



O horror ameno: contos de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*

The mild horror: tales of Machado de Assis in the *Jornal das Famílias*

Lainister de Oliveira Esteves¹

Resumo: O objetivo do artigo é analisar os contos de horror escritos por Machado de Assis no *Jornal das Famílias*. Publicados entre seções de dicas de economia doméstica e sugestões de decoração, esses contos trazem para as práticas cotidianas de leitura o universo do pecado, do crime e do sobrenatural sem abrir mão da proposta de literatura amena.

Palavras-chave: contos de horror, Machado de Assis, *Jornal das Famílias*.

Abstract: The aim of this article is to analyze the tales of horror written by Machado de Assis in the *Jornal das Famílias*. Posted between sections of home economics tips and decorating suggestions, these tales bring to the everyday practices of reading the universe of sin, crime and the supernatural without giving up the proposal of mild literature.

Keywords: horror tales, Machado de Assis, *Jornal das Famílias*.

O *Jornal das Famílias*, periódico do Rio de Janeiro fundado em janeiro de 1863 para substituir a *Revista Popular*, tinha como proposta editorial “o recreio e utilidade das famílias”. A assinatura garantia ao leitor, no fim de um ano, um elegante volume de 384 páginas cujo conteúdo seria, fundamentalmente literatura amena algumas ilustrações, muitas gravuras sobre aço, desenhos aquarela coloridos, ditos de trabalho de crochê, lã e bordados; moldes de enfeites para senhoras, figurinos e peças de músicas inéditas. O repertório oferecido é voltado para o público feminino e a publicação de literatura amena seria uma forma de seduzir leitoras interessadas em formas leves de passar o tempo. Porém, curiosamente, essa literatura amena também assumiria expressão macabra em alguns contos escritos por Machado de Assis.

O primeiro conto de Machado de Assis publicado no *Jornal das Famílias* foi “Frei Simão”, em junho de 1864. A frequência de sua participação no periódico aumentaria com o tempo, e no que tange ao problema do horror, “O capitão Mendonça”, publicado em 1870, é o marco inicial. A história começa quando Amaral, querendo fugir da solidão, decide ir a um espetáculo no teatro São Pedro sem saber exatamente qual peça seria apresentada. Ao se sentar tem seu nome chamado por um desconhecido que se apresenta como o Mendonça e que diz ter sido amigo de armas de seu falecido pai. Diante da peça enfadonha e pelo fato de o capitão parecer uma figura interessante, Amaral aceita o convite para cearem em sua casa. Ao chegar à casa o jovem se depara com um cenário sinistro: a entrada parecia o corredor do

¹ 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).

inferno. Mesmo tremendo de medo e desconfiando tratar-se de uma emboscada, decide continuar.

O sentimento de horror é apaziguado pela presença de Augusta, moça de belos olhos verdes que Amaral julga ser filha do capitão. O jantar transcorre bem, a jovem passa a ser seu laço com a realidade naquele cenário fantástico que o próprio dono da casa define como purgatorial. Os três conversam descontraidamente quando Mendonça comenta a beleza dos olhos de Augusta e obtém total concordância de Amaral. Surpreendentemente, o capitão oferece os olhos da moça ao rapaz, que se assusta. De maneira tragicômica, Amaral descobre que a moça era uma criação de Mendonça, sua obra-prima, esforço de anos de dedicação ao conhecimento científico, especialmente à química e à alquimia. Assustado, mas ainda atraído por Augusta, decide ir embora, porém, ameaçado de morte, promete voltar no dia seguinte. O acontecimento fantástico o faz lembrar de um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. Intrigado Mendonça se pergunta se “a criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje?” (ASSIS, 2008, p.970).

Perdido entre os limites da razão e a loucura, Amaral se apaixona por Augusta assim como Natanael se apaixonara por Olímpia, autômato do clássico *O Homem da areia* de E.T.A. Hoffmann. Dando vazão ao absurdo, Amaral a pede em casamento, obtendo o consentimento do seu criador, mas a aquiescência de Mendonça acompanha um estranho pedido: o rapaz deveria ser cobaia em uma experiência que visava transformá-lo em gênio – afinal, a perfeição de Augusta exigia um par à altura. Quando acorda imaginando que lhe fora introduzida determinada quantidade de éter no cérebro, Amaral se encontra sozinho deitado na cadeira do teatro São Pedro. Tudo não passara de um sonho. Ao sair, o bilheteiro lhe entrega um bilhete do capitão: ele estava dormindo quando o capitão o encontrou e, para não incomodá-lo, deixou nas mãos do funcionário o convite para uma visita.

Zombar das perspectivas românticas é uma forma de jogar com os limites da ficção. Quando, comentando Hoffmann, Amaral se indaga sobre a possibilidade da criação romântica de ontem ser a realidade de hoje, ele suspende o sentido fantástico para tentar lhe atribuir verossimilhança. Orienta seus atos entre a crença e a desconfiança, perdido entre aquilo que seus olhos veem e o que determinado princípio de realidade define como possível. Quando acorda do pesadelo anuncia uma resolução: “Não mais recorrer, em casos de arrufo, aos dramas ultrarromânticos: são pesados demais.” (ASSIS, 2008, p.973). Tão pesados e enfadonhos que lhe fizeram sonhar uma história fantástica que ri de seus princípios e por isso torna-se interessante:

O universo onírico e do medo é explorado também em “A vida eterna”, publicado em 1870, sob o pseudônimo de Camilo da Anunciação. O conto apresenta a história de um homem que, depois de jantar com um amigo, estando quase a dormir, recebe a visita de um estranho chamado Tobias, que lhe fala do pressentimento de que morreria no dia seguinte. Seu último desejo seria que Camilo, o dono da casa, se casasse com sua filha Eusébia. Depois da recusa inicial, é forçado a aceitar o convite sob a mira de uma arma. Chegando à estranha mansão de Tobias, o noivo é saudado pelos

convidados que o aguardavam. O mais estranho, porém, viria a seguir, quando Camilo se depara com a jovem noiva. A paixão inusitada parece correspondida.

Depois do casamento, Eusébia revela o segredo por trás daquela história absurda. Seu pai havia descoberto, no Egito, o elixir da eternidade e, para que funcionasse, foi necessário organizar uma associação secreta, e cear 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. Conta que inúmeras vítimas já haviam sido sacrificadas, e ele seria a próxima. O banquete que se segue é narrado em tons de comédia grotesca até Camilo descobrir que tudo não passara de um pesadelo. No outro dia, Camilo sai para jantar com o amigo, que lhe sugere que escreva e mande a história ao *Jornal das Famílias*, comprometendo-se a entregá-la pessoalmente ao editor Garnier.

O jogo de pistas falsas que cria a atmosfera de horror se dá logo no início do texto. O narrador deixa claro que se encontra naquele incomparável estado de espírito entre o sono e a vigília. É como se dissesse de antemão para o leitor que os acontecimentos que se seguirão não são de todo confiáveis. Um narrador duvidoso torna toda a trama isenta de grandes responsabilidades com a verossimilhança. O leitor é convidado a seguir um caminho turvo, avisado de que o que está por vir deve surpreendê-lo. Todavia, algumas estratégias são utilizadas para encobrir a fantasia. Quando Camilo se apaixona por Eusébia, toda a falta de sentido como que se desfaz. Novamente aqui, o tema romântico do amor incondicional é utilizado para injetar realidade no absurdo. Por um momento o amor imediato de Camilo parece dar rumo à trama sem nexos.

O inverossímil é quase coerente pela lógica de uma hipótese sentimental igualmente difícil de acreditar. Tais contradições deixam permanecer um clima de incerteza resolvido pelo final anedótico. A incerteza, no entanto, não polariza realidade e ficção, mas níveis ficcionais distintos. Em nenhum momento se duvida do caráter irreal da narrativa, haja vista que, durante o clímax, o protagonista morto é capaz de ouvir as vozes daqueles que o esquartejam. A dúvida gira em torno do desfecho, da expectativa pelo momento em que o absurdo ficcional encontrará seu limite.

O retorno ao verossímil é garantido por uma metalinguagem humorística, quando o conto se anuncia como tal – ele chega a ser assinado pelo protagonista. O pseudônimo nesse caso reforça a piada, o jogo, que não chega de fato a iludir o leitor, mas o coloca em uma situação curiosa, na qual o mais deliberadamente ficcional é sobrepujado pela ficção verossímil. Trata-se de um conto publicado no jornal que esse leitor tem nas mãos. O fantástico está a serviço da verossimilhança absoluta, e a ilusão se completa quando um narrador-autor se transforma no relator de uma história ao mesmo tempo insólita e real.

A tensão entre o simples relato e a ficção reaparece em “Sem olhos”, que Machado de Assis publicou em 1876. O conto se inicia na sala de chá onde o casal Vasconcelos recebe quatro convidados. Quando a conversa passa a ser sobre almas do outro mundo, o Sr. Bento Soares se diz surpreso quanto ao fato de um adulto levar credências a sério; ele entende histórias sobrenaturais como coisa de criança. A certa altura, o desembargador Cruz revela ter vivido uma experiência extraordinária que levaria todos a rever seus conceitos sobre tais almas de outro mundo. Mesmo relutante, depois dos convivas muito insistirem, decide contar a história.

Ela começa quando Cruz, jovem estudante da capital paulista, visita a fazenda do pai no Rio de Janeiro. Certa noite um vizinho lhe bate a porta perguntando se o rapaz sabia ler hebraico, pois estava às voltas com uma passagem bíblica. No outro dia, ao buscar informações sobre o vizinho misterioso, descobre se tratar de um médico que algumas pessoas da comunidade local julgavam ter pacto com o diabo. Interessado no que poderia se transformar em uma anedota romântica a ser contada em São Paulo, o jovem vai visitar o médico identificado como Damasceno Rodrigues.

Rapidamente começam uma amizade. Cruz descobre em Damasceno uma figura fascinante e excêntrica o suficiente para afirmar que a Lua não existe, é apenas uma ilusão de óptica. Em uma das visitas à casa de Damasceno Cruz encontra o velho adoecido que, pressentindo a morte lhe conta uma terrível história de quando, no interior da Bahia, se apaixonara por Lucinda, mulher casada com um médico da região que ousou lhe retribuir os olhares apaixonados e foi punida pelo marido. Narrando a história macabra Damasceno se debate ao olhar para um canto do quarto: “Seus olhos resumiam todo o terror que é possível conter a alma humana” (ASSIS, 2008, p.1203). Assustado, Cruz olha na mesma direção e vê “uma mulher lívida, a mesma do retrato, com os cabelos soltos, e os olhos [...] Os olhos, esses eram duas cavidades vazias e ensanguentadas” (ASSIS, 2008, p.1204). O desembargador diz que depois de se refazer da experiência, e do médico ter morrido, fez uma pesquisa para escrever a história para um jornal acadêmico. Descobre que Damasceno nunca fora a Bahia, e a foto que lhe dera era de uma sobrinha morta. No entanto fica a dúvida: quem seria a mulher sem olhos que ele vira no quarto? Não é dada nenhuma resposta definitiva ao mistério, e o conto termina com Maria do Céu com os olhos baixos, estremecida com as palavras do desembargador enquanto o bacharel Antunes vai para janela tomar um ar.

Não é muito difícil imaginar que a história não passe de uma anedota inventada pelo desembargador Cruz a fim de repreender o discreto flerte entre Maria do Céu e Bento Soares. Também não é difícil imaginar que esse tipo de mensagem condenando o flerte com mulheres casadas seja conveniente em um jornal voltado para “damas da boa sociedade”. Moralismos à parte, o que sobressai é o efeito persuasivo de uma história aparentemente fantástica que se resolve como alucinação psicológica, uma vez que um dos convidados tenta solucionar o mistério, o que sugere que a visão fantasmagórica de Cruz teria sido condicionada pelos desvarios do moribundo. O desembargador chega a concordar, resignado: a história seria melhor se Lucinda de fato tivesse existido.

É preciso lembrar que, logo no início do conto, Bento Soares afirma que a crença no sobrenatural é coisa de criança, ilusão imprópria para homens feitos. Em um texto de 1927 sobre o humor Freud diz que o humorista trata a plateia como criança, pois ri de seus dilemas e sofrimentos e os trata como triviais. Com ares de superioridade, zomba: “Olhem! Aqui está o mundo que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas que se faça dele uma pilhéria!” (FREUD, 1980, p. 63). É esse tipo de humor que o desembargador Cruz mobiliza.

O narrador apresenta uma história sobrenatural e tenta torná-la factível na medida, por exemplo, em que ressalta o ar de sanidade do médico, mas logo a desmonta ao revelar a inexistência de Lucinda. Literalmente infantiliza sua plateia, manipulando-a

em um jogo de pistas que se contradizem. No final, ao expressar sua frustração com o fato de a história não ser de todo real, apresenta sua feição sarcástica. A astúcia fica ainda mais evidente se lembrarmos que, no início da conversa, é justamente ele que defende a possibilidade da crença no sobrenatural, quando afirma que a vida do homem não passa de uma série de infâncias. Defende matreiramente a fantasia para garantir o ar de verossimilhança a uma história que se revela falsa.

Assim como “Sem olhos”, “Um esqueleto”, conto de 1875, começa com uma conversa sobre assuntos variados que envereda pelo caminho do estranho. A figura exótica, nesse caso, é Dr. Belém, e quem narra a história é Alberto, seu aluno de alemão. Alberto diz que um dia, no fim de uma das aulas, conversando sobre casamento o professor, que era viúvo, subitamente decide se casar com uma jovem viúva chamada Marcelina. Perguntado sobre a esposa anterior, sem grandes cerimônias, Dr. Belém convida Alberto para ir vê-la. Já dentro de seu gabinete, arranca o pano verde de um armário e mostra o esqueleto da ex-mulher, surpreendendo o estudante.

Dr. Belém se revela o assassino de sua primeira esposa, em um crime passional por suspeita infundada de traição. Diz ainda que o esqueleto funciona como um alerta para que a atual esposa não dê margens a suspeitas. Depois de ameaçar matar Marcelina, sua atual esposa e Alberto, por suspeita de traição, o doutor desaparece carregando o sinistro esqueleto. Diante do clima de horror instaurado entre os convivas, Alberto anuncia que a história não passava de uma anedota. O excêntrico Dr. Belém nunca existiu.

A articulação do sentido duvidoso do conto se manifesta, basicamente, na representação de Dr. Belém como homem extremamente singular, cuja bondade é sempre destacada pelo narrador, que chega a justificar a presença do esqueleto como desdobramento possível do amor que o doutor sentia pela esposa. A incerteza em relação a seu caráter faz com que Alberto nutra uma relação de atração e repulsa. Ele tenta deixar de visitar a casa, sempre sem sucesso. Seu retorno constante é um traço marcante das histórias de horror nas quais o protagonista insiste em voltar para o lugar onde será vítima de alguma situação macabra. É o caso, por exemplo, de “O barril de amontilhado”, de Edgar Allan Poe. Fortunato insiste em entrar na catacumba sinistra onde será assassinado, apesar das irônicas tentativas de dissuasão de seu assassino. Alberto, por sua vez, retorna para surpresas cada vez mais assustadoras: primeiro vê o esqueleto no armário, depois na mesa de jantar e no final ainda é levado a uma emboscada, da qual sobrevive graças a um arrependimento de última hora.

Construindo um personagem entre a loucura e a razão, com motivações sinistras e precariamente explicadas, o narrador consegue prender a atenção da plateia sem ser interrompido. A relação entre o crível e o absurdo garante o prolongamento satisfatório da narrativa, mas o instrumento de persuasão mais eficaz aparece antes mesmo de a história começar. Vale lembrar que Alberto chora ao começar a falar do personagem inventado. As lágrimas são sua mais expressiva piada e o mais poderoso mecanismo de fazer crer. Com o truque ganha o auditório, que se frustra ao se descobrir enganado, não sem antes manifestar-se revoltado contra o tal Dr. Belém.

A malícia do narrador é o próprio motor dramático do horror. Este, por sua vez, só funciona graças à articulação de diferentes níveis de ficção. A frustração da plateia antecipa a do leitor e o que era crença parcial no absurdo transforma-se em convicção absoluta nos limites da realidade. O horror desaparece quando o artifício é escancarado; desaparece sem nunca se completar perfeitamente porque o artifício nunca se camufla por completo, está presente como um pressuposto da chave da amenidade.

Talvez a lógica de circulação dos textos ajude a explicar o dispositivo anedótico de retorno a um sentido ficcional verossímil. Escritos em uma proposta editorial de literatura amena, os contos são compostos em torno de uma autoexplicação. As cenas perturbadoras e os mistérios dramatizados encontram solução, resolvem-se para que o sentido de amenidade seja preservado, ainda que parcialmente. As conclusões preestabelecidas garantem certa segurança à tecedura das tramas, resolvidas entre a satisfação precária da explicação fácil e a frustração contraditória de um perigo que se perde.

Na articulação entre níveis ficcionais distintos, mais ou menos verossímeis, a segurança parece garantida pela aproximação da ficção com determinado sentido de verossimilhança. O curioso é que nesse retorno a ficção potencializa seu efeito de realidade simplesmente por ter sido posta diante de uma versão mais radical de si mesma. Na restituição da verossimilhança, o literário ganha força como imaginação segura ao consagrar a ficção como artefato de consumo cotidiano. O fantástico aparece como dispositivo controlado contra o tédio, marca de uma ficção que faz uso objetivo da fantasia para fins de entretenimento.

A noção de literatura amena que Carlos Augusto Ferreira classificou no prefácio de suas *Histórias cambiantes* como “leitura fácil”, contos lidos de “um sorvo, duas horas antes de a leitora adormecer” (FERRREIRA 1974, p. 21) implica uma lógica de recepção baseada na relação de confiança entre texto e leitor. Ao se pronunciar como amenidade, essa literatura antecipa a recusa de qualquer aspecto mais potencialmente perigoso. Vendida de antemão como produto aprazível para horas de lazer, a literatura amena garante seu espaço no jornal, pois convive harmoniosamente com artigos sobre moda e culinária. A estranha presença do horror ficcional alude à demanda por um tipo particular de ficção, entendida como repertório anedótico de casos pitorescos e engraçados.

O narrador estabelece certo grau de intimidade com o leitor, sobretudo no tom jocoso dos finais. Frequentemente representando sua própria plateia, essas histórias apontam o lado perturbador e tenso das dramatizações do insólito, mas ao serem resolvidas como amenidade, zombam dos crédulos eventualmente seduzidos pelo narrador. Nesse jogo os lugares-comuns do horror literário anunciam a troça pregada em seus consumidores.

O paradigma dessas tramas é o tratamento infantil dado ao leitor e conseqüentemente o próprio horror, que, anunciado como o fantástico, não passa de uma fabulação despretensiosa para passar o tempo. Nessa chave, a ficção se estabelece ao mesmo tempo como invenção parcial de um medo pueril e verossimilhança absoluta de um narrador transformado em contador de histórias. O

universo doméstico, com tramas reais e imaginárias sobre matrimônios e traições, é o cerne dessas *histórias de toucador*, sem que isso implique necessariamente uma constante preocupação moralizante:

As conclusões que restituem a verossimilhança são marcas de uma proposta ficcional que faz ver o estranho, o pecado e o mal para depois rir de suas próprias formulações. Ao brincar com o leitor, o narrador apresenta um universo que flerta com o horror sem ter de se aprofundar em seus termos e que resolve como anedota os suspenses construídos ao longo do processo. No entanto, e talvez paradoxalmente, o fim não pode ser o objetivo principal, sob o risco de perda do efeito desejado, mas o mecanismo de afirmação de uma estabilidade parcialmente perdida nas insinuações do fantástico. Se o pacto se reproduz na certeza da promessa de amenidade, o jogo se configura como uma via de mão dupla em que o autor e seu público vão a cada atualização testando os limites da crença e da descrença que viabilizam a configuração do horror.

Nos lugares-comuns que as tramas evocam as técnicas narrativas configuram uma espécie de retórica do horror que deve sobreviver à certeza de sua precariedade e previsibilidade. A contínua publicação dessas histórias revela a persistência de um sistema dramático menos articulado em uma suposta suspensão da descrença do que no interesse pelo jogo lúdico que o horror propõe. As bases de negociação entre o texto e sua recepção são dadas de antemão, restando apenas o princípio do prazer, expresso como delicado gesto cotidiano.

O horror na chave amena da literatura obedece a um certo princípio apaziguador, expresso na figura de um narrador declaradamente jocoso que ressalta a dimensão artificial como fundamento: um narrador francamente embusteiro se transforma em referência e garantia de amenidade. O funcionamento desses textos depende de um pacto de boa-fé que deixa claro o papel do narrador, que fatalmente revelará a farsa. São narradores relativamente confiáveis cuja restituição da verossimilhança é contratualmente garantida na promessa de entrega de literatura amena.

Ao mesmo tempo que deseja vitimar seus leitores – pois do contrário a narração perderia um pouco de sua razão de ser –, o arranjo prévio garante um pacto de confiança que reafirma o estatuto artificial da fantasia. Mais do que qualquer imposição moralizante, é a relação franca que garantirá a possibilidade de exploração do horror e que poderá levar este a assumir formas mais abruptas e dificilmente categorizáveis como *amenas*. Nos contos de horror de Machado de Assis publicados no *Jornal das Famílias* a quebra do sentido fantástico ou sobrenatural representa um pacto que possibilita a exploração do horror como mercadoria literária amena. Esse acordo prévio não significa uma amarra definitiva, mas torna viável a representação do horror para um público previamente demarcado.

Do grotesco banquete de canibais à convivência mórbida com esqueletos e à presença de autômatos sedutores, o horror literário explora a loucura e o assassinato sem perder o caráter gentil; transforma-se em hábito literário das famílias como o perigo possível e o prazer desejado. Se há alguma lição a ser aprendida é que a ficção, disfarçadamente, sorratamente, exploraria aquilo que poderia parecer vedado e talvez aí se expresse a última troça do narrador. O horror ameno traz o universo do

pecado, do crime, do mistério, do desejo e do desconhecido na forma segura da anedota. Inscreve-se nas práticas cotidianas de leitura, punindo as pequenas perversões para também lembrar que existem. As insinuações de traição e as inusitadas possibilidades do amor se articulam em cenários sinistros, o que assegura a promessa do deleite na fabulação de uma diferença familiar proporcionada pelo sonho e pelo delírio. No fim, o flerte moderado com o insólito mantém o controle sobre o fantástico, o que indica a sedução de uma literatura que fabrica o perigo controlado e faz do horror um produto atrativo no mercado literário oitocentista.

Bibliografia

- ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- FERREIRA, Carlos Augusto. **Histórias cambiantes**. Rio de Janeiro: Editora Três, 1974.
- FREUD, Sigmund. **O humor**. [1927]. Rio de Janeiro: Imago, 1980, p. 68. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, vol. XXI.)
- HOFFMANN, E.T.A. **O homem da areia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- POE, Edgar Allan. **Tales of grotesque and arabesque**. London: Worth Press, 2009.