso, porém: ‘como sempre acontece surgiam jornais a cada passo, explorando as frivolidades das sinhazinhas e ioiôs ( 1998, p.198).

O estudioso comenta ainda que o público-leitor da época era constituído, principalmente, por estudantes, moças casadouras e senhoras donas de casa, o que levou o mercado editorial a investir neste leitor potencial. Crestani (2009) afirma que é nos editoriais dirigidos aos leitores, ao apresentar seus periódicos, que percebemos a que veio uma publicação. Segundo ele, esses espaços em que editor e leitor dialogam é o lugar por excelência da afirmação de propósitos, do delinear de projetos e da

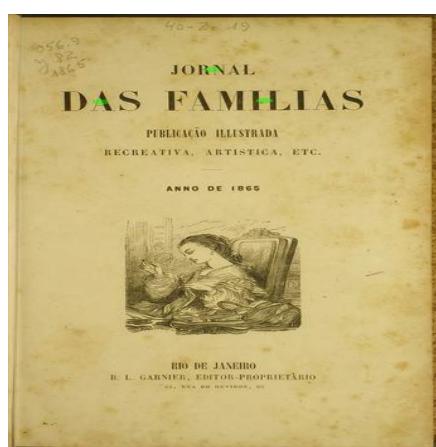
construção de um determinado horizonte de expectativas. Nessa perspectiva, ao lermos trechos da carta que abre a nova fase do jornal de Garnier, mais uma vez percebe-se que, entre o público disponível citado por Sodré, era o feminino a quem o editor buscava:

O jornal das famílias sai uma vez por mês nitidamente impresso em Paris, e dará aos seus assinantes, no decorrer da publicação, gravuras, desenhos à aquarela coloridos, moldes de trabalhos de crochê, bordados, lã, tapeçaria, figurinos de moda, peças de músicas inéditas etc, para o que tem contratado naquela capital os melhores artistas( *Jornal das famílias*, janeiro de 1863).

Como se vê, há sempre a ênfase ao fato de ser impresso em Paris. Outro ponto de grande importância é a apresentação do conteúdo que viria no novo periódico, quase todo dedicado aos interesses do público feminino: moldes de crochê, bordados, lã, tapeçaria, figurinos de moda. Apenas as peças de música podem ser também do interesse do público em geral. Miranda e Azevedo destacam a diferença de público esperado pelos periódicos de Garnier, presentes até nas ilustrações das capas:

A esse respeito, vale lembrar que por meio das ilustrações da capa dos periódicos de Garnier também é possível identificar o público a quem se destinam: a *Revista Popular*, que visava agradar “a todos”, traz em sua capa um desenho do Rio de Janeiro da época, em que aparecem os pólos rural e urbano da cidade, com prédios e pessoas de ambos os sexos caminhando pelas ruas. Tal ilustração contribui para reforçar o caráter popular do periódico. Já na capa do *Jornal das Famílias*, há o retrato de uma mulher sentada em uma cadeira e costurando, o que deixa claro que o público a quem se destina o periódico é o feminino (2009, p. 163).

Na capa da edição de janeiro de 1865, os fatos observados por Miranda e Azevedo podem ser vistos na representação de leitor presente na ilustração: uma senhora sentada, cercada de objetos, sugerindo um sutil movimento nas mãos, como se estivesse costurando ou bordando alguma coisa, visto que a mão direita segura uma peça de roupa, e a outra sugere a presença de uma agulha.



*Jornal das famílias*, Janeiro de 1865.

Apesar de na carta de apresentação nenhuma menção ter sido feita ao conteúdo de literatura que viria no novo periódico, apenas que haveria o mesmo cuidado com os artigos publicados e que serviriam para a instrução e recreação das famílias, das 32 páginas da revista, 16 costumavam ser dedicadas a textos literários que normalmente eram contos, novelas e poesias (Miranda e Azevedo, 2009).

As seções presentes no número de estreia do novo formato da revista eram: figurinos de moda, mosaico, variedades, assuntos religiosos, medicina doméstica, romances e novelas, poesias, entre outros. Apareciam constantemente cartas de pessoas ilustres que estavam viajando, comentando a viagem. Às vezes se tratavam até de cartas que deveriam circular no âmbito particular, mas tornavam-se públicas. Por exemplo, na edição de março de 1863, uma prima em viagem à França escreveu uma carta a outra, que estava no Brasil, e a correspondência veio parar nas páginas da revista. No entanto, folheando os periódicos do século XIX, percebe-se que essa prática era costumeira e acontecia de duas formas: alguém, em plena viagem, mandava uma carta que, na verdade, era uma espécie de crônica de viagem, direcionada à revista ou ao jornal, ou cartas direcionadas a parentes que iam parar nas páginas dos periódicos.

A revista trazia belas ilustrações de sugestões de toaletes e de outros adereços ligados à moda, seguindo a forma comum a toda revista do estilo que, segundo Barthes, obedece à seguinte estrutura (2009): um vestuário imagem, que é a fotografia dos *toaletes* presentes na revista, e o vestuário linguagem, que é a descrição do toalete representado ao lado da imagem.



*Jornal das famílias*, janeiro de 1865

Delineando o perfil do periódico do jornal de Garnier, em seu livro, *Machado de Assis no Jornal das famílias*, dedicado à produção de Machado de Assis para esse jornal, Crestani (2009) afirma:

Uma publicação preocupada com a instrução moral, destinada a atender às expectativas de um público majoritariamente feminino, oferecendo-lhe - entre ensinamentos religiosos, receitas culinárias, figurinos de moda, moldes, bordados, desenhos e assuntos de utilidade e recreio – uma literatura amena, essencialmente romântica, determinada a instruir e a emocionar leitoras, ocupando-lhes o tempo e dissipando-lhes o tédio e ‘as névoas da melancolia’ (2009, p.66).

Durante os anos de 1864 a 1878, último ano de circulação da revista, Machado de Assis colaborou na seção de romances e novelas. O autor publicou setenta narrativas, durante esse período, na revista de Garnier (Gledson, 2001). Para Miranda e Azevedo (2009) o *Jornal das famílias* serviu como um laboratório para o escritor de contos, uma vez que foi nele que o autor intensificou sua produção de narrativas. Para Massa, a colaboração na parte de literatura do *Jornal das famílias*, a mais extensa de todas, foi quase que exclusivamente de Machado de Assis (2008).

Como defende a maior parte da crítica machadiana, Lúcia Miguel Pereira corrobora a ideia de que nestes anos, principalmente, os textos publicados no periódico de Garnier não têm grande relevância para a produção de Machado. No entanto, eram aquelas as condições de produção oferecidas pelo periódico aos seus colaboradores, não havendo como Machado escrever diferente para aquele público específico. Sobre a produção do autor veiculada no jornal, Pereira afirma:

Escrevendo-os, parece Machado ter tido constantemente diante dos olhos o público especial a que se destinavam. O jornal, como o nome indica, era dedicado às mulheres; entre figurinos, receitas de doces, moldes de trabalho e conselhos de beleza, vinha, para ocupar os ócios e a imaginação das senhoras elegantes, um pouco de literatura, quase sempre da lavra de Machado de Assis. E, a despeito do nome do autor, correspondia certamente à expectativa das leitoras: literatura amena de pura fantasia, sem nenhum fundamento na realidade. Anedotas passadas no mundo convencional onde os desgostos amorosos são os únicos sofrimentos, onde tudo gira em torno de olhos bonitos, de suspiros, de confidências trocadas entre damas elegantes. (...) Ora, mesmo a mais completa vocação de romancista, de criador, não pode prescindir da realidade, ao menos como ponto de partida. Machado quis fazê-lo e o resultado foi que, a despeito do real talento do narrador, *seus primeiros livros nada valem* (grifo nosso, 1998, p. 135).

A parte inicial da citação de Lúcia Miguel acima transcrita nos ajuda muito a entender a produção do autor em discussão. Mesmo o *Jornal das Famílias* tendo circulado entre os anos de 1863 e 1878, período de transição entre o pensamento

romântico e o realista no Brasil, a ideologia e a moral que orientavam o periódico eram romântica: claro, a moral das famílias da época. Apesar das doses de fantasia presentes nessas narrativas, Machado não prescindiu de outra realidade de sua época que ele bem conhecia: as formas de escrever e de ler que lhe eram impostas pelo mercado e que, como afirma Bourdieu, representavam uma forma de dependência a que os autores se submetiam (2010). Era então esse público, em busca de fantasia e de histórias amenas, que ele usou como referência para os contos veiculados naquele suporte.

Segundo Buitoni (2009), durante muito tempo, a imprensa feminina sustentou-se no eixo moda – literatura, e voltar-se para esse eixo significava adotar uma postura conservadora em relação à mulher. Acrescenta a autora que moda e literatura constituíam uma união que vendia muito. Sendo assim, os autores deveriam atender às regras do mercado impostas pelo sistema editorial. Conforme vimos no primeiro capítulo, Machado de Assis rechaçava as formas de escrever e de ler preferidas pelo jornal, que eram também as do mercado. Essa insatisfação encontra-se no Machado crítico, no cronista e nos embates com o leitor presente nas narrativas publicadas no periódico de Garnier.

Crestani (2009), estudando as narrativas de Machado publicadas no *Jornal das Famílias*, afirma que nelas já há uma consciência teórica e literária e que se faz necessário considerar a unidade produtiva da obra machadiana. Para o estudioso, muitas vezes, o autor usou recursos comuns da escrita romântica para afrontar os hábitos de leitura predominantes na época. O crítico afirma que, na representação da situação de leitura nessas narrativas, o leitor é colocado entre suas formas de se relacionar com o texto literário: a leitura romântica (identificação e envolvimento) e a leitura crítica (reflexão e distanciamento).

Lajolo e Zilberman (1998), analisando *A mão e a luva*, enfatizam que ser leitor romântico como Estevão, personagem do romance analisado por elas, equivale a ser um mau leitor, já que, conforme as palavras do narrador, ele só tinha leitura de uma e outra coisa, “mas leitura veloz e à flor das páginas”<sup>21</sup>. Seria um leitor incapaz de estabelecer a distância entre o lido e o vivido. Elas acrescentam que, decididamente, leitores como esses não são os destinatários que o narrador machadiano tem em vista nem em *A mão e a luva*, nem em nenhuma de suas obras. Elas enfatizam ainda que com interlocutores de estatura intelectual do porte de Estevão, que representa o leitor romântico, não é

---

<sup>21</sup> A mão e a luva, Nova Aguillar, 1997.

possível manter o diálogo que a ficção de Machado pretende entabular com os leitores. Elas salientam:

Provavelmente limitado pelas expectativas românticas vigentes ao tempo em que escreveu *A mão e a luva*, expectativas reforçadas por ter a obra sido inicialmente lançada sob a forma de folhetim, Machado parece estar querendo criar certo padrão de leitura e de leitor que não se deixa consumir pela febre romântica (1997, p.26).

Em 1874, Quintino Bocaiúva e Salvador de Mendonça restauraram o jornal *O Globo* e passaram a ser seus redatores. Nele, Machado de Assis passa a colaborar e, em forma de folhetim, lança *A mão e a luva*, no período de 26 de setembro a 3 de novembro do mesmo ano. Nas páginas desse mesmo periódico, o autor lançou, pouco depois, *Helena*, também em folhetim, entre 6 de agosto e 11 de setembro de 1876. Essas duas narrativas longas foram respectivamente a 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> do autor. Ele havia estreado em romance com *Ressurreição*, obra lançada logo em livro pela editora de Garnier, em 1872, fato não muito comum no século XIX, como já mencionamos. Nas páginas de *O Globo*, Machado de Assis ainda publicou textos de vários gêneros, como traduções de obras estrangeiras a exemplo do Canto XXV de *O inferno, de Dante*, em 25/12/ 1874. *O Globo* teve sua publicação suspensa em 1878, ano em que a *Revista das Famílias* também deixou de circular, e voltou em 1881, encerrando sua circulação definitivamente em 1883.

*O Cruzeiro*, periódico de propriedade de uma sociedade comanditária<sup>22</sup> e sob razão social de G. Vianna, circulou de 1º de janeiro de 1878 até 20 de maio de 1883. O jornal tinha como redator principal Henrique Correa Moreira e teve a colaboração assídua de Machado. Nele, o autor começou a sua colaboração, lançando em folhetim seu 4º romance, *Iaiá Garcia*, entre janeiro e março de 1878. A narrativa foi publicada em 17 capítulos distribuídos em 19 episódios. Na parte de baixo da página de abertura de uma das edições de *O Cruzeiro*, a publicação do III capítulo de *Iaiá Garcia*, no espaço destinado ao folhetim do jornal.

---

<sup>22</sup> Sociedade que se caracteriza pelos diferentes papéis desempenhados pelos seus sócios. Há nela os sócios comanditários, que entram apenas com a subscrição de capital, sem participar da administração da empresa. Há ainda os comanditados que contribuem com o capital e com o trabalho. [WWW.wikipédia.org](http://WWW.wikipédia.org)<acesso em 30/01/2013>.



mais difíceis de entender e das mais cruciais para a compreensão de sua trajetória literária (2008, p.13).

A nova série confiada ao autor chamava-se *Notas Semanais* e saia aos domingos. Esses escritos, segundo Gledson e Granja (2008), foram os últimos antes de *Memórias Póstumas*. Além da série, Machado publicou, em *O Cruzeiro*, contos como *Na arca*, *Filosofia de um par de botas*, *Elogio da vaidade* e ainda a famosa resenha sobre *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, sob o título *A Literatura realista*, em 16/04/1878. Os dois primeiros contos citados mostram diferenças quanto aos contos publicados no *Jornal das Famílias*, que eram histórias com dose alta de sentimentalismo, aos moldes da estética romântica. Isso reforça a nossa tese de adequação do autor a cada suporte em que colaborava, uma vez que, no mesmo período, circulavam narrativas do autor esteticamente tão diferentes. Para Gledson e Granja (2008), *O Cruzeiro* deu ao autor além de mais espaço, mais liberdade de experimentação e trânsito entre os assuntos, talvez o que tornou possível escrever diferente, adequando-se ao suporte. Sobre a adequação da escrita ao periódico, Gledson e Granja afirmam:

Algumas revistas, cujo principal exemplo é o *Jornal das Famílias*, pareciam exigir um certo tipo de conto, o que podia inibir uma expressão mais original. Se quisesse ter mais liberdade ou publicar algo mais experimental, ele podia escolher outro órgão – pelo menos isso é verdade *grosso modo*, embora claramente algumas revistas e jornais fossem mais livres e abertos em suas opiniões se comparados a outros (2008, p. 18).

Pelas seções que compunham o jornal, percebe-se que o público é mais eclético e não apresenta assuntos do interesse do público feminino, pelo menos à maioria das mulheres que sabiam ler, já que a maior parte destas, conforme afirma Sodré (1997), eram sinhazinhas casadouras. Segundo Gledson e Granja (2008), o jornal era uma folha de quatro páginas e apresentava, além do folhetim, seções com notícias, avisos, notícias das províncias, correspondências, um espaço chamado *Gazeta dos tribunais*, notícias sobre espetáculos, entre outras.

Machado continuou colaborando também para a *Semana Ilustrada*, conforme já vimos anteriormente, primeira revista ilustrada propriamente dita a circular no Brasil, pertencente ao alemão Henrique Fleiuss. A presença de Machado nessa revista se deu, embora de forma um pouco esparsa, durante todo o período de circulação do periódico, que foi de 1860 a 1875. No período de março a abril de 1864, Machado publicou, neste

suporte, vários poemas que, mais tarde, reuniu e publicou na coletânea *Crisálidas*, seu primeiro livro de versos.

Com o fim da circulação da *Semana Ilustrada*, em 1875, Fleiuss reformulou seu empreendimento e ressurge, em 1876, agora com o nome de *Ilustração brasileira*. Machado também figura entre os principais colaboradores. No novo formato, o autor assinou as crônicas *Histórias de Quinze dias*, usando o pseudônimo de Manasses. O novo empreendimento de Fleiuss não deu bons resultados devido à edição ser considerada muito luxuosa para os padrões da época. Assim sendo, por problemas financeiros, o periódico deixou de circular em abril de 1878 (Pereira, 1998).

Usando o mesmo pseudônimo, o autor também colaborou com a revista *A Época*, publicação efêmera que teve apenas quatro números circulando. Entre os autores que estudam a contribuição de Machado para a imprensa, há controvérsias quanto a quem estava à frente dessa revista. Para Sodré, a revista pertencia a Machado e a Joaquim Nabuco. Comentando sobre a efemeridade de vários periódicos do período, o historiador afirma: “A Época, revista literária que Machado de Assis e Joaquim Nabuco fizeram, em 1875, durou apenas quatro números” (1998). Já Lucia Miguel Pereira, sobre o mesmo periódico afirma: “logo em seguida entra a escrever para a Época, revista dirigida por Joaquim Nabuco que só durou quatro números”(1998:153).

Entre os textos publicados pelo autor no periódico está *A chinela turca*, no primeiro número da revista, em 14 de novembro de 1875, e incluído pelo próprio autor na coletânea, *Papéis Avulsos*, em 1882, e outro conto, nunca reeditado pelo autor, chamado *O Saiete*, em 1º de dezembro de 1875. Machado ainda comenta, na advertência de *Papéis avulsos*, sobre o tom do periódico que, segundo ele, era elegante, literário e ático. O autor afirma também que o redator principal do jornal era Joaquim Nabuco e que com o mesmo pseudônimo, ou seja, Manasses, publicou outros textos, mas não citou nomes (Gledson e Granja, 2008).

No decorrer dos anos que delimitamos como o segundo momento da colaboração de Machado de Assis para a imprensa, além das colaborações frequentes e mais significativas para a produção do autor, houve aquelas esporádicas. Entre elas está a colaboração para a *Imprensa Acadêmica* com crônicas publicadas em uma seção chamada *Correspondência*, de abril a junho de 1864. Publicou também, no *Correio Mercantil*, uma carta aberta a José de Alencar, em 1/3/1868. Machado também traduziu um texto de Lamartine para um volume chamado *Lamartinianos* (Massa, 2008).

Durante esses anos, foi publicada em livro, organizada pelo próprio autor, grande parte de sua produção que circulou nos jornais em que ele colaborou nesse período. Fora *Ressurreição* (1872), seu primeiro romance, quase toda a produção desse período foi publicada primeiro nas páginas dos periódicos. Foram lançados dois volumes de teatro: *Quase ministro* (1864); *Os deuses de casaca* (1866). Três volumes de poesias: *Crisálidas* (1864); *Falenas* (1870); *Americanas* (1875). Duas coletâneas de contos: *Contos Fluminenses* (1870); *Histórias da meia – noite* (1873); e, por fim, os primeiros quatro romances: *Ressurreição* (1872); *A mão e a luva* (1874); *Helena* (1876); *Iaiá Garcia* (1878).

Em 1878, Machado cessa toda a colaboração para os periódicos. Em dezembro deste ano, para de circular o *Jornal das famílias*, e A *Ilustração Brasileira* já não circulava mais desde abril do mesmo ano. Por decisão própria, o autor deixou de escrever para *O Cruzeiro* em setembro do mesmo ano. Sobre esse ano de trabalho do autor, Lúcia Miguel Pereira diz:

Tivera um ano muito trabalhoso, pois além dos múltiplos encargos literários e das ocupações na Secretaria, fazia parte da Comissão de Reforma da Legislação das Terras, cujos trabalhos só terminariam com a publicação, em 1886, de um volume intitulado *Terras, compilação para estudo*, da Secretaria da Agricultura, parece que inteiramente redigido por ele (1988).

Por problemas de saúde, Machado tirou licença da Secretaria e saiu do Rio de Janeiro para Nova Friburgo. De setembro de 1878 a março de 1879, o autor não colaborou, de forma assídua, com nenhum periódico. “Era a primeira vez em sua vida que Machado de Assis gozava de férias”, salienta Lúcia Miguel Pereira (1988).

Alguns pontos podem ser observados quanto à produção de Machado nesses catorze anos de intensa colaboração para a imprensa carioca. Primeiro, conforme afirmação do próprio autor, política e teatro não eram mais assuntos seus (apud Gledson e Granja, 2008). Houve uma queda não apenas na produção de teatro dele, mas também na produção sobre teatro. Quanto a temas referentes à política, ele mudou a forma de abordá-lo, como já vimos em comentários de Lúcia Granja (2000), anteriormente citados neste trabalho.

Outro ponto a ser notado é o aumento da produção ficcional do autor. Só no *Jornal das famílias*, foram publicados mais de setenta contos, além dos romances que apareceram nas páginas de outros jornais. Massa afirma, sobre parte desses catorze anos, “o ano de 1861 marcara o ápice do engajamento, 1867 o ano um da liberdade

literária e, seguro de sua vocação, entrou na literatura como se entra numa ordem religiosa” (2008: p. 526). Para Pereira, o cuidado com o artista o fez deixar as querelas políticas e se dedicar inteiramente à arte, pois aquelas poderiam prejudicar esta. A autora reitera:

Absorvente e dominadora, a arte exigia tudo, o dom inteiro de si mesmo, o sacrifício das outras tendências, a servidão total. Tudo o que há de desumano na arte pura, na criação gratuita, influiu sobre Machado de Assis, marcado pela mais completa vocação literária que já surgiu entre nós (1988, p. 139).

Após passarmos em revista a colaboração de Machado em dois momentos, de 1855 a 1863, e de 1864 a 1878, quase 25 anos de produção ininterrupta para os periódicos da época, questiona-se ainda mais a tese defendida por parte da crítica do autor, no tocante à existência de dois Machados: um, que até este ano, 1878, apesar de toda produção, é desprezível e sem lugar no cânone, e o outro, que fez quarenta anos, adoeceu, entrou em crise e virou gênio. Durante essas quase duas décadas e meia - que representa mais da metade da vida do autor, visto que ele publicou *Memórias Póstumas* aos 41 anos – os jornais em que Machado publicou eram os principais da Corte e dos mais variados estilos: acadêmicos, femininos, oficiais, literários e de interesse geral. Essa variedade de suporte, como afirma Massa (2008), deu ao autor a habilidade de escrever para um jornal um conto, para outro, uma crônica, para outro, um ensaio crítico etc, usando sempre como referência o público potencial a quem se dirigia cada folha.

Outro fato a ser observado é a já citada necessidade que os autores tinham de se adaptarem às condições de produção que os periódicos lhes ofereciam, correspondendo, por sua vez, às exigências do mercado. Dada a variedade dos jornais de que falamos anteriormente, percebe-se que prefiguravam leitores diferentes dos quais os autores deveriam satisfazer as necessidades, sejam elas de fantasia, de informação etc. Sendo assim, Machado já conhecia bem o público da época, suas práticas de leitura e sabia que cada jornal atendia a públicos diferentes. É tanto que, há contos que, nos anos setenta, foram publicados em jornais diferentes e em anos diferentes. Posteriormente, o próprio autor os reuniu em uma mesma coletânea. Por exemplo, *A chinela turca*, publicado em *A Época*, em 1875. Levando em consideração o critério do antes e depois de *Memórias Póstumas*, seria da fase romântica do autor, e, no entanto, o próprio Machado, quando organizou *Papeis avulsos* (1882), incluiu essa narrativa.

Muito provavelmente, a crítica que divide a sua produção em antes e depois de *Memórias Póstumas*, quando fez essa separação, não levou em conta as condições de produção e circulação das obras, quando foram publicadas em suas fontes primárias, tendo, então, um momento histórico determinado, condições de escrita e de leitura determinadas por esse momento histórico. Erich Auerbach (1998), analisando *Dom Quixote*, falando sobre a importância do momento histórico para uma obra, afirma que uma grande obra literária escapa das mãos do seu autor e vai sendo lida de várias formas por leitores de épocas diferentes. De outra parte, para o historiador que procura determinar o lugar de uma obra dentro de um processo histórico, faz-se necessário também esclarecer o que ela significou para o seu autor e para os seus contemporâneos (1998:316). Isto posto, consideramos que para se classificar a produção de um determinado período, faz-se necessário se usar como referência o próprio período histórico em que ela está situada. Assim sendo, o jornal, principal suporte de divulgação da literatura do século XIX, não pode ficar de fora da sua história da leitura.

## 2.3. Machado de Assis e a imprensa: a contribuição para os periódicos no século XIX: terceiro momento – 1879 – 1898

---

A situação em que deixamos Machado no final dos últimos anos que revisitamos é bem mais cômoda que aquela deixada na passagem do primeiro para o segundo momento de sua colaboração para os jornais. Se no primeiro momento, a entrada para o *Diário do Rio de Janeiro* significou para Machado a profissionalização do jornalista, no segundo momento, o ingresso dele em o *Jornal das famílias* representou a consolidação do autor de ficção. Entretanto, em cada momento desses períodos, houve seus percalços. No final do primeiro momento, houve o episódio com o *Diário*, que o entristeceu em virtude de seu afastamento da coluna própria do jornal. No final do segundo momento, houve o problema de saúde que o afastou das páginas dos jornais e revistas, e até mesmo do Rio de Janeiro, já que se recolheu para descansar em Nova Friburgo.

No primeiro caso, a mágoa com o *Diário do Rio de Janeiro* tornou o autor mais sutil no trato com temas considerados delicados, como a política, mas o fez mais maduro e o levou a desenvolver estratégias de escrita que, de acordo com Granja, contribuíram para refinar ainda mais o seu estilo (2000). No segundo caso, a situação em que ele deixou o Rio de Janeiro já lhe era bastante confortável: funcionário público respeitado, colaborador dos principais jornais e revistas da Corte, autor de uma produção já considerável e editado pelo principal editor da época, o francês Garnier. Para Pereira, depois de quase um quarto de século de trabalho ininterrupto para a imprensa, foi a primeira vez que Machado teve umas férias (1988). Talvez tenha sido essa a primeira vez em que o autor pôde parar e escrever sem ter muita pressa, além de ter tido tempo também de passar, ele mesmo, em revista o seu fazer literário e o do seu tempo. Foi então, nesse período, que Machado de Assis produziu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Entre setembro de 1878 e março<sup>23</sup> do ano seguinte, Machado não colaborou mais com a imprensa. Dois dos principais periódicos em que desfilou sua pena pararam de circular, o *Jornal das famílias* e a *Ilustração Brasileira*, em 1878, e o autor parou de

---

<sup>23</sup> Há algumas discordâncias quanto ao retorno de Machado aos periódicos. Lúcia Miguel Pereira assegura que ele se deu após seis meses de descanso em Nova Friburgo. Mas Crestani registra o conto *Curiosidade*, como sendo publicado entre janeiro e junho de 1879, dado que indica que ele teria colaborado com *A Estação*, antes do seu retorno ao Rio.

escrever para *O Cruzeiro* em setembro do mesmo ano. Segundo Pereira, além dos problemas nervosos, ele sofria de uma afecção intestinal. A autora acrescenta:

Tivera um ano muito trabalhoso, pois além dos múltiplos encargos literários e das ocupações na Secretaria, fazia parte da Comissão de Reforma da Legislação das Terras, cujos trabalhos só terminariam com a publicação, em 1886, de um volume intitulado *Terras, compilação para estudo, da Secretaria da Agricultura*, parece que inteiramente redigido por ele (1988, p.166).

O momento que se segue à pausa, ou seja, o retorno de Machado de Assis aos periódicos, em 1879, até a parada definitiva com a colaboração efetiva para a imprensa, em 1904, delimitamos como o terceiro momento da contribuição do autor para a imprensa. Esse período corresponde ao que a crítica machadiana convencionou de segunda fase, fase madura, o período da chamada ‘reviravolta machadiana’, cujo divisor de águas é o lançamento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881. Na divisão que propomos, mais uma vez é o ingresso do autor em outros jornais que vai marcar o volume de produção, como também o viés que ela toma.

A colaboração do autor para a imprensa nesses anos é marcada pela presença em três periódicos: *A Estação*, *A Revista Brasileira* e *A Gazeta de Notícias*. A primeira, uma revista feminina onde as matérias dividiam espaço com figurinos de moda, dicas para o lar, entre outros assuntos direcionados ao interesse feminino. A segunda, uma revista dedicada ao público mais especializado nas letras; normalmente além de obras literárias seriadas, apareciam artigos que iam da área de Direito até crônicas de viagens, entre outros. O terceiro, um jornal bastante popular que buscava um público mais diversificado, já que apresentava notícias de várias áreas.

A *Gazeta de Notícias* foi fundada em 1874<sup>24</sup>. No entanto, a data dada por Clara Miguel Aspert (2006), como início da circulação, é 2 de agosto de 1875. Apareciam como editores, além de Ferreira Araújo que era o editor-chefe, Manuel Carneiro e Emílio Mendes. A redação cabia a Henrique Chaves e Lino Assunção. Uma das novidades trazidas pelo periódico era a forma de venda: não dependia apenas das assinaturas dos leitores, visto que era vendido pelos jornaleiros, o que o tornou acessível

---

<sup>24</sup> Há divergências quanto à fundação de *A Gazeta de Notícias*. John Gledson (2006) e Sodré (1998) afirmam ter a folha surgido em 1874. Já Clara Miguel Aspert (2004) afirma que a folha começou a circular em 2 de agosto de 1875. Essa informação de Aspert bate com a data das coleções microfilmadas da Biblioteca Nacional, que se iniciam em agosto de 1875. Também não cremos ser viável financeiramente um jornal ser inaugurado em um ano e só começar a circular no segundo semestre do próximo ano.

a um público maior. No entanto, de acordo com Nelson Werneck Sodré (1998), *A Gazeta* não foi o primeiro jornal a ser vendido nas ruas. O historiador, no seu *História da Imprensa no Brasil*, registra:

*A Atualidade*, lançada, em 1858, na corte, por Lafaiete Rodrigues Pereira, Pedro Luís e Flávio Farnese, a que se ligara também Teófilo Otoni, encontraria grande receptividade, anunciando os novos tempos. Não temia inovações, além de tudo: foi o primeiro jornal vendido avulso nas ruas. Algumas dezenas de negros – minas, escravos ou ex-escravos do Porto, residente à rua dos arcos, foram os primeiros jornaleiros cariocas (1998, p.200- grifo nosso).

De acordo com a afirmação acima transcrita, o primeiro jornal vendido avulso foi então *A Atualidade*<sup>25</sup>, periódico que circulou na Corte, em 1858. Provavelmente, tenha esse periódico circulado por pouco tempo, fato muito comum na época. Por isso, *A Gazeta* foi considerada como inovadora, trazendo, novamente, após mais de uma década, a venda de jornais avulsa, costume que não era corriqueiro entre os periódicos da época, já que estes viviam da assinatura dos leitores. Outra informação interessante no trecho acima confirma os contrastes da sociedade brasileira que insistia em ser liberal como a francesa (Schwarz, 2000). Trata-se da informação referente ao fato de os escravos terem sido os primeiros jornaleiros cariocas. Convivia, então, a ideia de inovação e avanço provocada pelo desenvolvimento da palavra imprensa, junto com o atraso que representava a manutenção no país do trabalho escravo.

Voltando à *Gazeta*, segundo Sodré (1988), o jornal era popular, liberal e barato, já que era vendido a 40 mil réis o exemplar. Acrescenta o historiador que o surgimento deste periódico foi o acontecimento jornalístico do ano. Para ele, Ferreira Araújo reformou a imprensa do seu tempo, para dar mais espaço à literatura e às grandes preocupações do período. Entretanto, *A Gazeta de Notícias* não conseguiu logo o êxito e o respeito que passaria a gozar na década de 80. Mas, adverte Sodré, desde o surgimento, já chamava a atenção e prenunciava o que a folha viria a ser no futuro, ideia reforçada por Lúcio de Mendonça, quando teve contato, a primeira vez, com um exemplar do periódico. Lúcio comenta que, quando viu o primeiro número do jornal em São Paulo, apesar do formato modesto e das colunas estreitas, o feitio já revelava, para os do ofício, a folha que iria se tornar mais tarde (MENDONÇA, Lúcio, apud Sodré, 1998).

---

<sup>25</sup> Não conseguimos informações mais detalhadas sobre esse periódico.



*Gazeta de Notícias*, agosto de 1875.

Sem dúvida, junto com o mais caro e conservador, *Jornal do Comércio*, considerado ainda como o decano da imprensa no Rio, e com *O País*, que era considerado o de maior tiragem da América Latina (Gledson, 2006), o jornal de Ferreira Araújo tornou-se, nas décadas seguintes ao seu surgimento, uma das folhas mais importantes e populares da Corte. Para Gledson, *O País* e a *Gazeta* apresentavam semelhanças quanto ao formato; ambos tinham seis páginas e quase as mesmas seções. Entretanto, no tocante a questões políticas, não havia semelhanças: *O País* era republicano engajado, e o outro, *A Gazeta*, menos engajado politicamente, apesar de estar presente em suas páginas uma coluna dedicada a esse tema, chamada ‘*Coisas políticas*’ (2006, p.135).

Como já afirmamos, o êxito do jornal de Ferreira Araújo não veio logo com o surgimento. Apesar do prenúncio das primeiras edições, passaram alguns anos para o jornal ganhar consistência e se consolidar. Sobre esse aspecto, Aspert (2006) comenta que *A Gazeta* não apresentava maturidade e constância nos primeiros anos de publicação:

Todavia é preciso afirmar que, nos primeiros anos de vida da *Gazeta de Notícias*, o jornal ainda não apresentava maturidade e coerência total, ou seja, nenhuma coluna, mesmo aquelas que aqui consideramos fixas, apresentava periodicidade constante, seja ela diária ou mesmo semanal (2006, p. 50).

Apenas algumas colunas apareciam regularmente, podendo-se denominá-las de fixas. Entre elas, uma, dedicada a anúncios publicitários, ocupava normalmente as duas últimas páginas do jornal. Nela apareciam anúncios de remédios para várias moléstias, de peças de teatro etc. Havia também as publicações a pedidos, coluna que era muito comum na época em vários periódicos. Essa seção funcionava como uma espécie de

espaço aberto aos leitores para reclamações, agradecimentos, cobrança ao poder público e até para desforras.

Em *A Gazeta* havia muito espaço dedicado à crônica. Além de Machado de Assis, havia a presença de outros autores brasileiros e estrangeiros que colaboravam com esse gênero para o jornal. Entre os cronistas estava Olavo Bilac, substituto de Machado. Havia ainda a publicação de romance-folhetim. Esse gênero ocupava normalmente as oito colunas do rodapé do jornal. Além dessas que apresentaram, desde o início, certa constância, havia ainda uma mistura de notícias, informação comercial, reportagens parlamentares e artigos mais longos (Gledson, 2006).

A maioria das crônicas de Machado de Assis foi publicada nas páginas de *A Gazeta*, segundo Gledson, 475 crônicas, o que representa três quartos da produção total do autor no gênero (2006, p.136). Além disso, grande parte dos seus contos, sobretudo aqueles mais bem aceitos pela crítica de hoje, surgiu também nas mesmas páginas. Sendo assim, *A Gazeta de Notícias* está entre os principais veículos de publicação das obras de Machado de Assis. Além de ter divulgado a maior parte das crônicas do autor, o jornal de Ferreira Araújo também foi fonte primária de grande parte dos seus contos. Falando sobre a importância dos jornais em que Machado publicou a maioria dos seus contos, Gledson afirma:

Duas revistas e um jornal são, sem comparação, os mais importantes: *O Jornal das famílias*, no qual Machado publicou setenta contos, entre 1864(quando começou seriamente sua carreira de contista) e 1878; *A Estação*, na qual publicou 37 contos, entre 1879 e 1898; e *A Gazeta de Notícias*, onde publicou 56, entre 1881 e 1897 (2001, p.17).

A produção de contos do autor para *A Gazeta de Notícias* representa então um quarto da produção total, já que Machado escreveu cerca de 200 contos. E as três publicações juntas representam mais de três quartos da produção de contos do romancista carioca, visto que, somados, circularam, nas páginas desses periódicos, 163 narrativas. *A Gazeta* responde, pois, pela divulgação de uma fatia considerável da produção do autor, tanto do contista como do cronista.

Machado de Assis foi convidado desde 1876 para colaborar com *A Gazeta*, mas não aceitou, alegando excesso de trabalho (Gledson, 2006). Ficou até a estreia como colaborador, com publicações esporádicas. Mas, como afirma Lúcia Miguel Pereira (1988), “Ferreira Araújo, que fazia da *Gazeta de Notícias* o melhor jornal da época, reclamava-lhe a colaboração”. Finalmente ela veio. Após quase vinte anos de circulação

do jornal, Machado consolidou-se como colaborador de *A Gazeta de Notícias* a partir de 1883, com a série de crônicas *Balas de estalo*, utilizando o pseudônimo de Lélio. Essa coluna já existia desde 1882, e houve muitos colaboradores que publicaram crônicas nela, tendo, entre eles, Lulu Sénior. A seção caracterizava-se, como indica o próprio título, por apresentar assuntos variados e trazer uma explicação sucinta dos últimos acontecimentos da atualidade carioca ou frivolidades da sociedade da época (Aspertti, 2006, p.51). É de 22 de março de 1886 a última contribuição de Machado para a série (Gledson, 2006).

Seis meses após o fim da colaboração para a série *Balas de Estalo*, o autor inicia, entre os meses de setembro e outubro de 1886, uma série curta de apenas sete publicações, chamada A+B. As crônicas se caracterizavam por serem dialogadas. Nelas, o autor usava o pseudônimo de João das Regras. Logo após o fim da série A+B, o autor iniciou uma nova, chamada *Gazeta de Holanda*, com crônicas em versos, usando o pseudônimo de Malvolio. Nela foram publicadas 49 crônicas, no período de dezesseis meses, cessando em fevereiro de 1888, pouco mais de um mês antes do início da série *Bons dias!* (Gledson, 2006).

O novo espaço ocupado por Machado de Assis na *Gazeta* se iniciou em 5 abril de 1888 e se estendeu até 28 de agosto de 1889, tendo então a mesma duração que a série anterior, *Gazeta de Holanda*, dezesseis meses, e o mesmo número de textos, 49 crônicas. Quanto ao número de textos e ao espaço de tempo serem os mesmos, não se sabe se o jornal encomendava ao autor um determinado número de textos em um período também determinado, ou se tratava apenas de uma coincidência, o que consideramos pouco provável devido à relação de produção em série que havia entre os autores e os jornais. Enquanto com as outras séries, mesmo o autor usando pseudônimo, a identidade foi mais facilmente revelada, às vezes pelo próprio jornal, atendendo pedidos dos leitores, com a série *Bons Dias* foi diferente. Desde a primeira crônica, o romancista fazia mistério sobre a autoria:

Hão de reconhecer que sou bem criado. Podia entrar aqui, chapéu à banda, e ir logo dizendo o que me parecesse; depois ia-me embora, para voltar na outra semana. Mas, não senhor; chego à porta, e o meu primeiro cuidado é dar-lhe os bons dias. Agora, se o leitor não me disser a mesma cousa, em resposta, é porque é um grande malcriado, um grosseirão de borla e capelo; ficando, todavia, entendido que há leitor e leitor, e que eu, explicando-me com tão nobre franqueza, não me refiro ao leitor, que está agora com este papel na mão, mas ao seu vizinho. Ora bem! (MACHADO DE ASSIS,Nova Aguilar, 1997, vol. III).

O cronista se apresenta apenas como um sujeito bem criado, de boas maneiras, que não entra na casa do leitor de qualquer forma. Durante toda a série, Machado inicia e termina a crônica da mesma forma, com a expressão Bons Dias! E ao fechamento da crônica, Boa Noite! Para Gledson (1986), o motivo do anonimato pode estar relacionado ao conteúdo das crônicas e ao alto grau de sarcasmo empregado pelo autor, além de um pessimismo em relação à abolição, por acreditar que ela não traria as mudanças fundamentais desejadas pelos abolicionistas. Acerca dessa postura mantida pelo jornal, no tocante à autoria da série, Gledson afirma:

*A semana*, a longa série que começou em 1892 e se estendeu até 1897, também se sabia, publicamente, que era de Machado, ‘Bons Dias!’, ao contrário, parece ter sido mantida em segredo, e só se descobriu que o autor era Machado quando José Galante de Sousa encontrou a prova da autoria numa coleção manuscrita de identificação de pseudônimos na Biblioteca Nacional (1986, p.117).

Apenas em 1950 a autoria da série veio à tona. Talvez mais uma vez o jornalista político quisesse preservar o artista e também o funcionário público. Por isso o anonimato. Já na série *A Semana*, considerada a mais longa, Machado publicou grande parte de suas crônicas, um total de 248. Além de serem consideradas as mais importantes do autor, teve, desde cedo, sua autoria revelada. Levando em consideração a divisão por fase da obra do autor, feita por quem acredita na existência de dois machados, esta série é vista como o divisor de águas na história da crônica machadiana.

Sobre ela Cruz Jr, comenta:

Como era esperado, o cronista apresenta um desenvolvimento análogo ao do romancista: as primeiras publicações de Machado nesse gênero, nas décadas de 60 e 70, são uma pálida imagem do que estaria por vir. Um aspecto, entre outros, que denuncia a distância existente entre os dois momentos do autor (...). Nas crônicas da primeira fase, não restam dúvidas de que seu objetivo é realmente comentar os fatos que observa e explicitar sua opinião em relação a eles. Já as crônicas publicadas em ‘*A Semana*’ não permitem tal conclusão ou pelo menos não com a mesma convicção (2002, p.24).

Cruz Jr. acaba caindo no lugar comum em que a maior parte da crítica de Machado esbarra: estudar a obra dele de frente para trás, comparando etapas da vida do autor, sem levar em conta que, como nos lembra Massa (2000), as páginas dos periódicos do século XIX registram o nascimento, o desenvolvimento e maturidade de Machado, ou seja, mostram um escritor que nasceu apenas uma vez e passou por todas as etapas de desenvolvimento até atingir a maturidade. E não leva em conta também as

condições a que estavam subordinados os autores, o que tornava necessária a adequação dos textos ao público figurado por cada periódico. Como já vimos, *A Gazeta*, além de mais espaço, propiciava ao autor também mais liberdade na escrita, ficando ele então mais à vontade.

A série *A Semana* já circulou nos anos de 1878-79, sendo assinada por Ferreira de Menezes (Aspertti, 2006). Em 1892, Machado começou a assiná-la, permanecendo até 1897. Entretanto, devido à dura censura imposta pelo governo durante a Revolta da Armada, a *Gazeta* foi suspensa por um mês, e a série parou em novembro de 1893 (Gledson, 2006). Durante esse primeiro momento, foram publicadas 83 crônicas. A série retorna em 1º de fevereiro de 1894 e prossegue regularmente até 21 de fevereiro de 1897, final da colaboração efetiva de Machado para *A Gazeta de Notícias*.

As crônicas de *A Semana*, segundo Gledson, parecem ser as preferidas de Machado de Assis, pois, mesmo sendo contrário à publicação de sua produção desse gênero, ele incluiu algumas, quando organizou a coletânea de contos *Páginas recolhidas*, em 1899. Entre as escolhidas para a coletânea estão "Salteadores de Tessália", "O Punhal de Martinha", ' O autor de si mesmo, ou o necrológio para o livreiro e editor B. L. Garnier'. Gledson, sobre a série, ainda afirma que, sem dúvida, ela é a mais famosa do autor e é também aquela com que Machado mais se identificou (2006).

Cruz Jr., comentando a produção de crônicas de Machado, ressalta que as constantes edições que têm surgido das crônicas dele comprovam não apenas a perenidade desses textos, mas também que, além de romancista, Machado foi um cronista. E, acrescenta o crítico, "que o romancista tenha ofuscado o cronista, não se discute, mas, quando se pensa no brilho do primeiro, percebe-se que ser ofuscado, nesse caso, não é demérito" (2002, p.20).

A produção de Machado de Assis para *A Gazeta de Notícias* não se resumiu apenas às crônicas; houve também traduções, crítica literária, além de um número considerável de contos, que estão entre os melhores do autor. Foram, como já afirmamos, 56 contos, um quarto da produção dele do gênero. Entre os contos que surgiram primeiro nas páginas do jornal de Ferreira Araújo, estão *Uma Visita de Alcibiades*, 1/01/1882; *O Anel de Polícrates*, 02/07/1882; *O Empréstimo*, 30/07/1882; *A Sereníssima República*, 20/08/1882; *O Espelho*, 08/09/1882; *Verba Testamentária*, 08/10/1882; *A Igreja do Diabo*, 17/02/1883; *Papéis Velhos*, 14/03/1883; *O Lapsô*, 17/04/1883; *Conto Alexandrino*, 13/05/1883; *Singular Ocorrência*, 30/05/1883;

*Galeria Póstuma*, 02/08/1883; *Primas de Sapucaia!*, 24/10/1883; *Uma Senhora*, 27/11/1883; *Fulano*, 04/01/1884; *Noite de Almirante*, 10/02/1884; *Manuscrito de um Sacristão*, 17/02/1884; *A Senhora do Galvão*, 14/05/1884; *As Academias de Sião*, 06/06/1884; *Evolução*, 24/06/1884; *Conto de Escola*, 08/09/1884; *D. Paula*, 12/10/1884; *O Diplomático*, 29/10/1884; *A Cartomante*, 28/11/1884; *Adão e Eva*, III - *O Dicionário*, 01/03/1885; *A Causa Secreta*, 01/08/1885; *Uns Braços*, 05/11/1885; *Trio em Lá Menor*, 20/01/1886; *Terpsícore*, 25/03/1886; *Pobre Cardeal*, 06/07/1886; *A Desejada das Gentes*, 15/07/1886; *Um Homem Célebre*, 29/06/1888; *O Caso da Vara*, 01/02/1891, entre outros. Muitos deles foram organizados em coletâneas pelo próprio autor, e outros ficaram apenas nas páginas do periódico.

Machado também produziu outros gêneros para a *Gazeta*, além de conto e crônicas. Houve traduções de obras, como *O Corvo*, além de poesias, homenagens póstumas etc. Ainda publicou artigos de crítica literária. Mesmo figurando entre os colaboradores fixos do periódico até 1904, a colaboração regular do romancista para o jornal de Ferreira Araújo se deu até 1897. Depois dessa data, a presença dele torna-se esporádica. De acordo com dados do site da Academia Brasileira de Letras<sup>26</sup>, o autor voltou às páginas de *A Gazeta* duas vezes, em 1899, quatro, em 1900, uma, em 1902, e a última vez, em 1904.

Com o fim da efetiva contribuição de Machado para o jornal, o poeta Olavo Bilac o substituiu. Segundo Aspertti (2006), Bilac sempre desejou *A Gazeta*. Em 1890 ele começou, aos 19 anos, a aparecer com poesias e depois uma sequência de 27 crônicas no jornal, mas não tinha colaboração fixa. Às vezes aparecia com crônicas, às vezes com poesias em colaborações esporádicas. A autora enfatiza que o jornal de Ferreira Araújo foi para o princípio dos poetas o rol de entrada no mundo das celebridades. Após esses primeiros passos, Bilac recebeu a incumbência de substituir Machado na seção *A Semana*, logo que este se afastou. Quando assumiu a coluna, Bilac a rebatizou, passando a chamá-la de *Crônica*. Nela, ele publicou mais de 500 crônicas entre 1897 e 1908. É curioso que o Bilac cronista dificilmente é citado pela crítica ou pelos livros de história da literatura. Apenas o Bilac poeta encontrou lugar nos livros didáticos e no cânone.

A revista *Brasileira* foi outro importante periódico em que Machado de Assis colaborou neste período. Constituía-se uma leitura para um público especializado, já

---

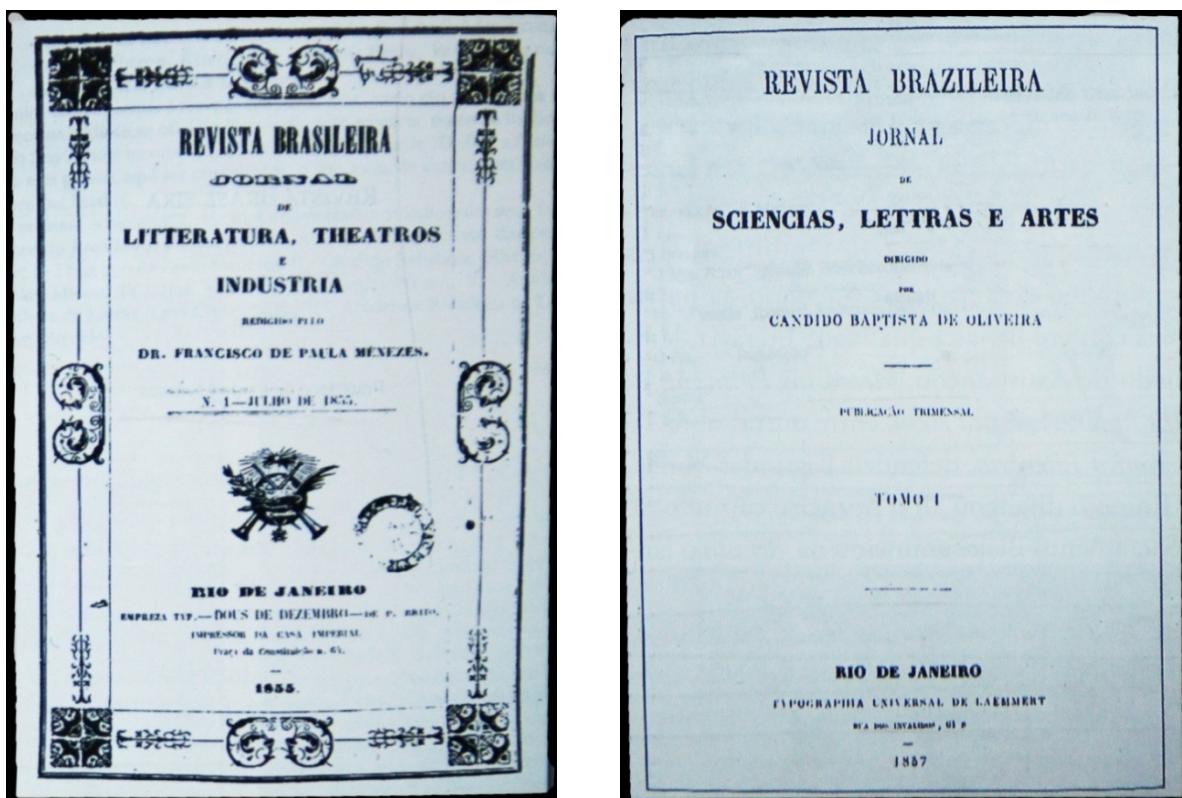
<sup>26</sup> [WWW.academiabrasileiradeletras.com.br](http://WWW.academiabrasileiradeletras.com.br), acesso em 20/08/2011.

que suas seções eram ocupadas por assuntos de interesse específico que iam desde literatura até questões jurídicas e relativas às ciências naturais. Provavelmente essa característica de periódico especializado explique a dificuldade em se manter em circulação que a *Revista* encontrou ao longo do tempo, não obstante essa efemeridade dos periódicos ser uma marca do período.

Segundo dados da Academia Brasileira de Letras<sup>27</sup>, o primeiro periódico a circular com esse título chamava-se *Revista Brasileira, Jornal de Literatura, Teatros e Industria*, e circulou no Brasil, no ano de 1855, sob a direção de Francisco de Paula Menezes. Sua proposta seria circular quinzenalmente, no entanto, apareceu apenas o primeiro número. Dois anos depois, apareceu a *Revista Brasileira, Jornal de Ciências, Letras e Artes*, com publicação trimestral e sob a direção de Cândido Baptista de Oliveira. Mais uma vez circulou por pouco tempo, saindo apenas quatro números entre 1857 e 1861.

---

<sup>27</sup> [WWW.academiabrasileiradeletras.com.br](http://WWW.academiabrasileiradeletras.com.br)<acesso em 15/01/2011>

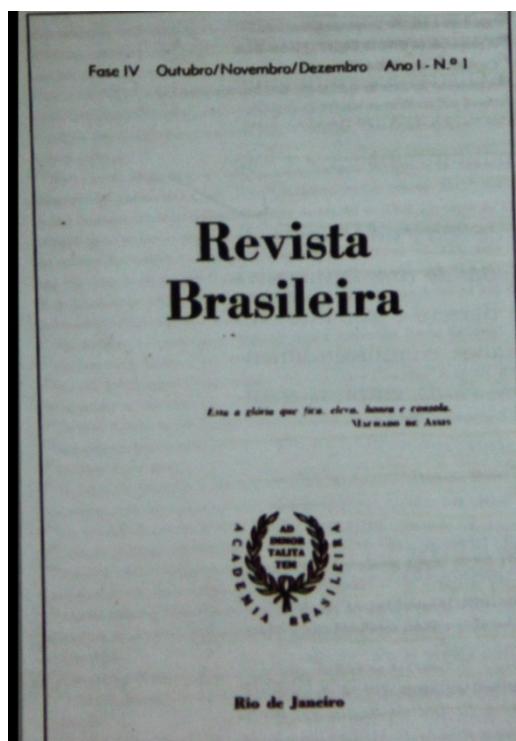


Por mais de duas décadas fora do cenário da imprensa brasileira, em 1879, sob a direção de Nicolau Midosi, volta a *Revista*, e inicia-se assim sua segunda fase, também chamada de *fase Midosi*. Foram publicados trinta números, divididas em 10 volumes, com circulação quinzenal, de junho 1879 a dezembro de 1881

A circulação do periódico passa por nova pausa, agora de 14 anos. Volta A *Revista Brasileira*, na quarta fase, agora dirigida pelo crítico literário José Veríssimo. Inicia-se então a fase Veríssimo. Circularam, nesse período, 93 fascículos em 19 tomos, entre janeiro de 1895 e setembro de 1899. Sofre nova interrupção o periódico e, após 35 anos fora de circulação, volta a *Revista*, dirigida agora por Batista Pereira, circulando de junho de 1934 a novembro de 1935. Mesmo anunciando que sairia mensalmente, nesses 18 meses saíram apenas 10 volumes, ficando então alguns meses sem circular.

Acontece uma nova interrupção longa no periódico. A partir de 1941, o presidente da Academia Brasileira de Letras, Levi Carneiro, propôs que a *Revista Brasileira* passasse a ser uma publicação da instituição. Iniciou-se então a sua quinta etapa. Até 1948 já havia saído vinte números nessa nova etapa. Depois se interrompe novamente, durante o período de dez anos e, em 1958, ainda sob a direção de Levi

Carneiro, o periódico chega ao nº 29, em novembro de 1966, e novamente tem sua circulação interrompida. Em 1975, a *Revista Brasileira* volta a circular agora dirigida pelo crítico literário Josué Montello. Durante esse período, denominado de sexta fase, que vai até 1980, são publicados seis volumes. Em 1994, inicia-se a sua última fase, dirigida por Scantimburgo, se mantendo até hoje com publicações trimestrais. Essa sétima fase conta atualmente com 72 números. A partir dos números publicados de 2001 até hoje, a Academia disponibiliza os volumes em seu site. Abaixo, a capa do primeiro número da quarta fase, primeiro editado pela Academia Brasileira de Letras. Desde então, aparece na capa, como epígrafe, uma frase de Machado de Assis: *Essa é a glória que fica, eleva, honra e consola*, proferida no discurso de inauguração da Academia Brasileira de Letras, em 1897:



Revista Brasileira, outubro de 1941.

Entre os períodos em que circulou *A Revista Brasileira*, vamos nos deter na fase Midosi, a terceira, por ter sido nela que houve uma colaboração efetiva de Machado de Assis para o periódico. Sem circular desde o ano de 1857, a *Revista* volta mais uma vez ao cenário da imprensa brasileira, em junho de 1879, desta vez sob a direção de Nicolau Midosi, funcionário da secretaria do Império. Além de Midosi, o advogado e romancista cearense Franklin Távora ajudou a fundar a terceira fase da

revista e foi um dos diretores neste período. Junto a esses nomes estavam ainda como diretores Balduíno Coelho, Cândido Rosa e Moreira Sampaio. Na carta de apresentação que abriu o primeiro volume dessa fase, os editores já apontavam para a dificuldade que enfrentariam devido ao pequeno apego que os brasileiros tinham aos livros e à leitura de forma geral. Os editores apontavam essa falta de interesse pela leitura como o principal fator de influência para que o país não chegassem ao nível das grandes nações civilizadas:

Nos domínios das letras não podem preencher si não mediano encargo os povos que, semelhantes ao brasileiro, ainda que entrados nas lutas do espírito, não atingiram, por muito novos ou por desajudados de certas condições favoráveis ao progresso, o elevado escopo, a que chegaram as nações, ora na primeira linha da humanidade, e que constituiu orgulho delas e ao mesmo tempo representa o patrimônio de muitas épocas, desenvolvimentos e civilizações. Cobrar de tais povos o grandioso imposto que somente poderão pagar ao cabo de muitos anos, e depois de ganhas muitas quadras do terreno onde deixa colher seus frutos a árvore do saber humano, fora perder tempo, cometer violência e desconhecer a ação natural de impreteríveis leis. O povo brasileiro – não é sem mágoa que o dizemos – posto que devia desempenhar em período talvez não muito remoto papel importante no teatro do mundo, não está ainda preparado para consumir o livro, substancial alimento das organizações viris e fortemente caracterizadas. Faltam-lhe as condições de gosto, instrução, meios, saudável direção do espírito, sem as quais não se pode cumprir a livre obrigação que equipara o artesão ao capitalista, o operário ao literato, o pobre ao milionário – a de comprar, ler e entender ideias coligidas em volume, cuja leitura demanda largo fôlego e cujo estudo requer tempo de que o povo em geral não dispõe. *Revista Brasileira*, junho de 1879.

Como forma de sanar a falta de instrução do povo brasileiro, os editores da *Revista Brasileira* apresentaram as vantagens de se lerem matérias no suporte revista, considerada, por eles, como transição entre o jornal e o livro. Lembram os editores do periódico que a revista vai corresponder satisfatoriamente às necessidades de instrução do leitor, por não apresentar muitas matérias rápidas como o jornal, nem se prolongar muito em um só assunto como ocorre com os livros. Seria então a revista um suporte intermediário:

A revista, transição racional do jornal para o livro, ou antes laço que prende estes dois gêneros de publicação, afigura-se-nos por isso a forma natural de dar ao nosso povo conhecimentos que lhe são necessários para ascender a superior esfera, no vasto sistema das luzes humanas. Na revista dão-se a ler, sem risco de cansaço, artigos sobre todos os conhecidos assuntos por onde anda o pensamento, a imaginação, a análise, o ensino do homem. Não se trata aí de uma só matéria, como de ordinário no livro singular, ou de muitas matérias em rápido percurso, como no jornal, mas de todas com a conveniente demora, em forma e extensão proporcionadas aos espíritos, qualquer que seja o grau da instrução de cada um, a intensidade da sua convicção, a tendência do seu gosto, a ordem do seu interesse (Revista Brasileira, 15/06/1879).

Mesmo apresentando essa preocupação com a instrução do povo através das matérias da *Revista*, o acompanhamento das seções do periódico mostra que os assuntos discutidos não atingiam o interesse do público em geral e que ela buscava um leitor já instruído. As seções estavam muito ligadas a um público especializado. Geralmente a revista não apresentava muitas seções fixas, trazia em média 6 a 8 matérias longas que sempre continuavam no próximo volume. O texto que normalmente abria cada edição era uma narrativa que, costumeiramente, ocupava, em média, de 8 a 20 páginas de cada edição. Nos anos de 1879 a 1881, ocuparam este espaço várias narrativas: *O Sacrifício* (1879), de Franklin Távora; *O Patuá*, de Carlos Iansen (1879); *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), de Machado de Assis, entre outras.

Havia três seções que podem ser consideradas como fixas, mantendo regularidade durante boa parte do tempo de circulação do periódico. Uma delas era *Crônica literária*, espaço dedicado aos comentários de livros lançados naquele momento, assinada por Carlos de Laet. Algumas vezes, ela apareceu com o nome de *Notas Bibliográficas*, assinada por Franklin Távora. A *crônica teatral* também aparecia regularmente. Esse espaço da revista era dedicado aos anúncios das peças que se encontravam em cartaz no Rio de Janeiro. Era assinada por Visconti Coaracy. Ainda havia a seção *Revista Musical*, por Alfredo Bastos, que apresentava um resumo das óperas que estavam sendo apresentadas na cidade. Ainda havia outras que, mesmo sem regularidade, circularam em algumas edições: *Subsídios Literários*, por Guilherme Belegarde, e *Cartas Bibliográficas*, sob a pena de Valle Cabral. Esse espaço se caracterizava mesmo por ser em forma de carta, como se o colaborador escrevesse aos leitores, dando dicas de livros. Na maioria dos casos, obras raras. Durante vários volumes, esteve ocupando as páginas da revista uma série de artigos chamada *Belas artes*. Assinaram essa seção Bethencourt da Silva e, em algumas vezes, Visconde de Taunay, usando o pseudônimo de Alfredo D'Escragnalle, mesmo pseudônimo usado na publicação de *Inocência* em folhetim.

Ainda havia temas que, mesmo não representando seções fixas, eram constantes na revista. Entre esses estavam discussões relacionadas à área de Direito. Nessa linha, estão os artigos: *A prevenção contra os crimes* e *A pena de açoites*, ambos de Carlos Perdigão; *Adolescentes impúberes* e *A questão penitenciária no Brasil*, de A. H de Souza Bandeira Filho. Também de interesse da área de Direito, apareceu uma série de

comentários do professor da faculdade de Direito do Recife, Antonio Joaquim Ribas, sobre o lançamento de uma tradução do livro, *Institutos Justinianos*.

A variedade de temas abordados pela *Revista Brasileira* era grande. Estavam presentes em suas páginas assuntos relacionados à economia, política, filosofia, artes, língua portuguesa, geografia, história, medicina e às correntes de pensamento em moda no tempo. Eis alguns títulos de artigos que circularam nela e os seus respectivos autores: *Apontamentos de economia política: o capitalismo e o positivismo* (Aprígio Guim); *O metro internacional* (E. Pitanga); *Pestalozzi e a educação humana* (Joaquim Teixeira de Macedo); *Reforma da ortografia Portuguesa* (Dr. João Barbosa Leão); *Os estudos experimentais no Brasil* (Luiz Couty); *O absoluto na filosofia brasileira* (Zeferino Cândido); *Pesquisas sobre os primitivos habitantes da América* (Rangel).

A extensão dessas matérias fazia com que as suas publicações perdurassem por várias edições da revista. Assim, as mesmas matérias se estendiam por três, quatro ou até mais volumes do periódico, ficando então todos os assuntos sendo continuação de volumes anteriores. A continuação de romances, matérias nos próximos números dos periódicos, era muito comum no século XIX. Entretanto, um periódico apresentar continuação de matérias em todas as seções, durante vários volumes, não ocorria costumeiramente. Isso condicionava o leitor a só adquirir um determinado volume da revista, se viesse acompanhando as matérias desde o início. Quando os artigos eram muito longos, às vezes a publicação era interrompida e, meses depois, voltava. Os autores, então, colocavam uma nota de rodapé, sugerindo ao leitor que ele procurasse a edição da revista em que se encontra a primeira parte do artigo.

Grande parte das páginas de a *Revista Brasileira* era ocupada por assuntos relativos à literatura. Além das seções que apresentavam lançamentos de livros, traduções, textos dramáticos, romances e contos publicados em série, a presença de textos de crítica literária era constante. Silvio Romero publicou o livro *A poesia popular no Brasil*, primeiro em conta-gotas, em suas páginas. Também primeiro foi publicado, em série na *Revista*, o livro *Perfil Literário de José de Alencar*, do crítico colaborador, Araripe Jr. Costumeiramente, apareciam pequenas coletâneas de poemas com o título do livro em que seriam ou foram publicados. Neste formato, apareceram os poemas “A mantilha”, “A nuvem”, “Passeio matinal” e “Esfinge”, todos pertencentes ao livro

*Flores Funestas*, de Teófilo Dias, e alguns poemas de *Cantos Ocidentais*, de Machado de Assis, entre outros autores.

Machado de Assis esteve entre os colaboradores da *Revista Brasileira* desde o número de estreia da fase Midosi, em junho de 1879, com o poema *Círculo vicioso*, posteriormente, incluído na coletânea *Ocidentais*. Em julho do mesmo ano, aparece, nas páginas da *Revista*, o poema *A assuada*. Em janeiro do ano seguinte, o autor volta a publicar poesias no periódico, desta vez, um conjunto de sete poemas com o título, *Cantos ocidentais*. No entanto, a colaboração de Machado para a folha dirigida por Nicolau Midosi foi bastante diversificada, contendo, além de textos poéticos, crítica literária, teatro e romance. Em dezembro de 1879, o autor lança um artigo, *A Nova Geração*, em que faz um apanhado da situação da poesia brasileira naquele momento. Antes, em julho do mesmo ano, já havia publicado um artigo comparando os dramaturgos *Antonio José e Molière*. Lançou também uma peça, *Tu só, Tu, puro Amor...* Escrita em homenagem ao tricentenário de Camões, evento organizado pelo Gabinete Português de Leitura. De 15 de março a 15 de dezembro de 1880, Machado publica, nas páginas da *Revista Brasileira*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Houve a participação dele ainda na edição especial da revista que saiu por ocasião do 3º centenário da morte de Camões. Nessa edição extra que circulou em 10 de junho de 1880, data exata da morte do poeta português, o texto de abertura foi assinado pelo Imperador D. Pedro II. Entre os nomes que participaram da homenagem estavam Assis Brasil, José Bonifácio de Almeida, Joaquim Nabuco, Valentim Magalhães, Sílvio Romero, Bernard Guimarães, além dos nomes que já colaboravam costumeiramente com a revista.

Em 1881, a *Revista Brasileira* para novamente de circular, voltando em 1895, sob a direção do crítico literário José Veríssimo. Segundo Lúcia Miguel Pereira (1998), nessa etapa de vida do periódico, Machado de Assis foi mais assíduo, não apenas no tocante à publicação de textos, mas, principalmente, quanto a frequentar a redação. Foi nesse período que se tornaram mais efetivas as discussões acerca da fundação da Academia Brasileira de Letras. Segundo Pereira

A redação era na travessa do Ouvidor, centro de reunião de uma grande e ilustre roda literária. Machado de Assis, Taunay, Joaquim Nabuco, então no Rio, Silva Ramos, Lício de Mendonça, Graça Aranha, José Veríssimo, Inglês de Sousa, João Ribeiro, Sousa Bandeira ali se encontravam sempre à tarde (1998, p.213).

Esse ambiente intelectual, formado a partir da roda literária propiciada pela *Revista Brasileira*, tornou possível, anos depois, a fundação da Academia Brasileira de Letras. Inclusive, as primeiras reuniões para fundação da entidade aconteceram na sede da redação da *Revista*, na Rua do Ouvidor, nº 31. Na primeira reunião, no dia 15 de dezembro de 1896, Machado de Assis foi logo aclamado como presidente da instituição. Estavam presentes nas reuniões de fundação: Lúcio de Mendonça, Araripe Júnior, Arthur Azevedo, Graça Aranha, Inglês de Sousa, Joaquim Nabuco, José Veríssimo, Medeiros e Albuquerque, Visconde de Taunay, Coelho Neto, Valentim Magalhães, Carlos de Laet, Rui Barbosa, Sílvio Romero, entre outros nomes das letras no período. Grande parte dos nomes colaboradores do periódico. Como afirma Lúcia Miguel Pereira, “da *Revista Brasileira* nasceu a Academia Brasileira de Letras” (1998).

Quanto à presença do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como colaborador do periódico, na fase Veríssimo, ele publicou textos que depois foram reaproveitados em seus livros, como *O velho Senado e Henriqueta Renan*. Houve ainda a publicação de um conto chamado *Uma noite*, que nunca foi reeditado pelo autor.

Percebe-se, após o levantamento dos temas apresentados pela *Revista Brasileira*, que se tratava de um periódico para um público bem específico, especializado. Como afirma Lúcia Miguel Pereira, um público mais homogêneo (1998). Há um padrão de leitor formado pelas seções que foge do padrão dos leitores de outros periódicos, por exemplo, o leitor de *A Estação*, bem mais diversificado. O convívio entre os colaboradores da Revista e os assuntos presentes nela, imagina-se que, como afirma Bourdieu, se referindo aos consumidores da arte pura, os homens de letras criaram, neste periódico, um espaço onde “pudessem ser para si mesmo seu próprio mercado” (2010).

Certamente, esse leitor mais maduro que assinava a *Revista Brasileira* não encontraria dificuldades ao ler *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O perfil de leitor construído nas páginas da própria *Revista* permitia que Machado lançasse essa narrativa no periódico e, logo em seguida, um mês depois, lançasse a edição em livro com poucas alterações. Com o romance *Quincas Borba* não ocorreu isso. A narrativa circulou, primeiro nas páginas de *A Estação*, revista de moda, e, dois meses após, Machado de Assis lançou a edição em livro, totalmente modificada. Precisou o autor escrever uma

narrativa que circularia na revista de modas e, paralelamente, foi construindo a outra, para ser lançada em livro, conforme veremos mais adiante.

Apesar do volume de trabalho do autor para *A Gazeta de Notícias* e também para as revistas *A Estação* e *A Revista Brasileira*, Machado ainda colaborou para outros periódicos que tiveram vida efêmera. Não havia uma presença constante nestas publicações, mas, vez por outra, aparecia alguma publicação com sua assinatura para tais suportes. Um deles é a *Gazeta Literária*, revista quinzenal que teve apenas dois meses de vida, dezembro de 1883 a janeiro de 1884. Para ela, o autor escreveu alguns contos que depois foram reunidos em coletâneas. Um dos contos publicado nesse suporte foi *A segunda vida*, 15/01/1884, que posteriormente foi incluído pelo próprio autor na coletânea *Histórias sem data* (1884). Há outro conto publicado no mesmo periódico, *Vidros Quebrados*, pouco conhecido e nunca republicado por Machado (Pereira, 1988).

Outro periódico em que o autor estava entre os colaboradores, pelo menos vez por outra, foi *A Semana*, agora dirigido por Valentim Magalhães e Max Fleiuss. Essa revista era bem conhecida do público, pois já havia circulado nos períodos de 1860 a 1875; 1876 a 1878, com nomes diferentes, pertencendo a Henrique Fleiuss, pai de Max Fleiuss. Neste primeiro momento, chamava-se *Semana Ilustrada*, e o romancista também estava entre os colaboradores, com presença mais constante. Depois ressurgiu, no ano de 1876, com o nome *Ilustração Brasileira*, circulando até 1878, por questões financeiras<sup>28</sup>. Durante essa nova fase do periódico de Max Fleiuss, iniciada em 1893 e terminada em 1895, Machado publicou apenas o conto *Missa do Galo*. Mas, segundo Pereira, a sua presença na redação da revista, localizada na Rua Gonçalves Dias, era constante, visto que nela trabalhavam pessoas do seu ciclo de amizades, como Raul Pompéia, Lúcio de Mendonça, além dos redatores (1988:209). Houve também, segundo consta no site da Academia Brasileira de Letras<sup>29</sup>, uma publicação chamada *A Paixão de Jesus*, no dia 1/4/1904, no *Jornal do Comércio*.

Nos anos de 1879 a 1897, ou melhor situando, até 1908, ano de sua morte, Machado também trabalhou na organização de edições em livro de muitos dos seus trabalhos publicados em periódicos e ainda escreveu outros para serem publicados

---

<sup>28</sup> A colaboração de Machado para as revistas *Semana Ilustrada* e *Ilustração Brasileira* já foi citada nos dois primeiros momentos de produção do autor. Trataremos agora apenas da publicação do autor quando o periódico ressurgiu em 1893.

<sup>29</sup> Acesso em 22/08/2011.

diretamente em livro. No primeiro caso, em 1881, o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que no ano anterior havia surgido nas páginas de *A Revista Brasileira*, ganhou edição em livro pela Tipografia Nacional. Apesar de ter sido a primeira edição em livro, o autor considera a segunda edição. Para ele, a primeira é a seriada de *A Revista Brasileira*, já que foram feitas poucas alterações entre uma edição e outra. Durante cinco anos de publicação seriada em *A Estação*, com pausas, mudanças e retornos, em 1891, sai *Quincas Borba*<sup>30</sup> em livro pela editora Garnier.

No fim do século, 1899, publicada logo em livro pela Garnier, sai uma das obras primas do autor e da literatura brasileira, *Dom Casmurro*. Também publicados diretamente em livro, posteriormente, saem *Esaú e Jacó* (1904) e o último romance do autor, *Memorial de Aires* (1908), ambos pela Garnier. No tocante à produção de contos, o autor organizou *Papéis Avulsos*, 1882, pela Lombaerts & Comp, os mesmos editores da revista *A Estação*; *Histórias sem datas*, 1884, Garnier; *Várias Histórias*, 1896, Lombaerts; *Páginas Recolhidas*, 1899, Garnier; *Relíquias de Casa Velha*, 1906, Garnier. O autor também cuidou de várias reedições de suas obras<sup>31</sup>. Nos anos 90, a Garnier compra o direito de reedição dos primeiros romances do autor. Com a morte de Baptiste Louis Garnier, em 1893, o irmão dele François-Hippolyte Garnier comprou a propriedade inteira e perfeita das obras já publicadas de Machado. A partir de então ele só poderia negociar obras inéditas (Lajolo & Zilberman, 1998).

Passaram-se então 54 anos de atividade literária e jornalística de Machado de Assis que, mesmo escasseando no final da vida do autor, foi ininterrupta. Observado o ambiente literário do século XIX, percebe-se que não há como desvincilar o homem de letras do jornalista, pois ambos eram lados de uma mesma moeda. Passou Machado por quase todos os jornais mais importantes da época e neles fez de tudo: foi tipógrafo<sup>32</sup>, redator, diretor, escreveu poemas, crônicas, contos, romances, envolveu-se em polêmicas, fez crítica literária, e, segundo Alencar, foi o primeiro crítico brasileiro.

O autor conheceu muito bem os hábitos de leitura dos seus clientes – leitores de cinco décadas diferentes, que emergiam da carta–programa de cada jornal em que colaborou. Mesmo estando submetido a padrões mercadológicos de escrita ditados pelos

<sup>30</sup> Sobre Memórias Póstumas e Quincas Borba e os seus suportes em que primeiro foram publicados, iremos nos atermais adiante.

<sup>31</sup> Em 1881, Machado publicou também uma peça chamada, *Tu, só tu, puro amor*.

<sup>32</sup> Quanto a passagem de Machado pela Tipografia Nacional há controvérsias. Jean Michel Massa (2008) afirma que ele passou por lá, mas não se sabe precisamente que função exerceu. Já para Lúcia Miguel Pereira, Machado lá na Tipografia Nacional foi aprendiz de tipógrafo (1988).

periódicos, desde os primeiros rabiscos de sua pena na *Marmota Fluminense*, com o ensaio *O passado, o presente e o futuro da literatura*, Machado já dava mostras do seu projeto literário e de sua preocupação com o que se escrevia e se lia no período. E, mesmo escrevendo histórias amenas, não deixava de se contrapor, como afirma em crônica já vista, *às formas do nosso romantismo caduco*, mostrando assim o anacronismo a que a escrita e a leitura no Brasil estavam submetidos. Em sua preocupação como crítico, o autor via sempre, na efetiva atuação desse leitor especializado, a possibilidade de formar o gosto do público que lia jornal e de atraí-lo para a leitura de bons autores.

A ambivalência entre os leitores desejados, aquele reflexivo, sagaz, e os leitores pueris, leitor de literatura amena, de puro entretenimento, vai sempre estar presente nos escritos de Machado. No entanto, essa era uma preocupação não apenas dele, mas, sim, uma discussão da época, pois, como afirma Bourdieu (2010), desde que surgiu uma literatura voltada para o mercado, impulsionada não por questões estéticas, mas mercadológicas, criou-se também o seu oposto, originando-se assim a dicotomia arte pura versus arte mercadoria, cujo símbolo maior no século XIX foi o romance-folhetim (Bourdieu, 2009).

Além dos diversos jornais a que a sua pena deveria adaptar-se, Machado acompanhou também mudanças muito grandes na sociedade. Viu o Império se firmar, atingir o ápice, cambalear e depois cair, isso tudo num constante vai e volta, muito bem representado pelo episódio das placas em *Esaú e Jacó*. Viu o surgir da República, suas dificuldades de consolidação, as lutas abolicionistas, tendo que escrever para esse público de tempos e pensamentos tão distintos. Sendo assim, o Bruxo do Cosme velho aprendeu logo cedo a ir adaptando sua pena ao público de cada periódico em que colaborou. Levando isso em consideração, as diferenças de temas e formas de abordá-los nas obras de Machado não podem ser explicadas simplesmente por questões de divisão cronológica da obra do autor, levando-se em conta apenas o antes e o depois de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Gledson, na introdução a sua *Antologia de contos*, de Machado, afirma que conhecer um pouco sobre as condições em que foram publicadas essas histórias pode explicar questões como suas extensões, horizontes de expectativas, e assim nos auxiliar na compreensão (2001). Sendo assim, vemos que critérios como o antes e o depois de *Memórias* não explicam, por exemplo, o porquê da diferença de temas citada por Gledson, entre os contos publicados na *Gazeta* e na *Estação*, dois importantes

periódicos em que circulou contos do autor após *Memórias Póstumas*. Para o crítico, os contos de temas mais variados ficavam para *A Gazeta*. A diferença não estaria exatamente no público potencial de cada suporte? Sobre o mesmo assunto, Magalhães Jr comenta que Machado separou para *A Estação* os contos de temas mais amenos, enquanto as páginas de acabamento mais perfeito e de temas menos comuns eram reservadas para *A Gazeta de Notícias* (Magalhães JR, apud Crestani, 2008:268 – grifo nosso). Quanto à produção de Machado para *A Estação*, nos deteremos nos próximos capítulos, pois, quanto às temáticas dos contos, houve uma oscilação entre histórias amenas, com estruturas folhetinescas, e histórias que requerem maior reflexão. A produção do autor para esse periódico não pode ser definida de forma tão simplória, requer mais atenção.

Após termos acompanhado meio século de produção literária e jornalística de Machado de Assis, divididos em três momentos diferentes, marcados pelos jornais em que colaborou, podemos parodiar as palavras do narrador de *Dom Casmurro*, ao explicar a forma de contar a sua história e a de Capitu. Segundo o narrador, fazia-se necessário atar *as duas pontas da vida* para poder retornar ao drama vivenciado por eles. No caso de Machado, para entendermos a produção dele, o porquê de certas diferenças de temas e de estilos, se faz necessário atar as três pontas que tentamos apresentar aqui, para se ter uma visão integradora de sua obra. Nessa visão propomos acrescentar os jornais, suporte em que primeiro as obras circularam, como parte integrante e não apenas a edição publicada em livro.

O último momento que acompanhamos da produção machadiana – de 1879 a 1897 – é considerado pela crítica como o ápice da carreira do autor. Nele foram publicadas as obras mais bem aceitas por ela. Não resta dúvida de que *Memórias Póstumas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba* estão entre os melhores romances da literatura brasileira, assim como alguns contos brilhantes surgiram nesses anos. Mas teria chegado Machado a eles sem os outros vinte cinco anos de produção e leituras já vivenciados anteriormente? Todos os outros anos de trabalho de nada contribuíram para a formação dele como escritor? Evidentemente que contribuíram. As páginas dos principais jornais da Corte no século XIX contam a história de Machado escritor. Como afirma Massa, os jornais deste período viram nascer, crescer e amadurecer o autor Machado de Assis (2008). Durante todo esse processo, o autor viveu várias experiências que contribuíram para consolidar ainda mais um talento que parecia ser inato.

Neste último momento, o autor vivia já o seu período de glória e reconhecimento junto aos seus colegas de pena, tratado por muito deles como o grande mestre. Desde cedo, sempre foi cortejado pelos principais editores e jornais do Império. O seu primeiro livro de poemas publicado, *Crisálidas* (1864), saiu logo pela editora de Garnier, o que, segundo Lajolo e Zilberman, era indício de prestígio, visto que só nomes consagrados publicavam por esta editora. Mais tarde, as primeiras coletâneas de contos e os primeiros romances também foram publicados pelo francês. Garnier chegou a pagar por obras de Machado, antes mesmo de ele publicá-las em folhetim, fato que se deu com *Helena*. Mesmo o Bruxo não sendo muito bem aceito hoje como poeta, vemos que *Crisálidas* teve até festa de aniversário feita por seus contemporâneos. Na revista *A Estação*, de 15 de novembro de 1886, na seção *Croniqueta*, assinada como Eloy, o herói, pseudônimo de Arthur Azevedo, o autor pede licença às leitoras e tece o seguinte comentário:

Prefiro falar-vos de Machado de Assis, o vosso velho e ilustre amigo colaborador assíduo de *A Estação*, a figura mais saliente da literatura brasileira contemporânea. Alguns homens de letras, admiradores sinceros do mestre, comemoraram com um banquete o vigésimo aniversário da aparição das Crisálidas, o primeiro livro de versos que ele publicou. (...) Imaginai leitoras, imaginai o que ali houve de tiroteios de espírito e de verve, e poupe-me o trabalho de uma descrição. Foi, não há dúvida, uma festa esplêndida, como não as há de dez em dez anos no nosso Rio de Janeiro.

Na verdade, *Crisálidas* completava vinte e dois anos (1864 – 1886). Segundo Lúcia Miguel Pereira, essa festa se deu no hotel Globo. Neste lugar, costumavam se reunir os principais nomes da cultura da época, sobretudo da literatura, sendo, por isso, chamado por Lúcia Miguel Pereira de hotel literalizante (1998). A festa serviu de pretexto para que os amigos escritores de Machado expressassem o respeito e admiração pelo artista que tinham como mestre. Entre os convivas do evento estavam Sizenando Nabuco e Bocaiúva, além de Raul Pompéia, Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, estes quatro últimos, jovens que tinham nele o grande mestre. Acrescenta ainda Pereira, a respeito da comemoração:

Machado, que nesse dia fez seu primeiro discurso, foi saudado, com as pompas de estilo que então se usavam, como o ‘Mestre das letras brasileiras’, ‘o primeiro de todos’, ‘o único’. Antes dos cinquenta anos, em plena produção, Machado de Assis se via, por gente de todas as gerações, celebrado e admirado. Era a glória, era o triunfo definitivo. (1988:186).

Mas não foi apenas o periódico de Lombaerts que deu destaque à festa. Encontramos nas páginas, de pelo menos mais dois jornais da época, nota

parabenizando o autor de *Crisálidas* pelo aniversário do livro. Nas páginas da revista *A Semana*, de propriedade de Valentim Magalhães e de Max Fleiuss, o autor apareceu em destaque na capa, e houve uma longa nota o parabenizando em uma das seções do periódico. Reuniam-se, naquele hotel, os principais nomes ligados às letras e à imprensa do período, o que tornava o ambiente amigável e íntimo, já que todos colaboravam para praticamente os mesmos periódicos. A nota era longa, ocupava precisamente duas páginas do jornal, e depois dela apareciam poemas que foram recitados no evento em homenagem ao autor. Eis o início dela:

#### MACHADO DE ASSIS

No dia 6 houve no hotel do *Globo* uma festa de um caráter novo entronós. Era o 22º aniversário da publicação das *Crisálidas*, primeiro livro de versos de Machado de Assis, o nosso primoroso escritor; esse fato serviu de pretexto a alguns amigos e admiradores do incomparável autor de *Braz Cubas*, para lhe significarem o apreço altíssimo em que o têm como escritor e como cavalheiro. Para isso resolveram efetuar naquele hotel uma festa de caráter íntimo, que constou de um fino e distinto banquete. As pessoas presentes eram designadas nos *menus* pela seguinte espírito-sua maneira: Machado de Assis (*Crisálidas*), Ferreira de Araújo (*Lulú Sénior*), Elycio Mendes (*Curso forçado*), Dermeval da Fonseca (*Rialto*), Arthur Azevedo (*Eloy, o heróe*), Belisario de Souza (*Gambettaõe Icarahy*), Henrique Chaves (*Sinais de tacografia*), Alfredo Gonçalves (*Comendador Oliveira Rodrigues*), Carlos de Laet (*Microcosmo*), Castro Rebello Júnior (*Livro de um anjo*), Raul Pompéia (*Canções sem metro*), Capistrano de Abreu (*Frei Vicente Salvador, tomo I*), Valle Cabral (*Frei Vicente Salvador, tomo II*), Filinto d'Almeida (*Filindal*), Valentim Magalhães (*José do Egito*), Olavo Bilac (*Ouvir estrelas!*) e Paula Ney (*Ceará*). Ao servir-se o *Champagne*, o Dr. Belisário de Souza, incumbido de saudar o grande escritor, fez um brilhante discurso, declarando que a escolha dos eu nome feita por uma assembleia de homens de letras era mais razoável do que poderia parecer. Ele vinha saudar o Mestre das letras brasileiras, não em nome dos amigos presentes, mas em nome dos leitores ausentes; era como leitor que ele saudava com todo o entusiasmo o burilador de tantas páginas admiráveis. O discurso do Dr. Belisario, fluentíssimo, vibrante de eloquência, adorável de simplicidade) e de correção, foi saudado por uma prolongada salva de palmas. *A Semana*, 9/10/1886.

Convém destacar que a brincadeira usada no *menu* para a apresentação dos convidados e do homenageado serviu para a identificação de muitos colaboradores da imprensa da época, que usavam pseudônimos. Por exemplo, junto ao nome de Arthur Azevedo havia *Eloy, o heróe*, pseudônimo usado pelo autor durante anos na sua coluna *Croniqueta*, na revista *A Estação*, depois comprovado por Marlyse Meyer (2001) que se tratava mesmo de Arthur Azevedo. Outra informação interessante nos passada por intermédio da brincadeira é o nome que havia à frente de Ferreira de Araújo, editor – chefe de *A Gazeta de Notícias*, Lulu Sénior, pseudônimo que também assinou a seção, *Balas de Estalo*, em *A Gazeta*, antes de Machado, fato que revela que era o próprio editor – chefe do jornal quem estava por trás do pseudônimo.

Poucos nomes de sua época conseguiram a glória ainda em vida. Pereira cita que em vida Machado foi homenageado, também tendo sido o seu nome posto em uma

biblioteca pública na cidade de Itajubá, em 1883 (1988). Não se imagina tudo isso construído da noite para o dia. Foi uma carreira longa e notável que o transformou em um jornalista que, segundo Martins, sem ele, o jornalismo no Império não teria sido o mesmo. E o que dizer das nossas letras sem ele? Usando mais uma vez palavras de um dos seus narradores, desta vez, Brás Cubas, *o menino é o pai do homem*, o Machadinho, como diz Massa, já era machadiano (2008). Encerramos essa fase, apresentando um comentário que Pereira faz, comparando o Machado cronista do *Diário do Rio de Janeiro* com o cronista de a *Gazeta de Notícias*:

Na imprensa diária, Machado terminava como começara, escrevendo folhetins semanais. Se o cronista da Gazeta leva de vencida, pelo estilo, o do Diário do Rio, e este ganha do outro em espontaneidade, em desassombro, *o tom geral é quase o mesmo*, uma ironia sem maldade, um profundo interesse pelo espetáculo da vida humana (1988:212).

### 3º capítulo: A Estação em revista: perfil do periódico



O que peço à Estação, é que, assim como alguns políticos estão a querer os estrangeiros na câmara municipal, deem lá entrada às senhoras. Parecerá esquisito, mas vão ver os meus motivos secretos.

Uma vez que estejamos na câmara (juro por todas as damas do Rio de Janeiro), faremos uma postura para que se não possa nunca, nem por nenhum motivo, seja de saúde ou de ordem publica ou de melhoramento, ou dos diabos, nunca se possa pôr a rua do Ouvidor, a dos Ourives, a de Gonçalves Dias e a da Quitanda, no deplorável estado em que se tem achado e se acham, com o falacioso pretexto de águasfluviais.

Que temos nós com águasfluviais? Quando chover, ficaremos em casa. Não chovendo é que saímos, mas sair para andarnaquelhas quatro partes do mundo (não há outras) como sobre ruínas de uma cidade, palavra que é melhor dizer a gente que se mude.

Nada, nada, vereança para as damas! Advogue A Estação este programa, e não terá o desgosto de ver seus figurinos enlameados como pé de calceteiro ou então metidos em casa, criando mofo.

Eia, minhas senhoras! Audácia e vinguemo-nos!

Fiquem os homens com o resto do Império, mas aquelas quatro ruas são nossas, Amália X. Carta de uma leitora, publicada na revista *A Estação* de 30/06/1886 – (grifos nossos).

#### 3.1. A Expansão da imprensa no Rio de Janeiro

No levantamento que nos propomos a fazer sobre a produção de Machado de Assis para a imprensa brasileira, vamos nos ater agora ao exame das páginas de um dos principais periódicos em que o autor carioca colaborou nas últimas décadas do século XIX e início do XX, período que denominamos de terceiro momento da colaboração dele para a imprensa<sup>33</sup>. Época, conforme veremos, marcada por grandes mudanças na sociedade, impulsionadas pela passagem do Império para a República e pelo crescimento da economia capitalista no país. Essas mudanças propiciaram, no último

<sup>33</sup> Há dois trabalhos que tratam deste periódico: O perfil editorial da revista *A Estação: jornal ilustrado para a família*, de Jailson Luís Crestani (2010); e *Estações de Marlyse Meyer*, in: **Caminhos do imaginário no Brasil**, 2001.

quarto de século, um crescimento da imprensa brasileira, tanto no que tange ao número de jornais, como no incremento e transformação dos periódicos em empresa com capital e lucro certos (Barbosa, 2010).

Os tempos, naquele fim de século, são outros, tanto no tocante à vida política do país, quanto também à própria imprensa. De acordo com Barbosa (2010), o final de século é marcado por mudanças em vários setores das vidas carioca e brasileira. Primeiro, a perspectiva de troca de regime político já presente há alguns anos, vindo a consolidar-se com a Proclamação da República, em 1889. Depois, a ideologia do progresso que, soprado pela imanência e depois instalação do regime republicano, passou a dominar o pensamento do período e a buscar igualar essa ideia do novo à civilização. Em meio a esse *boom*, a imprensa passa a desempenhar o importante papel de disseminadora desse ideal de progresso.

No entanto, à imprensa do período não coube apenas a tarefa de disseminar as ideias vigentes (Barbosa, 2010); ela também passava por mudanças e ganhava novas configurações<sup>34</sup>: além de ir criando gradativamente um público letrado, passava também por um processo de modernização que estava restrita não apenas à aquisição de novos equipamentos, mas também a sua estrutura econômica e administrativa que passava então a ser empresa. Outro fator que contribuiu muito para o crescimento dos jornais foram melhoramentos na infraestrutura, como a ampliação da malha ferroviária, propiciando assim maior alcance aos jornais e mais rapidez na chegada às províncias. Houve também a inauguração do sistema telegráfico no Rio de Janeiro, em 1874. Com a inauguração desses serviços, criou-se a primeira agência de notícias do Brasil, a Havas. Graças a isso, se tornou possível a jornais grandes, como o *Jornal do Comércio* e *A Gazeta de Notícias* publicarem, em suas primeiras páginas, os telegramas internacionais que chegavam à agência.

Esse novo jornalismo, que entrou em cena nas últimas décadas do século XIX e início do XX, é marcado não só pela opulência de suas máquinas, mas também pelas sedes suntuosas que davam aos órgãos ar de império. Sobre isso, Barbosa afirma:

Como verdadeiras fábricas de notícias, tanto o Jornal do Comércio, como o Jornal do Brasil e O Paiz constroem modernas sedes na Av. Central, hoje Avenida Rio Branco, símbolo da entrada do país nos tempos da República. Suntuosas, em cimento armado, o que de mais moderno havia em tecnologia de construção, com elevadores e fachadas com cantarias ricamente ornadas, transformam-se em símbolos desse novo jornalismo que entra em cena após 1880 (2010, p. 123).

---

<sup>34</sup> Barbosa enfatiza que esse processo de mudança e profissionalização não atingiu todos os periódicos da época. Segundo ela, ainda havia muitos periódicos funcionando com técnicas artesanais.

Muda-se também o padrão editorial dos jornais. As publicações passam a dar mais importância à informação e defendem o ideal de que esta venha com imparcialidade e isenção. Há a introdução de recursos como inovação técnica, entrevistas na primeira página, diversificação de assuntos, trazendo charges, palpites do jogo do bicho, escândalos sensacionais, entre outros, de apelo popular. Outro recurso bastante usado pelos jornais, para chamar a atenção dos leitores, foi dar maior destaque às notícias policiais. Mesmo com tanta mudança, o espaço dedicado ao romance-folhetim continua presente nos principais jornais da época e ainda era uma estratégia segura e eficiente para conquistar a leitora (Barbosa, 2010).

Barbosa (2010) salienta ainda, sobre esse momento do periodismo brasileiro, que houve uma proliferação muito grande do número de tipografias no país, sobretudo, em São Paulo e Rio de Janeiro. Isso provocou a diversificação da imprensa nos grandes centros, outra marca do período. Assim se multiplicaram periódicos como revistas mundanas, periódicos críticos e literários, jornais que falavam do mundo do trabalho, entre outros. Ela acrescenta:

No Rio de Janeiro, o movimento de ampliação e transformação da imprensa é ainda mais expressivo. Num único ano, 1881, aparecem 95 novos periódicos e, no ano seguinte, mais 64. Até o final da década esses números permanecem nos mesmos patamares: em 1883, aparecem mais 56 novos periódicos e no ano seguinte, mais 37. Em 1888, há outra explosão, contando-se 45 novos jornais e revistas e, um ano depois, mais 29 outros títulos. Nos dois últimos anos do século surgem 47 periódicos (Barbosa, 2010, p.118).

No período havia cinco jornais considerados símbolo do processo de modernização e transformação por que passava a imprensa, desde o último quarto do século XIX: *A Gazeta de Notícias*, *O Jornal do Comércio*, *O País*, *O Jornal do Brasil* e *o Correio da manhã*. Na época, o Rio de Janeiro contava com 500.000 habitantes. Para se perceber o alcance e influência da imprensa sobre a população, os cinco jornais citados, juntos, tiravam 150 mil exemplares. De forma direta, atingia mais de um quarto dos habitantes. Ainda havia inúmeros periódicos de vida efêmera que circulavam no Rio de Janeiro, fora as revistas especializadas, que também apareciam constantemente (Barbosa, 2010).

As mudanças no período também estavam presentes nos hábitos e modo de vida dos brasileiros e, sobremaneira, dos habitantes da Corte. Havia uma burguesia emergente que, como afirma Faoro (2001), não mandava, mas tinha dinheiro, o que a

tornava apta para consumir. O modelo de sociedade patriarcal não servia mais como parâmetro, por representar o atraso colonial. Nos hábitos, principalmente, referente aos costumes femininos, percebe-se uma libertação paulatina da clausura a que era submetida, há até pouco tempo, a mulher (Sodré, 1988). A mulher torna-se um público atraente para os jornais e, sobretudo, para consumir as tendências de moda vindas diretamente da França. Os jornais tinham então de criar artifícios para agradar a esse novo público ávido por novidades. Segundo Barbosa (2010), com a finalidade de atrair esse leitor eventual, os jornais preparavam colunas voltadas para temas do “universo feminino”, pois precisava representar essa nova mulher que saia às ruas em busca da moda. Além do romance-folhetim que já marcava presença na imprensa brasileira desde os primórdios, apareciam agora colunas de moda, concursos de moda, seções com dicas do dia a dia do lar, entre outras coisas julgadas interessantes para o público feminino.

Sobre a criação deste chamado “universo feminino”, sempre presente nas seções de jornais direcionados à mulher ou nas revistas femininas propriamente ditas, Buitoni (2009) afirma que sempre a imprensa direcionada à mulher tentou construí-la a partir de características abstratas como docura, pureza, beleza e, nessa construção, buscou imobilizar um ser que é histórico, criando para ela um mundo separado do mundo concreto. A criação desse espaço feminino sugere que a mulher se mantenha afastada do mundo dos homens. Com as mudanças ocorridas na sociedade do fim do Império e início da República, sobretudo com a expansão do capitalismo, percebe-se que nesse ‘mundo feminino’ a mulher começa a ser mais vista como mercado consumidor, já que o novo modelo de vida na Corte exigia dela mais participação (Freyre, 2004). Diante disso, uma nova representação dela tornou-se necessária: a mulher elegante, consumidora de moda. De acordo com Buitoni, essa nova representação veio direcionar os periódicos femininos para o binômio moda e literatura.

Não é que revista de moda e literatura ou espaço dedicado à mulher fossem a grande novidade do final de Século. Segundo Buitoni (2009), no Brasil, a gênese da imprensa feminina é o início do século XIX. A autora cita, como a primeira revista feminina a circular no país, o carioca, *O Espelho Diamantino, periódico de política, literatura, belas-artes teatro e moda*. Nos primeiros anos de imprensa direcionada a esse público, a mulher não tinha participação fora dos limites do lar, “o mundo feminino” era restrito ao ambiente familiar. Como visto no subtítulo do primeiro jornal direcionado ao público feminino, a representação da mulher também já apresentava a tendência moda e literatura, mas, além disso, tinha grande importância a participação de

padres como colaborador das revistas, instruindo a mulher para a fé católica e, principalmente, para ser boa esposa. Dominava essas publicações um alto grau de didatismo. A revista *O Jornal das Famílias*, estudado no capítulo anterior, mostra esse viés. Principal periódico feminino de 1864 a 1878, anos em que circulou, tinha, entre os colaboradores, padres que aconselhavam a gentil leitora a ter virtude, a ser submissa, boa esposa e boa cristã. Seguindo a tendência, moda e literatura, mas deixando de lado a colaboração de padres, *A Estação* começou a circular logo após a extinção de *O Jornal das famílias*, e trouxe à tona, como reflexo das mudanças econômicas impostas pelo capital, uma nova representação da mulher. De acordo com os padrões burgueses, o mundo feminino se estende agora até a Rua do Ouvidor e adjacências.

### **3.2.A Estação: perfil do periódico – parte de moda**

A leitora que escreveu a carta cujo trecho abre este capítulo representa bem esse novo público consumidor de moda e de periódicos. A mulher que surgia agora estava indo às ruas consumir e também lutava por maior representação: “O que peço à Estação, é que, assim como alguns políticos estão a querer os estrangeiros na câmara municipal, deem lá entrada às senhoras”. A leitora deixa bem claro que, caso conseguisse o seu pleito, estaria lá para lutar pelo seu mundo, ou seja, pelas ruas que ela costumava frequentar em busca dos seus interesses e dos interesses das damas a quem representaria. Se o mundo das senhoras leitoras antes era o universo do lar, agora se expandiu às quatro ruas que representavam a moda e o consumismo na época, no Rio de Janeiro: a Gonçalves Dias, a da Quitanda, a do Ourives e, a mais importante, a do Ouvidor.

A indignação demonstrada pela leitora de *A Estação*, presente na carta na abertura desse capítulo, mostra a futilidade de parte dessa mulher que agora surgia, mostrando que, esse mundo citado por ela não é apenas o lugar onde se adquiria os itens necessários para estar na moda, mas também era o lugar onde a nova burguesia emergente iria exibir o seu luxo: “Advogue A Estação este programa, e não terá o desgosto de ver seus figurinos enlameados como pé de calceteiro ou então metidos em casa, criando mofo” (*A Estação*, 30/06/1886). Para a leitora, aquelas quatro ruas representavam um novo espaço conquistado para a mulher e o único que interessava a elas: “Fiquem os homens com o resto do Império, mas aquelas quatro ruas são nossas”! (idem).

*A Estação-jornal ilustrado para a família - 1879 – 1904* - foi a mais importante revista direcionada ao público feminino de sua época, não apenas pelo longo tempo em que circulou, de 1879 a 1904, mas também por ser uma ramificação de um periódico internacional, com circulação em quase toda a Europa e parte da América (EUA e Brasil). Ela veio dar continuidade a uma publicação francesa dos mesmos editores, *La Saison*, que circulou no Brasil durante o período de 1872 a 1878. Como pode ser observado no frontispício no início do capítulo, o empreendimento pertencia a Jean Baptiste e Lombaerts e a seu filho Henri Gustave Lombaerts, família de belgas radicada no Brasil, já há algum tempo. Por isso a empresa se chamava Lombaerts & companhia. Acima do frontispício, observa-se também que a publicação aqui funcionava como uma espécie de sucursal, já que havia a expressão, *edição para o Brasil*. E na verdade era, pois a sede da revista era em Berlim, mas circulava em vários países; tratava-se de uma empresa multinacional. Em carta publicada na revista de 15 de janeiro de 1885, primeira edição do ano, já que o periódico circulava quinzenalmente, sempre aos dias 15 e 30 de cada mês, os editores se defendem de acusações que outros periódicos faziam à revista (*A Estação*, 15/01/1885). *A Estação* estava sendo acusada de enganar as leitoras, dizendo que a moda que circulava nela era francesa, quando, segundo os acusadores, na verdade, era alemã. Os editores se defenderam argumentando que os delatores da revista baseavam-se no fato de, devido a revista circular em vários países e idiomas diferentes, algumas edições serem impressas em Berlim. Nessa carta–defesa, os editores nos passam muitas informações sobre a origem, circulação e como era feita a revista:

O tronco da organização de que *A Estação* é um dos ramos está na verdade plantado em Berlim. Ai publica-se *Die Modenweet*, jornal de modas que hoje, só sob esse título tem edição maior do que a de todos jornais de modas publicados em Paris reunidos. Ai é redigida, ai são gravados os seus desenhos, ai é impressa e ai traduzida em alguns dos quatorze idiomas para dar a luz a vinte publicações diferentes, cujo elemento artístico é o mesmo (*A Estação*, 15/01/1885).

Os editores apresentam um quadro com o nome das revistas e a língua em que estão escritas em todos os países em que circulavam. São vinte publicações espalhadas pelo mundo afora: *La Stagione* ( Itália); *La Estacion* ( Espanha); *The Season* ( New York); *Young LadieJourn* ( Inglaterra); *Der Bazar* ( Holanda); *Dagmar* ( Dinamarca); *Moahbin* ( Rússia); *Freja* ( Suécia); *ModniSvet* ( Boemia); *TigodnikMod* ( Polônia); *ModniList* ( Croácia); *Budapeste Bazar* ( Hungria); *MoachCbet* ( Áustria). Ainda havia a circulação da mesma edição em países diferentes, como é o caso da edição para o Brasil

que circulava também em Portugal. Já com o nome de *La Saison*, circulava na França e na Bélgica.

Havia ainda a circulação com outros nomes em um mesmo país, ou seja, vários ramos do mesmo tronco, como é o caso da França, onde havia duas edições (*La mode Universelle / Modes de La Saison*). Também na Alemanha circulava com mais de um título: *Die Modenweet e IIL Fraven Zeitung*. Completando sua defesa, os editores afirmaram que apenas a parte das gravuras e a impressão eram feitas na Alemanha. Para isso eles alegavam que o trabalho dos ilustradores alemães era melhor, como também o preço do impresso neste país se tornava mais viável economicamente.

O alcance que a revista apresenta, circulando em quase toda a Europa, parte da América do Norte e da América do Sul, já chama a atenção, se levarmos em conta a época, como também a organização e o trabalho parecido até linha de montagem: gravuras na Alemanha, moda em Paris e, no caso do Brasil, a parte literária feita aqui. No final da carta-defesa, há uma informação relevante que mostra a influência da empresa de Lombaerts no mundo, apresentada aos leitores: é o número de assinantes: 740.000, juntando as edições em todos os países onde circulava. Número também considerável, principalmente, se considerarmos que nem todo livro lido é necessariamente livro possuído e que nem todo impresso no foro privado é um livro (Chartier, 1994). Assim o alcance da revista era bem maior, visto que o número de leitores que se apropriavam dela, sem serem possuidores de assinatura, era grande, pois também nem toda revista lida era, necessariamente, revista possuída, ou melhor, assinada. Essa forma de ter acesso ao periódico sem assiná-lo causava muita insatisfação aos seus editores, conforme pode ser visto, em nota direcionada aos leitores em 15/03/1883:

#### Jornais emprestados

Toda a gente é concorde em afirmar que o Brasil é um país não só essencialmente agrícola, como também profundamente contrário à letra redonda. Todos os sabem e os editores o sentem. Mas, por outro lado (e parece que isso explica e justifica o Mistério), não há talvez país nenhum no mundo em que se emprestem livros e jornais com tamanha profusão como entre nós. O tendeiro que assina o Jornal do Comércio, não julgue a leitora que o faça para recreio seu, mas sim para o emprestar a vinte ou trinta famílias, que o reclamam vinte ou trinta mil vezes na roda do dia. Com A Estação, particularmente, pode-se dizer que cada assinante representa, termo médio, dez leitores, o que nos dá uma circulação de cem mil leitores, quando, aliás, a nossa tiragem é apenas de dez mil exemplares. (A Estação, 15/03/1883).

De Certeau (2009), refletindo sobre as relações estabelecidas entre os produtores da cultura e os seus consumidores, chamou de estratégia o cálculo ou a

manipulação das relações de forças que se tornam possíveis a partir do momento em que um sujeito, como, por exemplo, uma empresa, pode ser isolado. Para o pensador francês, as estratégias postulam um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio, para que, a partir dessa base, possam se sugerir as relações com uma exterioridade de alvos e ameaças, representadas, entre outros, pelos clientes e concorrentes. Por outro lado, os clientes desenvolvem táticas para vencer essas estratégias traçadas por aqueles que representam instâncias de poder. Como define De Certeau, a tática é a arte do fraco. No trecho da nota publicada na revista, percebem-se essas estratégias presentes no discurso do editor/empresário da revista. No ponto de vista de Lombaerts, os leitores que se apropriavam da publicação, sem pagar pela assinatura, eram uma ameaça a ser vencida, pois transgrediam as leis do mercado editorial. Para isso, eles usaram um discurso em busca de manipular a opinião pública, colocando o problema do empréstimo de livros e jornais como um problema brasileiro, por mais contraditório que seja, já que se tratava de um país, segundo os editores, agrícola e avesso às letras redondas. Do outro lado, os consumidores não autorizados a consumir a revista usavam como tática, para ter acesso a ela e se apropriarem de suas páginas, tomá-las emprestadas de quem já as leu, não lhe restando outro recurso senão usar de astúcia, pois, como assegura De Certeau (2011), quanto mais fracas as forças submetidas à direção estratégica, tanto mais esta estará sujeita à astúcia.

Algumas leitoras, por sua vez, entravam no alvo das estratégias planejadas pelos editores e denunciavam as táticas criadas pelas leitoras, com a finalidade de ter acesso ao periódico sem assiná-lo. Na revista do dia 25/02/1888, aparece a seguinte resposta dada pelos editores a uma leitora que, supostamente, denunciou empréstimo de revista. Vale lembrar que criar essas polêmicas também era estratégia do mercado editorial da época. Talvez os editores não quisessem voltar diretamente ao assunto de que já haviam tratado há algum tempo. Então, mudaram de estratégia e simularam como se a denúncia partisse de uma leitora. À suposta denúncia, eles responderam:

#### Resposta aos leitores

Se todos fossem iguais a V. Ex. A Estação poderia estar mais perfeita, pois os próprios assinantes aproveitam do progresso que vai tendo o jornal. O que tem demorado a marcha progressiva da nossa folha é não ser cada leitor assinante. É infelizmente muito maior o número dos que se aproveitam do jornal sem pagar, do que dos que o assinam (*A Estação*, 25/02/1888).

Levando em conta a multiplicação feita pela primeira nota, dez mil assinantes para cem mil leitores no Brasil, o alcance dos periódicos todos de Lombaerts atingiam um número bem maior que os 740. 000 assinantes autorizados a lê-los. Assim, já que os empréstimos do impresso também eram comuns na Europa, conforme vimos na citação de Chartier, esse número na certa é bem superior ao número de assinantes. Outro fato a relevar também são aqueles leitores que se apropriam das matérias da revista não através da sua leitura, mas através da leitura de outrem, ou seja, alguém que lê em voz alta para um grupo. Como afirma Chartier(1994), há um número grande de leitores que só apreendiam textos graças a uma voz que os lia. Esses dados tornam o empreendimento editorial de Lombaerts com uma influência e alcance muito grandes, principalmente, no que se refere à moda não apenas no Brasil, mas em grande parte do mundo.

Voltando ao perfil de *A Estação*, o periódico começou a circular no Brasil em 15/01/1879, um ano após o fim da circulação do *Jornal das Famílias*, revista dedicada à mulher, de maior importância antes de *A Estação*. A seriação continuou a partir de *La Saison*. Sendo assim, como o último ano de circulação da revista francesa foi o ano VII, no frontispício de estreia de *A Estação*, conta-se a partir do ano VIII da publicação. A revista tinha o formato comum à maioria dos jornais e periódicos da época, folhas soltas, *in folio*.

Para Martins (2008), havia um conjunto de semelhanças entre jornais e revistas, no século XIX, que dificultavam o estabelecimento da distinção entre um e outro suporte, sendo uma delas quanto à forma, conforme já citamos. Acrescentamos a isso o fato de, muitas vezes, para aumentar o impasse, no título ou subtítulo das revistas, virem a palavra jornal: *Jornal das Família; A Estação – jornal Ilustrado para a família*, que também gera dúvidas quando temos que classificá-los. Martins (2008) destaca alguns traços que podem ajudar a distinguir um suporte do outro:

Mais difícil é contrapô-lo ao jornal, com periodicidade assídua, geralmente diária e muito semelhante no formato, sobretudo quando a revista se apresenta com páginas soltas, *in folio*. O que os distingue com frequência é a existência da capa na revista, acabamento que não ocorre no jornal; mais do que isso, é a formulação de seu programa de revista, divulgado no artigo de fundo, que esclarece o propósito e as características da publicação (Martins, 2008, p. 46).

Então uma das diferenças é quanto à periodicidade. No jornal ela é assídua, normalmente diária; já no suporte revista, é periódica, às vezes semanal, quinzenal ou

mensal. Sobre a importância do suporte revista para o século XIX, Martins (2008) adverte que, apesar do sucesso das revistas, elas sofreram discriminação devido à polarização dos seus conteúdos: por um lado, algumas apresentavam um caráter científico rigoroso, o que requeria um leitor especializado; por outro, algumas apresentavam conteúdos frívolos que pouco interessavam a um leitor mais sério. Em ambos, havia uma pré-seleção dos leitores potenciais. Trazendo esses pressupostos para o suporte em estudo, percebemos que *A Estação* apresenta características semelhantes de uma revista não apenas pelo formato, mas pela formulação de seu programa de revista especializada em moda, tendo como proposta passar em re-vista a moda francesa. No número de estreia do novo formato do periódico, aparece a seguinte carta dirigida à leitora:

Aos nossos leitores

Começa com esse número o oitavo ano do nosso jornal, e foram tantas as provas de animação dispensadas a esta empresa, desde o começo, pelo respeitável público em todo o Império que afinal vemos os esforços constantes, as lutas de sete anos prestes a serem coroados do mais feliz êxito e cada vez mais nos aproximamos ao fim à que desde o princípio nos propusemos: criar um jornal brasileiro indispensável a toda mãe de família econômica, que deseje trajar e vestir suas filhas, segundo os preceitos da época. Acabamos de folhear a coleção completa dos números publicados sob o título *La Saison*, edição para o Brasil, e não é sem experimentarmos um intenso sentimento de satisfação que vimos as provas do pouco que temos feito, mas que muito foi, para atingirmos o alvo que almejamos(...). A Estação será, pois o primeiro jornal nesse gênero. Continua a nossa folha como até agora, no que diz respeito à parte de modas. Claro está que esta parte forçosamente parisiense só poderá colher os seus elementos na capital da moda. Ainda encontrarão nas nossas páginas pesados mantos no verão e toaletes leves no inverno, porém junto a isso que não podemos eliminar sob pena de não mais reproduzir a moda parisiense, encontrarão também todas as explicações que lhes indicarão os meios de tirar alguma vantagem desses objetos, conformando-se com as exigências do nosso clima. Por esse lado, continuará o nosso jornal a ser parisiense. Por outro lado, porém, na parte agradável e recreativa, devemos torná-lo nosso, e assim o fazemos. Confiamos a parte literária da Estação a pessoas de reconhecida habilidade, e n'este numero encetamos a publicação de uma produção de um dos nossos mais talentosos e festejados romancistas, que especialmente para o nosso jornal a escreveu e cuja coroa brilhante vai por esse motivo adquirir mais um luzido florão (...). Uma senhora, que se acha em contato imediato e constante com a sociedade elegante e escolhida dos nossos salões fluminenses, dignou-se de tomar o encargo de quinzenalmente contar às nossas leitoras como são interpretadas pelas nossas belas patrícias os preceitos da elegância dos salões de Faubourg St. Honoré. Escolheremos no que de melhor se publicar nos jornais de senhoras mais acreditados da França, Bélgica, Alemanha, Inglaterra aqueles artigos cujo assunto possa interessar às nossas leitoras, cuidado esse também a cargo de pessoa muito experimentada, cuja colaboração tivemos a fortuna de adquirir. As nossas leitoras sabem se temos sido fieis cumpridores das nossas promessas: continuem-nos o seu favor, digne-se cada uma delas recomendar, às vezes, a *Estação* às suas amigas, como se pode recomendar um conhecido em quem se confia, que nós, côncio da nossa dúvida de reconhecimento, saberemos patenteá-la.

Os editores( *A Estação*, 15 de janeiro de 1879, ano VIII).

A nova proposta, nova em parte, já que continuava a proposta da *La Saison* - de Lombaerts estava bem explicada na carta que introduz a nova etapa de circulação do periódico. O principal objetivo era fazer as patrícias brasileiras andarem em dia com a moda que circulava em Paris. A capital francesa era o principal ponto de referência quando se queria andar na moda, mesmo que houvesse divergências quanto a questões climáticas. Meyer (2001) comenta que essas divergências, chamadas por ela de descompasso, dão um aspecto cômico às crônicas da moda, sobretudo, as primeiras e últimas do ano, quando é verão aqui e inverno lá. Vendo a circulação mundial da revista, percebe-se que seria difícil corrigir tal impasse, pois apenas o Brasil, entre os lugares onde o periódico circulava, estava no Hemisfério Sul. Possivelmente, a parte de moda deveria ser igual para todas as edições, pois a tendência a ser seguida era a de Paris, considerada Capital da Moda. Assim, apenas aqui gerava essa discrepância, já que o restante dos países onde a revista circulava estava no Hemisfério Norte. Na carta de abertura, os editores admitiam a incoerência entre os toaletes e o clima, mas não havia como corrigi-la, já que caso o fizesse, não estaria trazendo para as gentis leitoras do Brasil a moda de Paris. Separamos uma das dicas dada pela cronista de moda na abertura da edição de 31/01/1887. É notória a inadequação dos tecidos sugeridos para os bailes familiares de início de ano e para o clima do Rio de Janeiro, em pleno verão:

Hoje o toalete é muito simples, principalmente para estes jantares íntimos, sem cerimônia, se nos é permitido falar assim: um vestido de faille e pelúcia ou veludo, afogado ou aberto sobre um colete e uma camisinha plastrão; uma flor no corpo e um lindo adorno de penteado seguro por meio de ganchos de tartaruga (*A Estação*, 31/01/1887, nº 1, p. 1 – grifos nossos).

Conforme as indicações da carta programa, a revista agora se dividiria em duas partes: a já tradicional dedicada às damas elegantes que queriam se vestir bem com economia, ou seja, a de moda, e a segunda, um Suplemento Literário, para agradar e divertir as leitoras. A primeira parte permaneceu praticamente inalterada durante os 25 anos de circulação, ou melhor, durante os 33 anos, pois já apresentava a mesma estrutura desde que era *La Saison*. A seção de abertura do periódico permaneceu praticamente sem mudanças durante os 25 anos de circulação, com o mesmo conteúdo, dicas de moda. A primeira página, que funcionava como a capa da revista, sempre apresentou a mesma disposição gráfica: frontispício ilustrado onde se localizava o nome

do jornal, abaixo do lado direito, o número da edição<sup>35</sup>, a data, no meio, e, do lado esquerdo, o ano da revista. Em seguida, logo na parte inferior, o preço, havendo diferenças de valor entre as províncias e a Corte. No meio, a indicação dos editores e o endereço da editora. Seguida a essas informações, tendo no meio uma ilustração de mulheres bem vestidas, aparecia a primeira seção, *Crônica da Moda*, que durante todo o período de circulação da revista não apareceu apenas na edição de inauguração, por ceder lugar para a carta-programa apresentada ao leitor. A mudança que houve nesta seção foi apenas quanto ao título; durante a maior parte do tempo chamou-se *Crônica de Moda*, mas houve algumas alterações: *Crônica Parisiense*, nas duas primeiras edições em que ela apareceu (30/01/1879 – 15/02/1879), *Correio da moda* (15/01/1887), voltando a aparecer de vez em quando novamente com este título. Apesar dessas mudanças, não identificamos alterações na estrutura em si da seção.

Normalmente *A Crônica da Moda*<sup>36</sup> não vinha assinada<sup>37</sup>. Sabia-se pelos editores, na carta-programa, que se tratavam de correspondentes da revista que viviam na capital francesa. Entretanto, durante as duas primeiras edições da seção, ela foi assinada por Antonina Auré, brasileira que vivia na França. Nas citadas edições, a seção chamava-se *Crônica Parisiense*. Já na revista número quatro do ano, terceira então em que aparece a seção, há mudança no título e na correspondente, passando a ser Brasília Pinheiro. No entanto, no número seguinte já volta como colaboradora Antonina, sem haver alteração de título. Na edição em que apareceu pela primeira e única vez a correspondente Brasília Pinheiro, antes de falar nas tendências de moda propriamente ditas, Brasília faz o seguinte comentário:

Incumbida pelos editores do único jornal de modas que temos no nosso País, para durante alguns anos, que pretendo passar em Paris, informar às minhas patrícias sobre as fazendas novas que foram aparecendo e que se prestem a ser usadas nos nossos climas, aceitei o encargo, não porque me julgasse habilitada para preenchê-lo satisfatoriamente, porem unicamente por que amo a minha pátria por de forma que não posso furtar-me ao prazer de ler, ainda que pouco útil às minhas compatriotas, e demais, tenho de há anos a esta parte tomado interesse tal pela minha Saison, de que era assinante no Rio, que bem ou mal quero servi-lo (*A Estação*, 28/02/1879).

---

<sup>35</sup> O número da edição recomeçava a cada virada de ano. Por exemplo, toda primeira quinzena de janeiro saia a número 1 do ano, no dia 30 ou 31 saia a número 2, e assim por diante.

<sup>36</sup> Apesar de haver esporádicas trocas de título na seção, sempre vou me referir a ela como Chronica da Moda, já que foi com esse título que mais a seção circulou.

<sup>37</sup> A seção não era assinada, mas quando mudava a colunista, aparecia uma nota avisando a mudança.

Pelo comentário, percebe-se que a colaboradora pretendia estender a sua participação na coluna, pelo menos até durante o tempo em que estivesse em Paris. Não se sabe, no entanto, porque logo em seguida voltou a outra colaboradora. Não sabemos também se Brasília voltou a colaborar com a seção, pois a única informação que obtivemos foi a presente na edição seguinte que informava a volta de Antonina. Nos últimos anos de circulação do periódico, vai aparecer outra colaboradora, Paula Cândido.

A coluna sempre permaneceu da mesma forma: iniciava com um tom de conversa, apresentando para as Patrícias brasileiras o que estava no gosto das mulheres elegantes, as patrícias de Paris. Trazia as novidades do mundo da moda: que toalete usar para cada situação, os tecidos que estavam em gosto, os adereços que combinavam com cada tipo de roupa. Mas não era apenas essa a preocupação da cronista. Havia muitas dicas de ornamentação de casa, como por mesas, como decorá-las, que tipo de tapete usar. Além de dicas de modas e decoração, apareciam conselhos quanto a hábitos saudáveis comuns na França, e, claro, ensinava-se como fazê-los de forma elegante. Esses hábitos exigiam nova postura e novo ideal de beleza para a mulher, pois a vida sedentária, indolente, muitas vezes, levava as mulheres a ter aspecto sombrio, doente, e à obesidade (Freyre, 2004). No número 12, que circulou em 31/07/1886, a colunista dá a seguinte dica:

Neste momento em que toda a gente se deita tarde qualquer que seja a estação, está em moda levantar-se cedo e andar a cavalo, de trem ou a pé, compridos passeios cedo, e para esta ultima maneira criou-se a palavra nova *pedestrianismo*. Todos os dias ou pelo menos logo que o tempo o permite, veem-se as avenidas cheias de numerosos passeantes, andando com firmeza, de um passo apressado respirando o ar puro, e isto por medida de higiene; trata-se de não engordar e de conservar um talhe esbelto, obrigatórios com as nossas toaletes e os nossos costumes atuais (*A Estação*, 31/07/1886).

A seção sempre ocupou o mesmo espaço, desde a 1<sup>a</sup> aparição: logo abaixo do frontispício. Para o melhor entendimento do formato editorial da revista, apresentamos abaixo a primeira página, que funcionava como capa. Repetimos: apareceu da mesma forma durante todos os anos de circulação de *A Estação*. Apenas as dicas, evidentemente, e a ilustração central iam mudando. Neste número, como a dica foi como organizar um jantar em família, as damas ilustradas apareceram com uma criança, apesar de, entre as dicas dadas pela colaboradora, não haver nenhuma referência a essa faixa etária. Após a capa da revista, transcrevemos algumas passagens da matéria, em

virtude do texto não ser muito legível. Para conseguirmos lê-lo, utilizamos recursos do computador:



A partir do primeiro parágrafo da seção, já se sente o processo de mudança vivenciada pela sociedade brasileira da época, principalmente, para quem vivia nas grandes cidades. Como afirma Freyre (2004), o patriarcado se urbanizava. Esse processo de urbanização propiciou mudanças consideráveis, principalmente, na vida da mulher, por ampliar a extensão do “seu mundo”. Freyre comenta que antes, na casa – grande, a mulher sequer podia aparecer, quando houvesse visitas de homens. Só saia

para a missa e na companhia dos pais ou dos maridos. Para o sociólogo, o ócio tomava conta da vida das sinhazinhas, embora a vinda do patriarcalismo do meio rural para o urbano não acarretou grandes mudanças de imediato à vida da mulher. Sobre o modo de vida das sinhazinhas recém-chegadas das fazendas, Freyre salienta:

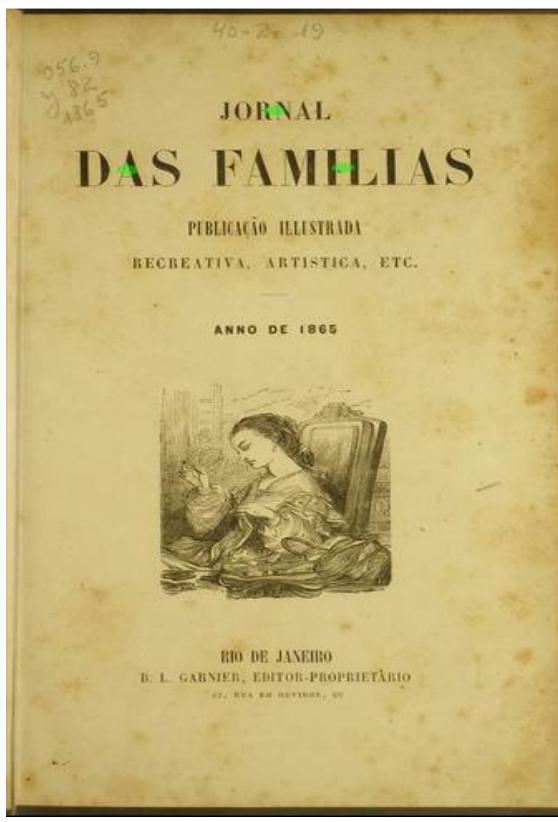
O patriarcalismo brasileiro, vindo dos engenhos para os sobrados, não se entregou logo à rua; por muito tempo foram quase inimigos o sobrado e a rua. E a maior luta foi travada em torno da mulher por quem a rua ansiava, mas a quem o *pater famílias* do sobrado procurou conservar o mais possível trancada na camarinha e entre as molecas, como nos engenhos; sem que ela saísse nem para fazer compras. Só para missa. Só nas quatro festas do ano – e mesmo então, dentro dos palanquins, mais tarde de carro fechado (2004:139).

As necessidades impostas pelo crescimento do capitalismo e a europeização dos costumes da sociedade brasileira foram tornando mais amplo o horizonte feminino, e as ruas agora ansiavam pelas mulheres. De acordo com Freyre (2004), a europeização quer dizer, nesta época, ter como parâmetro países como França e Inglaterra, exemplos de civilização a serem seguidos, assim como da rejeição aos costumes mouro–portugueses. No primeiro parágrafo da *Crônica da moda*, vemos a ampliação do horizonte feminino:

Com a chegada das primeiras semanas do ano novo, os jantares de família recomeçaram, reunindo em volta da mesa bem guarneida, as mais graciosas senhoras e as mais brilhantes toaletes; é um dos prazeres da estação que as famílias preferem; é tão difícil no turbilhão dos negócios, dos estudos, dos afazeres, poder encontrar-se facilmente, que se aceita com o maior prazer esta ocasião de se encontrar reunidos em volta de uma mesa servida com elegância. Será para a minha leitora a ocasião de desenvolver todas as qualidades da verdadeira dona de casa, papel tão difícil de preencher e que exige qualidades especiais (*A Estação*, 31/01/1887).

Logo no início da Crônica, já se percebe um ar de movimento, de agitação, correria que, pouco a pouco, tomava conta da cidade grande. Os afazeres, principalmente, aqueles que competiam à mulher, exigiam dela mais participação fora das quatro paredes dos sobrados. Neste trecho, as donas de casa - que agora eram damas elegantes - não mais tinham apenas a incumbência de ficar dando ordens às escravas e cuidando de doces e bordados (Freyre, 1985). Para ser uma verdadeira dona de casa, levando-se em conta o padrão francês ou inglês, ela precisava de outros atributos. Como afirma a colunista, papel difícil de preencher, pois elas tinham de estar em dia com os costumes refinados dos grandes bailes e dos encontros sociais da Europa. A *Estação* cuidava em deixar essa nova mulher em dia com o mundo elegante. Para

isso, a colunista, ao longo do texto, vai dando as dicas de como deveria ser a organização de um jantar em família. Esse novo modelo de senhora exigia que o seu mundo fosse expandido, pelo menos até as ruas que podiam satisfazer às suas necessidades, além dos saraus e concertos. A diferença na postura de um dos perfis da mulher a que os colunistas se dirigiam pode ser observada a partir das capas dos dois principais periódicos direcionados a elas, *O Jornal das famílias* (1863–1878) e *A Estação* (1879–1904).



A forma de apresentação das mulheres nas capas sugere posturas diferentes. Em *O Jornal das famílias*, janeiro de 1865, a mulher está sentada executando alguma tarefa ligada ao que era considerado seu universo na época. A fotografia da capa apresenta uma mulher costurando ou bordando alguma coisa. Já na capa de *A Estação*, as mulheres estão em pé, o que sugere uma posição de atitude. A capa da primeira revista apresentava sempre a mesma gravura. Já a da segunda, em cada número, a ilustração era diferente.

Na seção *Crônica da moda*, as dicas sobre o jantar em família, anteriormente já citado, prosseguem: roupas da mesa, o tecido, os detalhes dos bordados, a baixela que

deveria ser usada no jantar, com as iniciais do casal, mas sem o brasão da família. Tira-se o costume patriarcal dos brasões de famílias:

Roupa damascada imaculada com a supla inicial bordada a branco de ambos os lados compridos, a toalha cercada por uma renda de bilro ou por um bordado gênero Richelieu com os contornos saindo a relevo sobre um fundo recortado ou com abertos; baixela com iniciaes, porém sem brasão; cristais talhados, eis um conjunto do qual nenhum detalhe deve ser esquecido. O menu muito agradável ao convededor que o pode consultar à vontade, é colocado na frente do talher de cada convidado, escreve-se por baixo de um lindo desenho, de uma caricatura à pena ou à aquarela, representando mil assuntos cômicos, espírituosos ou da atualidade; um bilhete ou uma fantasia do mesmo gênero indica o lugar de cada convidado, e ser-me-há difícil indicar-lhe a este respeito a última fantasia, visto que temos todo dia uma criação nova. Resta-me a falar-vos dos vinhos ponto importante e o mais difícil na organização de um jantar; confesso-lhes, com antecipação uma perfeita incompetência nesta matéria e escrevo as linhas seguintes ditadas por uma pessoa competente que consentiu pôr a sua experiência a nossa disposição. A escolha dos vinhos, o guia de calor ou de frescura devem ser o objeto de um estudo sério; certos vinhos verão o seu aroma com certos pratos e parecerá insignificante se forem servidos com outros. O vinho do Meio-dia, os bordéus ganham em ser servidos em uma temperatura um pouco elevada; o bourgogne, à parte algumas exceções, bebe-se fresco, mas não frio e os vinhos frappés ficarão perdidos se os gelarem completamente. Enfim, os vinhos licorosos servidos com os entremêts e a sobremesa, não devem ser nem aquecidos nem refrescados. Um jantar de família, completamente íntimo, dado nestas condições é um verdadeiro divertimento, principalmente, se a dona de casa fizer tudo para que o conjunto e o detalhe nada deixem a desejar (*A Estação*, 31/01/1887).

Aparece, na coluna, sugestão de cristais, onde deveria ficar o *menu*, a disposição dos convidados à mesa, como servir os vinhos. A colaboradora responsável pela seção também deu dicas sobre o toalete para a ocasião. Trata-se do trecho que já comentamos quando falamos na inadequação dos tecidos que estavam em moda em Paris e do clima do Rio de Janeiro. Há ainda uma dica de uma espécie de brincadeira ou dinâmica, denominada pela cronista de fantasia, que, ao nosso entender, trata-se de uma forma de animar o jantar. Pela descrição da colunista, essa fantasia foi a mesma usada no jantar em homenagem a Machado de Assis por ocasião do aniversário de *Crisálidas*. Competia então à nova senhora, agora mais solta, mais livre de recalques, cuidar para que tudo saísse perfeito, divertindo a família e os convivas da casa.

A coluna *Crônica da Moda* era a que mais interagia com o público. Muitas vezes, o assunto comentado era fruto de sugestões pedidas pelas leitoras à colaboradora da revista, fato que ocorre desde as primeiras edições em circulação do periódico, o que revela a recepção positiva que tinha a coluna:

As cartas que ultimamente tenho recebido das damas elegantes, que me fazem a honra de pedir conselhos, na maior parte interrogavam-me sobre vestuários à fantasia que pretendem preparar para os numerosos fantasiados que no melhor mundo parisiense estão sendo preparados e anunciados. No Rio de Janeiro, segundo me dizem, também para este ano anunciam-se diversos *soirées* dançantes, carnavalescos particulares e de sociedades, e muito estimo que me ache por este motivo em circunstâncias de agradara maioria das amigas a quem custumo dirigir conselhos desta tribuna (*A Estação*, 15/02/1879).

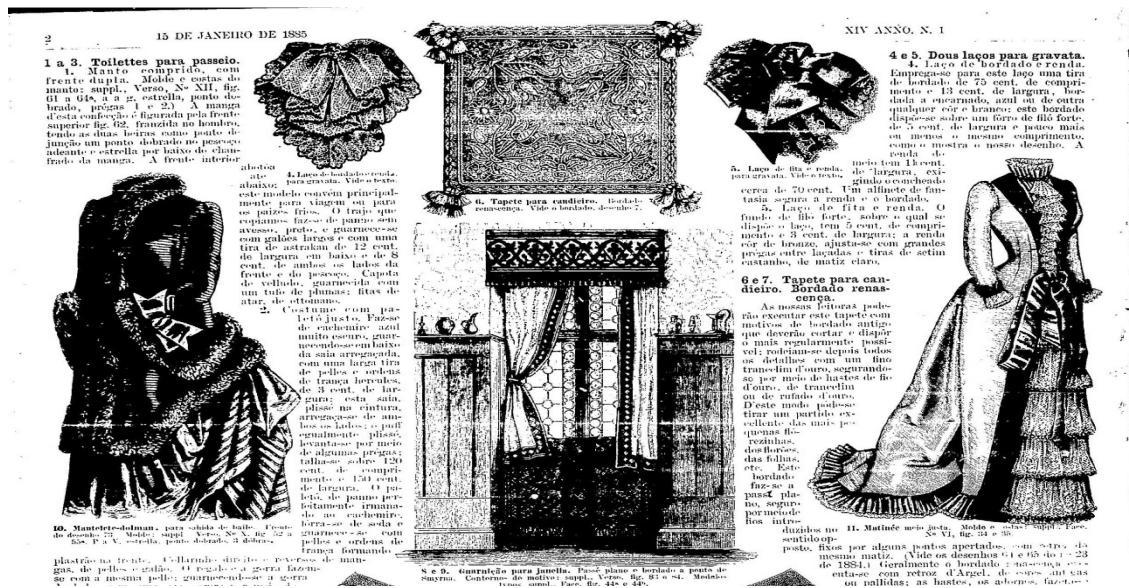
Em outro número aparecem, também solicitadas pelas leitoras, sugestões de como combinar e em que ocasião usar cada tipo de sombrinha: “A sombrinha estilo nobre de cabo comprido usa-se em viagem ou para excussões ou passeios pedestres. A sombrinha de carruagem ao contrário, usa-se com o cabo curto e os nossos desenhos 4 e 5 representam abertas e fechadas as espécimes preferidas” (*A Estação*, 30/05/1882).

As colunas que se seguem na primeira parte da revista, parte dedicada á moda, que conta com um total de oito páginas, incluindo a página de abertura, seguem dando instruções de como fazer peças de decoração para o lar, moldes de roupas, mostra de roupas para cavalgar, para frio, de passeios, vestuários infantis, espartilhos, luvas, leques, modelos de almofadas, entre outras peças de interesse das mulheres. A revista segue a estrutura comum a toda revista de moda: um vestuário imagem, ou seja, as fotografias dos *toaletes*, seguidas do vestuário linguagem, a explicação de cada peça de roupa fotografada (Barthes, 2009). Sendo assim, primeiro se apresentavam as ilustrações, em seguida apareciam a explicação delas e a indicação do número do molde que ensinava como fazer. Às vezes, apareciam também indicações de peças do vestuário masculino. Afinal de contas, pelo menos essa parte da revista era direcionada às mulheres casadas. Pode ser visto no exemplo 28, da edição de 15/01/1885, que, entre peças femininas e infantis, surge a indicação de um chambre para homens.



*A Estação*, 15/01/1885.

As dicas nas páginas de dentro da revista costumavam trazer sugestões muito variadas, não havendo uma separação, por exemplo, entre as dicas para o lar e as referentes aos toaletes. Ficavam todas misturadas, como pode ser visto no exemplo abaixo, tirado da edição citada anteriormente. Estão juntas dicas de vestuários femininos para passeio, laços para gravatas, tapetes para candeeiro, e embaixo, uma guarnição para janelas.



*A Estação*, 15/01/1885.

Os indicadores de quem seriam os leitores potenciais da revista estão o tempo todo presentes, tanto linguisticamente falando, já que sempre aparecem expressões invocadoras desse público: nossas leitoras, elegantes damas, elegantes patrícias, quanto no projeto editorial apresentado na primeira edição, cuja parte foi já transcrita: “é voltada para as mães de famílias econômicas que pretendem trajar suas filhas segundo os preceitos da época” (*A Estação*, 15/01/1879). Sendo assim, já que existe essa preocupação com critérios como economia, percebe-se que está direcionada a revista para a mulher de classe média burguesa do Rio de Janeiro, principalmente. Crestani (2008), comentando o perfil das leitoras indicadas na carta programa de *A Estação*, afirma que elas fazem parte da chamada ‘boa sociedade’ que, mesmo não sendo da classe dominante, frequenta os mesmos círculos sociais, e estando assim muito próximo dela. Seriam então os novos ricos os leitores projetados primeiramente para a revista, bem representados pelo casal do romance *Quincas Borba*, Cristiano Palha e Sofia, cuja história desfilou nas páginas da revista durante cinco anos, assunto de que trataremos mais tarde. Claro, que, como afirma Chartier (2004), “a leitura é rebelde e

vadia". Mesmo os editores tendo como público alvo as damas elegantes da classe média carioca, não implica dizer que só elas liam. É tanto que, comumente, encontramos, junto aos moldes indicados pela revista, repostas dos editores a leitoras que escreveram perguntando a eles como adquirir os moldes de edições já esgotadas. Quem seria essa leitora que se interessava apenas pelos moldes que ensinavam como fazer os modelos? Provavelmente costureiras que, através de táticas como o empréstimo, tiveram acesso à revista, mas não a possuíam.

### **3.3. A Revista A Estação: segunda parte – o suplemento literário**

Se a definição dos leitores potenciais, historicamente identificados, é clara nessa primeira parte da revista, até porque ela seguiu o mesmo modelo da publicação anterior de Lombaerts, *La Saison*, o que dizer da segunda parte, dedicada à literatura, acrescentada, exclusivamente, à edição brasileira? Para Meyer (2001), ficava uma incógnita: quem leria a parte de literatura que completava um jornal tão específico de futilidades. Já Crestani (2008), sobre essa segunda parte, adverte que os editores procuraram ampliar o alcance da revista, como o próprio subtítulo indica, trazendo diversificações que atingissem toda a família e não apenas a mulher interessada em moda.

Antes de pensarmos mais nesse leitor potencial da segunda parte de *A Estação*, é necessário ater-nos um pouco às condições de produção disponíveis para o novo empreendimento de Lombaerts no momento em que se transformou em uma revista brasileira e, com esse novo formato, começou a circular. Para isso, alguns critérios devem ser levados em consideração. Primeiro, os Lombaerts tinham experiência internacional com revistas direcionadas ao público feminino, conforme já vimos. A essa experiência, deve-se juntar o fato de já ser convededor do mercado brasileiro, visto que, desde 1872, aqui no Brasil, vinha circulando um periódico seu direcionado às mulheres. Além do mais, o ambiente se tornou ainda mais confortável para sua empresa, após o encerramento da publicação de *O Jornal das Famílias*, em dezembro de 1878. O belga viu então que era o momento de ocupar o espaço deixado pelo jornal de Garnier. No entanto, foram necessárias as mudanças, adaptando a revista à nova sociedade que emergia, e ao papel que a mulher desempenhava nela, pois ele deveria saber que foram essas mudanças na sociedade que levaram o jornal de Garnier a não mais representar

bem a mulher da época. Tornam-se ainda mais críveis esses pontos que levantamos, se levarmos em conta questões como o fim da circulação de *O jornal das Famílias*, conforme já citamos, em dezembro de 1878, e, logo em seguida, em 15/01/1879, a estreia do periódico de Lombaerts. Um leitor desatento poderia erradamente até achar que *A Estação* seria a continuação de *O Jornal das famílias*.

Acreditamos também que o subtítulo colocado pela Lombaerts e companhia em sua revista também lembra o jornal de Garnier, *o Jornal das famílias*, já que apresenta os vocábulos jornal e família. Sem esquecer outro ponto relevante, que é o fato de Machado de Assis, o principal ficcionista do jornal de Garnier, ser o principal ficcionista de *A Estação*. Portanto, já velho conhecido das leitoras cariocas. Com base nesses fatos, ousamos dizer que um empresário experiente como Lombaerts, na certa, estava só esperando o momento propício para tomar o lugar de principal editor de revista feminina do Brasil. Com certeza, ele passou dias debruçado sobre as folhas de *O Jornal das Famílias*, para ver o que de novo traria no dele e o que conservaria para atrair as leitoras de Garnier.

Conforme já vimos, a parte de moda da revista de Lombaerts era feita na França, mais precisamente em Paris. A ilustração, feita na Alemanha, e a parte literária, no Brasil, o que ocasionava uma numeração não sequenciada entre as partes. Por exemplo, a parte dedicada à moda, do dia 15/03/1889, termina na página 8. Na sequência, o suplemento literário começa com a numeração na página 17. Na abertura da segunda parte, normalmente, vinha nas primeiras páginas uma obra de ficção, na grande maioria, contos de Machado de Assis e, em seguida, apareciam colunas com variedades.

Nos primeiros três números da parte de literatura não apareceram ilustrações. Na edição de 30/04/1879, aparecem agradecimentos aos leitores pela receptividade para com a revista e, como forma de gratidão, os editores apresentam melhorias. Entre elas, além de mais moldes, estão as ilustrações, na parte do Suplemento Literário, que haviam saído de forma experimental, mas, por ter agradado às leitoras, tornaram-se fixas:

Com o próximo número distribuiremos às nossas assinantes uma folha de dimensão extraordinária com 18 moldes de moderníssimas criações parisienses (...).A vista do acolhimento que teve o nosso suplemento literário ilustrado do mês passado e em razão de pedidos que nos foram dirigidos este suplemento acompanhará doravante todos os números (*A Estação*, 30/04/18790).

Meyer (2001) acredita que Machado de Assis era o responsável pela segunda parte da revista. Segundo a pesquisadora, no Catálogo de Exposição do centenário de

nascimento do escritor, o periódico está descrito como uma revista de modas editada pela tipografia Lombaerts, que mantinha uma seção literária de que Machado de Assis era uma espécie de diretor espiritual. Para a autora, assim como a parte de moda gozou de tanto sucesso, por apresentar uma padronização de maneiras, modas e costumes à europeia, a parte literária serviu como estratégia para divulgar outra modernidade: a produção brasileira mais recente da época.

Acompanhando ano a ano as edições da revista, percebe-se que as duas primeiras partes - apesar de os colunistas evocarem o tempo todo a gentil leitora, leitora amiga - parecem independentes e, acompanhando as seções, há indícios de que se projeta nela outro leitor. A diferença entre essas partes do periódico levou até os próprios editores a sugerirem que, quem desejasse, poderia até colecioná-la de forma separada. Claro que, apesar de as mulheres estarem vivendo uma época de mudanças nos costumes e ter um papel mais importante na casa e na sociedade, eram os maridos e os pais ainda quem pagavam a assinatura da revista. Sendo assim, deveria haver da parte dos editores o interesse de agradá-los e torná-los leitores do periódico.

Nos primeiros anos de publicação da revista, havia uma seção chamada *Hora do ócio*. Nela, apareciam charadas para os leitores decifrarem, muitas delas enviadas por outros leitores. Quem conseguisse a decifração, escreveria para a edição mandando a resposta correta e ganharia um prêmio. No número 2, que circulou no dia 31/01/1881, os editores da revista agradeceram a participação dos leitores e divulgaram que, entre as respostas, 83 pessoas acertaram a decifração. Os três primeiros colocados eram homens.

Esses dados fornecidos pela revista mostram a busca por um público mais geral, até porque, geralmente as charadas exigiam raciocínio matemático, assunto que, claro, não exclui a participação feminina, mas que chama mais a atenção do público masculino. Outro ponto a ser observado é o número de pessoas que acertaram a charada, 83. Deveria haver muitas outras decifrações respondidas erradas, o que mostra como os leitores interagiam com a revista.

A presença do assunto política também suscita discussões quanto à possibilidade de ampliação de público e a projeção de outro leitor para a revista. Em carta enviada por uma leitora, na edição de 15/01/1885, a senhora se mostra indignada por acontecimentos que houve durante as eleições e chega a sugerir que a câmara seja composta apenas por mulheres, e que também só elas tenham direito ao voto. A leitora afirma que, apesar de ser mulher, está interessada em assuntos ligados a questões políticas. Além de mostrar interesse na discussão do tema, a autora da carta também afirma que são os homens

quem dizem que as mulheres são alheias à política, ou seja, são eles que criam um mundo separado para a mulher. Outra informação importante fornecida pela leitora é que o esposo dela também era leitor da revista:

Apesar de senhora, e, portanto, alheia a política (assim dizem os homens) ando contristada com os acontecimentos eleitorais. Essas mortes, ferimentos, ameaças, roubos de atas, falsificação de documentos, corrupção de votos, tudo isso me tem tirado o sono. Não se ria: juro-lhe que estou lhe dizendo a verdade, também a mulher é patriótica, e ai está a Historia para prová-lo. Sou casada, e escrevo-lhe esta carta sem dizer nada a meu marido: não a assinarei, para que ele não saiba que sou eu. Hei de causa-lhe a surpresa depois, quando ele houver lido a carta e me falar dela, porque meu marido lê sempre A Estação (...). O motivo da carta é comunicar às outras senhoras, leitoras de *A Estação* uma ideia que me parece que vai salvar o nosso país do perigo em que se acha, um meio sem se fazer as eleições sem nada disto, sem quebras de urnas e nem falsificação de papeis. O meio é simples: o meio é decretar que tanto a câmara como o eleitorado se compõe só de mulheres. Deixe de rir: leia primeiro e verás que não estou sonhando. Deem a nós, e só a nós, o direito de vota e ser votado, e verão como tudo muda (*A Estação*, 15/01/1885 – grifos nossos).

A leitura dessa carta e de outras seções da revista, que serão comentadas a seguir, nos leva a ver que o tema política não era comum entre as mulheres da época, o que não implica dizer que não existissem as exceções, como é o caso desta leitora. Outro fato revelador, voltando à carta da outra leitora que inicia este capítulo, é a existência de perfis diferentes de leitoras de *A Estação*. Havia a leitora fútil, só interessada em modas, *que os homens fiquem com o resto do Império*, representada por Amália X, mulher que assinou a primeira carta e aquela preocupada também com o resto do Império, como acabamos de ver.

A insistência do tema política presente no Suplemento Literário, tanto pode ser entendido como uma forma de atrair um público cada vez mais geral, por exemplo, incluindo aí o masculino, como também poderia visar outro perfil de mulher que queria andar na moda, buscando estar em dia com os acontecimentos importantes. Ainda há para isso uma terceira via de análise, sem que nenhuma delas exclua a outra. Nesses termos, poderia fazer parte dos interesses da revista incluir a leitora em assuntos do mundo masculino, para assim instruí-la, já que era comum, nas páginas da própria revista, a discussão sobre a ignorância a que a mulher brasileira foi submetida durante décadas. A presença, mesmo sutil, do assunto foi constante nas páginas do periódico, sempre pedindo desculpas à leitora que não se interessasse pelo tema. Na seção *Croniqueta*, do dia 15/07/1886, aparece o seguinte comentário:

As leitoras de A Estação pouco podem interessar as eleições municipais, que foram o assunto magno da quinzena. A nossa municipalização está, por bem

dizer, nos ministérios do Império e da Agricultura; enquanto não cessar essa tutela absurda do governo sobre a edilidade, verdadeiro conflitos de atribuições, ninguém prestará uma atenção absoluta à linguagem das urnas, sempre que estas disserem quais são os novos edis (*A Estação*, 15/07/1886-grifo nosso).

Martins (2008) afirma que os assuntos considerados sérios não são comuns em revistas femininas, principalmente, aquelas dedicadas à moda, principal viés dos periódicos dedicados ao citado público. Segundo a autora, a política ficava para os jornais. No entanto, em várias edições da revista de Lombaerts, aparecem esses comentários, sempre introduzidos por frases como a que inicia o texto acima transrito. Um mês após esse comentário que acabamos de ver, aparece mais uma vez na mesma seção o tema. Desta vez, a eleição do romancista Taunay para o Senado:

Se a formosa leitora, avessa a tudo que cheira à política, ignora quem seja o Escragnolle Taunay, que acaba de ser escolhido senador pela província de Santa Catarina, saiba que é o mesmo Sylvio Dinarte, ator daquele bonito romance de Inocência , que todas as senhoras conhecem e é o mesmo Flávio Elyzio, compositor das adoráveis chopinianas, que a leitora tantas vezes dedilhou no seu magnífico Erard(A Estação, 15/09/1886 – grifo nosso).

Se o assunto não interessava às formosas leitoras, por que sempre estava em discussão nas páginas da revista? Acreditamos que, com essa seção e outras que estaremos visitando mais adiante, os editores buscavam ampliar o seu público. Outro fato importante a observar neste trecho é a recorrência de Taunay a pseudônimo, tanto para escrever o romance como para compor as chopinianas. Para Martins e De Luca (2008:), havia um divórcio entre as letras e a dignidade das funções públicas, mesmo durante o Império, em pleno Romantismo no Brasil. A figura do literato, asseguram as autoras, era vista com restrições no crivo político, razão pela qual muitos autores que cortejavam a política, sem desvincilar-se das letras, recorriam ao anonimato ou a pseudônimos. Isso posto, justifica-se o uso de pseudônimos por Taunay.

Não é descabida também a possibilidade de os editores estarem preocupados com a instrução feminina, como já citamos. Um fato não exclui o outro, ou seja, pode, com a intromissão de temas não comuns em publicações dedicadas à mulher e ainda mais com esse perfil, de modas e variedades, além de tentar chamar a atenção dos homens que eram quem custeavam as assinaturas, também trazer um pouco de instrução para a nova mulher brasileira. É tanto que em várias edições apareciam artigos direcionados a esse fim. Em 15/08/1881, aparece o seguinte editorial assinado por Machado de Assis, seguido de outro anônimo:

Cherchez La femme  
 Liceu de artes e ofícios  
 Aulas para o sexo feminino

Se quereis procurar a mulher, é preciso ir até lá, até esse tempo, d'ognilucemutto, antes dos primeiros albores. Depois, regressai. Vinde, rio abaixo dos séculos, e onde quer que pareis, a mulher vos aparecerá, com o seu grande influxo, algumas vezes maléfico, mas sempre irrecusável; achá-la-eis na origem do homem e no fim dele; e se devemos aceitar a original teoria a um filósofo, ela é quem transmite a porção intelectual do homem.

Assim, amável leitora, quando alguém vier dizer-vos que a educação da mulher é uma grande necessidade social, não acrediteis que é a voz da adulção, mas da verdade. O assunto é decreto prestadio à declamação; mas a ideia é justa. Não vos queremos para reformadoras sociais, evangelizadoras de teorias abstrusas, que mal entendéis, que em todo caso desdizem do vosso papel; mas entre isso e a ignorância e a frivolidade, há um abismo; enchamos esse abismo. A companheira do homem precisa entender o homem. A graça da sociedade deve contribuir para ela mais do que com o influxo de suas qualidades tradicionais. Enfim, é preciso que a mulher se descate de uma dependência, que lhe é moral, que não lhe deixa muita vez outra alternativa entre a miséria e a devassidão. Vindo à nossa sociedade brasileira, urge dar à mulher certa orientação que lhe falta.

Duas são as nossas classes feminis – uma crosta elegante, fina, superficial, dada aos gostos 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 hora empreende uma instituição antiga nesta cidade, que não nomeio porque está na boca de todos, e aliás vai indicada noutra parte desta publicação.

A ocasião é excelente para uns apanhados de estilo, uma exposição grave e longa do papel da mulher no futuro, para uma dissertação acerca do valor da mulher, como filha, esposa, mãe, irmã, enfermeira e mestra, tudo larreado dos nomes de Rute e Cornélia, Récamier e a marquesa de Alorna. Não faltaria dizer que a mulher é a estrela que leva o homem pela vida adiante, e que principalmente as leitoras d'*A Estação* merecem o culto de todos os espíritos elegantes. Mas estas cousas subentendem-se, e não se dizem por ociosas. Baste-nos isto: educar a mulher é educar o próprio homem a mãe completará o filho (*A Estação*).

A instituição a que o autor faz referência é o Liceu de Artes e Ofícios, escola que acabava de inaugurar aulas para as moças do Rio de Janeiro. Sem dúvida, esse artigo é, na verdade, um comercial da instituição. O autor classifica as mulheres brasileiras da época em dois grupos: as ignorantes, mas virtuosas, e o outro grupo, de elegantes, finas, artificiais, mas cultas. Ambos os grupos sociais necessitados de instrução, pois, como Machado assegura, há um abismo enorme entre a frivolidade e a ignorância extrema que precisava ser preenchido. No editorial, aparecem perfis de mulheres que poderiam ser leitoras da revista: as finas, elegantes, frívolas e aquelas inertes. Outras informações importantes, deixadas pelo autor, são as condições de dependência financeira das mulheres, que não lhe deixavam muitas alternativas de vida, caso a proteção masculina

viesse a faltar. Mas à frente, na mesma edição, aparece a outra parte a que Machado se referiu, agora anunciando o início de aulas para mulheres:

O Liceu de Artes e ofício é um dos mais notáveis estabelecimentos de toda a América, não só pelos inumeráveis benefícios que dele colhem todas as classes populares, (...) mas falta o fecho da abóboda, as aulas para o sexo feminino que serão inauguradas proximamente (ASSIS, *A Estação*, 15/08/1881).

No entanto, a preocupação dos colunistas de *A Estação* não é apenas com a condição financeira da mulher, é também com o seu nível cultural, para que ela não seja apenas elegante e artificial, lembrada apenas pela futilidade e pelo apego à fantasia. Na edição de 30/06/1890, a colunista Julia Lopes de Almeida comenta sobre a importância da instrução para a mulher. Ela admite progressos em relação à educação da mulher, principalmente, pelo fato de os pais não mais resistirem tanto às filhas no que concerne à aprendizagem da leitura, já que nessa nova sociedade que emergia, não saber ler constituía uma vergonha. Nas palavras da colunista, uma verdadeira desgraça. Por outro lado, havia a proibição ao acesso a livros, por eles serem considerados nocivos à educação das moças:

Os pais antigos proibiam a leitura às filhas, afirmando que os livros eram os piores inimigos da alma. Para livrarem então as pobres inocentes de, por qualquer casualidade, estarem um dia em contato com tão perigosos conselheiros, faziam umas coisas que, lá comigo, julgavam muito acertada – não as ensinavam a ler! Era, evidentemente, o meio mais coercitivo.

Hoje em dia o não saber ler é felizmente considerado uma vergonha, não havendo pessoa que propositalmente condene as filhas a tamanha desgraça; agora o que ainda há são chefes de família que abominam os livros (...). Ora se o pai as acostumasse a bons livros, se, em vez de os apontar como nocivos, os buscasse como profícuos, escolhendo-os criteriosamente (...). Quem está acostumado a uma leitura sadia, e às obras dos mestres, não suporta a linguagem pervertedora dos romances maus (ALMEIDA, *A Estação*, 30/06/1890).

A preocupação da colunista vai mais além da simples instrução ou de competências que não ultrapassassem apenas aquela de ler um romance-folhetim, por exemplo. Em princípio, a preocupação de Júlia parece se limitar apenas ao fato de romance bom ou mal serem aqueles que vão de encontro à moral vigente ou aqueles que defendem essa moral. Ela também se preocupa com o tipo de leitura a que as mulheres se acostumaram, o que, segundo ela, as impediam de discutir sobre boas obras, pois só leem romance-folhetim importados. A colunista enfatiza ainda que as mulheres não dão importância aos bons autores, sobretudo, os nacionais:

Mas, desgraçadamente, nós não sabemos ler! É raro encontrar-se nas nossas salas duas senhoras que falem de literatura, mostrando interesse pelos bons autores, principalmente pelos de seu país! Do jornal leem o folhetim, isto é, o romance de enredo, onde as deleitam as cenas imprevistas, as astúcias de lacaios e de agentes falsos e os lampejos de espadas no campo da honra!(*A Estação*, 30/06/1890).

Mais do que opinando sobre a necessidade de instrução da mulher da época, vê-se que Júlia Lopes se preocupava também com a qualidade da leitura que se fazia nesse período. Nessa preocupação, ela distingue os tipos de leitura que havia na época e elege como certa um determinado tipo em detrimento do outro. Quando a colunista afirma que “desgraçadamente não sabemos ler”, ela se refere a um tipo de leitura mais reflexivo, que seja passível de discussão, à qual a leitora do romance - folhetim poderia não estar habituada, e para a qual não tinha competência, sendo raro encontrar-se nas nossas salas duas senhoras que falem de literatura. Já a outra, a do romance folhetim importado, estaria no campo da leitura por entretenimento, sem reflexão, assunto tão discutido pelos autores da época.

Mergulhando nas páginas da revista *A Estação*, percebe-se que o empreendimento da empresa de Lombaerts alçou voos muito altos, visando atrair o maior número de leitores possíveis. Vimos que ora busca um público mais geral, tentando agradar também aos homens, introduzindo em suas páginas assuntos do interesse desse grupo de leitores potenciais. Quando o assunto é a mulher leitora, não fica tão simples também afirmar qual o público visado, apesar da indicação dos editores. Sabe-se que o principal alvo do periódico é o público feminino, mas que mulher especificamente? Já vimos que desfilam em suas seções vários perfis de mulheres: a fútil, a elegante, mas que se interessa por política, e a produtora de cultura. Voltemos ao periódico e às suas páginas.

### **3.3. Perfil editorial da revista A Estação: O suplemento literário**

A segunda parte, o Suplemento Literário, iniciava-se com prosa de ficção, como já afirmamos, predominando contos de Machado Assis<sup>38</sup>. Nesse Suplemento, o escritor

---

<sup>38</sup> Há controvérsias quanto à época em que Machado iniciou sua colaboração para a revista. Crestani (2008) afirma que ele começou logo no primeiro número da revista. já Gledson registra o início como sendo em junho de 1879. Não nos foi possível resolver o impasse, quando examinamos o periódico, em virtude de na coleção microfilmada da Biblioteca Nacional está faltando o Suplemento Literário dos primeiros números.

carioca publicou um romance, *Quincas Borba*, entre junho de 1886 e setembro de 1891, com pausas durante a publicação; publicou 37 contos, uma novela, *Casa Velha*, 06 poemas, e várias produções de gêneros variados, como resenhas (na época tratadas como crônicas), editoriais, críticas, traduções etc. No entanto, Machado não foi o único colaborador a publicar obras na revista. Entre os colaboradores, havia nomes como Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Luiz Delfino, Lúcio de Mendonça, Arthur Azevedo, Raimundo Correa, Julia Lopes, Luiz Murat e muitos outros. Começando o suplemento, às vezes, vinha o nome Suplemento Literário; às vezes, aparecia só literatura e já o primeiro capítulo do romance ou conto. Vejamos parte da página inicial do suplemento do dia 15/03/1889:

15 DE MARÇO DE 1889	A ESTAÇÃO (Edição para o Brasil)	XVII ANNO, N. 5
<b>LITTERATURA</b> <b>QUINCAS BORBA</b> <b>CXIII</b>		
<p>Em verdade, era demais essa nova commoção. Não faria descançar das outras, complicava-as. Um lugar na camara ! Ter de faltar aos chefes do reino ! Rubião releu a carta ; não se lhe dizia quem era o deputado que estava à morte ; fez miúdo exame de todos elles ; todos lhe pareciam vender saude. Não deixou, porém, de advertir que as apparencias, nos cardiaços, enganam muito ; recordou-se de casos em que recebeu a um tempo noticia da morte e da molestia. Quando menos se espava, adens. A carta dizia que o desfecho mortal era probabilissimo ; e Camache não era pessoa de impressões panicas. Alguma certez teria para faltar assim.</p>		
<b>HOUBIGANT</b> <small>PERFUMISTA</small> Da Rainha de Inglaterra e da Corte da Russia 19, Faub <sup>r</sup> St-Honoré PARIS <b>PRODUCTOS RECOMMENDADOS</b> <i>AGUA HOUBIGANT sem ríodo para o Toucador.</i> <i>AGUA do TOUCADOR com Heliotropio branco.</i> <i>AGUA de COLONIA IMPERIAL.</i> <b>EXTRACTOS PARA O LENÇO</b> <i>VIOLETTA SAN REMO, LILAZ BRANCO,</i> <i>HELIOTROPIO BRANCO, PEAU D'ESPAGNE,</i> <i>MOSKARI, MUGUET, IMPERIAL BOUQUET,</i> <i>HOA-ROSA.</i> <b>SABONETES.</b> OPHELIA, PEAU D'ESPAGNE. <i>LEITE de THIOLACE.</i> <i>PÓS OPHELIA adstringentes, perfume exquisito.</i> <i>LOÇÃO VEGETAL para a Cabellera.</i> <i>Perfumaria especial Moskari</i>		<p>De tarde, foi Rubião ao enterro do Freitas. Quando entrou na sala mortuária, todas as atenções voltaram-se ao cadáver para elle. A velha mãe, erguendo-a a custo, bojou-lhe as mãos, por mais que elle as recusasse. Vendo que ia ajorlhar-lhe também, Rubião impedi-a a tempo, suspendendo-a e abraçando-a commovido. Esse acto do nosso amigo encenou de admiração nos convidados, sabedores todos da afiliação que tinha no defunto, e dos benefícios que fizera á nra naquelas dias de miseria. Um delles ouviu apertar-lhe a mão ; depois a um canto, baixinho, contou-lhe a injustiça da demissão que recebera, dias antes ; demissão acintosa, por causa de intrigas...</p> <p>— Imagine V. Ex. que aquillo é (com perdão da palavra) um covil de bandalhos...</p> <p>Chegou a hora de sahir o enterro ; as despedidas da mãe foram dolorosas ; beijos, solenes, exclamações, tudo de mistura e lancinante. As mulheres não conseguiram arrancá-la dali; foram preciosos dous homens o emprego da força ; ella gritava e forcejava por tornar ao caravel : meu filho ! meu pobre filho ! Depois as amigas pegaram della e a levaram para dentro. Soaram os martellos, surdamente, pregoando o caixão : pau, pau, pau, pau.</p> <p>— Um escândalo ! O proprio ministro dizem que nto gostou do acto ; mas V. Ex. sabe, para não desmobilizar o director...</p> <p>Rubião accedeu ao pedido que lhe faziam de pegar em uma das argolas, e deixou-o definitivo. Era, muita gente parada ; os vilinhos ás janelas, dobrucavam-se uns sobre os outros, com os olhos cheios dessa curiosidade que a morte inspira nos vivos. Ao demais, havia o <i>compl<sup>r</sup></i> do Rubião, que se destacava das calégas velhas. Já se fulava muito daquele amigo do final, e a presença confirmou a noticia. O defunto era agora apreciado com certa consideração.</p>
<b>EXPOSITION UNIVE<sup>RS</sup> 1878</b> Médaille d'Or Croix-de-Chevalier <i>LES PLUS HAUTES RÉCOMPENSES</i> <b>PERFUMARIA ESPECIAL</b> <b>LACTEINA</b> <b>E. COUDRAY</b> Preconizada pelas Celebridades Medicas de Paris PARA TODAS AS NECESSIDADES DO TOUCADOR <b>Produtos Especiais :</b> FLOR de ALHOZ de LACTEINA para branquear a Pele. SABÃO de LACTEINA para o Toucador. CREME e PÓ de SABÃO de LACTEINA para a Barba. POMADA de LACTEINA para a Beleza dos Cabellos. ÁGUA de LACTEINA para o Toucador. ÓLEO de LACTEINA para embelzecer os Cabellos. ESSÊNCIA de LACTEINA para Lenços. PÓ e ÁGUA DENTÍFRICOS de LACTEINA. CREME LACTEINA chamada setim da Pele. LACTEINA para branquear a Pele. ESTES ARTIGOS ACHAM-SE NA FÁBRICA PARIS 13, rue d'Enghien, 13 PARIS Depositaria em todas as Perfumerias, Pharmacias e Cabellereiros da America.		<b>ESSENCE DE CAFE TRABLIT</b> <small>PARA ESTOJOS, SACOS, BOLSAS, OU BAGAIXOS, PRECISA-DOES TRABLIT, EXCELENTE LAVADOURA, DESODORANTE.</small> Em Todas as Pharmacias E EM TODAS AS CASAS DE PRODUTOS ALIMENTICIOS ENVIA-SE AS RECEITAS DE COZINHA Venda por Mayor : 39, Rue Denfert-Rochereau, PARIS
<b>ELIXIR DENTÍFRICO</b> Dr <sup>r</sup> JACKSON — TRABLIT Pharmaceut <small>PARIS</small> Perfume de Javor, Previne o Cacho, cura as inflamações das gengivas, fortalece os dentes. <b>40 ANOS DE EXITO</b> Depositaria em TODAS AS PHARMACIAS E PERFEITAS. <b>E. CORVÉE</b> , sucessor de TRABLIT Venda por Mayor : 39, Rue Denfert-Rochereau, PARIS		<b>VERDADEIRO KAIFFA DO ORIENTE</b> <small>ALIMENTO</small> APPROVADO PELOS MÉDICOS DA ACADEMIA DE MEDICINA DE FRANCA Para uso das pessoas frágeis, das amas, das criadas, das enfermas, das idosas, das pessoas cujos estomagos fragilizes ou debilitados não suportam os depósitos indigestos ou cravados, ou práticos, ou violentos, ou excessivos. <b>E. CORVÉE</b> , sucessor de TRABLIT Venda por Mayor : 39, Rue Denfert-Rochereau, PARIS

Era comum, no suplemento, as narrativas serem quebradas por anúncios de produtos ou por gravuras, conforme pode ser visto na página acima. Para Crestani (2008), esse recurso é nocivo à leitura, pois pode causar a dispersão de quem lê, já que a atenção do leitor volta-se para os anúncios e ilustrações chamativas dos produtos. Costumeiramente também havia a interrupção da narrativa com o já conhecido, no século XIX, “continua”..., em virtude das narrativas publicadas serem seriadas. Abaixo apresentamos parte de uma página da revista, no final, vê-se a palavra “continua” e o nome do autor.

18

15 DE MARÇO DE 1889

Voltando do enterro, noite entrada, Rubião pensava no rapaz que lá ficara debaixo do chão. Não se contentou com deitar a pô de terra, acto em que foi primeiro, por solicitação de todos; esperou que os coveiros enchessem a cova com as suas grandes pás do officio. Ouvira muito elogio, murmurado, ao pé deile, acerca do defunto; e caminha até á porta ladeada por todos, que lhe retribuiram combridamente as despedidas de chapéo.

Vinha assim, perdido em pensamentos vagos e tristes, quando viu passar um *coupé* acompanhado de ordenanças. Era um ministro que ia para o despaço imperial, em S. Christovão. Recordou os termos da carta do Camacho, e por alguns minutos não cuidou de outra cousa. Então a carta dirigida a Carlos Maria pôz outra vez a orelha de fôra; veiu a mulher do Palha, com os seus modos tão particulares, vieram o defunto, a mãe, a costureira, o marido da costureira, o cocheiro do tilbury, o portador das cartas, um turbilhão de cousas e, pessoas que estupificaram.

Rubião sentiu que se perdia no abysmo. Essa grande commoção, feita de todas, trouxe-lhe um estado singular. Não era vertigem, nem equilíbrio. Moralmente, não se podia ater a cousa nenhuma; cada lembrança em que pegava desfazia-se para dar lugar a outra, que operava do mesmo modo, até que todas se juntavam para aturdil-o. Os pensamentos atropelavam-se-lhe; era tudo confusão, instabi-

#### A ESTAÇÃO (Edição para o Brasil)

dade, beirando o delírio. Aterrado buscou fixar em objectos próximos, inclinava-se para ver as lêjas que corriam, ou então cantarolava algum trecho de canção mineira ou de opera italiana. Teve medo de ir jantar em casa, e mandou guiar para um *restaurant*. Era uma distração; a ausência das cousas habituais podia restituir-lhe o equilíbrio. A mesma ideia o levou ao theatro, sem que um e outro remedio produzisse grande efeito. Quando tornou a casa, era meia noite; as sensações confusas e baralhadas pegaram d'elle novamente, e o retiveram no estado angustioso dô princípio.

Dormiu tarde e mal. Acordou melhor, fatigado naturalmente da tontura moral da vespresa, mas socegado agora, e podendo reflectir. Achára na história da noite anterior alguns interstícios escuros; — ou factos de que absolutamente se esquecera, ou puras allucinações perdidas. Felizmente um dos elementos da tempestade da vespresa ia longe; — eram as scenas da casa mortuaria e do cemiterio. O sol, astro de vivos, entrava-lhe pelas janellas. Como pensasse na carta de Carlos Maria, determinou entregar-a à propria mulher do Palha. Dar-lh'a-hia, com os olhos arredados, afim de não ver o efeito; podia côrar, podia impellidecer; não queria saber de nada.

MACHADO DE ASSIS.

(Continua.)

15 de março de 1889.

Marlyse Meyer (2001), comentando sobre os tipos de romances que circulavam em *A Estação*, assegura que não estava, entre eles, o romance-folhetim. Segundo a pesquisadora, havia romance publicado em série, mas não com conteúdo folhetinesco. Comentando sobre a divisão do periódico em duas partes, e em que a segunda parte poderia interessar às leitoras habituadas a periódicos de moda, ela firma:

A apresentação *sui generis* do periódico, com sua divisão entre o jornal de modas, assumidamente vindo de fora, e uma parte literária, dando a maior ênfase aos que podiam ser considerados os melhores autores brasileiros da época — com destaque para Machado de Assis que já se encontra desde o primeiro ano da edição brasileira do jornal, 1879 — bem como a ausência do velho romance folhetim tradicional, pasto literário dos jornais de então(...), levou-me a ampliar meu exame (Meyer, 2001, p.76).

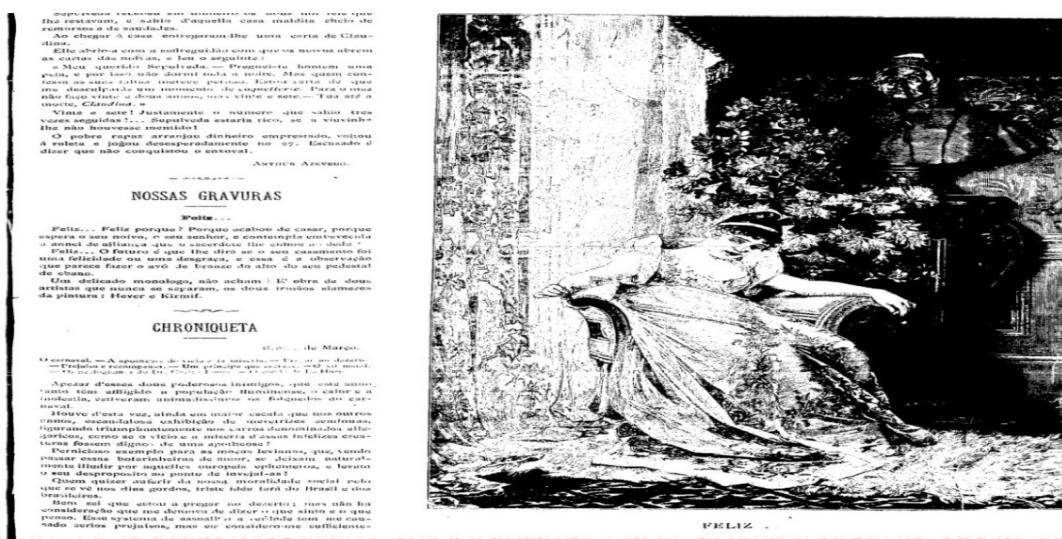
No entanto, não era apenas o texto ficcional que dividia espaço com propagandas. Às vezes várias seções traziam essa forma de diagramação. Na revista que circulou no dia 15/03/1889, poesia, anúncios de peças de teatro, entre outras seções, dividiam espaço com anúncios de perfumaria, espartilhos, cremes para o rosto e remédio para dor de dente.



como sendo outra seção, sob a pena de Arthur Azevedo. No anúncio da edição de 15/01/1885, o colunista apresentou o seguinte anúncio de uma peça:

O Sr Torres, desenganado com o Lucinda, passou-se para a Phenix Dramática, onde conta estrear com as Azas de Ícaro, drama que me dizem ser escrito por um distinto oficial do exercito brasileiro. Que tais azas embora de Ícaro o façam subir bem alto – é o meu desejo. X.Y.Z (A Estação, 15/01/1885).

Havia também na revista um espaço dedicado a belas artes no qual apareciam gravuras e quadros de artistas de vários locais do mundo. Muitas vezes, as gravuras traziam fotos de membros da aristocracia alemã; outras, de grandes monumentos ou construções arquitetônicas da Europa e de outros lugares do mundo. Era comum, no periódico, além dos já mencionados anúncios publicitários que apareciam entre os textos ficcionais, as gravuras interrompendo as histórias. Elas causavam até surpresa, quando se virava a página da revista para continuar a leitura da narrativa, e aparecia uma gravura que às vezes tomava uma página inteira, sem ter nenhuma relação com a história narrada. Segundo Crestani (2008), essas gravuras eram tiradas diretamente da revista alemã e davam um tom aristocrático ao periódico. Geralmente elas vinham soltas entre as narrativas e, no final, na última página da revista, havia a seção *Nossas gravuras*, trazendo explicações sobre elas. No entanto, na edição de 15/03/1889, a diagramação apresentada da seção se mostra diferente. A parte *Nossas gravuras* vem do lado esquerdo da figura mostrada no número, um quadro chamado, *Feliz*, dos irmãos Hever e Kirmif.



A Estação, 15/03/1889.

Ainda no tocante às seções que denominamos culturais, era constante a presença de poesia no periódico, principalmente, dos poetas parnasianos. No entanto, o espaço dedicado a esse gênero era muito reduzido, muitas vezes, aparecendo apenas um poema por revista, sufocado entre as outras seções e os anúncios publicitários, fato que pode ser observado na página da revista de 15/03/1889, já exposta neste trabalho. Entre os poetas que sempre publicavam na seção estavam Alberto de oliveira, Raimundo Correa, Olavo Bilac, José de Moraes Silva, Luiz Delfino. Se a situação dos homens de letras no Brasil não era boa, conforme já comentamos, quando se tratava de um poeta, a coisa parecia pior. Na revista de 30/03/1885, o poeta e colaborador da seção *Bibliografia*, que também está entre as seções denominadas de culturais, Alberto de Oliveira apresenta o livro de poesias *Mariposa*, do também colaborador da revista, José de Moraes Silva. Nas palavras de Alberto de Oliveira, vê-se o desprestígio não só quanto a questões de compensação financeira, mas também no que tange à falta de reconhecimento por que passavam os poetas:

Folgamos de ver que ainda se fazem versos. Não dão grande vantagem, já não diremos pecuniária, mas ainda de outra espécie; em suma ninguém as faz por isso, mas porque acha gosto e necessidade de traduzir em bela rima as sensações ou as ideias que o assaltam (*A Estação*, 15/03/1885).

A seção *Bibliografia*, a que já nos referimos acima, apareceu com frequência nos primeiros anos, depois mais espaçadamente, até 1886. Geralmente trazia lançamentos de livros, de revistas, traduções, de peças etc. No número 7 da revista, publicada no dia 15/05/1886, o colunista anuncia a encenação da peça baseada no romance de Ponson Du Terrail e faz uma crítica sutil, mas negativa, à peça: “No Recreio Dramático ressuscitaram Os seis degredos do crime, e no Phenix, o Rocambole. As leitoras far-me-ão a justiça de acreditar que eu não assisti a nenhum desses dois milagres: Bom estômago tenho, X.Y.Z” (*A Estação*, 15/05/1886). Bourdieu (2009), em debate com Roger Chartier sobre a leitura como prática cultural, comenta que as pesquisas sociológicas que são feitas sobre os hábitos de leitura, em determinadas classes sociais, muitas vezes, podem não apresentar os resultados esperados, porque existem as leituras divulgáveis e as não divulgáveis. Devido às restrições que havia, entre as camadas ditas cultas no século XIX, ao romance-folhetim, símbolo da não leitura por representar leitura para consumo das massas, confessar que conhecia Rocambole, símbolo deste tipo de leitura, não era conveniente para as camadas consideradas cultas. Assim, era comum entre os escritores, ou melhor, produtores de cultura, afirmar com ar de desdém

se conhecia ou não Rocambole, fato já visto em crônica de Machado, apresentada no primeiro capítulo desta pesquisa. Talvez a concorrência forte que os autores brasileiros enfrentavam, em relação ao romance importado da França, contribuísse ainda mais para esse desapreço em relação à narrativa de Ponson.

A partir da edição de 12 de dezembro de 1885, surgiu a coluna *Croniqueta*, que desde então ficou regular na revista. Com um tom irônico e brincalhão<sup>39</sup>, essa seção, de que já mostramos alguns textos sobre política, caracteriza-se por ser a menos feminina do periódico, como também uma das que apresenta maior variedade de temas. A coluna era assinada por Eloy, o herói, pseudônimo identificado por Marlyse Meyer (2001) como sendo de Arthur Azevedo, irmão de Aluísio Azevedo. Além de comentar sobre política, sempre se desculpando com a leitora por considerar o tema não agradável a ela, Eloy, o herói tratava de assuntos, como a importância da música na educação feminina (15/01/1886); ou o vinho (31/01/1886). Preocupava-se o autor da seção ainda em comunicar mortes de pessoas ilustres, em anunciar concertos, caída de ministros, eleições, festas etc. Na edição de 30/04/1888, a *Croniqueta* traz um comentário considerado pelo autor como não interessante para as mulheres. Como de costume, desculpa-se à gentil leitora e parte para falar de assuntos frívolos e alegres, considerados por ele como interessantes para o público feminino:

A leitora não me perdoará se eu fizesse do principal assunto da quinzena o assunto principal da *Croniqueta*. Não sei mesmo se me perdoará esta ligeira referencia ao empréstimo levantado em Londres pelo governo brasileiro. Que tenho eu com isso? Dirá a leitora e dirá muito bem. Falemos de coisas frívolas e alegres. Pois falemos para começar, ai estão as corridas no jockey Club e no Derby (*A Estação*, 30/04/1888).

O segundo grupo de seções que o periódico apresentava é aquele de interesse das donas de casa. A presença deste tipo de seção na revista é mais forte nos primeiros anos de publicação, sobretudo até 1885. Não havia coluna desta espécie que apresentasse muita regularidade. Constantemente, estavam sendo substituídas por outras do mesmo estilo ou com pequenas alterações de conteúdo. Não encontramos em *A Estação* nenhuma coluna ligada ao mundo do lar que perdurasse durante todo tempo em que circulou a revista, como aconteceu com a primeira parte dedicada à moda, ou como a parte dedicada à ficção. Talvez a inconstância deste tipo de espaço indique a dificuldade

---

<sup>39</sup> Durante muito tempo se pensou até na hipótese de ser Machado a pessoa que estava por trás de Eloy, o herói, devido à semelhança no estilo (Meyer, 2001).

dos editores em definir o perfil de mulher que eles gostariam de ver representado na sua publicação, ou até mesmo a dificuldade de identificação do público que costumava ler o Suplemento Literário. Tendo em vista que ora há a defesa da mulher instruída, ora aparece a mulher fútil e frívola, ora dicas para aquelas que se dedicam ao lar, ora a mulher preocupada com a política. Evidentemente, esta última em menor escala.

Nos primeiros anos de publicação da revista, apareciam muitas colunas dedicadas ao universo do lar. Entre essas colunas, houve uma que apresentava preocupação com temas, como a economia no lar e chamava-se *Economia Doméstica*. No entanto, sua circulação não foi longa. Entre as sugestões de economia dadas pela seção estavam: como consertar sapatos, como melhorar a aparência de tapetes amarrrotados, meios de afastar moscas da casa, entre outras. Estava esse assunto ligado ao compromisso da revista, divulgado em seu editorial de abertura do primeiro número: *ensinar às mães de família a si trajar com elegância e economia*. Nestes termos, Crestani (2008) afirma que Lombaerts antecipa, no editorial de abertura, o seu público esperado: a classe média burguesa. No entanto, acreditamos que esse grupo representa uma parcela bastante significativa do público leitor do periódico, mas não o único. Voltando ao que afirmamos sobre a busca de Lombaerts pelo público do *Jornal das famílias*, havia neste periódico, uma seção também chamada *Economia doméstica*. Ao contrário de *A Estação*, naquele a seção era bastante regular.

Em *A Estação*, também dedicada à dona de casa, circulou a seção *Livrinho de família*. Neste espaço, apareciam receitas econômicas e práticas para o dia a dia e dicas úteis para o cuidado com o lar. Entre as sugestões dadas pela coluna estava como retirar manchas pretas de roupas (edição do dia 28/02/1885), usando o pó do café. Já na edição de 15/05/ do mesmo ano, havia a sugestão de como preservar ovos e manteiga frescos por mais tempo. O nome da seção era o nome de um livro que havia sido anunciado na seção *Bibliografia*. Assim, acreditamos que o uso de dicas e receitas tiradas desse suporte funcionava como uma propaganda do livro. A seção circulou com irregularidade, não houve uma sequencia muito longa, sempre aparecia e desaparecia.

Ainda na linha das seções dedicadas especificamente às donas de casa aparecem duas que, no nosso entendimento, fazem parte da busca por hábitos cada vez mais europeus, como também civilizatórios, principalmente, no tocante à higiene e asseio. Surgiram as seções *Higiene*, cujo conteúdo estava voltado para temas diversificados, e, sobretudo, assuntos relacionados à necessidade de asseio. Também fazia parte dos interesses da coluna dicas relacionadas à educação dos filhos, como cuidar da criança na

primeira infância, a relação entre virilidade e hábitos alimentares saudáveis, entre outros. Esse espaço teve uma duração considerável, pelo menos, durante uns dois anos, com algumas interrupções até desaparecer totalmente. A outra seção denomina-se *Civilidade* e apresenta noções de etiqueta, por exemplo, conselhos de como se comportar em determinados ambientes. Sua duração foi muito curta, apenas em três edições do periódico a seção esteve presente e começou dando dicas de como se comportar na igreja.

Constante e fazendo jus ao título, a seção *Variedades* aparece nos primeiros anos de circulação da revista e segue por vários anos com regularidade. Pela diversidade apresentada nos temas, podemos classificá-la entre às dedicadas ao interesse feminino e àquelas informativas ou de curiosidades. Os temas abordados iam de acordo com o colaborador da vez. Quando assinada por Júlia, às vezes vinha com um subtítulo, *Felicidade no lar*. Com esse formato, o conteúdo estava ligado a questões relativas ao bom andamento da vida no lar, abordava temas como a manutenção de pássaros engaiolados, combinando com a decoração da casa, prática reprovada pela colunista; a importância do amor e apego à casa; o perigo para o lar que as más colegas e amigas ociosas podiam causar; a economia e a avareza entre outros temas. Questões de modas sem ser ligadas a toaletes estavam entre as sugestões da colunista. Por exemplo, na edição de 30/05/1885, a dica era sobre animais de estimação. Segundo a coluna, o animal de estimação que estava na moda era o gato.

Sob outras penas, os temas também se caracterizam por serem diversos, indo de discussões filosóficas a curiosidades, passando por narrativas científicas, narrativas de viagem, tradução de peças francesas, perfis, informações sobre grandes obras, questões relativas à língua portuguesa, entre outras. Entre os colaboradores que traziam outras temáticas, até publicação de contos, estão José de Moraes Silva, Lúcio de Mendonça, Mello Moraes, J. Simões. Os temas abordados pelos colaboradores citados, entre outros, traziam discussão sobre espírito e matéria, iniciada em 30/09/1889, e se prolongando por vários números da revista.

A seção *Erros e preconceitos* está incluída no terceiro tipo de seções que se caracteriza por apresentar informações e curiosidades. Nela, o colaborador busca apresentar uma explicação mais científica para aqueles temas que normalmente eram explicados de forma empírica. Entre os temas que a seção procurou esclarecer estavam: o ruído da cigarra, o uso de espartilhos, os elementos que compõem a terra etc. A

duração foi curta, entre 1885 e 1886. Na edição de 15/02/1886, aparece o seguinte texto na seção:

Espuma do mar

Esta matéria branca e porosa que serve para fabricar cachimbos de luxo, não é nenhum produto do mar, como este nome ridículo pode fazê-lo acreditar. É variedade de um mineral chamado Magnesita, composto de uma combinação de silícia e magnésia com pequena quantidade de água. Encontra-se na Turquia, Espanha e nos arredores de Paris: o que serve para fabricar os cachimbos de luxo encontram-se nas margens do Danúbio e em algumas localidades da Ásia Menor. Provinha na origem de um lugar da Alemanha chamado Lummer( *A Estação*, 15/02/1886).

Trazendo informação sobre pessoas notáveis, surgiu, na edição de 15/04/1890, assinada por Ignez Sabino e estreando sobre Sapho, a seção *Esboços e perfis femininos*. A coluna sempre apresentava biografias de mulheres, entre elas, Anna de Commene, Maria de França, Beatriz Galindo e da própria Ignez Sabino.

A seção de passatempo, *A Hora do ócio*, consistia em apresentar charadas e adivinhações para serem descobertas pelo leitor. As respostas deveriam ser enviadas à redação da revista, e quem conseguisse decifrar receberia prêmios. A seção esteve presente desde os primeiros anos de circulação de *A Estação*; estreou em 15/08/1882, deixando de aparecer no mesmo ano. No entanto, anos após o fim da aparição da coluna, os editores a trazem de volta e apresentam o seguinte comunicado: “Interrompida esta secção desde algum tempo para dar lugar a outros assuntos que variassem esta parte do nosso jornal, voltamos a pedido de muitos assinantes a propor enigmas a premio. Para a assinante decifradora daremos uma carteirinha de couro” ( *A Estação*, 15/01/1885).

Já vimos anteriormente que esse espaço era lido por homens, pois, entre os ganhadores do premio, sempre eles estavam presentes. A seção também recebia um número de participação considerável; como já vimos, só os leitores que acertaram um dos desafios da revista foram 83. Se era bem recebido pelo público, por que então suspenderam? Conforme já afirmamos, acreditamos que, no Suplemento Literário, os editores tinham dificuldade em fixar algumas seções e alteravam o seu conteúdo sempre na expectativa de expandir o público da revista. *A hora do ócio* voltou, apresentou novidades: os leitores podiam enviar charadas. Mas não continuou por muito tempo. Na edição de regresso, além da nota já exposta, foram sugeridos os seguintes enigmas:

I

Colocai os números 1 a 64 em quadrado, por tal forma que a soma das ordens tanto verticais, como horizontais, como diagonais seja 260.

II

Poderia ser em forma de quadros

Sempre, sempre em movimento  
 Sem sair do meu lugar  
 Ando apressado e fremente  
 Sem que me canse o andar

(*A Estação*, 15/01/1885).

Na revista ainda estavam presentes notícias e anúncios que eram do momento, como falecimento de pessoas ilustres, acontecimentos importantes. Na edição de 31/05/1888, aparece uma nota sobre a Lei Áurea, há poucos dias assinada pela Princesa Isabel. O fato de ter aparecido a nota tardivamente está ligado à periodicidade da revista, que só circulava dias 15/30 ou 31. Como a Lei foi assinada no dia 13, não deu tempo de aparecer logo no dia 15, pois, na certa a edição já estava pronta. Chamam à atenção a sutileza de como o tema é tratado, e o pouco espaço que é dedicado a ele. Com certeza, os editores tiveram o máximo de cuidado com o trato da questão, pois, como afirma Schwarz (2000), apesar das ideias liberais francesas de liberdade e igualdade estarem no discurso dos brasileiros, a nossa sociedade ainda era mantida pelo trabalho escravo. Como o modo de pensar não se muda por decreto, os editores preferiram a sutileza no trato da questão, já que, provavelmente, grande parte das sinhazinhas que liam a revista gostariam muito de continuar sendo servidas pelas escravas. A tímida nota apresenta a Lei como um gesto de justiça, mas também de caridade, fruto então da bondade do branco:

*A Estação* congratula-se especialmente com as suas leitoras pelo grande ato de treze de maio, a Lei que aboliu a escravidão no Brasil. Esta Lei de justiça implica também um sentimento de caridade, e a caridade é o característico da alma feminina (*A Estação*, 31/05/1888).

Ocorriam também casos de edições especiais, cujo tema abordado era aniversário de morte de escritores. O terceiro centenário da morte de Camões mereceu edição especial. Deste número, participaram Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Guilherme Belegrande, Sylvio Romero, Theófilo Dias, Casimiro de Abreu, entre outros nomes importantes das letras. Acontecimentos envolvendo colunistas da revista ganhavam destaque no periódico. Sendo Machado o protagonista, encontramos dois eventos. O primeiro, a nota de um jantar que houve em homenagem ao escritor pela passagem do aniversário da coletânea de poemas *Crisálidas*, já citada no segundo capítulo. A outra, parabenizando o autor de *Quincas Borba* por ter recebido uma comenda do Império. Na edição de 30/04/1888, apareceu a seguinte nota:

O nosso ilustre colaborador e amigo Machado de Assis acaba de ser agraciado com o oficialato a Ordem da Rosa. Congratulamo-nos com o Governo Imperial

por esse ato, que o honra ainda mais ao fino inexcedível prosador e poeta, cujo nome há tanto tempo enobrece o Suplemento Literário de *A Estação* (*A Estação*, 30/04/1888).

Nos últimos anos em que percorremos, página a página, o periódico de Lombaerts, percebemos a redução do número de seção, sem, contudo, serem reduzidas as páginas do periódico. Sempre os editores colocavam notas avisando o acréscimo do número das páginas de moldes, como ocorreu na edição de 15/11/1886. A nota avisava as leitoras que, a partir do próximo número, 30/11/1886, o número de páginas com moldes seria aumentado. De 1886 a 1891, as colunas que se mantêm regulares no Suplemento Literário são: a de abertura, dedicada à ficção, durante quase todo esse período, trazendo a publicação de *Quincas Borba*, exceto algumas vezes em que o romance foi interrompido; *Variedades*, menos regular e apresentando, nesse período, assuntos relacionados à História, contos ou discussões filosóficas, na maioria das vezes, sob a pena de J. de Moraes Silva ou Lúcio de Mendonça; a *Croniqueta*, de Arthur Azevedo; *As nossas gravuras* e a seção sobre teatro. As demais que surgiam de vez em quando, como *Esboços e perfis*, *Nossa casa*, apareciam e circulavam por pouco tempo.

Ao ver a diminuição no espaço dedicado à mulher dona de casa, nesses treze anos em que acompanhamos o periódico e, mais especificamente, durante os cinco anos em que *Quincas Borba* ocupou suas páginas, cremos que o Suplemento Literário foi mudando ano a ano, tornando-se cada vez mais dedicado a questões ligadas à arte, cultura, informação, conhecimento de mundo, deixando de lado o viés de revista apenas dedicada a senhoras donas de casa e de moda. Se prestarmos a atenção às seções que apareciam no Suplemento, durante os seis primeiros anos de circulação de *A Estação*, percebemos que a presença de colunas ligadas à mulher dona de casa era bem mais constante. Estavam presentes *Economia doméstica*, *Livrinho de família*, *Higiene* e ainda *Variedades* que, nas primeiras aparições, trazia mais temas de interesse desse público específico. No entanto, nos últimos anos, a partir de 1886, as colunas que se tornaram fixas no Suplemento estão mais ligadas ao público em geral.

Levando em conta a experiência dos Lombaerts com periódicos no mundo inteiro, acrescido a isso o conhecimento que os editores tinham do mercado brasileiro, não nos parece descabida a ideia de que houve, ao longo dos anos, uma tentativa de ampliação do público, como também, a inclusão de mais de um perfil de leitora na revista. Lombaerts sabia que já tinha público certo junto às damas elegantes, preocupadas em estar em dia com o mundo da moda. É tanto que os editores diminuíam

as seções ligadas a dicas para o lar, mas, em contrapartida, aumentavam os moldes que traziam a tendência da moda em Paris. Já no Suplemento deu mais espaço à ficção – espaço tão fixo no Suplemento, quanto às tendências de moda na primeira parte da revista - e buscaram assuntos que chamassem a atenção do público em geral e daquelas senhoras cuja preocupação não fosse apenas a de não encher de lama os toaletes, quando fossem desfilar pelo seu mundo, a Rua do Ouvidor e adjacências.

Buitoni (2009) afirma que, no Brasil, o impresso dirigido ao público feminino originou-se relacionado a papéis tradicionalmente circunscritos ao lar e à religião, ampliando-se posteriormente à moda para atender às necessidades do capitalismo. Salienta a autora que, pelo fato de a imprensa feminina está sempre ligada às artes domésticas e à literatura, ela nasceu complementar e revestida de um caráter secundário. Partindo dessa premissa e após termos passado em revista vários anos de *A Estação*, acreditamos que o desaparecimento paulatino de seções ligadas às artes domésticas no seu Suplemento Literário está relacionado a uma tentativa dos editores de tirarem do periódico esse caráter secundário, complementar, dando à publicação um ar mais sério e menos frívolo.

Essa forma como é vista a imprensa feminina no século XIX, segundo Buitoni (2009), e que perdura até os nossos dias, segunda imprensa, imprensa complementar, está intrinsecamente ligada à mulher nela é representada que, conforme afirma a pesquisadora, sempre aparece inserida em um mundo paralelo, o chamado “mundo feminino”, alheio ao mundo real, concreto. Nessa representação, assevera a estudiosa, a mulher é descrita segundo atributos abstratos que a tornam um ser frágil, idealizado. A representação da mulher presente em *A Estação*, embora oscile entre vários perfis, visando a leitores com diferentes interesses de leitura, conforme vimos no passeio feito pelas seções, são alusões feitas à mulher de forma geral, estando ligadas a abstrações, presentes no tratamento e nos atributos que são destacados: a beleza, a elegância, a caridade, a gentileza, entre outros, e ainda no isolamento que a revista faz ao que se refere a temas que não estariam ligados ao suposto “mundo feminino”, como, por exemplo, quando se tratava da política.

Independente dos leitores que figuravam nos periódicos do século XIX, o suporte revista foi uma das principais formas de circular o impresso no país nesse período. Levado por questões como o baixo poder aquisitivo da população, o que tornava inviável a compra de livros pela maior parte dos leitores, funcionou a revista como meio de divulgação da literatura no país (Martins e De Luca, 2008). No caso das

revistas, as autoras salientam que, além da acessibilidade, o caráter de leitura ligeira, amena e ainda acrescida das ilustrações tornou bem adequado esse suporte ao consumo de uma população sem tradição de leitura, como a população brasileira. Assim, conhecer as formas de circulação do texto literário na época e as maneiras como os leitores se apropriavam deles é reconstruir a história da leitura e dos leitores de um dado período (Barthes, 1987).

Martins (2008), comentando a importância das revistas como fonte histórica, enfatiza que a pertinência desse gênero de impresso como testemunho é válida se levarmos em consideração critérios como as condições de produção, de negociação, das revoluções técnicas e a natureza do capital neles envolvidos. Após revistarmos esses critérios em *A Estação*, afirmamos que a revista ressignifica - no sentido de termos acesso às condições de produção e circulação a que estava condicionado o autor, e sendo a produção para o jornal também passível de análise - parte da produção de Machado de Assis, sobretudo *Quincas Borba*, em sua versão primária, publicada nas páginas desse suporte. Nossa próximo passo, após vermos *Quincas Borba* em *A Estação*, é fazermos o processo inverso: analisar em que medida está *A Estação* em *Quincas Borba*. Que leitor figurado escorrega das páginas do periódico e vai parar no romance de Machado, e como o autor dialoga com esse (s) perfil (is) de leitor (es) presente no periódico, conforme acompanhamos seção a seção da revista. Veremos também como está presente a moda lançada no periódico na narrativa machadiana. Vamos às páginas do romance, ou melhor, da revista, já que usaremos para análise a edição que nela circulou.



*A Estação*, 15/03/1889.

## 4º capítulo: *A Estação em Quincas Borba*

---

Não sei se disse que isto se passava na casa de uma baronesa, que tinha a modista ao pé de si, para não andar atrás dela (ASSIS, Obra Completa, 1997, p. 556).

### 4.1. Novos tempos, novos costumes

O Século XIX viveu revoluções que transformaram o panorama do mundo em vários setores da sociedade: política, economia, costumes e também nas artes. As mudanças ocorridas neste período, impulsionadas principalmente pelas Revoluções Francesa e Industrial, mudaram o modo de vida não apenas da Europa - palco das duas Revoluções -, mas também do resto do mundo. Esses dois grandes acontecimentos, além de propiciar modos de vida distintos dos padrões anteriores, ligados à nobreza e à estratificação social, que não permitiam mudanças de classe nem de forma de vida, trouxeram a oportunidade de novas classes ascenderem ao poder, como ocorreu com a burguesia, e com isso outros padrões de vida e de arte foram surgindo.

Para Peter Gay (2001), o período dessas grandes revoluções é marcado pelo crescimento das cidades, expansão do comércio e das indústrias, que fizeram surgir profissionais de vários setores: funcionários de fábricas, de escritórios, do comércio. Avaliando o período dessas revoluções na Inglaterra e as transformações que elas fomentaram no dia a dia das pessoas, sobretudo no período do reinado da rainha Vitória, iniciado em 1837 e que perdurou até o início do século XX, mais precisamente, 1901, o autor ainda destaca que, com as mudanças ocorridas na Inglaterra, na chamada Era Vitoriana, e o crescimento da indústria e do comércio na Inglaterra pós – Revolução Industrial, foram surgindo novos pontos de trabalho que careciam de profissionais que atendessem ao mínimo de qualificação exigido pelo novo panorama: datilógrafos, secretários, guarda-livros, vendedores, entre outros.

Para que se atendesse às novas necessidades que o crescente mercado exigia, foram feitas campanhas para diminuir o analfabetismo, como também, foram abertas escolas primárias e secundárias, visando à formação de recrutas que estivessem aptos às necessidades do comércio, no século XIX (Gay 2001). Estaria então consolidada a nova classe, a burguesia, que, segundo Gay, não apresenta homogeneidade, já que era composta de grupos que vão de grandes empresários e financistas a assalariados. Acrescenta o autor que essas mudanças na pirâmide burguesa eram, simultaneamente, causa e consequência de inovações em toda a sociedade vitoriana. Salienta o autor que,

na medida em que as invenções aceleravam as viagens, e os correios, havendo a identificação das doenças e a modernização da produção, o choque do novo se tornava a assinatura da era. Para ele,

não foram apenas a política e a religião, a tecnologia e a vida urbana que precisaram reagir. As artes, a música e a literatura mostraram-se igualmente voláteis. Mapas para a conduta, a política – e o gosto –, como guias de boas maneiras e de eficiente administração doméstica, ameaçavam tornar-se obsoletos antes que edições revisadas fossem produzidas. A explosão populacional alterou radicalmente as dimensões do mercado e introduziu uma guerra não prevista entre os empregadores e os empregados; milhões emigraram do campo para a cidade ou cruzaram o oceano, inchando e transformando os povoados em cidades médias, e as grandes cidades em imensas aglomerações inéditas desde a antiga Roma (GAY,2001, p. 16).

A nova classe, agora com poder econômico, necessitava de refinamento e de se educar, para frequentar os mesmos ambientes e ter os mesmos privilégios que os nobres. Ela surge desejosa de consumir tudo que o capital recém-conquistado podia lhe oferecer. Mas, relembra Gay, as pretensões da burguesia não se restringiam ao simples ato do consumo, na maioria das vezes, criticados por anti-burgueses, como sarcasticamente dizia Zola, “se vestem com as melhores roupas do domingo para comer um melão” (apud Gay, 2001). Além de ostentação do luxo, estava nas aspirações da nova classe também *status*.

Embora a expressão *Era Vitoriana* refira-se a um momento vivido na Inglaterra, já próximo à segunda metade do século XIX, estendendo-se até o início do século XX, mais precisamente até 1901, Gay destaca a influência que o período causou não apenas aos súditos da rainha Vitória, mas sobre toda a Europa. Para ele, o uso do termo vitorianos, independente do seu contexto original na Inglaterra, pode ser estendido para nomear as mudanças ocorridas nos vários segmentos do mundo ocidental civilizado. Argumenta o autor que, apesar das ideias nacionalistas estarem presentes nos outros países, pois ainda se vivia numa era de nacionalismo, assim como o comércio, as ideias, as invenções, as obras de artes ou a música também cruzavam as fronteiras. Havia no período uma alta e uma baixa cultura cosmopolita:

Os poetas e os filósofos românticos franceses e ingleses tomavam empréstimos de seus colegas alemães; as óperas viajavam com facilidade pela Europa; numa era de exposições internacionais, os pintores e os escultores tiravam proveito do exemplo de artistas estrangeiros; a literatura naturalista francesa deixou a sua marca em romancistas e dramaturgos da Escandinávia à Itália. Pelo menos para o rico, a cultura de consumo estendia-se de Londres a Milão, sem esquecer Paris e Chicago (2001, p.32).

Ele lembra que até mesmo as revoluções eram produtos de exportação, pois os burgueses vitorianos tinham em comum a memória da Revolução Francesa que moldou a consciência política europeia e, em certa medida, a americana.

No Brasil, mesmo estando desambientadas aqui, sobretudo as ideias francesas, visto que a nossa sociedade ainda era marcada pelo trabalho escravo, as novas ideias também aportaram. O modelo de sociedade consolidado na Europa e em todo mundo ocidental passou também a influir nos hábitos da burguesia que lentamente surgia no Brasil. A nova classe aqui instaurada lia romances franceses, ia a teatros, consumia a moda vinda de Paris, frequentava óperas e construía palácios, refinava-se, adquirindo, pois, novos hábitos, desde a segunda metade do século XIX (Faoro, 2001).

Faoro, discorrendo sobre o Brasil do Segundo Reinado até as primeiras décadas do século XX, afirma que a característica principal da sociedade brasileira do período é o dualismo entre um modelo social que representava o estamento, cujo símbolo é a aristocracia, e a nova classe que emergia composta por comerciantes, banqueiros, capitalistas, ou seja, a burguesia que, apesar de construir grandes fortunas, não governava, apenas se juntava à classe que representava o estamento para ganhar prestígio. Ele assegura:

Nitidamente, há uma estrutura de classes – banqueiros, comerciantes e fazendeiros – sobre outra estrutura de titulares, encobrindo-a e esfumando-lhe os contornos. É a camada da penumbra que decide os destinos políticos, designa deputados e distribui empregos públicos. São as ‘influências’, os homens que mandam, que se entendem com os executores e dirigentes das decisões do Estado. Duas faixas se separam, com clareza, no conteúdo e no conceito, na ação social, não raro entrecruzando-se e se confundindo (FAORO,2001, p.14).

Gledson, analisando a sociedade brasileira desta época a partir do romance *Quincas Borba*, comenta que o Brasil na época vivia uma mudança de uma sociedade mais estratificada para outra mais fluída, embora relativamente. Salienta o estudioso inglês que já se tornava possível no Brasil da época a ascensão social, seja por intermédio do recebimento de uma herança, por meio de negócios ou até mesmo um casamento. Novas forças vinham então surgindo na sociedade brasileira: banqueiros, prósperos comerciantes, donos de pequenas indústrias, entre outras.

Semelhante à burguesia europeia, a brasileira não estava satisfeita apenas com o dinheiro, ela queria também *status*, pois, segundo Faoro (2001), apenas dinheiro não assegurava prestígio, embora fosse ele pré-requisito mínimo para o seu possuidor chegar à condição de ilustre. Para que alguém de origem humilde chegasse a ser ilustre,

notável, na sociedade da época, deveria vir, junto ao dinheiro, títulos de nobreza. Acrescenta Faoro (2001) que esses títulos eram dados pela coroa mediante critérios que o candidato a tal honraria deveria possuir, além de, claro, estar próximo da classe que legitimava o novo rico como nobre:

Não se outorgava um título sem que o agraciado pudesse manter certo estilo de vida, de modo a honrar a tradição da nobreza. Um barão não poderia sofrer aperturas econômicas, nem mendigar ou se arrastar pelas casas de penhores. A baronia sofria um exame prévio, que definia a habilitação para o ingresso no estamento, com a *inspeção* (grifo do autor), acaso escrupulosa ao tempo de D. Pedro II, em que não se desprezavam os padrões da moralidade convencional. (...) Cobria o Império, com os títulos nobiliárquicos, as camadas sociais existentes, com os dourados de uma nobreza de ficção. Não bastava ser rico, fazendeiro ou comerciante, para obter a baronia, nem esta era a consequência daquele estado. Incorporava, transformando; abraçava, assimilando. Do fazendeiro, fazia um fazendeiro do Império; do comerciante, um comerciante do Império. Aceitava as classes como fundamento, mas só as legalizava, legitimando-as socialmente, para integrá-las na ordem política (Faoro, 2001).

O estudioso dá destaque ainda ao êxodo das fortunas rurais que viviam um momento de urbanização, deixando assim a casa grande e vindo a habitar suntuosos palacetes na Corte, centro de tudo na época. Ele enfatiza as grandes mudanças vividas pela capital fluminense na última metade do século XIX:

Foram cinquenta anos de vibração econômica, de definitiva ascendência do café, da criação dos bancos, das primeiras tentativas industriais, da extinção do tráfico, da abolição, do emprego da mão de obra livre nos campos e nas cidades. Muita gente enriqueceu, muita gente se arruinou, ao tempo da abertura das estradas de ferro e das vivas transformações urbanas. O Rio de Janeiro expande-se: torna-se uma grande metrópole com seus 450.000 habitantes em 1890 (FAORO, 2001).

As novas classes que foram surgindo, ganhando espaço, apesar da dependência em relação à classe que dominava o poder político, precisavam ter os mesmos costumes que a classe detentora dos privilégios: ir a bailes, teatros, exibir-se em carruagens. Os hábitos deveriam nobilitar-se, pois, como reforça Faoro (2001), uma classe sempre imita a outra.

Todas as mudanças ocorridas na Europa, com repercussão no resto do mundo ocidental, inclusive no Brasil, afetaram não apenas a vida econômica dos países. A vida e os costumes da população também foram bastante afetados. Como assegura Mello e Souza (2009), o advento da burguesia e do industrialismo, levando ao surgimento de carreiras e profissões liberais, fizeram surgir um novo estilo de vida que causou interferência também na moda, sobretudo no foco que ela teria a partir do século XIX.

Assegura a autora que, se antes o assunto também dizia respeito ao público masculino, no século XIX, devido às mudanças na economia e na possibilidade de ascensão das classes, o homem deixou de lado a indumentária e passou a se preocupar apenas em competir pela carreira. Com isso, o modo de se vestir masculino se uniformizou, e o interesse pela elegância e luxo da moda virou assunto do interesse exclusivamente feminino.

Assim, toda a ostentação e o luxo que a nova classe pretendia apresentar nos salões ficavam por conta das mulheres. O poderio econômico e a situação de classe do homem passaram a ser exibidos através das vestimentas femininas. À mulher cabia um papel até contraditório: por um lado, devia exibir-se nos salões; por outro, não tinha direito à carreira e estava ainda limitada a obter sucesso e notoriedade apenas através do casamento, para isso tendo a obrigação de se mostrar bela, exibir nos bailes belos braços e ombros, como parte da glória alcançada pelo marido (Mello e Souza, 2009).

Não havendo então perspectiva de carreira, nem de vida própria para a mulher, no período, a única forma de expressão que lhe restou foi a moda. Além de forma de expressão, ela permaneceu sendo a grande arma de afirmação do indivíduo dentro do grupo (2009). Destaca ainda Mello e Souza (2009) que o advento da burguesia, a melhoria nas vias de comunicação, os figurinos presentes em jornais e revistas, que chegavam às mais longínquas regiões do Império, fizeram com que a moda, antes apanágio de uma classe, se difundisse fora dos grandes centros e alcançasse outras classes.

Outro fato importante que ocasionou mudanças no cotidiano da mulher branca, no século XIX, foi o desenvolvimento da indústria no Brasil. Isso resultou em sua libertação de uma série de tarefas antes por ela exercidas no âmbito doméstico. A mulher burguesa se viu cada vez mais sem ter em que ocupar a maior parte do seu tempo, podendo então dedicar-se às futilidades da moda. Comenta Mello e Souza:

O centro urbano fornecia com mais facilidade o pão, a fazenda, a renda, o vestido feito, o chapéu, e a crescente especialização das funções criava uma série de novos empregos, tanto nas fábricas como nos lares, preenchidos pelas mulheres do novo proletariado (2009, p.89).

Com o objetivo de estar na moda, quer seja com a finalidade de conseguir um bom casamento no caso das solteiras, quer seja, pura e simplesmente, para ostentar o luxo e riqueza nos salões, tornou-se a grande preocupação das mulheres do século XIX.

No Brasil, a urbanização das cidades, a migração das fortunas rurais para as cidades (Faoro, 2001) levaram as mulheres a ampliar o seu universo. Freyre (2004) afirma que elas já saiam às ruas em busca dos ornamentos para os seus toilettes. Essa busca tinha endereço certo, quando se tratava das mulheres da Corte, a Rua do Ouvidor e adjacências. Antes, afirma o sociólogo, as mulheres ficavam presas na casa-grande, aguardando a passagem de um mascate pelas fazendas, para que elas pudessem adquirir os acessórios necessários para suas vestimentas (2004).

Possuidoras de cabedais financeiros, com tempo para se dedicar à leitura e a outras atividades exigidas pelo novo estilo de vida, as mulheres logo se tornaram alvo dos jornais e revistas de moda da época, que buscavam satisfazer às necessidades de consumo e de entretenimento das novas classes. Conforme lembra Sodré (1998), o público leitor, no século XIX, era composto, em sua maioria, por mulheres e estudantes, já que os homens, na maior parte, se preocupavam em construir carreira e fortuna. A escassez de leitores, no período, sempre preocupou os profissionais ligados à *letra redonda*.

Além de haver um número reduzido de pessoas que liam, pois, conforme censo de 1872, o número de analfabetos era bem maior do que se imaginava<sup>40</sup>. Entre aqueles disponíveis, nem todos eram aptos a ler literatura. Especificamente entre o público feminino, os hábitos de leitura eram predominantemente ligados ao já citado viés moda/literatura, binômio que deu origem à imprensa direcionada às mulheres no Brasil (Buitoni, 2009).

Nesse viés, seguido por décadas pela imprensa direcionada às mulheres, havia um cuidado do mercado editorial em satisfazer sempre as necessidades das damas elegantes da época, o que tornou o conteúdo dos periódicos voltados para as leituras de entretenimento, priorizando o sonho e a fantasia, como também, a leituras utilitárias ligadas aos afazeres domésticos, à religião, ficando as revistas encarregadas de dar lições de boa conduta, de como ser boa esposa e boa cristã, além de deixá-la em dia com a moda.

Conforme já apresentamos no início deste trabalho, eram nesses periódicos e para esse público que primeiramente escreviam os autores do século XIX. Félix Pacheco<sup>41</sup> (2006), em resposta à enquete realizada por João do Rio, em 1904, comenta que toda a

<sup>40</sup> No primeiro capítulo expomos alguns números desse censo.

<sup>41</sup> Advogado, poeta, político e tradutor. Nasceu no Piauí, mas viveu durante muito tempo no Rio de Janeiro. Colaborou para vários jornais no Rio e foi co-proprietário do Jornal do Comércio.

melhor literatura dos últimos trinta e cinco anos fez escala pela imprensa. O primeiro público imaginado pelos autores no momento da produção de seus escritos eram os leitores assinantes ou não desses periódicos, tornando-se necessária a adequação da pena a esse leitor.

Segundo Mello e Souza (2009), os romancistas do século XIX não ficaram alheios a esse público que lhe era disponível no momento de produção de suas obras. Além de a moda estar constantemente representada em outras formas de arte, como a pintura, com bastante sensibilidade, os romancistas captam, nos meios elegantes, o acordo da matéria com a forma, da roupa com o movimento, a perfeita simbiose que a mulher da época vivia com a moda. Acrescenta a autora que o mesmo figurino que salta das pranchas de moda está presente nos romances do século XIX. Assim, no caso do romance *Quincas Borba*, os modelos de toaletes saiam da seção de moda da revista e vinham parar nas páginas do romance machadiano. Vale lembrar que, como ressalta Chartier (2003), o impresso nem sempre estava relacionado ao livro, e a leitura antes passava por outras formas de impresso diferente do livro. Assim, nas mesmas páginas que desfilavam as pranchas de moda, desfilavam também os modelos nos personagens criados pelos romancistas do século XIX, visto que, praticamente, todos eles colaboravam para revistas femininas ou para seções de jornais direcionadas a esse público. Mello e Souza ainda comenta o conhecimento que os autores apresentavam a respeito do gosto na época:

Os [romancistas da época], verdadeiros peritos em matéria de roupa feminina, comprazem-se em descrições detalhadas de mangas, decotes, roupões frouxos, numa verdadeira volúpia de posse à distância. Conhecem o nome das fazendas, a bela nomenclatura das cores, ajustando aos corpos, com habilidade de modistas, fofos, apanhados e rendas (2009, p.72).

Os assuntos relativos ao seu tempo, os romancistas observavam nos salões e traziam para as suas páginas. Até porque os autores escreviam primeiro para agradar aos leitores dos periódicos da época, seus contemporâneos que pagavam a assinatura dos jornais. Para Ribeiro(2008), mesmo que um romance atravesse as barreiras do tempo e do espaço, ele encontra a sua realidade na cadeia social que o une ao seu leitor, pois, acrescenta o autor, sendo o escritor um ser histórico, dificilmente seu horizonte de expectativa buscará um leitor fora de sua própria existência histórico – social. É então em seu meio social que os autores vão pensar primeiro quando produzem uma obra. Salienta Ribeiro:

É evidente que, sendo o escritor um ser histórico, dificilmente seu horizonte de expectativas estará buscando um leitor fora do quadro de sua própria existência. Ou seja, parece difícil, fora de um absenteísmo de tom aristotélico e artificial, que o romancista esteja a escrever para a posteridade. Ainda que subjetivamente assim o deseje e que lhe possamos dar crédito quanto à sinceridade de suas intenções ele estará condenado aos leitores contemporâneos à edição dos seus textos, até por que isto é a única realidade, no que se refere a público, a que ele tem acesso. Ainda que isto não impeça sua leitura em outros espaços e em outros tempos, o ato de produção estará inevitavelmente marcado pela irredutível historicidade das relações sociais dentro das quais o romance é concebido(2008, p.38).

Ele lembra ainda que a forma romance é fruto de um conjunto de relações denominada público/leitor e existe como resultado de um processo histórico de construção do imaginário social, em que o jogo, sempre mediado por meios de edição, entre leitores e escritores, é elemento que determina as formas de relação entre si. Para ele, fatores como a circulação e o consumo influenciam decisivamente nas formas de romance que se quer produzir em uma determinada conjuntura histórica.

Se os autores estão tão ligados ao seu momento histórico e às condições de produção e de circulação em que vão produzir suas obras em edição em livros, apresentando maior possibilidade de ficar para a posteridade, o que dizer das primeiras edições das obras que circulavam nos periódicos da época? Dado o caráter temporário do jornal, ao produzir ficção em série, os autores estavam, usando o termo de Ribeiro(2008), ‘mais condenados ainda ao seu tempo’ e aos seus contemporâneos. Mais que isto, havia até um leitor historicamente situado para aquela produção que era o assinante dos periódicos a quem eles deviam satisfazer as necessidades de qualquer natureza.

É justamente refletindo, a partir dessa ligação intrínseca entre o autor e o seu público contemporâneo, que acompanharemos em que medida a revista *A Estação* influenciou o imaginário de Machado de Assis, ao escrever *Quincas Borba*, a construção de personagens e de costumes presentes no dia a dia dos seres criados pelo autor carioca nas páginas do periódico. Ressaltamos que servirá, como objeto de estudo, apenas a edição publicada na revista, pois acreditamos que, como já mencionamos, devido ao caráter de duração pequena do suporte jornal, o autor estava ‘mais condicionado’ aos leitores do seu tempo e às condições de produção que lhes eram oferecidas.

Nas páginas de *A Estação*, Machado publicou 37 contos, além de textos de gêneros variados, ao longo dos anos em que foi colaborador assíduo da revista e, como já citamos no terceiro capítulo deste trabalho, uma espécie de orientador literário do

Suplemento dedicado à literatura. Publicou também, no período de 15 de junho de 1886 a 15 de setembro de 1891, de forma seriada, o romance *Quincas Borba*. No final do mesmo ano, com cortes que tornaram o texto mais ambíguo e aberto a muitas interpretações (Jobim, 2011), saiu pela Garnier a edição do romance em livro. Os motivos que levaram o autor a fazer cortes e modificações, quando lançou a narrativa em livro, discutiremos no quinto capítulo.

O porquê do período tão longo que o autor levou para escrever o romance, precisamente, cinco anos e três meses, intrigou até hoje grande parte de sua crítica. Nomes de estudiosos como Lúcia Miguel Pereira (1998), John Gledson (1986) e Crestani (2008) já trouxeram contribuições a respeito do assunto. No entanto, no tocante às dúvidas e suposições levantadas pela crítica, elas não tratam apenas do tempo que durou a escrita; buscam respostas também para as várias interrupções na publicação que ocorreram durante os cinco anos em que a obra ocupou as páginas de *A Estação*. Foram muitas as ocasiões em que o romance deixou de circular, algumas apenas por um número da revista, e outras, por meses, a narrativa esteve ausente do periódico.

Para Lúcia Miguel Pereira (1988), há duas opções que podem justificar tais ausências: falta de inspiração ou falta de tempo. Crestani (2008) acredita que o autor de *Quincas Borba* sentiu dificuldades em relação ao espaço que a revista de Lombaerts lhe disponibilizava, bem menor que o espaço que ele ocupava em *O Jornal das famílias*. Já Gledson (1986) considera a experiência de publicar *Quincas Borba* seriado da mesma forma que publicou *Memórias Póstumas de Brás Cubas* falha. Para ele,

Uma simples comparação da trama e da estrutura dos dois romances comprova mais detalhadamente essa firmação. O primeiro tem muitos e importantes personagens menores – Marcela, Eugênia, Dona Plácida, Prudêncio etc. – mas nenhum deles desempenha um papel essencial na trama. Dona Plácida é uma aparente exceção porque, sem ela, Brás proclama, seu ninho de amor na Gamboa não poderia existir. No entanto, o próprio fato de ele proclamar sua indispensabilidade tem sua ironia – ela é, ao contrário, totalmente dispensável. Mas, com *Quincas Borba*, ocorreu uma mudança fundamental; agora, no centro da trama, há um personagem diferente, talvez não menos egoísta, mas bem menos talhado para o papel de explorador do que Brás – Rubião. Na série de acontecimentos que se seguem à sua perda de juízo, muitos personagens têm um papel a desempenhar e, no processo, vemos a interação de um grupo de pessoas, não apenas com o próprio Rubião, mas entre si: um microcosmo social, na verdade (1986, p.66).

O estudioso britânico considera que o ponto de partida de Machado para a escrita do romance foi a crise política pela qual o Império passou no final da década de 60 e início da de 70. Para comprovar sua hipótese de leitura, Gledson apresenta datas e

estabelece comparações entre a versão publicada na revista e a versão publicada em livro.

Segundo Chartier (2009), a obra jamais pode ser a mesma quando escrita de formas diferentes. Ele comenta ainda que, quando se muda o suporte em que uma obra se apresenta, muda-se também o horizonte de expectativa dos editores, projetando então para ela um novo público, mudando-se também os sentidos. Não nos vamos deter agora na projeção deste novo leitor que ocorre pela mudança de suporte. Isto será objeto de estudo do quinto capítulo. Mas, apesar da importância do artigo de Gledson e da pertinência quanto ao estudo minucioso de datas na comparação que o autor faz das duas versões do romance, não sabemos até que ponto Machado traria a discussão um tema exposto há mais de dezesseis anos atrás para um público que, a primeira vista, não estaria predisposto a discutir nem os assuntos políticos do dia. Por outro lado, salientamos mais uma vez, há muita pertinência em fatos ocorridos na vida do personagem principal que podem ter interessado ao autor, e Gledson faz um apanhado interessante desses fatos.

Quanto à hipótese de Crestani sobre dificuldade de adaptação a um espaço menor, não acreditamos que Machado - no momento em que começou a publicar *Quincas Borba* seriado – já presente nos principais periódicos do país há mais de trinta anos, apresentasse dificuldades em publicar romance seriado. Com *A Estação*, Machado já colaborava há sete anos, estando então habituado ao espaço que a revista lhe disponibilizava. Só romances, em jornais e revistas, o autor já havia publicado *A mão e a luva* (*O Globo*); *Iaiá Garcia* (*O Cruzeiro*); *Helena* (*O Globo*), e *Memórias Póstumas de Brás cubas* (*Revista Brasileira*), além de contos longos, como *Casa Velha*, presente nas próprias páginas de *A Estação*.

No que se refere ao fator tempo ou ausência de inspiração alegados por Lúcia Miguel Pereira, não descartamos totalmente o primeiro, tendo em vista que o autor, durante o período em que estava publicando o romance, colaborava de forma assídua com *A Estação* e *A Gazeta de Notícias*. Somadas essas colaborações ao trabalho que ocupava na Secretaria da Agricultura, percebe-se que ele não dispunha de muito tempo, fato que, segundo as suposições de Lúcia Miguel, pode tranquilamente o ter levado a prolongar o romance. Já na falta de inspiração, não acreditamos, visto que o autor durante o mesmo período publicou contos em outros suportes que são considerados verdadeiras obras primas, como “Um homem célebre”, “O caso da vara”, “Mariana”,

todos na *Gazeta de Notícias*; e muitas crônicas, neste mesmo suporte, consideradas as melhores dele.

Levando em consideração o fato de que, mesmo pensando em leitores futuros, o autor, ao produzir uma obra, está preocupado primeiro com as condições de circulação e consumo e com os leitores seus contemporâneos, cremos que aí se expliquem as dificuldades do autor na escrita de *Quincas Borba*. Como foi visto anteriormente neste trabalho, mesmo que aparentemente o perfil de leitor projetado pelos Lombaerts para a sua publicação esteja bem definido no edital de abertura da revista, a observação ano a ano das seções do Suplemento Literário, onde circulavam as produções em prosa, nos revelou que não está tão claro esse leitor e que, a cada ano, vai se tornando mais oscilante e diversificado, com as constantes mudanças de seções, sobretudo com a diminuição daquelas dedicadas ao público feminino. Acreditamos que assim como as modificações constantes nas seções do suplemento indicavam a dificuldade dos editores em saber quem era realmente os leitores do suplemento, Machado também teve dificuldades em saber para quem estava escrevendo *Quincas Borba*. Desta dificuldade e oscilação, ocorrem as várias paradas ao longo dos cinco anos da publicação, como também as modificações feitas na edição em livro.

Durante o período em que o romance esteve presente nas páginas de *A Estação*, a narrativa machadiana abria a parte dedicada à literatura ficcional. Conforme vimos na apresentação do periódico, as narrativas ficcionais vinham logo após a parte sobre modas. Normalmente, aparecia o nome Literatura. Em seguida, o nome do romance, a palavra continuação e seguiam-se os capítulos:

15 DE MARÇO DE 1889	A ESTAÇÃO (Edição para o Brasil)	XVII ANNO, N. 5
LITERATURA — QUINCAS BORBA CXIII	<p>De tarde, foi Rubião ao enterro do Freitas. Quando entrou na sala mortuária, todas as atenções voltaram-se ao cadáver para ele. A velha mãe, erguendo-se a custo, beijou-lhe as mãos, por mais que elle as recusasse. Vendo que ia ajoelhar-se também, Rubião impediu-a a tempo, suspendendo-a e abraçando-a commovido. Esse acto do nosso amigo encheu de admiração os convidados, sabedores todos da afetição que tinha ao defunto, e dos benefícios que fizera á mãe naquelles dias de miseria. Um delles ousou apertar-lhe a mão; depois a um canto, baixinho, contou-lhe a injustiça da demissão que recebera, dias antes; demissão acintosa, por causa de intrigas...</p> <p>— Imagine V. Ex. que aquillo é (com perdão da palavra) um covil de bandalhos...</p> <p>Chegou a hora de sair o enterro; as despedidas da mãe foram dolorosas; beijos, soluços, exclamações, tudo de mistura e luctuante. As mulheres não conseguiram arrancá-la dali; foram precisos dous homens e o emprego da força; ella gritava e forcejava por tornar ao cadáver: meu filho! meu pobre filho! Depois as amigas pegaram dela e a levaram para dentro. Sacaram os martelos, surdamente, pregando o caixão: pau, pau, pau, pau, pau.</p> <p>— Um escândalo! O próprio ministro dizem que não gostou do acto; mas V. Ex. sabe, para não desmoralizar o director...</p> <p>Rubião accedeu no prelúdio que lhe faziam de pegar em uma das argolas, e deixou o demitido. Fora, muita gente parada; os vizinhos às janelas, debruçavam-se uns sobre os outros, com os olhos cheios dessa curiosidade que a morte inspira aos vivos. Ao demais, havia o <i>coupé</i> do Rubião, que se destacava das caleças velhas. Já se faltava muito daquelle amigo do final, e a presença confirmou a noticia. O defunto era agora apreciado com certa consideração.</p>	17
	A Estação 15/03/1889	

Durante a circulação do romance, houve muitas interrupções na publicação: identificamos dez ausências, sendo oito delas, curtas, de uma ou duas edições no máximo. Nas outras duas vezes em que o romance não apareceu no periódico, foram por vários números: na primeira pausa longa, o romance apareceu no dia 31 de maio de 1888 e só voltou a ocupar as páginas da revista no dia 31 de outubro do mesmo ano. Foram dez edições da revista sem aparecer um só capítulo de *Quincas Borba*. No período dessa longa ausência da narrativa, apareceram várias vezes, em seu lugar, a seção *Variedades*, que costumava aparecer e desaparecer do periódico constantemente, e, durante várias edições, uma narrativa chamada “Era uma vez um rei Arthur”. Na segunda pausa mais longa, o romance apareceu no dia 31/07/1889 e só reapareceu no dia 30/11/1889. Esteve ausente então durante oito números de *A Estação*. Após essa interrupção, a publicação do romance seguiu regular até o final, em 15/09/1891. Durante essas oito edições em que *Quincas Borba* não circulou, foram publicados contos de outros colaboradores, como Arthur Azevedo, “O Almoço”; “O Caminho da vida”, de Victor Lara. A maior parte das edições em que o romance de Machado estava ausente, o espaço, antes ocupado por ele, passou a trazer uma série de artigos escritos por Lúcio de Mendonça, chamados *Brasileirismos*, cujo tema era a variação do português do Brasil.

Quanto às interrupções menores, a primeira que detectamos foi no dia 31/10/1887. No seu lugar, publica-se um conto assinado por A.B.C, que, para Marlyse Meyer, pode ser o próprio Machado (2001). Nas edições de 30/04/ e 15/05/ 1888, nova interrupção. No primeiro dia aparece em seu lugar um conto de Rogério Brito e na outra edição aparece a seção *Croniqueta*, de Eloy, o herói, pseudônimo de Arthur Azevedo. O espaço que a *Croniqueta* ocupava costumeiramente era logo após a prosa de ficção, ou seja, era a segunda seção do Suplemento Literário. Logo na primeira edição de 1889, no dia 15/01, nova ausência do romance. Em seu lugar aparece uma nota dos editores felicitando os leitores pela entrada do novo ano. Na edição de 31/01/1889 volta a ser publicado, mas, na próxima edição da revista, de 15/02, cede lugar a um conto de Arthur Azevedo chamado *Minha mãe!* Nas duas edições do mês de maio do mesmo ano, o romance mais uma vez não apareceu. Lúcio de Mendonça volta a ocupar o espaço com os artigos *Brasileirismos*. Em junho, o romance circula nos dois volumes da revista, mas novamente se ausenta na edição de 15/07 e reaparece o artigo, *Os brasileirismos*, de Lucio de Mendonça. Volta *Quincas Borba* em 31 de julho e só reaparece em 30/11/1889, conforme já comentamos.

Nos anos de 1888 e 1889, a publicação de *Quincas Borba* foi muito irregular, não apenas pelas paradas longas a que nos referimos, mas também pelas curtas que houve ao longo desse biênio. Para Gledson (1986), o autor estava esperando que os problemas políticos desencadeados com a mudança do regime monárquico para o republicano fossem resolvidos para definir o desenrolar da história. A segunda interrupção longa da narrativa, de 31/07/1889 a 30/11/1889 do mesmo ano, foi vista pelo estudioso britânico como a mais significativa, já que, para ele, a definição dos rumos da política no país ajudou Machado a definir o desfecho do personagem principal, Rubião, que, para Gledson, representava o Brasil.

Acrescido às paradas na publicação, houve outros percalços que, mesmo em menor proporção, também intrigaram a crítica. Um dos problemas encontrados pós-ausência do romance no periódico foi o desencontro na numeração dos capítulos, problemas na sequencia da história que a tornava pouco comprehensiva, além de lapsos do autor quanto a nomes de personagens. Há uma mudança de nome bem significativa apontada por Gledson (1986). Trata-se da modificação do nome de Rubião, que se deu na passagem da versão do jornal para o livro. Os lapsos a que nos referimos são, o primeiro, quando Maria Benedita volta de lua de mel. No trecho, o nome da personagem foi trocado por Maria Luiza. Assim aparece na edição da revista:

Mal acabara de sair, tornou o Palha à sala, com uma carta do correio, que recebera à porta, e quis entregar a Sofia por sua mão, quando podia mandar pelo criado; o remorso é obsequioso. A carta era de *Maria Luiza*, anunciado á prima que interrompiam a viagem, porque o marido, Carlos Maria, tinha de acudir em pessoa a um negócio de bens, que estavam em perigo. Cá estariam em Abril (A Estação, 15/10/1890 - grifo nosso)

Semelhante troca ocorre com o nome do personagem Camacho. Um leitor desatento poderia ficar sem saber de quem o narrador estaria falando, já que como não há nenhuma Maria Luiza, não existe nenhum Fialho na história:

Quando Rubião voltava do delírio, toda aquela fantasmagoria palavrosa tornava-se, por instantes, uma tristeza calada. A consciência, onde ficavam rastros do estado anterior, forcejava por despregá-los de si. Era como a ascensão dolorosa que um homem fizesse do abismo, trepando pelas paredes, arrancando a pele, deixando as unhas, para chegar a cima, para não cair outra vez e perder-se. Ia então à visita dos amigos, uns novos, outros velhos, como a gente do major e a do Fialho, por exemplo ( A Estação, 30/04/1891 – grifo nosso).

Nos dois exemplos, percebe-se que foram simplesmente lapsos cometidos pelo autor. Algo até comprehensível, se levarmos em conta que há mais de trinta anos ele criava nomes e tipos para os jornais da época. Não seria então um absurdo se ele trocasse alguns nomes, já que há uma galeria imensa de seres ficcionais nomeados por ele.

Alguns meses após Machado lançar a narrativa em livro, Araripe Jr, crítico literário e colaborador assíduo de vários jornais da época, contemporâneo do autor de *Quincas Borba*, em artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, emite o seguinte comentário sobre o livro:

Machado de Assis tem andado entre Octave Feuillet e Laurence Sterne; duas naturezas aparentemente diversas, uma de angorá, outro de urso filósofo. Eu prefiro a última e por isso gosto mais de *Brás Cubas* e de *Quincas Borba* do que de Iaiá Garcia e da Helena (Gazeta de Notícias, 11/01/1892).

Sendo o romance muito mais um urso filosófico que uma angorá, claro, Araripe se referia à edição em livro, mais ambíguo que a edição da revista, mas, mesmo assim, nos dá a dimensão da dificuldade do autor em adequá-lo aos leitores da revista. Conforme já afirmamos no capítulo que antecedeu a este, o Suplemento Literário dava mostras de um público leitor bem mais heterogêneo. Marlyse Meyer (2001), relatando os primeiros contatos que manteve com a revista *A Estação*, comenta que se surpreendeu ao encontrar, nas páginas de um periódico para senhoras, de forma tão sistemática, obras de Machado de Assis. A estudiosa questiona qual seria a relação da obra machadiana, segundo ela, tão masculina, com um público feminino que na revista seria seu primeiro destinatário.

Vale lembrar que não era novidade o autor nas páginas de jornais femininos. Desde sua primeira presença efetiva na imprensa, aos 15 anos de idade, na *Marmota Fluminense*, ele emprestava sua pena para periódicos direcionados às mulheres. Além deste, ele colaborou para *O Espelho* e para *O Jornal das famílias*, ambos tendo como público principal as mulheres. No último, foram quatorze anos de colaboração. Talvez o que tenha chamado a atenção da estudiosa tenha sido a diversidade das obras que o autor publicou na revista, pois, entre os contos publicados, havia histórias amenas, como “Um para o outro”, história como um angorá, e histórias mais para urso filosófico, como “O alienista”. Reafirmamos que o principal percalço encontrado por Machado na publicação de *Quincas Borba* está ligado ao mesmo encontrado pelos editores da revista: identificar o público que realmente lia o Suplemento Literário.

É comum entre a crítica machadiana a afirmação de que Machado era um homem do seu tempo e que os assuntos contemporâneos seus sempre estavam presentes em sua obra. Lembrando que, para Ribeiro (2008), mesmo um autor pensando em um leitor posterior, é sobre a realidade do seu tempo e para o seu leitor contemporâneo para quem ele escreve primeiro. Partindo dessas premissas, buscaremos, a partir de agora, observar em que medida a moda e os costumes em evidência naquele período estavam presentes no periódico de *Lombaerts* e refletiam no imaginário de Machado de Assis, interferindo na criação dos personagens e nas descrições de cenas e costumes.

Em primeiro lugar, faz-se necessário observar dois momentos importantes na composição do romance, a fim de situar a narrativa no tempo e em seu contexto histórico. Acreditamos que tal já fizemos, quando acompanhamos o periódico seção a seção no capítulo anterior, e no início deste, quando comentamos sobre a época. O primeiro momento é o contexto de produção e de circulação que eram oferecidos ao autor no momento da produção do romance. A situação a que os autores se submetiam no século XIX, e como circulavam as obras, quem as recebiam, também já expomos desde o início do trabalho. Resta-nos destacar o tempo da narração e o tempo da narrativa. O momento da narração se passa entre os anos de 1886 a 1891, período que durou a publicação do romance na revista. Já os fatos narrados, o momento da narrativa, acontecem entre os anos de 1867 e 1871. Praticamente vinte anos separavam o tempo da narrativa do tempo da narração.

Haveria então tantas diferenças entre esses dois momentos? A vida no país, levando em consideração aspectos como a política, a economia, desenvolvimento da indústria, mudanças na moda e nos costumes, estaria tão diferente? No que tange à política, passou-se o apogeu do Império, de 1857 a 1881, o seu declínio e a preparação para o Regime Republicano sem, contudo, mudarem muito as feições do poder, já que quem mandava no Império passou a mandar na República. Na economia, houve o fim do tráfico negreiro (1850), o surgimento de novas classes ligadas a atividades distantes do mundo rural, êxodo das fortunas rurais para a cidade, crescimento da indústria e do comércio, tirando a Corte do sistema predominantemente agrário e lhe dando feições pré-industrial. Juntos, todos os fatores expostos anteriormente deram ao Rio de Janeiro o *status* de metrópole.

Já no que concerne aos costumes, a movimentação ocasionada pelo surto de civilização e modernização provocada pelos ecos das Revoluções Francesa e Industrial transformaram o modo de vida dos brasileiros, sobretudo das mulheres, que rompiam a

clausura em que viviam anteriormente e agora saiam às ruas, frequentavam teatros, bailes, faziam passeios públicos sem os maridos e administravam a casa, nelas organizando bailes e recepções (Freire, 1985). Entretanto, mesmo tendo mais liberdade, a mulher continuava sem direito à carreira, restando a ela preocupar-se com assuntos ligados ao mundo do lar e da moda. No que tange à moda, estava em alta no Brasil tudo que estivesse em moda na Europa, mais especificamente, na França. O país vivia sobre a tutela da França quanto a ideias modernas, à moda e aos costumes considerados elegantes. Assim sendo, os toaletes, os hábitos refinados, o que deveria ler, tudo vinha da França, principalmente, ou de outros países da Europa, em menor proporção.

As mudanças que ocorrem em uma sociedade não costumam se dar de uma hora para outra; às vezes, duram décadas. Em se tratando de uma sociedade como a nossa do século XIX, pouco afeita às mudanças e muito ligada ao estamento, o tempo que separa a narração da narrativa no romance machadiano não a tornaria tão distante um do outro. Até porque, como afirma Gledson (1986), no romance em discussão aparecem poucas alusões à política. É comum, quando historiadores se referem ao século XIX, agrupar a segunda metade em um bloco só, ou no mínimo, os últimos anos do Império e os primeiros da República que abrangem cerca de 30 anos. Quanto à moda e aos costumes, também não trariam dificuldades para o autor mostrá-los nas páginas de *A Estação*, embora os fatos narrados já tivessem passado há algum tempo, não sendo, pois, anacronismo do autor de *Quincas Borba*<sup>42</sup> repetí-los. Kroeber (apud Barthes, 2009) discorrendo sobre a duração da moda e a sua relação com o processo histórico, observou:

por um lado, que a história não intervém no processo de Moda, a não ser apressar ligeiramente algumas mudanças, nos casos das grandes transformações históricas; de qualquer maneira, a história não produz formas, nunca se pode explicar analiticamente um estado de Moda, não há relação analógica entre o diretório e a cintura alta; por outro lado, que o ritmo da mudança de Moda não é só regular (o intervalo é de cerca de meio século, e a oscilação completa de um século), mas também que ela tende a alternar as formas de acordo com uma ordem nacional: por exemplo, a relação entre a largura da saia e a da cintura é sempre inversa: quando uma é estreita, a outra é larga (apud Barthes, 2009, p. 436).

Também sobre a duração de uma determinada moda, Salomon (2010) lembra que é impossível imaginar uma mulher do século XIX sem espartilhos e coletes de armação, peças símbolos da elegância feminina nesta época. Ideia que torna a moda do

---

<sup>42</sup> Quanto à duração de uma moda, Barthes (2009) afirma que as mudanças que ocorrem em uma determinada moda podem ser regulares, se considerarmos uma duração histórica relativamente longa, e irregulares, se reduzirmos essa duração aos poucos anos que precedem o momento no qual estamos situados.

espartilho, a moda do Século, corroborando o pensamento de Kroeber. Visitando as páginas de *O jornal das famílias*, principal revista de moda, das décadas de 60 e 70 do século XIX, observamos que não há tantas diferenças entre os figurinos apresentados nesta revista e em *A Estação*, mesmo elas estando separadas por décadas, já que as variações são modestas, não tendo sido alterado o tipo fundamental do vestuário (Barthes,2009).



*Jornal das famílias*, abril de 1867.



*Estação*, 15 de janeiro de 1887.

Vinte anos separam um figurino do outro sem, contudo, apresentarem grandes mudanças. Como afirma Barthes, apenas às vezes a moda encurta ou aumenta o tamanho da saia, sem mudar o figurino propriamente dito (2009). No caso, apenas um pequeno detalhe modifica: o fato de os pés serem expostos no figurino de *A Estação*. Ousamos então afirmar que, apesar dos fatos narrados no romance de Machado ser dos anos 60 e 70, há pertinência em afirmar que a moda presente na revista de Lombaerts também está presente na edição do romance publicada no periódico. A partir de agora, observaremos a moda e os costumes presentes nas páginas da revista que influenciaram o imaginário do autor no romance.

Mello e Souza (2009), discutindo sobre os possíveis significados para o termo moda, destaca que há dois conceitos para a palavra em questão. No primeiro, o termo assume um significado mais abrangente, comportando transformações periódicas

ocorridas em vários setores da atividade social: na política, na religião, na ciência, na estética, de modo que se tornaria possível usar expressões como modas políticas, religiosas, científicas e estéticas. O fenômeno moda ocorreria aí não apenas nas ideias, mas na vida efetiva. Entretanto, salienta a autora, essas concepções muito largas sobre o sentido da palavra moda, no que concerne à visão de mundo, no gosto, na religião e nas artes, não pertencem à moda, pois lhes faltam o caráter de regularidade e o caráter compulsório, visto que não atinge o grande público. O outro sentido dado à palavra, segundo a autora, é aquele mais restrito, reservado às mudanças periódicas nos estilos de vestimenta e nos adornos pessoais.

Para este trabalho, usaremos a primeira significação da palavra, pois, de acordo com Salomon (2010), a moda está intrinsecamente ligada ao momento histórico e às alterações ocorridas na sociedade em um determinado período. Mesmo Kroeber, acreditando que a moda não é afetada pelo momento histórico, de acordo com a citação acima transcrita, em se tratando do século XIX, mais especificamente, a segunda metade, não há como negar que as mudanças em muitos fatores da sociedade influenciaram o modo de vida e, consequentemente, a moda. Kroeber admitiu a possibilidade de algumas alterações nela serem apressadas no caso de grandes transformações históricas (apud Barthes, 2009). Colocamos o século XIX nesta possibilidade, já que foi um período de grandes revoluções.

De acordo com Salomon (2010), foi no século XIX, que a moda ganhou o espaço e teve um público crescente devido às transformações acontecidas na sociedade neste século. O surgimento de novas classes sociais ávidas por consumir, aliada ao avanço nas técnicas da imprensa, tornando bem mais acessível o impresso, deu uma infraestrutura básica para que a moda ocupasse lugar importante na sociedade da época. As novas alternativas de carreira, advindas da ascensão de outras classes, também contribuíram para o novo foco que a moda teria no período. É tanto que, a partir da ascensão econômica da burguesia e com o surgimento de classes sociais, a forma de o homem lidar com o assunto moda sofreu influência. Como afirma (Mello e Souza, 2009), a indumentária masculina se uniformizou, já que o foco de sua preocupação passou a ser os negócios e a carreira. A moda passou a ser a grande preocupação exclusivamente da mulher.

## 4.2. De A Estação às páginas de Quincas Borba

Para iniciar a nossa busca por *A Estação*, no romance *Quincas Borba*, vamos retomar alguns trechos do editorial de abertura que veio na edição de estreia da revista, em 15/01/1879. Nele, os horizontes de expectativa dos editores em relação a quem interessaria a publicação estão expressos:

Aos nossos leitores

Começa com esse número o oitavo ano do nosso jornal, e foram tantas as provas de animação dispensadas a esta empresa, desde o começo, pelo respeitável público em todo o Império que afinal vemos os esforços constantes, as lutas de sete anos prestes a serem coroados do mais feliz êxito e cada vez mais nos aproximamos ao fim à que desde o princípio nos propusemos: criar um jornal brasileiro indispensável a toda mãe de família econômica, que deseje trajar e vestir suas filhas, segundo os preceitos da época. Acabamos de folhear a coleção completa dos números publicados sob o título *La Saison*, edição para o Brasil, e não é sem experimentarmos um intenso sentimento de satisfação que vimos as provas do pouco que temos feito, mas que muito foi para atingirmos o alvo que almejamos(...). A Estação será pois o primeiro jornal nesse gênero.

Uma senhora, que se acha em contato imediato e constante com a sociedade elegante e escolhida dos nossos salões fluminenses, dignou-se de tomar o encargo de quinzenalmente contar às nossas leitoras como são interpretadas pelas nossas belas patrícias os preceitos da elegância dos salões de Faubourg St. Honoré.

As nossas leitoras sabem se temos sido fieis cumpridores das nossas promessas: continuem-nos o seu favor, digne-se cada uma delas recomendar, às vezes, a *Estação* às suas amigas, como se pode recomendar um conhecido em quem se confia, que nós, côncio da nossa dúvida de reconhecimento, saberemos patenteá-la. Os editores (*A Estação*, 15 de janeiro de 1879, ano VIII).

Em seu número de estreia, os editores deixam claro a consciência da escolha de classes sociais e econômicas e a quem iria procurar agradar em termos de moda. Primeiro, estão direcionados a quem deseja se vestir bem, seguindo os preceitos da época, diga-se de passagem, os preceitos da moda francesa, com economia. Mas também se propunham a buscar as interpretações da moda, dadas pelas belas patrícias que enfeitavam os salões da Europa, passando-os às damas elegantes do salão fluminense. Há uma diversidade, levando-se em conta aspectos sociais. Se procurarmos essas classes em *Quincas Borba*, vamos encontrá-las. Primeiro, é constante no romance a presença dos personagens em bailes luxuosos, como também, do outro lado da escala social, pessoas que tinham dificuldades em comprar vestidos e adornos. Um dos episódios se dá, quando Rubião encontra o cachorro, que havia se perdido, na casa do Major Siqueira. Vale ressaltar que esta passagem está presente apenas na edição seriada. Ele fica pensando em formas de gratificar a filha do Major, D. Tonica, pelos cuidados com o animal, aí aparecendo a condição social dos personagens e, consequentemente, as dificuldades em andar em dia com a moda:

Na verdade, quando ela me disse que não dispensava os cem mil réis, achei esquisito; mas o fim explicou o princípio. Nossa senhora é sua madrinha... Contudo, sendo eles pobres, davam para um vestido ou dois, e um chapéu. Não é qualquer aquela moça... isto é, ela já há de rastejar pelos quarenta, mas tão bem arranjadinha, tão esbelta que não parece. *A Estação*, 31/12/1887.

Outra informação importante, exposta na carta programa da revista, é quanto à circulação do empreendimento anterior dos Lombaerts no Brasil. Tratava-se de uma edição em francês, feita para o Brasil, de uma revista de modas chamada *La Saison*. Na época, o país vivia uma espécie de fascínio por tudo que viesse da França, qualquer produto francês causava grande fascínio aqui (Salomon, 2010). Esse afrancesamento levava a copiar, além da moda no vestuário, as formas de ler, pois, até uma revista de moda, com edição especial para o Brasil, era escrita em francês, já que ler em francês também era moda na época. Machado não poderia cometer o lapso de colocar nas mãos de um dos personagens do romance em discussão a revista *La Saison*, tendo em vista que esse periódico, espécie de embrião de *A Estação*, circulou no país entre os anos de 1872 a 1878, e a história, que é contada em *Quincas Borba*, se passa entre os anos de 1867 e 1871, anterior, pois, ao início da circulação de *La Saison*. Como entre os hábitos de refinamento da nova classe estava a leitura de jornais e revistas em francês, Sofia, personagem feminina principal do romance, aparece folheando um exemplar de *A Revue des Deux mondes*, periódico de grande longevidade, que tinha muitos assinantes no Império. De acordo com Martins (2008), essa revista era assinada pelo Imperador e grande parte da erudição de D. Pedro vinha da leitura dela. Martins comenta sobre a revista:

Afamada, assinada, adquirida, porém, pouco lida. Ou melhor, consumida efetivamente por homens de letras. Sua configuração sólida, quase um livro, recheada de compenetrados artigos de gama diversificada de autores europeus, transformou-a em ícone do saber superior e elitizado, conferindo a seu possuidor e/ou assinante a aura de leitor informado e atualizado (2008, p. 75).

De acordo com Faoro (2001), a nova classe que surge e adquire capital precisava também buscar refinamento, o que se adquire imitando os membros da roda em que ela deseja entrar. Sofia cria uma comissão de senhoras com o pretexto de ajudar às vítimas de uma epidemia que estava assolando o estado de Alagoas. Desta comissão fazem parte alguns homens, como Rubião, que sempre doa altos cabedais à instituição, e muitas damas da alta sociedade fluminense. Entre elas, D. Fernanda, esposa de um deputado e candidato à vaga de ministro. Em uma das reuniões, uma das senhoras, esposa de um

senador, perguntou a Sofia se ela estava lendo o folhetim da *Revue des deux mondes*. A mulher de Palha, para não mais passar por tal vexame, afirmou que sim e, no outro dia, tratou logo de assinar o periódico:

Afinal, Sofia deixou a vista da chuva e do nevoeiro; estava cansada, e para reposar, foi abrir as folhas do último número da Revista dos *Dois Mundos*. Um dia, no melhor dos trabalhos da comissão das Alagoas, perguntara-lhe uma das elegantes do tempo, casada com um senador. – Estás lendo o romance de Feuillet, na Revista de *Dois Mundos*? – Estou. Acudiu Sophia; é muito interessante. Não estava lendo, nem conhecia a Revista; mas, no dia seguinte, pediu ao marido que a assinasse; leu o romance, leu os que saíram depois, e falava de todos os que lera ou ia lendo ( *A Estação*, 30/11/1890).

De acordo com Bourdieu (2009), a procura consciente ou inconsciente da distinção toma a forma de busca por refinamento e pressupõe o domínio das regras dos jogos refinados que é monopólio dos homens cultivados da sociedade. A moda de leitura de revistas em francês não podia faltar a quem desejava entrar na sociedade cultivada. Para Sofia, tornar-se semelhante à esposa do senador, ou seja, tornar-se “uma das elegantes do tempo”, exigiria também buscar refinamento, lendo a citada revista.

Outra forma encontrada por Sofia, para estar entre as pessoas de destaque e também conseguir por o seu nome em evidência, foi criar uma associação benéfica para ajudar às vítimas de uma epidemia que estava ocorrendo em Alagoas. Em *A Estação* de 15 de abril de 1882, havia uma nota anunciando uma comissão semelhante. Certo que *Quincas Borba* começou a aparecer nas páginas da revista, quatro anos depois, entretanto, Machado deveria conhecer esta prática constante entre as damas elegantes da época, e isso o inspirou ao traçar a trajetória de ascensão e relevância de Sofia. Na versão seriada, a intenção de tornar o nome de Sofia conhecido entre as classes elevadas é bem nítida. Inclusive, com divulgação da criação da entidade benéfica em vários jornais:

Rubião, de cabeça, subscreveu logo uma quantia grossa, para obrigar aos que viessem depois. Era tudo verdade; era também verdade que esta comissão ia pôr em evidência a pessoa de Sofia, e dar-lhe um empurrão para cima. Uma titular, senhora idosa e recolhida, presidiria a comissão; Sofia tinha outras senhoras em vista, *pessoas mui da moda*, e, por intermédio da titular alcançaria que todas aceitassem aquela obra de misericórdia. Trabalhariam juntas, pediriam juntas, comeriam juntas às vezes; o costume traria a comunhão. Poder-se-ia crer que esta ideia nascera da cabeça do Palha, mas era dela mesma, original. Palha o que fez foi aprovar, animar e trabalhar. Não lhe faltaria com dinheiro para as despesas necessárias; por-lhe-ia um *coupé* às ordens, dar-lhe-ia os vestidos que precisasse; estimulou-a, aconselhou-a, cuidou das carteirinhas de notas, do papel, da circular que devia ter, ao alto, (ideia dele) as armas da presidente (*A Estação*, 31/10/1888 – grifo do autor).

Vale notar o destaque feito pelo narrador – pessoas mui da moda – que se refere às convidadas de Sofia para tomar parte na comissão. As pessoas são todas pertencentes à aristocracia, à classe que detém o prestígio político. Conforme afirma Faoro (2001), no Brasil do Segundo Reinado, havia “a boa sociedade” e a sociedade comum e, entre ambas, há o abismo do prestígio, do estilo de vida, do acesso ao mundo. Acrescenta ele que a primeira era presidida pelo Imperador. O dinheiro, apesar de ser necessário para se chegar à boa sociedade, não garantia ao seu portador a condição de ilustre. Era necessário aos capitalistas que desejassesem entrar na seleta roda, ligar-se ao estamento. Era esta classe que legitimava o ingresso das outras na boa sociedade. Ao lado dessas senhoras da moda, além de notoriedade, Sofia firmaria contato com damas nobres, isto facilitaria o ingresso do casal na alta sociedade.

A personagem Sofia, na narrativa, assume o papel de uma espécie de divulgadora da moda e dos costumes em alta no período. Acreditamos que Machado, ao construí-la, pensou em torná-la uma espécie de modelo a ser seguido por parte das mulheres da classe burguesa que surgia na época, a quem estava direcionada a primeira parte da revista de Lombaerts, a parte dedicada à moda. Ou, mais ainda, uma modelo para provar os figurinos e dicas presentes na revista. Conforme já discutimos no início do capítulo, o estilo de vida das mulheres estava modificado, se levarmos em conta a clausura em que viviam há alguns tempos. Alguns desses novos papéis e novos espaços em que a mulher podia expandir o seu mundo estavam nas páginas de *A Estação* e foram ganhar formas no dia a dia de Sofia.

Com a chegada das primeiras semanas do ano novo, os jantares de família recomeçaram, reunindo em volta da mesa bem guarnevida, as mais graciosas senhoras e as mais brilhantes toaletes; é um dos prazeres da estação que as famílias preferem; é tão difícil no turbilhão dos negócios, dos estudos, dos afazeres, poder encontrar-se facilmente, que se aceita com o maior prazer esta ocasião de se encontrar reunidos em volta d' uma mesa servida com elegância. Será para a minha leitora a ocasião de desenvolver todas as qualidades da verdadeira dona de casa, papel tão difícil de preencher nos dias de hoje e que exige qualidades especiais (*A Estação*, 31/01/1887).

As dicas iniciais, presentes nesse trecho tirado da seção *Crônica da moda*, lembram muito Sofia recebendo seus convivas para um dos elegantes jantares oferecidos em sua casa. Sofia é a grande atração não apenas pela beleza, mas também pela desenvoltura ao receber seus convidados: caminha de mesa em mesa, toca piano, dança com os convidados e dá ordens para servir o chá, entre outros pratos descritos no

romance. Essa desenvoltura no trato com as pessoas e na organização dos eventos sociais, como jantares, saraus estava entre as qualidades a que se refere a colunista Antonina Aubé ( *A Estação*, 1887). Segundo ela, seria difícil encontrar mulheres com esses dotes naqueles dias.

Para ser boa dona de casa, na época, ou ser uma candidata possível a uma, era necessário aprender a portar-se nos salões, saber francês, tocar piano. Eram muitas, então, as exigências para a pretendente a dama elegante, *senhora mui da moda*. O casal Palha tem a grande incumbência de transformar Maria Benedita, moça da roça, prima de Sofia, educada segundo os recatos do meio rural, em uma dessas damas. A moça vem para a Corte em companhia da mãe, fazendeira praticamente falida. O casal passa então logo a preocupar-se com o refinamento da jovem, buscando encontrar um casamento para ela. No entanto, a sua formação era insuficiente para atingir o *status* de boa dona de casa, segundo os padrões da moda, visto que ela possuía uma educação básica, usando as palavras do narrador, “sumária, apenas lia, escrevia, sabia algumas doutrinas e algumas obras de agulha”. É importante ressaltar que, no periódico de Lombaerts, Machado de Assis já havia publicado um artigo, *Cherchez La femme*, em que defendia a necessidade de instrução das mulheres, aconselhando-as a fugir da ignorância a que estavam submetidas durante séculos. Sofia passa a ser uma espécie de instrutora de Maria Benedita, a conduzi-la à vida elegante, fazendo até discursos calorosos em defesa da permanência dela na Corte, já que a mãe da moça, Dona Maria Augusta, preferia que ela voltasse à roça:

Nem piano, nem francês, - outra lacuna que mal podia Sofia desculpar. D. Maria Augusta não compreendia a consternação da sobrinha. Para que francês? A sobrinha dizia que era indispensável para conversar, para ir às lojas, para ler um romance... (*A Estação*, 30/04/1887).

Felizmente, falou logo de outra coisa, do baile, da baronesa do Piauhy, um baile esplêndido, oh! Esplêndido! A baronesa a prezava muito. No dia seguinte, Maria Benedita declarou à prima que estava pronta a aprender piano e francês, rabeca e até russo, se quisesse. A dificuldade era vencer a mãe. Esta, quando soube da resolução da filha, pôs as mãos na cabeça. Que francês? Que piano? Bradou que não, ou então que deixasse de ser sua filha; podia ficar, tocar, cantar, falar cabinda ou a língua do diabo que os levasse a todos. Palha é que a persuadiu finalmente; disse-lhe que, por mais supérfluas que lhe parecessem aquelas prendas, eram o mínimo dos adornos de uma educação de sala (*A Estação*, 15/06/1887).

A mãe, dois meses depois, veio passar uns dias aqui. Sofia acostumava habilmente a prima às distrações da cidade; teatros, visitas, passeios, reuniões em casa, vestidos novos e bem talhados, chapéus lindos e graciosos, jóias (*A Estação*, 30/06/1887).

Outra recomendação importante, dada para as leitoras que desejavam estar na moda, é quanto ao novo costume em alta na capital francesa: caminhar ao lar livre. Segundo a colunista, as finalidades para a adoção de tal costume variam das úteis às

frívolas: não engorda, faz bem à saúde e propicia um talhe esbelto, necessário para usar os toaletes da revista. A recomendação ocupou a seção *Crônica da moda*, em 31/07/1886:

Neste momento em que toda a gente se deita tarde devido à estação, está em moda levantar-se cedo e andar a cavalo, de trem, ou a pé, compridos passeios cedo, e para esta última maneira criou-se a palavra nova de *pedestrianismo*<sup>43</sup>. Todos os dias ou pelo menos logo que o tempo o permite, veem-se as avenidas cheias de numerosos passeantes, andando com firmeza e isto por medida de higiene; trata-se não engordar e de conservar um talhe esbelto, obrigatório com as nossas toaletes e os nossos costumes atuais (AUBÉ, Antonina. *A Estação*, 31/07/1886).

São inúmeras as vezes em que Sofia aparece seguindo essas recomendações. A pé ou a cavalo, a personagem está sempre fazendo os seus passeios, sem esquecer os adornos necessários à ocasião. E, segundo a bela mulher, o passeio faz bem também ao apetite:

Os nervos acabam-se desde que a gente se distrai. Vamos dar um passeio na praia, antes do almoço; ao menos comece com apetite. \_ Joanna, dá cá os nossos chapéus de sol, bradou à escrava para dentro à escrava que lhe servia de camareira.

Estava mais linda que nunca. Desde muito tempo não cavalgava; ficava-lhe bem o vestido de cavaleira, mormente o corpinho, tentador de justeza – o chapéu alto e másculo, e o chicote (*A Estação*, 15/06/1890).

Como já citamos, o romancista do século XIX andava sempre em dia com os costumes de sua época, chegando até a conhecer todos os tecidos e modelitos que as mulheres usavam (Salomon, 2010). Afinal de contas, as suas narrativas disputavam espaço com os moldes e sugestões de moda nos periódicos femininos. Aparecem, na revista em estudo, várias sugestões de tecidos, que, evidentemente, foram parar na pele de Sofia e de outras damas elegantes que desfilaram na narrativa machadiana. Na edição de 30/04/1887, a seção *Crônica da moda*, neste número com o título, *Correio da moda*, dá a seguinte sugestão de tecidos:

Primeiro que tudo e para acabar com os novos tecidos recomendo às nossas leitoras todas as sedas e todos os tecidos *pompadour*, riscados assim como as fantasias riscadas de disposições diversas, isto é, formando, por exemplo, riscas acetinadas reparadas por ramos ou grinaldas formando igualmente riscas (*A Estação*, 30/04/1887).

De acordo com Mello e Souza, entre os tecidos mais usados e em moda no século XIX, estavam a seda adamascada e o cetim (2009). Na revista apareciam também

<sup>43</sup> Segundo a colunista da seção, esse termo usava-se apenas para as caminhadas longas a pé, como forma de não engordar e de manter boa forma física. Equivale hoje à caminhada indicada por médicos e profissionais de educação física.

dicas sobre os tecidos que estavam mais em uso em Paris. O autor de *Quincas Borba* teve o cuidado de vestir suas damas elegantes com os tecidos em moda. Em várias passagens aparecem mulheres vestidas com seda:

Rubião despediu-se. No corredor passou por ele uma senhora alta, vestida de preto, com um arruído de *seda* e vidrilhos. Indo a descer a escada, ouviu a voz do Camacho, mais alta do que até então: - Oh! Senhora baronesa! ( *A Estação*, 30/04/1887 – grifo nosso).

O próprio som do piano que fez calar os rumores, não o atraiu à terra. Mas um farfalhar de *sedas*, entrando no gabinete, fê-lo erguer-se do golpe acordado. – Áí está, disse Sofia, recolhe-se aqui para fugir ao aborrecimento; nem quer ouvir boa música. Pensei que tivesse ido embora vim ter com o senhor ( *A Estação*, 31/12/1890 – grifo nosso).

De acordo com Salomon (2010), não há no romance do século XIX, nem em fotografia da época, um só caso que não apresente mulheres com o enrijecimento dorsal, consequência do uso do espartilho, indumentária marca do século XIX. Mello e Souza (2009), comentando sobre a possibilidade de a moda ser vista como arte, enfatiza que a moda também tem suas formas. Por exemplo, ao longo do tempo, a sociedade não só foi impondo uma forma feminina e outra masculina, como também se insinua na escolha dessa forma: duas linhas verticais retas e uma horizontal, formando um H, para os homens, e, para as mulheres, duas retas cruzadas em forma de X. Há ainda formas que podem ser comparadas ao figurino feminino como uma taça invertida, um ramalhete de flores bem aberto, posto em jarro estando invertido. Todas essas formas usadas, para dar destaque ao corpo feminino, principalmente, àquelas partes encobertas.

Para Mello e Souza (2009), a vestimenta se origina menos no pudor e na modéstia que na intenção de se exibir, através do ornamento, chamando atenção para certas partes do corpo. À mulher não restava outra alternativa a não ser a busca por um casamento, sob pena de ficar solteirona, o que, na época, era uma espécie de condenação. Como reforça a autora, o casamento era uma espécie de favor que o homem prestava à mulher. Assim, os salões se tornavam uma espécie de vitrine onde as solteiras se colocavam à disposição dos pretendentes. Os figurinos tornavam-se grandes aliados nesta procura pelo casamento. Sobre isso Mello e Souza acrescenta:

Um tal contraste entre a severidade do vestido de dia e a surpresa do traje de noite reforçava, sobremodo, o ritmo erótico, o jogo de entregas parciais de que a mulher lançara mão para, sem ferir a moral burguesa de aguardar as aparências, oferecer-se ao mesmo tempo a uma quantidade de homens (2009, p.95).

Em *Quincas Borba*, as mulheres aparecem constantemente com corpos enrijecidos, sobretudo, Sofia. Normalmente, como já vimos, isso era resultado do uso de espartilhos e de coletes para dar ao corpo da mulher as formas e contornos que estavam nos padrões de beleza da época. Voltando à revista, vimos que para usar os toaletes, sugeridos no periódico, era necessário ter *um talhe esbelto* (*A Estação*, 30/07/1886). A folha trazia constantes propagandas de espartilhos, como também, moldes e sugestões, incluindo coletes:

Hoje a toalete é muito simples, principalmente para estes jantares íntimos, sem cerimônia, se nos é permitido falar assim: um vestido de faille e pelúcia ou veludo, afogado ou aberto sobre um colete ou uma camisinha plastrão; uma flor no corpo e um lindo adorno de penteado seguro por meio de ganchos de tartaruga.



A Estação, 15/07/1887.

As sugestões de toaletes para bailes comumente apresentavam figurinos com mulheres exibindo talhes esbeltos, sugerindo o uso do espartilho comprado na casa Vertus, já que este era o endereço das elegantes do Brasil e da França, segundo o anúncio publicado na revista. No número 01da revista, que circulou em 15 de janeiro de 1885, vieram sugestões de toaletes para baile e saraus em que o formato da silueta das damas era bem destacado.



32. Toilette com corpo decotado. Molde: suppl., Verso, N° IX, fig. 45 a 51. A a O.

33. Toilette com tunica cortada em quadrado. Fronha de desenho 27. Molde: suppl., Verso, N° XVII, fig. 78.

34. Toilette com arrezzo e cauda. Molde: suppl., Verso, N° XXI, fig. 81 a 82.

35. Toilette com corpo blusa.

*A Estação*, 15/01/1885.

Mello e Souza (2009), mostrando a influência que a arte pode exercer sobre a moda, relata que um mesmo apanhado sobre a moda, feito por um livro de um especialista ou pelas pranchas do figurino, ressalta dos quadros de Renoir, por exemplo, ou das páginas de um romance do século XIX. Vendo as sugestões dadas por Antonina Aubé, cronista do periódico de Lombaerts, e as sugestões mostradas nos moldes, podemos inferir que eles saem da parte da revista dedicada à moda, a primeira parte, depois vão direto para as páginas de *Quincas Borba*, no Suplemento Literário. Vejamos algumas descrições de Sofia, de suas roupas e jóias. Após a leitura dessas descrições, se tentarmos dar uma imagem à Sofia, hoje, ainda virá à nossa cabeça a imagem de uma dessas moças na figura acima. O leitor que acompanhava a leitura do romance na revista, lendo-a toda, deveria ter essa imagem mais forte ainda. Pois lia primeiro a parte de moda com os figurinos, primeira parte da revista. Em seguida, logo abrindo o Suplemento, aparecia *Quincas Borba*. Vamos a algumas descrições de Sofia:

Sofia era, em casa, ainda muito melhor que no trem de ferro. Lá usava a capa, embora tivesse os olhos descobertos; cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas, e um princípio de braço (*A Estação*, 15/09/1886).

Traja bem; comprime a cintura e os seios no corpinho de lã fina cor de castanha, obra simples, e traz nas orelhas duas pérolas verdadeiras, - mimo que o nosso Rubião lhe deu pela Páscoa (*A Estação*, 15/11/1886).

Olhava para Sophia, que estava em pé, de costas para ele, falando a duas senhoras sentadas. Rubião admirou-lhe ainda uma vez a figura, o busto bem talhado, estreito em baixo, largo em cima, emergindo das cadeiras amplas, como uma grande braçada

de flores saia de dentro de um vaso. A cabeça podia então dizer-se que era como uma magnólia única, direita, espetada no centro do ramo (*A Estação*, 30/11/1886).

Sofia estava magnífica, trajava de azul escuro, mui decotada, os braços nus, cheios, com uns tons de ouro claro, ajustavam-se às espáduas e aos seios, tão acostumados ao gás do salão. Diadema de pérolas feitiças tão bem acabadas, que iam de par com as duas perolas naturais, que lhe ornavam as orelhas, e que Rubião lhe dera um dia... (*A Estação*, 31/07/1887).

Tratou de vestir-se; mas, ao passar por diante do espelho, deixou-se estar por alguns instantes. Comprazia-se na contemplação de si mesmo, das suas ricas formas, dos braços nus de cima a baixo, dos próprios olhos contempladores (...). Cingindo e apertando o colete, diante do espelho, acomodou os seios com amor, e deixou espreiar-se o colo magnífico (*A Estação*, 31/12/1889).

Acreditamos ser Sofia a personagem que Machado escolheu como modelo dos figurinos da revista, com ela buscando chamar a atenção de um grupo de leitoras bem específico da sua primeira parte que, provavelmente, encontrava em Sofia uma espécie de cicerone da moda. Após a mudança de postura do homem em relação à moda, cabia agora exclusivamente à mulher o papel de exibir nos salões a posição social que ocupava. Salomon afirma que a atitude das mulheres, de se vestirem de forma atraente, era apoiada pelos maridos da época, que, de certa forma, se valiam do *status* que uma mulher bela e elegante poderia associar ao seu sucesso (2010:87). Com Cristiano Palha, marido de Sofia, acontece exatamente isso. Faoro chega até a afirmar que o capital de Palha, capital fixo e não circulante, era a mulher. No trecho abaixo, percebe-se que o marido de Sofia tinha prazer em exibi-la.

Era dado à boa-chira; reuniões frequentes, vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, - lá lhe levavam os lucros presentes e futuros. Salvo em comidas, era escasso consigo mesmo. Ia muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia muito, - mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa espécie de vaidade impudica; decotava a mulher sempre que podia, e até quando não podia, para mostrar aos outros suas venturas particulares (*A Estação*, 15/11/1886).

Apesar de a maior parte das indumentárias presentes na revista e no romance ser de roupas femininas, aparecem também alguns modelos masculinos no periódico, que são usados pelos personagens. Rubião, novo rico, aparece usando um chambre em certa passagem da narrativa: *Rubião ficou passeando no jardim, com as mãos nos bolsos do chambre, e os olhos nas flores*. Na edição de 15 de março de 1885, entre as peças femininas, aparece um modelo de chambre para homens:



28. Chambre para homens. Molde e costas do modelo: supl., Verso N° XI, fig. 56 a 60, W a Z, estrelas, ponto dobrado, círc.

*A Estação*, 15/03/1885.

Outras práticas comuns na narrativa machadiana, também recomendada pela colunista de moda de *A Estação*, é a organização de jantares com a família e amigos. Segue nas dicas a forma como organizar a mesa. Entre os utensílios, recomenda-se o uso de peças de cristal, de prata e todos os incrementos necessários à ocasião. Normalmente, as peças vinham com as letras iniciais gravadas com o nome do casal. Nos jantares da casa do casal Cristiano Palha e de outros personagens abastados, que aparecem no romance, há cristais, prata, além de outros luxos, na arrumação da mesa. Abaixo, trechos da recomendação apresentada na seção *Chronicas da Moda*; em seguida, descrições que mostram a ostentação nos jantares oferecidos pelos personagens do romance:

Roupa damascada imaculada com a supla inicial bordada a branco de ambos os lados compridos, a toalha cercada por uma renda de bilro ou por um bordado genero Richelieu com os contornos saindo a relevo sobre um fundo recortado ou com abertos; baixela com iniciais, porém sem brasão; *cristaes* talhados, eis um conjunto dos qual nenhum detalhe deve ser esquecido (*A Estação*, 31/01/1887).

‘Casam-se, e breve... Será de estrondo o casamento? Deve ser; o Palha vive agora um pouco melhor...’ – e Rubião lançava os olhos aos moveis, porcelanas, cristais, reposteiros. – há de ser de estrondo (*A Estação*, 31/01/1887).

Outro episódio curioso do romance mostra a futilidade e também o poder de coerção que tinham as modas e costumes apresentados na revista. Quando o cachorro se

perde, e Rubião o encontra na casa do Major Siqueira, ele pede que o major não divulgue o cuidado especial que o dono tem pelo cão, pois não ficava bem para Rubião, devido ao baixo prestígio que tinha esse animal na época. Em *A Estação*, de 30 de maio de 1885, a colunista Julia Lopes, na seção Variedades, lembra às leitoras que o animal que está na moda, em Paris, é o gato, caso elas pretendam adotar um bicho de estimação. Vamos ao trecho, no romance, em que Rubião pede sigilo quanto aos cuidados que tem com o cão. Vale lembrar que ele só fica com o animal, porque há uma cláusula no testamento do filósofo que condiciona a posse da herança aos cuidados com o cão:

- Eu só lhe peço uma coisa, e a sua filha, disse Rubião; é que não contem a ninguém este negócio. O senhor sabe que nem todos apreciam a estima que se pode ter a um animal, - principalmente cachorro, que anda na rua, e apanha pedradas de moleque. Esse meu parece gente (*A Estação*, 15/01/1888).

A importância dos bailes e reuniões familiares era grande, já que, como afirma Faoro (2001), era neles o lugar da ostentação e da aspiração a classes superiores, no caso do novo rico que necessitava de se juntar à classe de maior prestígio. É justamente nesse espaço que acontecem as principais ações do romance em questão e que aparecem o luxo e o encanto da bela Sofia. Indiscutivelmente, em *A Estação*, as matérias expostas contribuíram para a criação da personagem, representando a tentativa do autor de ligar a sua narrativa às leitoras frívolas da primeira parte da revista. Voltando aos bailes, havia uma preocupação muito grande dos editores em divulgar trajes e outros acessórios para essa ocasião. A crônica de 15/02/1879, assim se inicia: “Os toaletes para baile ocupam a tal ponto a mente da jovem e alegre população parisiense que entre as moças não há outro assunto de conversação”! No Brasil, também era grande a preocupação com esse tipo de evento. Na revista há várias dicas de toaletes e outras vestimentas para esse tipo de programa.

Em carta enviada por uma leitora da revista e já exposta no início do segundo capítulo deste trabalho, indignada com o estado das principais ruas do centro do Rio de Janeiro, deixa claro a quem pertencia aquela parte da cidade:

Nada, nada, vereança para as damas! Advogue *A Estação* este programa, e não terá o desgosto de ver seus figurinos enlameados como pé de calceteiro ou então metidos em casa, criando mofo.

\_Eia, minhas senhoras! Audácia e vinguemo-nos!

\_Fiquem os homens com o resto do Império, mas aquelas quatro ruas são nossas,

Amália X. Carta de uma leitora, publicada na revista *A Estação* de 30/06/1886.

As ruas a que a leitora se refere são a Rua Gonçalves Dias, a do Ourives, a da Quitanda e a do Ouvidor. Todas onde se concentravam as principais lojas e pontos de encontro da época. Como diz Brito Broca, lá, entre esses becos, se encontrava quase tudo no Rio de Janeiro do século XIX: os principais cafés, lojas, as principais livrarias da época, além de ser o *point* dos homens de letras (2004). Semelhante à leitora que redigiu a carta, Sofia também já arrastou suas saias naquelas ruas. Muitas vezes, só simplesmente para exibir sua carruagem. Em passagens do romance, Sofia se dirige a essas ruas para fazer compras:

No dia seguinte, o sol apareceu claro e quente, o céu límpido, e o ar fresco. Sofia meteu-se no carro e saiu a visitas e a passeio para desfarrar-se da reclusão. Já o próprio dia lhe fez bem. Vestiu-se cantarolando. O trato das senhoras que a receberam em sua casa, - e das que achou na rua do Ouvidor, a agitação externa, as notícias da sociedade, a boa feição de tanta gente fina e amiga, bastaram a espancar-lhe da alma os cuidados da véspera (*A Estação*, 15/12/1890).

Um só incidente afligiu Sophia naquele dia puro e brilhante, - foi um encontro com Rubião. Tinha entrado em uma livraria da Rua do Ouvidor para comprar um romance, em quanto esperava o troco, viu entrar o amigo. Rapidamente voltou o rosto e percorreu com olhos os livros da prateleira, - uns livros de anatomia e de estatísticas; - recebeu o dinheiro, guardou-o e, de cabeça baixa, rápida como uma fecha, saiu à rua, e enfiou para cima (*A Estação*, 15/12/1890).

- Na Rua do Ourives; ia de carro, com outra senhora, que não conheço. Como você tem passado? (*A Estação*, 31/12/1889).

Para esses passeios, as colunistas da parte de moda sempre davam sugestões de belos *toaletes* ou capas. Eles eram diferentes daqueles chamados de pedestrianismo, feitos com a intenção de não engordar e permanecer saudável, indicado como costume parisiense pela colunista, em trecho já mostrado neste capítulo. Nesta segunda indicação de trajes para passeio, tratava-se de andar para fazer compras ou, simplesmente, exibir coisas já compradas. Nessas ocasiões, os passeios aconteciam nas ruas símbolos da moda na época: a Rua do Ouvidor, a da Quitanda, A Gonçalves Dias e a Do Ourives. Andar nessa parte da cidade do Rio de Janeiro, na época, exigia elegância, visto que se encontravam lá as principais damas da sociedade fluminense. Sendo assim, as ruas serviam também como lugar de ostentação do luxo para o novo rico. Eis algumas sugestões de capas para passeios:

**1 a 3. Toilettes para passeio.**  
**1.** Manto comprido, com frente dupla. Molde e costas do manto; suppl., Verso, Nº XII, fig. 61 a 64, a a g, estrela, ponto dobrado, prégas 1 e 2.) A manga desta confeção é figurada pela frente superior fig. 62, franzida no ombro, tendo as duas beiras como ponto de junção um ponto dobrado no pescoço, adeante e estrela por baixo de chumbo da manga. A frente inferior



**39. Toilette de passeio, com capota e regalo.**  
 cor de bronze é fornecido com seda de um matiz claro; as tiras dos lados tem 15 cent. de comprimento, seguram o cordão com borlas servindo de cinto; os alamanques da frente e os botões são de passamanaria cor de bronze, do mesmo

De acordo com Barthes (2009), o leitor, ao abrir uma revista de modas, encontra dois tipos de vestuários: o vestuário imagem e o vestuário linguagem. O primeiro é representado pela fotografia exposta da peça de roupa; o segundo é a descrição, posta ao lado da mesma peça, que a explica com detalhes. Como no figurino acima exposto, abaixo da fotografia, há uma explicação de uma saída para baile, há o exemplo dos dois tipos de vestuários, uma imagem do toalete, vestuário então de imagem; e o outro, de linguagem, que são os detalhes explicados. O autor acrescenta um terceiro tipo de vestuário, que seria o real, servindo de modelo para guiar a informação transmitida pelos outros dois. A estrutura do vestuário, apresentada por Barthes, passa por três etapas: do real para a imagem, corresponde a imagem fotografada da peça; do real para a linguagem, e da imagem para a linguagem.

Na relação que traçamos entre a revista de moda, *A Estação*, e o romance, seguindo as etapas sugeridas por Barthes, elas se tornam mais complexas, porque temos os dois primeiros vestuários, o imagem e o linguagem, vindos nas páginas da revista. Há depois outro momento: o vestuário trazido das páginas da revista para o romance vira vestuário representado. Se tivermos em mão o romance no formato livro, visto que nele não há imagem, as descrições feitas pelos narradores do vestuário das personagens formariam apenas o vestuário linguagem, transformado em vestuário representado; as imagens ficariam por conta da imaginação do leitor. Já no caso do romance publicado

em uma revista de moda, como a narrativa em estudo, o vestuário imagem, presente na descrição da roupa dos personagens, pode evocar a imagem vista nas descrições dos figurinos nas pranchas da revista. Após a busca que fizemos pela moda em *Quincas Borba*, afirmamos que os vestuários imagem e linguagem presentes na revista influenciaram o imaginário do autor na criação do vestuário representado, presente no romance. No entanto, a presença desses vestuários não se dá de forma aleatória; é fruto da busca de um autor conhecedor das condições de produção que lhes eram disponíveis na época e do seu público. Cônscio disso, Machado procurava adequar sua pena a esse público e ao suporte em que a narrativa iria circular.

Dos últimos cinco romances de Machado, sem dúvida, é *Quincas Borba* aquele em que a moda e a ostentação mais estão presentes. A presença dos costumes e da moda na narrativa está intimamente ligada ao suporte de que dispunha o autor para publicá-lo: *A Estação – jornal ilustrado para a família*. Dividido em duas partes, que já apresentamos no capítulo anterior, conhecedor de ambas, Machado sentiu dificuldades em fazer um romance com características de “urso filosófico”, em uma revista direcionada, *a priori*, a um público consumidor de “angorá”. Estrategicamente, o autor trouxe a parte de que as gentis leitoras mais gostavam para o romance a fim de agradá-las com os toaletes desfilados por Sofia. Por outro lado, trouxe discussões no romance, embora bem mais sutis na versão da revista, como a filosofia do humanitas, buscando agradar ao leitor mais ousado que caçava ursos filosóficos. A tarefa aparentemente fácil e bem definida, nem para uma pena já habituada a jornais e leitores da época, como a de Machado, ficou livre de percalços. Por isso as interrupções e outros problemas já discutidos aqui. O autor de *Quincas Borba* precisou escrever simultaneamente duas narrativas: uma, para o suporte jornal, e outra, que seria lançada posteriormente em livro, conforme veremos no próximo capítulo.

O conhecimento de um dos grupos dos leitores potenciais da revista e, por conseguinte, do romance que nela circulava, fez o autor da narrativa cortar, da edição em livro, o pequeno capítulo que circulou apenas na edição da revista. Além de cortar, o autor, através do seu narrador, pede desculpas por aparecer uma pessoa feia na narrativa. Afinal de contas, revista de moda é lugar do belo, do bonito. O episódio se dá, quando a comadre a quem Rubião entrega o cachorro, logo após a morte de *Quincas Borba*, é descrita:

A comadre era muito feia. Peço desculpa de ser tão feia a primeira mulher que aqui aparece; mas as bonitas hão de vir. Creio até que já estão nos bastidores, impacientes de entrar em cena. Sossegai, Muchachas! Não me faças cair a peça. Aqui

vireis todas, em tempo idôneo... Deixai a comadre que é feia, muito feia(*A Estação*, 15/08/1886).

A diversidade de leitores e leituras, presentes na edição seriada de *Quincas Borba*, também corrobora a nossa premissa de dificuldade de saber para quem realmente estava escrevendo. No próximo capítulo, iremos à cata dos leitores e da representação da leitura, presentes nas duas edições do romance: a seriada, publicada em *A Estação*, e a primeira edição, em livro, editada pelo autor. Nesta busca, tentaremos mostrar que a mudança de suporte alterou o leitor pressuposto pelo autor para o romance.

## 5º capítulo: Quincas Borba: duas histórias e vários leitores.

---

A comadre era muito feia. Peço desculpa de ser tão feiaa primeira mulher que aqui aparece; mas as bonitas hão de vir. Creio até que já estão nos bastidores, impacientes de entrar em cena. Sossegai,muchachas! Não me faças cair a peça. Aqui vireis todas, em tempo idôneo... Deixai a comadre que é feia, muito feia. ASSIS, Machado. *Quincas Borba*. In: *A Estação*, 15 de agosto de 1886.

O trecho de *Quincas Borba*, que escolhemos como epígrafe para esse capítulo do nosso trabalho, nos auxilia muito na premissa que temos defendido desde o início: a escrita para os jornais e revistas do século XIX determinava o quê e o como escrever dos autores/colaboradores de jornais, exigindo, assim, que cada autor procurasse adequar a sua pena ao público de cada jornal. O trecho do romance é o XVII capítulo da edição que circulou na revista de moda *A Estação* e trata do momento em que Rubião vai até a casa da comadre Angélica pegar o cachorro de volta, já que ficar com ele era condição para ter direito à herança deixada pelo amigo filósofo. A revista, conforme apresentamos no terceiro capítulo deste trabalho, dedicava grande parte de suas páginas à moda vinda da França. Justifica-se assim o pedido de desculpas do narrador, por ser muito feia a primeira mulher que aparece no romance, já que revista de moda não é lugar apropriado para aparecerem mulheres feias. Esse curto capítulo, cujo conteúdo todo se encontra na epígrafe e que não consta na edição em livro, pode não acrescentar nada à narrativa, mas nos diz muito sobre o suporte, o público para quem os autores escreviam e sobre as condições a que eles estavam submetidos no período em que Machado de Assis escreveu sua produção.

De acordo com Chartier (2009), há experiências de leitura que são diretamente ligadas à situação do leitor e ao objeto no qual o texto é lido. Tomando como exemplo os textos que servirão de estudo, nesse capítulo do trabalho, as edições de *Quincas Borba* publicadas na revista *A Estação*, entre junho de 1886 e setembro de 1891, e a primeira edição em livro, editada pela Garnier em novembro de 1891, podemos ver que há a uma sucessão de episódios cortados da edição em livro, estando muito ligada à representação desse leitor contemporâneo da revista e ao seu contexto de produção. Um desses trechos trata também da parte inicial, quando é lido o testamento e apresentada a cláusula em que se exigia, como condição para posse da herança, que Rubião cuidasse do cachorro. O narrador tenta justificar a humilhação a que o defunto submeteu o seu amigo e herdeiro:

Aí tem a cláusula inteira. Não a queira dar por medo de aborrecer o leitor nem a leitora, pessoas principais em tudo isto, e às quais não desejo mais que saúde e tempo. Aí tem a cláusula. Que é esquisita, não há; mas eu não heide inventar um testamento nem mentir à minha história só pelo gosto de pôr aqui uma cláusula vulgar. Toda a questão é que o herdeiro não a achasse humilhante (*A Estação*, 15/08/1886).

Conforme já citamos no capítulo anterior, o animal da moda, apresentado pela colunista da revista *A Estação*, no dia 30 de maio de 1885, para quem quisesse ter um animal de estimação, era o gato. Pelo que aparece na edição do romance publicado na revista, o cachorro era um animal não muito prestigiado na época. Há outro episódio longo que comprova esse desprestígio. Do capítulo LXXXIX ao LXXXIII é narrada uma sucessão de fatos presentes somente na edição da revista. Eis um deles: Quincas Borba escapa e fica alguns dias perdido, indo parar na casa do Major Siqueira. Durante esse período, Rubião coloca vários anúncios nos jornais da Corte, prometendo recompensa a quem encontrasse e devolvesse o cachorro, porém, não aparecia nos anúncios quem os publicava, apenas o endereço para mandar informações:

E pegava o cachorro, metia-o no regaço, apesar de grande. Quincas Borba olhava para Ela, ela para ele, um longo olhar triste e miserável. Siqueira ao lado relia o anúncio, os sinais eram os mesmos. Só não vinha o nome; porque não vinha o nome? Erguia-se, repreendia a filha; depois, inclinando-se, fazia festas ao cachorro, falava-lhe do senhor, perguntava-lhe quem era, tudo com os cem mil reis no coração(grifos nossos) (*A Estação*, 15/12/1887).

Certo dia, o Major Siqueira decide investigar e segue atrás do endereço citado no anúncio. Vai parar na casa de Rubião e descobre que ele é o dono do cachorro. Acertam então o dia em que o dono poderia ir apanhar o animal. Quando Rubião vai até a casa do Major pegar de volta o cão, faz esse pedido a ele e a sua filha:

\_ Eu só lhe peço uma cousa, e a sua filha, disse Rubião; é que não contem a ninguém este negócio. O senhor sabe que nem todos apreciam a estima que se pode ter a um animal, - principalmente cachorro, que anda na rua, e apanha pedrada de moleque. Este meu parece gente. Se eu lhe contar cousadelle, o senhor nem acredita (grifo nosso) (*A Estação*, 15/01/1888).

A dúvida do Major ao ler o anúncio no jornal e não encontrar o nome da pessoa que está à procura do cão, se explica com esse pedido de Rubião. Divulgar o nome da pessoa no jornal tornaria o vexame público. Da forma que Rubião fez, o preservou de tal exposição, visto que só quem encontrasse o cão e o fosse devolver saberia quem era

o dono. Na edição em livro, Machado de Assis<sup>44</sup> subtraiu esse episódio, provavelmente, por achar que o fato de não ser recomendável se ter cachorro como animal de estimação estivesse ligado àquele contexto. Vale lembrar que a edição em livro do romance saiu logo após o fim da circulação na revista. Era então o mesmo contexto de produção. No entanto, em uma edição em livro, há como, mesmo se pensando em seu leitor contemporâneo, pensar em um leitor situado em outro contexto e em outro tempo, diferente do leitor de jornal e periódico que é somente aquele do momento.

Outra possibilidade para a retirada desses trechos que deixam claro o vexame a que se submeteu Rubião, ao ter que cuidar de um cachorro, pode ser o conhecimento por parte do autor da variedade de leitores da revista. Para muitos leitores ele teria que “dizer tudo”. No livro, por se imaginar um público mais restrito, muita coisa poderia ficar para que o leitor cooperasse. Como Jobim assegura: “muitas passagens que tornariam mais claras e explícitas as intenções dos personagens foram tiradas, o livro ficou mais denso e dado a mais interpretações” (2011, p.45). Sendo assim, fica a cargo do leitor perceber a humilhação a que o filósofo submeteu Rubião.

A exigência a que Quincas Borba submeteu seu amigo e enfermeiro pode ser interpretada, levando-se em conta esses dados retirados do contexto de produção da narrativa, como uma forma de punição. No romance, como na maior parte da galeria de tipos criados por Machado de Assis, aparecem poucas pessoas com sentimentos nobres ou desinteressados. Salvo D. Fernanda, esposa do deputado Teófilo, que se compadeceu e se dispôs a procurar cura para Rubião, sem nada em troca, todas as relações entre pessoas que aparecem na história são levadas por algum tipo de interesse. O próprio Rubião, quando se torna amigo de Quincas, é com a intenção de casá-lo com a irmã viúva. Morta esta, ele pensa em ser lembrado pelo filósofo com pelo menos cinco contos de réis. Quincas conhecia esse lado interesseiro de Rubião e decidiu compensá-lo com a herança, mas, por outro lado, o incumbiu de uma situação vexatória para a época.

Essa possibilidade de leitura, crível na edição seriada pelas partes apontadas, foi observada pela crítica literária da época também ao analisar a edição em livro. Em comentário, que circulou na *Gazeta de Notícias* de 5 de fevereiro de 1893, sobre o

---

<sup>44</sup> Nos estudos biográficos sobre Machado de Assis conta-se um episódio ocorrido na vida do autor em 1879, quando ele esteve de licença para tratamento de saúde. Ele viajou então para o interior do Rio levando Carolina, uma cadela e alguns criados. Lá, sua cadela desapareceu e ele colocou anúncios nos jornais oferecendo gratificações para quem a devolvesse (Pereira, 1998).

romance *Quincas Borba*, poucos meses após a publicação do romance em livro, Araripe Júnior reconheceu a possibilidade de a condição, imposta pelo filósofo para que Rubião tomasse posse da herança, fosse por pura maldade do testador. O crítico comenta:

Quincas Borba prevê o futuro. Riquíssimo de dinheiro, lega toda a sua fortuna a um homem de espírito estreito e incapaz de comprehendê-lo, um ignaro, como ele mesmo o chamava; e, não contente com isto, instituiu-o apesar de ignaro seu herdeiro universal e executor das suas últimas vontades, debaixo da condição apenas de guardar o cachorro, cuidá-lo como se fosse pessoa humana ou o próprio testador, enterrá-lo, em caso de morte, com todas as honras, exumá-lo e depositar as suas cinzas em uma urna apropriada, instituindo por esta guisa o culto dos cachorros mortos(...). Machado de Assis não declarou no livro se Quincas Borba, instituindo essa espécie de tutela ao cachorro, o fez levado por impulso consciente de perversidade, por ironia filosófica ou por maldade de caráter mórbido (grifo nosso)(In: Júnior apud Machado, 2003, p.179).

Há outra passagem – essa preservada também no livro – em que Rubião vira chacota por ter que cuidar do cachorro do filósofo. Quincas, mesmo doente, decide ir ao Rio de Janeiro e resolve deixar o cão com ele. Mas faz as maiores recomendações a Rubião, que deve dar leite e banho nas horas certas, levá-lo para passear, entre outros cuidados. O filósofo parte para a Corte, e o amigo fica em Barbacena cuidando do outro Quincas Borba. Contudo, Rubião vira motivo de piadas devido à incumbência deixada pelo Quincas Borba filósofo:

Não foi só o médico, os conhecidos da cidade começaram a mofar dele e da singular incumbência de guardar um cão, em vez de ser o cão que o guardasse a ele. Vinha a risota, choviam as alcunhas. Em que havia de dar o professor! Sentinel de cachorro! Rubião tinha medo da opinião, e chegou a achar que, em verdade, era ridículo; fugia aos olhos estranhos, o mais que lhe era possível; em casa, chegava a olhar com fastio para o cachorro; dava-se ao diabo, arrenegava da vida (*A Estação*, 15/07/1886).

Jobim (1992), sobre o período histórico em que uma obra está situada, considera que cada época possui um quadro de referência e normas estéticas que influenciam na sua constituição. Para ele, o contexto de produção a que ela pertence não fica apenas circundando o texto, mas se constitui como parte dele. Refletindo então, a partir do contexto de produção e de circulação do escrito no século XIX, acreditamos que essas condições, quanto ao suporte e ao público potencial, constituem também um quadro de referência a ser considerado no momento de análise da produção de qualquer autor e, especificamente, de Machado de Assis. Assim, apresentaremos, neste capítulo, como Machado lidava com os vários perfis de leitores presentes na revista *A Estação*, que identificamos no terceiro capítulo, pois cremos que esses leitores serviam de referência

para o autor, e ele transferiu esse leitor empírico para as páginas de sua narrativa; tornando-o seu leitor potencial. Partimos da premissa de que a variedade de leitores construída nas seções presentes na revista também aparecia na edição seriada do romance *Quincas Borba*, a começar pela citada epígrafe.

Ao se referir às comunidades de leitores e às múltiplas situações em que leem e por que leem, Roger Chartier (1994) afirma que, ao longo dos tempos, foram sendo criadas clivagens quanto aos hábitos de leitura, que vão desde a mais geral, que separa alfabetizados e analfabetos, até as formas de apropriação do escrito, ocasionadas pela multiplicação do modo de circulação, tornando o impresso menos raro. Assim, fez surgir uma nova clivagem entre a leitura do livro e a apropriação do texto, através de suportes mais populares, como jornais, panfletos etc. O estudioso francês destaca:

A clivagem entre alfabetizados e analfabetos, essencial, mas grosseira, não esgota as diferenças em relação ao escrito. Aqueles que são capazes de ler textos não o fazem da mesma maneira, e há uma grande diferença entre os letrados talentosos e os leitores menos hábeis, obrigados a oralizar o que leem para poder compreender, ou que só sentem à vontade com algumas formas textuais ou tipográficas. Há contrastes, igualmente, entre as normas e as convenções de leitura que definem, para cada comunidade de leitores, os usos legítimos do livro, as maneiras de ler, os instrumentos e procedimentos da interpretação. Contrastando, enfim, encontrados entre os diversos interesses e expectativas com os quais diferentes grupos de leitores investem a prática da leitura (Chartier, 1994, p. 13).

Acrescenta o autor que dessas determinações que governam as práticas de leitura dependem as maneiras pelas quais os textos podem ser lidos e lidos por leitores que não possuem as mesmas ferramentas intelectuais e não mantêm as mesmas relações com o escrito. Assim, há interesses diferentes, habilidades diferentes em uma mesma comunidade de leitores, como também, há diferentes formas de apropriação dos textos. Sendo assim, trazendo para a análise que já fizemos dos leitores da revista *A Estação*, vemos que as pessoas que assinavam ou se apropriavam do conteúdo da revista, através de empréstimos, o faziam com objetivos e expectativas diferentes, o que nos leva a deduzir, a partir do pensamento de Chartier, que, dentro da comunidade de leitores constituída pelas pessoas que liam a revista *A Estação*, há perfis, expectativas, habilidades e interesses de leitura diferentes.

Como afirma Barbosa (2007), nada explica melhor os jornais que circulavam aqui, no século XIX, que a palavra miscelânea, dada a variedade de assuntos, matérias e

gêneros que frequentavam suas páginas cotidianamente. Essa variedade buscava atingir exatamente os vários tipos de público existente na comunidade que lia cada jornal. No caso do público leitor, aqui no Brasil do oitocentos, minguado e pouco afeito à *letra redonda*<sup>45</sup>, esse traço de variedade tornava-se imprescindível para a sobrevivência de um periódico.

Com o crescimento e expansão dos jornais no Brasil no século XIX, esse suporte passou a ser o principal meio de divulgação da literatura e a principal forma de acesso das classes menos favorecidas ao escrito. E para os escritores, afirma Costa (2008), passou a ser a porta de entrada e de consagração para os postulantes à carreira de escritor. Para Lajolo e Zilberman (1998), a presença da literatura em jornais garantiu um público leitor no Brasil e serviu para a consolidação da literatura em nosso país. Entretanto, como assegurou Chartier, se referindo à expansão da imprensa na França do Antigo Regime, a diversificação das formas de circulação do escrito desencadeou o surgimento de outra clivagem que colocava de um lado o suporte livro, de maior prestígio social, e do outro lado, a leitura de jornais, vista como leitura para as classes populares. Para Bourdieu (2010), a presença da literatura em jornais, simbolizada pelo romance-folhetim, fez surgir a dicotomia arte pura X arte mercadoria.

Essas discussões estavam o tempo todo presente nos escritos dos autores brasileiros do século XIX, conforme apontamos no primeiro capítulo deste trabalho. Se escrever para jornais significava, para o homem de letras da época, a chance de se tornar conhecido e de ter sua obra lida, por outro lado, provocava tensões<sup>46</sup>, já que o colocava entre a dicotomia arte X mercadoria. Havia então o desejo de fazer arte e a necessidade de escrever para o grande público que assinava e pagava, com sua assinatura, a todos envolvidos no processo. A tensão provocada então pela escrita em periódicos e jornais fez os autores se submeterem a um público bem variado, grande parte dele composto por mulheres e estudantes (Sodré, 1998).

Vamos nos deter agora, na comunidade de leitores construída, a partir do horizonte de expectativa criado pelos editores para revista em estudo. Apesar de apresentar um perfil de leitor aparentemente definido para a revista, na carta-programa

<sup>45</sup> Expressão usada pelos editores de *A Estação*, já citada no terceiro capítulo deste trabalho.

<sup>46</sup> Muito provavelmente, Roger Chartier não lerá este trabalho. No entanto, quero agradecer as contribuições que esse teórico deu ao assistir a nossa apresentação no Espea 2012, em Campinas-SP, e sugerir que dêssemos espaço às discussões sobre as tensões que havia em escrever para a imprensa.

que abria a primeira edição do periódico que circulou em 15 de janeiro de 1879, sempre os editores tentaram diversificar o seu público. Isso se percebe na variação de seções que a revista apresentou ao longo dos anos, constantemente trazendo assuntos que fugiam ao interesse apenas do público feminino, público *a priori* imaginado para o periódico. A revista apresentava duas partes: uma, dedicada à moda, trazendo figurinos diretamente de Paris; a outra, um suplemento literário, com contos, romances e seções variadas que iam desde dicas domésticas a assuntos políticos, conforme vimos no capítulo terceiro. Não restam dúvidas de que a primeira parte era dedicada à mulher interessada em moda. A outra buscava diversificar bastante o público, já que também trazia assuntos de interesse masculino. Barbosa, se referindo ao leitor de jornal, considerado por ela como difícil de identificar, por se encontrar distante no tempo, considera que as matérias veiculadas nesses periódicos, “como memórias, romances, contos e crônicas são ricos em indicações que possibilitam o mapeamento desse leitor e dessas leituras de outrora” (2010, p.204).

Sendo assim, após a análise que fizemos das seções presentes no periódico em estudo, podemos afirmar que, mesmo apresentando uma parte toda dedicada à moda, não implica dizer que a mulher, a quem a revista estava dirigida, era apenas àquela fútil, interessada em moda. Ou, como afirma Crestani, que se tratava de uma revista direcionada à classe média (2010). A comunidade das mulheres que supostamente liam *A Estação* é bem diversificada e representa bem o público leitor de que os autores dispunham na época. Como vimos, havia vários perfis de mulheres a que se dirigiam os editores da revista. Primeiro, vimos mulheres preocupadas apenas em mostrar os modelos sugeridos nas páginas da revista na Rua do Ouvidor; outras, preocupadas com o sistema eleitoral frágil da época, e outras preocupadas apenas em ter a parte da revista que apresentava como fazer os modelos. Assim, são leitores de uma mesma comunidade, de um mesmo suporte, mas que possuem habilidades e interesses de leitura diferentes. Havia ainda mulheres, colaboradoras da revista, preocupadas com a instrução e com a qualidade da leitura que as mulheres faziam na época, buscando formar leitoras. Com esse perfil, vimos o artigo de Júlia Lopes, romancista colaboradora do periódico.

Esse quadro diverso de leitores da revista constituía o horizonte de expectativa que Machado de Assis possuía no momento em que publicou *Quincas Borba* em suas páginas. Ao estudar o imaginário nas obras de Alencar e de Machado, Ribeiro afirma

que uma narrativa encontra sua realidade na cadeia social que a une ao seu leitor, mesmo que atravesse as barreiras do tempo e do espaço. Ele acrescenta que um autor, ainda que deseje atingir a posteridade com seus escritos, ao produzir uma obra, pensa primeiro em seus leitores contemporâneos como horizonte de expectativa. Ele assegura:

É evidente que, sendo o escritor um ser histórico, dificilmente seu horizonte de expectativas estará buscando um leitor fora do quadro de sua própria existência histórico-social. Ou seja, parece difícil, fora de um absenteísmo de tom aristocrático e artificial, que o romancista esteja a escrever para a posteridade. Ainda que subjetivamente assim o deseje e que lhe possamos dar crédito quanto à sinceridade de suas intenções, ele estará condenado aos leitores contemporâneos à edição de seus textos, até porque isto é a única realidade, no que se refere a público, a que ele tem acesso. Ainda que isto não impeça sua leitura em outros espaços e outros tempos, o ato de produção estará inevitavelmente marcado pela irredutível historicidade das relações sociais dentro das quais o romance é concebido e produzido (Ribeiro, 2008, p.38).

O estudioso, ao fazer essa afirmação, está se referindo ao leitor de obras que iriam circular em livro. No caso de narrativas que primeiro iriam circular em jornais, “a condenação” do autor em relação ao público do seu tempo ainda é maior, pois esses jornais tinham um leitor previamente construído, a quem cada autor deveria tentar agradar, para continuar a escrita do seu romance. Trata-se então de um leitor mais facilmente identificado e historicamente situado em um determinado tempo que passava, então, a fazer parte de um quadro de referências para o processo de criação da obra.

Machado de Assis, em artigo que, na verdade, parecia mais um anúncio publicitário de uma escola para moças, publicado em *A Estação*, de 15 de agosto de 1881, entra na defesa de instrução para as leitoras. O artigo se chamava *Cherchez La femme – Liceu da artes e ofícios – Aulas para o sexo feminino*. O perfil de mulher identificado pelo autor, neste artigo, constituiu, certamente, um quadro de referência de leitor para ele, no processo de criação de narrativas que circulariam nesse periódico:

Assim, amável leitora, quando alguém vier dizer-vos que a educação da mulher é uma grande necessidade social, não acrediteis que é a voz da adulgação, mas da verdade. O assunto é decreto prestadio à declamação; mas a ideia é justa. Não vos queremos para reformadoras sociais, evangelizadoras de teorias abstrusas, que mal entendéis, que em todo caso desdizem do vosso papel; mas entre isso e a ignorância e a frivolidade, há um abismo; enchamos esse abismo(...).Enfim, é preciso que a mulher se descate de uma dependência, que lhe é moral, que não lhe deixa muita vez outra alternativa entre a miséria e a devassidão.Vindo à nossa sociedade brasileira, urge dar à mulher certa orientação que lhe falta.

Duas são as nossas classes feminis – uma crosta elegante, fina, superficial, dada aos gostos 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 hora empreende uma instituição antiga nesta cidade, que não nomeio porque está na boca de todos, e aliás vai indicada noutra parte desta publicação( Obras Completas, 1997:1003, v.III).

O autor classifica as mulheres leitoras da revista em dois grupos que podem ser considerados dicotômicos, como afirma Chartier, representantes de uma mesma comunidade de leitores, mas com gostos e perfis diferentes que as levam a ler por gostos e razões também diferentes. No primeiro grupo estariam as ignorantes, mas virtuosas, e, no segundo, as finas, elegantes, mas, cultas. No entanto, assegura o autor que ambos precisam de instrução, visto que há um abismo enorme entre a frivolidade e a ignorância que precisa ser preenchido.

No trecho de *Quincas Borba*, que colocamos abrindo este capítulo, capítulo XVII da edição publicada na revista, percebe-se que é a essa leitora fina, elegante e frívola que Machado de Assis pede desculpas, logo no início da narrativa. Afinal de contas, ela não estava disposta a ver coisas feias em sua revista de modas. A preocupação do autor com essa leitora se evidencia pelo fato de o capítulo aparecer apenas na edição seriada veiculada na revista.

De acordo com Crestani (2009), Machado de Assis, em sua chamada primeira fase, colocava as leituras de sua época em xeque, visto que os leitores do período liam as chamadas leituras amenas, ou romance de enredo, considerados anacrônicos para a época. Essas leituras eram daquelas narrativas que obedeciam ao modelo de enredo do romance-folhetim, com personagens arquétipos e enredos com estrutura a que Eco chama de sinusoidal, por fugir dos padrões narrativos comuns. Nessa fuga, o enredo do romance-folhetim não apresenta uma curva constante, mas segue uma estrutura que mostra uma tensão – distensão – nova tensão – nova distensão, com a finalidade de prender a atenção do leitor (2008). O autor, conhecedor desse público que lia revistas de modas, e do modo como os narradores daqueles romances conduziam as leituras de suas leitoras, reclama dessa forma de narrar, na edição de *Quincas Borba*, veiculada na revista. O episódio a ser transcrito é a apresentação de Carlos Maria e de Freitas, logo no início do romance publicado em série:

Expansivos e francos! Imaginai o avesso disso, e tereis Carlos Maria; mas é que a preguiça do leitor lhe não consente; Ela quer que se lhe ponha aqui no papel a cara do homem, toda a cara, a pessoa inteira, e não há fugir-lhe. De mim digo que sou

totalmente outro: arrengue de um autor que me diz tudo, que me não deixa colaborar no livro, com a minha própria imaginação. A melhor página não é só a que se relê, é também a que a gente completa de si para si (*A Estação*, 31/10/1886, nº 20).

Mesmo se referindo primeiro ao leitor de forma genérica, em seguida, o narrador se refere a ela; às leitoras, portanto. Nesse trecho, o narrador critica as formas de leitura da época, aquele narrador que conduz o tempo todo a leitora pela mão e não permite que ela participe da leitura por si própria. Tipo comum dos narradores do romance-folhetim que repetiam trechos, cenas para facilitar a leitura, contando então com um leitor incipiente, com poucas habilidades para a tarefa (Zilberman & Lajolo, 1998). Na edição em livro, o trecho aparece modificado e bem sutil, mas ainda suficiente para ser considerado uma marca do tempo e do periódico em que primeiro o romance circulou:

Queres o avôssso disso, leitor curioso? Vê este outro convidado para o almoço, Carlos Maria. seaqueles tem os modos expansivos e frances – no bom sentido laudatório, - claro é que ele os tem contrários. Assim, não te custará nada vê-lo entrar na sala, lento, frio e superior, ser apresentado ao Freitas, e estender-lhe a mão, olhando para outra parte (Machado de Assis, 1891, p.57).

Para Zilberman & Lajolo(1998), esse tipo de narradores paternalistas era comum no romantismo. Segundo as autoras, o leitor era tratado como um ser frágil e despreparado, precisando ser levado pela mão, como se a leitura fosse inacessível a ele, devido a sua incipiência para a tarefa. Analisando a forma de o narrador de *A mão e a luva* tratar o seu leitor, as estudiosas afirmam que Estevão, personagem do romance, representava bem esse leitor. E leitores como ele era, na verdade, um mau leitor. Elas salientam:

Decididamente não são estevões os destinatários que o narrador machadiano tem em vista, nem nesta, nem nenhuma de suas obras outras obras. Com interlocutores de semelhante estatura intelectual não é possível manter o diálogo que a ficção de Machado pretende entabular com os leitores. Provavelmente limitado pelas expectativas românticas vigentes ao tempo em que escreveu e publicou *A mão e a luva*, expectativas reforçadas a obra sido inicialmente lançada sob a forma de folhetim, Machado parece estar querendo criar certo padrão de leitura e de leitor que não se deixa consumir pela febre romântica (Zilbermam & Lajolo, 1998, p.26).

Em texto anterior à publicação de *Quincas Borba*, em crônica chamada *Aleluia! Aleluia!*, publicada no jornal *O Cruzeiro*, de 15 de janeiro de 1877, Machado de Assis reclamava da imaturidade literária do público brasileiro, satirizando a volta do personagem Rocambole, do romance *Os dramas de Paris*, do autor francês Ponson Du Terrail. Em seus comentários, ele chega a afirmar que a volta desse romance nas

páginas dos jornais é a representação do nosso Romantismo caduco e da nossa grave puerilidade literária. No entanto, não era prática apenas do autor de *Quincas Borba* reclamar da imaturidade do leitor do período. Em comentário que abria os *Mistérios da Tijuca*, romance feito sob encomenda para circular no folhetim de um jornal, Aluísio Azevedo põe em destaque a tensão existente entre autor e público, também reclamando anacronismo dos leitores. O romancista afirma que, no Brasil, o público está no ano de 1820, em pleno romantismo francês, querendo o enredo, a ação, o movimento; por sua vez, os críticos, salienta Aluísio, querem o romance moderno. Magalhães Azeredo, poeta e colaborador de vários jornais, em análise de *Quincas Borba*, edição em livro, para o Jornal *O Estado de São Paulo*, nos dias 24 e 26 de abril de 1892, elogia o romance machadiano, por nos manter longe do emaranhado de romances de intriga tenebrosa, desenvolvida, com muitos personagens. Acrescenta o crítico que “esse tipo de romance ainda acha quem os admire nas águas-furtadas dos proletários e nos gabinetes de leitura barata, com imenso gáudio dos editores e sério detimento das inteligências débeis”. Na crítica a esses autores, Azeredo comenta que Ponson, Montépins e Sues seriam nossos antípodas. Na mesma linha de crítica às leituras da época, Júlia Lopes, romancista e colaboradora de *A Estação*, também se queixa do tipo de leitura que as mulheres costumavam fazer na época. Em artigo de 30/06/1890, ela afirma:

Mas, desgraçadamente, nós não sabemos ler!

É raro encontrar-se nas nossas salas duas senhoras que falem de literatura, mostrando interesse pelos bons autores, principalmente pelos de seu país! Do jornal leem o folhetim, isto é, o romance de enredo, onde as deleitam as cenas imprevistas, as astúcias de lacaios e de agentes falsos e os lampejos de espadas no campo da honra! (*A Estação*, 30/06/1890).

A conversa do narrador machadiano, no trecho apresentado de *Quincas Borba*, e as reclamações feitas pelos romancistas Aluísio Azevedo e Júlia Lopes acima mostradas convergem para o que estamos apresentando. Machado conhecia as formas de leitura de seu tempo e conhecia muito bem o suporte em que estava publicando a sua narrativa. Afinal de contas, já colaborava com *A Estação*, desde os seus primeiros números lançados no ano de 1879, e, para a imprensa carioca, colaborava desde 1855, portanto, sabia muito bem o que e como liam os leitores e leitoras da época. O autor transformou então esse leitor real, assinante da revista, em leitor ficcional, e o trouxe para sua narrativa. E com a presença desse leitor, agora ficcional na narrativa, ele atualiza as

discussões sobre a leitura e a escrita em jornais, tão presentes nos periódicos e nas discussões literárias do período.

Chartier (2009) afirma que, quando um texto muda de suporte, mudam-se também o seu significado e a projeção do leitor que se tinha anteriormente. Sobre a mudança de *Quincas Borba* do jornal para o livro, José Luís Jobim, em artigo, *Revendo Quincas Borba*, comenta as mudanças ocorridas na narrativa em virtude de sua mudança das páginas do jornal para a primeira edição em livro:

A versão final em livro foi publicada em 1891, e operou um corte de muitas passagens que tornariam claras ou explícitas as intenções dos personagens e das suas ações, transformando a versão final em um texto mais ambíguo e aberto a muitas possibilidades interpretativas (Jobim, 2011, p.45).

A publicação de *Quincas Borba*, em *A Estação*, durou cerca de cinco anos e três meses, com várias interrupções, além de outros impasses, como troca de nome de personagens e quebra na sequência da história, conforme já vimos no capítulo anterior. Pouco tempo depois do término da publicação em série, apenas dois meses após, Machado lançou a primeira edição do romance em livro, com as alterações que o tornaram mais ambíguo e aberto a mais possibilidade de leitura, conforme afirmação de Jobim. Essa demora na publicação do romance no periódico e a rapidez em apresentá-lo pronto para a publicação em livro, logo após a sua publicação na revista, nos leva a algumas reflexões. Em primeiro lugar, a heterogeneidade de leitores potenciais da revista, a nosso ver, contribuiu para a dificuldade, não só de Machado, mas de todos os colaboradores do periódico em saber para quem realmente estavam escrevendo, conforme já vimos, já que havia partes da revista tão diferentes. Como acompanhamos seção a seção da revista, apenas a primeira parte trazia um leitor potencial bem definido, que, ainda, assim, era diversificado pela finalidade da leitura que fazia.

Outro ponto importante a destacar sobre o romance é após dois meses do término da publicação em fatias no periódico, o autor já tê-lo pronto com tantas mudanças, a ponto de ser considerado pela crítica como uma nova obra. Os últimos capítulos presentes em *A Estação* foram publicados em 15 de setembro de 1891. Em novembro do mesmo ano, a edição do romance em livro já estava presente nas livrarias. Esse fato nos leva a pensar que o autor da narrativa pensava simultaneamente em duas obras: uma para ser publicada aos poucos na revista, e outra, que logo após sairia em

livro. A diferença de públicos é percebida desde a organização da forma de narrar o romance. Na edição do periódico, os fatos são narrados de forma mais linear, pois o autor esperava um público mais diversificado e, entre esse público, leitores talvez sem muita habilidade de leitura. No livro, há mais idas e vindas no processo de narração. A mudança está presente desde os primeiros capítulos do romance<sup>47</sup>:

### Texto 1

\_ Então, Doutor, como vou?

\_ Vai bem. Estas moléstias são demoradas, mas o senhor vai bem. Tomou o remédio?

\_ Tomei.

\_ Às horas marcadas?

\_ Creio que sim. Não foi Rubião?

Rubião que estava familiarmente sentado na cama confirmou a resposta. Havia ali ainda outra criatura, deitada no chão, com a cabeça levantada, olhando para o médico, interrogativo: era um cão, o cão do doente, que mal saia do quarto, desde longas semanas(*Quincas Borba, A Estação*, 15/06/1886, nº 11).

### Texto 2

Rubião fitava a enseada, - eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era há um ano? Professor. Que era agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas( umas chinelas de Tunis que lhe deu recente amigo, Christiano Palha), para a casa, para o jardim, para enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade(*Quincas Borba*, 1891, p.1).

Os capítulos transcritos acima são os que abrem cada uma das edições da narrativa. Com algumas alterações quando lançando em livro, o texto 2 é o capítulo XX da edição da revista. Já o capítulo que abre a edição seriada corresponde ao IV da edição em livro. Também bastante modificado.

Os cortes a que Jobim (2011) se refere quanto a intenções de personagens, sutis e passíveis de ser entendidas apenas pelo leitor mais habituado a autores que “não lhe dizem tudo” se tornam perceptíveis nos trechos que se seguem, como também, há uma mudança considerável na forma de se referir ao leitor entre os dois trechos. No 1, um

---

<sup>47</sup> Usaremos sempre a expressão texto 1 para nos referirmos à edição do romance publicada em *A Estação*; e, texto 2, nos referindo à primeira edição publicada em livro, em novembro de 1891.

tom mais agressivo, como se contasse com alguém que talvez não tenha lido *Memórias Póstumas* e que nem precisaria ler.

#### Texto 1

Aqui, toda gente que me fez o favor de ler as *Memórias Póstumas de Bras Cubas*, lembra-se, - pode ser que se lembre – de que apareceali, em três ou quatro capítulos, um tal *Quincas Borba*, e pergunta e cuida naturalmente que é o mesmo.

Cuida bem. Mas não é preciso ler *As Memórias*; basta saber que é o mesmo, e que vaimorrer, como disse o medico. Podeir, que não precisamos dele. Que fosse criança graciosa, mendigo algum tempo, herdeiro inopinado e inventor de uma filosofia, não temos nada com isso (*Quincas Borba, A Estação*, 15/06/1886, nº 11).

#### Texto 2

Este *Quincas Borba*, se acaso me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo naufrago da existência, que aliaparece, mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia. Aqui tens agora em Barbacena (*Quincas Borba*, 1891, p.5).

Outra alteração bastante considerável para o que estamos afirmando é como é tratada a filosofia Humanitas nas duas edições. A nosso ver, essa alteração caminha para a afirmação de que Machado pensou em duas narrativas diferentes, visando a suportes e leitores diferentes. Na edição em livro, Quincas convida Rubião, mesmo sabendo que ele não vai entender suas postulações, a ser seu discípulo, e expõe toda sua filosofia. Conta o episódio da morte da avó, da bolha e das duas tribos que guerreiam pelo saco de batatas. É desse último exemplo que sai a célebre frase, “Ao vencedor, as batatas”. Dias após, quando o filósofo morre, Rubião, já seu herdeiro, começa a refletir sobre a vida. Lembra-se da morte da irmã e da vantagem que teve com o não casamento de Quincas com ela, repetindo a frase: “Ao vencedor, as batatas”, expressão repetida, poucos minutos antes de morrer, pobre e louco, em Barbacena. Na edição da revista, a filosofia é apenas rapidamente citada:

Desde que Humanitas, segundo a minha doutrina, é o princípio da vida e reside em toda parte, conforme a graduação dos seres e das coisas, existe também no cão, e este pode assim receber um nome de gente, seja cristão ou muçulmano (...). Esse agora é o motivo particular. Se eu morrer antes, como presumo, sobreviverei no nome do meu bom cachorro (*A Estação*, 30/06/1886).

Provavelmente o autor considerou que os leitores de *A Estação* poderiam não estar interessados em discutir questões filosóficas, ou, talvez, o visse tão ignaro quanto Rubião para entender a filosofia que ele estava lançando. O fato de pensar em duas narrativas e em comunidades de leitores bem variadas fez com que Machado de Assis

perdesse várias vezes o rumo da edição para a revista. O corte das partes que se referem à filosofia tornou várias passagens da narrativa seriada sem sentido. Por exemplo, no final do romance, entre os delírios da morte e da loucura, Rubião fica repetindo a frase, “Ao vencedor, as batatas”. Sem a explicação das duas tribos famintas na disputa por dois sacos de batatas, cujo resultado seria a preservação de uma tribo e o extermínio da outra, a frase fica fora do contexto e sem sentido. Não sabemos se quando Machado de Assis começou a publicar o romance, a filosofia já estava totalmente definida no imaginário do autor, até porque, a citação sutil da filosofia aparece em junho de 1886, na edição da revista, e a explicação pormenorizada da Humanitas, apenas na edição em livro, em novembro de 1891, ou seja, mais de cinco anos depois. No entanto, a repetição de cortes feitos ao longo da narrativa evidencia a projeção de leitores diferentes para cada texto.

Eco (2008), estudando *Os Dramas de Paris*, comenta a escrita em jornais e as obrigações a que eram submetidos os autores que emprestavam suas penas aos periódicos. Eco destaca que, na relação público-autor-leitor de jornais, o autor precisava agradar a vários polos da pirâmide social: tanto ao abastado burguês, quanto às camadas populares. Essa variação da sociedade a que os autores deveriam adaptar sua escrita é perfeitamente perceptível na época da escrita de *Quincas Borba*. De acordo com Gledson (1986), no período em que Machado situou a narrativa, a sociedade brasileira vinha passando por muitas transformações, se tornando menos estratificada, visto que a ascensão de classes, antes impossível, agora poderia acontecer. Comparando as sociedades presentes em *Casa Velha*, narrativa que circulou quatro meses antes de *Quincas Borba*, nas páginas de *A Estação*, o estudioso britânico afirma:

Em *Quincas Borba*, o próximo trabalho longo que Machado escreveu, (ele começou a seriação do romance, em *A Estação*, apenas quatro meses depois de encerrar a de *Casa Velha*), a situação já mudou radicalmente. Estamos agora em 1867 (o romance começa nesse ano e termina no final de 1871) e numa sociedade muito mais variada. O mais significativo, agora, é a possibilidade de passagem de uma classe para outra; a principal escala utilizada com esse objetivo são os negócios, e Cristiano Palha, ex-seminarista, junto com sua esposa Sofia, filha de um funcionário público, são mostrados com cuidadosos detalhes, em sua suave e cínica ascensão através dos escalões sociais(Gledson, 1986, p.58).

Corroborando a ideia de sociedade menos estratificada e em plena expansão, Faoro (2001), em *A Pirâmide e o trapézio*, comenta:

Há uma sociedade de classe em plena expansão, cifrada, nas expressões mais gloriosas, nos banqueiros, nos prósperos comerciantes, nos capitalistas donos de rendas, nos senhores de terras e de escravos. O dinheiro é a chave e o deus desse mundo, dinheiro que mede todas as coisas e avalia todos os homens (Faoro, 2001, p.15).

Se os fatos narrados em *Quincas Borba*, ocorridos entre os anos de 1869 e 1871, já expressavam mudanças na sociedade, o período em que a narrativa apareceu nas páginas do periódico já apresentava de forma bem mais clara essas mudanças, pois desde o editorial de lançamento do periódico, os seus editores já mostravam uma divisão menos estratificada da sociedade, ao anunciar seu público-alvo: “damas elegantes que desejam vestir suas famílias bem e com economia”. No percurso que fizemos das seções, percebemos como o público desejado pela revista oscila dessa classe média apontada na carta-programa às *patrícias frequentadoras dos salões fluminenses*<sup>48</sup>, ou até mesmo para um público que nem era o feminino.

O ingresso do indivíduo nessa nova roda social somente era dado através do dinheiro, conforme citação de Faoro, acima transcrita. No entanto, o recém-chegado a esse meio tinha a obrigação de ir adquirindo os costumes e os requintes, já que iria dividir o espaço com a oligarquia que dominava politicamente. Uma das formas de se adquirir a boa educação dos salões era copiando. De acordo com Faoro,

Enredam-se na teia da “boa sociedade”, nos altos círculos na comunidade estamental. Imitam e perseguem outro estilo de vida em que a fortuna – sem ser ela própria essa realidade – só lhes enseja o ingresso. É o dinheiro como caminho, suporte e apoio. Eleva-se socialmente e espana as velhas amizades. O casal tornou-se polido, educado e elegante. Palha, mal acostumado às novas convenções sociais, oscilava entre a bajulação e o desdém calculado, traços que adotava para manter-se superior ao meio(Faoro, 2001, p. 30).

Chartier (2009) considera que o desenvolvimento das formas de circulação do escrito veio atender à necessidade de entretenimento dessas novas classes. Assim como outros bens, ela estava ávida por consumir também bens culturais, e a principal via de acesso a esses bens eram os jornais. De acordo com Guimarães (2008), a maior parte do referencial de leitura dos personagens do romance *Quincas Borba* é adquirido através de jornais ou periódicos. Reforça ainda o estudioso que, quando aparecem personagens lendo livros, trata-se de obras que representavam a literatura de massa, feita sob encomenda para circular nos folhetins. O nível cultural dos personagens da narrativa,

---

<sup>48</sup>A Estação, 28-03-1879.

tanto a que circulou na revista, como a edição publicada em livro, apresenta leitores com habilidades diferentes e sem grande cabedal de leitura. A exceção é apenas Teófilo, que demonstrava maior amor pelos livros. Sobre os hábitos de leitura da maior parte dos personagens de *Quincas Borba*, Guimarães comenta:

Entre os personagens, as preferências literárias são flagradamente retrógadas, incluindo o drama de lágrimas, citado por meio do *Pobre das ruínas*, peça que Freitas, um dos comensais de Rubião, veria se um dia fosse a Atenas; o indefectível *Saint – Clair das Ilhas* ou *Os desterrados da Ilha da Barra*, único volume da biblioteca do major Siqueira e da sua filha Tonica (Guimarães, 2008, p.207).

Acrescenta Guimarães que os autores que aparecem no romance em questão sintetizam bem o gosto da maior parte dos leitores do século XIX e sua preferência por linguagem grandiloquente, por ambientes cheios de pompa e luxo e pelos enredos com grandes arrancos. Esse gosto dos leitores contemporâneos de Machado de Assis provocou muitas discussões e desagrado entre os próprios autores, como já vimos anteriormente. O próprio Machado chamava de “puerilidade literária e romantismo caduco”<sup>49</sup> o gosto por esse tipo de romance. Em alguns artigos de crítica literária, chamados *Propósito*, publicados em *A Semana Literária*, seção do *Diário do Rio de Janeiro*, em 9 de janeiro de 1866, Machado de Assis analisa o novo livro de Joaquim Manuel de Macedo, chamado o *Culto do Dever*. Na análise, o crítico se compromete em ser direto, sem disfarce e, no final, dizer se o autor do livro fez obra de arte ou simplesmente obra de passatempo. Assim, o autor de *Quincas Borba* distingue dois tipos de romances: aquele, simplesmente, para ser consumido e aquele que se configura como arte.

As questões de seu tempo são muito bem tratadas em *Quincas Borba*. E entre elas, não poderiam faltar as formas de leitura que predominavam na época. Como afirmou Machado de Assis, em artigo já citado, que circulou no *Correio Mercantil* nos dias 10 e 12 de janeiro de 1859, o jornal era *a tribuna comum aberta a todos, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico*. Esse pão era muito bem distribuído em *Quincas Borba*. De Teófilo ao ignaro Rubião; da fútil Sofia a Tonica, todos tinham o hábito de ler jornais no dia a dia, com interesses e habilidades de leitura diferentes, ou, até mesmo, quando se apropriavam das matérias dos jornais apenas ouvindo alguém ler:

---

<sup>49</sup> Aleluia! Aleluia! O Cruzeiro 15 de janeiro de 1877.

Tirou-lhe o espelho, sorrindo amarelo, vexado de não poder confessar tudo. Fez alguns arranjos no quarto; depois pegou em jornais, para Lê-los ao doente, como era costume: mas o doente disse-lhe que antes da leitura, mandasse chamar o tabelião; queria fazer testamento(grifo nosso) (*A Estação*, 30/06/1886).

Banhado, barbeado, meio vestido, Palha lia jornais, à espera do almoço, quando a viu entrar no gabinete abatida e pálida (...). Depois, pediu que lhe deixasse acabar de ler um artigo relativo a certo negocio da praça. Era uma briga entre dois comerciantes, a propósito de uns saques; na véspera escrevera um deles, hoje vinha a resposta do outro. Resposta completa, disse ele acabando a leitura; e explicou longamente à mulher a questão dos saques, o mecanismo da coisa, a situação dos dois adversários, os boatos da praça, tudo com o vocabulário técnico (grifos nossos) (*A Estação*, 28/02/1887).

De manhã, na cama, teve um sobressalto. O primeiro jornal que abriu foi a Atalia. Leu o artigo editorial, uma correspondência, e algumas notícias. De repente, deu com o seu nome (grifo nosso) (*A Estação*, 15/06/1887).

Com o sentimento da segunda é que Sophia entrou na sala, onde a prima passava pelos olhos os jornais do dia (...). Maria Benedicta percorria uma folha, lendo a trechos, nada seguido, duas linhas de obituário, cinco de anúncios, uma notícia, uma mofina, pedaços de leilão, anedotas; daí o farfalhar continuo do papel (grifo nosso) (*A Estação*, 15/08/1887).

De tarde, era costume do major, cochilar um pouco, relendo algum romance cortado das folhas e cosido à margem com barbante; tinha-os mui antigos, saídos em folhetim no Jornal do Comércio e do Correio Mercantil de cinquenta e tantos (grifo nosso) (*A Estação*, 15/12/1887).

Sofia acompanhou o marido até à porta fez-lhe umas encomendas, e tornou aos jornais. Ia justamente ao meio de um folhetim, traduzido do francês, cuja ação era passada grande parte em um Castello. Não gostava de outros romances; trazia a cabeça cheia de marquesas, condessas e duquesas... (*A Estação*, 15/10/1890).

Ela cedeu à necessidade; mas, poucos minutos depois, estava ao pé de Carlos Maria, contornando-lhe o pescoço com o braço direito. Ele, sentado, lia uma revista inglesa; pegou-lhe na mão direita, pendente sobre o peito, e acabou a página (*A Estação*, 15/02/1891).

Assim foi ele pensando, naquele dia e nos quatro dias seguintes. No quinto recebeu os jornais do costume (assinaturas ainda do Quincas Borba), abriu um deles, e deu com essa notícia: ‘Faleceu ontem o Sr. Joaquim Borba dos Santos, tendo suportado a moléstia com singular filosofia. Morreu em casa do nosso amigo Braz Cubas, que o era dele desde o tempo da escola (*A Estação*, 31/7/1886).

São muitas as passagens presentes na narrativa em que a representação da leitura é dada através dos jornais, o que torna o contexto de sua produção um elemento de referência importante, visto que era realmente esse suporte o principal meio de informação e entretenimento do período. Nos trechos transcritos acima, percebem-se as diferenças quanto ao motivo por que cada personagem lia. No primeiro trecho, temos a apropriação da leitura sendo dada através de uma voz que lia para o outro. Trata-se de Rubião lendo as notícias dos jornais para Quincas Borba já moribundo. No segundo trecho, Palha, comerciante, lê mais atentamente o assunto referente a uma polêmica que

vinha aparecendo no jornal, tratando de uns saques que estavam ocorrendo no comércio da Rua do Ouvidor. Normalmente, ocorriam essas pendengas em jornais e terminavam chamando muito a atenção dos leitores, o que ocasionava o aumento da venda do jornal. Sempre um apresentava uma argumentação em uma edição; na outra, o outro envolvido rebatia, e assim ia se prolongando por vários números do jornal.

Os outros trechos mostram leitura por entretenimento: Sofia lendo a tradução de um folhetim francês em um jornal, e o Major Siqueira lendo um romance juntando os pedaços, tirado do folhetim do *Jornal do Comércio* e do *Correio Mercantil*. No último trecho, foi através do jornal que Rubião, em Barbacena, ficou sabendo da morte de Quincas Borba. Essa variação de leitores e de leitura, presente no romance machadiano, representa muito bem os leitores contemporâneos do autor, que costumavam ler jornais. Quanto ao costume do Major e da filha de juntarem as partes do romance divulgado em jornais e colecioná-las, parece ser um hábito da época. Em uma das edições de *A Estação*, os editores falando sobre o complemento literário da revista, aconselham os leitores a separarem suas respectivas partes e colecioná-las individualmente.

Guimarães (2008) lembra que as alusões à literatura presentes na edição em livro sempre são feitas pelo narrador; fazem parte, assim, do cabedal de leitura dele, que se apresenta bem superior ao dos personagens da narrativa. Na edição seriada, isso também ocorre. A maioria dos personagens é tratada como sendo pouco hábil na leitura. Rubião representava um leitor para quem a arte servia apenas como ornamento e ostentação de luxo, visto que, no lugar de ler as obras, preferia ter estátuas de determinados personagens famosos feitas de bronze, já que “eram de preço”. Mesmo assim, fazia subscrição de livros, assinava vários jornais e era uma espécie de sócio de outros, muito embora, nem lesse esses jornais. Na edição em livro, aparecem os autores preferidos de Rubião, todos autores dos chamados, por Guimarães, de romances de enredo. Vejamos algumas passagens em que Rubião aparece lendo:

Despeitado, atirou a carta ao aparador, e foi concluir a leitura dos jornais. Concluir é um modo de dizer; lia seguidamente, mas não poderia explicar, no fim, o assunto do artigo ou da notícia, ainda que contivesse só a transferência de um soldado, ou o furto de um par de botas (*A Estação*, 31/01/1889).

Ultimamente, ocupava-se muito em ler; lia romances, mas só os históricos de Dumas pai, ou os contemporâneos de Feuillet, estes com dificuldade, por não conhecer bem a língua original ( Machado de Assis, 1891, p.184).

Rubião fazia empréstimos anônimos. Livros que lhe eram dedicados, entravam para o prelo com a garantia de duzentos e trezentos exemplares, porque o nosso amigo,

senão sabia a arte, não a desestimava. Tinha diplomas e diplomas de sociedades literárias, coreográficas, pias e era juntamente sócio de uma Congregação Católica e de um Grêmio Protestante, sem se lembrar de um quando lhe falavam do outro; o que fazia era pagar regularmente as mensalidades de ambos. Assinava jornais sem os ler. Um dia, ao pagar o semestre de um, que lhe haviam mandado, é que soube, pelo cobrador, que a folha, defendia o governo; mandou o cobrador ao diabo (*A Estação*, 31/03/1890).

Os outros personagens masculinos, presentes no romance, também quando liam, apresentavam interesses de leitura bem ligados à atividade que exerciam. Teófilo possuía uma grande biblioteca e passava a maior parte do tempo nela. Lá pensava os seus discursos na Câmara e os pareceres:

Era já escuro, acendeu o bico de gás, e circulou pelo gabinete os olhos velados de melancolia. Havia ali quatro largas estantes cheias de livros, de relatórios, de orçamentos, de balanços do Tesouro. A secretaria estava em ordem. Três etagères altos guardavam os manuscritos, notas, lembranças, cálculos, apontamentos, tudo empilhado e rotulado metodicamente; - créditos extraordinários, - créditos suplementares - créditos de guerra - créditos da marinha , - empréstimos de 1868, - estradas de ferro(...). Era ali que trabalhava de manhã e de noite , somando, calculando, recolhendo os elementos do seu discurso e pareceres, porque era membro de três comissões parlamentares, e trabalhavam geralmente por si e por seus colegas, estes ouviam e assinavam. Um deles, quando os pareceres eram muito extensos, assinava-os sem,ouvir (*A Estação*, 15/03/1891).

Em outro trecho, próximo já ao final da narrativa, alguns parlamentares conversam sobre a não indicação de Teófilo ao ministério, grande aspiração política deste. Na discussão, põem-se em dúvida as qualidades de Teófilo como orador e, por tabela, as qualidades dos outros deputados que o ouviam. É apresentada a leitura que um dos críticos do político costumava fazer, e o caráter ornamental e pragmático dessa leitura, como também, a ironia com que o deputado trata seus companheiros, acreditando sempre na ignorância deles:

\_ O Teófilo está danado, dizia um rindo.

\_ Com razão, acudia outro que sabia estar condenado a nunca ser ministro; não se pode negar que ele tem mais direito que outros; trabalha há bastanteanos, e é orador de pulso.

\_Orador de estatísticas, de algarismos, interveio desdenhosamente um terceiro, não se pode dizer que seja orador de pulso.

Este era um velho deputado, feito para receber ministérios e interpelá-los. Não conhecia de política senão o que trouxe dos tempos de estudante de direito, um pouco de Toqueville, outro pouco de Guizot e, não sei porque afeição particular, algumas páginas de Donoso Cortez, que citava a miúdo pela suspeita de que ninguém na câmara o tinha lido. Supria, porem, todas as lacunas com a voz potente , com o asco, a ironia, a indignação simulada (*A Estação*, 28/02/1891).

Ainda há, entre os personagens masculinos, Camacho. Formado em Direito, ex-deputado, vivia sempre em busca de obter de novo sucesso na vida política. Para isso, entre os passos seguidos pelo advogado estava o investimento em um jornal, caminho comum a quem queria ingressar nas letras ou na política. O empreendimento de Camacho encontrou apoio total em Rubião, também levado pela perspectiva de entrar na vida pública. A folha do advogado chamava-se *Atalia* e apresentava em suas colunas uma variedade de temas comuns aos jornais da época e o romance-folhetim:

Camacho acudiu que não precisava de assinaturas. Em assinaturas, a folha ia bem. O que Ela precisava era de material tipográfico e desenvolvimento no texto; ampliar a matéria, pôr-lhe mais noticiário, variedades, tradução de algum romance para o folhetim, movimento do porto, da praça, etc. tinha anúncios, como viu ( *A Estação*, 30/04/1887).

Camacho havia sido deputado e ambicionava ser ministro. Formado em Direito pela Universidade do Recife, como afirma o narrador, usava a advocacia como pretexto para atingir seu objetivo político. Da mesma forma, usava o jornalismo, atividade de que se ocupou desde os tempos de Academia, onde fundou seu primeiro jornal. A pouca aptidão do aspirante a ministro para com os livros é destacada também pelo narrador do romance, ao apresentá-lo:

Não lhe faltava o que comer. A família era pequena; mulher, uma filha, que ia nos dezoito anos, um afilhado de nove e para isso dava a advocacia. Mas trazia a política no sangue; não lia, quase não falava de outra cousa. De literatura, ciênciasnaturais, historia,filosofia, artes, não se preocupava nada. Também não conhecia grandes coisas de direito, guardava algum do que lhe dera a academia, e mais a legislação posterior e as praticas forenses. Com isso ia arrazoando e ganhando ( *A Estação*, 15/04/1887).

Os personagens femininos também não ostentam muitas diferenças quando o assunto é leitura. Há aquelas, usando as palavras do próprio Machado, em artigo sobre a necessidade de instrução das mulheres, já citado nesse trabalho, ignorantes e virtuosas, e aquelas, elegantes, finas, artificiais, mas cultas. E ainda aquelas que precisavam ter preenchido o abismo enorme entre a frivolidade e a ignorância. As mulheres da narrativa publicada em série sempre aparecem lendo jornais. Tonica, moça pobre e solteirona, satisfaz suas necessidades de leitura lendo *Sant – Clair das Ilhas*, recortado do folhetim do *Jornal do Comércio* e do *Correio Mercantil* e costurado com barbante. Salienta o narrador que era esse o único livro que havia na Biblioteca da casa da moça.

A leitura daquelas mulheres consideradas fúteis, consumidoras de moda, que seriam, como vimos, um dos públicos-alvo da revista, era voltada para instruí-las como entrar e estar em determinados ambientes. Essa preocupação estava presente o tempo todo nas colunas de *A Estação*, conforme já vimos, sempre havendo as dicas de como organizar jantares, bailes etc. Sofia lia apenas romance-folhetim, não gostava de outro tipo de narrativa, como foi anteriormente citado. As demais leituras de Sofia eram ligadas aos adornos de salão. Para esse mesmo fim, ela educava a prima Maria Benedita:

Então Sophia inventava passeios, à toa, para fazê-la descansar. Ora um bairro, ora outro. Em certas ruas, Maria Benedita não perdia tempo: lia as tabuletas francesas, e perguntava pelos substantivos novos, que a prima, algumas vezes, não sabia dizer o que eram, tão estritamente adequado era o seu vocabulário às coisas do vestido, da sala e do galanteio (grifo nosso) (*A Estação*, 30/06/1887).

Raimundo Faoro (2002), comentando a entrada das novas classes na chamada “boa sociedade”, afirma que é o dinheiro o ingresso de entrada no novo círculo social. No entanto, este serve apenas como entrada. Faz-se necessário também adquirir novos hábitos, novos costumes, para frequentar as altas rodas. E, para isso, serve muito a imitação. Há um episódio que expressa muito bem essa necessidade de adquirir novos costumes e até novas leituras, para estar bem no novo círculo social. Sofia criou a Comissão das Alagoas, instituição de caridade para ajudar às vítimas de uma epidemia que estava havendo em Alagoas, com a finalidade de se tornar conhecida e entrar cada vez mais na alta sociedade. Nesse meio, ela conhece algumas damas, esposas de pessoas importantes: D. Fernanda, esposa do deputado Teófilo, esposas de ministros e a esposa de um senador. Esta última, uma vez, perguntou a Sofia se ela estava lendo o último romance de Feuillet, publicado na *Revista dos Dois Mundos*:

Afinal, Sofia deixou a vista da chuva e do nevoeiro; estava cansada, e para repousar , foi abrir as folhas do último número da *Revista dos Dois Mundos*. Um dia, no melhor dos trabalhos da comissão das Alagoas, perguntara-lhe uma das elegantes do tempo, casada com um senador.

\_ Está lendo o romance de Feuillet, na *Revista de Dois Mundos*?

\_ Estou, acudiu, Sophia; é muito interessante.

Não estava lendo, nem conhecia a Revista; mas, no dia seguinte, pediu ao marido que a assinasse; leu o romance, leu os que saíram depois, e falava de todos os que lêra ou ia lendo (*A Estação*, 30/11/1890).

A *Revista dos Dois Mundos* ou *Revue des Deux Mondes* era uma publicação francesa que circulou durante muito tempo aqui no Brasil. De acordo com Martins (2008), esse periódico foi revista de cultura festejada entre os leitores do Império. Lembra a autora que a Revista estava presente nas raras Bibliotecas do país, era mencionada nos catálogos dos Gabinetes de leitura do período, circulava entre os leitores de Machado de Assis e tinha, como assinante permanente e leitor voraz, o Imperador D. Pedro II. Sobre o perfil do periódico, a pesquisadora afirma:

Afamada, assinada, adquirida, porém, pouco lida. Ou, melhor, consumida efetivamente por homens de letras. Sua configuração sólida, quase um livro, recheada de compenetrados artigos de gama diversificada de autores europeus, transformou-a em ícone do saber superior e elitizado, conferindo a seu possuidor e/ou assinante a aura de leitor informado, atualizado (Martins, 2008, p.75).

Eliana de Freitas Dutra (2012) lembra que Lima Barreto era leitor voraz do periódico, inclusive, quando morreu, estava abraçado com um exemplar. Portanto, com leitores da elite econômica e da elite literária, era a *Revista dos dois Mundos* revista para se ter, mesmo sem ser lida. Como advertiu Martins, muito assinada e pouco lida (2008). Assim, para ser uma elegante do tempo, havia a necessidade de estar em dia com as leituras divulgáveis do tempo, mesmo que a leitura em si não se efetivasse. Com esse perfil de leitor do periódico, não se estranha que Sofia, cuja educação se limitava às questões de moda, casa e galanteio, não conhecesse tal publicação. Mesmo após passar a conhecer a revista, ela ficou lendo apenas o folhetim, o que já seria o suficiente para estar na roda dos leitores bem informados, uma vez que era assinante da *Revista dos Dois Mundos*.

As leituras da época em que Machado de Assis escrevia estão todas presentes na edição seriada do romance *Quincas Borba*, exceto, evidentemente, a leitura especializada, no caso, a leitura dos críticos literários. Esse leitor ainda imaturo, preocupação não apenas de Machado, mas de muitos da época, desfila nas páginas de *Quincas Borba*. Vale lembrar que nas páginas da mesma revista em que foi publicada a narrativa, a romancista Júlia Lopes advertia sobre a falta de aptidão das mulheres para a literatura de reflexão: “Mas desgraçadamente não sabemos ler!<sup>50</sup> Do jornal leem apenas o folhetim, isto é, o romance de enredo”. Assim, Machado de Assis transportou os

---

<sup>50</sup>A Estação, 30/06/1890).

leitores potenciais da revista de moda, para as páginas de sua narrativa, transformando o leitor assinante da revista em seu leitor potencial, no romance.

Acompanhando as alusões do narrador, presentes em uma edição e outra do romance, como também os cortes e os acréscimos feitos pelo autor, percebe-se que ele, paralelamente, conforme publicava capítulos na edição da revista, pensava também nas mudanças que faria na edição em livro. Até porque, tempo ele teve para isso, pois foram cinco anos publicando a edição seriada nas páginas do periódico. As chamadas que o narrador de Machado faz se referindo ao leitor, ora “leitor amigo”, “ora rico senhor”, “leitor profundo”, “leitor preguiçoso”, “leitora indiscreta”, entre outros, caminham para a variação de leitores construída pelo horizonte de expectativa dos editores de *A Estação*, e são transportados pelo romancista como quadro de referência de leitor para sua narrativa seriada.

Essas alusões ao leitor põem em xeque as leituras do tempo. Geralmente, apenas os chamados romances de enredo, ou seja, o folhetim em livro. Segundo Julia Lopes, essas leituras não rendiam discussões, já que para a romancista nunca se via mulheres discutindo literatura, pois só liam esse tipo de narrativa. É tanto que essas chamadas se referem, principalmente, quando se trata da leitora, à forma que se deu ao livro. Já vimos no início desse capítulo, o narrador reclamando do autor que diz tudo e não espera que o leitor faça sua parte. Em algumas ocasiões, o narrador conta com a cooperação do leitor, e em outras, coloca em dúvida se ele é capaz disso.

Não, senhora minha, ainda não acabou este dia tão comprido; não sabemos o que se passou entre Sofia e o Palha, depois que todos se foram embora. Pode ser até que acheis aqui melhor sabor que no caso do enforcado e da transmigração da alma do Quincas Borba; e cuido que havereis razão. (*A Estação*, 31/01/1887).

E Sophia? Interroga a impaciente leitora, tal qual Orgon: Et Tartuff? Ai, amiga minha, a resposta é naturalmente a mesma, - também ela comia bem, dormia largo e fofo, - coisas que, aliás, não impedem que uma pessoa ame, quando quer amar. Se esta última reflexão é o motivo secreto da vossa pergunta, deixai que vos diga que sois muito indiscreta, e que eu não me quero senão com dissimulados (*A Estação*, 15/04/1890).

Nos dois exemplos, o narrador se mostra certo de que a leitora está esperando outra forma de narrar, direta, sem rodeios, indo logo aos fatos. No primeiro trecho, após uma festa na casa de Palha, no início do romance, Rubião declara-se a Sofia. Após o episódio, vai para casa e fica vagando pelas ruas, preocupado com as consequências que seu ato poderia trazer. A narração se encaminha para contar esses pensamentos de

Rubião; há um caso de um enforcamento de um preto em praça pública que Rubião vê e, a partir desse fato, faz várias reflexões, sem em nenhum momento a narração se voltar para a casa de Palha. O narrador imagina a leitora pouco interessada nessas reflexões, mas apenas preocupada com o desenrolar da história, com a atitude de Palha ao saber que o seu novo amigo fez declarações para Sofia, sua mulher. No segundo trecho, o Rubião já está à beira da loucura, e o narrador toma quatro capítulos para tratar da situação do mineiro e do comportamento dos convivas que todos os dias estavam em sua casa. Tais convivas já haviam perdido até a noção de propriedade, pois, mesmo que o dono da casa não estivesse, eles entravam e mexiam em seus pertences. Mas uma vez o narrador sente que aquela forma, com paradas e reflexões que interrompem o andamento da história, foge dos padrões de leitura que a gentil leitora costuma ler. A leitora quer saber logo como Sofia estava se comportando diante dos fatos que aconteciam com Rubião. A voz que narra, mais uma vez, cobra da leitora que ela seja util, discreta, paciente.

Quando a alusão é feita ao leitor, às vezes o narrador está contando com a cooperação dele, para evitar que não seja preciso dizer tudo. Nesse momento, percebe-se o termo leitor sendo usado de forma mais genérica, no entanto, mesmo assim, apresentando um perfil de leitor diferente daquele dos exemplos citados anteriormente. Vale destacar que algumas alusões ao leitor, citadas aqui, também continuaram na primeira edição publicada em livro, logo após o término da aparição do romance em série na revista. Isso reforça a ideia de que havia, entre os leitores da revista, uma variação de perfil de leitor muito grande, e o autor procurou formas de lidar com esses perfis:

... ou, mais propriamente, capítulo em que o leitor, desorientado, não pode combinar as tristezas de Sofia com a anedota do cocheiro. E pergunta confuso: \_ Então a entrevista da rua da Harmonia, Sophia, Carlos Maria, esses chocalhos de rimas sonoras e delinquentes é tudo calúnia? Calúnia do leitor e do Rubião, não do pobre cocheiro, que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira... É o que terias visto, se lesses com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o tilburi diante da casa pactuada. Seria pôr uma testemunha ao crime. Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia, - ruas transversais, onde o tilburi podia ficar esperando (*A Estação*, 31/11/1889).

Nessa passagem, aparece o resultado das desconfianças de Rubião em relação a Sofia e Carlos Maria. Certa vez, após voltar do enterro de Freitas, um dos amigos e

convivas da casa, o mineiro pegou um tilburi. No percurso que fazia de volta no carro, o cocheiro, após ver Rubião olhar admirado para uma senhora com uma criança, desconfiou que Rubião teria um encontro amoroso. De repente, o cocheiro começou a criar uma série de casos em que os amantes tomavam o carro dele para ir a encontros. Nas descrições de um suposto casal que era seu cliente, Rubião desconfiou que se tratasse de Sofia e Carlos Maria. No trecho acima, o narrador conta o desfecho da história e culpa o leitor pela confusão feita em relação ao episódio. Na verdade, o narrador, em tom agressivo, pois chama o leitor de desorientado e de desgraçado, está reprovando a sua forma de ler, pois ele lê sem pausa, sem prestar atenção nas entrelinhas.

Há uma preocupação considerável do narrador com a forma de compor a história. Em alguns momentos, na verdade, vemos, nas palavras do narrador, a fala implícita do autor, mostrando as tensões que havia na escrita em jornais do período, conforme já mencionamos alguns exemplos. Em uma passagem do romance - presente também na edição em livro – o narrador comenta a forma que decidiu dar ao romance:

Aqui é que eu quisera ter dado a esse livro o método de tantos outros, - velhos todos, - em que a matéria do capítulo era posta no sumário: "De como aconteceu isto assim, e mais assim". Ai está Bernardim Ribeiro; aí estão os outros livros gloriosos. Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes ou Rabelais, bastavam-me Fielding e Smollet, muitos capítulos dos quais só pelo título estão lidos. Pegai em Tom Jones, livro IV, cap. 1, lede este título: Contendo cinco folhas de papel. É claro, é simples, não engana a ninguém. Se tal fosse o método desse livro, eis aqui um título que explicaria tudo: " De como Rubião satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera (*A Estação*, 15/12/1889).

A forma de narrar a história destoa das demais narrativas comuns na época em que *Quincas Borba* circulou no Suplemento Literário de *A Estação*. Os autores citados pelo narrador, sobretudo o português Bernardim Ribeiro<sup>51</sup>, constituem uma forma de ironizar o gosto arcaico do leitor da época, já que tinha preferência por estilos mais diretos e dados a questões sentimentais. O narrador reforça, quando começa a citar os estilos que poderia ter seguido para a narrativa, *capítulos que só pelo título estão lidos, quisera dar ao livro o método de tantos outros, velhos todos*.

<sup>51</sup> Poeta e novelista do Renascimento português, era conhecido por utilizar uma linguagem repleta de arcaísmos. Sua obra de maior sucesso, *Saudades*, popularmente conhecida por Menina e Moça, se caracteriza por apresentar uma convergência de tópicos ficcionais que agregam ingredientes da novela de cavalaria, romance pastoril e de novela sentimental. OLIVEIRA E REIS. Minimanual compacto de literatura portuguesa. São Paulo: Rideel, 2003.

As alterações feitas pelo autor entre uma edição e outra do romance, em um curto espaço de tempo, nos revela que, concomitante, ele trabalhava nas duas obras: uma para circular na revista, e outra, que ficaria pronta em livro, logo que acabasse a publicação seriada. Nesta, as referências aos assuntos de sua época são mais nítidas, embora o contexto de produção do século XIX não esteja ausente da edição em livro, evidentemente. Acreditamos que a dificuldade em identificar o perfil do leitor do *Suplemento Literário* de *A Estação* possa explicar fatos ocorridos durante a publicação do romance em série, como por exemplo, as interrupções e o longo tempo que o autor levou para concluir a narrativa.

Durante as pesquisas que fizemos nos principais jornais em que Machado de Assis colaborou, na época e na própria revista *A Estação*, durante o período em que o romance ocupou as páginas do periódico dos Lombaerts, não encontramos um comentário sequer nem de leitores assinantes da revista, nem da crítica literária que tratasse de *Quincas Borba*. Este fato nos levar a crer que as obras publicadas seriadas em jornais ou em folhetins não costumavam servir de objeto de análise. Apenas, quando publicada em livro a crítica se preocupava em comentá-las. Continuava ainda a clivagem entre o livro, objeto de maior prestígio, e o jornal, leitura das massas (Chartier, 1994).

Mesmo sem ser comentado durante a publicação em série, logo após sua publicação em livro, *Quincas Borba* foi sucesso de crítica e de venda, levando em conta o número de leitor e, proporcionalmente, o número de volumes que costumavam ser vendidos. A venda da narrativa chegou a surpreender Machado de Assis, já tão conhecedor do mercado editorial da época. O autor, no prólogo da terceira edição do romance, comentou: *A segunda edição deste livro acabou mais depressa que a primeira*<sup>52</sup>. A primeira edição, como vimos, é de 1891. Em oito anos, o livro foi reeditado duas vezes.

A crítica literária contemporânea a Machado de Assis também recebeu muito bem o romance. A leitura especializada via em *Quincas Borba* um romance diferente dos padrões que costumavam circular no período. Evidentemente, se o narrador, na edição seriada, menos densa que a edição em livro, já considerava a forma do romance diferente das demais, a edição em livro é que estava mais distante dos romances

---

<sup>52</sup> MACHADO DE ASSIS, *Quincas Borba*. 3.ed. Rio de Janeiro : Garnier, 1899.

costumeiros do período, aspecto bastante destacado pela crítica da época. Seguem alguns trechos de resenhas retirados de jornais - na época chamadas de crônicas, - referentes ao lançamento do romance *Quincas Borba* em livro:

*Quincas Borba* é, sob forma que desde algum tempo compraz ao autor e hoje tão sua, um romance completo de caráter e de costumes. Essa forma, creio eu, começou com as *Histórias sem data*, com os *Papeis Avulsos* e com as *Memórias de Brás Cubas*, nele há, além do rompimento com moldes vulgares do romance, a disposição simétrica dos seus elementos e capítulos, arranjo clássico dos episódios, unidade de narração e de tom, a ironia brincalhona e o humorismo ligeiramente melancólico e um pouco obscuro (e é o seu defeito) de um espírito que leu e conversou assiduamente os humoristas ingleses. Para dar um exemplo material a quem não tenha ainda lido *Quincas Borba*, o livro tem 433 páginas em oitavo, e 101 capítulos, dos quais os há de meia dúzia de linhas (José Veríssimo, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1892).

É tão raro o aparecimento de um livro nas letras pátrias, é tão rara uma emissão de belas letras desde que nessa terra começou a emitir-se as hipotecas e as debêntures em edições tão colossais, que quando a gente logra ver surgir um bom fruto na árvore da literatura indígena, sente-se ufana, bate no peito e ativamente declara: *Anch'io sono rabiscador!* O novo livro de Machado de Assis, sempre jovem, sempre primaveril, é um brilhante de mais engastado no diademada literatura brasileira, e o seu elevado quilate, a sua pureza d'água e o seu grandioso valor já foram apreciados pelos Resendes e Faranis da nossa joalharia crítica. O *Quincas Borba* lê-se quase de uma assentada, e como um cálice de licor finíssimo que a gente prova e sorve de um trago (José Anastácio, *O Tempo*, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1892).

Ao classificar esses dois volumes [*Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*], como nos sentimos longe daqueles emaranhados romances de intriga tenebrosa, tramada, desenvolvida, levada a cabo por um centro de personagens, que em cada lance nos reservam um enigma e em cada página uma surpresa! São nossos antípodas os Montépins, os Sues, os Ponsons, cujos prodígios de funambulismo imaginativo ainda achem quem os admirem nas águas-furtadas dos proletários e nos gabinetes de leitura baratas, com imenso gáudio dos editores e sério detimento das inteligências débeis. Não contesto que haja romances de entrecho mais variados [*Memórias Póstumas* e *Quincas Borba*] mais rico; não os há, porém, melhor estudados e desenvolvidos. E ainda o que, a meu ver, enaltece o mérito do autor é ter sabido, com elementos relativamente restritos, atrair tão bem, de princípio a fim, a atenção e o interesse de quem lê (*Magalhães de Azeredo*, *O Estado de São Paulo*, abril de 1892).

Ubiratan Machado (2003), comentando as duas versões de *Quincas Borba*, afirma que as mudanças feitas pelo autor, da edição da revista para o livro, foram radicais. Assegura ele que a supressão de trechos e acréscimos de outros transformaram a narrativa em outra obra. Após a análise que fizemos neste capítulo, afirmamos que essas mudanças, percebidas por Ubiratan Machado (2003) e por Jobim (2011), estão relacionadas aos suportes. Assim, Machado de Assis, desde o início da publicação do romance em *A Estação*, pensava concomitante em duas narrativas: uma, que se adequasse aos leitores bem mais variados do Suplemento Literário da revista, e outra, que depois seria lançado em livro, mais densa e com mais possibilidades de

interpretação. Não obstante as diferenças entre uma e outra narrativa, as marcas do tempo e do periódico também ficaram na edição em livro, evidentemente, não com tantas marcas como na edição da revista. Certamente, se Machado tivesse escolhido para publicar o romance em estudo na *Revista Brasileira*, por exemplo, não teria a necessidade de escrever as duas narrativas; teria escrito apenas a segunda versão.

## Considerações finais

---

Márcia Abreu, em *Trajetórias do romance* (2008), comenta que, para se contar uma história da literatura na qual todos que estejam nela envolvidos possam tomar parte, o livro vai perder sua hegemonia como suporte, visto que os romances circulavam em outros suportes, como manuscritos e jornais. Assim sendo, faz-se necessário que os estudos literários se voltem para as formas como os textos, primeiro, circulavam no século XIX. Afinal de contas, não há como se estudar esse momento específico da nossa história da leitura e da literatura, esquecendo o principal veículo de circulação do impresso. Conforme afirma José Luis Jobim (1992), cada época tem seu quadro de referência, a partir do qual pode se estabelecer julgamentos sobre a literatura. Assim, não há como estudar a produção dos autores do século XIX e lhe atribuir juízo de valor, sem usar como referência esse período para análise das obras e sem levar em conta as condições a que os jornais submetiam os autores.

A maioria da obra de Machado de Assis nasceu, primeiro, para ocupar as páginas dos jornais e periódicos do século XIX. Quer seja poesia, contos, crônicas, teatro, crítica ou romance, foi no leitor assinante do jornal ou revista que o romancista carioca, primeiro, pensou no momento de sua escrita. E escrever para esse leitor historicamente situado e pré-figurado pelas cartas-programa de cada jornal tornava o autor, usando o termo de Filipe Ribeiro (2008), “condenado” a esse público, no sentido de ter que agradá-lo. Esse universo de fatores no qual está inserido a produção literária do século XIX não pode ficar de fora no momento em que se vai estabelecer juízo de valor acerca de sua produção literária.

Mesmo sendo o jornal o principal suporte de circulação da literatura do Século XIX, a crítica tem esquecido a importância dele no momento de análise da produção literária desse momento, tão definidor das nossas letras. As discussões que se encaminhavam em torno do literário, do gosto do leitor da época, das práticas de leitura mais comuns estavam presentes nas páginas dos periódicos do período. O jornal *era a tribuna diária da opinião*, nas palavras de Machado de Assis, na crônica *O jornal e o livro*, apresentada no primeiro capítulo desse trabalho. Essa presença constante dos autores nas tribunas faz parte do universo de referências e deixou suas marcas na

produção daquele momento. Conforme vimos, não havia ambiente propício às letras fora das páginas dos jornais. Era lá que se davam as discussões, se lançavam as tendências literárias, tornando-se, portanto, possível o surgimento do trabalho intelectual aqui.

No caso específico de Machado de Assis, não há como separá-lo dos jornais, pois a sua presença, nas folhas diárias do Rio de Janeiro, foi o que tornou possível o nascimento e a consolidação do grande escritor. Mesmo tendo talento nato, não teria sido possível a ascensão de Machado como escritor, sem a vitrine dos jornais, pois, usando as palavras do narrador de *Teoria do Medalhão*, “não há espetáculo sem espectador”.

Havendo essa dependência entre os fazeres da época, no caso, o jornalístico e o literário, faz-se necessário usar essa ligação como forma de análise da produção oitocentista. A obra de Machado de Assis costuma ser dividida pela crítica em dois momentos. Há aquela produção com marcas da tendência romântica, que compreende os seus quatro primeiros romances e as duas primeiras coletâneas de contos. Esses escritos estão situados, todos, entre as décadas de 60 e 70, período em que foram publicados em livros pelo autor. Para entendê-la melhor, faz-se necessário voltar ao seu contexto de produção e de circulação, para evitar incidir no erro de sempre, insistindo em considerá-la inferior por trazer traços da estética romântica. Essas narrativas foram escritas sob encomenda para circular em revistas e jornais que pediam esse modelo de escrita. O *Jornal das Famílias*, por exemplo, era uma revista dedicada à dona de casa e tinha como função educar as mulheres do período, para serem boas esposas e boas cristãs. Grande parte dos colaboradores eram padres. Escrever para um jornal com esse perfil exigia obediência a padrões de escrita já estabelecidos e ao modelo de narrativa já consagrado pelo público da época, ou seja, histórias folhetinescas. Vale lembrar que as duas coletâneas de contos consideradas românticas pela crítica machadiana, *Contos Fluminense* e *Histórias da Meia Noite*, primeiro, circularam nas páginas do *Jornal das Famílias*<sup>53</sup>.

Quanto aos primeiros romances, apenas *Ressurreição* não foi publicado inicialmente em folhetim. Os outros saíram, primeiro, no rodapé de jornais. Como

---

<sup>53</sup>Dos contos que compõem essas coletâneas, apenas o conto *Miss Dólarque abre a coletânea Contos Fluminenses* não circulou nas páginas do periódico.

vimos, escrever para este espaço específico dos jornais exigia um modelo de narrativa pré-determinado, personagens estereotipados, temas específicos. Havia um padrão de escrita e um gênero específico, o chamado romance-folhetim. Na divisão proposta pela crítica canônica do autor, levando em conta o antes e depois de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, também não são consideradas as condições em que, primeiro, circularam os romances *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878) e *a Mão e a luva* (1874), todos em rodapés de jornais. Sem dúvida, essas condições de circulação podem explicar as diferenças estéticas presentes nessas narrativas e naquelas publicadas posteriormente pelo autor. Não era uma especificidade de Machado de Assis publicar narrativas com características folhetinescas no período de plena vigência da estética realista/naturalista. Como vimos, Aluísio Azevedo, mesmo após publicar romances símbolos dessa tendência no Brasil, escreveu por encomenda romance-folhetim. Isto posto, afirmamos que não há dois Machados: um, que pensava romântico e outro, que pensava como autor realista. Havia apenas um autor, homem do seu tempo, que tentava adequar a sua penas aos periódicos em que colaborava.

Sem lugar também no cânone ficou a produção do autor anterior à década de 60 e anterior à publicação de contos e romances em livros. Machado de Assis iniciou sua colaboração desde o ano de 1854, prolongando-se até 1908, ano de sua morte. Como vimos no segundo capítulo, ele iniciou nas páginas do *Periódico dos pobres*, com participação modesta, e nas Páginas de *A Marmota Fluminense*, de forma mais efetiva. Nos primeiros anos, o autor se dedicou à poesia, via de entrada de todo iniciante nas letras, e a outros gêneros, como crítica literária e teatro. Essa produção estava muito relacionada às seções que o autor ocupava nos jornais. Por não ser passível de classificar em romântica ou realista, a crítica simplesmente ignora esses primeiros escritos. Até mesmo o Machado poeta, tão festejado entre seus contemporâneos, conforme vimos, é praticamente ignorado pela crítica de hoje. Evidentemente que o leitor de qualquer época pode ler Machado de Assis, sem ter que considerar sua forma primária de escrita, mas, para o leitor especializado, isso não pode ser relevado.

As explicações dadas para aspectos dos romances do autor, como, por exemplo, a demora que ele levou para terminar a publicação de *Quincas Borba* seriado nas páginas de *A Estação*, como também as mudanças entre a edição da revista e a edição lançada dois meses depois em livro, como vimos, são diversas, mas todos dando pouca ou nenhuma importância ao suporte em que, primeiro, ele circulou. Para Lúcia Miguel

Pereira (1998), a falta de inspiração ou de tempo pode explicar tal demora. Gledson (1986) acredita que o autor levou muito tempo na publicação da narrativa, por esperar que questões políticas, como o fim do Império e a Proclamação da República, se desencadeassem, para poder decidir o fim de Rubião. Gledson ainda considera que o objetivo principal de Machado, em *Quincas Borba*, foi discutir a crise política pela qual o Império passou no final da década de 60 e início de 70. Não obstante Gledson apresentar um apanhado interessante de datas que poderiam remeter a isso, não achamos crível que Machado, em um periódico com o perfil de *A Estação*, buscasse discutir questões políticas tão remotas com um público que talvez não estivesse interessado nem nas questões políticas de sua época.

Já Crestani (2009) acredita na hipótese de o autor estranhar o pouco espaço que o periódico oferecia a ele. Como afirmamos no terceiro capítulo deste trabalho, quando *Quincas Borba* começou a ser publicado nas páginas da revista dos Lombaerts, Machado de Assis já colaborava para os jornais do Rio de Janeiro há 32 anos e, particularmente, para *A Estação*, há 7 anos, desde a estreia do novo formato do periódico, em 1879. Nas suas páginas, o autor de *Iaiá Garcia* já havia publicado muitos contos, alguns bem longos, como *Casa Velha*, não havendo percalços como na publicação do romance em questão. Os possíveis motivos alegados por Lúcia Miguel Pereira (1998) em certo sentido não procedem, pois não acreditamos na hipótese de falta de inspiração, porquanto. Conforme vimos no 5º capítulo, no momento da escrita de *Quincas Borba*, o seu autor escrevia paralelamente duas narrativas: uma, para circular no jornal e outra, que sairia logo em seguida, em livro. Acrescenta-se, a isso, o fato de Machado também publicar, em outros jornais, contos que são considerados verdadeiras obras primas, como *Trio em lá menor* (*Gazeta de Notícias*, 20/01/1886), *Um homem célebre* (*Gazeta de Notícias*, 1888), *O caso da vara* (*Gazeta de Notícias*, 01/02/1891), entre outros. Quanto à falta de tempo, não é descabida essa hipótese devido às muitas atividades desenvolvidas pelo autor no período, conforme foi visto.

Um olhar mais cuidadoso sobre as páginas de *A Estação* nos auxilia muito no entendimento dos percalços que envolvem a escrita de *Quincas Borba*. Primeiro, o perfil do periódico. A revista apresentava vários perfis de leitores: do frívolo ao que poderia se interessar por temas políticos. Como apresentamos no terceiro capítulo, a revista apresentava duas partes: uma, dedicada à moda, e um Suplemento Literário. Na primeira parte, mesmo sendo claramente dedicada ao público feminino, não significa

dizer que é um público homogêneo, e o motivo que o leva a ler é o mesmo, pois, como afirma Chartier (1995), em uma mesma comunidade de leitores há gostos e habilidades diferentes. Sendo assim, a leitora que escreveu à redação da revista reivindicando melhorias na Rua do Ouvidor e nas outras ruas próximas, a leitora que escreveu pedindo que as mulheres fossem as únicas a votar e a serem votadas, e a outra leitora que pediu para comprar uma edição passada por apresentar uns moldes de costurar determinada roupa apresentam habilidades de leitura e interesses diferentes.

Se na primeira parte, que não apresentava variações nas seções, visto que o assunto era somente relativo à moda, e, mesmo assim, apresentava uma comunidade de leitores heterogênea, no Suplemento Literário, os interesses e motivos de leitura eram mais heterogêneos. As seções variavam muito, buscando diversificar cada vez mais o público: política, saúde, economia no lar, curiosidades, desafios, língua portuguesa, contos, romances, passatempo, ciências, teatro, lançamento de livros, tudo estava presente nas páginas do Suplemento. Conforme acompanhamos ano a ano as seções do periódico, desde 1886, ano em que Machado de Assis iniciou a publicação de *Quincas Borba*, até 1891, quando o autor terminou a publicação, as seções do Suplemento Literário foram sendo bastante modificadas, ganhando espaço cada vez mais temas que poderiam ser do interesse do público em geral, e desaparecendo aquelas seções muito restritas ao público feminino. Como forma de compensar a diminuição das seções femininas, os editores constantemente aumentavam o número de páginas da parte dedicada à moda.

Como temos afirmado, a constante mudança e o desaparecimento de seções de interesse unicamente do público feminino nos levam a crer que os editores da revista sentiam dificuldades em identificar quem realmente lia a sua segunda parte. Da mesma forma, acreditamos que as dificuldades apresentadas por Machado de Assis, que variam desde interrupções longas e curtas da publicação do romance a mudanças grandes em relação a versão editada em livro, pouco depois do fim da circulação na revista, podem ser explicadas também por essa dificuldade de saber quem realmente lia o Suplemento. Isso levou o autor de *Quincas Borba* a ir pensando em duas versões para o romance: uma, que se adequava mais aos leitores assinantes da revista, e a outra, que circularia posteriormente em livro.

Após folhearmos seção por seção do periódico dos Lombaerts e, concomitante, a edição de *Quincas Borba* que circulou em suas páginas, percebemos o quanto as modas, costumes, sejam eles referentes a roupas, ou às formas de leitura do período, estão presentes na narrativa e influenciaram o imaginário do autor em vários aspectos: criação dos personagens, figurino, hábitos de leitura etc. Como afirma Mello e Sousa(2009), os autores do século XIX estavam bem afinados com o gosto e a moda de seus leitores contemporâneos, para assim poder agradá-los. Sem dúvida, os vestuários imagem e linguagem presentes na primeira parte da revista *A Estação*, influenciaram muito Machado de Assis na criação de Sofia e de seu modo de se vestir. Como vimos no 4º capítulo, os tecidos, que Sofia e outros personagens vestiam, saiam todos de sugestões dadas pelas colunistas na primeira parte da revista. Dos romances escritos por Machado de Assis, nenhum foi mais do seu tempo que *Quincas Borba*, quanto à moda e aos costumes, sobretudo, na edição seriada.

Comparando a publicação de *Quincas Borba* com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ambas narrativas da década de 80 do dezenove, percebe-se como o suporte em que uma e outra foram publicadas, influencia na forma da escrita. A primeira, publicada em uma revista feminina durante cinco anos e três meses. Logo em seguida, apenas dois meses após o fim da circulação na revista, editada em livro, modificada ao ponto de ser considerada outra obra (Ubiratan Machado, 2003). A discrepância de tempo entre o fim da publicação em série e a publicação em livro logo em seguida nos leva a afirmar que Machado de Assis trabalhava simultaneamente duas narrativas, conforme já consideramos.

Com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance totalmente diferente das narrativas que costumavam circular nos periódicos da época, anos antes, o autor não precisou trabalhar duas narrativas, como fez com *Quincas Borba*. Também, logo em seguida, a sua publicação na revista, a narrativa foi lançada em livro. As mudanças que o autor fez no romance, de um suporte para outro, foram mínimas, pois o periódico em que ele publicou primeiramente as *Memórias* estava direcionado a leitores maduros, capazes de entender seu romance, já que a *Revista Brasileira* era um periódico para leitores especializados. É tanto que Machado considerou a edição do romance, que circulou na *Revista Brasileira*, como sendo a primeira. Afirmou o autor das *Memórias*, no prólogo da 3ª edição:

A primeira edição destas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi feita aos pedaços na Revista Brasileira, pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corrigi o texto em vários lugares. Agora que tive que o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma cousa e suprixi duas ou três dúzias de linhas. Assim composta, sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público (ASSIS, Obras Completas, 1997, p. 512).

Umas das mudanças feitas pelo autor foi acrescentar o prólogo *Ao leitor* na edição em livro. As questões do período, no que se refere a leitores e tipos de leituras comuns no dezenove, são apresentadas e mostram as tensões presentes entre os autores, quanto ao escrever para agradar ao leitor comum, acostumado a um tipo de leitura, e escrever o que realmente cada autor queria. Mas, no dizer de Bourdieu (2010), no segundo caso, a obra destina-se a um público restrito, composto por seus próprios produtores, consistindo em ser para si mesmo seu próprio mercado. Como discutimos no primeiro capítulo e ao longo do nosso trabalho, a preocupação com o número de leitores era grande, pois, segundo dados do primeiro censo feito no Império, o número de analfabetos chegava a 76% da população. Além disso, os poucos aptos a ler não liam literatura, e quando liam, a preferência era por romance-folhetim. A preocupação com o número de leitores e também com as escolhas de leitura do público estava presente logo nas primeiras páginas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), em livro, através do prólogo, *Ao leitor*:

Que, do alto principal de seus livros, confessasse Stendhal havê-lo escrito para cem leitores, coisa que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Sthendal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, de um Lamb, ou deum Mestre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia; e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; e ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos que frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião. Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o meio eficaz para isso é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contem menos coisas, ou os que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro século. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e, aliás, desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.

Brás Cubas

(ASSIS, Memórias Póstumas de Brás Cubas, Garnier, 1891).

O autor, de forma irônica e brincalhona, através da voz do seu narrador, traz uma discussão típica do contexto do século XIX. O exíguo número de leitores de literatura no período e, sendo mais escasso ainda os possíveis leitores de narrativas do estilo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o autor tinha consciência de que sua obra teria um público restrito, talvez os próprios produtores de arte. A discussão apresentada no prólogo volta-se toda para a forma do romance e para a recepção que este teria por não ser um romance usual. Os autores estrangeiros a que o narrador faz referência, admitindo que utilizou suas formas de escrita para compor suas memórias, não são aqueles conhecidos por serem autores de romance-folhetim lidos aqui, como Ponson Du Terrail, Eugenie de Sue, Dumas e outros que tanto eram lidos e traduzidos, cujas obras serviam de modelo a ser copiado por autores brasileiros.

O narrador, além de apresentar a forma que a sua obra teria, também gera expectativa quanto à opinião dos possíveis leitores. Primeiro, ele acha que a narrativa não agradaria aos frívolos, que acreditamos ser o leitor comum, pelo fato de o romance não ser usual, diferente das narrativas de sucesso da época. Já para os graves, que seria o leitor especializado, a narrativa teria ar de puro romance. Pode-se ver, nessa fala do narrador/defunto, a interferência do autor no sentido de trazer as discussões literárias sobre os hábitos de leitura e sobre os leitores que os autores deveriam agradar quando escreviam. Essas preocupações com o número de leitor e com a qualidade das obras que circulavam no período não eram exclusivas de Machado de Assis. Como vimos, preocupar-se com tal assunto era prerrogativa do período. Aluísio Azevedo, em passagem já vista, se preocupava com o número de leitores e entrava em conflito, quando considerou o tipo de leitor para quem os autores escreviam: *para quem escrevemos? Para a crítica ou para o leitor comum que paga a assinatura do jornal?* (apud Guimarães, 2004). Em outro momento, já distante da vida literária, o autor de *O Mulato* enfatiza: “*escrever para quê? Para quem? Não temos público*” (apud, Guimarães, 2004).

Voltando ao pensamento de Erich Auerbach, uma obra pode ser lida por leitores e formas diferentes, mas, para um historiador que procura determinar o lugar de uma obra, estudá-la, a partir do que significou para a sua época e para os seus contemporâneos, nos ajuda muito a entendê-la. Sendo assim, faz-se necessário compreender o universo que envolvia a circulação do escrito no século XIX. E, para fazer isso, não há como prescindir do jornal. Vimos no levantamento que fizemos sobre

os principais jornais e revistas, em que Machado de Assis colaborou durante toda a sua atividade literária, que havia vários jornais com perfis diferentes e projeção de leitores diferentes. Além das diferenças de cada periódico, havia a variedade de seções assinadas pelo autor de *Brás Cubas*, tendo então que corresponder às expectativas de cada jornal e do seu público. Mais uma vez, tomando as palavras de um dos seus narradores, dessa vez Bento Santiago, que dizia que, para entender a sua história e a de Capitu, fazia-se necessário unir as duas pontas da existência dos dois, acreditamos que, para entender a vasta produção de um autor como Machado de Assis, situada em um século distante do nosso, faz-se necessário unir as duas pontas das atividades intelectuais a que o autor se dedicou durante 54 anos de pena: a literatura e a contribuição diária para os jornais. Como vimos, essas duas atividades eram praticamente inseparáveis no século XIX, e a segunda, condição de existência para a primeira.

## Referencias:

### 1. De e sobre Machado de Assis:

ASSIS, Machado. **Obras Completas** - vols. I, II e III. Rio de Janeiro : Nova Aguillar, 1997.

\_\_\_\_\_. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro : Garnier, 1881.

\_\_\_\_\_. **Quincas Borba**. In: *A Estação*, de junho de 1886 a outubro de 1891.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro, Garnier, 1891.

BROCA, Brito. ‘Aspectos sociais e políticos da obra de Machado de Assis’. In: **Machado de Assis e a política mais outros ensaios**. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1983.

AZEVEDO, Sílvia Maria. **A trajetória de Machado de Assis:do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro**. Tese de Doutorado – São Paulo : USP, 1990.

CRESTANI, Jaison Luís. **Machado de Assis no jornal das famílias**. São Paulo : Nankin Editorial, 2009.

\_\_\_\_\_. **O perfil editorial da revista A Estação: jornal ilustrado para a família**. Revista da Anpol, v. VIII, 2008. WWW.anpoll.org.br, acesso em 10/05/2010.

CRUZ JR, Dilson F. **Estratégias e Máscaras de um fingidor – A crônica de Machado de Assis**. São Paulo : Nankin editorial, 2002.

FAORO, Raimundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. 4.ed. rev. São Paulo : editora Globo, 2001.

GLEDSOM, John. **Ficção e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

\_\_\_\_\_. **Antologia de contos**. Vol.1. São Paulo : Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Por um novo Machado de Assis**. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. & GRANJA, Lúcia(org). **Notas semanais**. Campinas : Editora da Unicamp, 2008.

GRANJA, Lúcia. **Machado de Assis: um escritor em formação**. São Paulo : Mercado das Letras, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis – o romance brasileiro e o público de literatura no século XIX**. São Paulo : Nankin Editorial, 2004.

JOBIM, José Luís. **Revendo Quincas Borba e Rubião.** Revista da Anpoll. Vol.1, N. 24 , 2008. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br>>. Acesso em: 24 ago. 2011.

MACHADO, Ubiratan. **Machado de Assis- roteiro de consagração.** Rio de Janeiro : Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2003.

MASSA, Jean – Michel. **A juventude de Machado de Assis 1839 – 1870 – ensaio biografia cultural.** 2.ed. São Paulo : Editora Unesp, 2008.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis – estudo crítico e biográfico.** 6.ed. Rev. Belo Horizonte : editora Itatiaia, 1998.

RIBEIRO, Filipe. **Mulheres de Papel – o imaginário feminino em Machado de Assis e José de Alencar.** 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

SALOMON, Geanneti Tavares. **Moda e ironia em Dom Casmurro.** São Paulo : Alameda, 2010.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas.** 5.ed. São Paulo : Duas Cidades, 2000.

SOUSA, José Galante. **Machado de Assis e outros estudos.** Rio de Janeiro : Editora Cátedra – MEC, 1979.

## **2. Sobre livro, romance e imprensa:**

ABREU, Márcia. **Trajetórias do romance.** São Paulo: Mercado das Letras, 2008.

ASPERTI, Cláudia Miguel. **A vida carioca nos jornais e a defesa da crônica.** Revista Contemporanea. Rio de Janeiro, n.7, 2006. Disponível em:<[www.contemporanea.uerj.br](http://www.contemporanea.uerj.br)>. Acesso em: 02jun. 2011.

BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. **Jornal e literatura: a imprensa brasileira no século XIX.** Porto Alegre : Editora Nova Prova, 2007.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa – Brasil – 1800 – 1900.** Rio de Janeiro :Mauad, 2010.

BUITONI, Dulcília Schroeder. **Mulher de papel – a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira.** 2.ed.rev.amp. São Paulo :Summus editorial, 2009.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros.** Brasília : Editora da universidade de Brasília, 1994.

\_\_\_\_\_. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo : Editora Unesp, 2003.

\_\_\_\_\_. **A aventura do livro – do leitor ao navegador**. São Paulo : editora Unesp, 2009.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. São Paulo : Companhia da Letras, 2005.

RIO, João do. **O momento literário**. Curitiba: Criar edições, 2006.

DUTRA, Eliane Freitas. **A Revue dês Deux Mondes no contexto das trocas transatlânticas**. In: Espea, 2012, Campinas-SP.

LOBO, Luiza. ‘Leitor’. In: JOBIM, José Luís (org). **Palavras da crítica: tendência e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago editora, 1992.

MAGALHÃES, Valentim. ‘Aluísio Azevedo vida e obra’. In: AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço/ Casa de pensão**. Coleção 2/1. São Paulo : Scipione, 1995.

MARTINS, Ana Luiza; DE LUCA, Tania Regina. **História da imprensa no Brasil**. São Paulo : 2008.

\_\_\_\_\_. **Revistas em revista**. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MEYER, Marlyse. Estações. In: \_\_\_\_\_ **Caminhos do imaginário no Brasil**. 2. ed. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo : 2001, p. 73 – 107.

\_\_\_\_\_. **Folhetim – uma história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

MIRANDA, Katia Rodrigues Mello; Azevedo, Sílvia Maria. **A Revista Popular (1859 – 1862) e O Jornal das famílias (1863 – 1878): o perfil dos periódicos de Garnier**. TriceVersa – Revista do Centro Ítalo – Luso – Brasileiro de estudos linguísticos e culturais. Assis, vol. 3, n.2, nov 2009 – jun 2010. Disponível em <<http://www.assis.unesp.br/cilbelc>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

NADAF, Yasmin. **Rodapé das miscelâneas**. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2002.

RIO, João do. **O momento literário**. Curitiba : Criar edições, 2006.

SERRA, Tânia Rebelo Costa. *Antologia do romance – folhetim: (1839 a 1870)*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4.ed. São Paulo : Mauad, 1998.

### **3.Sobre cultura e literatura:**

- AUERBACH, Erich. 'A Dulcinéia encantada'. In: \_\_\_\_\_. **Mimesis**. 4.ed. São Paulo : Perspectivas, 1988. p. 299 – 320.
- BARTHES, Roland. **Sistema de moda**. São Paulo : Martins Fontes, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. 'A *leitura: uma prática cultural*'. In: CHARTIER, Roger (org). **Práticas de leitura**. 4. ed. São Paulo : Estação Liberdade, 2009.
- \_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed.2. Reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. **As regras da arte**. 2. Ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2010.
- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil**. 5.ed. Rio de Janeiro : Editora José Olympio, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. Rio de janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. Rio de janeiro : Ouro sobre Azul, 2006.
- \_\_\_\_\_. 'Aluísio Azevedo e o romance-folhetim'. In \_\_\_\_\_ **Teatro das Letras**. Campinas : Editora da Unicamp, 1993.
- DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do cotidiano – 1. Artes do fazer**.17.ed. Petrópolis, Editora Vozes, 2011.
- ECO, Umberto. 'Retórica e ideologia em Os mistérios de Paris'. In: \_\_\_\_\_. **Apocalípticos e integrados**. 6. ed. 3. reim. São Paulo : Perspectivas, 2008. p. 181 – 206.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 18.ed. são paulo : Edições Loyola, 2008.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos*. 15.ed. são Paulo: Global editora, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. 3.ed. ver. Recife : Editora Massangana, 1985.
- GAY, Peter. **A experiência burguesa** – da rainha Vitória A Freud – Guerras do prazer. São Paulo : Companhia das Letras, 2001.
- JOBIM, José Luís. 'História da literatura'. In: \_\_\_\_\_ (org). **Palavras de crítica**. Rio de Janeiro : Imago Editora, 1992.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A leitura rarefeita – livro e literatura no Brasil**. São Paulo : Editora Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1988.
- MAURO, Frédéric. **O Brasil no tempo de D. Pedro II (1831-1889)**. 2.reimp. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo : Companhia das Letras, 1991.

MELLO E SOUZA, Gilda. **O espírito das roupas.** 6. Reimp. São Paulo : 2009.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão.* 2 .ed. Rev. Amp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

### Periódicos consultados

*A Estação.* Rio de Janeiro: Lombaerts, 1879 – 1904.

*A Marmota Fluminense.* Rio de Janeiro, Typografia de Paula Brito, 1855 – 1861.

*A Semana.* Rio de Janeiro: Typografia central, 1886.

*Correio Mercantil.* Rio de Janeiro, 1858.

*Diário do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro. Saldanha Marinho, 1860 – 1864.

*Gazeta de notícias.* Rio de Janeiro: Typografia da Gazeta de notícias, 1881.

*Jornal do Comércio.* Rio de Janeiro: Seignot Planger, 1945.

*Jornal das famílias.* Rio de Janeiro :Garnier, 1863 – 1878.

*O Espelho.* Rio de Janeiro: 1859 – 1860

*O Globo.* Rio de Janeiro, 1875 – 1878

*O Futuro.* Rio de Janeiro: Typografia de Brito & Braga, 1862 – 1863.

*Imprensa Acadêmica: São Paulo,* 1864.

*O Paraíba–Petrópolis – RJ,* 1858 1859.

*Periódico dos Pobres - 1854*

*Revista Brasileira.* Rio de Janeiro: Midosi, 1881

