

SOB O VÉU DA IRONIA: OS QUESTIONAMENTOS SILENCIOSOS NAS DIFERENTES VERSÕES DO CONTO “O RELÓGIO DE OURO”

DOI: 10.47677/gluks.v24i3.468

Recebido: 11/07/2024

Aprovado: 10/10/2024

CORREA, Andressa Maria Delgado¹
OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de²

RESUMO: A separação entre a literatura para as massas e a literatura erudita é um tópico recorrente ao longo da história literária e encarna, com José Paulo Paes (1990), as nomenclaturas entretenimento e proposta. Essas categorias pretendem uma separação, por critérios formais e conteudísticos, das produções voltadas ao grande público daquelas que se inscrevem em uma tradição canonizada. As diferentes versões do conto “O Relógio de Ouro”, de Machado de Assis, contudo, convidam à reflexão acerca do caráter não excludente desses conceitos. Nas duas versões da obra, o autor questiona as estruturas vigentes, ao mesmo passo que constrói, mesmo que de maneira silenciosa, uma estrutura alinhada aos interesses receptivos; ironizando desde a forma de seu discurso até o meio social no qual ele se inseria. Desse modo, partindo da análise das duas escritas do conto machadiano destacado, este trabalho pretende argumentar a falibilidade de qualquer tentativa de categorização estanque, demonstrando de que maneira os esforços de uma literatura de proposta e entretenimento, convergem em uma forma literária que une a transgressão e a adequação ao meio.

PALAVRAS-CHAVE: O Relógio de ouro, Literatura de entretenimento, Conto, Machado de Assis

Sob o véu da ironia: os questionamentos silenciosos nas diferentes versões do conto “O Relógio de Ouro”

As reflexões acerca do valor que se atribui a uma obra não são inaugurais neste século, mas atravessaram toda a história dos estudos literários, assumindo nomenclaturas e facetas distintas. Mesmo uma leitura dos tratados poéticos provenientes da antiguidade clássica

¹ Mestranda em Literatura Brasileira, pela UERJ e bolsista CAPES. Endereço eletrônico: andressamariadelgado@gmail.com

² Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1999) e professora titular da UERJ, na área de literatura brasileira. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e do Programa Prociência UERJ/FAPERJ, e Cientista de Nosso Estado, da FAPERJ. Endereço eletrônico: analuciamachado54@terra.com.br

favorece a percepção de que critérios de qualidade já eram pesados na diferenciação “entre gêneros literários considerados nobres e uma literatura mais popular, de origem rural, basicamente centrada na oralidade” (Borelli, 1996, p. 24). Tais noções compreendem uma separação entre a literatura erudita, mais prestigiada, e aquela destinada ao povo, para a qual se atribui um valor estético inferior. Qualquer análise retrospectiva do percurso literário corrobora para a compreensão de que, longe de fornecerem uma série de estruturas estanques, na verdade, os critérios para a avaliação de uma obra são extremamente flutuantes e parecem considerar, ao longo da história, traços distintos, como a adequação aos moldes de cada gênero, a originalidade ou um certo grau de realismo, sem dispensar, sejam quais forem seus pares opositivos, um impulso de separação valorativa.

No Brasil do século XIX, essa discussão se intensificou no instante em que o desenvolvimento da imprensa e a ampliação do público leitor demandaram a elaboração de uma literatura voltada aos interesses de leitores novos, que careciam de uma ampla tradição cultural. Com a lenta porém progressiva redução dos índices de analfabetismo e o desenvolvimento da imprensa em uma região com pouquíssima tradição literária, as classes inferiores começaram a consumir literatura na modalidade escrita e, em decorrência disso, impulsionaram o surgimento de uma indústria do entretenimento, voltada aos interesses comerciais e à veiculação de uma forma literária que garantia uma fruição fácil e uma leitura segura. Na conjuntura oitocentista, pesquisadoras como Silvia Borelli (1996) e Alessandra El Far (2004) destacam o papel dos livros e principalmente dos jornais como símbolos e mediadores desse produto voltado ao divertimento. Tal conjuntura possibilitou a popularização da leitura e forneceu material para secessão do corpus literário voltado ao povo do que é considerado erudito, isto é, o “que não é contaminado pelos processos de reprodutibilidade técnica [...]” (Borelli, 1996, p.38, 39), no contexto da ascensão de uma indústria do entretenimento.

Nessa esteira, José Paulo Paes (1990), dialogando com Umberto Eco (2015), busca, em defesa do entretenimento, apresentar a distinção entre as manifestações voltadas às massas daquelas que se atribuem um valor estético mais elevado e renomeia o par opositivo dessa discussão como literatura de proposta e literatura de entretenimento. Paes (1990) delimita, então, dois grandes critérios apresentados por Eco (2015), para separar e categorizar essas

formas de manifestação cultural de acordo com características específicas. O primeiro desses critérios está relacionado à originalidade com que cada obra é desenvolvida. Segundo o autor, enquanto um traço distintivo da literatura voltada ao entretenimento é o descompromisso com a originalidade e a adoção de clichês, a cultura de proposta tem como traço a capacidade de oferecer ao seu leitor “[...] uma visão de mundo singular e inconfundível” (Paes, 1990, p. 25), que questiona não apenas parâmetros sociais, como também os modelos estéticos vigentes. Ligado a isso, o segundo critério demarcado por Paes (1990) é o esforço por parte do leitor. Ao contrário da literatura dita de proposta, a preocupação das produções destinadas ao entretenimento é tornar a leitura fácil, fluida, de maneira que o leitor não mobilize grandes esforços de atenção e memória no momento na realização da atividade.

Não obstante essas classificações, a frase de abertura da obra de Eco (2015) já salienta como “é profundamente injusto subsumir atitudes humanas – com toda a sua variedade, com todos os seus matizes – sob dois conceitos genéricos e polêmicos como ‘apocalíptico’ e ‘integrado’” (Eco, 2015, p. 7) ou como proposta e entretenimento. Isso se justifica, pois um olhar retrospectivo para a literatura já é capaz de perceber a artificialidade de qualquer tentativa de classificação estanque dessas categorias que não parecem, na realidade dos textos literários, estabelecer uma condição de exclusão mútua ou necessariamente influenciar na qualidade de cada obra. Logo, entende-se que determinadas produções carregam características tanto da dita literatura de proposta, quanto dos textos interessados primacialmente em entreter, evidenciando a complexidade desses conceitos. Ligado a isso, é preciso enfatizar, ainda sob a égide de Silvia Borelli (1994), que certas obras ou autores podem ser encarados como pertencentes ora a um, ora a outro desses grupos, mostrando a flutuação desses conceitos; ou mesmo a dificuldade de perceber suas filiações quando não ruidosas, quando não explícitas para a sua recepção inicial.

Uma amostra disso pode ser encontrada na literatura brasileira, quando analisadas as obras de Machado de Assis. Suas produções, apesar de atenderem às demandas da indústria do entretenimento de sua época, foram responsáveis por sua inclusão no cânone nacional e pelo nada incomum posicionamento que o considera como o maior e mais importante escritor do Brasil. Apresentando na superfície uma estrutura que simulava uma obediência aos modelos estéticos esperados pela sua recepção inicial, suas obras promoviam, na verdade, um

“afastamento das modas literárias que lhe permitiu grande liberdade no tratamento da matéria” (Candido, 2015, p.66). A obra de Machado, alheia a qualquer delimitação, escapa mesmo da ideia que compreende uma “fase romântica” e uma “fase realista” e faz necessária, aos olhos da crítica que soube compreendê-la apenas anos depois, a criação do adjetivo “machadiano”, dada à singularidade de sua literatura. O estilo do autor, quando mobiliza as modas literárias de seu tempo, parece, na verdade, manipular essas estéticas em um jogo textual apenas irônico e jocoso. Em síntese, no que tange a ideia de um Machado romântico, Hélio de Seixas Guimarães mostra, em seu livro *Os leitores de Machado de Assis* (2004), que as manifestações romanescas perceptíveis nas produções iniciais do escritor eram, na realidade, parte de um projeto de formação leitora para um país cuja leitura ainda acontecia, por vezes, de maneira ingênua e cujo público nutria preferência por obras vindas do exterior. Do mesmo modo, salienta Gustavo Bernardo, em seu livro *O problema do realismo em Machado de Assis* (2011), o Realismo em seu sentido estrito não comporta a literatura de Machado que, retomando a tradição, posicionava-se de maneira contrária não apenas às modas estéticas em destaque, mas a todo o pensamento de sua época. Dito isso, destaca-se que

A literatura de seu tempo se torna não apenas objeto da sua reflexão crítica, ela se revela o alvo dessa reflexão. Por isso, em praticamente todos os seus contos e romances o escritor brinca com os clichês, os termos e as fórmulas tanto do romantismo quanto do realismo, para melhor quebrar a espinha destes estilos e assim construir a sua obra única. (Bernardo, 2011, 59)

Sua obra, necessitando atender aos interesses de uma recepção, deixava ecoar apenas de modo latente a sua transgressão, por baixo de uma superfície capaz de atender aos interesses de leitura, às preferências formais do público de sua época. Em consonância ao pensamento expresso por Luiz Costa Lima em seu texto “Palimpsesto de Itaguaí” (1991), percebe-se que a obra machadiana funciona como uma espécie de palimpsesto, que pressupõe uma raspagem pelo leitor para chegar ao texto primeiro, encoberto na superfície.

A análise das duas recepções do conto “O relógio de ouro” (1873), do autor em questão, torna patente a discussão e as contextualizações realizadas até este momento. O enredo central da obra, apesar das significativas modificações, é bastante semelhante em ambas as versões. Em decorrência do aparecimento de um relógio de ouro masculino na alcova de um casal de classe média, o conto acompanha a reação silenciosa e misteriosa da mulher diante das

indagações e da atitude cada vez mais acusadora e violenta de seu marido, que buscava respostas acerca da origem do acessório. O objeto, pivô da tensão entre Luiz Negreiros e Clarinha, é descrito desde os primeiros períodos como "[...] um grande cronômetro, inteiramente novo, preso a uma elegante cadeia" (Assis, 1873a, p.193), na versão em livro; e como "[...] um grande cronômetro, novinho e trabalhando sobre umas quantas preciosas" (Assis, 1873b, p. 117), em jornal. Tal descrição, ao apresentar um item extremamente elegante que, conforme afirmado em frases seguintes, não poderia ser nem do marido e tampouco da esposa, parece acentuar a presença incômoda do relógio na casa de uma família proveniente, talvez, de uma pequena burguesia. O acessório, na mesma medida, também aparece como cronômetro, para alegorizar a passagem temporal, marcando a diegese de momentos-chaves, quase como se fotografasse, de maneira episódica, o cotidiano daquele grupo social, ao passo que deixa o leitor alerta para a iminência de uma bifurcação narrativa, uma modificação na trama capaz de movimentar a mera observação da rotina e fornecer respostas ao público. Coaduna à essa reflexão a falta de alcance do narrador extradiegético aos pensamentos e segredos da moça, cuja subjetividade permanece insondável não somente para o leitor, mas também para um narrador capaz de acessar apenas a mente de outros personagens. Esse desconhecimento da interioridade de Clarinha, acentuado pela narrativa, se desenrola na elaboração de um discurso altamente misterioso, em que o leitor é levado a acreditar na infidelidade da mulher. Tal resolução é invertida somente no final do conto, que sugere, em ambas versões, a infidelidade não da esposa, mas de seu marido. A narrativa desenrola-se marcada pela temporalidade e pela ânsia de um conflito iminente, constituindo, com isso, um enredo movido pela dúvida, pela expectativa e pelo suspense, que faz com que a história por trás da história³ permaneça sempre camuflada até as linhas finais da obra.

O conto, já interessante em sua natureza por apresentar as principais características convencionadas como machadianas, tem no estudo de suas recepções o ponto alto para a análise das relações entre literatura de entretenimento e literatura de proposta. Em um artigo intitulado "Reescrita do conto 'O relógio de ouro', de Machado de Assis na passagem do jornal para o livro", de Flávia Catita, publicado em 2017, a autora elenca as modificações

³ A expressão "história por trás da história" faz menção à teoria do conto de Edgar Allan Poe, que sugere a existência de, na economia do texto, a presença de dois níveis textuais: aquele evidente desde as primeiras linhas, e aquele que apenas deixa pistas interpretativas, que serão esclarecidas somente ao final da trama.

realizadas por Machado de Assis na versão destinada ao *Jornal das famílias* e na versão para o livro *Histórias da meia-noite*, as duas publicadas em 1873. Reelaborações na sintaxe dos períodos, a modificação na estrutura dos parágrafos para aumentar a quantidade de linhas, a supressão do final moralizante na versão livresca, trocas lexicais e inclusões de trechos são a natureza dessas alterações que parecem implicar a filiação da versão para o jornal à seara das obras voltadas ao entretenimento, enquanto a produção para o livro teria ganhado certa liberdade capaz de incluí-la nas manifestações de proposta. Essa proposição, todavia, como se pretende argumentar neste trabalho, parece inadequada quando analisadas as circunstâncias de publicações dos textos, suas relações com o mercado livreiro e, é claro, a estrutura da obra dentro do projeto estético de seu autor. Tanto na publicação para o jornal como na que integra o livro de contos de Machado, o interesse em provocar divertimento e a proposta de uma literatura mais transgressiva e elaborada coexistem sob a forma de uma crítica silenciosa aos modelos estéticos e sociais vigentes no século XIX.

Na primeira versão do conto, o caráter popular e o escopo de divertir são explícitos, quando considerado seu meio de publicação: *O Jornal das Famílias*. O veículo de comunicação, oriundo da antiga *Revista Popular*, seguia, de acordo com Luís Felipe Ribeiro (2016), uma ordem de tiragens mensais que, apesar do nome “jornal”, era típica de revistas. O custo de sua assinatura “a colocava como privilégio das camadas mais abastadas da população” (Ribeiro, 2016, p.15). Destinado a um público conservador e monarquista, *O Jornal das Famílias* comprometia-se, desde a carta ao leitor, em permanecer uma “*Revista Popular* mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras” (*Jornal das famílias*, 1863, p. 2) e em destinar-se a um público majoritariamente feminino, mães de família que buscavam conteúdos como moda, culinária, cuidados com a casa, economia do lar. Como um produto comercial, ele precisava atender às demandas de seu público alvo, alinhando seus conteúdos às expectativas e à orientação ideológica de sua recepção. Logo, para publicar nesse jornal o autor deveria estar atento aos critérios do jornal/revista e, seguindo a um pensamento da época e do veículo em questão, cooperar com uma “missão civilizadora de que se incumbiu a ‘nova geração’” (Azevedo, 2008, p. 169). Dessa maneira, é inegável que as escolhas formais e conteudísticas de Machado, já nessa

primeira escrita do conto, estavam sujeitas ao público e, conseqüentemente, às especificidades mercadológicas da imprensa oitocentista.

A fim de agradar aos consumidores do produto jornal e, conseqüentemente, do *produto-literatura*, Machado mobiliza fórmulas folhetinescas e estruturas que faziam sucesso à época para cativar seu público, este que, embora dotado de certos privilégios, ainda era carente de uma ampla tradição cultural, semelhante àquela da Europa. O conto buscava, como um folhetim, o já mencionado agravamento da tensão e do suspense, até as linhas finais da narrativa, “[...]a fim de que o leitor possa ter uma perspectiva de solução dessas tensões apenas no final do livro” (Serra, 1996, p. 23) ou da história. Esse suspense era enfatizado pela própria estrutura do jornal, que dividiu a trama em dois blocos destinados a tiragens distintas. Na primeira edição em que o conto aparece, logo após o leitor descobrir que seria aniversário de Luiz Negreiros no dia seguinte, a narrativa se interrompe e é indicada a sua continuação ao final da página com um “continuar-se-há” (Assis, 1873b, p. 120) ao lado da assinatura do autor, *Job*, pseudônimo de Machado de Assis. Após esse encerramento, a edição segue por mais oito páginas que versam sobre temas distintos, como culinária, moda ou mesmo algumas anedotas. O leitor é deixado repleto de questionamentos acerca da continuação da história: “será o relógio um presente da mulher para o seu marido? ”; “como será esse aniversário diante desse tão misterioso dilema familiar? ”, essas inquietações, porém, não são respondidas de imediato e impulsionam o público a adquirir a edição seguinte, contendo o tão aguardado desfecho.

Destaca-se, ainda, sob a égide de Tania Serra (1996), outro traço folhetinesco e, em consequência, característico da indústria do entretenimento: o tom dramático que atravessa a obra. Repleta de assuntos sensacionalistas, a literatura de entretenimento oitocentista cativava seus leitores com tramas mirabolantes, capazes de incitar a curiosidade e mantê-los atraídos ao longo de toda uma incitante narrativa. Tal traço demarcado por Serra (1996) é observável no seguinte trecho: “Luiz Negreiros, depois de muito e muito cogitar, inclinou-se a mais triste e deplorável das hipóteses. Abriu a secretaria, e tirou de dentro de uma gaveta secreta um revólver de seis tiros. Estava carregada. Meteu-o no bolso, e foi ter com a mulher” (Assis, 1873b, p.132). Após esse momento, em que a trama se encaminha para o final, a diegese atinge o seu ápice no instante em que o marido, na versão primeira, apontando o revólver para

a mulher, exige respostas acerca da origem do objeto, sob pena de matá-la. A presença do revólver, retirada da obra na segunda versão, parece acentuar essa tensão narrativa e oferecer ao enredo um incitante tom dramático, que se alinha à tensão de uma violência iminente. Convém salientar, ainda, que tal característica, apesar de acentuada na versão em jornal, não desaparece na modificação para o livro *Histórias da meia-noite*, considerando que a ameaça é apenas substituída por outra igualmente agressiva.

Outro traço passível de destaque é a maneira distinta com a qual o autor mobiliza recursos intertextuais em ambas as versões. No momento em que a narrativa faz menção a Nicolas Boileau, na versão para o jornal, Machado parece, pelas escolhas lexicais, pela estruturação sintática e mesmo pela organização dos parágrafos, buscar uma simplificação da referência ao poeta satírico:

Daí a pouco achavam-se todos três à mesa do jantar, e foi servida a sopa, que Meireles achou, como era natural, de gelo. Ia já fazer um discurso a respeito da incúria dos criados, quando Luiz Negreiros confessou que toda a culpa era dele, porque o jantar estava há muito na mesa. A declaração apenas mudou o assunto do discurso, que versou então sobre a terrível coisa que era um jantar requeitado, ideia que o poeta já havia resumido neste verso tornado axioma:
“Un diner réchauffé ne valut jamais rien.” (Assis, 1873b, p.129,130)

Seja pela presença dos dois pontos ou pelo período que introduz a frase, o autor anuncia e contextualiza seu leitor antes de apresentar o verso de Boileau. Tal escolha formal parece estar em acordo com os modelos de uma literatura dita de entretenimento, segundo os traços elencados por Paes (1990), previamente apresentados neste trabalho. Na versão em livro, por sua vez, esse caráter introdutório é completamente suprimido e a referência é incorporada ao texto, observável no trecho abaixo:

Daí a pouco achavam-se todos três à mesa do jantar, e foi servida a sopa, que Meireles achou, como era natural, de gelo. Ia já fazer um discurso a respeito da incúria dos criados, quando Luiz Negreiros confessou que toda a culpa era dele, porque o jantar estava há muito na mesa. A declaração apenas mudou o assunto do discurso, que versou então sobre a terrível coisa que era um jantar requeitado, - qui ne valut jamais rien. (Assis, 1873a, 199)

Uma análise ingênua desses fragmentos e das reflexões realizadas até o presente momento poderiam sugerir que as versões para o jornal e para o livro seriam, respectivamente, enquadradas como literatura de entretenimento e literatura de proposta. Contudo, esses trechos parecem indicar, antes de tudo, uma adequação ao suporte de

veiculação do texto, sem excluir qualquer uma das duas categorias. Nesse sentido, o livro permite uma referência um pouco mais indireta, no instante em que, pela atenção de seu leitor, não competem os demais conteúdos que estão presentes na revista.

Além disso, apesar de realizada de maneira silenciosa, é justamente nesse trecho que o escritor deixa entrever uma das críticas mais patentes de sua literatura, sobre a qual Roberto Schwarz (2014), um de seus principais estudiosos, tantas vezes se debruçou: o deslocamento de uma estética alógena para terras brasileiras. Machado de Assis escapa dessa tendência demarcada pelo crítico ao desenvolver obras que pensavam a realidade local de maneira desarticulada com o que se esperava das modas consumidas à época, mesmo que aparentemente as adotasse e mesmo que compartilhasse os mesmos suportes. Partindo disso, é possível discutir um traço da tão debatida ironia machadiana quando, simulando estar integrado ao meio, ataca em sua interioridade tudo o que parece ratificar. Isso é favorecido, pois, segundo Lúcia Granja, em sua obra *Machado de Assis: antes do livro, o jornal*,

A singularidade da obra de Machado de Assis reside no fato de haver uma profunda simbiose entre o homem, o texto e o tempo. Por ter estado inserido em uma “civilização do jornal”, Machado acabaria por criar um aproveitamento paródico da matriz jornalística em sua composição literária, o que traz à sua obra uma modernidade comparável àquela de seus pares europeus e americanos [...] (Granja, 2018, p. 21)

Conforme argumenta Roberto Schwarz (2014), os valores burgueses presentes nas estéticas europeias vigentes contrastavam com uma cultura ainda fortemente marcada pelo ruralismo e por práticas escravistas que, ao decorrer de sua reprodução social, “põe e repõe ideias europeias sempre em sentido impróprio” (Schwarz, 2014, p. 62). Quando a presença do escravo pincela os preenchimentos textuais de uma estética, ao menos superficialmente, alinhada ao pensamento da época, abre-se margem para a discussão dessa literatura que, pretendendo acompanhar a Europa, ainda é protagonizada por um país cujo modelo econômico e social é defasado. Isso se evidencia, pois, no começo do fragmento em que ocorre a menção ao poeta francês, o assunto do criado e, conseqüentemente, de um cotidiano escravista é logo silenciado e substituído pela cultura francesa, em “qui ne valut jamais rien” ou em “um diner réchauffé ne valut jamais rien”. Desse modo, a presença do poeta satírico e tudo o que ele representa proporciona o tom irônico à passagem. A figura do escravo, marca dessa então realidade violenta e ultrapassada, não surge apenas nesse momento da narrativa,

mas aparece, no plano de fundo do conflito central, em meio à banalidade dos dilemas matrimoniais dessa pequena burguesia. Uma leitura possível, também, consideraria mesmo a escolha dos nomes “Luiz Negreiros” e “Clarinha”, esta descrita em ambas as versões como muito bela “ainda que um tanto pálida, ou por isso mesmo” (Assis, 1873a, p 193); como uma pista velada dessa cultura escravista e como ferramenta para acentuar a crítica machadiana, considerando-a uma referência à prática de tráfico negreiro no nome do homem e a ênfase no tom claro de pele da mulher burguesa.

A esse argumento acrescenta-se a figura de Luiz Negreiros e o que a obra evoca com a construção do personagem. Em meio ao suspense da narrativa, o marido de Clarinha é descrito, na versão para o jornal, como alguém que “gostava de charadas nos almanaques ou nos jornais de moda” (Assis, 1873b, p. 118) e na versão livresca como um apreciador desses enigmas, dessa vez “ [...] nas folhinhas ou nos jornais” (Assis, 1873 p.194). Em ambas, acompanhando a leitura de Cleber Augusto Felipe (2023), as modificações se dão pela adequação ao suporte, mas colidem em um mesmo significado central: Luiz Negreiros gostava de mistérios simples, medíocres, “[...] apenas amenidades, assuntos leves, de fácil digestão” (Felipe, 2023, p.39). Tal perfil do herói vai ao encontro de uma postura cientificista que compunha o pensamento da época e que Machado pretende (ao menos aparentemente) atender. Na obra *Le Roman experimental* (1880), Émile Zola, comentando e se apropriando do método científico de Claude Bernard (1865), destaca as qualidades de observação e constatação de fatos, por meio de suposições, experimentações e da análise racional dos resultados. A compreensão era de que a aplicação desse método científico, baseado na razão, seria capaz de aproximar o homem também da verdade por trás da mente humana. Machado, em contrapartida, ironiza essa percepção, quando “[...] recorre à tópica da mediocridade” articulando “as interpretações e deduções limitad(or)as das personagens.” (Felipe, 2023, p. 40), que parecem não se adequarem ao modelo investigativo. Essa leitura torna-se perceptível no fragmento abaixo, em que o mesmo personagem que recebe os já mencionados caracteres jocosos é tomado por uma atitude positivista e busca, em seu gabinete, reunir e analisar os fatos, acreditando ser capaz de aceder à verdade acerca da origem do relógio:

Achou, entretanto, que era conveniente refletir maduramente no caso e assentar numa resolução que fosse decisiva.

Com este propósito recolheu-se ao seu gabinete, e ali recordou tudo o que se havia passado desde que chegara à casa. Pesou friamente todas as razões, todos os incidentes, e buscou reproduzir na memória a expressão do rosto da moça, em toda aquela tarde. O gesto de indignação e a repulsa quando ele a foi abraçar na sala de costura, eram a favor dela; mas o movimento com que mordera os lábios no momento em que ele lhe apresentou o relógio, as lágrimas que lhe rebentaram à mesa, e mais que tudo o silêncio que ela conservava a respeito da procedência do fatal objeto, tudo isso falava contra a moça. (Assis, 1873b, p.131)

O homem, apesar de assumir a posição analítica diante do enigma, não consegue sequer aproximar-se da resolução do problema, se afastando cada vez mais quando permite que a violência, um traço de retrocesso, afete sua capacidade de encarar a situação de maneira racional. A ironia machadiana torna essa reflexão velada, enredando a crítica acerca dos deslocamentos de estéticas alógenas sob a face do entretenimento e da leitura aparentemente pueril. Por conseguinte, percebe-se que se de um lado a violência matrimonial e o escravismo apontam para o retrocesso ainda incidente nas terras brasileiras, por outro a dinâmica familiar, a estética que se quer, por vezes, realista-naturalista e a busca por um positivismo tipicamente europeu denunciam uma visão de mundo inadequada e que beira à jocosidade.

Equilibrando proposta e entretenimento, a finalização do conto, para *O Jornal das famílias*, ratifica sua dupla filiação, ancorada nas ideias discutidas até este momento:

Luiz Negreiros recebeu a carta; chegou-se à lamparina e leu estupefato estas linhas: “Meu bebê. Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança. — Tua Zeferina”
Imagine o leitor o pasmo, a vergonha, o remorso de Luís Negreiros, admire a constância de Clarinha e a vingança que tomara, e de nenhum modo lastime a boa Zeferina, que foi totalmente esquecida, sendo perdoado Luís Negreiros, e tendo Meireles o gosto de jantar com a filha e o genro no dia seguinte. (Assis, 1873b, p.132)

Esse desfecho moralizante oferece ao público conservador a resolução mais adequada para a obra e para seu suporte comunicacional, “exatamente como as leitoras da revista esperavam e deveriam agir em situação semelhante” (Catita, 2017, p. 114). Nessa conjuntura, o marido é perdoado, a amante esquecida, a paz do lar é reestabelecida e o cotidiano ameno da pequena família burguesa se sobrepõe a qualquer drama. Além desses traços de conteúdo mais específicos, a própria escolha pelo final conveniente e querido pelos leitores inscreve a obra no âmbito do entretenimento, cuja história melodramática admite “[...] se não um final feliz, pelo menos uma séria lição de moral” (Serra, 1996, p.19). Tal estrutura, apesar de entregar ao leitor o que esperava, também acentua as críticas tipicamente machadianas

discutidas até o momento. O encerramento surpreendente, após cenas que beiravam a violência, a sugestão de um cotidiano escravista, a mediocridade do marido, incapaz de resolver um enigma de maneira racional, enfatizam, por trás do véu da ironia, a crítica aos modelos que o autor parecia adotar, tornando, assim, possíveis dois eixos de leitura distintos da mesma obra, aqueles que reconhecem o conto como afirmação da estética e dos ideais do grupo social que é retratado e para o qual se destina; e aqueles que compreendem o efeito risível proposto pela obra. Desse modo, o conto, já em sua primeira versão, difere de um entretenimento pueril quando convida seu leitor a uma releitura, mais atenta às suas especificidades textuais. Por essa razão, é impreciso atribuir ao conto supracitado qualquer classificação redutora, que considere a obra, apesar do “[...]estabelecimento do nome de Machado de Assis no cânone literário [...]” (Catita, 2017, p.114), como um escrito folhetinesco, dotado apenas de “[...] certa dose de subversão [...]” (Catita, 2017, p.114). A obra oferece, na verdade, independente de seus suportes, uma total ruptura que equilibra, sob a aparência de entretenimento, os interesses populares e mercadológicos e a sua ferina crítica ao meio em que se insere.

Ainda acerca dos desfechos do conto, destaca-se que a resolução moralizante presente na primeira escrita é suprimida na versão em livro, que termina antes do parágrafo de redenção do marido: “Luís Negreiros recebeu a carta, chegou-se à lamparina e leu estupefato estas linhas: ‘Meu nhonhô. Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança. — Tua Iaiá.’ Assim acabou a história do relógio de ouro” (Assis, 1873, p. 205). Tal modificação, entretanto, não parece destituir a fruição da obra, o interesse de divertir que é patentemente expresso e mantido ao longo de toda a narrativa livresca. A alteração, enfatiza-se, parece servir muito mais para adequar a obra aos diferentes suportes, considerando que, segundo Lúcia Granja (2018) o autor era extremamente consciente do meio literário que integrava.

Dessa forma, entende-se que a versão publicada no referido livro de contos de Machado de Assis está longe de representar uma filiação única ao que se entende como literatura de proposta, pois não poderia dispensar a qualidade de entretenimento, advinda de interesses mercadológicos. Não obstante haja quem atribua ao autor, na reescrita do conto, “[...] uma liberdade maior para expressar seu ponto de vista [...]” (Catita, 2017, p. 107), o posicionamento de Machado não foi lesado pelo suporte inicial, na mesma medida em que

essa suposta liberdade não oferecia ao autor a possibilidade de desconsiderar seus suportes. Dependente do mercado livreiro, como mostra Alessandra El Far (2004), o escritor oitocentista, mesmo quando livre das exigências dos jornais ou revistas, não escapava dos compromissos com o intenso mercado responsável pela imprensa, pois dependia da colaboração dos livreiros-editores para que suas obras fossem comercializadas. Nessa esteira, “[...] o melhor livro já não era aquele que deixava transparecer um estilo refinado de escrita, mas o que mais vendia” (Far, 2004, p.12). Logo, o autor que desejasse publicar precisava garantir que sua obra agradasse a maior parte dos leitores, que, carentes de uma ampla tradição cultural, buscavam leituras que fossem capazes de despertar o prazer e oferecessem um divertimento fácil, traços característicos da literatura voltada ao entretenimento.

Ligado a isso, sob a égide de El Far (2004) e considerando as contribuições de Hélio de Seixas Guimarães (2004), é passível de destaque o fato de que o público oitocentista nutria uma preferência por obras e modelos estéticos advindos da Europa, o que impunha aos escritores uma certa adequação formal. Machado, como já discutido, mobilizava, não apenas nos contos que compõem o livro *Histórias da Meia Noite*, mas em grande parte de sua literatura, sua tão característica ironia enquanto estratégia para o que Hélio de Seixas Guimarães (2004) compreende como parte de um projeto de formação de leitores conscientes. Destaca-se de passagem, ainda, que “O Jornal das Famílias era de propriedade de B.L. Garnier [...]” (Ribeiro, 2008, p. 13), mesmo livreiro responsável pela publicação do livro *Histórias da Meia Noite*, o que poderia sugerir a prevalência dos mesmos interesses de publicação.

Tal necessidade de adequação ao meio editorial ancorada a exigências mercadológicas evidencia-se desde a advertência ao leitor, que abre o supracitado livro:

Vão aqui reunidas algumas narrativas, escritas ao correr da pena, sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor. Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele, nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo. O que digo é que estas páginas, reunidas por um editor benévolo, são as mais desambiciosas do mundo.

Aproveito a ocasião que se me oferece para agradecer à crítica e ao público a generosidade com que receberam o meu primeiro romance, há tempos dado à luz. Trabalhos de gênero diverso me impediram até agora de concluir outro, que aparecerá a seu tempo.

10 de novembro de 1873.

M. A. (Assis, 1873a, p.)

Nessa advertência, o autor, já consagrado no meio literário, não se abstém de destacar a relação com seu editor, responsável pela publicação e veiculação de sua obra. A menção, contudo, realiza-se como um artifício retórico, considerando que o editor, adjetivado como benévolo, era, na verdade, cúmplice no jogo editorial e beneficiado financeiramente pela reunião dos contos. Nesse sentido, é passível de destaque que o autor, utilizando uma estratégia de *captatio benevolentiae*, parece banalizar a escrita de sua obra com o objetivo de torná-la menos ameaçadora ao seu público. Quando classifica suas narrativas como escritas “ao correr da pena”, “sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor”, redigidas de maneira “desambiciosa”, Machado explicita sua necessidade de atender, mesmo em livro, ao público, que precisava ser assegurado do que encontraria na experiência de leitura. Com tais descrições, portanto, o autor pretende encorajar o leitor diante do tão desafiante objeto-livro, prometendo uma leitura tranquila e alinhada ao que se entende como literatura de entretenimento.

Depreende-se, então, a partir dessas breves reflexões, que as categorias “proposta” e “entretenimento” não exercem uma relação de exclusão tampouco limitam o valor estético de uma obra. As produções literárias de autores como Machado de Assis funcionam como um exemplo de que os questionamentos e a profundidade estética e filosófica mediada por uma obra pertencente ao que se convencionou como erudito não são características restritas a esse grupo, mas também podem ser atributos da literatura voltada à massa. Sob tal perspectiva, o conto “O Relógio de ouro” e a análise de suas escrituras tornam patente essa relação, no instante em que as alterações realizadas para os diferentes suportes mais parecem funcionar como estratégia de adequação ao meio que como fatores distintivos da qualidade. Isso porque, em ambas versões, o conto parece, enquanto produção da literatura de proposta, não apenas problematizar “[...] todos os valores como também a maneira de representá-los na obra de arte [...]” (Paes, 1990, p.26) ao mesmo passo que se transfigura em uma forma leve, agradável ao público oitocentista e, conseqüentemente, alinhada ao que se entende como literatura de entretenimento.

Agradecimentos

Ao professor Flávio Carneiro pelos conhecimentos compartilhados e por toda a sua generosidade. À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001, pelo financiamento deste trabalho.

Referências

- AOS nossos leitores. *Jornal das famílias*, ano 1, n.1, janeiro de 1863, p. 1-2.
- ASSIS, M. D. *Histórias da meia-noite*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1873.
- ASSIS, M. D. O relógio de ouro. In: *Jornal das Famílias*, tomo XI, abril e maio de 1873, p.117-120; 129-132.
- AZEVEDO, S. M. Machado de Assis entre o jornal e o livro. *O eixo e a roda*, v. 16, p. 167-177, 2008.
- BERNARDO, G. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011
- BORELLI, S. H. S. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ; Estação liberdade, 1996.
- CANDIDO, A. *Iniciação à Literatura brasileira*. 7º ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2015.
- CATITA, F. B. C. Reescrita do conto ‘O relógio de ouro’, de Machado de Assis na passagem do jornal para o livro. *Revista da Abralin*, v. 16, n. 3, p. 101-117, 2017. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/441>. Acesso em: 27 jun. 2024
- COSTA LIMA, Luiz. “O palimpsesto de Itaguaí”, in: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 7º ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FAR, A. E. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- FELIPE, C.V. do. A. *Quem conta um conto...- Machado de Assis e a poética da reticência*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.
- GUIMARÃES, H. de. S. *Os leitores de Machado de Assis, o romance machadiano e o público da literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- GRANJA, L. *Machado de Assis – antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção*. São Paulo, Editora Unesp, 2018, DOI <https://doi.org/10.7476/9788595462816>. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/cbysw>. Acesso em: 27 de jun. 2024.

PAES, J. P. *A aventura literária*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

RIBEIRO, L. F. *Machado, um contista desconhecido*. Machado de Assis em linha. v. 1, n.1, 2008.p. 7-18. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero01/num01artigo02.pdf>>. Acesso em: 27-06-2024.

SCHWARZ, R. *As ideias fora do lugar*. 1º ed. São Paulo: Penguin Classics, 2014.

SERRA, T. *Antologia do romance-folhetim (1838-1870)*. Brasília: UnB, 1996.

ZOLA, Émile. *Le Roman Expérimental*. Paris : G. Charpentier Éditeur, 1880.

RÉSUMÉ : La séparation entre la littérature de masse et la littérature érudite est un sujet récurrent tout au long de l'histoire littéraire, incarnant, selon José Paulo Paes (1990), les dénominations de divertissement et de proposition. Ces catégories visent à établir une distinction, selon des critères formels et thématiques, entre les productions destinées au grand public et celles inscrites dans une tradition canonisée. Cependant, les différentes versions du conte *O relógio de ouro*, de Machado de Assis invitent à une réflexion sur le caractère non excluant de ces concepts. Dans les deux versions de l'œuvre, l'auteur remet en question les structures établies tout en construisant, de manière subtile, une structure adaptée aux intérêts réceptifs ; il ironise tant sur la forme de son discours que sur le milieu social auquel il appartenait. Ainsi, en partant de l'analyse des deux versions de ce conte machadien, ce travail entend démontrer la faillibilité de toute tentative de catégorisation rigide, en montrant comment les efforts d'une littérature de proposition et de divertissement convergent dans une forme littéraire qui allie transgression et adaptation au contexte.

MOTS-CLÉS : *O Relógio de ouro*, Littérature de divertissement, Esthétique de la réception, Machado de Assis