

A DISSIMULAÇÃO DA FICÇÃO NOS CONTOS DE HORROR DE MACHADO DE ASSIS¹

THE DISSIMULATION OF FICTION IN THE TALES OF HORROR OF MACHADO DE ASSIS

Lainister de Oliveira Esteves*
lainister.esteves@gmail.com

RESUMO: O objetivo deste artigo é discutir as estratégias de dissimulação, ou seja, de disfarce da natureza ficcional do texto literário nos contos de horror de Machado de Assis. O artigo analisa o suspense provocado pelos diferentes recursos narrativos e representações da narração que caracterizam os modos de produção do medo na obra do escritor.

PALAVRAS CHAVE: Machado de Assis, horror, dissimulação.

ABSTRACT: The aim of this article is to discuss the strategies of dissimulation, that is, of disguising of the fictional nature of the literary text in the tales of horror of Machado de Assis. The article analyzes the suspense generated by different narrative resources and representations of the narration that characterizes the ways of fear production in the works of the writer.

KEYWORDS: Machado de Assis, horror, dissimulation.

No artigo “O jornal e o livro”, publicado no *Correio Mercantil* entre 10 e 12 de janeiro de 1859, Machado de Assis ressalta o caráter democrático dos jornais, sobretudo seu poder de divulgar ideias. Trata o veículo como a república do pensamento e defende seu papel decisivo na modernidade. Divulgador dinâmico do conhecimento, lugar da “literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções” (Machado de Assis, 1985). Afirmando relativa superioridade em relação ao livro, em especial no que tange ao fervor dos debates, destaca a ascensão do talento à tribuna comum promovida pela imprensa. O caráter de literatura cotidiana faria das páginas do jornal a reprodução diária do espírito do povo, espelho de todos os fatos e talentos onde reverberaria o pensamento popular.

A ideia do jornal como veículo de popularização das letras está em sintonia com a ampliação do público consumidor de poesia e narrativas ficcionais no século XIX e é evidenciada pela publicação quase diária de romances-folhetim em periódicos de grande circulação. O *Jornal do Commercio*, por exemplo, publicou muitos romances traduzidos majoritariamente do francês, em vários dos quais predominam temas góticos ou que remetem ao romance de cavalaria. Dentre

¹ Este artigo é uma versão estendida da comunicação “A ficção dissimulada nos contos de horror de Machado de Assis” apresentada no “Colóquio Machado de Assis - 180 anos: abordagens históricas da literature” realizado na Universidade Federal de Goiás nos dias 27 e 28 de junho de 2019.

* Doutor em História Social pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS - UFRJ). Professor Adjunto do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (INHIS - UFU).

eles destacam-se *Os mistérios da torre de Londres*, publicado em 1842, atribuído ao Comendador Leo Lespés e os romances de Alexandre Dumas *Othon, o arqueiro* e *Legenda de Pedro, o cruel*, ambos publicados em 1839, e *A capela gótica*, publicado em 1844. O jornal publicou ainda narrativas fantásticas como *A boneca do diabo*, de Eugène Guinot, em 1861, e *O vampiro de Val de Grâce*, de Leon Gozlan, em 1862. A publicação destas obras indica a rápida ascensão do folhetim francês e sugere a formação de um público interessado em histórias fantasiosas e macabras.²

Poucas publicações foram tão marcantes quanto a edição fracionada do romance *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, traduzido por Justiniano José da Rocha e publicado entre 1º de setembro de 1844 e 20 de janeiro de 1845 no *Jornal do Commercio*. A procura foi tão grande que o primeiro volume da primeira parte, lançado por J. Villeneuve & Cia, esgotou em poucos dias. O romance apresenta uma Paris cinza, subterrânea e assustadora, recheada de misérias e criminosos, porém, o humor de personagens como Pipelet ajudou a tornar a obra popular.

A repercussão da obra de Eugène Sue renderia frutos. Um deles é o romance “Os mistério da roça” de Vicente Félix de Castro, publicado primeiramente em folhetim no *Jornal de Guaratinguetá*, e posteriormente em livro em 1861. A narrativa, como o romance de Sue, é marcada pelo tom sombrio e transforma as ruas de uma cidade no interior de São Paulo no cenário tétrico de homicídios e tabernas escuras. A obra de Félix de Castro inclui ainda *Os dramas de sangue ou os sofrimentos da escravidão*, romance de traços realistas que dramatiza as dores da escravidão com as cores carregadas do romantismo rocambolesco dos folhetins.

A *Revista Popular*, editada por Garnier, foi outro importante meio de divulgação literária. Circulou entre 1859 e 1862 com a proposta editorial de escrever de tudo para todos. A literatura deveria servir aos momentos de lazer, mas a recreação também poderia instruir, mesmo disfarçadamente. O periódico, uma das publicações mais conceituadas do tempo, contou com a contribuição de autores como Justiniano José da Rocha, Bernardo Guimarães e Joaquim Manuel de Macedo.

A proposta dos redatores da *Revista Popular* é declaradamente nacionalista, mas não totalmente hostil às obras estrangeiras. A ênfase na divulgação de obras nacionais é evidenciada

² É possível considerar o romance gótico inglês do século XVIII como uma das primeiras formulações do terror literário moderno. Este gênero ficcional, baseado nos recursos de comoção extraídos do contraste entre o belo e o terrível, desenvolvidos a partir do conceito de sublime tal qual expresso na obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* de Edmund Burke, era frequentemente caracterizado como *maravilhoso* dado o apelo evidentemente fantasioso das tramas.

no número de poemas e narrativas curtas de autores brasileiros, e de artigos críticos a eles dedicados, que aparecem na revista. Em 1861, por exemplo, um longo artigo de Joaquim Norberto de Souza Silva intitulado “Originalidade da literatura brasileira”, discute a relação da literatura brasileira com a literatura europeia. O tom mais sério do artigo que defende a autonomia das produções nacionais é relativamente incomum, pois os temas literários são recorrentemente tratados com leveza. Ainda em 1861, um comentário sobre os acontecimentos da quinzena anterior revela determinadas perspectivas sobre as funções da literatura:

Grande foi o movimento da quinzena que hoje finda: a nossa pobre cidade, desde muito entregue à monotonia da insipidez, viu-se de súbito tomada de assalto por variados passatempos e assistiu ao agradável espetáculo dado pela literatura no ato de proteger a arte e de transformar em rápidas horas de prazer os dias que escoavam-se lânguidos e saturados de aborrecimento (*Revista Popular*, p. 6, Rio de Janeiro, 10, junho de 1861).

Entendido como antídoto para o tédio, o espetáculo da literatura é a distração para o aborrecimento cotidiano. A atividade de puro deleite é comprometida com o entretenimento e deve mobilizar os recursos disponíveis para agradar o leitor. Tal perspectiva sobre as funções da literatura se expressaria na publicação recorrente de narrativas que fazem do suspense e do horror elementos de comoção.

Um dos mais constantes colaboradores da revista, Padre Francisco Bernardino de Souza – poeta e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – escreve textos curtos catalogados tanto na seção *Variedades*, quanto na *Descrições e narrativas*. Em 1861, publica “O cadáver”, conto que narra os últimos suspiros de vida de um homem. Trata-se de uma descrição do aspecto horrível da morte apresentada em detalhes que enfatizam a aparência terrível do moribundo. O horror aparece na descrição da decomposição do cadáver e serve de reflexão sobre a perenidade da vida. O homem que até pouco tempo experimentava a riqueza do mundo transforma-se em “pasto de nojentos vermes, que lhe devorarão os membros, vai sentir o frio da terra, vai envolver-se no silêncio, nas trevas e no horror do túmulo!” (SOUZA, 1862, p.53).

Esse não é o único texto de Bernardino de Souza que apresenta cenas horríveis. Em 1862, publica “A tempestade”, apresentado como fragmento de um livro inédito, em que narra um terrível desastre marítimo enfatizando o horror da tripulação à beira da morte. Em agosto do mesmo ano, publica “A lenda do judeu errante”, texto de maior fôlego que mobiliza tema tipicamente gótico. A história é apresentada como uma lenda que transcenderia séculos, povos e seria parte do repertório da imaginação popular que os livros não transcreveriam.

A trama que, segundo o autor, revelaria ainda a queda para o maravilhoso e o sobrenatural que caracterizaria a humanidade, fala de um homem condenado a vagar errante pela eternidade por não ter permitido que Jesus descansasse próximo a sua porta. O horror é expresso na decomposição do corpo fadado a não morrer e a perambulação eterna é tratada como parte de um repertório fantasioso próprio do imaginário coletivo. A publicação dessas tramas que escapariam aos livros expressa o esforço de transcrição letrada de um repertório disperso que, na chave do gótico e do fantástico, é transformado em produto para o mercado literário.³

Em outra trama de inspiração gótica publicada na *Revista Popular*, “O punhal de marfim”, o autor J.F. de Meneses comenta que apesar do título sugerir “um romance fantástico”, trata-se de um fato real a ele relatado por um fantasma, uma aparição noturna e misteriosa do tipo que teria inspirado autores como Charles Dickens e Archim d’Arnim. O texto narra eventos ocorridos com Maria, uma princesa contemporânea, que não habitava castelos góticos, mas ricos palácios de escadaria de mármore. Maria apaixona-se por Alberto, poeta romântico incapaz de amar. Mas o narrador previne não se tratar de um herói de Byron, Shakespeare ou Musset. A caracterização de Alberto se dá no contraste entre modelos românticos distintos: ele não é o devasso dos poemas de Byron, mas o tipo apaixonado mais próximo dos folhetins. A caracterização de Maria como um tipo mais moderno marca as fronteiras com o gótico sem abrir mão de sua estrutura básica.

Se as formas de imaginação literária do horror variam na literatura brasileira do século XIX - o que torna difícil definir aquilo que seria chamado de “literatura de horror” apenas no século XX -, as representações do estranho, o uso deliberado de enredos fantasiosos, a mobilização de temas góticos e a busca do efeito de horror são pontos comuns que permitem pensar a especificidade desse tipo de ficção no campo literário brasileiro. Narrativas sombrias com características distintas passam a fazer parte do cotidiano de leitores interessados em peripécias

³ No estudo clássico *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov (2007) define o fantástico na literatura como o domínio da incerteza. Quando um fenômeno narrado pode ser explicado de duas maneiras, por causas naturais ou por motivações sobrenaturais, gerando hesitação no espectador, o efeito fantástico se manifesta. O mistério rompe a estabilidade do cotidiano conhecido: “Cheguei quase a acreditar, eis a fórmula definitiva”. Nessa regra, a relação do leitor com o texto é fundamental. É preciso criar um efeito de crença dúbio, articular uma adesão vacilante aos propósitos do texto. A dúvida do leitor não seria só o ponto de partida, como também o objetivo final da proposta fantástica, e implicaria uma integração do leitor no mundo dos personagens. Essa dúvida se define pela “percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados”.

folhetinescas e em breves enredos insólitos. As tramas se espalham pelos jornais, mas na chave da *literatura amena*⁴ as histórias sinistras assumem formas próprias.

Machado de Assis, leitor de Ann Radcliffe e Edgar Allan Poe⁵, escreveu algumas histórias assustadoras para um público interessado em tramas que remetem a temas da literatura gótica e à ambiguidade das narrativas fantásticas. No entanto, é possível detectar nos contos machadianos um tipo específico de suspense baseado no esforço para disfarçar o caráter ficcional da narrativa. “O capitão Mendonça”; “A vida eterna”; “Sem olhos”; “Um esqueleto”, publicados no *Jornal das Famílias* - que sucedeu a *Revista Popular* a partir de 1863, reforçando o compromisso com a publicação de *literatura amena* - , e “Chinela turca”, publicado em *A Época*⁶, exemplificam a diversidade do “terror machadiano”. Apresentam estratégias particulares de narração e persuasão tendo em vista o efeito retórico do medo. A premissa destas estratégias é o que se pode definir como dissimulação.⁷

Indeterminações entre o sono e a vigília

⁴ O termo “literatura amena” era frequente nos periódicos brasileiros do século XIX e caracterizava um tipo de produção literária trivial voltada para o entretenimento. O tema do horror na chave da literatura amena é discutido em meu artigo “O horror ameno: contos de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*” (Esteves, s/d, p. 84-91).

⁵ Segundo Renata Philippov (2011), a ressonância da obra de Edgar Allan Poe na de Machado de Assis é apontada e analisada por vários críticos, de Herman Lima (1971) a Patrícia Lessa Flores da Cunha (1998), principalmente por causa do caráter fantástico de alguns contos, como em “A chinela turca” e “Entre santos” e da escolha do duplo como um tema recorrente, como em “O espelho”, “Teoria do medalhão”, etc. Ainda segundo Philippov (ibidem, p. 42), “tanto Poe quanto Machado valorizam extremamente os aspectos formais na construção de seus textos. Enquanto o primeiro cria uma estrutura anterior, que só depois vem a ser preenchida pelo episódio, subordinado ao efeito, o segundo se esmera, por exemplo, na exploração variada dos recursos composicionais, construindo vários tipos diferentes de narradores que fazem a narrativa progredir através do diálogo com seus interlocutores, ironizando personagens, citando outros textos, criando alegorias, relatando experiências testemunhadas ou protagonizadas, escrevendo um diário.”

⁶ Revista literária fundada por Machado de Assis e Joaquim Nabuco em 1875 e que durou apenas quatro números. Sobre o conto e o periódico o escritor comenta: “Este conto foi publicado, pela primeira vez, na *Época* nº 1, de 14 de novembro de 1875. Trazia o pseudônimo de “Manassés”, com que assinei outros artigos daquela folha efêmera. O redator principal era um espírito eminente, que a política veio tomar às letras: Joaquim Nabuco. Posso dizê-lo sem indiscrição. Éramos poucos e amigos. O programa era não ter programa, como declarou o artigo inicial, ficando a cada redator plena liberdade de opinião, pela qual respondia exclusivamente. O tom (feita a natural reserva da parte de um colaborador) era elegante, literário, ático. A folha durou quatro números”. ASSIS (1994, vol. II).

⁷ A dissimulação pode ser entendida como um tipo específico de estratégia persuasiva própria do sistema literário. Baseia-se no artifício de disfarce do caráter ficcional do texto de ficção. Expressa-se, por exemplo, em prefácios que apresentam contos, novelas e romances como “documento antigo”, “diário perdido”, “narrativa ouvida de fonte confiável”, “manuscrito original”, “relato histórico”, “história verídica”, etc. É um subterfúgio que mobiliza níveis diferentes de verossimilhança em que a ficção menos verossímil sustenta a ficção mais verossímil. No caso específico dos contos analisados neste artigo, a percepção da ambiguidade é conduzida pelos artifícios do narrador que, ao revelar a natureza fantasiosa do que é narrado, e desmontar a trama interna, torna o ato de narrar verossímil.

“O capitão Mendonça”, publicado em 1870, começa com Amaral, narrador da história, falando de sua ida ao teatro de São Pedro. Diante da peça enfadonha, Amaral cede a um convite para jantar feito pelo Capitão Mendonça. O convite que parecia amigável se desdobra em uma história macabra em que Amaral se apaixona por Augusta, suposta filha de Mendonça que se revela um autômato, fruto do esforço de anos de dedicação ao conhecimento científico por parte do capitão. A paixão o leva a topar fazer parte de uma experiência científica bizarra para se transformar e fazer jus à perfeição de Augusta. Ao final Amaral acorda sozinho deitado na cadeira do teatro São Pedro, a trama fantástica não passara de um sonho. Ao sair do teatro o bilheteiro lhe entrega um bilhete do verdadeiro capitão o convidando para uma visita. Ainda assustado, Amaral declina do convite.

O problema da relação entre ficção e realidade é claramente sugerido por Amaral, pois a situação fantástica o lembra uma trama literária: “Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje?” (Machado de Assis, 2008, p.974). A referência a Hoffmann não só indica a aproximação deliberada com narrativas fantásticas como propõe a indecisão como chave de leitura. A citação é parte da dissimulação, pois sugere que a referência literária é apenas a lembrança que ocorre ao narrador. O “conto fantástico de Hoffmann,” referência ao clássico “O homem da areia”, serve de parâmetro para a narrativa que se insinua entre ficção e o relato. É o contraponto de uma história que parece querer escapar da sua condição literária.

A conclusão do conto aponta que a trama do autômato é fantasiosa, mas o narrador está preso a ela. Indica ainda haver dois níveis distintos de ficcionalidade que se relacionam: o núcleo mais fantasioso (o sonho de Amaral), e o mais verossímil que lhe emoldura (a ida de Amaral no teatro). A apresentação de uma narrativa ficcional como suporte para uma outra mais fantasiosa garante a verossimilhança. Ao revelar a natureza artificial da trama interna, o narrador insinua a veracidade da narrativa externa. A dissimulação neste caso pressupõe que uma trama se desmonte, seja sacrificada, para servir como ponto de referência para a outra. O recurso do sonho permite a dinâmica “trama dentro da trama” e a justaposição narrativa garante a autoridade do narrador.

Este artifício reaparece em “A chinela turca”, publicado em 1875. O narrador apresenta o bacharel Duarte, que se arrumava para ir a um baile para encontrar sua amada Cecília, diante da

inoportuna visita do major Lopo Alves. Este último lhe mostra um drama ultrarromântico que acabara de escrever e exige parecer imediato. Mesmo sem entusiasmo, Duarte vai ao seu gabinete para ler a peça. Enfadado diante de um desfile de clichês românticos e furioso por ter perdido o baile, dá-se conta de que o major já não se encontra em sua casa.

Neste ponto a história começa a se complicar. Duarte recebe outra visita, desta vez de um policial que lhe acusa de roubar uma valiosa chinela turca vinda do Egito. Com o desenrolar da trama, Duarte descobre que está sendo vítima de um sequestro cuja finalidade é obrigá-lo a se casar com a dona da tal chinela. A trama ganha tons mais fantásticos quando Duarte é obrigado a assinar um testamento e tomar veneno, fazendo da moça herdeira universal de sua pequena fortuna.

Diante da situação absurda, o bacharel consegue fugir e quando volta para casa se depara com Lopo Alves que está lendo o *Jornal do Commercio* enquanto aguarda o parecer sobre sua peça. A trama fantástica se revela um sonho e o conto termina com uma fala de Duarte exaltando a fantasia que o salvou de uma peça ruim com um sonho original, substituindo o tédio pelo pesadelo. A história é encerrada com uma lição sobre dramaturgia: como crítico da peça de Lopo Alves, Duarte conclui que “o melhor drama está no espectador e não no palco” (Machado de Assis, 1985, p.303.).

Ao longo da trama, o narrador ironiza o que chama de “romantismo desgrenhado”. A peça de Lopo Alves é recheada de clichês românticos, situações rocambolescas que Duarte reconhece como bom passatempo, mas que naquele momento só o aborreciam. Frustrado por não poder ir ao baile no Rio Comprido, extremamente entediado, Duarte sonha com uma história igualmente rocambolesca. O dramalhão sonhado está legitimado na crítica de Duarte, é o estranho efeito colateral da leitura ruim, afinal a “leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos” (Machado de Assis, 1985, p.30).

O narrador apresenta inicialmente a história fantástica como verdadeira e explora os clichês românticos amparado na crítica de Duarte. A dupla farsa respalda o uso da fantasia na arquitetura de uma trama verossímil e respalda os exageros romanescos no parecer crítico do personagem. O pastiche dos enredos românticos serve de mote para uma história rocambolesca, mas os exageros criticados como literatura são absolvidos como sonho. Ao explorar os apelos dramáticos, e incluir a crítica aos mesmos, o narrador duplica os efeitos da representação, engana sua audiência. Falsa ou verdadeira, tendo ou não valor literário, as tramas se encontram para

garantir ao leitor uma solução para o tédio, sem deixar de ironizar a literatura como forma de entretenimento.

O plano frustrado de Duarte, o encontro que não ocorreu com Cecília, produziu um tipo de prazer imaginativo que valoriza a busca por sensações própria de um tipo “desgrenhado” de romantismo. A relação entre ficcionalidades distintas não só sustenta a trama mais imaginativa como moldura, mas também como referencial crítico. Se o melhor drama está no espectador, são os efeitos que contam, são as sensações despertadas que produzem o valor. A irônica reflexão crítica legítima “A chinela turca” como conto na mesma medida em que zomba dos clichês românticos. Duarte é enganado pela fantasia da mesma maneira que os leitores do jornal são ludibriados pelos recursos da narração, pelos efeitos persuasivos do texto.

A estratégia já havia aparecido em “A vida eterna”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1870, sob o pseudônimo de Camilo da Anunciação. Camilo, o narrador, depois de jantar com um amigo, recebe a visita de um estranho chamado Tobias, que, pressentindo a própria morte, fala do desejo de que Camilo casasse com sua filha Eusébia. A evidente estranheza do pedido não impede que a história prossiga e o casamento com Eusébia se mostra uma armadilha macabra. Tobias havia descoberto o elixir da eternidade que exigia “organizar uma associação secreta, e ceiar todos os anos no dia de S. Bartolomeu, um velho maior de sessenta anos de idade, assado no forno, e beber vinho puro por cima” (Machado de Assis, 1973, p.112). Quando já estava sendo devorado, Camilo acorda e descobre que tudo não havia passado de um pesadelo. Ao contar a história a um amigo, este sugere que Camilo mande a história ao *Jornal das Famílias*, comprometendo-se a entregá-la pessoalmente ao editor Garnier.

O narrador abre a história sugerindo a farsa: “não há estado comparável àquele que nem é sono nem vigília, quando, desafogado o espírito de aflições, procura algum repouso às lides da existência”(Machado de Assis, 1973, p.112). A sonolência cria a atmosfera ambígua que permeará a trama. Mas a história evidentemente fantástica se resolve na conclusão amplamente verossímil. A metalinguagem expressa no pedido para que a história seja mandada ao *Jornal das Famílias* produz uma referência objetiva: a trama fantasiosa sobre canibalismo e o elixir da vida eterna é o contraponto interno de uma história quase real. A verossimilhança é produzida a partir da página do jornal onde o leitor lê a assinatura de Camilo da Anunciação.

A dissimulação está evidenciada na medida em que não é mais possível definir as fronteiras entre ficção e relato, nem determinar a diferença entre a materialidade do jornal e o

suporte da moldura ficcional. O caráter meta-narrativo cria também em “A vida eterna” um tipo de efeito dramático no qual o referencial que sustenta a verossimilhança do conto é duplicado: a anedota faz referência à ficção que a apresenta à medida que a ficcionalidade se refere à forma material de sua publicação eventual. Hipótese de publicação também ficcional e anedótica.

Nos três contos as representações da narração - e da ficcionalidade - estão a serviço da verossimilhança. O sono e a vigília representados modulam códigos de leitura, encenam indeterminações entre narração e autoria. Ao dramatizar o sonho como meio de expressão da fantasia; o narrador como autoridade narrativa ambígua; a ficção como representação dissimulada; e a realidade como parâmetro instável da literatura, os contos analisados colocam o leitor no centro de um sistema que o transforma em personagem. Sistema que expressa os termos do regime literário que se consolida no século XIX.

O jogo de espelhos das plateias enganadas

A articulação entre o relato e a ficção reaparece em “Sem olhos”, publicado em 1876. O conto se inicia na sala de chá onde o casal Vasconcelos recebe quatro convidados. A certa altura o desembargador Cruz, um dos convidados, revela ter vivido uma experiência extraordinária. Passa então a contar sobre quando conheceu uma figura peculiar que lhe bateu à porta perguntando se ele sabia ler hebraico, pois estava às voltas com uma passagem bíblica sobre homens que não sabem discernir entre a sua mão direita e a sua mão esquerda. Ao buscar informações sobre o homem misterioso, ele descobre se tratar do médico Damasceno Rodrigues.

A fascinação de Cruz pela excentricidade de Damasceno fomenta a amizade entre os dois. O médico lhe conta a história de quando se apaixonou por Lucinda, mulher casada que ousou lhe retribuir os olhares apaixonados e foi punida pelo marido. O desembargador Cruz relata que enquanto narra as angústias que viveu, Damasceno se debate ao olhar para um canto do quarto. Assustado, Cruz olha na mesma direção e vê a imagem de Lucinda, cujos olhos eram duas cavidades vazias e ensanguentadas. O desembargador diz que depois de se refazer da experiência, e do médico ter morrido, pesquisou para escrever a história para um jornal acadêmico e descobriu que a aventura de Damasceno não era verdadeira.

A conclusão do conto evidencia que a narrativa de Cruz era apenas uma anedota inventada por ele para zombar do discreto flerte entre Maria do Céu, esposa de Bento Soares, e o bacharel Antunes, convidados do casal Vasconcelos. No entanto, o tema central do conto parece

ser a relação entre crença e descrença. Os assuntos dos convivas giram em torno de temas sobrenaturais e superstições. Bento Soares é o primeiro a tratar esses temas como tolices infantis.

Bento Soares estava profundamente convencido que o mundo todo tinha por limites os do distrito em que ele morava, e que a espécie humana aparecera na terra no primeiro dia de abril de 1832, data de seu nascimento. Esta convicção diminuía ou antes eliminava certos fenômenos psicológicos e reduzia a história do planeta e de seus habitantes a uma certidão de batismo e vários acontecimentos locais. Não havia para ele tempos pré-históricos, havia tempos pré-soáricos. Daí vinha que, não crendo ele em certas lendas e contos da carocha, mal podia compreender que houvesse homem no mundo capaz de ter crido neles uma vez ao menos (Machado de Assis, 2010, p.74).

O desembargador Cruz, por outro lado, insiste na possibilidade da existência de fantasmas e diante da desconfiança da plateia começa a narrar a história fantasmagórica da mulher sem olhos. Conclui sua narrativa mantendo o clima de suspense, pois mesmo após ter revelado a invenção de Damasceno, questiona:

— Sendo assim, como vi eu a mulher sem olhos? Esta foi a pergunta que fiz a mim mesmo. Que a vi, é certo, tão claramente como os estou vendo agora. Os mestres da ciência, os observadores da natureza humana lhe explicarão isso. Como é que Pascal via um abismo ao pé de si? Como é que Bruto viu um dia a sombra de seu mau gênio? (Machado de Assis, 2010, p.102).

Cruz prepara o clima para narrar uma história fantástica e zomba das certezas da plateia. Ao tratar a visão como possível ilusão psicológica cria a incerteza necessária para contagiar os ouvintes. Além de garantir uma boa história de terror, de entreter sua plateia, o desembargador explora o constrangimento do casal de possíveis amantes e zomba do marido que não percebe a situação. Tem pleno domínio do público e é capaz de atingi-lo de maneiras diferentes.

O jogo de espelhos se completa nas expectativas de uma audiência triplicada. Cruz é a plateia de Damasceno; os convivas, a plateia do desembargador Cruz; e os leitores do *Jornal das Famílias*, a plateia do narrador. A instabilidade da relação entre ficção e relato atinge seus alvos. É garantida por uma estrutura narrativa duplicada que sustenta a trama interna. A história dentro da história potencializa incertezas, é a chave de conexão entre os convivas da sala de chá e os leitores do *Jornal das famílias*.

A remissão ao verossímil, que trata a narrativa de Cruz como ilusão explicável cientificamente, potencializa a ficcionalidade do conto, é o centro nevrálgico de seu efeito de realidade. A articulação entre as diferentes tramas é um mecanismo de persuasão eficaz que mantém aberto o sentido do conto. As histórias se misturam nas páginas do jornal: o fantasma da mulher sem olhos assusta os convivas enquanto Cruz zomba da falta de visão do marido que não

enxerga o flerte da esposa. O leitor, por sua vez, se vê em um jogo de espelhos, constrangido entre efeitos distintos de verossimilhança. Interpretar o “hebraísmo das escrituras”, saber discernir entre a sua mão direita e a sua mão esquerda, são habilidades sugeridas a uma plateia enganada. O problema da narração se mistura ao da interpretação do texto. O narrador reafirma sua autoridade na dúvida instaurada nas plateias.

Assim como “Sem olhos”, “Um esqueleto”, conto de 1875, começa com uma conversa sobre assuntos variados que se transforma em anedota sobrenatural. A figura exótica, nesse caso, é Dr. Belém, e quem narra a história é Alberto. O narrador conta que era aluno de alemão do Dr. Belém e que este um dia o convidou para conhecer sua ex-esposa. Para sua surpresa a esposa de Belém era um esqueleto que o professor guardava no armário. Assustado, o jovem vai embora e decide nunca mais voltar àquele cenário horrível. No entanto, diante da insistência do doutor, Alberto retorna à casa do Dr. Belém, que já havia se casado novamente. Dr. Belém revela que assassinou a primeira esposa por suspeita de traição e explica que o esqueleto funciona como alerta para a atual esposa.

Alberto mantém visitas regulares ao casal até que um dia os três saem para passear no campo e se deparam com o esqueleto. O doutor explica o plano de matar a ambos, pois recebera uma carta anônima que revelava um caso entre os dois. No entanto, desiste dos assassinatos e some no mato carregando o esqueleto. Diante do clima de horror instaurado entre os convivas, Alberto anuncia que o Dr. Belém nunca existiu e que a história não passava de uma anedota.

Alberto tenta tornar a história crível com recursos teatrais, “tinha os olhos no chão, olhos melancólicos de quem se rememora com saudade de uma felicidade extinta” (Machado de Assis, 1985, p.813). Quando consegue ganhar a plateia, anuncia a história do esqueleto.

A palavra esqueleto aguçou a curiosidade dos convivas; um romancista aplicou o ouvido para não perder nada da narração; todos esperaram ansiosamente o esqueleto do Dr. Belém. Batia justamente meia-noite; a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. *Estava-se em pleno Hoffmann* (Machado de Assis, 1985, p.814, grifo meu).

“O esqueleto” mobiliza um motivo bastante comum no tipo de “terror literário” produzido no Brasil do século XIX. A plateia de jovens contando histórias – e citando cânones românticos como Lord Byron e E.T.A Hoffmann – é tema de diversos contos de Álvares de Azevedo

e Couto de Magalhães, por exemplo.⁸ A ampla circulação desses autores e a grande reprodução desse modelo permite que a citação funcione como uma referência comum. Ao descrever a situação como típica dos contos de Hoffmann, o narrador estabelece uma conexão entre a plateia que ouve Alberto e os leitores do jornal. A referência literária é parte da criação de um clima tétrico, ajuda a “alterar a disposição de espírito” das duas plateias.

A história narrada por Alberto está compreendida entre os capítulos II e V. Os capítulos I e VI fazem respectivamente a introdução e a conclusão do conto. Estas duas partes emolduram a trama interna e criam a duplicação das plateias, a história fantástica de Alberto é precisamente definida por contornos reconhecíveis pelo leitor. A ficcionalidade duplicada está baseada no espelhamento, na dupla representação do público. O mecanismo da trama dentro da trama garante que a plateia representada sirva de modelo para o leitor do jornal.

A representação da audiência é recorrente nas expressões do terror literário por potencializar a empatia e reafirmar a autoridade do narrador a partir do domínio da plateia representada da qual o leitor passa a fazer parte. O esquema reafirma o controle da empatia, além de garantir o distanciamento necessário para a experiência segura do medo. Tais formulações são características do horror literário e remetem a premissas estéticas estabelecidas em meados do século XVIII.

Na configuração romântica o efeito de horror é calcado no domínio da empatia. A eficácia do texto depende da reação sensível do leitor, pois reproduzir o horror é simular uma condição natural. No ensaio “On Romances”, escrito em 1773, Anna Laetitia Barbauld fala do paradoxo da atração pelo medo como um sentimento universal relacionado ao encantamento da mente pela fantasia e de sua atração pelo prazer. Já em “On the Pleasure Derived from Objects of Terror”, Barbauld afirma que o prazer experimentado diante de uma cena de horror advém da empatia em relação à vítima. A solidariedade estabelecida com o personagem em apuros aguçaria as emoções (e as virtudes) do espectador em um nível tão intenso que o levaria a buscar novas situações semelhantes. Para Barbauld, o horror artístico é uma forma elevada de experiência estética, pois desperta a solidariedade no intenso, porém seguro, terreno da ficção.

⁸ A circulação desses autores no Brasil primeira metade do século XIX é discutida no segundo capítulo de minha tese de doutorado: Esteves (2014)..

Em “On the Supernatural on Fictitious Composition; and Particularly on the Works of Theodore William Hoffmann”, publicado em 1828, Walter Scott afirma que o uso literário do sobrenatural, mais do que qualquer outra forma de ficção romântica, é a maneira mais poderosa e fácil de excitação dos sentimentos. Segundo ele, a popularização de temáticas sobrenaturais na literatura se daria pela facilidade para atrair a atenção do leitor, e por isso o fantástico deveria ser usado com cuidado, com certa delicadeza e bom gosto. Ao analisar referências diversas - passagens bíblicas, fábulas dos irmãos Grimm, Shakespeare, John Milton e John Collins -, Scott conclui que existe um uso aceitável do sobrenatural expresso na dosagem do componente maravilhoso. Mas há também o uso exagerado, que ele identifica na obra de Hoffmann.

Os textos de Hoffmann são analisados como fruto de uma mente perturbada cuja propensão ao mórbido não seria sadia. Apesar de reconhecer seu talento, o crítico enxerga nos exageros fantásticos do escritor alemão as marcas de uma injustificável bizarrice grotesca. Os defeitos das obras são considerados agressivos ao bom gosto, perigosos pois apontam para o uso do sobrenatural como forma de exploração de um mundo governado pela irracionalidade que dramatiza uma modernidade sinistra.

As críticas de Anna Laetitia Barbauld e Walter Scott exemplificam como o debate em torno da estética romântica passa pelas funções do horror e por seus efeitos no leitor. A preocupação com possíveis consequências perniciosas do horror permite entender como a configuração do leitor como categoria subjetiva resulta da definição da literatura como instrumento de comoção. O poder de modelar o gosto estético traz a responsabilidade da moderação, e neste esquema de subjetividades afetadas, as representações literárias da plateia possibilitam a expansão dos limites do que é narrado. O que é absurdo, de mau gosto, fantasioso demais, pode ser apresentado como uma trama interna enquanto a moldura garante o distanciamento seguro que resguarda o narrador.

Tendo em comum a explicação final que controla o sentido das tramas, os contos de Machado de Assis fazem do horror anedota cômica. Trazem situações que beiram o inexplicável para que a explicação seja a metalinguagem que dramatiza o jogo das plateias enganadas. Quando a resolução é apresentada ficam evidentes as artimanhas literárias de persuasão para o suspense. O final supostamente controlado é a última cartada de um narrador cuja onisciência fictícia cria a impressão do domínio do narrado. O horror está a serviço de uma retórica do suspense, mas, uma vez dissimulado, transforma-se em mecanismo de triunfo do verossímil sobre o inverossímil.

Os narradores anunciam um jogo sinuoso, jogado entre as idas e vindas da verossimilhança no regime aparentemente desprezioso da *literatura amena*. O controle dos possíveis efeitos do texto passa pela dramatização do referencial cuja única estabilidade é a ideia de literatura materializada em jornais para consumo doméstico. No entanto, a questão vai além das artimanhas do narrador, passa pela dramatização da natureza insólita do discurso ficcional.

A dissimulação expressa na duplicidade narrativa produz imprecisão, precariedade da interpretação. Estratégia decisiva para consolidação da literatura gótica no século XVIII, a dissimulação permite que um conjunto de temas, enredos, narrativas fantásticas e terríveis circulem no registro ambíguo do relato e da invenção literária.⁹ Cria indecisão entre os efeitos de verdade e verossimilhança, entre representação e criação estética. É um recurso chave para a circulação de textos de terror a partir do século XVIII habilmente mobilizado nos contos analisados.

Se a ideia de literatura pressupõe uma espécie de autonomia da linguagem, e é definida por “uma série de atitudes referidas a um campo do discurso” (SEARLE, 2005, p.59), a história do regime literário é construída por dispositivos, estratégias, mecanismos que fazem funcionar uma maquinaria de temas e modos de leitura. A análise dos contos de Machado de Assis possibilita a historicização dos processos de construção de sentido, dos códigos de funcionamento da ficção e sua popularização no século XIX. Permite identificar rastros da invenção histórica da literatura e de sua origem coloquial. Possibilita ainda a análise da formação do público leitor brasileiro no século XIX e de suas representações ideais, pois mesmo na aparentemente despreziosa *literatura amena*, revelam-se mecanismos poderosos de dissimulação que produzem medo, estranhamento e prazer como efeitos da verossimilhança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Contos consagrados*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- _____. *Crônicas* 3ª vol. São Paulo: Editora Mérito S.A./Editora Brasileira, 1961.
- _____. *Várias histórias*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- _____. *Contos fantásticos de Machado de Assis*. MAGALHÃES Júnior, Raimundo. (Org.). Rio de Janeiro: Bloch, 1973.
- _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- _____. Sem olhos. In: *Contos macabros: 13 histórias sinistras da literatura brasileira*. ESTEVES, Lainister de Oliveira. (Org.). Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2010, p. 80.

⁹ Romances góticos do século XVIII como *The Castle of Otranto*, de Worace Walpole; *The Old English Baron*, de Clara Reeve; *A Sicilian Romance*, de Ann Radcliffe e *The Monk*, de Metthew Lewis, são apresentados como tendo origem não ficcional. Evidenciam, portanto, a recorrência dos dispositivos de dissimulação.

BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica e a cena do romantismo francês. In: BATALHA, Maria Cristina; GARCIA, Flávio. (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas, Editora da Unicamp, 2005.

_____. A emenda de Sêneca. In: *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Edusp e Editora 34, vol. 6/7.

_____. *Autobiografias*. Lisboa. Relógio Relógio D'água, 1998.

BARBAULD, Anna Laetitia. *The works of Anna Laetitia Barbauld, with a memoir by Lucy Aikin* London: Longman, 1825

_____. On the romance. In: AIKIN, John. BARBAULD, Anna Laetitia. *Miscellaneous pieces in prose*. London: John Johnson, 1792.

_____. On the pleasure derived from objects of terror. In: AIKIN, John. BARBAULD, Anna Laetitia. *Miscellaneous pieces in prose*. London: John Johnson, 1792.

BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into our ideas of the sublime and the beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

CALLOIS, Roger. *Au cour du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997. Mudar nota

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil – 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CASTEX, Pierre Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1951.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006

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

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro 1870-1924*. São Paulo: Companhia das Letras, s/d.

ESTEVES, Lainister de Oliveira. *Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do século XIX*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2014.

_____. “O horror ameno: contos de Machado de Assis no Jornal das Famílias”. *Todas as musas*, São Paulo, Ano 9, N.1, pp. 84 – 91.

FRANCHETTI, Paulo. O riso romântico: notas sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. In: *Remate de Males*. Campinas, nº 7, 1987.

GABRIELLI, Murilo Garcia. A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira. Rio de Janeiro, UERJ, Instituto de Letras, 2004.157 fl. digitadas. Tese de Doutorado em Literatura Comparada.

GARCIA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: Alves, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 1998.

_____. *Reorientações no campo da leitura literária*. In: ABREU, M.; SCHAPOCHNIK, N. (Org.). *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado de Letras, ALB; São Paulo: Fapesp, 2005.

_____. “O imortal” e a verossimilhança. In: *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: USP; Editora 34, vol. 6/7, p. 58.

SEARLE, John R. *Expression and Meaning*. London: Cambridge University Press, 2005.

MENESES, J. F. de. *O punhal de marfim*. *Revista Popular*, Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1862.

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

PHILIPPOV, Renata. Edgar Allan Poe e Machado de Assis: intertextualidade e identidade. *Itinerários*, Araraquara, nº 33, p. 39/47, jul./dez. 2011, p. 42.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 2017.

ROCHA, João César de Castro. *Machado de Assis e a literatura vitoriana: notas de pesquisa sobre autoria, autoridade e plágio*. In: *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Edusp; Editora 34, vol. 6/7.

SOUZA, Francisco Bernardino de. O cadáver, *Revista Popular*. Rio de Janeiro, 1861.

_____. A tempestade, *Revista Popular*. Rio de Janeiro, 1862.

_____. A lenda do judeu errante, *Revista Popular*. Rio de Janeiro, 1862.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.