

**SEQUESTRO DE UM RETRATO: O CONTO “D. BENEDITA”,  
DE MACHADO DE ASSIS, – D’A ESTAÇÃO AOS PAPÉIS AVULSOS**

*José Américo Miranda  
Universidade Federal de Minas Gerais*

**Resumo:** Este artigo aborda aspectos técnicos da narrativa no conto “D. Benedita”, de Machado de Assis. Tendo editado o conto, constatou o autor do estudo que houve duas pequenas perdas textuais, na passagem do periódico em que foi publicado pela primeira vez (*A Estação*, 15 de abril a 15 de junho de 1882) para o livro em que foi incluído depois – *Papéis avulsos* (1882). A pertinência dos dois trechos perdidos à estrutura da narrativa justifica, na visão do editor do conto, a sua inclusão na nova edição deste conto, tão importante na obra do autor.

**Palavras-chave:** Crítica Textual, Conto, Machado de Assis, D. Benedita.

**I**

Os textos reunidos por Machado de Assis em *Papéis avulsos* já haviam sido, todos eles, divulgados em periódicos. Para a finalidade deste artigo, importa que identifiquemos os periódicos em que apareceram pela primeira vez os doze textos do livro. Constam da obra os seguintes escritos (é como Machado de Assis se refere aos textos, já que metade deles não tem estrutura narrativa de “conto” – cf. BRANDÃO, 2021, p. 101-125) – vão assinalados, entre parênteses, adiante de cada texto, o periódico e a data da publicação original: “O alienista” (*A Estação*, 15 out. 1881 a 15 mar. 1882), “Teoria do medalhão” (*Gazeta de Notícias*, 18 dez. 1881), “A chinela turca” (*A Época*, 14 nov. 1875), “Na arca” (*O Cruzeiro*, 14 maio 1878), “D. Benedita” (*A Estação*, 15 abr. a 15 jun. 1882), “O segredo do Bonzo” (*Gazeta de Notícias*, 30 abr. 1882), “O anel de Polícrates” (*Gazeta de Notícias*, 2 jul. 1882), “O empréstimo” (*Gazeta de Notícias*, 30 jul. 1882), “A sereníssima república” (*Gazeta de Notícias*, 20 ago. 1882), “O espelho” (*Gazeta de Notícias*, 8 set. 1882), “Uma visita de Alcibiades”

(*Jornal das Famílias*, out. 1876) e “Verba testamentária” (*Gazeta de Notícias*, 8 out. 1882). (Cf. SOUSA, 1955, *passim*)

Como se vê, o texto mais antigo apareceu em 1875 (“A chinela turca”), e a maioria deles em 1882 – ano em que foi publicado o livro, no mês de novembro. Vê-se, também, que apenas dois (“O alienista” e “D. Benedita”) dos doze textos saíram em *A Estação*, periódico publicado pelos editores Lombaerts, casa que publicou depois o livro *Papéis avulsos*. Esse conjunto de dados será relevante para o desenvolvimento de nosso raciocínio.

Estudaremos aqui apenas o caso de “D. Benedita”; “O alienista” será examinado em outra oportunidade. Este é uma narrativa longa, que não editamos ainda (mas temos indícios, a partir de um exame preliminar, superficial, de que o sucedido com “D. Benedita” – o uso da mesma composição tipográfica no periódico e no livro – se deu também com ele, que é a primeira e a mais longa das narrativas do livro).

A que propósito essas considerações? Veremos. *Papéis avulsos* é um livro curioso, em si mesmo e por alguns detalhes de sua história.

Vamos primeiro a uma fração da história: embora seja um dos importantes livros do autor (é verdade que ele os tem às pencas), livro-irmão das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a Comissão Machado de Assis – instituída em 19 de setembro de 1958, por portaria do presidente da república Juscelino Kubitschek de Oliveira, para estabelecer o texto crítico das obras machadianas (Cf. CAMPOS, 2018, p. 8) – não se debruçou sobre ele, que ficou (no tocante a isso) quase isolado, tendo apenas por companheiro o volume das *Páginas recolhidas* (1899). A Comissão não lhe estabeleceu o texto, não nos deu dele uma edição crítica.

A série das edições críticas da obra machadiana começou justamente pelas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cujos critérios de estabelecimento do texto, preparados por Antônio Houaiss (1960, p. 45-102) e expostos na “Introdução crítico-filológica” da primeira edição crítica dessa obra (reproduzida nas edições subsequentes da edição crítica das *Memórias*), serviram de modelo para a edição dos demais volumes. Voltaremos adiante à história de *Papéis avulsos* (ou de parte dele): aos caminhos de “D. Benedita”, um dos contos do livro, dedicaremos uma das partes deste estudo.

De um escaninho da história, passemos à obra: o título, em si mesmo, já representa algum desafio. Machado de Assis o propôs como uma espécie de enigma – escreveu ele, na “Advertência” que antepôs aos textos:

Este título de *Papéis avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa.

Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente que há aqui páginas que parecem meros contos, e outras que o não são, defendendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendendo-me com S. João e Diderot. (ASSIS, 2005, p. 3)

Tendo-se debruçado sobre essa questão, o professor Jacyntho Lins Brandão (2021, p. 101-102) chama atenção para a ambiguidade do adjetivo “avulsos”, que tanto pode significar publicação distribuída isoladamente ao público – “o que não faz parte de um todo” –, como aquilo que foi arrancado, separado do corpo de que faz parte, e daí passou a circular entre os leitores, apartado do todo a que pertence. A partir dessas significações, o professor desenvolve a ideia (hipotética) de que o livro tenha sido todo escrito antes da publicação de suas partes em jornais – “um livro ainda inédito a partir do qual os contos foram espargidos na imprensa periódica”. (BRANDÃO, 2021, p. 119)

Sobre o que não pode haver dúvida é o fato de o livro ter sido concebido como um todo, conforme explica o autor a Joaquim Nabuco, em carta de 14 de abril de 1883 (ocasião em que lhe enviou o livro): “Não é propriamente uma reunião de escritos esparsos, porque tudo o que ali está (exceto justamente a *Chinela Turca*) foi escrito com o<sup>1</sup> fim especial de fazer parte de um livro.” (ASSIS, 2009, t. II, p. 250) O “justamente” que vem dentro dos parênteses se justifica: “Chinela turca” havia sido publicado em 1875, em *A Época*, periódico criado e dirigido por Joaquim Nabuco; o conto é, portanto, “justamente”, parte de reminiscências comuns aos dois amigos (era esse o assunto de parte da carta).

O fato de o livro ter sido pensado como conjunto fica demonstrado no forte travamento estrutural que o sustenta, conforme o revelou, no artigo (já citado), o

---

<sup>1</sup> Na *Correspondência* vem “como” no lugar de “com o”.

mesmo professor Jacyntho Lins Brandão (2021, p. 119-124). Também John Gledson (2011, p. 7-34) enfatizou a unidade do livro e sua significação, num esforço para identificar o “ar de família” que há entre as peças que o compõem.

É geralmente reconhecido o que afirma John Gledson (2011, p. 7) sobre *Papéis avulsos* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Com estes dois livros, Machado de Assis marca uma quebra com o passado, no estilo, na narração, nos assuntos de que trata.” Aceito isso – a aceitação é geral, e nem é recente –, temos um lapso temporal que vai de 1875, ano da publicação de *Americanas*, aos anos iniciais da década de 1880, marcados pelos dois livros mencionados.

A composição dos poemas de *Americanas* – que, conforme demonstramos em outro estudo, foi livro pensado, planejado e composto como um todo, e tem um travamento estrutural semelhante ao de *Papéis avulsos* –, por sua vez, ocupou o poeta entre os anos de 1870 e 1875 – e, justamente no meio desse período, em 1873, Machado de Assis escreveu e publicou o célebre ensaio “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”. A publicação de *Americanas* parece ter assinalado o fim de um ciclo, em que um nó se desatou, e ficou superada a opinião que obrigava o escritor nacional a tratar de assuntos locais. As duas obras do início da década de 1880, que mencionamos aqui, resultam do princípio enunciado no “Instinto de nacionalidade”, segundo o qual, o que se deve exigir de um escritor, não é que trate das coisas locais, mas, que tenha “certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (ASSIS, 2013, p. 432-433)

Existe, pois, uma rede de relações, que indica o caminho percorrido e vincula uns aos outros os seguintes textos: “Instinto de nacionalidade”, as poesias de *Americanas*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos*. Essa enumeração deixa um lapso (já mencionado), de cerca de cinco anos, que vai, aproximadamente, de 1875 a 1880. Nesse período, bem o indicou John Gledson (2011, p. 11), “há uma linha de especulação e de experimentação na ficção, também concentrada nos últimos anos da década de 1870”, que pode ser preenchida, segundo ele, por “um conjunto estranho de nove itens” (aqui vão eles: “O bote de rapé” – 26 mar. 1878; “A sonâmbula – Ópera cômica em sete colunas” – 26 mar. 1878; “Um cão de lata ao rabo” – 2 abr. 1878; “O califa de platina (conto)” – 9 abr. 1878; “Filosofia de um par de botas” – 23 abr. 1878; “Antes da missa” – 7 maio 1878; “Na arca – Três capítulos (inéditos) do Gênesis” –

14 maio 1878; “O caso Ferrari” – 21 maio 1878; e “Elogio da vaidade” – 28 maio 1878); e, ainda, por “catorze crônicas, chamadas ‘Notas semanais’ [...]” – toda essa produção publicada em *O Cruzeiro* (e assinada com o pseudônimo de Eleazar).<sup>2</sup> (Cf. GLEDSON, 2011, p.11)

No “Instinto de nacionalidade”, num único parágrafo dedicado ao conto, escreveu Machado de Assis (2013, p. 436): “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.” Essa passagem aparentemente não condiz com o que ele afirma na “Advertência” a *Papéis avulsos* – pelo menos, não combina com a interpretação usual da passagem –, obra de caráter nitidamente experimental, em que ele diz (palavras já citadas acima, que retomo para a nova oposição proposta): “Direi somente que se há aqui páginas que parecem meros contos, e outras que o não são, etc.”

No ensaio sobre a nacionalidade da literatura brasileira, há dois pontos ainda importantes, aos quais não temos dado a devida atenção: o primeiro, na passagem em que Machado (2013, p. 434-435) afirma a quase inexistência de “análises de paixões e caracteres” no romance brasileiro, espécie das “mais superiores” – “uma das partes mais difíceis do romance”; o outro ponto diz respeito ao conto, quando afirma serem raras as “tentativas mais ou menos felizes” de realizá-lo. Isso tudo dito (escrito) em 1873; e que fez Machado de Assis a partir de então, uma vez encerrada a etapa das preocupações com a nacionalidade? Dedicou-se, justamente! ao conto e ao romance de análise.

Ainda um detalhe: na “Advertência” de *O Almada*, poema herói-cômico composto “alguns anos antes de 1879”, segundo Galante de Sousa (1955, p. 514), escreveu ele, para explicar o pouco de ambição que o levou “a meter mãos à obra e perseverar nela”: “Foi a ambição de dar às letras pátrias um primeiro ensaio neste gênero difícil.” (ASSIS, 1910, p. 106-107)

Não combinam entre si todas essas coisas, no tocante à ideia de suprir a literatura brasileira daquilo que ela ainda não tinha?

Pois bem: aquilo que em *Papéis avulsos* “parecem meros contos” são contos de verdade, embora a modéstia prologal do autor lance mão do “parecem”. Quanto à

---

<sup>2</sup> Para uma visão mais completa (que abrange os anos de 1875 a 1878 – sobre os quais saltamos neste texto) dessa etapa da vida de Machado de Assis, ver: GLEDSON, John; GRANJA, Lúcia. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Notas semanais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 13-85.

palavra “mero” (usada no plural), também ela merece comentário: deve ser entendida como “puro, sem mistura” – que é o significado que lhe dá Antônio de Moraes Silva (1813, v. II, p. 293); e não com o sentido depreciativo de “banal, trivial, comum, vulgar, falta de qualquer qualidade especial” – que é como hoje usamos mais essa palavra. O alto conceito em que Machado tinha a arte do conto não casa bem com o sentido de coloração depreciativa aplicado a essa palavra (“meros”).

## II

Entre as narrativas de *Papéis avulsos* que são “meros contos” figura aquela a que nos vamos dedicar aqui: “D. Benedita”. Pode ser interessante o modo pelo qual nosso interesse por essa narrativa foi despertado. Estávamos – os editores da *Machadiana Eletrônica* – há algum tempo interessados na edição de textos pertencentes àquela obra, pelo interesse e pelo valor dos próprios textos (individualmente), e pela esperança de um dia termos todos eles editados, e podermos reunir todo o livro num só número do periódico. Essa é uma ideia, um projeto bastante vago, sem previsão de conclusão a curto prazo. Já havíamos editado “O espelho” e “Sereníssima república”; e os trabalhos de edição de “Teoria do medalhão” estavam em estado adiantado. Daí a “D. Benedita” foi um passo...

Mas houve mais razões. John Gledson (2011, p. 22) afirmou que “D. Benedita é a mais puramente experimental das histórias” de *Papéis avulsos*; para ele, “este conto talvez seja o ponto mais alto ou ousado” do processo criativo de Machado de Assis. Uma afirmativa dessas, sobre um livro tão rico de narrativas estranhas, é, no mínimo, surpreendente, ou desafiadora (para quem deseja compreender o livro e o conto). O próprio crítico afirma, em nota, que tudo o que tem a dizer sobre “D. Benedita” – “detalhes e argumentos gerais, deve muitíssimo ao artigo modelar de Maria Lídia Lichtscheidel Maretti”, publicado na revista *Remate de Males*, n. 14, p. 111-128, 1994.

O artigo de Maria Lídia Lichtscheidel (1994, p. 111-128) é uma interpretação rigorosa das referências temporais inscritas em “D. Benedita” e suas relações com a história do Brasil no século XIX – o que leva a autora a um entendimento do conto como alegoria e ao encontro de um sentido para a narrativa. Mais surpreendente ainda é

que John Gledson tenha dependido de uma aplicação, por outra pessoa, do “método gledsoniano” ao conto – para entendê-lo!

Vejamos este parágrafo (uma tentativa de “resumo” do problema):

Não há espaço aqui para entrar em detalhes, *numa história em que cada detalhe conta*. Resumidamente, “D. Benedita” dramatiza o momento, no fim da década de 1860, em que o regime imperial começou a perder controle sobre os eventos (uma crise a que Machado se referira em *Iaiá Garcia*, e a que voltaria em *Quincas Borba*). A indecisão de D. Benedita, e a perda de controle sobre a própria filha, entrega o poder à geração mais jovem, representada por Eulália e Mascarenhas, o oficial de marinha namorado dela. Como fica dito três vezes no conto; “Isto acaba”. Essa prosa flexível, com sua extraordinária capacidade para o humor, neste caso também imita os vaivéns do tempo. Nas palavras de uma crônica de 1894, referindo-se justamente a esse momento histórico: “Mas então que é o tempo? É a brisa fresca e preguiçosa de outros anos, ou este tufão imperioso que parece apostar com a eletricidade? Não há dúvida que os relógios, depois da morte de López [ditador paraguaio, morto em 1º de março de 1870], andam muito mais depressa.” A frase mais inesperada e cômica do conto talvez seja esta, que resume a quebra súbita do ritmo da vida, quando a senhora cai na cilada do oficial: “D. Benedita falou-lhe da vida do mar; ele pediu-lhe a filha em casamento.” (GLEDSON, 2011, p. 25. Grifo nosso.)

O trecho que sublinhamos, no início do parágrafo citado, parece dizer respeito, no contexto em que aparece, às relações da peça ficcional com a história – pois é nos detalhes investigados, nas contas feitas dos intervalos entre os episódios, assim como nas especulações relativas à possível idade de D. Benedita (no início do conto), que se chega aos acontecimentos históricos. Os detalhes, entretanto, têm também outra significação, outra relevância – que diz respeito à forma artística da narrativa. Voltaremos à questão de *um (ou dois) detalhe(s)*, que, pelo que sabemos, é (são) desconhecido(s) até hoje.

Retomando o parágrafo citado: uma vez encontrado um sentido, a coisa como que perde o encanto; a narrativa deixa (pelo menos em parte) de ser o enigma que era – mas (alto lá!) o enigma continua vivo, desafiador, suspenso no ar. O que se encontrou no conto foi a história do Brasil cifrada – o que está em pleno acordo, em maior ou menor grau, com as interpretações de John Gledson (1986) e de Roberto Schwarz (1988 [1977]; 1990).

A consistência das informações – os acontecimentos históricos – a que se chega pela decifração das datas conferem ao conto um forte sistema de travamento estrutural: não pode ser acaso tanta “coincidência”; trata-se certamente de uma “intenção”. E não é apenas isso: os acontecimentos e as datas se relacionam com o enredo (ou falta dele) no conto. Evidentemente, esse jogo entre realidade e ficção, existente no texto, só pode ter um resultado: a produção de sentido.

Se alguma pacificação é alcançada pela identificação das relações entre datas, acontecimentos históricos e enredo do conto, não resulta disso (não apenas disso) a constituição, a realização artística do texto. Sobre esse aspecto, permanecem incontornáveis algumas das palavras de John Gledson (2011, p. 24): “O que se revela aqui [em “D. Benedita”] é o radicalismo e a consistência da rejeição machadiana ao realismo ingênuo. Flaubert, numa carta famosa a Louise Colet, falou do seu desejo de escrever ‘um livro sobre nada’; essa história parece aproximar-se desta aspiração paradoxal.”

Nessa passagem, as palavras do crítico alcançam o núcleo da ambição formal a que aspirava o escritor, no caso dessa narrativa (em particular). Estimulante e surpreendente, porque a narrativa, na aparência, nada diz de especial aos desavisados (como eu!). Por mim mesmo, jamais descobriria ou compreenderia tão alto desígnio. O texto de “D. Benedita”, sendo o que é, realizando a proeza que realiza, nos impulsiona (considerando a história da literatura brasileira, seu desenvolvimento no tempo) num salto sobre a experimentação modernista, como que descrevendo um arco no ar, para cair aos pés de... Clarice Lispector!

Esta ponte, que vai de Machado de Assis à autora de *A paixão segundo GH* e de *Água viva*, tem seu fundamento no fato de “D. Benedita” ser a “Veleidade” em pessoa. Veleidade, registram os dicionários, é “o grau mais baixo da volição” (HOUAISS, 2001); Antenor Nascentes (1955) esclarece que a palavra se origina “do latim escolástico *velleitate*, calcado em *velle*, querer, ou melhor, sobre *vellem*, eu quereria, donde vem o sentido de vontade hesitante”. Sendo a personagem a encarnação dessa ideia, suas ações nunca se desatam; tudo o que acontece no conto, acontece no entorno dela – apesar de personagem, ela não age, ela hesita, ela quer agir, ela dá um passo, ela se interrompe, ela recua, ela desiste... Suas ideias e projetos rutilam-lhe na mente, “mas como um fósforo, que se apaga logo.”

A forma mais radical dessa espécie narrativa, em que nada sucede, foi realizada na literatura brasileira por Clarice Lispector, especialmente em *Água viva* (1973). É essa escritora uma artista que dificilmente associaríamos a Machado de Assis. Tal aproximação é uma das surpresas que a leitura e a compreensão da forma do conto “D. Benedita” nos proporcionou. Passemos a ele.

### III

“D. Benedita”, conforme seu subtítulo, é um “retrato”: coisa estática, de si mesma completamente contrária à ideia e à natureza de uma narrativa. Nisto consiste o desafio: utilizar um meio de expressão que é tempo-dependente (os sons da língua são sucessivos!) para fixar no instante os elementos simultâneos de uma figura. Trata-se de uma utopia, evidentemente. Mário de Andrade que o diga – no “Prefácio interessantíssimo”, de *Pauliceia desvairada* (1922), e em *A escrava que não é Isaura* (1925), estão expostas as ideias dele a este respeito (aplicadas à poesia). Mas por ser em si (o retrato; ou a simultaneidade, no caso da poesia) uma impossibilidade, justamente por isso há de ser tentado, como disse Ortega y Gasset (1976, p. 8) – ele falava de traduções... mas o que ele afirma aplica-se aqui, pois são infinitos os campos do espírito e da atividade humana: “O destino – o privilégio e a honra – do homem é não alcançar nunca o que se propõe e ser pura pretensão, utopia vivente.”

Um retrato em quase tudo se assemelha a uma pintura – há até mesmo o gênero retrato nessa arte. Diderot (ano IV da república [1795], p. 88) observou que há na pintura tantos gêneros quantos há na poesia... mas para ele isso não importava. Aqui tem interesse a questão – não tanto a dos gêneros em cada uma das artes, mas a das artes uma em relação à outra.

É útil, para a interpretação deste conto, a lição de Lessing (1977, p. 165) sobre a distinção entre as artes do espaço e as do tempo, sobre a pintura – vale dizer, o retrato –, e a poesia – vale dizer, a literatura:

Meu raciocínio é o seguinte: se é certo que a pintura, para imitar a realidade, se serve de meios ou signos completamente distintos daqueles de que se serve a poesia – a saber, aquela, de figuras e cores distribuídas no espaço, esta, de sons articulados que se sucedem no tempo –; se está fora de qualquer dúvida que todo signo tem necessariamente uma relação simples e não distorcida com aquilo que significa, então signos justapostos não podem expressar mais que

objetos justapostos, ou partes justapostas de tais objetos, ao passo que signos sucessivos não podem expressar mais que objetos sucessivos, ou partes sucessivas destes objetos.

Os objetos justapostos, ou partes justapostas deles, são o que nós chamamos corpos. Consequentemente, os corpos e suas propriedades visíveis, constituem o objeto próprio da pintura.

Os objetos sucessivos, ou suas partes sucessivas, se chamam, em geral, ações. Consequentemente, as ações são o objeto próprio da poesia.

Aqui alcançamos o cerne (técnico-formal) da questão: “D. Benedita” é “um retrato” e, paradoxalmente, é também uma narrativa. Uma narrativa de tipo especial, é certo, em que as ações da protagonista não avançam; uma narrativa que não se desata – digamos assim. A língua, instrumento do contista, conta com o tempo, se desenvolve no tempo; o retrato precisa fixar o tempo – para realizá-lo, o contista precisa pôr a língua a trabalhar contra o tempo.

Usualmente, especialmente na poesia lírica, em que não há ações (ou há apenas esboços de), a luta contra o tempo se faz por meio do ritmo (tempos fortes e fracos segundo certa distribuição ou padrão que se repete) – o próprio verso é uma unidade rítmica –, e um dos elementos do ritmo é a rima (conjunto de sons que se repete a intervalos geralmente regulares). A repetição é a principal arma do poeta contra o tempo. Desse elemento específico, a rima, escreveu Maiakóvski (1971, p. 191): “A rima obriga você a voltar à linha anterior e lembrá-la, obriga todas as linhas, que materializam o mesmo pensamento, a se manterem unidas.”

Machado de Assis, em sua prática de escritor, sempre distinguiu muito bem prosa de poesia; e poesia, para ele, está associada ao verso. Quando surpreendia algum verso em meio a sua prosa, uma ideia completa expressa num pequeno conjunto de sílabas, formando um verso, frequentemente ele comentava o fato; e, pelo menos uma vez, expressou a opinião de que as duas coisas não se deviam misturar: “A parte minha neste negócio é aplicar melhor a frase, porque lá só trata de um livro, e cá tratamos da cidade inteira. Creio que saiu-me um verso decassílabo: ‘e cá tratamos da cidade inteira’. Não me sobra tempo para transpô-lo a prosa.” (ASSIS, 1990, p. 154) Como se vê, não seria conveniente manter um verso no interior da prosa; seria preciso “transpô-lo a prosa”, isto é, desfazer o ritmo, mudar os acentos de lugar – o problema era a carência de tempo, marca própria desse gênero, a crônica, que tem de ser entregue pontualmente

ao jornal. Idealmente, entretanto, segundo esse modo de pensar, o verso deveria ser banido da prosa.

O “retrato” de D. Benedita, portanto, feito em prosa, não podia (não devia) lançar mão de recursos próprios da poesia. Se alguma coisa se repete no conto, salientemente, é a frase de Eulália, repetida três vezes: “Isto acaba.” Mas não é só esta; há mais expressões que se repetem.

O primeiro parágrafo do conto já não é narrativo; nele “lidamos com discussão e interpretação” (GLEDSON, 2011, p. 22), e já aí nos deparamos com uma, talvez duas repetições, aliás bastante significativas do ponto de vista daquilo que define moralmente a personagem (a primeira) e do que define a própria narrativa (a segunda): “A astúcia do corretor [de atribuir a D. Benedita uma idade muito menor do que a real] não fez mais do que indigná-la, embora *momentaneamente*; digo *momentaneamente*.” (p. 134, grifos nossos) Nada em D. Benedita se prolonga no tempo... é da sua natureza. Daí a certeza de Eulália: “Isto acaba.” A segunda repetição vem ao fim do parágrafo: “... bastava interrogá-la, para saber a *verdade verdadeira*.” (p. 134, grifos nossos) Neste caso, a palavra “verdade” se repete no adjetivo “verdadeira” – ela (a palavra) volta degradada, passa de substantivo a adjetivo, fica como que envolta numa capa, embuçada, disfarçada, desprovida de núcleo sólido.

A interpretação das possíveis idades de D. Benedita foi assim exposta (especulativa, mas produtivamente também) por Maria Lídia L. Maretti:

Trata-se de um claro convite ao cálculo: se depois passamos a saber que ela tem 42 anos (em 1869), tais tentativas de atribuição de idade supõem o seu nascimento, respectivamente, em 1829 (no 1º Reinado, ainda com D. Pedro I, dois anos antes de sua abdicação), em 1824 (na data da promulgação da Constituição Imperial), em 1833 (em pleno período regencial) e em 1840 (na data da tumultuada proclamação da Maioridade de D. Pedro II, com 15 anos, e início do 2º Reinado). (MARETTI, 1994, p.117)

O primeiro parágrafo do conto (como o de que vamos tratar em seguida, que envolve uma questão provavelmente de origem tipográfica) não é narrativo: faz especulações em torno da idade de D. Benedita. As relações dessas diferentes idades com os acontecimentos históricos das diversas datas de nascimento indicam já alguma coisa, compõem um “retrato” da personagem – os solavancos da história (em curtos

intervalos, se considerada a dimensão do tempo histórico), os diversos regimes políticos que se sucederam de 1829 a 1840, nos dão uma imagem de instabilidade, de algo mudável, de uma mulher, enfim (como Machado a concebe em “As ventoinhas” e em diversos outros textos seus).

A dupla referência das datas – à história do Brasil, por um lado, e ao tempo de vida de D. Benedita, por outro – instaura no conto algo que Ricardo Piglia (2004, p. 89) identificou em suas “Teses sobre o conto”, elaboradas, segundo ele, a partir de uma anotação de Anton Tchekhov: “um conto sempre conta duas histórias.” Conforme essa perspectiva, afirma ainda algo que se aplica ao nosso caso: “Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção.” (PIGLIA, 2004, p. 90)

O primeiro parágrafo do conto é um desses pontos, em que as duas histórias se tocam, se interconectam, transfundindo sentido uma na outra, e vice-versa. Na outra ponta do conto temos toda a quarta parte, em que os acontecimentos se sucedem rapidamente em torno de D. Benedita (a despeito dela) – envolvendo principalmente sua filha e seu genro (repito a citação):

Resumidamente, “D. Benedita” dramatiza o momento, no fim da década de 1860, em que o regime imperial começou a perder o controle sobre os eventos [...]. A indecisão de D. Benedita, a perda de controle sobre a própria filha, entrega o poder à geração mais jovem, representada por Eulália e Mascarenhas, o oficial de marinha namorado dela. [...] Nas palavras de uma crônica de 1894, referindo-se justamente a esse momento histórico [escreveu Machado]: “Mas então que é o tempo? É a brisa fresca e preguiçosa de outros anos, ou este tufão imperioso que parece apostar com a eletricidade? Não há dúvida que os relógios, depois da morte de López [ditador paraguaio, morto em 1º de março de 1870], andam muito mais depressa.” (GLEDSON, 2011, p. 25)

Mas voltemos às repetições. D. Benedita se refere a D. Maria dos *Anjos* com a expressão, que repete ao final da primeira parte do conto: “Um *anjo*, um verdadeiro *anjo*!” A mesma expressão é de novo repetida, a propósito de uma outra amiga, que lhe dera um par de chinelas no ano anterior (vejam só: “uma amiga do ano passado!”): “Um *anjo*, um verdadeiro *anjo*!” São assim, fracos, hesitantes e breves os vínculos afetivos

que D. Benedita contrai com as demais personagens; suas cóleras (e suas afeições) não duram mais que um minuto.

Na descrição do modo pelo qual D. Benedita olhava para a nova amiga, há não só uma repetição – “fita-lhe uns olhos *namorados*, vivamente *namorados*” –, mas também um arremedo sintático das atitudes da personagem: “Não os fita, note-se [expressão que também se repete três vezes no conto...] bem, de um modo persistente e longo, mas inquieto, miúdo, repetido, instantâneo.” É nos mínimos detalhes que a arte do conto se consuma; o aspecto “picadinho” da sintaxe combina-se com o campo semântico das palavras, integrando a totalidade do texto, em seus diversos estratos (sonoro, sintático, semântico), à ideia de brevidade, pouca duração – aspecto central nas atitudes e ações da personagem. Esse mesmo efeito é obtido na última parte do conto, embora com unidades sintáticas um pouco mais extensas, quando Mascarenhas, em resposta a um comentário de D. Benedita sobre a vida no mar, lhe pede a filha em casamento: “D. Benedita ficou sem voz, pasmada. Lembrou-se, é verdade, que desconfiara dele, um dia, nas Laranjeiras; mas a suspeita acabara.”

Ler romances é um comportamento que não podia faltar ao perfil de D. Benedita. Um deles, de que lhe deram notícia na rua, e que lhe custara muito trabalho (tinha ido a *três* livrarias, até encontrá-lo), teve a leitura iniciada, mas, como tudo o mais que ela fazia, o projeto foi logo interrompido. Quando o retoma, encontra-o junto a outros *dois* – os *três* com a leitura apenas começada... Ela lia os três romances ao mesmo tempo. O número três parece ter um poder mágico nesse conto – é o reforço do dois (ou duas): diversas expressões são repetidas três vezes; e, de uma delas, pronunciada pela personagem a respeito de D. Maria dos Anjos, – “feiticeira como ela só” –, nos informa o narrador que ela a repetiu duas ou três vezes. O número “três”, ele próprio, é mencionado na narrativa nada menos do que quinze vezes... e dois e duas, somados, vinte e três.

Pois bem, D. Benedita retoma a leitura do famoso romance, pelo qual se tomara de entusiasmo. Enquanto isso, sua filha toma lição de piano em outra sala. E quando a filha lhe vem ao encontro, depois de despedido o professor, encontra o livro caído no chão, recolhe-o, e acorda a mãe... que adormecera.

Até mesmo suas doenças eram assim: “um ameaço de enxaqueca, às *três* horas da tarde; um ameaço, ou uma suspeita de possibilidade de ameaço.”

Quando o marido foi nomeado desembargador, e partiu para Belém do Pará, D. Benedita deixou-se ficar no Rio de Janeiro, planejava ir ao encontro dele pouco tempo depois, mas... não foi.

O simples ato de escrever uma carta ao marido ausente é uma complicação: a manhã é chuvosa, nada há a fazer, mas a carta – que deveria ser longa, e sai curta – é adiada até à última hora. Toda a segunda parte do conto consiste na escrita da carta, suas interrupções, etc. O parágrafo se inicia com todos os verbos relacionados à carta no modo subjuntivo (“uma carta... narrasse... nomeasse... descrevesse... desse notícia...”). Era uma manhã chuvosa: “Magnífico dia para não sair, e, portanto, escrever *uma carta, duas cartas, todas as cartas* de uma esposa ao marido ausente.” O próprio narrador, detendo-se no gesto dela de ajeitar o roupão, se contamina do seu espírito – e faz digressão sobre a aparência física de D. Benedita. Nada de carta... Qualquer defeito no roupão ou no chinelo (o tal que ela ganhara da amiga do ano anterior) é motivo de distração e adiamento. Quando, enfim, pega da pena (já são dez horas!), a filha a interrompe, dizendo que “são horas de almoçar.”

A essa altura, na sequência, acontece algo notável – cujo efeito um possível acidente tipográfico pode ter perturbado. Esse é o assunto do próximo tópico deste texto, é a razão mesma deste artigo.

Evidentemente, as coisas repetidas apenas não poderiam dar sustentação formal, travamento estilístico, à prosa de um retrato. Somadas, entretanto, às hesitações, aos adiamentos, às intervenções discursivas do narrador (tudo impedindo o avanço de qualquer ação), elas funcionam esteticamente. Não sendo poéticas, diretamente vinculadas à matéria sonora da prosa, os recursos empregados na produção do “retrato” de D. Benedita vêm da própria matéria ficcional, do desejo fraco da personagem, de suas hesitações, de sua inércia – tudo produto da fada que presidiu ao nascimento da personagem, da Veleidade, enfim.

#### IV

Deste ponto em diante, passaremos a um achado recente – resultado do processo de edição do texto. A primeira constatação importante, que distingue “D. Benedita” de outros textos de *Papéis avulsos*, é a de que o conto foi impresso no livro com a mesma composição tipográfica utilizada para imprimir o conto em *A Estação*. Tanto o

periódico como o livro foram impressos na gráfica da editora Lombaerts. Outro texto de *Papéis avulsos* que havia sido publicado em *A Estação* é “O alienista”; também neste caso, um exame preliminar aponta para o mesmo procedimento adotado pela tipografia com “D. Benedita” – as possíveis consequências desse fato, no caso d’“O alienista”, só poderão ser encontradas quando passarmos à edição dessa narrativa, que é a primeira e a mais longa do livro. Por ora, limitar-nos-emos à história (ou ao retrato) de D. Benedita.

Apesar do uso da mesma composição tipográfica, houve revisão do texto. A substituição de algumas palavras, por exemplo, foi, com toda certeza, ordenada pelo autor. Tais substituições, às vezes, não perturbaram a composição do parágrafo – pequenos ajustes nas linhas em que elas ocorreram evitaram a necessidade de recompor outras linhas (porque a nova linha ficou com a mesma extensão da linha antiga). Quando isso foi impossível, devido à diferença de extensão entre a parte eliminada e a parte inserida, houve recomposição de algumas linhas, até que se conseguisse ajustá-las à composição já existente.

Pequenos descuidos tipográficos (por exemplo, um ponto-final desalinhado) foram corrigidos, muito provavelmente, sem a intervenção do autor; era coisa da competência do tipógrafo. Entretanto, na passagem do periódico para o livro ocorreram outros acidentes desse tipo, de modo que há no livro pequenos descuidos que não apareciam em *A Estação*. Isso quanto à tipografia; voltemos às revisões do autor.

Há uma passagem, na segunda parte do conto, em que o texto foi alterado numa porção relativamente extensa, que tem toda a aparência de intervenção autoral. Um exame minucioso da questão, porém, deixa-nos em dúvida quanto a isso; julgamos que a mudança no texto, bastante significativa, alterou o arranjo formal da narrativa – e pode ter resultado de um acidente tipográfico. Teria o autor ordenado alguma pequena mudança na passagem, e o desastre (podemos chamá-lo assim) teria resultado de um acidente ocorrido no momento da manipulação feita na oficina, em decorrência de uma ordem do autor? Tudo são hipóteses; entretanto, um exame atento da alteração textual parece-nos relevante para a estrutura do conto. O efeito estético, ou a repercussão, da mudança textual na consecução da forma, e na conseqüente percepção da narrativa pelo leitor, tem todo o aspecto de um (pequeno? grave?) acidente.

Reforçam nossa suspeita de que o problema tenha ocorrido na gráfica, durante a impressão, informações vindas de dois lugares distintos. A primeira é a

informação de Laurence Hallewell (1985, p. 157-158) sobre a impressão do livro *Quincas Borba*, feita naquela gráfica, para a casa Garnier: “Pelo menos *Quincas Borba* foi produzido *sob a atenta supervisão do autor*, cujo profundo conhecimento tipográfico fora adquirido em seus dias de aprendiz na Tipografia Nacional.” (Grifo nosso, exceto o do título da obra citada.) Isso em 1891, ou seja, quase 10 anos depois da publicação de *Papéis avulsos*. A segunda informação vem de uma experiência nossa, de quando editamos “A Sereníssima República”: constatamos, em duas passagens, erros que se introduziram no livro, mas que inexistiam na publicação anterior da *Gazeta de Notícias*. Esse texto, editado por Gilson Santos, João Vítor de Freitas e por mim, pode ser lido neste número da *Machadiana Eletrônica*.

Vejamos do que se trata. Na narrativa, a alteração textual acontece no momento em que, na segunda parte do conto, D. Benedita está escrevendo uma carta ao marido, e sua filha Eulália a convoca para o almoço, que já está na mesa. Transcrevemos a seguir os dois parágrafos do texto, tal como ele se encontra no livro (depois transcreveremos o mesmo trecho, tal como aparece no periódico):

44 Olhou alguns instantes para a filha, como desejosa de lhe dizer alguma cousa grave, ao menos difícil, tal era a expressão indecisa e séria dos olhos. Mas não chegou a dizer nada; a filha repetiu que o *almoço* estava na mesa, pegou-lhe do braço e levou-a.

45 Deixemo-las almoçar à vontade; descansemos nessa outra sala, a de visitas, sem aliás inventariar os móveis dela, como o não fizemos em nenhuma outra sala ou quarto. Não é que eles não prestem, ou sejam de mau gosto; ao contrário, são bons. Mas a impressão geral que se recebe é esquisita, como se ao trastejar daquela casa houvesse presidido um plano truncado, ou uma sucessão de planos truncados. *Mãe, filha e filho almoçaram. Deixemos o filho, que nos não importa, um pirralho de doze anos, que parece ter oito, tão mofino é ele. Eulália interessa-nos, não só pelo que vimos de relance no capítulo passado, como porque, ouvindo a mãe falar em D. Maria dos Anjos e no Leandrinho, ficou muito séria e, talvez, um pouco amuada. D. Benedita percebeu que o assunto não era aprazível à filha, e recuou da conversa, como alguém que desanda uma rua para evitar um importuno; recuou e ergueu-se; a filha veio com ela para a sala de visitas.* (ASSIS, 1882a, p. 149-150, grifos nossos)

Explicuemos os grifos na passagem citada: no parágrafo 44, a expressão “o almoço” era, em *A Estação*, “a almoço” – foi corrigida. Como essa correção encontra-se na vizinhança do trecho em que houve alteração mais importante, mais extensa e de

maiores consequências, pode ser que ela tenha sido a responsável pelo desarranjo ocorrido no parágrafo seguinte. Todo o trecho grifado no parágrafo 45 do livro, em *A Estação*, constitui um parágrafo, separado do trecho que o antecede. A parte do parágrafo 45, em redondo (que vem antes do trecho em itálico), vinha, no periódico, seguida por um trecho importante que se perdeu. Essa parte em redondo, com o trecho perdido, constituía um outro parágrafo; e a parte que transcrevemos em itálico, no periódico, era o parágrafo n. 46.

Transcrevemos a seguir o mesmo trecho, com a inserção (em itálico) da passagem que se perdeu na passagem do periódico para o livro; em outras palavras, segue-se o texto tal como se encontra em *A Estação*:

44 Olhou alguns instantes para a filha, como desejosa de lhe dizer alguma coisa grave, ao menos difícil, tal era a expressão indecisa e séria dos olhos. Mas não chegou a dizer nada; a filha repetiu que *a almoço* estava na mesa, pegou-lhe do braço e levou-a.

45 Deixemo-las almoçar à vontade; descansemos nessa outra sala, a de visitas, sem aliás inventariar os móveis dela, como o não fizemos em nenhuma outra sala ou quarto. Não é que eles não prestem, ou sejam de mau gosto; ao contrário, são bons. Mas a impressão geral que se recebe é esquisita, como se ao trastejar daquela casa houvesse presidido um plano truncado, ou uma sucessão de planos truncados. *Suponhamos que a Moda, a Fantasia e o Acaso iam morar juntos; não alfaiariam a casa de outra maneira. Uma traria o adorno em voga no mês de agosto ou março, outra o que lhe desse na cabeça, o último, enfim, o que achasse à mão. Era assim a casa de D. Benedita.*

46 Mãe, filha e filho almoçaram. Deixemos o filho, que nos não importa, um pirralho de doze anos, que parece ter oito, tão mofino é ele. Eulália interessa-nos, não só pelo que vimos de relance no capítulo passado, como porque, ouvindo a mãe falar em D. Maria dos Anjos e no Leandrinho, ficou muito séria e, talvez, um pouco amuada. D. Benedita percebeu que o assunto não era aprazível à filha, e recuou da conversa, como alguém que desanda uma rua para evitar um importuno; recuou e ergueu-se; a filha veio com ela para a sala de visitas. (ASSIS, ano XI, n. 8, p. 83, 30 abr. 1882, grifos nossos)

Grifamos, agora, a expressão “a almoço”, no parágrafo 44, que foi corrigida para “o almoço” (no livro). Grifamos, também, no parágrafo 45, o trecho que não existe no livro. Além dos grifos, renumeramos os parágrafos, porque o que, no periódico, constitui o parágrafo 46 ficou incorporado, no livro, ao parágrafo 45.

Passemos agora à relevância da passagem suprimida e da alteração na paragrafação, assim como às relações entre o parágrafo 45 (novo), o início e o todo da

narrativa, e o final dela. Algumas considerações mais, que relacionam esta narrativa aos primeiros contos de Machado de Assis (“A Bagatela”, “O país das Quimeras” e “O anjo das donzelas” – respectivamente o segundo, terceiro e quarto contos publicados pelo autor), possivelmente também relevantes, serão apresentadas. Há, também, que assinalar a publicação, em 1865, no *Jornal das Famílias*, das “Cinco mulheres” – às quais Machado de Assis se refere como “esboços”, “desenhos”, que, sendo cinco, aparecem “reunidas na mesma coleção, como em um álbum de fotografias.” (ASSIS, 1956, p.253) E mais: no conto “Linha reta e linha curva”, publicado também em 1865 no *Jornal das Famílias*, há dois parágrafos surpreendentes (pela relação que guardam com este parágrafo encercado de “D. Benedita”).

Note-se bem: o parágrafo 44 narra uma ação trivial – D. Benedita interrompe a escrita da carta, olha para a filha, quer dizer-lhe algo, mas desiste; no contexto do conto, a interrupção da carta, a intenção esboçada de D. Benedita e sua desistência de dizer alguma coisa à filha são relevantes – contribuem para a sequência de ações esboçadas (quer falar à filha) e interrompidas (mas não fala), e para as interrupções de ações apenas iniciadas (a escrita da carta). Tudo isso é relevante para o “retrato” de D. Benedita. Ao final do parágrafo, a filha “pegou-lhe do braço e levou-a” para a sala do almoço – é pouco expressiva, reconheçamos, teria pouca importância para o desenrolar da narrativa (se esta se desenvolvesse no plano das ações; porém, é justamente na ausência delas que se encontra o mais significativo para a consecução do projeto em andamento), mas é uma ação (compatível com a natureza do conto; só que, ao invés de “ir”, D. Benedita “deixa-se levar” pela filha).

Pois bem: D. Benedita e a filha se passam à sala do almoço. E que faz o narrador? Passa-se a outra sala (junto com o leitor – “Deixemo-las... descansemos...”), onde não há ninguém, para descansar! Sob esse aspecto – estritamente narrativo – este parágrafo 45 tem relação com o primeiro (no início do conto), em que também não há narração. Sozinho “nessa outra sala”, o narrador se põe a observá-la, não a descreve propriamente, mas também não perde tempo – o parágrafo não é vão, não é irrelevante: ele o emprega para fazer uma espécie de retrato do caráter de D. Benedita. Agora, diferentemente do retrato feito no primeiro parágrafo, em que a história do Brasil forneceu os elementos com os quais ele foi elaborado; agora, a construção se faz no plano puro da ficção. Não era esta a primeira vez que o autor se valia desse artifício:

toda a primeira parte (assim como sua breve “Conclusão”) do conto “Questão de vaidade”, publicado no *Jornal das Famílias* em novembro de 1864 é assim – nelas estão presentes apenas narrador e leitor. Longe estava, ainda, de cumprir na economia daquele conto o papel que a passagem semelhante desempenha em “D. Benedita”. Dir-se-ia que por volta de 1880 o escritor retomava os ensaios de quase vinte anos antes, para tirar deles, agora que dominava melhor a sua arte, o máximo efeito.

Convém apresentar aqui os dois parágrafos (já mencionados) do conto “Linha reta e linha curva”, que podem ser relacionados a este outro parágrafo de “D. Benedita” – parágrafo truncado no livro, mas íntegro em *A Estação*. Naquele outro conto, o personagem Tito é deixado (de propósito) sozinho numa sala, por Emília, por mais de um quarto de hora:

Na sala em que Tito foi recebido não estava ninguém. Ele teve portanto tempo de sobra para examiná-la à vontade. Era uma sala pequena, mas mobilada e adornada com gosto. Móveis leves, elegantes e ricos; quatro finíssimas estatuetas, copiadas de Pradier, um piano de Erard, tudo disposto e arranjado com vida.

Tito gastou o primeiro quarto de hora no exame da sala e dos objetos que a enchiam. Esse exame devia influir muito no estudo que ele quisesse fazer do espírito da moça. Dize-me como moras, e dir-te-ei quem és. (ASSIS, p. 325-326, nov.1865)

A cena da sala, em “D. Benedita”, é mais radical do que a de “Linha reta e linha curva” – afinal, nela não há personagens, mas apenas o narrador (que não desempenha nenhum papel na narrativa como personagem), ao passo que no conto mais antigo o narrador nos apresenta um personagem (sozinho) na sala. “Dize-me como moras, e dir-te-ei quem és.” Como no caso de Emília, a sala de D. Benedita revela muito de seu espírito.

Na ausência de personagens, o narrador contempla a sala e registra a impressão que ela lhe dá: “é esquisita, como se ao trastejar daquela casa houvesse presidido um plano truncado, ou uma sucessão de planos truncados.” Sem o restante do parágrafo, fica incompleta a operação realizada na sala. No trecho suprimido (que não aparece no livro), o autor lança mão da linguagem figurada, e faz ver com precisão um “retrato” do espírito de D. Benedita:

Suponhamos que a Moda, a Fantasia e o Acaso iam morar juntos; não alfaiariam a casa de outra maneira. Uma traria o adorno em voga no

mês de agosto ou março, outra o que lhe desse na cabeça, o último, enfim, o que achasse à mão. Era assim a casa de D. Benedita.

Os habitantes alegóricos da casa ajudam a compor a figura de D. Benedita: a Moda, a Fantasia e o Acaso – a Moda com a inconstância, a Fantasia com a volubilidade, e o Acaso com o deixar-se levar ao sabor das circunstâncias – sem qualquer projeto duradouro e consistente (ela tinha “uma amiga do ano passado”!).<sup>3</sup>

A presença dessas três entidades tem ainda outras consequências: vinculam este parágrafo ao final do conto (vimos que ele estava ligado ao início por um outro motivo), e traz para a ficção machadiana de 1882 duas figuras que se encontravam nela em 1862, no conto “O país das Quimeras”, publicado em *O Futuro* (n. IV, p. 126-138, 1º nov. 1862) – a Moda e a Fantasia. Outras ideias daqueles tempos de 20 anos atrás, mencionadas justamente em *O Futuro*, comparecem consistentemente em *Papéis avulsos*: na crônica publicada em 1º de maio de 1863, Machado de Assis considera potenciais personagens de sua ficção “um Píldes, três Orestes e uma Safo” (todos personagens gregos) – não seriam anúncios enviesados de “O anel de Polícrates” e de “Uma visita de Alcibiades”? Alcibiades, que já era lembrado em “Questão de vaidade” (1864). Não se encontravam aí, igualmente, as sementes que nos dariam *Os deuses de casaca* (1866) e “Uma ode de Anacreonte” (publicada em *Falenas*, em 1870)?

E, para além desses vinte anos, para além dessas figuras, lá no distante ano de 1859, em que Machado de Assis tinha publicado em *O Espelho* as suas “Aquarelas”, não tinha ele encontrado num “zangão na república das abelhas” um símile para o papel

---

<sup>3</sup> Talvez não seja demais lembrar aqui outro episódio com um personagem sozinho numa sala – a cena de Evaristo, diante do retrato da dona da casa, pendurado na parede, no conto “Mariana”, de *Várias histórias* (1896), em que o tempo chega a interromper o seu fluxo: “Depois, vagorosamente, Mariana desceu da tela e da moldura, e veio sentar-se defronte de Evaristo, inclinou-se, estendeu os braços sobre os joelhos e abriu as mãos. Evaristo entregou-lhe as suas, e as quatro apertaram-se cordialmente. Nenhum perguntou nada que se referisse ao passado, porque ainda não havia passado; ambos estavam no presente, as horas tinham parado, tão instantâneas e tão fixas, que pareciam haver sido ensaiadas na véspera para esta representação única e interminável. Todos os relógios da cidade e do mundo quebraram discretamente as cordas, e todos os relojoeiros trocaram do ofício. Adeus, velho *lago* de Lamartine! Evaristo e Mariana tinham ancorado no oceano dos tempos.” (ASSIS, 1977, p. 153-154) Há outras passagens interessantes, em outros contos, com alguma relação ao que vimos nos contos mencionados no texto: em “A pianista”, assinado com o pseudônimo J. J., embora haja mais de um personagem na sala, lemos: “Tibério Valença, sempre que Malvina se distraía, corria os olhos em redor da sala para examinar o valor dos móveis e avaliar por eles a posição do filho.” (ASSIS, 1956a, p. 237); em “Francisca”, assinado com o pseudônimo Máximo, há a seguinte passagem: “Daí a alguns minutos vieram abrir-lhe, e Daniel entrou na sala, onde não havia ninguém. / Sentou-se e esperou. / Esperou um quarto de hora. / Cada minuto deste quarto de hora parecia-lhe um século, tanta era a sede de tornar a ver aquela que até ali tinha feito palpitar o seu coração.” (ASSIS, 1956b, p. 17)

que o parasita em política desempenha na economia? Não estaria aí a semente que germinaria e nos daria, em *Papéis avulsos*, “A Sereníssima República”? Não seria isso um indício da atenção que Machado de Assis dedicava à vida em sociedade dos insetos, que ficcionalmente transpôs, mais tarde, para outras espécies de artrópodes?

Voltemos, porém, ao retrato de D. Benedita: esse parágrafo em que narrador se encontra sozinho na sala, sem qualquer personagem a que nos fazer ver, ou de que possa nos dizer o que faz, como age ou o que pensa – esse parágrafo é um “retrato” de D. Benedita, um retrato dentro do retrato; flagrando em estado congelado a imobilidade necessária para a tomada de uma fotografia – naqueles tempos ainda bem próximos do daguerreótipo.

Reproduzimos novamente o parágrafo, para melhor o apreciar, isolado, agora retomado em sua inteireza perdida:

45 Deixemo-las almoçar à vontade; descansemos nessa outra sala, a de visitas, sem aliás inventariar os móveis dela, como o não fizemos em nenhuma outra sala ou quarto. Não é que eles não prestem, ou sejam de mau gosto; ao contrário, são bons. Mas a impressão geral que se recebe é esquisita, como se ao trastejar daquela casa houvesse presidido um plano truncado, ou uma sucessão de planos truncados. Suponhamos que a Moda, a Fantasia e o Acaso iam morar juntos; não alfaiariam a casa de outra maneira. Uma traria o adorno em voga no mês de agosto ou março, outra o que lhe desse na cabeça, o último, enfim, o que achasse à mão. Era assim a casa de D. Benedita.

No parágrafo anterior a este, D. Benedita foi conduzida à sala do almoço por Eulália. No parágrafo que se segue a este, a ação (quase inexistente) da narrativa é retomada: ainda na sala, D. Benedita fala de D. Maria dos Anjos e do Leandrinho, mas recua, cala-se, diante da reação que percebe em Eulália. Na sequência, volta o assunto da carta, que está por ser terminada...

Não é crível que o contista tenha suprimido a metade do parágrafo em que o narrador vai desacompanhado para uma sala, onde fica só, e tenha metido nele a retomada da ação interrompida pelo almoço (que ele não narra). O efeito de um retrato (menor) dentro do retrato (maior, que é constituído pelo todo da narrativa) é esplêndido; não é coisa que se desperdice. Julgue o leitor por si: nossa edição do conto, neste número da *Machadiana Eletrônica*, restitui-lhe a parte de que foi, em nosso entendimento, amputado.

Uma outra passagem, de efeito semelhante a essa (que demonstramos), embora menos extensa (e sem envolver questão de paragrafação), ocorre no interior do parágrafo 100. Reproduzimos, a seguir, todo o parágrafo, tal como vem em *A Estação*, para melhor visualização do que deve (ou pode) ter acontecido:

A quinta-feira raiou. Eulalia, — o tio de gente, levantou-se fresca, lepida, loquaz, com todas as janellas da alma abertas ao sopro azul da manhã. A mãe acordou ouvindo um trecho italiano, cheio de melodia; era ella que cantava, alegre, sem affectação, com a indifferença das aves que cantam para si ou para os seus, e não para o poeta, que as ouve e traduz na lingua immortal dos homens. Era isto Eulalia, naquella quinta-feira do jantar. D. Benedicta affagára muito a idéa de a vêr baatida, carrancuda, e gastára uma certa somma de imaginação em compôr os seus modos, delinear os seus actos, ostentar energia e força. E nada! Em vez de uma filha rebelde, uma creatura gárrula e submissa. Era começar mal o dia; era sair apparelhada para destruir uma fortaleza, e dar com uma cidade aberta, pacifica, hospedeira, que lhe pedia o favor de entrar e partir o pão da alegria e da concordia. Era começar o dia muito mal

A primeira palavra da linha 11 desse parágrafo apresenta um erro tipográfico: está impresso “baatida” no lugar de “abatida”. Pois bem: o erro foi percebido e corrigido; no livro vem “abatida”. Muito provavelmente, ao manipular a linha em que se encontra o erro que deveria ser corrigido, a linha (ou as duas linhas) que vem (ou vêm) acima daquela que estava sendo manipulada se desarranjou. Ao recompô-las, houve a supressão do seguinte período: “Era isto Eulália, naquela quinta-feira do jantar.” Observe-se a disposição tipográfica: o período que desapareceu começa muito perto do ponto da linha em que se inicia, na linha de baixo, o período seguinte: “D. Benedita afagara etc.”

Evidentemente, como o período não aparece no livro, na falta de outras evidências, entende-se que o autor o mandou suprimir. Mas evidências de que algo diferente disso ocorreu existem, e nos pedem interpretação. Se se tratasse de um processo judicial ou de uma investigação policial, alguém haveria de indagar: mas o autor quis colaborar com o tipógrafo, eliminando um período cuja extensão o desobrigaria de recompor todo o restante do parágrafo? É claro que aqui a pergunta não cabe; entretanto, não temos como ter certeza de que a supressão não resultou de decisão do autor. Alguma coisa nos sugere que não. Vejamos mais um argumento.

Já argumentamos utilizando a manipulação da composição na tipografia, para corrigir “baatida”. Agora passamos a um argumento de outra ordem, como fizemos no caso do (outro) parágrafo mutilado. Em nosso entendimento, o período suprimido, em sua dimensão significativa, ecoando a ideia de “retrato”, que impregna todo o conto, aplica essa ideia a Eulália – num recanto da narrativa, o período desaparecido (nem direi mais “suprimido”) sintetizava o flagrante matinal da filha de D. Benedita: “Era isto Eulália, naquela quinta-feira do jantar.”

Que razão teria o autor para mandar retirar do texto justamente essa frase? Entendemos que nenhuma. Em seu caráter de síntese do que vinha antes, a frase permite que o narrador passe a outro “retrato”, aquele que D. Benedita desejava encontrar (literalmente) – mas o que encontrou foi justamente o contrário! – pela manhã. Dissemos “literalmente”, porque a ideia de encontrar vem da de “ir contra”. A imagem da mocinha “fresca, lépida, loquaz, com todas as janelas da alma abertas ao sopro azul da manhã” contraria frontalmente a da mocinha “abatida, carrancuda” e “rebelde” – que D. Benedita desejava encontrar.

E, observemos ainda, o embate entre esses contrários se resolve, ao final do parágrafo, na metáfora estendida (ou alegoria) do ataque militar a uma fortaleza: “Era começar mal o dia; era sair aparelhada para destruir uma fortaleza, e dar com uma cidade aberta, pacífica, hospedeira, que lhe pedia o favor de entrar e partir o pão da alegria e da concórdia.” Convenhamos: que escritor!

As duas passagens do conto “D. Benedita”, aqui analisadas, que se perderam na passagem das páginas do periódico para as do livro, devem, sim – em nossa opinião – ser reincorporadas à narrativa machadiana. Tudo indica que essas perdas textuais resultaram de “acidentes” tipográficos – e não de decisões do autor. A edição que

apresentamos neste número da *Machadiana Eletrônica* reintroduz as duas passagens no conto – registrando tudo em nota, evidentemente. Um dos argumentos – que talvez não tenhamos desenvolvido a contento – a favor dessa reintegração é a (suposta por nós) concepção machadiana de “parágrafo”. Continua por ser estudada a paragrafação do autor.

A PORTRAIT’S SECLUSION: THE SHORT STORY “D. BENEDITA”,  
BY MACHADO DE ASSIS, – FROM A ESTAÇÃO TO PAPÉIS AVULSOS

**Abstract:** This paper copes with technical aspects of the narrative in the short story “D. Benedita”, by Machado de Assis. In the editing process of this short story, the author of this paper found that there were two small textual losses, in the passage from the periodical in which it was first published (*A Estação*, April 15 to June 15, 1882) to the book in which it was later included – *Papéis avulsos* (1882). The relevance of the two lost excerpts to the structure of the narrative justifies, in the editor’s view, its inclusion in the new edition of this short story, so important in the author's work.

**Keywords:** Textual Criticism, Short Story, Machado de Assis, D. Benedita.

### Referências

ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922. [Edição fac-similar. In: Caixa Modernista. São Paulo: Edusp, 2003.]

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. São Paulo: Tip. Paulista, 1925.

ASSIS, Machado de. O país das quimeras. *O Futuro*, Rio de Janeiro, n. IV, p. 126-138, 1º nov. 1862.

ASSIS, Machado de. Linha reta e linha curva. *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro, p. 289-301, out. 1865; p. 321-329, nov. 1865; p.353-359, dez. 1865; p. 5-11, jan. 1866.

ASSIS, Machado de. D. Benedita. *A Estação*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 7, p. 71, 15 abr. (parte I); ano XI, n. 8, p. 83, 30 abr. (parte II); ano XI, n. 9, p. 95, 15 maio e ano XI, n. 10, p. 107, 31 maio (parte III); ano XI, n. 11, p. 119, 15 jun. 1882.

ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1882a.

ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1896.

ASSIS, Machado de. *Outras relíquias*. Prosa e verso. (Coleção póstuma). Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.

MIRANDA, José Américo. Sequestro de um retrato: o conto “D. Benedita”, de Machado de Assis, – d’A Estação aos Papéis avulsos.

ASSIS, Machado de. Cinco mulheres. In: *Contos recolhidos*. Organização e prefácio de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956. p. 253-277.

ASSIS, Machado de. A pianista. In: *Contos esquecidos*. Organização e prefácio de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956a. p. 214-242.

ASSIS, Machado de. Francisca. In: *Contos recolhidos*. Organização e prefácio de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956b. p. 13-28.

ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. [Edição crítica pela Comissão Machado de Assis.]

ASSIS, Machado de. *Bons dias!* Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1990.

ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Edição preparada por Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ASSIS, Machado de. *Notas semanais*. Organização, introdução e notas por John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*. Tomo II – 1870-1889. Coord. e Orient. Sergio Paulo Rouanet. Reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. Organização Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek, Daniela Mantarro Callipo. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. A besta do apocalipse e a produção de sentidos em *Papéis avulsos*. In: WERKEMA, Andréa Sirihal; ROCHA, João Cezar de Castro. (Orgs.) *Atualidade de Machado de Assis: leituras críticas*. São Paulo: Nankin, 2021. p. 101-125.

CAMPOS, Alex Sander Luiz. Edições de Machado de Assis: por quê? para quê? *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 1, n. 1, p. 131-150, jan.-jun. 2018.

DIDEROT, Denis. *Essais sur la peinture*. Paris: Fr. Buisson, L’an quatrième de la République [1795].

GASSET, José Ortega y. *Miseria y esplendor de la traducción / Elend und Glanz der Übersetzung*. Zweisprachig. Stuttgart: Deutscher Taschenbuch Verlag, [1976].

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

MIRANDA, José Américo. Sequestro de um retrato: o conto “D. Benedita”, de Machado de Assis, – d’A Estação aos Papéis avulsos.

GLEDSON, John. Prefácio. *Papéis avulsos*, um livro brasileiro? In: ASSIS, 2011, p. 7-34.

GLEDSON, John; GRANJA, Lúcia. Introdução. In: ASSIS, 2008, p. 13-85.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

HOUAISS, Antônio. Introdução crítico-filológica. In: ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. p. 43-102. [Edição crítica pela Comissão Machado de Assis]

LESSING, G. Ephrain. *Laocoonte*. Traducción, introducción y notas de Eustaquio Barjau. Madrid: Nacional, 1977.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. Como fazer versos? In: SCHNAIDERMAN, Bóris. *A poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 167-219.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidel. *Isto acaba!* (Uma leitura do conto “D. Benedita”, de Machado de Assis). *Remate de Males*, Campinas, n. 14, p. 111-128, 1994.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Segunda tiragem do I tomo. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do “Jornal do Commercio”, 1955.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1913. 2t. [Edição fac-similar de 1922]

SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.