

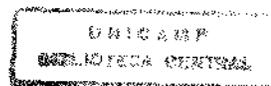
Ana Cláudia Suriani da Silva

A gênese de um conto machadiano: *implicações...*

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Vera Maria Chalmers

Campinas
1998



98 15705

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	Unicamp
	Si 38g
	34556
	395/98
	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	30/03/98
N.º CPD	

CM-00113784-9

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

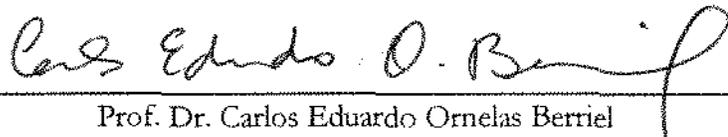
Si38g Silva, Ana Cláudia Suriani da
A gênese de um conto machadiano: implica-
ções. / Ana Cláudia Suriani da Silva. --
Campinas, SP: [s n.], 1998.

Orientador: Vera Maria Chalmers
Dissertação (mestrado) - Universidade Es-
tadual de Campinas, Instituto de Estudos da
Linguagem

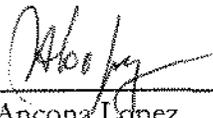
1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Cria-
ção (literária, artística, etc.). 3. Contos
- técnica. 4. Crítica. I. Chalmers, Vera Ma-
ria. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Tí-
tulo



Prof. Dr. Vera Maria Chalmers — orientadora



Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel



Prof. Dr. Telê Porto Ancona Lopez

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Ana Cláudia Szwarc
da Silva

e aprovada pela Comissão Julgadora em

14 / 04 / 98



Aos
meus pais

AGRADECIMENTOS

Vera Maria Chalmers

Diléia Zanotto Manfio

Telê Porto Ancona Lopez

Alcides Villaça

Ana Maria Formoso Cardoso e Silva

Reto Grüter

Milena Ribeiro Martins

Grupo de Estudos Teatrais

CNPq, FAPESP

Samira, Uliana, Maria Cláudia

— O Senhor vai por um bom e belo caminho — respondeu gravemente o moço —, mas sua obra precisa ser remodelada. Se não quer macaquear a Walter Scott, é-lhe necessário criar uma técnica diferente, e o senhor o imitou. Começa, como ele, por longas conversações para apresentar os personagens; terminada a conversa, é que vem a descrição e a ação. Esse antagonismo necessário a toda obra dramática vem por último. Inverta os termos do problema. Substitua essas conversas difusas, magníficas em Scott, porém sem cor no seu livro, por descrições às quais tanto se presta a nossa língua. Faça com que em seu livro o diálogo seja a consequência esperada a coroar os preparativos.

Balzac, *As ilusões perdidas*

ÍNDICE

Resumo	08
1. MACHADO DE ASSIS À LUZ DA CRÍTICA	09
2. A FÁBRICA DE CONTOS	18
2.1 Percurso do texto	26
2.1.1 Primeiro momento conhecido da escrita: o manuscrito [1863?]	29
2.1.2 Da peça ao folhetim	35
2.1.3 De <i>Jornal das famílias</i> para <i>Contos fluminenses</i>	39
2.2 Procedimentos editoriais	40
2.2.1 Lições presentes na colação do texto	42
3. “LINHA RETA E LINHA CURVA”: o nascimento de um conto ...	44
4. <i>AS FORÇAS CAUDINAS</i> : etapas e rasuras	99
Resumée.	232
Referências bibliográficas	233
Bibliografia consultada	236

RESUMO

A presente dissertação de mestrado propõe uma edição crítica e genética do conto “Linha reta e linha curva” de Machado de Assis, a partir do manuscrito da comédia *As forcas caudinas*, peça inédita em vida do escritor, e do folhetim de mesmo nome do conto, publicado no *Jornal das famílias* entre outubro de 1865 e janeiro de 1866. Trata-se de uma edição crítica feita numa perspectiva genética. Por isso, ao mesmo tempo em que a edição traça a história do texto – do manuscrito ao conto – e propõe seu restabelecimento, ela reconstrói as operações escriturais do manuscrito

Do estudo das variantes emergem questões que demandam a decifração desse dossier genético a partir da técnica literária do gênero em que cada versão se constitui enquanto texto. A leitura no vai-e-vem de um texto ao outro exige, por sua vez, uma visão do processo criativo dentro do conjunto da obra do escritor e em relação a um período de nossa literatura.

Os dois capítulos que antecedem a edição propriamente dita e as notas que se estendem, no pé da página, ao longo do texto estabelecido irrigam a leitura do conto, ajuntando informações que comentam e interpretam, sugerindo, ao mesmo tempo, um novo olhar sobre esse Machado de Assis desconhecido.

Palavras-chave: 1. Machado de Assis, 1839 – 1908. 2. Criação. 3. Contos – técnica

MACHADO DE ASSIS À LUZ DA CRÍTICA

Não constitui tarefa fácil escrever um estudo que acrescente algo de novo à fortuna crítica do mais célebre dos nossos escritores. As várias gerações que há um século vêm se sucedendo nesta tarefa produziram, cada uma marcada pelo veio crítico ou pelos vícios de sua época, um conjunto bibliográfico muito vasto e pouco homogêneo, que coloca àqueles que ainda se aventuram nesse terreno a árdua tarefa de brindar todos e somente aqueles estudos (uma vez que é impossível ler tudo o que se escreveu sobre Machado) que vêm redefinindo o perfil da obra do autor ao longo dos anos.

É bom recordar que celebramos, no ano passado, o centenário de publicação do estudo crítico que é o marco inicial de todos os outros. Em 1897, Sílvio Romero lançava *Machado de Assis; estudo comparativo de literatura brasileira*², estabelecendo diretrizes que, apesar de muito contestadas, ainda se representam nos estudos interpretativos sobre Machado de Assis. Isto porque seu livro, na verdade, não só formou uma tradição de análise da obra machadiana, mas também consolidou a atividade crítica como atividade profissional, fundada em princípios previamente definidos e numa metodologia científica de análise³.

De acordo com Zilberman, não é por acaso que Machado é o primeiro autor brasileiro submetido ao olhar dos críticos de profissão daquela época — de Araripe Júnior, de José Veríssimo e do já citado Romero. Ao contrário: sua obra era naquele momento a mais atrativa para aqueles que iniciavam tal empreendimento, armados com o instrumental de análise propagado pelo positivismo via Escola de Recife. Tinha-se à mão um escritor vivo e consagrado, cuja produção ainda se encontrava em ebulição, mas que já atingia seu quarto decênio de existência. Entre as obras em circulação no mercado na época, além do mais, era provavelmente a única que

¹ BOSI Alfredo. "A máscara e a fenda". In: BOSI et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 441.

² MACHADO... Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

³ ZILBERMAN Regina. "Helena: um caso de leitura". In: *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 74 — 98.

apresentava consistência temática e estilística”¹, o que compunha material de estudo aos críticos que dispunham das mais recentes ferramentas de análise literária.

O surgimento tardio de interpretações sobre a obra de Machado de Assis, ou seja, somente depois de quarenta anos ao longo dos quais ela vinha se constituindo, e a predominância do foco evolucionista, originário do positivismo, ocasionaram um conjunto de “efeitos determinados e ainda dominantes”² na forma como as gerações procedentes leram Machado de Assis. E a crítica, por ser o lugar privilegiado dentro dos vários segmentos em que se dá a recepção de uma obra, nos mostra bem de que forma as leituras de Machado se afastam ou se aproximam da leitura de Romero.

É verdade que, cada vez que esse autor era repensado, a especificidade de sua escrita ganhava nova dimensão, ora, por exemplo, pela sua técnica literária, pelo seu valor histórico, transparência biográfica ora pelo seu psicologismo. Cada vez que a sua atualidade era redefinida, afirmava-se ainda com mais segurança que, àquele primeiro estudo crítico, não se reservava outro lugar senão o do equívoco. Porém se o que predominou foi o estudo da fase denominada de maturidade e se, dentro desta, o romance preponderou sobre as outras modalidades narrativas, sobre a poesia e sobre o esquecido teatro, é porque a crítica ainda olhava Machado pelo mesmo viés de Romero. O método, as abordagens eram outros, porém, na linha do horizonte desses estudos, ainda pairava o que se consagrou como o melhor de sua produção.

O problema de se partir da segunda fase para a análise de toda a obra machadiana está em se desprezar a historicidade dos diversos momentos de sua produção. Seria antes preciso ressentir da noção de evolução e estudar esses diferentes momentos no horizonte histórico de sua origem, na sua função social e ação no tempo. Assim, o papel social da obra e o seu caráter estético seriam apreendidos da perspectiva de sua interação com o leitor e autor no ambiente cultural em que ela foi produzida.

Por exemplo, no que diz respeito à primeira produção contista, ao que Machado escreveu entre 1858 e 1865, não se leva muito em conta, em primeiro lugar, os interesses, os caminhos que Machadinho trilhou nos primeiros anos de sua vida

¹ *Ibidem*, p. 90.

² *Ibidem*, p. 90.

intelectual. Machado iniciou sua carreira e tornou seu nome conhecido nos jornais, escrevendo crítica teatral, traduzindo romances e peças. Empenhou-se na produção de uma obra poética e dramaturgica e atuou como censor no Conservatório Dramático Brasileiro, por exemplo. A sua colaboração na imprensa enquanto escritor de narrativas folhetinescas, desta forma, dividiu espaço por vários anos com a sua fiel dedicação ao teatro e à poesia.

Em segundo lugar, o especial interesse que o teatro despertou em Machadinho não é sinal de idiosincrasia do escritor. O repertório teatral romântico e realista — brasileiro e estrangeiro — colocado em circulação pelo jornal, pelas edições em livro e pelas representações nos teatros da corte — foi responsável durante quase uma década — de 1855 a 1865 — pela fomentação e movimentação de grande parte das polêmicas em torno da cultura e do nacionalismo na literatura¹.

Levando em conta elementos da vida intelectual do início da carreira do escritor e o horizonte cultural que ele partilhou com seus contemporâneos, perceberemos que esses seus primeiros escritos estariam muito mais próximos do Machado teatrólogo, do crítico de teatro, do que do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ou seja, seus pareceres, sua crítica, suas peças de teatro talvez teriam muito mais a nos dizer a respeito da sua narrativa estreante do que seus romances da grande fase.

Em terceiro lugar, são poucos os que pensam a narrativa machadiana dentro do universo de expectativas do seu leitor. O que em sua obra evidencia as marcas de uma literatura e de um público leitor em formação? Ao mesmo tempo em que, na crítica, Machado de Assis pregava entre nós o fazer literário autêntico, encaminhava o discurso da identidade para a discussão da nossa condição interna e defendia a busca por modelos literários que nos fossem próprios², nas suas narrativas, o autor afinava o ouvido de seus leitores em prol dessa nova perspectiva literária. Era preciso preparar, para o novo discurso, o público cujo repertório literário era composto basicamente de obras estrangeiras e de produções nacionais que, ao se revestirem de cor local, ao

¹ Ver sobre o assunto FARIA João Roberto. *O teatro realista no Brasil (1855-1865)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

² "Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha do progresso ascendente". (MACHADO DE ASSIS. "Idéias sobre o teatro". In: *Machado de Assis: obra completa*, vol. III, op. cit., p. 791)

estabelecerem a profundidade histórica da nação e criarem heróis “nacionais”, incorporavam o discurso cuja dominação pretendiam contestar.

E, por último, são poucos os trabalhos que pensam a materialidade do texto literário, na sua forma impressa, circulando em jornal ou livro, como fator que influi nas suas resoluções e transformações estruturais. Ora, o jornal e a revista foram para Machado, como para todos os outros escritores daquele período, o principal veículo de divulgação da literatura. É Nelson Werneck Sodré um dos primeiros a discutir o papel da imprensa periódica na divulgação do romance nacional na segunda metade do século XIX¹. Nessa época, a imprensa acumulava ao mesmo tempo a função de impressora e distribuidora de livros e jornais. Se remontarmos à origem da penetração da ficção nesse veículo de comunicação, vemos que o Brasil seguiu a trajetória francesa: com o intuito de ampliar o número de assinantes, aproveitou-se o espaço do jornal destinado a variedades para a publicação de fragmentos de romances ou de narrativas de menor fôlego — o conto, a novela e a crônica, cujas fronteiras nem sempre eram bem definidas. Com o passar do tempo, a presença da ficção no jornal passou a ser o fator condicionante da vendagem do mesmo. É dentro desse contexto que surge o folhetim como gênero literário. As condições de publicação desses textos ficcionais, o desejo crescente dos jornalistas de ampliarem o círculo de leitores e de manterem fiéis ao jornal os leitores já conquistados fazem com que a ficção folhetinesca seja configurada dentro de uma estética própria. Seria relevante saber então até que ponto os temas e as técnicas literárias desenvolvidas por Machado de Assis refletem as tendências da época e as características gerais dos textos escritos para jornal.

Desta forma, estudar o conto machadiano da primeira fase na sua historicidade significa neste trabalho reconhecê-lo na dinâmica do seu tempo, na qual se combinam aspectos da vida intelectual do escritor, o horizonte cultural em que a obra foi produzida, o leitor e a materialidade do texto na forma como foi recebido pelos seus contemporâneos. Este tipo de estudo exige grande esforço metodológico. Eu digo isso porque a multiplicação das edições — com preço e acabamento os mais variados — facilitou o acesso aos contos mais conhecidos de Machado, mas condenou ao esquecimento todos os outros, aos quais já havia sido negado ainda em vida do

escritor o estatuto de texto de antologia. Na maioria dos casos, estas reedições reproduzem escritos das seis coletâneas que Machado de Assis organizou em vida e deixou para a posteridade. *Contos fluminenses* (1870), *Histórias da meia-noite* (1873), *Papéis avulsos* (1882), *Histórias sem data* (1884), *Várias histórias* (1896), *Páginas recolhidas* (1900) e *Relíquias da casa velha* (1906) reuniram em livro somente sessenta e oito entre mais de duzentos contos que o autor escreveu e publicou em jornal e revista de 1858 a 1907.

Depois de condenar ao esquecimento as histórias que, relegadas à transitoriedade da gazeta, correram o risco de se perderem na poeira do jornal, a crítica se incumbiu de legitimar a leitura apenas das coletâneas da segunda fase. Em consenso, afirmavam que estas páginas eram exemplo da ficção mais bem acabada de toda a língua portuguesa, ao passo que as narrativas de *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite* eram classificadas como longas, fracas, convencionais e imaturas. As edições mencionadas se encarregaram de dificultar ainda mais o acesso à face menor da criação machadiana. Estudá-la havia se transformado, desta forma, num ato de desobediência ao autor, em primeiro lugar, e à crítica, em última instância.

Aqueles que se aventuraram pela investigação da produção menor de Machado não escapam do trabalho de arquivo. Mergulham, então, nos jornais e se deparam com as várias versões de um mesmo conto, ou com contos de grande aproximação temática. Ressurretos, re-emersos da poeira dos velhos papéis, eles implicam uma relação de complementação e de incompatibilidade com os contos consagrados. Em algum momento, o autor considerou uma dada versão editada no folhetim como um produto acabado, "publicável". No entanto, não deixa, em primeiro lugar, de reescrevê-la ou reaproveitá-la posteriormente e, por último, de esquecê-la em função do novo texto. Por apresentar uma forte relação com um escrito ou com escritos posteriores, a noção de texto como um organismo cuja origem está em si mesmo é colocada em xeque. Tem-se, no lugar, uma rede de narrativas interligadas, cuja conseqüência é o transporte do foco de interesse do produto final para o processo de escrita. A reconstituição deste panorama se faz importante, em primeiro lugar, para projetarmos, ao lado da leitura da obra em livro, a sua leitura em ordem cronológica de publicação dos jornais; em segundo lugar, para entendermos o texto no livro apenas como uma etapa entres as várias etapas do seu percurso criativo.

¹ *História da literatura brasileira; seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 3ª ed., 1960, p. 296-

No seu trabalho de levantamento e edição dos contos que ainda não haviam sido incluídos nas “obras completas” de Machado de Assis, Raimundo Magalhães Júnior tem a preocupação de publicar em *Contos esquecidos*, *Contos recolhidos*, *Contos avulsos*, *Contos sem data* e *Contos esparsos*¹, além daquelas histórias que o autor teria desprezado por serem consideradas inferiores, a versão folhetinesca de algumas narrativas que compõem as seis antologias organizadas pelo próprio Machado. Temos acesso, por exemplo, à primeira versão de “A chinela turca” e de “Uma visita de Alcebiades”, ambos presentes em *Papéis avulsos*. E como o objetivo de Magalhães Júnior era oferecer um melhor conhecimento da obra machadiana e preservar trabalhos que poderiam se perder devido ao desgaste de seus suportes, abre-se exceção em *Contos sem data* para a publicação de duas peças de teatro, de *O bote do rapé* e de *As forcas caudinas*. A segunda nos chama atenção particular por não ter saído da forma de manuscrito — preciosidade em uma época cuja praxe era o desaparecimento dos autógrafos depois de enviados ao prelo — e por ser a primeira versão de “Linha reta e linha curva”, folhetim que se estendeu por quatro números do *Jornal das famílias*², escolhido posteriormente para compor a antologia *Contos fluminenses* (1870).

Diante desse fluxo de textos, a curiosidade do leitor se volta para questões que emergem da comparação entre esse Machado inédito e o já consagrado: para o tratamento diverso dado à mesma história em escritos de épocas diferentes, ou mesmo de gêneros diferentes. De que forma o autor trabalha os elementos da narrativa para efetuar as alterações de uma versão para outra? Quais são, por exemplo, as conseqüências estruturais da mudança do foco narrativo da terceira para a primeira pessoa ou, no caso da conversão da peça em conto, da inserção da figura do narrador no ato da reescrita? Essas perguntas exigem que se trabalhe no trânsito de um escrito para outro e que se observe o narrador em sua gênese.

297.

¹ Com a publicação desses cinco volumes — pela Civilização Brasileira (1956) e mais recentemente pela Editora Tecnoprint — e de *Terpsícore* — Boitempo Editorial (1996) — do total de contos levantados por Galante de Sousa em sua *Bibliografia de Machado de Assis*, somente “A sonâmbula” e “Um para o outro” não estão à disposição em livro atualmente. Os contos selecionados para comporem as antologias organizadas pelo próprio Machado nem sempre foram reeditados, no entanto, sem que sofressem algumas alterações, como é o caso da versão de “A chinela turca” publicada por Magalhães Júnior. Esses contos em sua primeira versão dormem em sono profundo nos jornais ou revistas em que eles primeiro circularam, na maioria das vezes, sem que os pesquisadores tenham conhecimento dessa sua primeira faceta.

² “Linha reta e linha curva”. In: *Jornal das famílias*, 1865: outubro, pp. 289-301, novembro, pp. 321-329, dezembro, pp. 353-369; 1866: janeiro, pp. 1- 11; assinado “Job”.

A imersão do pesquisador no arquivo também o coloca em contato com uma multiplicidade de documentos, como cartas, testamentos, manuscritos literários, os velhos jornais em que Machado de Assis publicou suas traduções, os artigos orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro, as regras para a censura das peças, os decretos e as centenas de pareceres — entre os quais dezesseis de cunho do autor. A questões que emergem do estudo dos contos no universo dessas outras formas textuais existentes, direta ou indiretamente ligadas a eles, instigam a curiosidade do pesquisador para outros aspectos dessa produção ficcional. Para que possamos responder a essas questões é necessário que se trabalhe o manuscrito, a versão folhetinesca de um conto de antologia, os diversos paratextos ao lado da obra em livro.

Mas de que forma podemos abranger materiais tão diversos, que demandam estudo minucioso e uma grande quantidade de contos, sem correremos o risco de transformarmos o ensaio num texto meramente de apresentação de contos, de descrição de documentos de arquivo pouco conhecidos?

São vários os motivos que me levaram a partir do preparo da edição crítica e genética do manuscrito de *As forças caudinas* e do aparentemente restrito universo de suas duas versões narrativas, publicadas sucessivamente no *Jornal das famílias* e em *Contos fluminenses* (1870, mar 1899, out 1899). Em primeiro lugar, seria impossível efetuar, no período de dois anos, a análise sistemática dos contos, a partir do apparatus da crítica genética, como eu proponho. Em segundo lugar, por ser a peça um dos únicos autógrafos do autor que não se perdeu ou se deteriorou com o passar dos anos, eu via no dossier formado pelas três versões — comédia, folhetim e conto — a possibilidade quase única de estudar a gênese de um texto machadiano.

A edição, além do mais, torna acessível a um público mais amplo essa peça de arquivo: aos especialistas e aos estudantes de letras pode servir de fonte para futuras pesquisas; e a apresentação do fac-símile do manuscrito pode tornar interessante ao leitor comum o exercício de leitura que a combinação dos textos numa só unidade propõe.

Este trabalho de leitura atenciosa, linha por linha, no vai-e-vem da comédia às quatro edições da narrativa em vida do escritor, vem confirmando e fortalecendo as hipóteses já levantadas na fortuna crítica sobre a continuidade e descontinuidade entre a obra contista machadiana da primeira e da segunda fase. Em primeiro lugar, foi

possível pontuar a presença do teatro que transfere para o primeiro conto do autor seus elementos estruturais e concorre com o gênero folhetim na definição de sua estrutura. Apesar da alteridade que predomina da comparação entre o manuscrito e a obra consagrada, o estudo de um, ao mesmo tempo em que esclarece questões para o melhor conhecimento do outro, permite a formulação de novas perguntas que ampliam o horizonte da leitura de ambos, entre elas a problemática da relação entre gênese e gênero.

Pode-se chegar à resposta dessas perguntas se percorremos o caminho contrário ao roteiro de leitura habitual da obra machadiana. Seguindo a cronologia da vida intelectual do autor e prestando especial atenção ao período que coincide com o de escrita da peça, de seu esquecimento até o ano em que o autor a revisita em busca de assuntos para preencher seu espaço diário no jornal, perceberemos que o *avant-texte*¹ do conto e sua primeira lição, folhetinesca, documentam o momento da passagem de Machado homem de teatro para ficcionista: 1863 — 1865 são os anos em que se raleia a sua contribuição enquanto crítico teatral e se intensifica a sua contribuição enquanto folhetinista.

De que forma se constitui esse narrador no momento de sua gênese? nesse conto, dos meados dos anos 60, aproximadamente duas décadas antes das *Memórias*? A resposta nos faz avançar no nosso estudo, porque exige uma leitura de “Linha reta e linha curva” no conjunto de suas narrativas coevas e dentro do contexto dos meios de produção literária daquele tempo.

São as hipóteses levantadas, na tentativa de responder perguntas como tais, que ampliam as fronteiras teóricas deste trabalho. A presente dissertação de mestrado implica uma série de julgamentos críticos sobre o primeiro conto machadiano, ao mesmo tempo em que proporciona, através do estabelecimento de uma edição crítica e genética, um exercício de leitura de uma narrativa pouco conhecida do autor.

¹ *Avant-texte* ou prototexto ou é o “conjunto de todos os testemunhos genéticos escritos, conservados de uma obra ou de um projeto de escritura, e organizados em função da cronologia das etapas sucessivas” (Tradução minha de GRÉBILLON Almuth *Éléments de critique génétique; lire les manuscrits modernes*. 1^{re} édition, Paris: Presses Universitaires de France, 1994, p. 242). “O prototexto, para ser mais exato, não existe fora do discurso crítico, que o produz constituindo-o a partir dos rascunhos” (Tradução minha de BELLEMIN-NOËL Jean. *Littérature*. N^o 28: “La genèse du texte”. Paris: Larousse, 1977).

A FÁBRICA DE CONTOS

Within the history of imaginative literature, limitation to the great books make incomprehensible the continuity of literary tradition, the development of literary genres, and indeed the very nature of the literary process, besides obscuring the background of social, linguistic, ideological, and other conditioning circumstances.

No dia 28 de fevereiro de 1953, quando Eugênio Gomes notifica no *Jornal do Brasil*² a descoberta de *As forças caudinas*, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, entre os velhos papéis do Conservatório Dramático, vemos recuperado um dos únicos elos, na obra de Machado de Assis, entre a dinâmica do texto no seu percurso de fatura e a forma acabada da obra impressa.

Os mais vorazes leitores machadianos que não foram à Biblioteca ler o texto redescoberto, no antigo manuscrito, tiveram que aguardar ainda alguns anos até que Raimundo Magalhães Júnior abrisse uma exceção e transcrevesse, entre outros contos semi-inéditos, a tão esperada peça³.

Na verdade, fora o interesse que a descoberta do manuscrito e dos pareceres de Machado de Assis⁴ suscitou em alguns pesquisadores ainda nos idos dos anos cinquenta e no início dos anos sessenta, a atividade de Machado enquanto homem de teatro caiu nas décadas seguintes novamente no esquecimento. Depois do artigo de 1953, em que o descobridor identifica a peça, pela letra e pelo elemento literário, como sendo do punho do autor, em 1855 saíria pelo *Correio da manhã* um outro artigo, ainda de Eugênio Gomes, intitulado "Machado de Assis: censor dramático"⁵. Em 1956 seria a vez de se publicar, no segundo número da *Revista do livro*, um outro artigo, desta vez de Galante de Sousa, ainda sobre Machado censor⁶. No ano de 1960, Joel Pontes brindaria essa faceta machadiana com o livro *Machado*

¹ Wellek & Warren. *Theory of Literature*. New York: Penguin Books, 1978, p. 21 – 22.

² "Peça inédita de Machado de Assis". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 fev. 1953. 1º caderno, p. 06.

³ *Contos sem data*. Organização e prefácio de Raimundo Magalhães Júnior, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956. Este volume foi reeditado posteriormente pela Tecnoprint (Rio de Janeiro, /s. d./, 188 p.). Utilizaremos esta última edição em todas referências ao trabalho de Magalhães Júnior.

⁴ *Pareceres de Machado de Assis no Conservatório Dramático Brasileiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Seção de manuscritos. Os dezesseis pareceres foram publicados no primeiro número da *Revista do Livro* (Rio de Janeiro: MEC/INL, jun 1956, números 1 – 2, p. 178 – 192).

⁵ "MACHADO... *Correio da manhã*". Rio de Janeiro, 05 fev 1955, 1º caderno: Literatura e Arte, p. 8.

⁶ "Machado de Assis, Censor Dramático". *Revista do livro*. Rio de Janeiro: MEC/INL, dez 1956, números 3 – 4, p. 83 – 92.

de Assis e o teatro¹. Mais tarde, somente no final da década de setenta, Galante de Sousa dedicaria um capítulo de seu *Machado de Assis e outros estudos*² ao estudo comparativo entre a peça e o conto que ela originou.

Essa bibliografia foi recuperada por Maria H. W. Ribeiro, na sua tese de doutorado³, na qual a autora teve o duplo objetivo de estudar a produção de Machado de Assis teatrólogo e a relação entre, de um lado, o consagrado narrador e, do outro, o dramaturgo, o censor e o crítico teatral. Devido à dimensão do seu trabalho, são poucas as páginas destinadas ao estudo comparativo da peça e do conto. Por isso, os comentários que a autora faz a respeito desses dois escritos não fazem muito mais do que confirmar as informações documentais que Galante de Sousa já apresentara em sua *Bibliografia de Machado de Assis*⁴; a autora aceita o datamento que o pesquisador propõe para o manuscrito e identifica as alterações que ocorrem na transformação da peça em narrativa, as quais seriam determinadas apenas pela técnica específica de cada gênero.

Na comparação da peça com o conto, ela evidencia a maior riqueza de detalhes e o trabalho mais elaborado dos elementos do enredo e das personagens na narrativa. Por sua vez, da comparação da comédia com o restante da dramaturgia de Machado de Assis, a autora identifica em *As forças caudinas* o mesmo defeito das outras:

... a entrada e saída dos personagens são feitas de pretextos muito pobres; as situações são banais e os caracteres são indistintos. A leitura da peça não nos entusiasma, nem mesmo o jogo planejado por Margarida e Emília para conquistar o coração de Tito desperta-nos o interesse. (Ribeiro, 1989: 86)

A minha intenção de recuperar aqui os elementos que levaram a crítica a

¹ MACHADO... Rio de Janeiro: MEC/Companhia Nacional de Teatro (S. N. T.), 1960.

² MACHADO... Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1979, p. 25 – 28.

³ MACHADO... São Paulo: USP. Tese (Doutor em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, USP, 1989.

⁴ BIBLIOGRAFIA Rio de Janeiro: INL, 1955. Mais especificamente a descrição do manuscrito na página 176 e o verbete número 287, página 411 – 412, em que se define a precedência da peça sobre o conto.

considerar o conto “mais interessante”¹ está em levantar as inquietações que emergiram até agora da leitura comparativa desses dois textos e, principalmente, em contrapor logo de saída o meu ponto de vista sobre o manuscrito ao ponto de vista desses estudos anteriores. Ao invés, por exemplo, de estudar os “defeitos” da comédia e a inconsistência dos pretextos de mudança de cena em comparação à narrativa, proponho explicá-los, num primeiro momento, a partir da decifração do manuscrito e da observação da (re)escrita em processo. Acompanharemos então as operações escriturais que se escondem por trás da rasura ou que se desnudam no acréscimo, no ato da transformação. O tachado fino e às vezes único nos permite ler o exercício que o autor empreendia nesses pontos da comédia de caráter puramente estrutural. Por sua vez, as intervenções que o escriptor² faz no manuscrito, no ato da reescrita da peça em forma folhetesca, nos permitem presenciar as operações de empréstimo de estruturas de outros gêneros literários, que não o teatro, para a composição de um texto híbrido. Desta forma, se, por um lado, a narrativa resolve melhor alguns deslizes estruturais que seu prototexto apresentava, como os críticos já assinalaram, por outro, a combinação de que ela resulta prejudica em alguns pontos sua unidade interna. No entanto, é do remendo dos diálogos, alinhavados por uma voz narrativa que subtrai, modifica, comenta e, principalmente, encomprida a estória, que Machado chega a uma primeira fórmula para fabricar as narrativas encomendadas pela revista. Em resumo, será seu *modus operandi* ao longo dos anos em que foi colaborador do *Jornal das famílias*.

Como a ênfase posta aqui está na leitura da narrativa no seu percurso criativo, é importante entender a peça na sua fragilidade e incompletude inerentes. A recriação, por sua vez, é vista como um processo de transformação dos signos teatrais a partir da introdução de um novo elemento organizador, ficcional: o narrador. Ora, se nós lemos positivamente o folhetim e negativamente a peça, principalmente quando alcançamos esses pontos de fragilidade da comédia, melhor

¹ “Se a ação da comédia não nos parece deslanchar, no conto ela flui naturalmente, como se o autor se sentisse à vontade no manjô das técnicas narrativas, que aliás ele tão bem utilizou, destacando-se no cenário dos contos brasileiros como um dos seus expoentes máximos.” (RIBEIRO, 1989: 86)

² “O conceito de escriptor designa a pessoa cuja mão traça o escrito sobre um suporte; por extensão também aquele que escreve sobre a máquina datilográfica ou sobre o computador” (Tradução minha de GRÉSILLON 1994: 245). “[Escriptor] é aquele que está na origem dos prototextos e os produz [...] Mais neutro que escritor ou autor, não implica nenhum pré-julgamento da qualidade literária do documento estudado e não impõe nenhuma conotação ideológica” (Tradução minha de GRÉSILLON Almuth & LEBRAVE Jean-Louis. *Langages* N° 69: “Manuscrit. Écriture. Production linguistique.” Paris: Larousse, 1983, p. 9 – 10).

resolvidos no texto narrativo, é porque pressentimos em um a ausência do narrador e no outro confirmamos sua presença enquanto condutor do fio narrativo. Nessa perspectiva, tanto as rasuras no texto autógrafa quanto, mais evidentemente, as emendas percebidas na reescrita podem ser sintomas deste narrador em sua gênese.

A respeito do manuscrito podemos nos perguntar por que o escriptor escreve algumas falas, depois as rasura, as reescreve em seguida e finalmente as anula por definitivo. Ou ainda: por que ele opta pelo recurso da multiplicação das cenas para construir a trama e criar o jogo de segredos compartilhados por algumas das personagens e ignorado por outras?

E, no ato da reescrita, por que o lugar de maior interferência está nesses momentos de impasse criativo que a rasura não silencia? E qual é de fato — já que existiram vários narradores machadianos ao longo dos anos em que o escritor produziu — qual é de fato o narrador que brota do punho do escriptor no ato de recriação? Ou seja, que narrador é este que o leitor, conhecedor das narrativas, curtas ou longas, contos, novelas ou romances, espera e não encontra em *As forcas caudinas*?

O meu objetivo não é constatar que o autor é melhor ficcionista do que dramaturgo, que se sente mais “à vontade” no manejo das técnicas narrativas. Pretendo simplesmente compreender a gênese do narrador de “Linha reta e linha curva” e, para isso, a edição proposta aqui trabalha empiricamente o manuscrito, o folhetim e o conto, um em função do outro. Ela foi pensada para possibilitar a visualização das semelhanças e diferenças entre esses três momentos da escrita. Como veremos, ressalta da visão em conjunto dessas três versões uma alteridade considerável, conseqüente, em primeiro lugar, do gênero em que cada versão se estabeleceu enquanto escrita e, em segundo, da materialidade específica do manuscrito e do texto em revista e em livro. Sobressai no conjunto a incompletude do autógrafa face à completude do texto publicado. Colocados lado a lado, da maneira como o escriptor provavelmente trabalhou a peça para recriar o conto, a edição recupera a memória desse processo, tornando o manuscrito, o folhetim e o conto impensáveis senão um em relação ao outro.

Para que se acompanhe na edição o caminho de criação da narrativa a partir da peça teatral, parte-se da imagem do autor frente ao maço de folhas, reaproveitando a antiga peça não representada, para cumprir com a tarefa urgente de

compor algumas laudas de texto narrativo para o jornal. O folhetim nasce à medida em que o escriptor relê a peça. Ele interfere no manuscrito ora para a incorporação da rubrica de teatro — descrevendo o cenário, por exemplo — ora para apresentar as personagens ou construir, no comentário, a moralidade embutida nos diálogos, retrabalhando a mesma célula dramática para criar um novo texto em outro gênero. No folhetim, Machado estende, inclui novos episódios, de acordo com as necessidades da página da revista, e acrescenta um julgamento de moral que resume e conclui todo o desenvolvimento da intriga. No conto, Machado elimina o final moralizante, exterior à ação, numa tentativa de condensação, de limitar a narrativa a célula dramática que a originou.

O escriptor está sentado à mesa, com a pena e o tinteiro à mão, ambigualmente no papel de autor, leitor e crítico de si mesmo. Machado transforma a peça em objeto de sua própria apreciação. A intenção de refundi-la em narrativa — esta sim passível de publicação — e o inevitável engavetamento do manuscrito já são em si um gesto de autocritica. Será que referenda a insatisfação do crítico com o dramaturgo que ele mesmo sonhara ser? Ou apenas denuncia a necessidade profissional de refundir para multiplicar?

A apresentação das três versões na edição cristaliza um processo que se estende por um período de seis anos, composto de intervalos muito significativos para a compreensão da própria transformação exibida. A intenção aqui não é, no entanto, nem o culto ao texto publicado em revista e posteriormente em livro, nem muito menos ter no manuscrito o objeto principal do estudo. Destinam-se pesos iguais a esses três momentos da criação, o que coloca este trabalho editorial entre o trabalho de edição crítica e de edição genética. Enquanto edição crítica, a disposição das variantes traça a história do texto — do manuscrito ao conto —, apresenta suas diversas edições em vida do escritor e propõe seu restabelecimento a partir da primeira edição em livro. Enquanto edição genética do manuscrito, a apresentação das suas etapas e rasuras reconstrói as operações escriturais, colocando ênfase naquelas que apreendem o escritor na árdua tarefa que ele mesmo se impôs de produzir um texto dramático.

Não há nenhuma edição genética do manuscrito, e o texto da peça estabelecido por Raimundo Magalhães Jr., em *Contos sem data*, está longe de ser um

trabalho editorial sério. Como veremos, a edição de Raimundo Magalhães Jr. apresenta algumas falhas, como supressão de diálogos, de uma rubrica pouco legível no autógrafo, além de não haver notas que chamem atenção para alguns lapsos que o escriptor cometeu, como a troca dos nomes das personagens. Temos ainda o texto de *As forças caudinas*, estabelecido por Terezinha Marinho, em *Machado de Assis. Teatro completo*¹. Suas notas nos revelam o cuidado com que foi levado a cabo o trabalho de cotejo do manuscrito com a transcrição de Magalhães Júnior. Não era, no entanto, o interesse da autora incorporar as diversas versões da narrativa para o estabelecimento da comédia (apesar de algumas de suas notas revelarem que Marinho acompanha o desenvolvimento da comédia na sua forma narrativa²).

A edição crítica de “Linha reta e linha curva”, por sua vez, já foi estabelecida pela Comissão Machado de Assis em *Contos fluminenses* (Civilização Brasileira, 1975). Na introdução crítico-filológica desse volume, encontramos o manuscrito listado e descrito. *As forças caudinas*, no entanto, não entra no cotejo para o estabelecimento do conto, porque foram privilegiadas naquele momento apenas as redações públicas da narrativa, ainda em vida do escritor.

A edição crítica que proponho no capítulo 3 é então um trabalho inédito. A diferença entre ela e a edição de 1975 não se limita, no entanto, à reinserção do manuscrito no projeto editorial: ela se faz representar na sua própria configuração e no tratamento dado às variantes. Eu opto pela apresentação do conto face à comédia e ao folhetim. Podemos, assim, visualizar melhor a estrutura fechada — o esqueleto das cenas e atos do texto teatral — de que nasceu o texto da antologia e identificarmos imediatamente os longos trechos narrativos acrescentados. Estes nos revelam a dialética da criação: a convivência conflituosa da inventividade com outras formas literárias, cujos signos são emprestados para a confecção da narrativa. No capítulo 4, a apresentação do aparato genético, a partir de uma transcrição diplomática das 66 folhas do comédia, completa a edição, reinserindo o manuscrito, com sua multiplicidade de enunciados, no processo criativo.

Podemos tirar algumas conclusões da visão em conjunto das diferentes

¹ TEATRO... Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1982, p. 153 – 191.

² Por exemplo, a nota 2 (Ibidem, p. 165: “FCM — dizes ao vaidoso? [no conto ‘Linha reta e linha curva’ in *Contos fluminenses*, escrito posterior à comédia, corresponde a esse passo ‘Que achas ao tal amigo do teu marido? ...]”

camadas e versões existentes nesse processo de escritura que a edição oferece. O exercício de leitura vertical do manuscrito e no ir e vir de uma instância à outra da criação no permite formular perguntas que direcionam nosso interesse para a visão do conto dentro do conjunto da produção machadiana coeva e dentro do meios de produção literária disponíveis naquele tempo.

Em primeiro lugar, se pensarmos que o manuscrito, na sua incompletude, deixa latente a busca do escritor por uma unidade de organização da matéria dramática, podemos nos perguntar qual seria então o conceito de comédia que o orienta. Ora, num período, como o de 1855 a 1865, em que o teatro romântico e realista se faziam representar na corte através do repertório de peças, respectivamente, do teatro do Januário e do Ginásio Dramático, a questão da adesão a um modelo estético significa um posicionamento crítico. Poderíamos nos perguntar então a qual escola sua comédia vai ao encontro.

Poderíamos também nos perguntar quais foram as razões que levaram Machado a redirecionar sua carreira para o lado da ficção em prosa, deixando um pouco à margem sua dedicação ao teatro. Mário de Alencar escreve que a publicação em 1863 das duas primeiras comédias de Machado — *O caminho da porta* e *O protocolo* —, prefaciadas pela carta dirigida a Quintino Bocaiúva, são provas de que a ambição do autor naquela época era o teatro. O caso de Machado, no entanto, não fugiria à regra geral do escritores da época, que empreenderam pelo teatro, sob o estímulo do sucesso que o teatro realista francês alcançava na Europa e entre nós. No entanto, como esses outros escritores, “o esforço pessoal e perseverança” não compensariam a falta de um “verdadeiro talento” e “dom” para o teatro. Com o tempo, o ritmo de produção diminuiria, não correspondendo mais ao excesso dos anos entre 1855 e 1865¹.

Não venho aqui discordar do que afirma Mário de Alencar a respeito da falta de talento “nato” dos dramaturgos brasileiros daquela época. Quero apenas apresentar a questão sob um novo ângulo, sem a intenção de oferecer uma explicação para o declínio do teatro brasileiro nos últimos anos da década de sessenta. Talvez Machado tenha sido “engolido” pela máquina dos meios de produção cultural que tiveram força de sobreviver num país onde a literatura,

enquanto sistema, acabava de nascer, ainda engatinhava: e que foi certamente o caso da prosa veiculada pelas publicações da corte. Ser engolido pela máquina dos meios de divulgação cultural significa se adequar ao seu modo de produção. Aqui vale novamente a influência francesa, mas, desta vez, caímos no terreno do folhetim. O gênero que melhor se adequou à disposição da matéria jornalística foram a narrativa curta, o romance e a novela folhetinesca, publicados em fatias na folha diária.

A obra consagrada na posteridade, por sua vez, nos parece indicar que Machado teve maior sucesso como escritor de narrativas do que enquanto dramaturgo. Mas o que significa ter tido maior sucesso? Em Machado essa questão se torna mais complexa, porque temos que considerar separadamente o reconhecimento imediato do escritor e o sucesso da crítica.

Deixo em aberto essas questões e fecho esta segunda e última introdução “folhetinescamente”, com uma citação de Alfredo Bosi — pista de onde se partir para a redescoberta desse esquecido conto machadiano à luz da peça que o originou:

O processo de criação de um texto poético é sempre uma história íntima (e daí o resíduo indecifrável que às vezes sobra nas mãos do intérprete) e uma história social enquanto partilha significações e valores com o outro, função primeira de toda linguagem: concebida a palavra interior ela já faz parte do processo histórico.²

2.1 Percurso do texto

Se Machado de Assis tivesse sido um Mário de Andrade, talvez dispuséssemos hoje de um número maior do que três peças do quebra-cabeça que temos de recompor para reconstruir o processo criativo de “Linha reta e linha curva”. Eu imaginaria a existência de pelo menos mais dez documentos, para que a transmissão da gênese desse conto tivesse sido mais completa.

Da primeira etapa de escritura, ou seja, da composição da comédia,

¹ “Advertência”. In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Jackson, 1942, p. 7 – 11.

² BOSI Alfredo “Nos meandros do manuscrito”. In: WILLEMART Phillippe. *Universo da criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?* São Paulo: Edusp, 1993, p. 11.

documentariamos pelo menos três fases distintas, cada uma delas irrigada por um número variável de etapas: as primeiras imagens esboçadas sobre a peça em linhas gerais; o primeiro rascunho dos dois atos que a constitui — cheio de rasuras, anotações laterais, variantes em conflito; e a cópia passada a limpo e submetida ao julgamento do Conservatório Dramático.

Como sabemos que a peça não foi nem encenada ou publicada, passemos para as etapas da passagem da versão teatral para a versão folhetinesca da narrativa. Encontraríamos folhas rascunhadas, com trechos narrativos esboçados e indicações das cenas e diálogos a reaproveitar da comédia. Para simplificar a transmissão, o manuscrito que documentaria a etapa subsequente seria a cópia enviada ao prelo, seguido, finalmente, do texto impresso no formato da revista.

Quando se firmou, no contrato de 11 de maio de 1869¹, a publicação de uma coletânea de contos escolhidos entre os que já haviam sido escritos para o periódico da Garnier, “Linha reta e linha curva” seria refundido, remetido à gráfica e transformado finalmente em versão antológica. Na escrivaninha do autor estaria ainda o exemplar dos números de *Jornal das famílias* em que o folhetim foi publicado, com anotações a lápis ou a caneta que corrigissem erros tipográficos, que alterassem a ordem de palavras e suprimissem trechos para a reedição mencionada. Por último, nas prateleiras da “Biblioteca de Machado de Assis”, encontraríamos o “exemplar-de-trabalho” das edições de 1870 e das duas de 1899 com as correções devidas e os desdobramentos para futura reedição.

A verdade é que sabemos muito pouco sobre a prática de escritura do fundador da Academia Brasileira de Letras. Isto porque a transmissão de seus originais, se comparada aos de Mário de Andrade, se deu de uma forma muito lacunar: os originais de que temos notícia são, na maioria das vezes, cópias passadas a limpo de obras publicadas em jornal ou livro — de romances, poemas, peças teatrais. Não temos notícia de seus esquemas, esboços, rascunhos e das redações sucessivas de um texto seu em prosa ou poesia.

Enquanto não podemos falar na existência de um acervo, propriamente dito, de Machado de Assis, o de Mário de Andrade é formado de um conjunto tão

heterogêneo de escritos que se pode iniciar o trabalho de reconstituição da lógica interna dos documentos de um dossier genético² específico, tanto pelo que eles nos revelam do planejamento da obra, quanto da materialidade que o texto foi adquirindo na sucessão das linhas do papel³. A transmissão mais exaustiva de seus documentos é de certa forma responsável pelo próprio encaminhamento que se deu aos estudos da obra do escritor. São exemplos disso os vários volumes em que se desvendam os meandros da criação de Mário de Andrade sem que se ressinta do olhar crítico que interpreta. Refiro-me mais especificamente às edições — fruto do trabalho coordenado por Têlé Ancona Lopez — de *Macunaíma*, do *Turista aprendiz* e do idílio inacabado *Balança, Trombeta e Battleship*⁴, por exemplo.

Toda essa riqueza conservada em seus documentos e pouco a pouco resgatada, com o passar dos anos e empenho dos pesquisadores, é sinal da forte consciência que Mário de Andrade tinha da importância da documentação e do registro de suas anotações. A respeito de Machado de Assis, por comparação, a escassez e a dispersão em que se encontram os seus originais nos fazem pensar que o autor não se preocupou em conservar as etapas de trabalho anteriores à versão publicada. Uma consequência disso é que, além de serem poucos os manuscritos que não foram eliminados pelo escritor ou que não se perderam nas prateleiras da editora, esses documentos frágeis têm sido até hoje deixados, pelos críticos e editoras, à margem da vasta produção impressa do autor. No caso dos contos, as seis

¹ *Exposição de Machado de Assis: centenário do nascimento de Machado de Assis: 1839 – 1939*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939, p. 177.

² O conceito de dossier genético é sugerido por Grésillon como uma alternativa ao conceito de *avant-texte*, que, por implicar imediatamente a noção de “texto”, não traduz claramente o interesse maior da pesquisa genética, não pelo texto, mas pelo processo de enunciação escrita: “Nós definiremos um dossier genético como ‘um conjunto constituído por documentos escritos que podemos associar *a posteriori* a um determinado projeto de escritura a respeito do qual pouco importa saber se ele resultou ou não em um texto publicado” (Tradução minha de GRÉSILLON, 1994: 109).

³ “Tout classement résulte du fait que le généticien engage en même temps les deux faces de l’acte de lecture: celle de la perception visuelle globale et celle du déchiffrement linéaire, le figural et le scriptural. Au début du classement, c’est la première qualité mentionnée qui aide à discerner rapidement, s’il y a lieu, deux grandes catégories: ce qui comportent des schémas, plans, listes, ou tableaux qu’on a proposé plus haut d’appeler ‘tabulaires-conceptuels’, et ceux qui comportent des réductions plus ou moins suivies qu’on a proposé d’appeler ‘linéaires-textuels’...” (Ibidem, p 114).

⁴ *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona LOPEZ, Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle, Brasília: CNPq, 1988;

O turista aprendiz. 2ª edição, estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona LOPEZ, São Paulo: Editora Duas Cidades, 1983;

Balança, Trombeta e Battleship, ou, O descobrimento da alma, ensaio de Telê Ancona LOPEZ; apresentação de Antonio Fernando DE FRANCESCHI, São Paulo: Instituto Moreira Salles, Instituto dos Estudos Brasileiros, 1994.

antologias em que Machado reuniu uma parcela das histórias espalhadas pelos jornais cariocas contribuíram para o esquecimento do grande volume de contos que não saiu da forma folhetinesca. São os textos de *Várias histórias*, de *Papéis avulsos*, de *Histórias sem data*, por exemplo, os que se tornaram representativos da obra contista do autor na posteridade e, por isso mesmo, os que se tornaram os mais visados na fortuna crítica. Podemos dizer então que Machado se beneficiou, de certa forma, da fragilidade de tudo aquilo que não foi impresso em livro: os outros contos, esquecidos, mas muito mais numerosos do que os contos das antologias, correram assim por muito tempo o risco de se perderem ou se deteriorarem, juntamente com os respectivos jornais ou revistas, dentro dos arquivos e bibliotecas públicas ou de particulares.

O dossier genético virtual idealizado algumas linhas acima infelizmente não corresponde ao que compõe o presente projeto editorial. Este se limita hoje em dia a um manuscrito que se resolve enquanto texto na sua reescrita folhetinesca, para o *Jornal das famílias*, da qual, por sua vez, derivam três edições em livro.

2.1.1 Primeiro momento conhecido da escrita: o manuscrito [1863 ?]

A coleta e classificação do material que compõe esse *corpus* genético apresenta muito poucas dificuldades ao seu editor. Apesar de o manuscrito não ter sido assinado e nem datado, um rápido exame foi o suficiente para que Eugênio Gomes e Galante de Sousa reconhecessem a autoria de Machado e estabelecessem a data aproximada de composição da peça. Com isso a disposição dos documentos na seqüência temporal pôde ser facilmente resgatada.

A respeito do manuscrito, podemos dizer que são basicamente quatro os problemas que nos são colocados. O primeiro, como mencionado anteriormente, diz respeito à autoria. *As forcas caudinas* é certamente de Machado de Assis, como nos informa Eugênio Gomes:

As forcas caudinas [...] estava anonimamente entre seis outras, todas manuscritas, num dos volumes em que eram encadernados periodicamente as peças que subiam à censura. [...]

umas têm nome ou pseudônimo do autor, outras não. Está neste último caso a comédia As forças caudinas, que traz apenas a vaga indicação: "Por X X X...". Não era isso coisa esporádica entre as peças submetidas naquela época à censura. Com ou sem asteriscos ou sinal convencional, de 1861 a 1864, o Conservatório Dramático recebeu cerca de cento e cinquenta peças que não traziam nome de autor ou de tradutor. Era um modo leal de não constranger os censores... Machado de Assis, que foi um destes, na primeira fase daquele órgão, entre 1862 e 1864, provavelmente já estava metido nessas funções quando deu lá entrada na sua peça. Nesta, a letra e a tinta são absolutamente iguais às dos pareceres do censor dramático ("Peça inédita de Machado de Assis", op. cit).

O descobridor do autógrafo, no entanto, não se contenta com o reconhecimento da letra de Machado de Assis e procura outros indícios que confirmem a autoria. Ele busca então elementos de estilo na peça que a aproximem às outras "comédias e fantasias teatrais" do escritor daquela época, a "Desencantos" (1861), a "Protocolo" (1862) e a "Quase ministro" (1862), mais especificamente¹.

Averiguada a autoria da peça, o segundo problema a solucionar é o estabelecimento da data de composição. Na verdade, a demonstração de que o manuscrito é anterior à narrativa de jornal foi uma das bases para o estabelecimento dos limites do período em que ele foi escrito. Lemos na *Bibliografia de Machado de Assis* que

O manuscrito da comédia apresenta emendas, supressões e acréscimos, do próprio punho do autor. O texto do diálogo, no conto, reproduz, com raras alterações, a versão definitiva da comédia. Não pode, portanto, caber ao conto a primazia de composição. Para isso, seria preciso admitir que o autor, ao transformar o conto em comédia, alterasse o texto dos diálogos; depois, reformando esse mesmo texto, na comédia, voltasse exatamente à redação primitiva. Não seria natural.

Ainda mais. Na comédia, o casal está em lua de mel, há cinco meses, e todas as vezes em que se fala nisso, não se faz alteração desse número. No conto, resolveu o autor mudar para três meses, e o fez realmente no início. No decorrer da narrativa, porém, guiado certamente pelo texto da comédia, passa a falar em "cinco meses"².

De um lado temos então a publicação do primeiro fragmento de "Linha reta e linha curva", no *Jornal das famílias* de outubro de 1865, que nos impõe a primeira data limite da composição da comédia. A próxima informação que concentra o período entre os anos de 1863 e 1865 é o interesse que a Polônia

¹ As semelhanças serão apontadas em notas no corpo da edição.

² *BIBLIOGRAFIA...* Op. cit, p. 411.

despertou no jovem Machado, o qual foi rasteado por Raimundo Magalhães Júnior em *Machado de Assis desconhecido*. A personagem ridícula da *comedia dell'arte*, que se veste de oficial russo na peça de Machado, subordina o manuscrito a um acontecimento histórico marcado no tempo:

... verificamos que a comédia não pode ter sido escrita antes de 1863, pois numa das cenas, o coronel russo, que se achava em licença, declara ser obrigado a voltar ao serviço do exército, em virtude da revolução que acabara de estourar na Polónia. É certamente a de janeiro de 1863, na colónia russa, cujo desfecho inspirou ao próprio Machado de Assis a poesia POLÓNIA¹ (*Crisálidas*, 1864, págs. 89 – 94), publicada anteriormente em *O Futuro* (Rio, 15 – 3 – 1863)... (*Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit, p. 411 – 412).

Um outro dado que pode nos ajudar a diminuir ainda mais o período em que a peça foi escrita são as datas das outras composições encadernadas com *As forcas caudinas*, ainda no Conservatório Dramático. De acordo com Eugénio Gomes, a composição “mais remota” é 1859 e a “mais recente”, de 1863. Ficamos desta forma como o ano de 1863 como o mais provável para a composição da comédia.

Não podemos estender o datamento estabelecido acima à capa que introduz o conjunto das sessenta e cinco páginas que compõem o corpo da comédia. Isto porque, em primeiro lugar, seu suporte apresenta características que a diferem das folhas restantes e, em segundo lugar, porque sua disposição gráfico-espacial denuncia uma outra temporalidade: a capa é mais escura e está mais deteriorada; a sua numeração não se continua nas outras folhas; o título, a definição de gênero, o criptônimo e a última indicação (“um correio”) trazem letras de mão desconhecida². Somente de “Personagens” até “Atualidade” reconhecemos a letra de Machado.

A capa parece que foi ajuntada posteriormente ao bloco da peça pelo próprio autor, que teria listado aí as personagens. Depois disto, não sabemos quando, um desconhecido, talvez no próprio Conservatório, teria bordado o título e se encarregado de indicar o correio, de quem Machado se esquecera ao enumerar as

¹ De acordo com Raimundo Magalhães Júnior, a “poesia foi escrita no momento mesmo em que chegavam ao Brasil as notícias da luta da Polónia para libertar-se do jugo czarista. [...] Não ficou aí, porém, a intervenção de Machado de Assis neste assunto. [...] O jornalista vai às colunas do *Diário do Rio de Janeiro*, tratar do mesmo assunto, quando aqui aparece um padre polonês, para levantar donativos para os patriotas que tentavam continuar a luta contra os russos”. O artigo referido chama-se “Os polacos exilados” e é transcrito pelo biógrafo em “Machado de Assis e o imperialismo”, capítulo de *Machado de Assis desconhecido* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 35-41), de onde também foi tirada a citação desta nota de rodapé.

² SOUSA Galante. *Bibliografia de Machado de Assis*. Op. cit, p. 177.

personagens da peça. Esta outra personagem é apenas um figurante, cuja função, na cena 3, do ato 1 (fôlha 16)¹, é desencadear a saída das personagens masculinas, para que as duas senhoras pudessem trocar segredos na cena seguinte. A letra desses acréscimos é provavelmente a mesma das várias emendas do corpo da comédia, as quais são geralmente efetuadas para esclarecerem “palavras pouco legíveis” ou para corrigirem “enganos manifestos”².

O manuscrito passou por restauração quando da sua catalogação na Biblioteca Nacional. As sessenta e seis folhas, que antes se encontravam soltas, foram encadernadas com capa dura, o que colaborou para o seu ótimo estado de conservação até os dias de hoje. A leitura de todo o autógráfo não apresenta assim grandes dificuldades. Estas se restringem à decifração de alguns trechos em que toda uma frase ou parágrafo foram suprimidos pelo traço da rasura. Destacam-se do conjunto do documento algumas áreas em que o tachado de mão pesada anulou por definitivo os significantes que ele encobre.

A concentração desses borrões em lugares específicos do autógráfo contrastam com a fluidez do restante de seu traçado. Antes de ser um dado meramente descritivo, essa característica gráfico-espacial nos coloca em dúvida sobre o estatuto de todo o manuscrito: é o autógráfo um primeiro rascunho da comédia; a cópia enviada ao Conservatório Dramático para julgamento, como os fatos nos indicam; ou apenas uma versão passada a limpo, a partir de esboços preliminares, que foi depositada no Conservatório Dramático por acaso?

Eu descarto a primeira hipótese, porque o fluxo da tinta, o alinhamento das rubricas e as indicações de cena são muito regulares. É de quem copia e, no ato de passar a limpo, relê e recria: a letra é muito constante — clareia e escurece no ritmo de quem recorre ao tinteiro somente para recarregar a tinta da pena; o espaço entre linhas é o mesmo ao longo de quase todo o documento, o que torna os acréscimos interlineares fáceis de serem identificados; e o escriptor mantém o mesmo padrão do começo ao fim para a introdução de um novo ato ou cena.

No fac-símile preto e branco não se percebe a tinta vermelha que sublinha

¹ A indicação se refere às folhas do manuscrito de acordo com sua numeração original: de 2 a 67, no canto direito superior do suporte de papel.

² SOUSA Galante. *Bibliografia de Machado de Assis*, p. 177.

a indicação “coronel russo” e “viúva” da capa, e o conteúdo entre parênteses das rubricas das primeiras páginas. Na folha três, o escriptor parece se esquecer momentaneamente da convenção e inicia o traço do sublinhado com tinta preta. Quando se lembra que já vinha usando a caneta vermelha para essa função, ele a troca imediatamente e termina o traço com a cor preestabelecida. Essa convenção, da mesma forma que a centralização das indicações de ato e cena, revela uma organização que é mais provável numa cópia do que num primeiro esboço.

Podemos corroborar a segunda hipótese com a informação de que a peça foi encontrada entre os papéis do Conservatório Dramático e de que Machado de Assis teria dado lá entrada quando era censor daquele órgão, entre 1862 e 1864¹. Não há, no entanto, nenhuma prova de que a peça tenha passado por julgamento, pois não encontramos seu parecer no arquivo da Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional; e, como escreve Galante de Sousa,

... nas listas das peças censuradas pelo Conservatório Dramático no período de 1861 a 1864², existentes na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional, não consta a comédia de Machado de Assis³.

Se ela foi submetida à censura, a sua entrada só pode ter ocorrido nos “últimos anos de vida” da instituição (maio de 1864). Por último, é muito improvável que Machado tenha enviado ao Conservatório uma cópia que expunha um texto um tanto inacabado, cuja leitura estava comprometida em alguns trechos pelas rasuras e acréscimo interlineares. Há, como veremos na edição, o caso de uma cena que ficou incompleta, porque o escritor não consegue estruturar seu fechamento, deixando nas rasuras somente a trilha das sucessivas tentativas de arremate (folha 4, ato 2, cena 2).

No capítulo 12, artigo 49, do *Regulamento do Conservatório Dramático*⁴, declara-se, além do mais, que as peças submetidas à censura não poderiam apresentar

¹ GOMES Eugénio. “Peça inédita de Machado de Assis”. Op. cit.

² Galante de Sousa se refere aqui à *Relação das peças censuradas durante o fim de 1861 e em 1862 até 16 de dezembro de 1862* e à *Relação das peças censuradas, de dezembro de 1862 a maio de 1864*, ambos documentos pertencentes à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, seção de manuscritos.

³ “Uma comédia de Machado de Assis”. In: *Machado de Assis e outros estudos*. Op. cit, p. 27.

⁴ Documento não datado, provavelmente da primeira fase desse órgão de censura (1845 – 1865).

emendas ou entrelinhas. Se a leitura fosse prejudicada pelas rasuras, o manuscrito seria devolvido ao escritor para que fosse feita uma nova cópia. O texto enviado deveria estar “limpo” e “numerado”, além de conter uma folha em branco antes da primeira e última páginas. Apesar de sabermos que as regras do Conservatório Dramático nem sempre eram seguidas ao pé da letra, as infrações diziam respeito mais freqüentemente ao desrespeito aos pareceres emitidos e à encenação não autorizada de peças nos teatros subvencionados e não subvencionados da corte. Eu prefiro, desta forma, assumir, de acordo com a terceira hipótese, que o autógrafo é uma cópia da peça que, como também imagina Galante de Sousa, “foi incluída no acervo do Conservatório Dramático por acaso”¹.

A quarta e última dificuldade de classificação que o manuscrito apresenta ao editor é a decifração das etapas que todas as operações de escritura ajuntadas denunciam. Isto porque não dispomos de uma outra versão em forma teatral que esclareça a cronologia interna do documento. A comédia publicada ou um esboço anterior à cópia de que dispomos nos ajudariam no discernimento das camadas em etapas específicas da escritura. Do punho de Machado podemos distinguir três. Em primeiro lugar, temos o traço da tinta de fundo no qual encontramos fragmentos abandonados e emendas que continuam o fluxo da escrita. Esta é a etapa das correções, dos acréscimos, supressões efetuadas à medida que o manuscrito se constituía — [A]. A segunda etapa — A — é a do texto concluído, que se completa sobre o texto subjacente, sem sofrer ainda as reformulações que a releitura implica. Na terceira etapa — A' —, encontramos as operações que transformam a comédia, com substituições de sinónimas, por exemplo, efetuadas ao sabor da pena no ato de releitura do manuscrito. A², por sua vez, indicará os acréscimos, feitos no corpo da comédia, por um leitor desconhecido que confirma o texto, corrigindo inclusive enganos manifestos do escriptor.

A disposição da transcrição de cada folha do autógrafo ao lado de seu fac-símile é uma forma de tornar mais acessível o dossier genético na sua forma original e de possibilitar a correção — por todos aqueles que cruzarem a presente edição — dos erros que a transcrição digitada por ventura apresentar. Tentei recorrer a um número pequeno de convenções e símbolos, para que a transparência da transcrição

¹ “Uma comédia de Machado de Assis”. Op. cit, p. 27.

não fosse prejudicada. Foi também minha intenção reproduzir o original de maneira mais fiel possível. Por isso algumas convenções não são outra coisa senão a transformação de índices gráficos em caracteres tipográficos: por exemplo, a transcrição da letra de Machado é sempre feita no mesmo estilo e fonte; palavra, fragmento de palavra sobrepostos são marcados em itálico; uma rasura no manuscrito será reproduzida pelo seu significante tachado; um acréscimo interlinear, do autor ou de mão desconhecida, será apresentado no espaço entre as linhas digitadas correspondentes; os longos trechos anulados e ilegíveis serão reproduzidos pela mesma quantidade de linhas sombreadas; a mudança de tinta ou lápis será anotada em rodapé¹.

Para a anotação das operações da escritura na nota lateral, estabeleci o seguinte conjunto de símbolos:

* *	substituição
# #	deslocamento
> <	supressão
+ +	acrécimo
^ ^	correção
= =	confirmação
@ @	alteração da pontuação
[ileg.]	palavra/oração ilegível
[itálico]	palavra sobreposta
? ?	mão desconhecida
/	quebra de parágrafo

2.1.2 Da peça ao folhetim

Nos quinze anos (1863-1878) de longa circulação do *Jornal das famílias*, Machado de Assis foi o principal responsável pela produção de narrativas para as páginas que compunham a sua fatia mensal de ficção. Na verdade, a possibilidade de colaborar na revista brasileira mais bem sucedida do século passado, a partir do segundo ano de vida do periódico, ofereceu ao jovem escritor um veículo para a experimentação num gênero ao qual pouco havia se dedicado até então. Como escreve Jean-Michel Massa,

¹ Para maiores detalhes sobre regras, dicas para transcrição diplomática, consultar GRÉSSILLON Almuth.

... até o momento Machado de Assis vem, pouco a pouco, e por ordem, aparecendo como poeta, dramaturgo, jornalista, crítico e, excepcionalmente, contista. Seu verdadeiro interesse por esse gênero literário só se tornou perceptível a partir de 1864, quando começou a publicar seus contos em *Jornal das famílias*.

Se, por um lado, o trabalho de ficcionista atendia às necessidades imediatas e mesmo oferecia a Machado uma certa tranquilidade pecuniária, por outro, o compromisso com a jornal e com a literatura lhe impunha um ritmo de produção que era a própria medida de sua remuneração. Seria ingenuidade acreditar — diante dos fatos que comprovam o contrário — que Machado de Assis foi movido por uma paixão súbita quando engrenou na carreira de escritor de folhetim. Até antes de se juntar ao grupo de colaboradores da revista, Machado havia publicado apenas dois contos², ao passo que durante os anos em que serviu aos interesses do periódico da Garnier assinou ou publicou sob pseudônimo ou anonimamente 81 narrativas³.

Qual teria sido então a fórmula utilizada para a multiplicação, de uma hora para outra, das narrativas, cumprindo assim com a árdua tarefa de apresentar mensalmente, quase sem interrupção, uma dezena de páginas que agradassem ao editor e aos caros leitores ao mesmo tempo? O modelo a seguir sabemos que foi o romance romântico — com matriz no folhetim —, que compunha o repertório de leitura dos potenciais assinantes do *Jornal*⁴. O “espírito” ao qual filia-las era o “comover sem corromper” pregado pela própria revista⁵. Mas a dita fórmula de multiplicação? Esta é a composição de contos a partir do reaproveitamento temático, reaproveitamento de princípios estruturais, de elementos da narrativa e traços de personagens de narrativas prontas, publicadas anteriormente. Um dos casos mais conhecidos na fortuna crítica é a reescrita de “O país das Quimeras”,

Eléments de critique génétique. Op. cit, p. 129 – 131.

¹ *A juventude de Machado de Assis (1839-1870)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Conselho Nacional de Cultura, 1971, p. 531.

² “Três tesouros perdidos”. *A marmota*. Rio de Janeiro, n° 914, p. 2 – 3, 5 jan 1858; “O país das Quimeras”. *O futuro*. Rio de Janeiro, n° 05, p. 126 – 138, 1 nov 1862.

³ Dados retirados de SOUSA Galante de. “Índice cronológico”. In: *Bibliografia de Machado de Assis*. Op. cit, p. 305 – 513.

⁴ Sobre o assunto ver AZEVEDO Sílvia M. *A trajetória de Machado de Assis, do Jornal das famílias aos contos e histórias em livro*. São Paulo: USP. Tese (Doutor em Letras) – Departamento de Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1990; principalmente o capítulo 2 (“A sombra do romance”), ponto 2.2 (“Da subversão: a colaboração de Machado de Assis”: “Na presença do conto, na ausência do romance” e “Na presença do romance, na ausência do conto”), p. 119 – 187.

⁵ *A Juventude de machado de Assis*. Op. cit, p. 542.

conto publicado em novembro de 1862 n' *O futuro*, quatro anos mais tarde, quando o escritor já colaborava como folhetinista no *Jornal das famílias*. No novo conto, que se chama "Uma excursão milagrosa"¹, Machado muda o foco narrativo da terceira para a primeira pessoa e acrescenta uma moral finalizante.

Seria interessante comparar o volume de produção ficcional anterior e posterior ao *Jornal das famílias* com os números que revelam a dedicação de Machadinho, nos idos dos seus vinte anos, ao teatro nacional. Se de 1855 a 1864 Machado havia escrito aproximadamente 69 textos relativos ao teatro, a partir de 1864 até 1878 este número diminui para 26². Por sua vez, o rareamento da publicação de críticas teatrais nos jornais do Rio de Janeiro e a intensificação da colaboração como folhetinista coincidem com o próprio declínio do teatro realista brasileiro, com o qual o escritor afinava os ouvidos. Aprofundando-nos em números: o período que engloba a composição de *As forcas caudinas*, seu engavetamento e a ressurreição do manuscrito, visando o reaproveitamento de seus atos para a composição da narrativa, é exatamente o período da passagem do Machado homem de teatro para folhetinista reconhecido. Desta perspectiva, *As forcas caudinas* e "Linha reta e linha curva" não só ilustram a tendência de refundir seus antigos textos em futuras publicações, mas também registram este novo direcionamento — do teatro para a ficção narrativa — que a carreira literária do escritor recebeu com seu ingresso na Garnier enquanto colaborador do *Jornal das famílias*.

Ora, o que a reescrita de *As forcas caudinas* tem em comum com as outras, com a de "O país das quimeras", por exemplo, é a concepção que tem em vista o *Jornal das famílias*, enquanto veículo de divulgação literária em que seria publicada, e o seu público, de quem depende e o qual tem de agradar. Ter em vista os princípios e as condições da revista também significa se submeter à estrutura imposta da unidade dependente de um "continuar-se-á". Ter seus leitores em mente também significa, por sua vez, compreender suas limitações, atender seus interesses e não esquecer de que depende deles, no final das contas, a aprovação do êxito de um escritor.

¹ "O país das Quimeras". *O futuro*. Rio de Janeiro, n.º 5, p. 126 – 138, 1 nov 1862. Assinado "Machado de Assis"; "Uma excursão milagrosa". *Jornal das famílias*. Rio de Janeiro, p. 108 – 113, abril 1866; p. 139 – 148, mai 1866. Assinado "A".

² SOUSA Galante de. "Índice cronológico". Op. cit, p. 305 – 513.

Agora passemos ao que esse processo criativo apresenta de diferente em relação a outras reescritas, já que é na verdade este o motivo que me levou a privilegiar, com a edição, o estudo de “Linha reta e linha curva”. A peculiaridade da gênese desse conto está no fato de ser a transformação de um gênero em outro. Quais são as conseqüências dessa sua marca própria?

Na edição fica evidente que o escriptor projetou a reescrita sabendo de antemão que a narrativa sofreria fracionamento em quatro fatias, publicadas em quatro números sucessivos da revista. A prova disto está nos acréscimos, que prevêem o corte do jornal, no final dos capítulos. Eles antecipam a continuação da história e aguçam a curiosidade do leitor sobre seu prosseguimento com frases como “Por quê? é o que saberemos mais adiante”. No início do capítulo, a previsão do corte se revela no caráter iterativo das inclusões e no tom de sumário do comentário, que suprem a necessidade de se recuperarem detalhes do enredo no capítulo vendido no mês anterior.

Não é relevante aqui investigarmos se o conto foi escrito num só fôlego ou à medida que ia sendo publicado, à maneira dos verdadeiros folhetinistas. Na ausência do manuscrito do conto fica até difícil reconstruir esse processo. Basta a certeza de que seu seccionamento foi previsto e traz conseqüências ao reaproveitamento das cenas da comédia.

O que nos perguntamos é de que forma o escriptor combina a estrutura da peça à essa nova estrutura. Percebemos que há um padrão estabelecido que conduz a transformação dos signos do teatro. Ele transcreve praticamente a totalidade das falas dos diálogos e realiza dois tipos básicos de mudanças: a supressão e o acréscimo. Às vezes, cenas inteiras ou uma seqüência mais longa de falas são suprimidas porque elas serão resumidas no comentário do narrador. Outras desaparecem por causa da transformação do coronel Aleixo Cupidov no Dr. Diogo. Enquanto Margarida e Seabra apenas trocam de nome quando passam a figurar no conto, vindo a se chamarem Adelaide e Azevedo, o coronel, além de ser batizado diferentemente, ganha uma nova condição social: o oficial russo é substituído por um simples comendador da corte. Há também o corte das várias seqüências de falas que tinham, na peça, função unicamente estrutural. Este é o caso principalmente das falas que marcam a passagem de uma cena a outra. Nelas as personagens se

despedem, inventam desculpas para saírem do palco — artificios utilizados pelo escritor para respeitar o princípio de composição da unidade cênica adotada.

Os acréscimos, por sua vez, variam de orações curtas a uma série de três ou quatro parágrafos sucessivos, até longos trechos em que se introduzem novos pequenos episódios ao conflito ou desdobramentos às ações. O objetivo do primeiro tipo de adição poder ser, por exemplo, expressar lingüisticamente a indicação das falas ou estabelecer a ligação entre um comentário e um diálogo. Os parágrafos acrescentados são, na maioria das vezes, trechos em que o narrador atua como diretor e contra-regra¹. É assim que o cenário e as personagens são descritos e a cena é apresentada. Os longos acréscimos, por sua vez, são os que mais nos interessam. Eles se localizam, na maior parte dos casos, no início e final dos capítulos do folhetim e são os grandes responsáveis pela transformação da comédia em narrativa. É onde observamos mais nitidamente o empréstimo de técnicas literárias típicas do folhetim para a montagem da estrutura que substituirá a organização em cenas e atos da estrutura teatral.

A dúvida é se a transformação da peça em conto, a partir da técnica de inserção do narrador, tem realmente como resultado uma narrativa nos moldes da revista. Por trás de tanto conservadorismo, o que sobrevive nos diálogos da denúncia social que o teatro realista e mesmo o folhetim francês tanto cultivavam?

2.1.3 De *Jornal das famílias para Contos fluminenses*

Machado de Assis não deixou de alterar “Linha reta e linha curva” quando resolveu incluí-lo no seu primeiro volume de contos, a pedido da Garnier. Não foi o caso desta vez de uma reescrita trabalhada linha por linha, reformulando os comentários do narrador e novamente suprimindo ou adicionando seqüências de diálogos.

¹ É Maria Augusta H. W. RIBEIRO que primeiro relaciona a função do contra-regra ao papel do narrador de *Dom Casmurro* em *O teatro oculto na ficção narrativa de Machado de Assis: o caso da adulteração de um adúltero*. São Paulo: USP. Dissertação (Mestre em Artes) — Escola de Comunicações de São Paulo, USP, 1981; principalmente o capítulo IV: “Cosmovisão teatral da existência. A ópera. Uma reforma dramática. O contra-regra”, p. 83 — 124.

O que desagradou Machado na releitura do conto e que, conseqüentemente, mereceu atenção especial, no ato de reescrita, foi o longo trecho que arremata a estória com tom moral. O autor, no entanto, não se deu ao trabalho de reformular os parágrafos encabeçados pela indicação de um novo capítulo, o de número cinco. A tarefa foi menos laboriosa, pois resumiu-se à supressão de todo o trecho, da primeira à última palavra, sem mesmo substituí-lo por uma outra conclusão. O texto da antologia termina, dessa forma, com o parágrafo que fecha o que no folhetim era apenas o penúltimo segmento.

O capítulo que o escriptor anula tem um estatuto diferente da rasura do manuscrito. Esta deixa no papel marcas visíveis de que algo foi suprimido, pois a rasura se exhibe através do traço que atravessa a seqüência enunciativa ou do borrão de tinta que torna todo o trecho irre recuperável. Em “Linha reta e linha curva”, de *Contos fluminenses*, no entanto, é como se todo trecho nunca houvesse existido. Somente quando colocamos as duas versões impressas lado a lado é que podemos perceber que todo o capítulo foi abandonado. No folhetim o capítulo é visível e estampa a intenção moralizante da narrativa. Com a eliminação do capítulo final, a moralidade do comentário que conclui a narrativa é definitivamente apagada. Podemos dizer que o escritor deseja limitar a narrativa à célula dramática que a originou e libertar “Linha reta e linha curva” (que comporá, com outros escritos, o primeiro volume de contos do escritor) do forte tom moral com que o capítulo V fecha a versão folhetinesca. Resta-nos saber, no entanto, se a supressão realmente elimina o sentido com que o trecho dosava o restante do texto.

Deixo o leitor do conto vagar pela edição proposta, guiado apenas pelas mãos do encenador virtual e do narrador, ambos desprovidos, aqui, do poder de suprimir, silenciar e erradicar.

2.2 Procedimentos editoriais

Esta edição crítica e genética se divide em duas partes. A primeira tem como objetivo:

- 1) recuperar a gênese da narrativa de “Linha reta e linha curva” a partir do manuscrito da peça teatral *As forcas caudinas* – ms –, único prototexto de que dispomos do conto;
- 2) cotejar o texto do conto com o folhetim publicado anteriormente no *Jornal das famílias*, com vistas a identificar as alterações sofridas no texto em face da mudança de gênero e do veículo de publicação, da revista para o livro;
- 3) cotejar as quatro redações públicas de “Linha reta e linha curva” realizadas em vida do autor.

A segunda parte tem como objetivo:

- 1) apresentar o manuscrito de *As forcas caudinas*, a partir de uma transcrição diplomática seguida do fac-símile das 66 páginas do documento;
- 2) estabelecer as etapas de escrita — [A], A, A', A² — presentes no documento;
- 3) cotejar o manuscrito com as duas edições existentes de *As forcas caudinas*, de Raimundo Magalhães Jr. e de Terezinha Marinho.

Este trabalho de edição se fundamenta no conceito de reescrita, que tem como consequência a mudança, em cada nova etapa da escrita, do gênero em que as versões se constituem como texto. É assim que a reescrita da comédia em forma narrativa para o *Jornal das famílias* gera um texto em forma de folhetim; e a reescrita do folhetim para a antologia *Contos fluminenses* gera um outro texto, desta vez, em forma de conto. Cada diferente etapa do processo, no entanto, mantém afinidade com as duas outras que denunciam a origem comum que todas partilham: a comédia, o folhetim e o conto se desenvolvem a partir da mesma célula dramática.

Para a apresentação das variações existentes entre os textos narrativos, usamos como texto-base a edição de *Contos fluminenses*, de 1870. Preferimos apresentar as variantes a partir da primeira e não a partir da última edição de *Contos Fluminenses*, de outubro de 1899, porque esta apresenta erros tipográficos que revelam não ter havido um trabalho de correção do volume de *Contos fluminenses* para a publicação de novas edições. Na verdade, *Contos fluminenses* de outubro de 1899 parece ser mera reimpressão da edição de março do mesmo ano, uma vez que a maioria dos erros tipográficos de uma se repetem na outra.

Ainda em relação às diferentes versões narrativas, tivemos maior cuidado de marcar as diferenças existentes entre a narrativa do *Jornal das famílias* e a narrativa de *Contos fluminenses*. A apresentação da versão de “Linha reta e linha curva” de *Contos fluminenses* em contraposição à versão folhetinesca nos permite, em primeiro lugar, recuperar a etapa a partir da qual apreendemos as primeiras operações efetuadas para transformar a peça de teatro em folhetim. Em segundo lugar, ela nos fornece evidências de que Machado trabalhou a fixação de sua obra. O texto da antologia documenta a atitude que o autor assume perante sua produção passada quando seleciona da revista e lapida os textos que iriam consagrá-lo como contista.

Quanto à atualização da ortografia, adotamos o sistema ortográfico vigente, tanto para a transcrição do manuscrito quanto para o estabelecimento do texto-base e apresentação das variantes. Chamaremos atenção, no rodapé, apenas para as palavras cujas variantes ainda flutuam entre as edições de *As forças caudinas* de Terezinha Marinho (1982) e de Raimundo Magalhães Júnior (/s. d./) e a edição crítica de “Linha reta e linha curva” da Comissão Machado de Assis (1975). Optamos sempre pela variante mais atual. Adotamos, por exemplo, “coisa”; “cumprimentar” e “tranquilo” ao invés de ‘cousa’, “comprimentar” e “tranquilo”, ao contrário, por exemplo, da edição do conto de 1975.

2.2.1 Lições presentes na colação do texto

O presente texto de “Linha reta e linha curva” foi estabelecido pela colação das seguintes lições, antecipadas das siglas que para elas adotei.

ms (*[A]*, *A*, *A'*, *A''*) — *As forças caudinas*. Comédia em 2 atos por X X X. Manuscrito pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Manuscrito autógrafo. Consta de 66 folhas de papel almaço, escritas de um só lado e numeradas de 2 a 67. Mede 0,324 x 0,210 m.

B — “Linha reta e linha curva”. *Jornal das famílias*. Publicação Ilustrada Recreativa, Artística, etc. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, Editor-Proprietário, 69, Rua do Ouvidor, 69: assinado Job: 1865: outubro, p. 289-301, novembro, p. 321-329, dezembro, p. 353-369, 1866: janeiro, p. 5-11.

Primeira publicação e também primeira redação pública. Os números de 1865 foram impressos em Paris.

C — “Linha reta e linha curva”. *Contos fluminenses* por Machado de Assis. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, Editor, 69, Rua do Ouvidor. Paris, E. Belhatte, Livreiro, Rua de l’abbaye, 14, /s. d./ [No cólofon: “Pariz. — Tipografia de Adolfo Ladné, rua dos Santos-Padres, 19”]: p. 269-354.

Primeira edição em livro e segunda redação pública.

D — “Linha reta e linha curva”. Machado de Assis. *Contos fluminenses*. H. Garnier, Livreiro-Editor, 71, Rua Moreira Cesar, 71, Rio de Janeiro, 6, Rue des Saints-Pères, 6, Paris [No cólofon: “Pariz. — Typ. Garnier Irmãos, 6 rua dos Saints-Pères. 324. 3. 99.”]: p. 221-294.

Segunda edição, terceira composição tipográfica, terceira impressão e terceira redação pública.

E — “Linha reta e linha curva”. Machado de Assis. Da Academia Brasileira. *Contos fluminenses*. Nova Edição. H. Garnier, Livreiro-Editor, 71, Rua Moreira Cesar, 71, Rio de Janeiro, 6, Rue de Saints-Pères, 6, Paris [No cólofon: “Pariz. — Typ. Garnier Irmãos, 6 rua dos Saints-Pères. 408. 10. 99.”]: p. 221-294.

Segunda edição, terceira composição tipográfica, reimpressão de **C** e terceira redação pública.

F — “Linha reta e linha curva”. Edições críticas de obras de Machado de Assis, volume 1. *Contos fluminenses*. Texto estabelecido pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1975: p. 199 – 255.

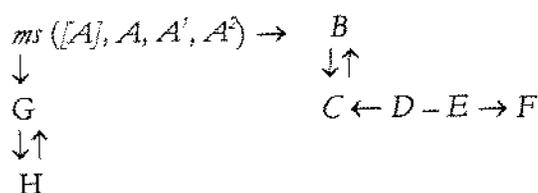
G — *As forcas caudinas*. Coleção Prestígio. Machado de Assis. *Contos sem Data*. Organização e prefácio de R. Magalhães Júnior, Rio de Janeiro, Tecnoprint, /s. d./: p. 167-188.

Primeira publicação e também primeira redação pública.

H — *As forcas caudinas*. Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, volume 6. Machado de Assis. *Teatro Completo*. Texto estabelecido por Terezinha Marinho com a colaboração de Carmen Gadelha e Fátima Saadi. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1982: p. 153 – 191.

Segunda publicação e também segunda redação pública.

Temos assim o seguinte estema:



LINHA RETA E LINHA CURVA
o nascimento de um conto

LINHA RETA E LINHA CURVA

ms: [folha2] *As forças cecílias* /
Comédia em 2 atos / Por X. X. X. /
Personagens. / Tito. / Ernesto
Seabra. / Aleixo Cupidov, coronel
russo. / Emília Soares, viúva /
Margarida Seabra. / A cena passa-
se em Petrópolis. / Atualidade. /
Um corteio / [folha 3] ATO 1.^o
/Um jardim: mesas, cadeiras de
ferro. / A casa a um lado. / Cena
1.^a / Seabra (*assentado a um lado da
mesa, com um livro aberto.*) Margarida
(*do outro lado.*) / Seabra / Queres
[p. 47]

Era em Petrópolis, no ano de 186 ... Já se vê que a minha história não data de longe! É tomada dos anais contemporâneos e dos costumes atuais. Talvez algum dos leitores conheça até as personagens que vão figurar neste pequeno quadro. Não será raro que, encontrando uma delas amanhã, Azevedo, por exemplo, um dos meus leitores exclame:

— Ah! cá vi uma história em que se falou de ti. Não te tratou mal o autor. Mas a semelhança era tamanha, houve tão pouco cuidado em disfarçar a fisionomia, que eu, à proporção que voltava a página, dizia comigo: É o Azevedo, não há dúvida.² B: comigo: — É

Feliz Azevedo! À hora em que começa essa narrativa é ele um marido feliz, inteiramente feliz. Casado de fresco, possuindo por mulher a mais formosa dama da sociedade, e a melhor alma que ainda se encarnou³ ao sol da América, dono de algumas propriedades bem situadas e perfeitamente rendosas, acatado, querido, descansado, tal é o nosso Azevedo, a quem por cúmulo de ventura coroam os mais belos vinte e seis anos.

D, E: tal e o⁵

Deu-lhe a fortuna um emprego suave: não fazer nada. Possui um diploma de bacharel em direito; mas esse diploma nunca lhe serviu; existe guardado no fundo da lata clássica em que o trouxe da faculdade de São Paulo. De quando em quando Azevedo faz uma visita ao diploma, aliás ganho legitimamente, mas é para não se ver mais senão daí a longo tempo. Não é um diploma, é uma relíquia⁴.

B: anos. / A
fortuna deu-lhe
um

¹ A incorporação da indicação do lugar da ação, que se encontra rasurada no manuscrito (ver fac-simile da folha 3, no capítulo 4), é um dos elementos em que Galante de Sousa se baseou para estabelecer a precedência da comédia sobre o conto: "Observa-se ainda que no manuscrito da comédia há a declaração de que a cena se passa em Petrópolis, na atualidade. O conto começa justamente por estas palavras: 'Era em Petrópolis, no ano de 186...'" ("Uma comédia de Machado de Assis", op. cit., p. 27). A indicação do ano, no modelo do romance do início do século passado, é, por sua vez, uma transformação da referência genérica "Atualidade". O detalhamento temporal da narrativa começa aqui e se mantém por toda a narrativa, no interesse do narrador de marcar o desenrolar da história no dia-a-dia da vida das personagens.

² Como no primeiro parágrafo, neste comentário a aproximação entre os leitores e as personagens do conto reforça a contemporaneidade do relato, e lhe confere uma justificativa que garante, textualmente, sua veracidade e a confiabilidade do narrador perante o leitor.

³ Em C, D, E, F, encontramos "incarnou". Optamos por "encarnou", que é a grafia mais moderna da palavra e também a variante da versão folhenuesca da narrativa — B.

⁴ A apresentação da personagem coloca a descrição no limiar entre a rubrica e a narrativa. Nela o narrador veste Azevedo e estabelece os traços gerais de sua personalidade, de maneira que suas reações futuras se tornam previsíveis dentro da situação em que se encontra. Percebemos uma intenção irônica, que, na peça de teatro, é impossível de se inferir a partir unicamente da indicação de personagem. É nesse sentido que a personagem na narrativa já nasce pronta, enquanto que na comédia ela será definida pouco a pouco, nos diálogos, ao longo das cenas.

⁵ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

Quando Azevedo saiu da faculdade de São Paulo e voltou para a fazenda da província de Minas Gerais, tinha um projeto: ir à Europa. No fim de alguns meses o pai consentiu na viagem, e Azevedo preparou-se para realizá-la. Chegou à corte no propósito firme de tomar lugar no primeiro paquete que saísse; mas nem tudo depende da vontade do homem. Azevedo foi a um baile antes de partir; aí estava armada uma rede em que ele devia ser colhido¹. Que rede! Vinte anos, uma figura delicada, esbelta, franzina, uma dessas figuras vaporosas que parecem desfazer-se ao primeiro raio do sol². Azevedo não foi senhor de si: apaixonou-se; daí a um mês casou-se, e daí a oito dias partiu para Petrópolis.

B: vontade de um homem

Que casa encerraria aquele casal tão belo, tão amante e tão feliz? Não podia ser mais própria a casa escolhida; era um edifício leve, delgado, elegante, mais de recreio que de morada; um verdadeiro ninho para aquelas duas pombas fugitivas.

B: duas calhandras fugitivas

A nossa história começa exatamente três meses³ depois da ida para Petrópolis. Azevedo e a mulher amavam-se ainda como no primeiro dia. O amor tomava então uma força maior e nova; é que... devo dizê-lo, ó casais de três meses? é que apontava no horizonte o primeiro filho. Também a terra e o céu se alegram quando aponta no horizonte o primeiro raio do sol. A figura não vem aqui por simples ornato de estilo; é uma dedução lógica: a mulher de Azevedo chamava-se Adelaide.

¹ A identidade de Azevedo é definida pela determinação da sua existência num tempo e espaço particulares, assim como pela relação do seu passado com o presente. A personagem, no entanto, só ganha vida e passa a agir realmente nos diálogos das cenas que a narrativa incorpora.

² A descrição da personagem, que o autor acrescenta ao texto ficcional, se enquadra no modelo de beleza consagrado na literatura romântica folhetinesca. Vemos também que este modelo se multiplica pelos contos machadianos, principalmente pelos da mesma época de "Linha reta e linha curva". Em "Miss Dollar", por exemplo, temos a leve impressão de estarmos perante a mulher de Azevedo quando lemos a descrição da personagem imaginada por um dos leitores que o narrador elenca: "Se o leitor é rapaz dado ao gênio melancólico, imagina que *Miss Dollar* é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue, abrindo à flor do rosto dous grandes olhos azuis e sacudindo ao vento umas longas tranças louras. A moça em questão deve ser vaporosa e ideal como uma criação de Shakespeare; deve ser o contraste do *marlbeef* britânico, com que se alimenta a liberdade do Reino-Unido." (*Obra completa; Contos fluminenses*. V. 2, Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1992, p. 27)

Não é só através da caracterização da personagem que podemos aproximar esses dois contos. Da mesma forma que "Linha reta e linha curva", "Miss Dollar" se abre com uma introdução que precede a ação propriamente dita. Nas palavras de Jean Michel Massa, essa abertura vai contra o tom geral do restante da narrativa e de todas as outras histórias de *Contos fluminenses* (*A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 618). A introdução de "Linha reta e linha curva" também seria um outro momento em que o autor se constrange "dentro da forma que até então havia aceito" e investe na ironia mesmo temperada "pelo cuidado às conveniências". Isto porque em ambos os casos Machado recorre a esse estereótipo da beleza feminina com intenção irônica. Em "Miss Dollar" a ironia brota da enumeração da imagem que cada tipo de leitor construiria da personagem feminina imaginada. O narrador gasta mais de uma página neste fazer, desfazer e refazer de imagens, para, somente na página seguinte, desiludir todos os leitores e revelar a sua verdadeira identidade: "Falta desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; *Miss Dollar* é uma cadelinha galga" (p. 28). Em "Linha Reta e Linha Curva", a descrição ajuda a reforçar a ociosidade em que as personagens vivem, atmosfera esta que começa a ser construída com a apresentação do próprio Azevedo.

³ No ato de conversão da peça de teatro em narrativa, o escriptor transforma em três os cinco meses de lua-de-mel do casal. Veremos mais adiante que, ao longo da reescrita, ele se esquece da alteração já realizada e prossegue com o trabalho sem efetuar a correção. Esse lapsus é um outro elemento em que Galante de Sousa se baseou para estabelecer a precedência da comédia sobre o conto.

Era, pois, em Petrópolis, numa tarde de Dezembro do ano de 186 ... Azevedo e Adelaide estavam no jardim que ficava em frente da casa onde ocultavam a sua felicidade. Azevedo lia alto; Adelaide ouvia-o ler, mas como se ouve um eco do coração, tanto a voz do marido e as palavras da obra correspondiam ao sentimento interior da moça¹.

No fim de algum tempo Azevedo deteve-se e perguntou:

— Queres que paremos aqui?

— Como quiseses, disse Adelaide².

— É melhor, disse Azevedo fechando o livro. As coisas³ boas não se gozam de uma assentada. Guardemos um pouco para a noite. Demais, era já tempo que eu passasse do idílio escrito para o idílio vivo. Deixa-me olhar para ti.

Adelaide olhou para ele e disse:

— Parece que começamos a lua-de-mel.

— Parece e é, acrescentou Azevedo; e se o casamento não fosse eternamente isto, o que poderia ser? A ligação de duas existências para meditar discretamente na melhor maneira de comer o maxixe e o repolho? Ora, pelo amor de Deus! Eu penso que o casamento deve ser um namoro eterno. Não pensas como eu?

— Sinto, disse Adelaide.

— Sentes, é quanto basta.

— Mas que as mulheres sintam é natural, os homens...

— Os homens, são homens.

— O que nas mulheres é sentimento, nos homens é pieguice; desde pequena me dizem isto.

— Enganam-te desde pequena, disse Azevedo rindo.

— Antes isso!

— É a verdade. E desconfia sempre dos que mais falam, sejam homens ou mulheres. Tens perto um exemplo. A Emília fala muito da sua isenção. Quantas vezes se casou? Aré aqui duas, e está nos vinte e cinco anos. Era melhor calar-se mais e casar-se menos.

— Mas nela é brincadeira, disse Adelaide.

— Pois não. O que não é brincadeira é que os três meses do nosso casamento parecem-me três minutos...

ms: aqui? / Margarida / Como
ms: quiseses. / Seabra (fechando o livro) / É *ms:* melhor. As

ms: um bocado para
ms: para ti. / Margarida. / Jesus! Parece

ms: lua-de-mel. / Seabra. / Parece
ms: é. E se
ms: isto o

ms: eu? / Margarida / Sinto...
/[folha 4] Seabra / Sentes

ms: basta. / Margarida / Mas
ms: natural; os
ms: homens... / Seabra / Os
ms: homens são *ms:* homens. / Margarida / O *ms:* é sensibilidade, nos *ms:* pieguice: desde *ms:* isto. / Seabra / Enganam-te
ms: pequena / Margarida / Antes

ms: isso! / Seabra / É
ms: falam homens ou mulheres. Tens
ms: Emília faz um grande cavalo de batalha da

ms: menos. / Margarida / Mas
ms: é brincadeira. / Seabra / Pois sim. O
ms: os cinco meses
ms: parecem-me cinco minutos ... / Margarida / Cinco meses! / Seabra / Como

D, E: tempo Azevedo deteve-se⁴
F: Azevedo deteve-o e

D, E: sua isenção. Quantas⁵

¹ A longa introdução acrescentada, antes da primeira cena do ato I, se encerra com a reiteração do lugar e tempo da ação. Este é o momento de nitido corte do comentário, ao qual segue o início do diálogo.

² Este é o primeiro de uma série de acréscimos do mesmo género que têm a função de quebrar o fluxo de uma fala ou de fazer a passagem de fala de uma personagem ao que diz a seguinte. O princípio é a incorporação da rubrica, vestindo-a ou não de dramaticidade.

³ Optamos pela grafia mais moderna dessa palavra, apesar de a encontrarmos grafada "cousas" em todas as edições do conto em vida do escritor, conforme ortografia da época.

⁴ Erro tipográfico de edição.

⁵ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

ms: tempo! / [folha 5] Margarida /
Diris
ms: mesmo? / Seabra / Duvidas?
/ Margarida / Receio

ms: feliz! / Seabra / Se-lo-ás

ms: eu. / Tito (ao fundo) / O

ms: entendes? / Cena 2ª. /
Margarida, Seabra, Tito / Seabra
/ Quem é? (Levanta-se e vai ao
fundo) Ah! é o Tito! Entra! Entra!
(Abre a cancela) Ah! (Abraça-se)
Como estás? Acho-te mais gordo!
Anda cumprimentar¹ minha
mulher. Margarida, aqui está o
Tito! / Tito / Minha senhora... (A
Seabra) Dás licença? (A Margarida)
Quem vem de longe quer abraços.
(Dá-lhe um abraço) Ah! Aproveito a

— Três meses! exclamou Adelaide²
— Como foge o tempo! disse Azevedo
— Dirás sempre o mesmo? perguntou Adelaide
com um gesto de incredulidade.
Azevedo abraçou-a e perguntou:
— Duvidas?
— Receio. É tão bom ser feliz!
— Se-lo-ás sempre e do mesmo modo. De outro
não entendo eu.
Neste momento ouviram os dois³ uma voz que
partia da porta do jardim.
— O que é que não entendes?⁴ dizia essa voz.
Olharam.
À porta do jardim estava um homem alto, bem
parecido, trajando com elegância, luvas cor de palha,
chicotinho na mão.
Azevedo pareceu ao princípio não conhecê-lo.
Adelaide olhava para um e para outro sem compreender
nada. Tudo isto, porém, não passou de um minuto; no fim
dele Azevedo exclamou:
— É o Tito! Entra, Tito!
Tito entrou galhardamente no jardim; abraçou
Azevedo e fez um cumprimento⁵ gracioso a Adelaide⁷.
— É a minha mulher, disse Azevedo apresentando
Adelaide ao recém-chegado.
— Já o suspeitava, respondeu Tito, e aproveito a
ocasião para dar-te os meus parabéns.

B: disse o
Azevedo

C: porta de
jardim⁸

¹ Optamos pela grafia mais moderna da palavra, apesar de a encontrarmos grafada “comprimetar” em todas as edições do conto em vida do escritor. A lição F conservou a forma “cumprimentar”.

² “Outro vínculo provavelmente de literalidade, já agora com a peça *O Protocolo*, onde a personagem Lulu exclama: ‘Veja se isto é bonito na lua de mel; ainda não há cinco meses que se casaram’. A periodicidade da lua de mel, e, também, o número ‘cinco’, fazem lembrar o caso de *As forças caudinas*. Especialmente a coincidência de recair em cinco o número indicado. Machado de Assis tinha parece constantemente no espírito este número, tal a reincidência dele em seus escritos. Em *As forças caudinas*, o casal estava em lua de mel havia cinco meses. Emília tinha 25 anos. É também dessa idade o galã da comédia *O caminho da porta*. Em *Quase ministro*, o deputado refere-se a um projeto que apresentara ‘há cinco anos’... Outra personagem dessa comédia, Pereira, diz se ter casado em 50 ... É quem se der à paciência de pesquisar esse pormenor em toda a obra do romancista, inclusive as *Memórias póstumas*, verá que o algarismo ‘três’ e, sobretudo, o ‘cinco’, entravam sempre em seus cálculos de tempo, de coisas ou de dinheiro” (GOMES Eugénio. “Peça inédita de Machado de Assis”, op. cit.).

³ Optamos pela grafia mais moderna do numeral, apesar de o encontrarmos grafado “dous” em todas as edições do conto em vida do escritor. A lição F conservou a forma “dous”.

⁴ A nova personagem se precipita na ação, sendo ouvida pelo casal do “fundo do palco” — na peça de teatro — ou da “porta do jardim” — na narrativa. A sua entrada gera o primeiro corte de cena e, por consequência, o segundo acréscimo mais longo na reescrita.

⁵ O curto momento que precede o reconhecimento é cronometrado na duração do seu minuto. Essa ação não verbalizada, instantânea, é que realiza a transição da cena 1 para a cena 2.

⁶ Optamos pela grafia mais moderna da palavra: “cumprimento”. A edição crítica — F — conservou a forma “cumprimeto”, presente em todas as edições em vida do escritor (ver nota 1 desta página).

⁷ O narrador assume definitivamente o papel de contra-regra, transformando as rubricas em narrativa ou descrição. Algumas falas se reproduzem em forma de discurso indireto; outras se perdem — “Acho-te mais gordo!”, por exemplo.

⁸ Corrigimos o erro do texto-base a partir de B, D e E.

ms: dar-lhes os parabéns. / Seabra / Recebeste

ms: participação? / Tito / Em ms: Valparaíso. / Seabra / [fôlha 6] Seabra / Anda

ms: viagem. / Tito / Isso ms: longo. O

ms: esconder a tua

ms: é uma verdadeiramente nesga

ms: livro... (Abre o livro) Bravo

ms: completo! *Tityre, tu patulae...* Caio

ms: idílio. (A Margarida) Pastorinha

ms: o cajado? (Margarida ri às gargalhadas) Ri

ms: criatura! / Seabra / Sempre

ms: mesmo! / Tito / O

ms: doido? (A Margarida) Acha

— Recebeste a nossa carta de participação?

— Em Valparaíso.

— Anda sentar-te e conta-me a tua viagem.

— Isso é longo, disse Tito sentando-se. O que te posso contar é que desembarquei ontem no Rio. Tratei de indagar a tua morada. Disseram-me que estavas temporariamente em Petrópolis. Descansei, mas logo hoje tomei a barca da Prainha e aqui estou. Eu já suspeitava que com o teu espírito de poeta irias esconder tua felicidade em algum recanto do mundo. Com efeito, isto é verdadeiramente uma nesga do paraíso. Jardim, caramanchões, uma casa leve e elegante, um livro. Bravo! *Márcia de Dirceu...* É completo! *Tityre, tu patulae*¹. Caio no meio de um idílio. Pastorinha, onde está o cajado?²

Adelaide ri às gargalhadas.

Tito continua:

— Ri mesmo como uma pastorinha alegre. E tu, Teócrito, que fazes? Deixas correr os dias como as águas do Paraíba? Feliz criatura!³

— Sempre o mesmo! disse Azevedo.

— O mesmo doido?⁴ Acha⁵ que ele tem razão, minha senhora?⁶

D, E, F: esconder a tua

C, D, E: Bravo!

Márcia de

B, C, D, E: completo! *Tityre,*

tu patulae. Caio.⁷

F: completo!

Tityre, tu patulae.

Caio

¹ Como Terezinha Marinho nos esclarece na nota 3 da página 159 (Machado de Assis. *Teatro Completo*. Op. cit.), o verso é de Virgílio — *Bucolice* I, 1 — no qual a autora se baseou para fazer a emenda ao manuscrito.

² Continuando com a identificação de *As forças caudinas* por sua relação com outras peças de Machado, Eugênio Gomes aponta semelhanças entre as personagens masculinas e femininas e entre a atmosfera de idílio sugerida. O descobridor escreve: “A personagem central (de *Desencanto*) é Clara de Souza, outra viúva, bonita e desejada, e que também regula suas preferências amorosas com cálculo e até crueldade. Luiz, um de seus pretendentes, é o tipo comum às comédias de Machado, com fúmulas de poeta como Seabra ou Tito, e, preocupado em criar literariamente uma atmosfera de idílio com a mulher desejada. Clara, ouvindo o falar, em certa altura, diz que tem a impressão de estar ouvindo algumas estrofes de Gonzaga... A sugestão do idílio está em quase todas as peças desse período de Machado de Assis com ressonâncias em suas crônicas. Numa destas, de 2 de outubro de 1859, encontra-se a passagem: ‘É um idílio isto, creio eu, Tytiro tu patulae...’. [...] Dada a sua natural inclinação a repartir-se, às vezes, de segundo, Machado de Assis talvez tivesse elaborado a sua comédia naquele ano ou pouco depois. Ainda o cronista, sob o pseudônimo de Dr. Semana, referiu-se passageiramente a Tytiro em 1864, mas tudo indica que a peça é anterior de dois anos mais ou menos a essa última data” (“Peça inédita de Machado de Assis”, op. cit.).

³ Adotei a forma “criatura”, de acordo com a norma ortográfica atual. As edições em vida do escritor, assim como F, apresentam a forma “creatura”.

⁴ As edições anteriores da comédia — G e H — não anotaram a flutuação entre o ditongo aberto e o fechado, nesse vocábulo, na passagem do manuscrito para o texto impresso em jornal e posteriormente em livro: B, C, D, E grafaram “doudo”, variante que foi conservada em F. Adotamos a forma “doido”, como no manuscrito.

⁵ Uso da terceira pessoa do singular ao invés da segunda, como vinha sendo feito até então.

⁶ Erro de C, que se repetiu nas duas edições de 1899 — D e E. A repetição dos erros de C nas duas edições subsequentes é um indicio de que não houve revisão para reedição do volume de *Contos fluminenses*.

⁷ Erro tipográfico de todas as edições da narrativa.

ms: razão? / Margarida / Acho
ms: ofendo... / [folha 7] Tito / Qual, ofender *ms: isso!* Sou

— Acho, se o não ofendo...
 — Qual ofender! Se eu até me honro com isso; sou um doido inofensivo, isso é verdade. Mas é que realmente são felizes como poucos. Há quantos meses se casaram?
B: isso: sou

ms: casaram? / Margarida / Cinco meses
 — Três meses fazem domingo, respondeu Adelaide.

ms: domingo. / Seabra / Disse
 — Disse há pouco que me pareciam três minutos, acrescentou Azevedo.

ms: pareciam cinco minutos. / Tito / Cinco meses, cinco minutos
 Tito olhou para ambos e disse sorrindo:
 — Três meses, três minutos! Eis toda a verdade da vida. Se os pusessem sobre uma grelha, como São Lourenço, cinco minutos eram cinco meses¹. E ainda se fala em tempo! Há lá tempo! O tempo está nas nossas impressões. Há meses para os infelizes e minutos para os venturosos!

ms: como S. Lourenço

ms: venturosos! / Seabra / Mas
 — Mas que ventural exclama Azevedo.

ms: ventural / Tito / Completa
ms: coração. Ah! perdão, não
ms: me lês de
ms: dia; (a Seabra) o
 — Completa, não? Imagino! Marido de um serafim, nas graças e no coração, não reparei que estava aqui... mas não precisa corar!... Disto me há de ouvir vinte vezes por dia; o que penso, digo. Como não te hão de invejar os nossos amigos!
B, C, D, E: não? Imaginação! Marido?

ms: amigos! / Seabra / Isso
 — Isso não sei.

ms: sei. / Tito / [folha 8] Pudera
ms: mundo de
 — Pudera! Encafuado neste desvão do mundo, de nada podes saber. E fazes bem. Isto de ser feliz à vista de todos é repartir a felicidade. Ora, para respeitar o princípio devo ir-me já embora...
 Dizendo isto, Tito levantou-se.
 — Deixa-te disso: fica conosco.

ms: embora... / Seabra / Deixa-te
 — Os verdadeiros amigos também são a felicidade, disse Adelaide.

ms: conosco. / Margarida / Os
 — Ah!

ms: felicidade. / Tito (*curtando-se*) / Oh!... / Seabra. / É
 — É até bom que aprendas em nossa escola a ciência do casamento, acrescentou Azevedo.

ms: casamento. / Tito / Para
ms: quê? / Seabra / Para
 — Para quê? perguntou Tito meneando o chicotinho.

ms: casares. / Tito / Hum! / Margarida. / Não
 — Para te casares.

ms: pretende? / Seabra / Estás
ms: tempo? / Tito / O
ms: mesmíssimo. / Margarida. / Tem
 — Hum!... fez Tito.
 — Não pretende? perguntou Adelaide.
 — Estás ainda o mesmo que em outro tempo?
 — O mesmíssimo, respondeu Tito.
 Adelaide fez um gesto de curiosidade e perguntou:
 — Tem horror ao casamento?

¹ O autor deixou-se influenciar pelo autógrafo e esqueceu de modificar para "três" o número de minutos e meses de tirada filosófica de Tito.

² Erro tipográfico de todas as edições em vida do escritor. Em *F*, edição crítica do volume *Cantos fluminenses* (1975), encontramos a seguinte nota a respeito dessa variante: "na errata de *B*: pag. 276 — *Imaginação*, leia-se *Imagino*". Esta edição adota a forma da errata de *C*, que também é a do autógrafo.

ms: casamento? / Tito / Não
ms: vocação. É
ms: nisso que

ms: [folha 9] disto. / Seabra / Ainda
ms: hora. / Tito / Nem
ms: bate. / Seabra / Mas
ms: lembro, houve

ms: teorias de costume
ms: apaixonado... / Tito / Apaixonado é
ms: a providência trouxe
ms: senhora... / Seabra / É
ms: engraçado. / Margarida / Como
ms: caso? / Seabra / O

ms: Ela respondeu... que
ms: respondeu? / Tito / Respondeu

ms: amei. / Margarida / Mas

ms: ocasião? / Tito / Não
ms: amor, era
ms: [folha 10] coração. / Seabra / Pior
ms: ti. / Tito / Eu
ms: sei! Se

ms: dissabores nem
ms: fortuna! / Margarida / No

ms: nada disso... / Tito / Não

ms: prefiro... / Seabra / Ficar
ms: conosco? Está

ms: sabido. / Tito / Não
ms: intenção. / Seabra / Mas
ms: ficar. / Tito / Mas
ms: Bragança... / Seabra / Pois
ms: comigo! / Tito / Insisto
ms: paz. / Seabra / Deixa-te
ms: disso! / Margarida / Fique! / Tito / Ficarei. / Margarida
ms: [folha 11] amanhã, depois

— Não tenho vocação, respondeu Tito. É puramente um caso de vocação. Quem a não tiver não se meta nisso, que é perder o tempo e o sossego. Desde muito tempo estou convencido disto.

— Ainda te não bateu a hora.

— Nem bate, disse Tito.

— Mas, se bem me lembro, disse Azevedo oferecendo-lhe um charuto, houve um dia em que fugiste às teorias do costume: andavas então apaixonado...

— Apaixonado, é engano. Houve um dia em que a Providência trouxe uma confirmação aos meus instintos solitários. Meti-me a pretender uma senhora...

— É verdade: foi um caso engraçado.

— Como foi o caso? perguntou Adelaide.

— O Tito viu em um baile uma rapariga. No dia seguinte apresenta-se em casa dela, e, sem mais nem menos, pede-lhe a mão. Ela responde... que te respondeu?

— Respondeu por escrito que eu era um tolo e me deixasse daquilo. Não disse positivamente tolo, mas vinha a dar na mesma. É preciso confessar que semelhante resposta não era própria. Voltei atrás e nunca mais amei.

— Mas amou naquela ocasião? perguntou Adelaide.

— Não sei se era amor, respondeu Tito, era uma coisa ... Mas note, isto foi há uns bons cinco anos. Daí para cá ninguém mais me fez bater o coração.

— Pior¹ para ti.

— Eu sei! disse Tito levantando os ombros. Se não tenho os gozos intensos do amor, não tenho nem os gozos íntimos do

D, E, F: tenho gozos íntimos do
B: dissabores nem

— No verdadeiro amor não há nada disso, disse sentenciosamente a mulher de Azevedo.

— Não há? Deixemos o assunto; eu podia fazer um discurso a propósito, mas prefiro...

— Ficar conosco, Azevedo atalhou-o. Está sabido.

— Não tenho essa intenção.

— Mas tenho eu. Hás de ficar.

— Mas se eu já mandei o criado tomar alojamento no hotel de Bragança...

— Pois manda contra-ordem. Fica comigo.

— Insisto em não perturbar a tua paz.

— Deixa-te disso!

— Fique! disse Adelaide.

— Ficarei.

— E amanhã, continuou Adelaide, depois de ter descansado, há de nos dizer qual é o segredo da isenção de que tanto se ufana.

¹ Optamos mais uma vez pela atualização da ortografia (*ms:* Seabra / Peor para; *C, D, E, F:* coração. / — Peior para).

ms: ufana. / Tito / Não
ms: segredo. / O

ms: visto... (A Margarida) Sabe o
ms: casca? / Margarida / Não. /
Tito / Pois

ms: explico. / Seabra / Ai

ms: Emília. / Cena 3ª. / Os
mesmos, Emília e o Coronel. /
Margarida / (Indo ao fundo) Viva,
Sr. ingrata, há três dias... /
Emília (depois de beijá-la) / E a
chuva? / Coronel / Minha
Senhora, Sr. Seabra... / Seabra (a
Emília) / D. Emília, vem achar-
me na maior satisfação. Tornei a
ver um amigo que há muito
andava em viagem. Tenho a [folha
12] honra de lho apresentar: é o
Sr. Tito Freitas. / Tito / Minha
senhora! (Emília fita-lhe os olhos por
algum tempo procurando recordar-se;
Tito sustenta o olhar de Emília com a
mais imperturbável serenidade)¹ /
Seabra (apresentando) / O Sr.
Aleixo Cupidov, coronel do
exército russo; o Sr. Tito Freitas...
Bem... (indo à porta da casa) Tragam
cadeiras... / Emília (a Margarida) /
Pois ainda hoje [p. 53]

— Não há segredo, disse Tito. O que há é isto.
Entre um amor que se oferece e... uma partida de voltarete,
não hesito, atiro-me ao voltarete. A propósito, Ernesto, sabes
que encontrei no Chile um famoso parceiro de voltarete? Fez
a casca mais temerária que tenho visto... sabe o que é uma
casca, minha senhora?

B, C, D, E:
hesito, atiro ao⁴

— Não, respondeu Adelaide.

— Pois eu lhe explico.

Azevedo olhou para fora e disse:

— Ai chega a D. Emília

Com efeito à porta do jardim parava uma senhora
dando o braço a um velho de cinquenta² anos.

D. Emília era uma moça a que se pode chamar
uma bela mulher; era alta na estatura e altiva de caráter³. O
amor que pudesse infundir seria por imposição. De suas
maneiras e das suas graças inspirava um não sei que de
rainha que dava vontade de levá-la a um trono.

Trajava com elegância e simplicidade. Ela tinha
essa elegância natural que é outra elegância diversa da
elegância dos enfeites, a propósito da qual já tive ocasião de
escrever esta máxima: "Que há pessoas elegantes, e pessoas
enfeitadas."

B, C, D, E:
propósito do
qual⁵

Olhos negros e rasgados, cheios de luz e de
grandeza, cabelos castanhos e abundantes, nariz reto como o
de Safo, boca vermelha e breve, faces de cetim, colo e braços
como os das estátuas, tais eram os traços da beleza de Emília.

Quanto ao velho que lhe dava o braço, era, como
disse, um homem de cinquenta anos. Era o que se chama em
português chão e rude, — um velho gaiteiro. Pintado,
espartilhado, via-se nele uma como que ruína do passado
reconstruída por mãos modernas, de modo a ter esse aspecto
bastardo que não é nem a austeridade da velhice, nem a
frescura da mocidade. Não havia dúvida de que o velho
devia ter sido um belo rapaz em seus tempos; mas
presentemente, se algumas conquistas tivesse feito, só podia
contentar-se com a lembrança delas.

D, E: os da
estátuas⁶

¹ No diálogo suprimido, a rubrica explicita os olhares trocados por Tito e Emília no reencontro. A rubrica, como o comentário na narrativa, sugere uma interpretação que acrescenta um elemento de conturbação à trama: a suspeita de que Tito e Emília já se conheciam e de que apenas distarçam o reconhecimento. No comentário acrescentado no folhetim, a cena está melhor "mostrada": o escritor alonga a rubrica por um parágrafo, enfatizando, na caracterização do desempenho das personagens/atores, as expressões faciais, os gestos. A serenidade e distância que Tito mantém serão os traços da máscara que a personagem vestirá ao longo de todo o conto até a resolução do conflito.

² Optamos novamente pela variante mais atual da palavra. A edição crítica da Comissão Machado de Assis — F — conservou a forma das três edições em vida do escritor ("cincoenta").

³ Nas edições em vida do escritor, essa palavra aparece sem acento e com "c" mudo ("character"), conforme ortografia de época. F atualizou sua ortografia acentuando-a ("carácter"). Atualizamos a grafia da palavra conforme norma atual.

⁴ A partir do manuscrito, corrigimos o erro que passou despercebido em todas as edições do conto em vida do escritor e também na edição crítica da Comissão Machado de Assis.

⁵ Corrigimos o erro do texto-base. Esse erro se repete nas outras três edições em vida do escritor, em B, D e E. A edição da Comissão Machado de Assis também o corrigiu, adotando como nós "propósito da qual".

⁶ Erro tipográfico de edição.

Quando Emília entrou no jardim todos se achavam de pé. A recém-chegada apertou a mão a Azevedo e foi beijar Adelaide. Ia sentar-se na cadeira que Azevedo lhe oferecera quando reparou em Tito que se achava a um lado.

Os dois cumprimentaram-se, mas com ar diferente. Tito parecia tranqüilo¹ e friamente polido; mas Emília, depois de cumprimentá-lo, conservou os olhos fitos nele, como que avocando uma memória do passado.²

Feitas as apresentações necessárias, e a Diogo Franco (é o nome do velho braceiro), todos tomaram assentos.

A primeira que falou foi Emília:

— Ainda hoje não vinha se não fosse a não vinha se não fosse a obsequiosidade do Sr. Diogo³.

Adelaide olhou para o velho e disse:

— O Sr. Diogo é uma maravilha.

Diogo empertigou-se⁴ e mumurou com certo tom de modéstia: C: certo tem de⁵

— Nem tanto, nem tanto.

— É, é, disse Emília. Não é talvez uma, porém duas maravilhas. Ah! sabes que me vai fazer um presente?

— Um presente! exclamou Azevedo.

— É verdade, continuou Emília, um presente que mandou vir da Europa e lá dos confins; recordações das suas viagens de adolescente...

Diogo estava radiante.

— É uma insignificância, disse ele olhando ternamente para Emília.

— Mas o que é? perguntou Adelaide.

— É... adivinhem? É um urso branco!

— Um urso branco!

— Deveras?

— Está para chegar, mas só ontem é que me deu notícia dele. Que amável lembrança!

ms: [folha 12] não vicia se

ms: Sr. coronel... / Margarida / O Sr. Coronel é

ms: maravilha. (*Chega um fãmulô com cadeiras, d'aspôe-nas e sai*) / Coronel / Nem

ms: tanto. / Emília / É

ms: é. Eu só tenho medo de uma coisa; é que suponham que me acho contratada vivandeira para o exército russo... / Coronel /

Quem suporia? / Seabra / Sentem-se, nada de cerimônias. / Emília / Sabem que o Sr. Coronel vai fazer-me um

ms: presente? / Seabra / — Ah! / Margarida / O que é? / [folha 13] Coronel / É

ms: insignificância, não vale a pena. / Emília / Então não acertam? É

ms: branco. / Seabra e Margarida / Um urso! / Emília / Está

ms: chegar, mas

¹ F conservou a forma sem trema das edições em vida do escritor. Preferimos atualizar a grafia dessa palavra conforme norma vigente.

² Esse é o comentário onde ocorre a primeira grande supressão de diálogos. O escriptor elimina as seis primeiras falas da cena 3. Por sua vez, o trecho acrescentado não é simplesmente a reescrita em prosa da rubrica de *ms*, nem se limita tão-somente a uma descrição da personagem com a função de estender o folhetim por mais alguns parágrafos. Esse comentário nos fornece detalhes sobre o prosseguimento da história, aos quais o leitor da revista terá acesso em pequenas dosagens. Na forma teatral, o leitor não encontra essas pistas tão freqüentemente. Isto porque Machado não as distribui ao longo da peça. Na comédia, a revelação da trama se concentra no momento da resolução do conflito, o que torna seu desfecho mais importante do que as penúncias que nele culminam.

³ Sobre a mudança do nome e da condição do velho apaixonado que faz corte à Emília, Raimundo Magalhães Júnior escreve as seguintes palavras no prefácio a *Contos sem data*: “O entusiasta da Polônia [...] fizera, na comédia, da personagem ridícula, um oficial russo, o coronel Aleixo Cupidov. Ao reescrever a história, como conto, ou já se haviam acalmado um pouco os ardores machadianos em relação à Polônia, ou caiu o autor em si, compreendendo quão arbitrária e pouco justificável seria a presença de tal militar na cidade de Petrópolis, fazendo a corte a uma viuvinha brasileira. Daí tê-lo nacionalizado e apaisanado. Nem mais russo, nem militar: um simples comendador, o comendador Diogo Franco [...]” (“Prefácio”. In: *Contos sem data*, op. cit., p. 17).

⁴ Em B, C, D, E, F, encontramos a forma “impertigou-se”. Optamos pela atualização da ortografia

⁵ Corrigimos o lapso tipográfico do texto-base.

ms: notícia... / Tito (*háison a Seabra*) / Com

voz baixa:

— Um urso! exclamou ainda Azevedo².
Tito inclinou-se ao ouvido do amigo, e disse em

— Com ele fazem dois.

— Diogo jubiloso pelo efeito que causava a notícia do presente, mas iludido no carácter desse efeito, disse³:

— Não vale a pena. É um urso que eu mandei vir; é verdade que eu pedi dos mais belos. Não sabem o que é um urso branco. Imaginem que é todo branco.

— Ah! disse Tito.

— É um animal admirável! tomou Diogo.

— Acho que sim, disse Tito. Ora imagina tu o que não será um urso branco que é todo branco. Que faz este sujeito? perguntou ele em seguida a Azevedo.

— Namora a Emília, tem cinquenta contos.⁴

— E ela?

— Não faz caso dele.

— Diz ela?

— E é verdade.

Enquanto os dois trocavam estas palavras, Diogo brincava com os sinetes do relógio e as duas senhoras conversavam⁵. Depois das últimas palavras entre Azevedo e Tito, Emília voltou-se para o marido de Adelaide e perguntou:⁶

— Dá-se isto, Sr. Azevedo? Então faz-se anos nesta casa e não me convidam?

ms: ele faz um par. / Margarida / Ora, um urso! / Coronel / Não ms: pena. Contudo mandei dizer que desejava dos ms: belos. Ah! não fazem idéia¹ do que ms: branco! Imaginem ms: branco! / Tito / Ah!... / Coronel / É ms: admirável! / Tito / Eu acho que ms: sim. (*A Seabra*) Ora vê tu, um ms: branco! (*Baixo*) Que ms: sujeito? / Seabra (*baixo*) / Namora ms: Emília, mas sem ser namorado. / Tito (*idem*) / Diz ms: ela? / Seabra (*idem*) / E

ms: verdade. / [folha 14] Emília (*respondendo a Margarida*) / Mas por que não me mandaste dizer? Dá-se esta, Sr. Seabra; então faz-se

ms: me mandam dizer? / Margarida / Mas

¹ No manuscrito, escoutramos a palavra grafada de acordo com sua forma mais antiga ("idéa"). Optamos novamente pela atualização da ortografia.

² No folhetim, Machado trabalha melhor a fala das quatro personagens. O autor as intercala com o que poderíamos chamar de pseudo-rubricas, atualizando a narrativa com o dado dramático. O resultado é um diálogo menos mecânico, sem interrupções abruptas. A interação entre as personagens também se modifica, tornando-se mais natural. Mesmo assim, o autor, que tem a pressa do folhetinista, não deixa de reaproveitar as falas do manuscrito que tem à mão. Neste trecho, a abrupta interrogação de Margarida é deslocada para algumas linhas à frente e reescrita como "Mas o que é?". Dessa forma, as falas de Azevedo e de Adelaide que mostravam curiosidade a respeito do presente não ocorrem mais uma imediatamente após à outra.

³ Como esse, vários comentários são acrescentados ao texto do folhetim. Neles o narrador fornece uma interpretação sobre o prosseguimento da história, a qual funcionará de guia a quem continua a leitura nos próximos números da revista: os comentários, dessa forma, abrem o caminho ao leitor, facilitando-lhe o trabalho. Nesta passagem mais especificamente, o narrador acrescenta um dado a mais à peça, que acentua o carácter ridículo, o aspecto bufão de Diogo.

⁴ Com o acréscimo da oração "tem cinquenta contos", o escritor abre espaço para uma nova razão que sustenta a amizade entre Emília e Diogo Freitas. Na peça, como veremos algumas cenas adiante, a viúva aceita a corte do coronel na falta de um outro que assumo este mesmo papel. No conto, a observação de Azevedo sobre a fortuna de comendador nos faz presumir que o interesse de Emília também é econômico. Emília ganha assim uma outra dimensão, a qual a coloca cada vez mais ao lado das figuras femininas mais conhecidas de Machado.

⁵ Com esta oração o escriptor acrescenta à cena uma descrição de três ações simultâneas: 1) Tito e Azevedo cochicham no fundo; 2) Diogo se distrai brincando com o relógio; 3) e, no primeiro plano, as duas senhoras conversam entre si. O objetivo desse acréscimo é melhorar a passagem entre as duas séries de diálogo que ele intercala. Enquanto, na primeira série, Tito e Seabra falavam em segredo sobre o coronel, na segunda, o novo tema da conversa é a festa de aniversário de Margarida. Como se vê, a mudança de assunto na mesma cena é muito abrupta. O escriptor tenta então suavizá-la no momento da reescrita. Por isso cria estas outras pequenas cenas, descritas resumidamente, que ocorrem ao mesmo tempo em que a cena principal.

⁶ Na narrativa, o escritor faz a transição utilizando de forma mais feliz do que na peça um recurso que é próprio do teatro. Ao descrever o movimento da personagem que introduz o novo assunto ("Emília voltou-se para o marido de Adelaide"), o narrador apenas muda a direção do foco. O assunto da festa brota assim do todo de uma situação que, no texto de teatro, não poderia se reproduzir no espaço físico do palco pela concomitância das cenas.

ms: chuva? / Emília / Anda lá,
maliciosa! Bem

ms: tais. / Seabra / Demais fez-se

ms: capucha! / Emília / Fosse o
que fosse *ms*: casa. / Tito? / O
coronel está com licença, não? /
Coronel / Estou, sim, senhor. /
Tito / Não tem saudades do
serviço? / Coronel / Podia ter,
mas há compensações... / Tito /
É verdade que os militares, por
gosto ou por costume, nas vagas
do serviço do exército, alistam-se
em outro exército, sem baixa de
posto, alféres quando são alféres,
coronéis quando são coronéis.
Tudo lhes corre mais fácil: é o
verdadeiro amor, o amor que
cheira a pelouro e morrião. Oh!
esse sim! / Coronel / Oh!... /
Tito / É verdade, não? / [folha
15] Coronel / Faz-se o que se
pode... / Emília (*a Tito*) / É
advogado? / Tito / Não sou coisa
alguma / Emília / Parece
advogado. / Tito / Oh! ainda não
sabes o que é? *ms*: amigo... Nem
digo, que tenho medo... / Emília
/ É coisa tão feia assim? / Tito /
Dizem, mas eu não creio. /
Emília / O

ms: então? / Margarida / É
ms: amar... Não
ms: voltarete. / Emília / Disse-te
ms: isso? / Tito / E
ms: repito. Mas
ms: não é por *ms*: elas é
ms: mais lhe posso
ms: desinteressada. / Emília / Se
ms: doença. / [folha 16] Tito / Há
ms: doença nem
ms: natureza: Uns aborrecem
ms: amores; agora

— Mas a chuva? disse Adelaide.

— Ingrata! Bem sabes que não há chuva em casos
tais.

— Demais, acrescentou Azevedo, fez-se a festa tão
à capucha.

— Fosse como fosse, eu sou de casa.

— É que a lua-de-mel continua apesar de cinco
meses³, disse Tito.

— Ai vens tu com os teus epigramas, disse
Azevedo.

— Ah! isso é mau, Sr. Tito!

— Tito? perguntou Emília a Adelaide em voz
baixa⁴.

— Sim.

— D. Emília não sabe ainda quem é o nosso amigo
Tito, disse Azevedo. Eu até tenho medo de dizê-lo.

— Então é muito feio o que tem para dizer?

— Talvez, disse Tito com indiferença.

— Muito feio! exclamou Adelaide.

— O que é então? perguntou Emília.

— É um homem incapaz de amar, continuou
Adelaide. Não pode haver maior indiferença para o amor...
Em resumo, prefere a um amor... o quê? um voltarete.

— Disse-te isso? perguntou Emília.

— E repito, disse Tito. Mas note bem, não por
elas, é por mim. Acredito que todas as mulheres sejam
credoras da minha adoração; mas eu é que sou feito de modo
que nada mais lhes posso conceder do que uma estima
desinteressada.

F: não é por

Emília olhou para o moço e disse:

— Se não é vaidade, é doença.

— Há de me perdoar, mas eu creio que não é
doença, nem vaidade. É natureza: uns aborrecem as laranjas,
outros aborrecem os amores; agora se o aborrecimento vem
por causa das cascas, não sei; o que é certo é que é assim.

¹ A seqüência de diálogos a seguir, em que se conversa sobre o serviço militar, é suprimida da reescrita em forma narrativa, devido à transformação do coronel no velho Diogo.

² Lapso do autor, corrigido no folhetim. A fala em que se fala de Tito à Emília não poderia ser pronunciada pelo próprio Tito. Na narrativa, ela passa a ser de Azevedo.

³ Deixando-se mais uma vez influenciar pelo manuscrito, o escriptor repete o mesmo erro de algumas páginas atrás. Galante de Sousa é quem anota o novo lapso: "Quis, no conto, modificar para três o tempo de lua de mel do casal, e assim o fez no início. Depois, levado pela redação da comédia, escreveu cinco onde devia ter posto três, fato explicável por ter sido o conto publicado fragmentariamente" ("Uma comédia de Machado de Assis", op. cit., p. 26).

⁴ Neste novo acréscimo é incongruente a surpresa com que Emília ouve o nome de Tito: a sua reação é a de quem ainda não teria sido apresentado ao rapaz. O escriptor parece então ter se esquecido de que as apresentações já haviam sido feitas no trecho que substitui, na narrativa, o diálogo de abertura da cena três: "Feitas as apresentações necessárias, e a Diogo Franco (é o nome do velho braseiro), todos tomaram assentos".

ms: assim. / Emília (a Margarida) /
É
ms: ferino! / Tito / Ferino
ms: eu? Sou

ms: minha / Seabra / Anda
ms: lá, o
ms: mudar. / Tito / Mas
ms: nove feitos! / Emília / Já

ms: nove? / Tito / Completei-os
ms: Páscoa. / Emília / Não
ms: parece. / Tito / São
ms: olhos... / Um correio (ao fundo)
/ Jornais da corte! (Seabra vai tomar
os jornais. Vai-se o correio) / Seabra /
Notícias do paquete. / Coronel
[folha 17] Coronel / Notícias do
paquete? Faz-me favor de um?
(Seabra dá-lhe um jornal) / Seabra /
Queres ler, Tito? / Tito / Já li.
Mas olha deixa-me ir tirar estas
botas e mandar chamar o meu
criado. / Seabra / Vamos.
Dispensam-nos por um instante?
/ Emília / Pois não! / Seabra /
Vamos. / Tito / Não tardo nada.
(Entram os dois em casa. O Coronel lê
as notícias com grandes gestos de
espanto) / Emília / Coronel, ao
lado da casa há um
caramanchãozinho, muito próprio
para leitura... / Coronel / Perdão,
minha senhora, eu bem sei que
faço mal, mas é que realmente o
paquete trouxe notícias
gravíssimas. / Emília / No
caramanchão! no caramanchão! /
Coronel / Não de perdoar, com

— É, ferino! disse Emília olhando para Adelaide.
— Ferino, eu? disse Tito levantando-se. Sou uma
seda, uma dama, um milagre de brandura... Dói-me, deveras,
que eu não possa estar na linha dos outros homens, e não
seja, como todos, propenso a receber as impressões
amorosas, mas que quer? a culpa não é minha.
— Anda lá, disse Azevedo, o tempo te há de
mudar.

— Mas quando? Tenho vinte e nove anos feitos!
— Já vinte e nove? perguntou Emília.
— Completei-os pela Páscoa.
— Não parece.
— São os seus bons olhos.

A conversa continuou por este modo, até que se
anunciou o jantar. Emília e Diogo tinham jantado, ficaram
apenas para fazer companhia ao casal Azevedo e a Tito, que
declarou desde o principio estar caindo de fome.

A conversa durante o jantar versou sobre coisas
indiferentes.

Quando se servia o café apareceu à porta um
criado do hotel em que morava Diogo; trazia uma carta para
este, com indicação no sobrescrito de que era urgente. Diogo
recebeu a carta, leu-a e pareceu mudar de cor. Todavia
continuou a tomar parte na conversa geral.¹ Aquela
circunstância, porém, deu lugar a que Adelaide perguntasse a
Emília:

D, E: que ou não?
B: homens e

B, C, D, E: nove
anos feito. / —
Já²

C, D, E: sobre
causas
indiferentes⁴

¹ Vemos aqui a substituição de dezesseis falas da comédia por este pequeno comentário do narrador. O trecho suprimido corresponde ao restante da folha 16 e toda a folha 17, ou seja, da entrada do "correio" até o fim da cena 3. A personagem "o correio" participa da ação anunciando a chegada do *Journal da corte*, o que desencadeia uma série de falas em que as personagens pedem licença para se retirar. Essa sexta personagem, cuja aparição só se dá na cena em questão, serve de exemplo dos vários malabarismos que o autor tem de fazer para cumprir com uma necessidade externa. Da mesma forma que o correio, as notícias que o paquete trouxe, consideradas gravíssimas pelo coronel, não têm nenhum outro reflexo na ação, porque o papel de ambos, das notícias do paquete e do jornal, é restrito ao cumprimento de uma exigência estrutural. Saindo Tito, Seabra e o coronel, as duas amigas têm oportunidade de ficarem sozinhas, na cena 4, e assim conversarem sobre assuntos que só dizem respeito às mulheres. O comentário substituído, além de quebrar novamente a estrutura seqüencial de cenas, acrescenta um novo elemento à narrativa que inicia o processo de distanciamento do tempo de representação do tempo narrado: o desenvolvimento da intriga no curso da rotina das personagens.

² Lapso tipográfico das duas edições de 1899.

³ Lapso tipográfico de todas as edições em vida do escritor. Corrigimos o texto-base adotando a mesma forma do manuscrito.

⁴ Nas edições em livro em vida do escritor, aparece todas as vezes "causas" ao invés de "cousas". Como sabemos que o texto da revista passou pelos olhos do autor antes de ter sido publicado em *Contos fluminenses*, podemos pensar que se trata aqui da substituição intencional de um signo por outro. Na ausência do manuscrito da versão do conto do volume de 1870, não podemos descartar, no entanto, a hipótese de que tal substituição seja, na verdade, um erro tipográfico. Optamos assim pela manutenção de "coisas", como na edição crítica da Comissão Machado de Assis.

licença... (a Emília) Não vai sem mim? / Emília / Conto com a sua obsequiosidade. / Coronel / Pois não! (Sai) / [folha 18] Cena 2. / Margarida, Emília / Margarida / Quando

ms: namorado? / Emília / Eu
ms: Sei lá! Mas, afinal
ms: paixão. / Margarida / Enfim
ms: passa da declaração
ms: semanal... / Emília / Não

ms: vezes a batalha em que ganhou o posto de coronel. Todo
ms: desejo, diz ele, é ver-se comigo em S. Petersburgo. Quando

ms: urso? / Margarida / Aceita. / Emília / Pois
ms: nada! / Margarida / Quer-me
ms: apaixonar... / [folha 19] Emília / Por

ms: urso? / Margarida / Não, pelo coronel. / Emília / Deixa-te disso... Ah! mas o original... o amigo de teu

ms: marido? Que me dizes ao vaidoso? Não se apaixonar! / Margarida / Talvez
ms: seja sincero... / Emília / Não

ms: fora... / Margarida / É

ms: dele... / Emília / Quanto

ms: lembro! / Margarida / Parece

ms: atrevimento. / Emília / Está
ms: claro... / Margarida / De
ms: ris? / Emília / Lembra-me
ms: este... Foi

ms: mês. Margarida, vi-o

ms: [folh 20] desprezei-o. / Margarida / Que ms: fizeste? / Emília / Ah ms: fiz. Fiz o que todas fazemos. Santa
ms: orgulhoso. / Margarida / Bem
ms: feito! / Emília / Não

— Quando te deixará este eterno namorado?

— Eu sei cá! respondeu Emília. Mas afinal de contas, não é mau homem. Tem aquela mania de me dizer no fim de todas as semanas que nutre por mim uma ardente paixão.

B: homem! Tem

— Enfim, se não passa de declaração semanal.

— Não passa. Tem a vantagem de ser um bruceiro infalível para a rua e um realejo menos mau dentro de casa. Já me contou umas cinqüenta vezes as batalhas amorosas em que entrou. Todo o seu desejo é acompanhar-me a uma viagem à roda do globo. Quando me fala nisto, se é à noite, e é quase sempre à noite, mando vir o chá, excelente meio de aplacar-lhe os ardores amorosos. Gosta do chá que se péla! Gosta tanto como de mim! Mas aquela do urso branco? E se realmente mandou vir um urso?

B, C, D, E: pela Gosta

— Aceita.

— Pois eu hei de sustentar um urso? Não me faltava mais nada!

Adelaide sorriu-se e disse:

— Quer me parecer que acabas por te apaixonar...

— Por quem? Pelo urso?

— Não, pelo Diogo.

Neste momento achavam-se as duas perto de uma janela. Tito conversava no sofá com Azevedo. Diogo refletia profundamente estendido numa poltrona.

Emília tinha os olhos em Tito. Depois de um silêncio, disse ela para Adelaide:

— Que achas ao tal amigo do teu marido? Parece um presumido. Nunca se apaixonou! É crível?

— Talvez seja verdade.

— Não acredito. Parece criança! Diz aquilo dos dentes para fora...

— É verdade que não tenho maior conhecimento dele...

— Quanto a mim, pareceu-me não ser estranha aquela cara... mas não me lembro!

— Parece ser sincero... mas dizer aquilo é já atrevimento.

— Está claro...

— De que te ris?

— Lembra-me um do mesmo gênero que este, disse Emília. Foi já há tempos. Andava sempre a gabar-se da sua isenção. Dizia que todas as mulheres eram para ele vasos da China: admirava-as e nada mais. Coitado! Caiu em menos de um mês. Adelaide, vi-o beijar-me a ponta dos sapatos... depois do que desprezei-o.

D: e ndaa mais

— Que fizeste?

— Ah! não sei o que fiz. Santa Astúcia foi quem operou o milagre. Vinguei o sexo e abati um orgulhoso.

— Bem feito.

ms: modas... / Margarida / Que
 ms: novo? / Emília / Muita
 ms: de passeio há
 ms: melhor. / Margarida / Para
 ms: mandar. / Emília / Por
 ms: quê? / Margarida / Quase
 ms: casa. / Emília / Nem
 ms: certeza! / Emília / [folha 21]
 Pois
 ms: Tito? / Margarida / Se
 ms: quiseses... / Emília / Pois
 ms: nervos! / Margarida / É-me
 ms: indiferente. / Emília / Mas
 ms: indigna? / Margarida / Pouco.
 / És
 ms: feliz. / Margarida / Que
 ms: fosse já casada
 ms: coisas... / Emília / Nem
 ms: que diz
 ms: calma! Que indiferença! /
 Margarida / É
 ms: mau! / Emília / Merecia
 ms: castigo... / Margarida /
 Merecia
 ms: castigá-lo? / [folha 22] Emília
 / Não
 ms: pena. / Margarida / Mas
 ms: outro. / Emília / Sim
 ms: pena. / Margarida /
 Dissimulada! / Emília (rindo) /
 Por
 ms: isso? / Margarida / Porque
 ms: uma vingança nova... / Emília
 / Eu
 ms: Ora, qual! / Margarida / Que
 ms: crime... / Emília / Não
 ms: mas... Veremos! / Margarida /
 Ah! Serás capaz? / Emília (com um
 olhar de orgulho) / Capaz? /
 Margarida / Beijar-te-á

— Não era menos do que este. Mas falemos de coisas sérias... Recebi as folhas francesas de modas...
 — Que há de novo?
 — Muita coisa. Amanhã tas mandarei. Repara em um novo corte de mangas. É lindíssimo. Já mandei encomendas para a corte. Em artigos de passeios há fartura e do melhor.
 — Para mim quase que é inútil mandar.
 — Por quê?
 — Quase nunca saio de casa.
 — Nem ao menos irás jantar comigo no dia de ano bom?
 — Oh! com toda a certeza!
 — Pois vá... Ah! irá o homem? O Sr. Tito?
 — Se estiver cá... e quiseses...
 — Pois que vá, não faz mal... Saberei contê-lo... Creio que não será sempre tão... incivil. Nem sei como podes ficar com esse sangue-frio! A mim faz-me mal aos nervos!
 — É-me indiferente.
 — Mas a injúria ao sexo... não te indigna?
 — Pouco.
 — És feliz.
 — Que queres que eu faça a um homem que diz aquilo? Se não fosse casada era possível que me indignasse mais. Se fosse livre era provável que lhe fizesse o que fizeste ao outro. Mas eu não posso cuidar dessas coisas...
 — Nem ouvindo a preferência do voltarete? Pôr-nos abaixo da dama de copas! E o ar com que ele diz aquilo! Que calma, que indiferença!
 — É mau! é mau!
 — Merecia castigo...
 — Merecia. Queres tu castigá-lo?
 Emília fez um gesto de desdém e disse:
 — Não vale a pena.
 — Mas tu castigaste o outro.
 — Sim... mas não vale a pena.
 — Dissimulada!
 — Por que dizes isso?
 — Porque já te vejo meia tentada a uma nova vingança...
 — Eu? Ora qual!
 — Que tem? Não é crime...
 — Não é, de certo; mas... veremos.
 — Ah! serás capaz?
 — Capaz? disse Emília com um gesto de orgulho ofendido.

D, E: coisa.
 Amanhã tas!
 D, E: ano bom! /
 — Oh F: ano-bom! / — Oh

1 Erro tipográfico de edição.

ms: ponta dos sapatos? / Emília /
(apontando com o leque para o pé) E

ms: estes. / Margarida / Ai vem o
homem! (Tito aparece à porta da casa)

/ Cena 5². / Tito, Emília,
Margarida / Tito (parando à porta)

/ Não é segredo? / Emília /
Qual! Pode vir. / Margarida /

Descansou mais? / Tito / Pois
não! Onde está o coronel? /

Emília / Está lendo as folhas da
Corte. / Tito / Coitado do

coronel! / Emília / Coitado por
quê? / Tito / Talvez em breve

tenha de voltar para o exército. É
duro. Quando a gente se afaz a

certos lugares e certos hábitos lá
lhe custa a mudar... Mas a força

maior... Não
ms: o fumo? / Emília / Não,
senhor! / Tito / Então posso

ms: fumar?... / Margarida / Pode./
Tito / É

ms: invenção! / [folha 24] Emília /
Dizem

ms: amorosos. / Tito / Isso

ms: homo: reduzindo-se a pouco
pouco

ms: Mas aqui estou

ms: a aborrecê-las com

ms: dissertação aborrecida... Hão

ms: descuido (Ficando o olhar em

Emília) Ora ms: eu vou

ms: desconfiando; V. Ex. olha-me
com uns olhos

— Beijar-te-á ele a ponta do sapato?

— Emília ficou silenciosa por alguns momentos;
depois apontando com o leque para a botina que lhe calçava o pé, disse: D, E: calçava a pé³

— E hão de ser estes.¹

Emília e Adelaide se dirigiram para o lado em que se achavam os homens. Tito, que parecia conversar intimamente com Azevedo, interrompeu a conversa para dar atenção às senhoras². Diogo continuava mergulhado na sua meditação.

— Então o que é isso, Sr. Diogo? perguntou Tito.
Está meditando?

— Ah! perdão, estava distraído!

— Coitado! disse Tito baixo a Azevedo.

Depois, voltando-se para as senhoras:

— Não as incomoda o charuto?

— Não senhor, disse Emília.

— Então, posso continuar a fumar?

— Pode, disse Adelaide.

— É um mau vício, mas é o meu único vício.

Quando fumo parece que aspiro a eternidade. Erlevo-me todo e mudo de ser. Divina invenção!

— Dizem que é excelente para os desgostos amorosos, disse Emília com intenção.

— Isso não sei. Mas não é só isto. Depois da invenção do fumo não há solidão possível. É a melhor companhia deste mundo. Demais, o charuto é um verdadeiro *Memento homo*: convertendo-se pouco a pouco em cinzas, vai lembrando ao homem o fim real e infalível de todas as coisas: é o aviso filosófico, é a sentença fúnebre que nos acompanha em toda a parte. Já é um grande progresso...³ Mas estou eu a aborrecer com uma dissertação tão pesada. Hão de desculpar... que foi descuido. Ora, a falar a verdade, eu já vou desconfiando; Vossa Excelência olha com olhos tão singulares...

¹ Percebemos que história de "Linha reta e linha curva" não só segue de muito próximo o desenvolvimento da história de *As farras caudinas*, mas também conserva muitas características próprias ao gênero dramático. A narrativa, como a peça, é o resultado do agenciamento de um número de ações encadeadas de tal forma que o interesse central da trama sempre se mantém no mesmo conflito. A trama é montada a partir da dissimetria entre o impasse amoroso e o que seria a forma ideal de se viver em sociedade, ou seja, no casamento. O par que representa o equilíbrio inicial, que a dupla Tito e Emília vem destruir, é Seabra e Margarida (Ernesto e Adelaide, na narrativa). O conflito, por sua vez, se mantém somente enquanto a harmonia amorosa não for reestabelecida, ou seja, durante o tempo em que as personagens representam o papel destinado a cada uma no jogo de conquista estabelecido nessas primeiras páginas.

² A entrada em cena de Tito, anunciada na última fala da cena 4 ("Ai vem o homem", folha 22), é substituída pelo parágrafo em questão. O comentário do narrador acrescido prepara a situação cênica seguinte, que é aproveitada da comédia: a marcação da entrada da personagem é substituída pela descrição do deslocamento das personagens dentro do "palco".

³ "... também Pinheiro, na comédia *O protocolo* (cena XI), dá-se a construir metáforas sobre o charuto, comparando-o com o coração, que 'ambos se queimam e se desfazem em cinzas...'." (GOMES Eugênio. "Peça desconhecida de Machado de Assis", op. cit.)

⁴ Lapsos tipográficos das duas edições de 1899.

<i>ms:</i> singulares. / Emília / Não	Emília, a quem era dirigida a palavra, respondeu:	<i>D, E:</i> singulares... / Emílio, ²
<i>ms:</i> meus. / Tito / Penso	— Não sei se são singulares, mas são os meus.	<i>D:</i> se não singulares ³
<i>ms:</i> talvez V. Ex. a	— Penso que não são os do costume. Está talvez Vossa Excelência a dizer consigo que eu sou um esquisito, um singular, um...	
<i>ms:</i> um... / Emília / Um	— Um vaidoso, é verdade.	
<i>ms:</i> verdade. / [folha 25] Tito / Sétimo <i>ms:</i> não levantarás falsos	— Sétimo mandamento: não levantar falsos	
<i>ms:</i> testemunhos. / Emília / Falsos	testemunhos.	
<i>ms:</i> mandamento. / Tito / Não	— Falsos, diz o mandamento.	
<i>ms:</i> vaidoso? / Emília / Ah!	— Não me dirá em que sou eu vaidoso?	
<i>ms:</i> eu. / Tito / Por	— Ah! a isso não respondo eu.	
<i>ms:</i> quer? / Emília / Porque...	— Por que não quer?	
	— Porque... não sei. É uma coisa que se sente, mas que se não pode descobrir. Respira-lhe a vaidade em tudo: no olhar, na palavra, no gesto... mas não se atina com a verdadeira origem de tal doença.	
<i>ms:</i> doença. / Tito / É	— É pena. Eu tinha grande prazer em ouvir da sua boca o diagnóstico da minha doença. Em compensação pode ouvir da minha o diagnóstico da sua... A sua doença é... Digo?	
<i>ms:</i> Digo? / Emília / Pode	— Pode dizer.	
<i>ms:</i> dizer. / Tito / É	— É um despeitozinho.	
<i>ms:</i> despeitozinho. / Emília / Deveras?	— Deveras?	
<i>ms:</i> Deveras? / Tito / Despeito	— Vamos ver isso, disse Azevedo rindo-se ¹ . Tito continuou:	
	— Despeito pelo que eu disse há pouco.	
<i>ms:</i> pouco. / Emília (<i>rindo</i>) / Puro	— Puro engano! disse Emília rindo-se.	
<i>ms:</i> engano! / [folha 26] Tito / É	— É com toda a certeza. Mas é tudo gratuito. Eu	
<i>ms:</i> com certeza	não tenho culpa de coisa alguma. A natureza é que me fez assim.	
<i>ms:</i> assim. / Emília / Só	— Só a natureza?	
<i>ms:</i> a natureza? / Tito / E	— E um tanto de estudo. Ora, vou expor-lhe as	
<i>ms:</i> vou desfiar-lhe as	minhas razões. Veja se posso amar ou pretender: primeiro,	
<i>ms:</i> pretender a amar: 1º não	não sou bonito...	
<i>ms:</i> bonito... / Emília / Oh!... /	— Oh!... disse Emília.	
Tito / Agradeço	— Agradeço o protesto, mas continuo na mesma	
<i>ms:</i> sou. / Oh! / Tito (<i>depois de</i>	opinião: não sou bonito, não sou...	
<i>inclinar-se</i>) / 2º Não sou	— Oh! disse Adelaide.	

¹ A fala acrescentada mostra que Azevedo aposta no conflito.

² Erro tipográfico das duas edições de 1899.

³ Erro tipográfico da primeira edição de 1899.

ms: curiosidade; 3º Não sou
ms: amorosas, a *ms:* virtude; 4º,
 finalmente, não
ms: defeitos, pretendesse *ms:* amar,
 caía na maior
ms: indústria; veja se se pode
 fazer de mim um Werther... /
 Margarida / Emília
ms: sincero. / Emília / [folha 27]
 Acreditas? / Tito / Sincero
ms: verdade. / Emília / Em

ms: isso? / Tito / Ah! nada! nada!
 / Emília / O que farei é lamentar
 aquela que cair na desgraça de
 pretender tão duro coração... se
 alguma houver. / Tito / Eu creio
 que não há. (*Entra um criado e vai
 falar a Margarida*): / Emília / Pois
 é o mais que posso fazer... /
 Margarida / Dão-me licença por
 alguns minutos... Volto já. /
 Emília / Não te demores. /
 Margarida / Ficas? / Emília /
 Fico. Creio que não há receio... /
 Tito / Ora, receio... (*Margarida
 entra em casa, o criado sai pelo fundo*) /
 [folha 28] Cena 6ª. / Tito, Emília
 / Emília / Há [p. 66]

— Segundo: não sou curioso, e o amor, se o
 reduzimos às suas verdadeiras proporções, não passa de
 uma curiosidade; terceiro: não sou paciente, e nas conquistas
 amorosas a paciência é a principal virtude; quarto, finalmente:
 não sou idiota, porque, se com todos estes defeitos
 pretendesse amar, mostraria a maior falta de razão. Aqui está
 o que eu sou por natural e por indústria².

— Emília, parece que é sincero.

— Acreditas?

— Sincero como a verdade, disse Tito.

— Em último caso, seja ou não seja sincero, que
 tenho eu com isso?

— Eu creio que nada, disse Tito.

B: amar, cabia a³
 maior
 B: indústria veja
 se se pode fazer
 de mim um
 Werther... /
 Emília

B: Tito. / JOB. /
 — *Continuar-se-á*
 — / [Jornal das
 famílias, novembro
 de 1865, p. 321-
 329] Linha Reta e
 Linha Curva / —
 Continuação — /
 II

¹ O criado tem o mesmo papel que o correio da cena 3, ato I. Ele dá motivo para que Margarida saia do palco, permitindo que Emília e Tito fiquem sozinhos. Novamente o princípio formal de elaboração de cena foi respeitado: Machado, nesta peça, determina a passagem de uma cena para outra com a entrada e saída de personagens. Essas últimas falas da cena 3 não serão aproveitadas no texto narrativo.

² A comparação de Tito a Werther desaparece da versão da narrativa em livro.

³ Na versão narrativa do *Jornal das famílias* (B), ao invés de “caía”, encontramos a palavra “cabia” não seguida de preposição. Este é provavelmente um erro de edição, e não substituição, uma vez que a grafia das duas palavras naquela época era muito parecida. O que ocorreu então foi a troca do “h” mudo de “cahia” por um “b”.

No dia seguinte àquele em que se passaram as cenas descritas no capítulo anterior, entendeu o céu que devia regar com as suas lágrimas o solo da formosa Petrópolis².

Tito, que destinava esse dia a ver toda a cidade, foi obrigado a conservar-se em casa³. Era um amigo que não incomodava, porque quando era demais sabia escapar-se discretamente, e quando o não era, tomava-se o mais delicioso dos companheiros.

Tito sabia juntar muita jovialidade a muita delicadeza; sabia fazer rir sem saltar fora das conveniências. Acrescia que, voltando de uma longa e pitoresca viagem, trazia as algibeiras da memória (deixem passar a frase) cheias de vivas reminiscências. Tinha feito uma viagem de poeta e não peralvilho. Soube ver e sabia contar. Estas duas qualidades, indispensáveis ao viajante, por desgraça são as mais raras. A maioria das pessoas que viajam nem sabem ver, nem sabem contar.

Tito tinha andado por todas as repúblicas do mar Pacífico, tinha vivido no México e em alguns Estados americanos. Tinha depois ido à Europa no paquete da linha de New York. Viu Londres e Paris. Foi à Espanha, onde viveu a vida de Almaguerra, dando serenatas às janelas das Rosinas de hoje. Trouxe de lá alguns leques e mantilhas. Passou à Itália e levantou o espírito à altura das recordações da arte clássica. Viu a sombra de Dante nas ruas de Florença; viu as almas dos doges pairando saudosas sobre as águas viúvas do mar Adriático; a terra de Rafael, de Virgílio e Miguel Ângelo foi para ele uma fonte viva de recordações do passado e de impressões para o futuro. Foi à Grécia, onde soube evocar o espírito das gerações extintas que deram ao gênio da arte e da poesia um fulgor que atravessou as sombras dos séculos.

¹ Primeiro acréscimo devido ao corte de jornal.

² Se até agora a narrativa acompanhava a seqüência temporal da comédia, mantendo-se dentro do limite do dia em que a ação do primeiro ato se desenvolve, a abertura do novo capítulo altera o relógio dos acontecimentos da história. O tempo daqui em diante não acompanha mais o ritmo que a cena realista imita do cotidiano. O relato ganha mobilidade em direção ao futuro e em direção ao passado, uma vez que incorpora o *flash-back*, ao mesmo tempo em que se estende por vários dias. Isto não significa que a marcação temporal ganhará mais liberdade de flutuação. Vemos que ocorrerá exatamente o contrário: o escriptor tenta amarrar os comentários e os episódios acrescentados aos diálogos aproveitados na matemática dos dias somados.

³ O leitor depois de virar a última página do folheto de novembro, descansa por um mês, e, quando abre o próximo número da revista, para ler a continuação do conto, encontra as personagens também descansadas, preparadas para enfrentar um dia de chuva. Isto quer dizer que cada novo capítulo pressupõe a transposição do tempo de intervalo entre uma seqüência e outra da narrativa para o interior da própria história.

Viajou ainda mais o nosso herói, e tudo viu com olhos de quem sabe ver e tudo contava com alma de quem sabe contar¹. Azevedo e Adelaide passavam horas esquecidas.

— Do amor, dizia ele, eu só sei que é uma palavra de quatro letras, um tanto eufônica, é verdade, mas nuncia de lutas e desgraças. Os bons amores são cheios de felicidade, porque têm a virtude de não alçarem olhos para as estrelas do céu; contentam-se com ceias² à meia-noite e alguns passeios a cavalo ou por mar.

B: mas cheia de
B: desgraças.
Aqueles amores
eram cheios
B: porque tinham
a B: céu;
contentavam-se
com

Esta era a linguagem constante de Tito. Expressava ela a verdade, ou era uma linguagem de convenção? Todos acreditavam que a verdade estava na primeira hipótese, até porque essa era de acordo com o espírito jovial e folgazão de Tito.

No primeiro dia da residência de Tito em Petrópolis, a chuva, como disse acima, impediu que os diversos personagens desta história se encontrassem. Cada qual ficou na sua casa. Mas o dia imediato foi mais benigno; Tito aproveitou o bom tempo para ir ver a risonha cidade da serra. Azevedo e Adelaide quiseram acompanhá-lo; mandaram aparelhar três ginetes próprios para o ligeiro passeio.

Na volta foram visitar Emília. Durou poucos minutos a visita. A bela viúva recebeu-os com graça e cortesia de princesa. Era a primeira vez que Tito lá ia; e fosse por isso, ou por outra circunstância, foi ele quem mereceu as principais atenções da dona da casa.

Diogo, que então fazia a sua centésima declaração de amor a Emília, e a quem Emília acabava de oferecer uma chavena de chá, não viu com bons olhos a demasiada atenção que o viajante merecia da dama dos seus pensamentos. Essa, e talvez outras circunstâncias, faziam com que o velho Adônis assistisse à conversação com a cara fechada.

¹ Inclusão de comentário que conta as andanças de Tito pelo mundo. A decepção amorosa que Tito sofrera há “uns bons cinco anos” o transformou num melancólico, como os imortais de outros dois contos machadianos. Diante do fastio de uma vida sem fim, Rui de Leão corre o mundo, se envolve em grandes paixões e exerce vários ofícios no correr dos anos. Cansado de peregrinar, também retorna ao Brasil em busca do antídoto contra a imortalidade. Tito também viaja para se curar de uma desilusão — no seu caso, amorosa — e retorna à corte mais forte ainda em suas convicções sobre a amargura do amor. Essa aproximação nos permite, em primeiro lugar, estabelecer um tipo recorrente nos contos de Machado e, em segundo lugar, apontar o reaproveitamento de traços da personagem em escritos futuros. Isto fica ainda mais evidente diante do fato de que Rui de Leão é protagonista de dois contos: do conto publicado no *Jornal das famílias*, em 1872, com o nome da personagem e da versão escrita posteriormente para *A Estação*, 1882, a qual se chama “O imortal”.

² Optamos pela forma “ceias”, ortografia vigente da palavra. Em B, C, D, E, encontramos “cêas”; em F, a Comissão Machado de Assis adotou a forma “ceas”.

³ A substituição da palavra nas edições em livro se deve possivelmente ao cuidado em evitar repetição do adjetivo.

À despedida Emília ofereceu a casa a Tito, com a declaração de que teria a mesma satisfação em recebê-lo muitas vezes. Tito aceitou cavalheiramente o oferecimento; feito o que, saíram todos.

Cinco dias depois desta visita Emília foi à casa de Adelaide¹. Tito não estava presente; andava a passeio. Azevedo tinha saído para um negócio, mas voltou daí a alguns minutos. Quando, depois de uma hora de conversa, Emília já de pé preparava-se para voltar à casa, entrou Tito.

— Ia sair quando entrou, disse Emília. Parece que nos contrariamos em tudo.

— Não é por minha vontade, respondeu Tito; pelo contrário, meu desejo é não contrariar pessoa alguma, e portanto não contrariar Vossa Excelência.

— Não parece.

— Por quê?

Emília sorriu e disse com uma inflexão de censura:

— Sabe que me daria prazer se se utilizasse do oferecimento de minha casa; ainda se não utilizou. Foi esquecimento? C, D, E, F: se utilizasse²

— Foi.

— É muito amável...

— Sou muito franco. Eu sei que Vossa Excelência preferia uma delicada mentira; mas eu não conheço nada mais delicado que a verdade. E: Foi / — E muito³

Emília sorriu.

Nesse momento entrou Diogo.

— Ia sair, D. Emília? perguntou ele.

— Esperava o seu braço.

— Aqui o tem.

Emília despediu-se de Azevedo e de Adelaide. Quanto a Tito, no momento em que ele curvava-se respeitosamente, Emília disse-lhe com a maior placidez da alma: B: Azevedo, de

— Há alguém tão delicado como a verdade: é o Sr Diogo. Espero dizer o mesmo...

— De mim? interrompeu Tito. Amanhã mesmo.

Emília saiu pelo braço de Diogo.

¹ O conto só se liberta da rigidez e da limitação da representação no palco nos trechos narrados. Os episódios mostrados, mesmo aqueles que não nasceram do aproveitamento dos diálogos da peça, dependem da estrutura fixa do cenário. Este é o caso da visita de Emília à Adelaide, cinco dias após a grande chuva.

² Optamos pela forma reflexiva do verbo, adotando então a variante de B. Uma vez que o verbo "utilizar-se", reflexivo, vem adiante na mesma frase em todas as lições, consideramos a forma não reflexiva como erro repetido em todas as edições em livro, em vida do escritor, e conservado na edição da Comissão Machado de Assis.

³ Lapso tipográfico de edição.

No dia seguinte, com efeito, Tito foi à casa de Emília. Ela o esperava com certa impaciência. Como não soubesse a hora em que ele devia apresentar-se lá, a bela viúva esperou-o a todos os momentos, desde manhã. Só ao cair da tarde é que Tito dignou-se aparecer¹.

Emília morava com uma tia velha. Era uma boa senhora, amiga da sobrinha, e inteiramente escrava da sua vontade. Isto quer dizer que não havia em Emília o menor receio que a boa tia não assinasse de antemão².

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 mobiliada e adornada com gosto. Móveis leves, elegantes e ricos; quadros finíssimos, estatuetas copiadas³ 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, dir-te-ei quem és.

Mas o primeiro quarto de hora correu sem que aparecesse viva alma, nem que se ouvisse rumor de natureza alguma. Tito começou a impacientar-se. Já sabemos que espírito brusco era ele, apesar da suprema delicadeza que todos lhe reconheciam. Parece, porém, que a sua rudeza, quase sempre exercida contra Emília, era antes estudada que natural. O que é certo é que no fim de meia hora, aborrecido pela demora, Tito murmurou consigo:

— Quer tomar desforra!

B: menor desejo
que C: menor
receio que⁴

C: ricos; quatro
finíssimos

D, E, F: ricos;
quatro finíssimos
estatuetas

copiadas

F: de Herard,
tudo

D, E: quarto do
hora⁵

D, E: começou o
impacientar-se⁶

¹ A ação é novamente deslocada para a casa de Emília, ou seja, do cenário onde ela originalmente se desenrola para o novo cenário (que será, na peça, o do ato 2).

² A história ganha uma nova personagem nesse acréscimo. Como o correio e o criado na comédia, a atuação da tia de Emília na narrativa é muito limitada. Podemos comparar os três figurantes, porque nenhum deles constitui uma personagem plena. Da mesma forma que a entrada do criado e do correio em cena cumpre com uma necessidade estrutural, externa ao conflito da comédia, a tia de Emília — que nem ganha um nome — aparece sempre associada à casa onde vive com a sobrinha. Nenhum dos três, além do mais, ganham voz nos diálogos: o correio e o criado são elementos da rubrica, e a tia só existe nos comentários do narrador. São três os adjetivos com que ele a descreve: a velha é uma *boa* senhora, *amiga* da sobrinha e *escrava* da sua vontade — os quais nos revelam muito mais sobre o caráter de Emília do que da própria personagem descrita. A velha desta forma existe em função da sobrinha.

³ Optamos pela forma em que o trecho se encontra em B. O erro tipográfico em C motivou a mudança da seqüência de “quadros finíssimos, estatuetas”, de B, para “quatro finíssimas estatuetas”, em D e E, fazendo desaparecer um dos sintagmas que se encontravam coordenados na seqüência: “quadros finíssimos”. Em D e E, “quatro” — de C — foi substituído por “quatro”, e o adjetivo que antes qualificava “quadros” passou a concordar em gênero com “estatuetas”. Parece-me, no entanto, que tanto esse parágrafo quanto o seguinte foram pensados em função da cena 6, que será incorporada a seguir. Em certo momento do diálogo da comédia — folha 31 —, Emília menciona as gravuras que tem em sua sala. São então estas gravuras mencionadas no diálogo da peça que motivam o escriptor a descrever, no acréscimo de abertura do capítulo 2, os quadros (ou gravuras) aos quais as personagens voltarão a se referir.

⁴ Corrigimos o erro tipográfico do texto-base.

⁵ Lapso tipográfico das duas edições de 1899.

⁶ Lapso tipográfico das duas edições de 1899.

E tomando o chapéu que havia posto numa cadeira ia dirigindo-se para a porta quando ouviu um farfalhar de sedas. Voltou a cabeça; Emília entrava.

— Fugia?

— É verdade.

— Perdoe a demora.

— Não há que perdoar; não podia vir, era natural que fosse por algum motivo sério. Quanto a mim não tenho igualmente de que pedir perdão. Esperei, estava cansado, voltaria em outra ocasião. Tudo isto é natural.

Emília ofereceu uma cadeira a Tito e sentou-se num sofá.

— Realmente, disse ela acomodando o balão, o Sr. Tito é um homem original.

— É a minha glória. Não imagina como eu aborreço as cópias. Fazer o que muita gente faz, que mérito há nisso? Não nasci para esses trabalhos de imitação.

— Já uma coisa fez como muita gente.

— Qual foi?

— Prometeu-me ontem esta visita e veio cumprir a promessa.

— Ah! minha senhora, não lance isto à conta das minhas virtudes. Podia não vir; vim, não foi vontade, foi... *D, E, F: vim; não acaso.*

— Em todo caso, agradeço-lhe.

— É o meio de me fechar a sua porta.

— Por quê?

— Porque eu não me dou com esses agradecimentos; nem creio mesmo que eles possam acrescentar nada à minha admiração pela pessoa de Vossa Excelência. Fui visitar muitas vezes as estátuas dos museus da Europa, mas se elas se lembrassem de me agradecer um dia, dou-lhe a minha palavra que não voltava lá.

A estas palavras seguiu-se um silêncio de alguns segundos¹.

Emília foi quem falou primeiro.

— Há muito tempo que se dá com o marido de Adelaide?²

ms: de Margarida? / Tito / Desde

— Desde criança, respondeu Tito.

ms: criança / Emília / Ah!

— Ah! foi criança?

ms: criança?... / Tito / Ainda

— Ainda hoje sou.

¹ A transição do trecho narrado para o diálogo da cena 6 que será incorporado é feita através suspensão da ação: as personagens ficam mudas por um instante. As primeiras palavras a serem pronunciadas depois do curto silêncio já fazem parte das falas aproveitadas da comédia.

² O diálogo dessa cena sai de seu cenário original — do jardim da casa dos Seabra — e é reaproveitado para dar continuação à conversa na casa de Emília, oito dias depois do primeiro encontro da viúva e Tito (capítulo I). Como a linearidade do conto não é mais a da seqüência das cenas, o escriptor precisará adaptá-la ao novo espaço e tempo.

- ms: sou. / Emília (saltando ao sério)* / É — É exatamente o tempo das minhas relações com Adelaide. Nunca me arrependi.
- ms: com ela. Nunca* — Nem eu.
- ms: arrependi. / Tito / Nem* — Houve um tempo, prosseguiu Emília, em que
- ms: eu. / Emília / Houve* estivemos separadas; mas isso não trouxe alguma mudança às
- ms: tempo em* nossas relações. Foi no tempo do meu primeiro casamento.
- ms: casamento. / Tito / Ah* — Ah! foi casada duas vezes?
- ms: vezes? / Emília / Em* — Em dois anos.
- ms: anos. / Tito / E* — E por que enviuvou da primeira?
- ms: primeira? / Emília / Porque* — Porque meu marido morreu, disse Emília rindo-se.
- ms: morreu. / Tito / Mas* — Mas eu pergunto outra coisa. Por que se fez
- ms: [folha 29] casada. / Emília / De* Creio que poderia continuar casada.
- ms: modo? / Tito / Ficando* — De que modo? perguntou Emília com espanto.
- ms: mundo. / Emília / Realmente,* — Ficando mulher do finado. Se o amor acaba na
- o* sepultura acho que não vale a pena de procurá-lo neste
- ms: comum! / Tito / Um* mundo. — Realmente o Sr. Tito é um espírito fora do
- ms: tanto. / Emília / É* comum. — Um tanto. *D, E: não importa essas*
- ms: exigências de eterna* — É preciso que o seja para desconhecer que a
- ms: que morreram sem* nossa vida não comporta essas exigências da eterna
- ms: Agora, é* fidelidade. E demais, pode-se conservar a lembrança dos que
- ms: singulares... / Tito / Não* morrem sem renunciar às condições da nossa existência.
- ms: meus. / Emília / Então acha* Agora é que eu lhe pergunto por que me olha com olhos tão
- ms: bigamia? / Tito / Eu* singulares?... — Não sei se são singulares, mas são os meus.
- ms: amores. / Emília / Sou* — Então, acha que eu cometi uma bigamia?
- ms: ouvidos. / Tito / Eu* — Eu não acho nada. Ora, deixe-me dizer-lhe a
- ms: fidelidade. / [folha 30] Emília* última razão da minha incapacidade para os amores¹.
- / Em* — Sou toda ouvidos.
- ms: absoluto? / Tito / Em* — Eu não creio na fidelidade.
- ms: absoluto. / Emília / Muito* — Em absoluto?
- ms: obrigada! / Tito / Ah* — Em absoluto.
- Muito obrigada.

¹ "... há, no conto, certos dizeres pouco adequados às situações. Assim, na comédia, enquanto se acham todos no jardim da casa de Azevedo, Tito expõe a Emília as razões pelas quais se julga incapaz para amar. Menciona cinco motivos: os quatro primeiros na 5ª cena, e o último na 6ª cena, ambas do primeiro ato. Isso num diálogo de poucos minutos, ininterrupto. [...] No conto, os quatro primeiros motivos são ditos na casa de Azevedo, e o último, oito dias depois, em casa de Emília. O autor conservou, para a exposição da última razão, as mesmas palavras que usou na comédia, sem procurar reatar o assunto, isto é, sem que Tito faça a menor referência aos motivos anteriores, expostos oito dias antes". (SOUSA Galante de. "Uma comédia de Machado de Assis", op. cit., p. 27)

<i>ms</i> : mas, era	— Ah! eu sei que isto não é delicado; mas em primeiro lugar, eu tenho a coragem das minhas opiniões, e em segundo foi Vossa Excelência quem me provocou. É infelizmente verdade, eu não creio nos amores leais e eternos. Quero fazê-la minha confidente. Houve um dia em que eu tentei amar; concentrei todas as forças vivas do meu coração; dispus-me a reunir o meu orgulho e a minha ilusão na cabeça do objeto amado. Que lição mestra! O objeto amado, depois de me alimentar as esperanças, casou-se com outro que não era nem mais bonito, nem mais amante.
<i>ms</i> : segundo, foi V. Ex. quem	— Que prova disso? perguntou a viúva.
<i>ms</i> : que tentei	— Prova que me aconteceu o que pode acontecer e acontece diariamente aos outros.
<i>ms</i> : amante. / Emília / Que	— Ora...
<i>ms</i> : isso? / Tito / Prova	— Há de me perdoar, mas eu creio que é uma coisa já metida na massa do sangue.
<i>ms</i> : outros. / Emília / Ora... / Tito / Há	— Não diga isso. É certo que pode acontecer casos desses; mas serão todos assim? Não admite uma exceção ² ? Aprofunde mais os corações alheios se quiser encontrar a verdade... e há de encontrar.
<i>ms</i> : sangue. / Emília / Não que podem acontecer	— Quall! disse Tito abaixando a cabeça e batendo com a bengala na ponta do pé.
<i>ms</i> : serão todas assim	— Posso afirmá-lo, disse Emília.
<i>ms</i> : [folha 31] uma exceção que seja? Seja uenens prevenido; aprofunde mais	— Duvido.
<i>ms</i> : encontrá-la. / Tito (<i>abanando a cabeça</i>) / Qual... / Emília / Posso	— Tenho pena de uma criatura assim, continuou a viúva. Não conhecer o amor é não conhecer a vida! Há nada igual à união de duas almas que se adoram? Desde que o amor entra no coração, tudo se transforma, tudo muda, a noite parece dia, a dor assemelha-se ao prazer... Se não conhece nada disto, pode morrer, porque é o mais infeliz dos homens.
<i>ms</i> : afirmá-lo. / Tito / Duvido. / Emília (<i>domando-lhe o braço</i>) / Tenho	— Tenho lido isso nos livros, mas ainda não me convenci...
<i>ms</i> : assim! Não	— Já reparou na minha sala?
<i>ms</i> : o amor é não conhecer a felicidade, é	— Já vi alguma coisa.
<i>ms</i> : transforma; tudo	— Reparou naquela gravura?
<i>ms</i> : homens. / Tito / Tenho	Tito olhou para a gravura que a viúva lhe indicava.
<i>ms</i> : convenci... / Emília / Há de ir um dia à minha casa. / Tito / É dado saber para quê? / Emília / Para ver uma gravura que lá tenho na sala: representa o amor domando as feras. Quero convencê-lo. / Tito / Com	— Se me não engano, disse ele, aquilo é o amor domando as feras.
	— Veja e convença-se.

D, E: encontrar /
— Qual³

F: o Amor
domando

¹ Na medida em que a conversa não se passa mais no jardim de Seabra, o convite de Emília e as palavras de Tito dessa seqüência de três falas não fazem mais sentido, porque os dois estão na sala mencionada e têm diante de si a gravura a que Emília se refere. A seqüência de falas que substituí o trecho do diálogo da comédia adapta o assunto ao novo cenário.

² Optamos pela grafia atual da palavra, apesar de a encontrarmos grafada "excepção" no manuscrito e em todas as edições do conto em vida do escritor.

³ Lapso tipográfico das duas edições de 1899: a ausência de ponto final na oração.

ms: desenhista? Não

ms: [folha 32] de São Sebastião
ms: curvo. / Emília (tira-lhe o braço)
/ Que ms: orgulho! / Tito / O

ms: criatura e

ms: mais. / Emília (à parte)¹ /
Veremos. (Vai sentar-se) / Tito
(sentando-se) / Mas, não me dirá,
que interesse tem na minha
conversação? / Emília / Eu? Não
sei... nenhum. / Tito (Pega um livro)
/ Ah! / Emília / Só se fosse o
interesse de salvar-lhe a alma... /
Tito (folheando o livro) / Oh! essa...
está salva! / Emília (depois de uma
pausa) / Está admirando a beleza
dos versos? / Tito / Não senhora;
estou admirando a beleza da
impressão. Já se imprime bem no
Rio de Janeiro. Aqui há anos era
uma desgraça. V. Ex. há de
conservar ainda alguns livros da
impressão antiga... / [folha 33]
Emília / Não, senhor, eu nasci
depois que se começou a
imprimir bem. / Tito (com a maior
frieza) / Ah! (Deixa o livro) /
Emília (à parte) / É terrível! (Alto,
indo ao fundo) Aquele coronel ainda
não acabaria de ler as notícias? /
Tito / O coronel? / Emília /
Parece que se embebeu todo no
jornal... Vou mandar chamá-lo...
Não chegará alguém? / Tito (com
os olhos cerrados) / Mande, mande...
/ Emília (consigo) / Não, tu é que
hás de ir. (Alto) Quem me
chamará o coronel? (à parte) Não
se move!... (Indo por trás do cadeira
de Tito) Em que medita? No

— Com a opinião do desenhista? perguntou Tito.
Não é possível. Tenho visto gravuras vivas. Tenho servido de
alvo a muitas setas; crivam-me todo, mas eu tenho a fortaleza
de S. Sebastião; afronto, não me curvo.

D, E: afronto.
não²

— Que orgulho!

— O que pode fazer dobrar uma altivez destas? A
beleza? Nem Cleópatra. A castidade? Nem Susana. Resuma,
se quiser, todas as qualidades em uma só criatura, e eu não
mudarei... É isto e nada mais.

Emília levantou-se e dirigiu-se para o piano.

E: piano / —
Não³

— Não aborrece a música? perguntou ela abrindo
o piano.

— Adoro-a, respondeu o moço sem se mover;
agora quanto aos executantes só gosto dos bons. Os maus
dá-me ímpetos de enforcá-los.

Emília executou ao piano os prelúdios de uma
sinfonia. Tito ouvia-a com a mais profunda atenção.
Realmente a bela viúva tocava divinamente.

— Então, disse ela levantando-se, devo ser
enforcada?

— Deve ser coroada. Toca perfeitamente.

— Outro ponto em que não é original. Toda a
gente me diz isso.

— Ah! eu também não nego a luz do sol.

D, E: Ah! en
também ["u"
virado]⁴

Neste momento entrou na sala a tia de Emília. Esta
apresentou-lhe Tito. A conversa tomou então um tom
pessoal e reservado; durou pouco, aliás porque Tito, travando
repentinamente do chapéu, declarou que tinha que fazer.

D, E: A converso
tomou⁵

— Até quando?

— Até sempre.

Despediu-se e saiu.

Emília ainda o acompanhou com os olhos por
algum tempo, da janela da casa. Mas Tito, como se o caso
não fosse com ele, seguiu sem olhar para trás.

D: Mas dito,
como⁶

Mas, exatamente no momento em que Emília
voltava para dentro, Tito encontrava o velho Diogo.

¹ As trinta e seis falas seguintes assim como as cenas 7, 8 e 9 são substituídas por um trecho narrativo que realiza a passagem do capítulo II para o capítulo III do folhetim. A supressão do restante da cena 6 liberta a narrativa dos diálogos que preparam a entrada do coronel; as cenas 7, 8 e 9 são eliminadas, por sua vez, devido ao deslocamento da ação para o novo cenário. Na narrativa, o escriptor preferiu alongar a visita de Tito a Emília a introduzir mais personagens neste momento da ação.

² Lapso tipográfico das duas edições de 1899.

³ Lapso tipográfico da edição de 1899.

⁴ Lapso tipográfico das duas edições de 1899.

⁵ Lapso tipográfico das duas edições de 1899.

⁶ Erro tipográfico de edição.

amor? Senha com os anjos?
(amigando a voz) pois a vida do
 amor é a vida dos anjos... é a vida
 do céu... *(Vendo-o com os olhos
 fechados)* Dorme!... Dorme!... / Tito
(despertando, com espanto) /
 Dorme?... Quem? Eu?... Ah! o
 cansaço... *(levanta-se)* Desculpe...
 é o cansaço... cochilei... também
 Homero cochilava... Que há? /
 Emília *(séria)* / Não há nada! *(Vai
 para o fundo)* / Tito *(à parte)* / Sim?
(Alto) Mas não me dirá?... *(Dirige-se
 para a fundo. Entra o coronel.)* /
 [folha 34] Cena 7ª. / Os mesmos,
 coronel / Coronel *(com a folha na
 mão)* / Estou acerbo! / Emília
(com muito agrado e solicitude) / Que
 aconteceu? / Coronel / Vou
 naturalmente voltar para Europa.
 / Tito / Morreu o urso no
 caminho? / Coronel / Qual urso,
 nem meio urso! Reventou uma
 revolução na Polônia! / Emília /
 Ah!... / Tito / Lá vai o coronel
 brilhar... / Coronel / Qual
 brilhar... *(conigo)* / Está só pelo
 diabo... / Cena 8ª. / Os mesmos,
 Seabra, Margarida / Margarida *(a
 Emília)* / Que é isso? *(Vendo-a
 preparar-se)* Que é isso? Já te vais?
 / Emília / Já, mas volto amanhã.
 / Margarida / É sério? / Emília /
 [folha 35] Muito sério. / Tito *(a
 Seabra)* / A tal viagem da serra
 pôs-me estrompado. Ando
 dormindo em pé. / Coronel *(a
 Margarida)* / Até amanhã. /
 Margarida / Que ar triste é esse?
 / Coronel / Fortunas minhas! /
 Emília *(a Margarida)* / Temos
 muito que conversar. Até amanhã.
*(Beijam-se. O Coronel despede-se dos
 outros. Emília despede-se de Seabra e de
 Tito, mas com certa frieza)* / Cena 9ª.
 / Margarida, Seabra, Tito /
 Margarida / Emília

Diogo ia na direção da casa da viúva. Tinha um ar pensativo. Tão distraído ia que chegou quase a esbarrar com Tito.

— Onde vai tão distraído? perguntou Tito.

— Ah! é o senhor? Vem da casa de D. Emília?

— Venho.

— Eu para lá vou. Coitadal há de estar muito impaciente com a minha demora.. D, E, F: demora.

— Não está, não senhor, respondeu Tito com o maior sangue-frio. / — Não

Diogo lançou-lhe um olhar de despeito.

A isso seguiu-se um silêncio de alguns minutos, durante o qual Diogo brincava com a corrente do relógio¹, e Tito lançava ao arovelos de fumaça de um primoroso havana. Um dessesovelos foi desenrolar-se na cara de Diogo. O velho tossiu e disse a Tito:

— Apre lá, Sr. Titol É demais!

— O quê, meu² caro senhor? perguntou o rapaz.

— Até a fumaça!

— Foi sem reparar. Mas eu não compreendo as suas palavras...

— Eu me faço explicar, disse o velho tomando um ar risonho. Dê-me o seu braço...

— Pois não!

E os dois seguiram conversando como dois amigos velhos.

— Estou pronto a ouvir a sua explicação.

— Lá vai. Sabe o que eu quero? É que seja franco.

Não ignora que eu suspiro aos pés da viúva. Peço-lhe que não discuta o fato³, admira-o simplesmente. Até aqui tudo ia caminhando bem, quando o senhor chegou a Petrópolis.

— Mas...

— Ouça-me silenciosamente. Chegou o senhor a Petrópolis, e sem que eu lhe tivesse feito mal algum, D, E: algum entendeu de si para si que me havia de tirar do lance. Desde entendeu então começou a corte...⁴

— Meu caro Sr. Diogo, tudo isso é uma fantasia. Eu não faço a corte a D. Emília, nem pretendo fazer-lha. Vê-me acaso freqüentar⁵ a casa dela?

¹ No capítulo I, Diogo já tinha sido descrito brincando com os sinetes do relógio.

² Optamos pela atualização da ortografia do pronome interrogativo no final de oração. A Comissão Machado de Assis conservou a forma das edições em vida do escritor (B, C, D, E, F: O que, meu).

³ Optei pela atualização da grafia da palavra. As edições em vida do escritor, assim como F, apresentam a forma "facto".

⁴ Esse episódio acrescentado torna mais evidente a rivalidade pressentida por Diogo com a chegada de Tito a Petrópolis.

⁵ F conservou a forma sem trema das edições em vida do escritor. Preferimos atualizar a ortografia dessa palavra.

sai amuada (a Tito) Que foi? /
 Tito / Não sei... ela é boa
 senhora; um pouco secantezinha...
 muito dada à poesia... ora eu sou
 todo da prosa... (Batendo no
 estômago) Há prosa? / Seabra /
 Ainda não jantaste? Anda jantar...
 / Tito / Vamos à prosa, vamos à
 prosa!¹ / Fim do 1.º ato. / [fôlha
 36] / Atto 2.º. / Sala em casa de
 Emília². / Cena 1.ª. / Margarida,
 Coronel / Margarida / Ora viva!
 / Coronel (triste) / Bom dia,
 minha senhora! / Margarida / Que
 ar triste é esse? / Coronel / Ah!
 minha senhora... sou [p. 75]

— Acaba de sair de lá.
 — É a primeira vez que a visito.
 — Quem sabe?
 — Demais, ainda ontem não ouviu em casa de
 Azevedo as expressões com que ela se despediu de mim?
 Não são de mulher que...

— Ah! isso não prova nada. As mulheres, e
 sobretudo aquela, nem sempre dizem o que sentem...

— Então acha que aquela sente alguma coisa por
 mim?...

— Se não fosse isso, não lhe falaria.

— Ah! ora eis aí uma novidade.

— Suspeito apenas. Ela só me fala do senhor;
 indaga-me vinte vezes por dia de sua pessoa, dos seus
 hábitos, do seu passado e das suas opiniões... Eu, como há de
 acreditar, respondo a tudo que não sei, mas vou criando um
 ódio ao senhor, do qual não me poderá jamais criminar.

— É culpa minha se ela gosta de mim? Ora, vá
 descansado, Sr. Diogo. Nem ela gosta de mim, nem eu gosto
 dela. Trabalhe desassombadamente e seja feliz.

— Feliz! se eu pudesse ser! Mas não... não creio; a
 felicidade não se fez para mim. Olhe, Sr. Tito, amo aquela
 mulher como se pode amar a vida. Um olhar dela vale mais
 para mim que um ano de glórias e de felicidade. É por ela
 que eu tenho deixado os meus negócios à toa. Não viu outro
 dia que uma carta me chegou às mãos, cuja leitura me fez
 entristecer? perdi uma causa. Tudo por quê? por ela!

— Mas, ela não lhe dá esperanças?

— Eu sei o que é aquela moça! Ora trata-me de
 modo que eu vou ao sétimo céu; ora é tal a sua indiferença
 que me atira ao inferno. Hoje um sorriso, amanhã um gesto
 de desdém. Ralha-me de não visitá-la; vou visitá-la, ocupa-se
 tanto de mim como de *Ganimedes*, *Ganimedes* é o nome de um
 cãozinho felpudo que eu lhe dei. Importa-se tanto comigo
 como com o cachorro... É de propósito. É um enigma aquela
 moça.

D. E: respondo o
 tudo³

C: criminar. / —
 E culpa⁴

¹ Este "é um modo pitoresco de estabelecer a distinção entre o abstrato e o sólido, o ideal e o real, o cérebro e o estômago. Idêntico é o sentido da antinomia de poesia e prosa numa fala da personagem Bastos, à cena V da comédia *Quase ministro*: "Mal comecei a ter entendimento, achei-me logo entre a poesia e a prosa, como Cristo entre o bom e o mau ladrão. Ou devia ser poeta, conforme me pediu o gênio, ou lavrador, conforme meu pai queria." (GOMES Eugênio. "Peça inédita de Machado de Assis", op. cit.).

² Vale lembrar que a ação havia se transferido para este cenário antes mesmo do início do segundo ato, quando Tito visita Emília pela segunda vez. Na abertura do terceiro capítulo a ação se desloca novamente para a casa de Seabra com a visita que Diogo faz à Margarida logo de manhã. Este último cenário se mantém até essa posição, exigindo que o escriptor realize algumas mudanças para adequar as falas ao novo espaço.

³ Lapsos tipográficos das duas edições de 1899.

⁴ Corrigimos o lapso tipográfico do texto-base.

— Pois não serei eu quem o decifre, Sr. Diogo. Desejo-lhe muita felicidade. Adeus.

E os dois separaram-se. Diogo seguiu para a casa de Emília, Tito para a casa de Azevedo.

Tito acabava de saber que a viúva pensava nele; *D: pensava nela; todavia, isso não lhe dera o menor abalo. Por quê? É o que todavia³* sabemos mais adiante¹. O que é preciso dizer desde já, é que as mesmas suspeitas despertadas no espírito de Diogo, tivera a mulher de Azevedo. A intimidade de Emília dava lugar a uma franca interrogação e a uma confissão franca. Adelaide, no dia seguinte àquele em que se passou a cena que referi acima², disse a Emília o que pensava.

A resposta da viúva foi uma risada.

— Não te compreendo, disse a mulher de Azevedo.

— É simples, disse a viúva. Julgas-me capaz de apaixonar-me pelo amigo de teu marido? Enganas-te. Não, eu não o amo. Somente, como te disse no dia em que o vi aqui pela primeira vez, empenho-me em tê-lo a meus pés. Se bem *D, E: deu* me recordo foste tu mesma quem me deu o conselho. *conselho* Aceitei-o. Hei de vingar o nosso sexo. É um pouco de vaidade minha, embora; mas eu creio que aquilo que nenhuma fez, fã-lo-ei eu.

— Ah! cruelzinha! É isso?

C, D: nem mas, nem⁴

— Nem mais, nem menos.

— Achas possível?

¹ Marca de que o escriptor previa o corte da narrativa. O episódio acrescentado, em que se revela a rivalidade entre Tito e Diogo e a partir do qual se suspeita que Emília esteja verdadeiramente apaixonada por Tito, é finalizado com uma pergunta deixada em aberto. O escriptor adianta que Tito não sofrera "o menor abalo" ao saber por Diogo que a viúva pensava nele e aguça a curiosidade do leitor para os motivos de tal frieza de sentimentos.

Seria interessante acompanharmos a narrativa e procurarmos saber se essa estrutura dramática — dependente, para sua eficácia, da unidade temporal e de ponto de vista — se conserva no folhetim apesar da fragmentação da narrativa em quatro séries publicadas com espaço de quinze dias entre uma e outra. Na leitura cruzada da peça e da narrativa que a edição oferece, fica claro que o narrador se apodera da voz da didascália da peça de teatro. Percebermos isso, por exemplo, quando as indicações de lugar e cena da capa são transportas para a narrativa no discurso preliminar ao início da ação propriamente dita. A verdade, no entanto, é que o narrador não só se apodera da didascália, mas também passa a gerenciar as réplicas. O narrador assume o controle e organiza as falas das personagens, seja quando as introduz, nos casos de discurso livre, ou quando as cita ou resume, nos casos de discurso indireto e indireto livre. Este narrador, cujo ponto de vista se estabelece sobre o dialogismo das réplicas, assessora o andamento da história, de tal forma que seu leitor não se sente motivado a voltar atrás na narrativa. Não há nenhum dado na história que exige que o leitor reconsidere os fatos, volte atrás no texto para reconsiderar fatos passados à luz dos atuais. A leitura se dá então da forma mais linear possível, sem necessidade de ir e vir no texto.

² Como esta, há inúmeras referências metalingüísticas nos comentários do narrador, que organizam espacialmente o material disponível para a reescrita. O escriptor ordena os diálogos já reaproveitados com sinais que indicam seu lugar na narrativa e sua disposição na folha de papel — "acima", por exemplo. Esse recurso tem muitas vezes a mesma função dos sumários que arrematam um longo trecho acrescentado, na medida em que ambos substituem a organização espacial das cenas e atos numerados do texto teatral.

³ Lapso tipográfico de edição.

⁴ Lapso tipográfico das duas edições de 1899.

- Por que não?
— Será, mas não há de haver.
— Reflete que a derrota será dupla...¹

Esta conversa foi interrompida por Azevedo. Um sinal de Emília fez calar Adelaide. Ficou convencido que nem mesmo Azevedo saberia de coisa alguma. E, com efeito, Adelaide nada comunicou a seu marido.

B: marido. / JOB.
/ — *Continuar-se-á*
— / *Jornal das*
famílias: dezembro
de 1865, p. 353-
369] Linha Reta e
Linha Curva / —
Continuação — /
III

¹ Sabemos que, no texto teatral, a história e as personagens se constituem na sucessão das diversas vozes que se revezam na representação. Assim a teatralidade da ação das personagens de *As forças caindanas* é um elemento que se constrói essencialmente nos diálogos. Na narrativa folhetinesca um dos papéis do narrador será exatamente explicitar a teatralidade das ações das personagens. Não só esses comentários, mas também os trechos acrescentados que insistem nos dois elementos principais da trama (que são as razões ocultas do despeito de Tito às mulheres e a sedução planejada por Emília) revelam que a reescrita da peça em forma folhetinesca leva em conta as relações que se travam entre o escritor e o leitor no interior do texto.

As duas seqüências de ação, que substituem as cenas 7, 8 e 9 do ato 1, deslocam a atenção por um momento do *tête-à-tête* de Tito com Emília para inserir outras interpretações sobre o comportamento dos dois protagonistas. Diogo não compreende o jogo e interpreta errado a atitude de Emília em relação a Tito. Para Diogo, a viúva se comporta como se estivesse verdadeiramente apaixonada; ele se sente então enciumado. Adelaide, por sua vez, é muito menos ingênua e, com seus pressentimentos, leva o leitor muito mais longe na formulação de hipóteses sobre a fortuna de Emília. Ela não descarta a possibilidade sempre possível, em se tratando de um jogo, da derrota da amiga.

A voz dessas duas personagens quebra o dualismo enunciativo — da réplica e da didascália — do texto teatral ao imaginarem o leitor a criar expectativas a respeito do prosseguimento da história. Essas duas seqüências acrescentadas levam o leitor a criar expectativas e a avançar na narrativa. Seguindo a idéia de que o narrador de "Linha reta e linha curva" nunca motiva seu leitor ao retrospecto, podemos dizer que essas duas seqüências de cenas seriam o oposto das pistas que levam o leitor no romance detetivesco a retroceder e reavaliar os acontecimentos, para encará-los com nova visão, a partir dos fatos que o sucederam.

III

Tinham-se passado oito dias depois do que acabo de narrar.

Tito, como o temos visto até aqui, estava no terreno do primeiro dia. Passeava, lia, conversava e parecia inteiramente alheio aos planos que se tramavam em roda dele. Durante esse tempo foi apenas duas vezes à casa de Emília, uma com a família de Azevedo, outra com Diogo: Nestas visitas era sempre o mesmo, frio, indiferente, impassível. Não havia olhar, por mais sedutor e significativo, que o abalasse; nem a idéia de que andava no pensamento da viúva era capaz de animá-lo.

— Por que, ao menos, se não é capaz de amar, não procura entreter um desses namoros de sala, que tanto lisonjeiam a vaidade dos homens?

D: tanto lisonjeiram a²

Esta pergunta era feita por Emília a si mesma, sob a impressão da estranheza que lhe causava a indiferença do rapaz. Ela não compreendia que Tito pudesse conservar-se de gelo diante dos seus encantos. Mas infelizmente era assim.

Cansada de trabalhar em vão, a viúva determinou dar um golpe mais decisivo. Encaminhou a conversa para as doçuras do casamento e lamentou o estado de sua viuvez. O casal Azevedo era para ela o tipo da perfeita felicidade conjugal. Apresentava-o aos olhos de Tito como um incentivo para quem queria ser venturoso na terra. Nada, nem a tese, nem a hipótese, nada moveu a frieza de Tito.

D: o tipo da²

Emília jogava um jogo perigoso. Era preciso decidir entre os seus desejos de vingar o sexo e as conveniências da sua posição; mas ela era de um carácter imperioso; respeitava muito os princípios de sua moral severa, mas não acatava do mesmo modo as conveniências de que a sociedade cercava essa moral. A vaidade impunha-se no espírito dela, com força prodigiosa. Assim que a bela viúva foi usando todos os meios que era lícito empregar para fazer apaixonar Tito.

B, C, D, E: vaidade impunha no³

¹ Lapso tipográfico de edição.

² Erro tipográfico de edição.

³ Corrigimos o erro do texto-base, que se repetiu em todas edições da narrativa em vida do escritor, a partir da edição crítica da Comissão Machado de Assis — F.

Mas, apaixonado ele, o que faria ela? A pergunta é ociosa; desde que ela o tivesse aos pés, trataria de conservá-lo aí fazendo parêntese ao velho Diogo. Era o melhor troféu que uma beleza ativa pode ambicionar¹.

Uma manhã, oito dias² depois das cenas referidas no capítulo anterior, apareceu Diogo em casa de Azevedo. Tinham aí acabado de almoçar; Azevedo subira para o gabinete, a fim de aviar alguma correspondência para a corte; Adelaide achava-se na sala do pavimento térreo.

Diogo entrou com uma cara contristada, como nunca se lhe vira. Adelaide correu para ele.³

— Que é isso? perguntou ela.

— Ah! minha senhora... sou o mais infeliz dos homens!

— Por quê? Venha sentar-se...

Diogo sentou-se, ou antes deixou-se cair na cadeira que Adelaide lhe ofereceu. Esta tomou lugar ao pé dele, animou-o a contar as suas mágoas.

— Então que há?

— Duas desgraças, respondeu ele. A primeira em forma de sentença. Perdi mais uma demanda. É uma desgraça isto, mas não é nada...

— Pois há maior?...

— Há. A segunda foi em forma de carta.

— De carta? perguntou Adelaide.

— De carta. Veja isto.

Diogo tirou da carteira uma cartinha cor-de-rosa, cheirando à essência de magnólia.

Adelaide leu a carta para si.

Quando ela acabou, perguntou-lhe o velho:

— Que me diz a isto?

— Não compreendo, respondeu Adelaide.

— Esta carta é dela.

— Sim, e depois?

— É para ele.

— Ele quem?

— Ele! o diabo! o meu rival! o Tito!

— Ah!

ms: homens... / Margarida / Por

*ms: sentar-se... (O coronel senta-se)
Então, conte-me... Que há? /
Coronel / Duas*

ms: desgraças. A

*ms: de officio da minha legação. /
Margarida / É chamado ao
exército? / Coronel /
Exatamente. A segunda em
ms: carta / Margarida / De
ms: carta? / Coronel (dando-lhe uma
carta) / Veja*

*ms: isto. (Margarida lê e dá-lha de
novo) Que*

*ms: isto? / [folha 37] Margarida /
Não*

ms: compreendo... / Esta

ms: dela. / Margarida / Sim

ms: depois? / Coronel / É

ms: ele. / Margarida / Ele

ms: quem? / Coronel / Ele

ms: Tito! / Margarida / Ah! /

Coronel / Dizer-lhe

¹ Ao contrário do que ocorreu na abertura dos capítulos anteriores, os sete parágrafos que iniciam o terceiro capítulo não reintegram a estrutura cênica do teatro. A narração ganha um tom psicologizante pela exposição do fluxo de consciência de Emilia, através do discurso indireto-livre e de perguntas retóricas. O escriptor não deixa, no entanto, de usar o recurso da marcação temporal. Ele define a periodicidade com que as personagens se encontram e elege fatos da rotina de cada uma delas para figurarem no relato.

² Reiteração do tempo decorrido na estória entre uma publicação e outra. Tal procedimento, o qual também identificamos no capítulo 1, é um recurso utilizado para a organização da matéria ficcional. A introdução acrescentada se inicia e termina com a mesma indicação do tempo e espaço, a qual anarra os novos elementos inseridos aos diálogos da comédia que são aproveitados. No primeiro capítulo, o trecho acrescentado se abre e se fecha com a reprodução lingüística da rubrica "Petrópolis [rasurado] / Atualidade" [folha 3; ver página 102]: "Era em Petrópolis, no ano de 186..." [p. 45] / "Era, pois, em Petrópolis numa tarde de Dezembro do ano de 186..." [p. 47].

³ Lapso tipográfico da edição: ausência do ponto final da oração.

ms: carta é
 ms: tremi nem mesmo na Criméia,
 e olhe que estava feio! Mas
 ms: isto não
 ms: mim. Fez-me o efeito de um
 Ukase de desterro para a Sibéria.
 Ah! a Sibéria é um paraíso à vista
 de Petrôpolis neste momento.
 Ando
 ms: Ah!... / Margarida / Ânimo! /
 Coronel / É
 ms: aceitar V. Ex. um
 ms: compreendido. / [folha 38]
 Margarida / Felizmente
 ms: vivo. / Coronel (*suspirando*)
 /Felizmente! (*mudando o tom*)
 Tive

ms: idéias. Uma

ms: duelo; é ms: melhor... ou
 mato

ms: ou... / Margarida / Deixe-se
 ms: disso. / Coronel / É

ms: vivos... / Margarida / Pode

ms: engano... / Coronel / Mas
 ms: certeza. / Margarida / Certeza

ms: quê? / Coronel / Ora ouça: (*lê
 o bilhete*) "Se

ms: importuno coronel não

ms: admirá-lo. *Emília*." /
 Margarida / Mas

ms: isto? / Coronel / Que

ms: carta e
 ms: deu... / Margarida / Quando
 ms: carta? / Coronel / [folha 39]
 Ontem. / Margarida /
 Tranqüilize-se: posso afirmar-lhe

ms: que o Tito

ms: mais. / Coronel / Sim? /
 Margarida / É

ms: vê-lo tão aflito
 ms: comprometa. / Coronel / Isso
 ms: sério? / Margarida / Como
 ms: diga? / Coronel / Ah

— Dizer-lhe o que senti quando apanhei esta carta,
 é impossível. Nunca tremi na minha vida! Mas quando li isto,
 não sei que vertigem se apoderou de mim. Ando tonto! A
 cada passo como que desmaio... Ah!

— Ânimo! disse Adelaide.

— É isto mesmo que eu vinha buscar... é uma
 consolação, uma animação. Soube que estava aqui e estimei
 achá-la só... Ah! quanto sinto que o estimável seu marido
 esteja vivo... porque a melhor consolação era aceitar Vossa
 Excelência um coração tão mal compreendido.

— Felizmente ele está vivo.

— Diogo soltou um suspiro e disse:

— Felizmente!

E depois de um silêncio continuou:

— Tive duas idéias: uma foi o desprezo; mas
 desprezá-los é pô-los em maior liberdade e ralar-me de dor e
 de vergonha; a segunda foi o duelo... é melhor... eu mato...
 ou...

— Deixe-se disso.

— É indispensável que um de nós seja riscado do
 número dos vivos.

— Pode ser engano...

— Mas não é engano, é certeza.

— Certeza de quê?

Diogo abriu o bilhete e disse:

— Ora, ouça: "Se ainda não me compreendeu é
 bem curto de penetração. Tire a máscara e eu me explicarei.
 Esta noite tomo chá sozinha. O importuno Diogo não me a
 incomodará com as suas tolices. Dê-me a felicidade de vê-lo
 e admirá-lo. — *Emília*."

— Mas que é isto?

— Que é isto? Ah! se fosse mais do que isto já eu
 estava morto! Pude pilhar a carta, e a tal entrevista não se
 deu....

— Quando foi escrita a carta?

— Ontem.

— Tranqüilize-se. É capaz de guardar um segredo?
 O que lhe vou dizer é grave. Mas só a sua aflição me faz
 falar. Posso afirmar-lhe que essa carta é uma pura caçoada.
 Trata-se de vingar o nosso sexo ultrajado; trata-se de fazer
 com que Tito se apaixone... nada mais.

Diogo estremeceu de alegria.

— Sim? perguntou ele.

— É pura verdade. Mas veja lá. Isto é segredo. Se
 lho descobri foi por vê-lo aflito. Não nos comprometa.

— Isso é sério? insistiu Diogo.

— Como quer que lho diga?

F: Ah!... / —
 Ânimo! disse
 Adelaide. / — É

ms: rir... muito

ms: rir... Que

ms: Diga-me: posso

ms: dizer à D.

ms: tudo? / Margarida / Não! /

Coronel / É *ms:* achado... /

Margarida / Sim. / Coronel /

Muito

ms: bem! / [folha 40] Cena 2ª. /
Os mesmos, Tito / Tito / Bom

ms: dia, D. Margarida... Sr.

Coronel... (*a Margarida*) Sabe que
acordei não há uma hora?

Disseram-me que tinham saído a
visitar D. Emília. Almociei e aqui
estou. / Margarida / Dormiu

ms: bem? / Tito / Como

ms: justo. Tive *ms:* sonhos cor-de-
rosa: sonhei

ms: com o coronel. / Coronel
(*mofando*) / Ah! Sonhou comigo?..

(*à parte*) Coitado! Tenho pena

ms: dele! / Margarida / Sabe que o
Sr. meu marido anda de passeio?

/ Tito / Sim? (*Vai à janela*) E a
manhã está bonita! Manhã? Já não

é muito cedo... Jantam cá? /
Margarida / Não sei. Tenho duas

ms: uma, com Emília, outra, com

Ernesto. / Coronel (*a Tito*) / E
não vai engordando? / Tito /

Acha? / Coronel / Pois não! Eu

creio que é do amor... / Tito /

Do amor? O coronel, está
sonhando? / Coronel (*misterioso*) /

[folha 41] Talvez... Talvez... (*à*
parte) Tu é que estás sonhando. /

Margarida / Eu vou ver se Emília
está pronta. / Tito / Pois não...

Ah! ela está boa? / Margarida /

Está. Até já. (*Baixo ao coronel*)

Silêncio. / Cena 3ª. / Coronel,
Tito / Tito / Como

— Ah! que peso me tirou! Pode estar certa de que
o segredo caiu num poço. Oh! muito me hei de rir... muito *B:* rir... muito
me hei de rir... Que boa inspiração tive em vir falar-lhe! Diga-
me, posso dizer a D. Emília que sei tudo?

— Não!

— É então melhor que não me dê por achado...

— Sim.

— Muito bem!

Dizendo estas palavras o velho Diogo esfregava as
mãos e piscava os olhos. Estava radiante. Quêl ver o suposto
rival sendo vítima dos laços da viúva! Que glória! que
felicidade!¹

Nisto estava quando à porta do interior apareceu
Tito. Acabava de levantar-se da cama.

— Bom dia, D. Adelaide, disse ele dirigindo-se *D, E:* dirigindo-se
para a mulher de Azevedo. *para a²*

Depois sentando-se e voltando a cara para Diogo:

— Bom dia, disse³. Está hoje alegre... Tirou a sorte
grande?

— A sorte grande? perguntou Diogo... Tirei...
tirei...

— Dormiu bem? perguntou Adelaide a Tito.

— Como um justo que sou. Tive sonhos cor-de-
rosas: sonhei com o Sr. Diogo.

— Ah! sonhou comigo? murmurou entre dentes o
velho namorado. Coitado! tenho pena dele!

— Mas onde está Azevedo? perguntou Tito a
Adelaide.

— Anda de passeio.

— Já?

— Pois então. Onze horas.

— Onze horas! É verdade acordei muito tarde.
Tinha duas visitas para fazer: uma a D. Emília...

— Ah! disse Diogo.

— De que se espanta, meu caro?

— De nada! de nada!

— Bom, vou mandar pôr o seu almoço, disse
Adelaide.³

Os dois ficaram sós. Tito acendeu um cigarro de
palha; Diogo afetava grande distração, mas olhava
sorrateiramente para o moço. Este, apenas soltou duas
fumaças, voltou-se para o velho e disse:

¹ Para fazer a passagem entre a cena 1 e 2 do segundo ato, só se acrescentam dois parágrafos na narrativa. No primeiro, dá-se realce ao espírito galhofeiro de Diogo. É interessante notar aqui a aparição do discurso indireto-livre.

² Na reescrita da fala que abre a cena, mantém-se as saudações de bom-dia de Tito às demais personagens; e, para adequar a ação ao novo cenário, suprime-se a oração "aqui estou".

³ Vimos que, na peça, Tito já havia almoçado quando chegou à casa de Emília. Esse dado só é reincorporado neste acréscimo, que faz a passagem da cena 2 para a 3. Adelaide sai de cena para preparar o almoço de Tito, deixando-o só com Diogo no palco.

⁴ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

<i>ms:</i> amores? / Coronel / Que	— Como vão os seus amores?
<i>ms:</i> amores? / Tito / Os	— Que amores?
	— Os seus, a Emília... Já lhe fez compreender toda a imensidade da paixão que o devora?
<i>ms:</i> devora? / Coronel (<i>ar mofada</i>) / Qual	<i>ms:</i> dar?... / Tito / Eu
	— Qual... Preciso de algumas lições... Se mas quisesse dar?...
<i>ms:</i> sonhando! / Coronel / Ah!	— Eu? Está sonhando!
<i>ms:</i> o Sr. é	— Ah! eu sei que o senhor é forte... É modesto, <i>D, E:</i> modesto, mas é forte... é até fortíssimo!.. Ora, eu sou realmente um <i>mas:</i> aprendiz... Tive há pouco a idéia de desafiá-lo.
<i>ms:</i> desafiá-lo. / Tito / A	— A mim?
<i>ms:</i> mim? / Coronel / É	— É verdade, mas foi uma loucura de que me arrependi...
<i>ms:</i> me arrependo. / Tito / Além	— Além de que não é uso em nosso país...
<i>ms:</i> que, não	— Em toda a parte é uso vingar a honra.
<i>ms:</i> país... / Coronel / Em	— Bravo, D. Quixote!
<i>ms:</i> honra. / Tito / Bravo	— Ora, eu acreditava-me ofendido na honra.
<i>ms:</i> Quixote! / Coronel / Ora	— Por mim?
<i>ms:</i> honra. / Tito / Por	— Mas emendei a mão; reparei que era antes eu quem ofendia pretendendo lutar com um mestre, eu simples aprendiz...
<i>ms:</i> mim? / Coronel / Mas	— Mestre de quê?
<i>ms:</i> ofendia, pretendendo	— Dos amores! Oh! eu sei que é mestre...
<i>ms:</i> eu, simples	— Deixe-se disso... eu não sou nada... o Sr. Diogo, sim; o senhor vale um urso, vale mesmo dois. Como havia de eu... Ora!... Aposto que teve ciúmes?
<i>ms:</i> aprendiz... / Tito / Mestre	<i>F:</i> Ora! Aposto
<i>ms:</i> quê? / Coronel / Dos	— Exatamente.
<i>ms:</i> amores. Oh!	— Mas era preciso não me conhecer; não sabe das minhas idéias?
<i>ms:</i> mestre... / Tito / Deixe-se	— Homem, às vezes é pior.
<i>ms:</i> nada... O coronel, sim; o coronel vale	— Pior, como?
<i>ms:</i> ciúmes? / Coronel / Exatamente. / Tito / Mas	— As mulheres não deixam uma afronta sem castigo... As suas idéias são afrontosas... Qual será o castigo?
<i>ms:</i> conhecer, não [folha 43] saber das	Paro aqui... paro aqui...
<i>ms:</i> idéias... / Coronel / Homem	— Onde vai?
<i>ms:</i> pior. / Tito / Pior	— Vou sair. Adeus. Não se lembre mais da minha desastrada idéia do duelo...
<i>ms:</i> como? / Coronel / As	— Que está acabado... Ah! O senhor escapou de boal!
<i>ms:</i> castigo?... (<i>Depois de uma pausa</i>)	— De quê?
Paro <i>ms:</i> aqui... / Tito / Onde	— De morrer. Eu enfiava-lhe a espada por esse abdômen... com um gosto... com um gosto só comparável ao que tenho de abraçá-lo vivo e são!
<i>ms:</i> vai? / Coronel / Vou	Diogo riu-se com um riso amarelo.
<i>ms:</i> duelo... / Tito / Isso está	— Obrigado, obrigado. Até logo!
<i>ms:</i> Ah! você escapou	— Venha cá, onde vai?
<i>ms:</i> boal / Coronel / De	— Não se despede de D. Adelaide?
<i>ms:</i> quê? / Tito / De	
<i>ms:</i> são! / Coronel (<i>com um riso amarelo</i>) / Obrigado	<i>D, E:</i> amarelo, / — Obrigado ²
<i>ms:</i> logo! / Tito / Não	

¹ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

² Erro tipográfico das duas edições de 1899.

ms: despede dela? / Coronel / Eu volto já... / [folha 44] Cena 4².¹ / Tito (*id*) / Este coronel não

ms: original... Aquela

ms: Melhor, vai-se confirmando... Nem me são precisas novas confirmações... Já sei tudo... Ah! minha conquistadora!... Ai vêm as duas... / Cena 5³ / Tito,

Margarida, Emília / Emília / Bons olhos o vejam... / Tito / Bons e bonitos... / Margarida / Vamos à nossa visita. / Tito / Ah! / Emília / A demora é pouca... Pode esperar-nos... / Tito / Obrigado... Esperarei... Tenho a janela para olhá-las até perdê-las de vista... Depois tenho estes álbuns, estes livros... / Emília (*ao espelho*) / Tem o espelho para se mirar... / Tito / Oh! isso é completamente inútil para mim! / [folha 45] Cena 6⁴. / Os mesmos, Seabra / Seabra (*a Tito*) / Oh! finalmente acordaste! / Tito / É

ms: verdade... Não me lembro de Ter passado nunca tão belas noites como estas de Petrópolis. Já nem tenho pesadelos... Pois olha eu era vítima... Agora não; durmo, como um justo... / Seabra (*às duas*) / Estão de volta? / Margarida / Ainda agora vamos? / Seabra / Então tenho ainda de esperar?... / Emília / Um simples quarto de hora... / Seabra / Só? / Tito / Um quarto de hora feminino... meia eternidade... / Emília / Vamos desmenti-lo... / Tito / Ah! tanto melhor... / Margarida / Até já... (*Saem as duas*) / [folha 46] Cena 7⁵. / Tito, Seabra / Seabra / Ora, esperemos ainda... / Tito / Onde

— Eu já volto, disse Diogo travando do chapéu e saindo precipitadamente.

Tito ainda o acompanhou com os olhos.

— Este sujeito, disse o moço consigo quando se viu só, não² tem nada de original. Aquela opinião a respeito das mulheres não é dele... Melhor... já se conspira; é o que me convém. Hás de vir! hás de vir!

— Um criado alemão veio anunciar a Tito que o almoço estava preparado³. Tito ia entrando quando assomou à porta a figura de Azevedo.

— Ora, graças a Deus! O meu amigo não se levanta com o sol. Estás com olhos de quem acaba de dormir⁴.

— É verdade, e vou almoçar.

Dirigiram-se os dois para dentro, onde a mesa estava posta à espera de Tito.

— Almoças outra vez? perguntou Tito.

— Não.

— Pois então vais ver como se come.

Tito sentou-se à mesa; Azevedo estirou-se num

sofá⁵.

— Onde foste? perguntou Tito.

D, E, F: almoças outras vez⁶

¹ Nessa seqüência de três cenas curtas (cenas 4, 5 e 6), em que as personagens se revezam no palco, Machado se vale do recurso da multiplicação de cenas para construir a trama da comédia, através do jogo dos segredos compartilhados por algumas personagens e ignorados por outras.

² Uma vez que Machado optou por manter a maior parte dos diálogos da cena, ele não consegue, na maioria dos casos, se libertar da estrutura cênica que ele próprio adotou como modelo. É por isso que na narrativa ele acaba tendo que produzir pretextos não muito convincentes para a entrada ou saída de personagens da ação. Para realizar a passagem entre a cena 3 e 4, o velho Diogo literalmente foge, com medo de ser realmente apunhalado por Tito.

³ Supressão da cena 5.

⁴ Das oito falas da cena 6, o escriptor aproveita somente o encontro de Tito com Azevedo (Seabra, na comédia), que é o dado necessário para a ocorrência dos diálogos da cena 7.

⁵ O almoço anunciado na passagem da cena 2 para a 3 se transforma no cenário em que se desenrola a ação da cena 7. O narrador nos faz ver Tito à mesa, comendo, e Azevedo no sofá, fazendo-lhe companhia.

⁶ Erro tipográfico das duas edições de 1899, conservado na edição crítica da Comissão Machado de Assis.

ms: foste? / Seabra / Fui — Fui passear... Compreendi que é preciso ver e admirar o que é indiferente, para apreciar e ver melhor aquilo que faz a felicidade íntima do coração. *D, E, F:* apreciar e ver aquilo

ms: coração. / Tito / Ah — Ah! sim? Bem vêes que até a felicidade por igual fatiga! Afinal sempre a razão do meu lado.

ms: razão está do — Talvez. Apesar de tudo, quer-me parecer que já intentas entrar na família dos casados.

ms: lado... / Seabra / Talvez... — Eu?

Apesar *ms:* tudo quer-me — Tu, sim.

ms: casados. / Tito / Eu? / Seabra — Por quê?

/ Tu — Mas, dize, é ou não verdade?

ms: sim. / Tito / Por — Qual, verdade!

ms: quê? / Seabra / Mas — O que sei, é que uma destas tardes em que adormeceste lendo, não sei que livro, ouvi-te pronunciar em sonhos, com a maior temura, o nome de Emília.

ms: dize, é — Deveras? perguntou Tito mastigando¹.

ms: verdade? / Tito / [folha 47] — É exato. Concluí que se sonhavas com ela é que a tinhas no pensamento, e se a tinhas no pensamento é que a amavas. *D:* que se a²

Qual *ms:* verdade! / Seabra / O

ms: sei é *ms:* tardes, em

ms: Emília. / Tito / Deveras? / Seabra / É — Concluíste mal.

ms: anavas. / Tito / Concluíste — Mal?

ms: mal. / Seabra / Mal? / Tito / Concluíste — Concluíste como um marido de cinco meses³.

Que prova um sonho? *D, E:* sonho? / — Não⁴

ms: sonho? / Seabra / Prova — Prova muito!

ms: muito! / Tito / Não — Não prova nada! Pareces velha supersticiosa...

ms: supersticiosa... / Seabra / Mas — Mas enfim, alguma coisa há por força... Serás capaz de me dizeres o que é?

ms: enfim alguma *ms:* há, por — Homem, podia dizer-te alguma coisa se não fosses casado...

ms: é? / Tito / Homem — Que tem que eu seja casado?

ms: casado... / [folha 48] Seabra / Que — Tem tudo. Seria indiscreto sem querer e até sem saber. À noite, entre um beijo e um bocejo, o marido e a mulher abrem um para o outro a bolsa das confidências. Sem pensares, podes deitar tudo a perder.

ms: casado? / Tito / Tem — Não digas isso. Vamos lá. Há novidade?

ms: tudo. Serias indiscreto — Não há nada.

ms: abrem, um *ms:* outro, a — Confirma as minhas suspeitas. Gostas da Emília.

ms: pensares, deitavas tudo — Ódio não lhe tenho, é verdade.

ms: perder. / Seabra / Não — Gostas. E ela merece. É uma boa senhora, de não vulgar beleza, possuindo as melhores qualidades. Talvez preferisses que não fosse viúva?...

ms: novidade? / Tito / Não

ms: nada. / Seabra / Confirma

ms: Emília. / Tito / Ódio

ms: verdade. / Seabra / Gostas

¹ A dramaticidade dos movimentos da personagem adapta a fala ao novo cenário e à nova situação: o diálogo ocorre durante o almoço.

² Novamente Machado não substitui por “três” o número de meses da lua-de-mel do casal.

³ Erro tipográfico da edição.

⁴ Erro tipográfico das duas edições de 1899: supressão do parágrafo “— Prova muito!”.

ms: viúva?... / Tito / Sim
ms: se embeveça dez

ms: terceiro. / Seabra / Não

ms: dessas... / Tito / Afianças? /
[folha 49] Seabra / Quase
ms: afiançar. / Tito / Ah
ms: amigo, toma

ms: discreta e
ms: confiança, não

ms: respeito da Emília

ms: conhecemos e

ms: sentimentos; mas

ms: tu? / Seabra / Realmente
ms: nada. / Tito (à parte) / Não
ms: nada! / Seabra / Falo

ms: propósito. / Tito (pondo o
chapéu) / Se
ms: saio. / Seabra / Pois
ms: palavra?... / Tito / [folha 50]
A

ms: tudo. / Seabra / Entretanto
admira ms: casamento... / Tito /
Ah
ms: outros muita coisa de
ms: usar... Depende

— Sim; é natural que se embale dez vezes por dia na lembrança dos dois maridos que já exportou para o outro mundo... à espera de exportar o terceiro...
— Não é dessas...
— Afianças?
— Quase que posso afiançar.
— Ah! meu amigo, disse Tito levantando-se da mesa e indo acender um charuto¹, toma o conselho de um tolo: nunca afiances nada, principalmente em tais assuntos. Entre a prudência discreta, e a cega confiança não é lícito duvidar, a escolha está decidida nos próprios termos da primeira. O que podes tu afiançar a respeito de Emília? Não a conheces melhor do que eu. Há quinze dias que nos conhecemos, e eu já lhe leio no interior, estou longe de atribuir-lhe maus sentimentos, mas tenho a certeza de que não possui as raríssimas qualidades que são necessárias à exceção. Que sabes tu?
— Realmente, eu não sei nada.
— Não sabe nada! disse Tito consigo.
— Falo pelas minhas impressões. Parecia-me que um casamento entre vocês ambos não vinha fora de propósito.
— Se me falas outra vez em casamento, saio.
— Pois só a palavra?
— A palavra, a idéia, tudo.
— Entretanto, admira e aplaudes o meu casamento...
— Ah! eu aplaudo nos outros muitas coisas de que não sou capaz de usar. Depende da vocação... Adelaide apareceu à porta da sala de jantar. A conversa cessou entre os dois rapazes.
— Trago-lhe uma notícia.
— Que notícia? perguntaram-lhe os dois.
— Recebi um bilhete de Emília... Pedem-nos que vamos lá amanhã, porque...
— Por quê? perguntou Azevedo.
— Talvez dentro de oito dias se retire para a cidade².

B, C, D, E: a cuja confiança³

D, E: de qua não⁴

F: impressões. Precisa-me que⁵

D, E: falas outro vez⁶

D, E: de oito dias⁷

¹ O diálogo ganha temporalidade com a descrição paralela das ações encadeadas.

² Machado persegue a periodicidade de oito dias na reescrita. Esta é a terceira vez que o escriptor recorre a esse número quando acrescenta novos episódios ao texto narrativo. Antes ele havia embutido oito dias na estória quando acrescentou a introdução do segundo capítulo, entre as cenas 5 e 6 do primeiro ato da comédia. Também decorrem oito dias entre os fatos narrados no segundo capítulo e o reinício do relato na sua terceira fatia.

³ Todas as edições em vida do escritor repetiram o erro tipográfico da versão da narrativa de *Jornal das famílias*. F o corrigiu, como nós, de acordo com o manuscrito.

⁴ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

⁵ Erro tipográfico da edição.

⁶ Erro tipográfico da duas edições de 1889.

⁷ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

me: vocação... / Cena 8ª. / Os mesmos, Margarida, Emília / Emília / O que é que depende de vocação?¹ / Tito / Usar chapéus do Chile. Eu dizia que este género de chapéus fica muito bem em Ernesto, mas que eu não sou capaz de usá-lo; porque... porque depende da vocação. Não pensa comigo que contra a vocação não há nada capaz? / Emília / Plenamente / Tito (*a Seabra*) / Toma lá!... / Seabra (*a parte a Tito*) / Velhaco!... (*alto a Margarida*) / Margarida vamos embora? / Margarida / Já para casa? / [folha 51] Seabra / Vamos primeiro ao tio e depois para casa. / Emília / Sem passarem por aqui na volta? / Margarida / Ele é quem manda. / Seabra / Se não for muito o cansaço... / Emília / Ora o dia está fresco e sombrio; é perto, e o caminho é excelente. Se não me baterem à porta ficamos mal para sempre. / Seabra / Ah! isto não... (*a Tito*) Também vens? / Tito (*de chapéu na mão*) / Também. / Emília / E assim me deixa só? / Tito / Tem muito empenho em que eu fique? / Emília / Agrada-me a sua conversa. / Tito / Fico. Até logo. / Cena 9ª. / Tito, Emília / Tito / V. Ex. disse [p. 87]

— Ah! disse Tito com a maior indiferença deste mundo.

— Apronta as tuas malas, disse Azevedo a Tito.

— Por quê?

— Não segues os passos da deusa?

— Não zombes, cruel amigo! Quando não...

— Anda lá...

Adelaide sorriu ouvindo estas palavras.

Daí a meia hora Tito subiu para o gabinete em que

Azevedo tinha os livros. Ia, dizia, ler as *Confissões de santo Agostinho*. D: Ia, dizia ler
E, F: Ia ler

— Que repentina viagem é esta? perguntou E: Agostinho / -
Que²

Azevedo à sua mulher.

— Tens muito empenho em saber?

— Tenho.

— Pois bem. Olha que é segredo. Eu não sei positivamente, mas creio que é uma estratégia.

— Estratégia? Não entendo.

— Eu te digo. Trata-se de prender o Tito.

— Prender?

— Estás hoje tão bronco! Prender pelos laços do

amor...

— Ah!

— Emília julgou que deve fazê-lo. É só para brincar. No dia em que ele se declarar vencido fica ela vingada do que ele disse contra o sexo.

— Não está mau... E tu entras nesta estratégia...

— Como conselheira.

— Trama-se então contra um amigo, um *alter ego*.

— Tá, tá, tá. Cala a boca. Não vás fazer abortar o

plano.

Azevedo riu-se a bandeiras despregadas. No fundo achava engraçada a punição premeditada ao pobre Tito. D: punição
bremeditada ao⁴

A visita que Tito disse ter de fazer à viúva naquele dia, não se realizou.

Diogo, que apenas saíra da casa de Azevedo, ciente das intenções da viúva, fora para casa desta esperar o rapaz, embalde lá esteve durante o dia, embalde jantou, embalde aborreceu a tarde inteira tanto a Emília como à tia, Tito não apareceu. D, E: saíra do
casa⁵

Mas, à noite, à hora em que Diogo, já vexado de tanta demora na casa da moça, tratava de sair, anunciou-se a chegada de Tito.

¹ Supressão das falas restantes desta cena na versão narrativa.

² Erro tipográfico de edição: ausência de ponto final.

³ Lemos, na errata de B, "p. 234 — *Toma-se leia-se Trama-se.*" Em B, C, D e E, ou seja, em todas as edições em vida do autor, o erro tipográfico permaneceu sem emenda. A edição da Comissão Machado de Assis — F — emendou o erro de acordo com tal errata (F: *conselheira.* / — Trama-se então).

⁴ Erro tipográfico de edição.

⁵ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

Emília estremeceu; mas esse movimento escapou a Diogo.

Tito entrou na sala onde se achavam Emília, a tia, e Diogo.

— Não contava com a sua visita, disse a viúva.

— Eu sou assim; apareço quando não me esperam. Sou como a morte e a sorte grande.

— Agora é a sorte grande, disse Emília.

— Que número é o seu bilhete, minha senhora?

— Número doze, isto é, doze horas que tenho tido o prazer de ter hoje aqui o Sr. Diogo...

— Doze horas! exclamou Tito voltando-se para o velho.

— Sem que ainda o nosso bom amigo nos contasse uma história...

— Doze horas! repetiu Tito.

— Que admira, meu caro senhor? perguntou Diogo.

— Acho um pouco estirado...

— As horas contam-se quando são aborrecidas...

Peço para me retirar...

E dizendo isto, Diogo travou do chapéu para sair lançando um olhar de despeito e ciúme para a viúva.

— Que é isso? perguntou esta. Onde vai?

— Dou asas às horas, respondeu Diogo ao ouvido de Emília; vão correr depressa agora. D, E: asas à horas¹

— Perdôo-lhe e peço que se sente.

Diogo sentou-se.

A tia de Emília pediu licença para retirar-se alguns minutos. D, E: retirar-se alguns minutos²

Ficaram os três.

— Mas então, disse Tito, nem ao menos uma história contou?

— Nenhuma.

Emília lançou um olhar a Diogo como para tranquilizá-lo. Este, mais calmo então, lembrou-se do que Adelaide lhe havia dito, e voltou às boas.

— Afinal de contas, disse ele consigo, o caçoadado é ele. Eu sou apenas o meio de prendê-lo... Contribuamos para que se lhe tire a proa.

— Nenhuma história, continuou Emília.

— Pois olhe, e sei muitas, disse Diogo com intenção.

— Conte uma de tantas que sabe, disse Tito.

— Nada! Por que não conta o senhor?

— Se faz empenho...

C, D, E: se faz empenho³

¹ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

² Erro tipográfico das duas edições de 1899.

³ Erro tipográfico de C, repetido em todas edições de *Cantos fluminenses*. Corrigimos o erro de C a partir de B.

— Muito... muito, disse Diogo piscando os olhos. Conte lá, por exemplo, a história do taboquizado, a história das imposturas do amor, a história dos viajantes encouraçados; vá, vá.

— Não, vou contar a história de um homem e de um macaco.

— Oh! disse a viúva.

— É muito interessante, disse Tito. Ora, ouçam...

— Perdão, interrompeu Emília, será depois do chá.

— Pois sim.

Daí a pouco servia-se o chá aos três. Findo ele, Tito tomou a palavra e começou a história:

HISTÓRIA DE UM HOMEM E DE UM MACACO

“Não longe da vila ***, no interior do Brasil, morava há uns vinte anos um homem de trinta e cinco anos, cuja vida misteriosa era o objeto das conversas das vilas próximas e o objeto do terror que experimentavam os viajantes que passavam na estrada a dois passos da casa.

“A própria casa era já de causar apreensões ao espírito menos timorato. Vista de longe nem parecia casa, tão baixinha era. Mas quem se aproximasse conheceria aquela construção singular. Metade do edifício estava ao nível do chão, e metade abaixo da terra. Era entretanto uma casa solidamente construída. Não tinha porta nem janelas. Tinha um vão quadrado que servia ao mesmo tempo de janela e de porta. Era por ali que o misterioso morador entrava e saía.

“Pouca gente o via sair, não só porque ele raras vezes o fazia, como porque o fazia em horas impróprias. Era nas horas da lua cheia que o solitário deixava a residência para ir passear nos arredores. Levava sempre consigo um grande macaco, que acudia pelo nome de *Calígula*.

“O macaco e o homem, o homem e o macaco, eram dois amigos inseparáveis, dentro e fora de casa, na lua nova.

“Mil visões corriam a respeito deste misterioso solitário.

“A mais geral é que era um feiticeiro. Havia uma que o dava por doido; outra por simplesmente atacado de misantropia.

“Esta última versão tinha por si duas circunstâncias: a primeira era não constar nada de positivo que fizesse reconhecer no homem hábitos de feiticeiro ou alienado; a segunda era a amizade que ele parecia votar ao macaco e o horror com que fugia ao olhar dos homens. Quando a gente se aborrece dos homens toma sempre a afeição dos animais, que têm a vantagem de não discorrer, nem intrigar.

D, E: timorato
Vista¹

D, E, F: chão e

D: sempre
consigo um
E: sempre
consigo um²
D, E: macaco,
eram dois³
F: Mil versões
corriam

¹ Erro tipográfico das duas edições de 1899: ausência de ponto final.

² Erro tipográfico das duas edições de 1899.

³ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

“O misterioso... É preciso dar-lhe um nome: chamemo-lo Daniel. Daniel preferia o macaco, e não falava a mais homem algum. Algumas vezes os viajantes que passavam pela estrada ouviam partir de dentro da casa gritos do macaco e do homem; era o homem que afagava o macaco.

“Como se alimentavam aquelas duas criaturas?

Houve quem visse um dia de manhã abrir-se a porta, sair o macaco e voltar pouco depois com um embrulho na boca. O tropeiro que presenciava esta cena quis descobrir onde ia o macaco buscar aquele embrulho que levava sem dúvida os alimentos dos dois solitários. Na manhã seguinte introduziu-se no mato; o macaco chegou à hora do costume, e dirigiu-se para um tronco da árvore; havia sobre esse tronco um grande galho, que o bicho atirou ao chão. Depois, introduzindo as mãos no interior do velho tronco, tirou um embrulho igual ao da véspera e partiu.

D, E: porta, sair¹

F: tronco de árvore

“O tropeiro persignou-se, e tão apreendido ficou com a cena que acabava de presenciar que não a contou a ninguém.

“Durava esta existência três anos.

“Durante esse tempo o homem não envelhecera. Era o mesmo que no primeiro dia. Longas barbas ruivas e cabelos grandes caídos para trás. Usava um grande casaco de baeta, tanto no inverno, como no verão. Calçava botas e não usava chapéu.

D, E: não envelhecera. Era²

“Era impossível aos passageiros e aos moradores das vizinhanças penetrar na casa do solitário. Não o será decerto para nós, minha bela senhora, e meu caro amigo.

“A casa divide-se em duas salas e um quarto. Uma sala é para jantar, a outra é... a de visitas. O quarto é ocupado pelos dois moradores, Daniel e *Caligula*.

D, E: moradores. Daniel³

“As duas salas são de iguais dimensões; o quarto é uma metade da sala. A mobília da primeira sala compõe-se de dois sujos bancos encostados à parede, uma mesa baixa no centro. O chão é assoalhado. Pendem das paredes dois retratos: um de moça, outro de velho. A moça é uma figura angélica e deliciosa. O velho inspirava respeito e admiração. Das outras duas paredes pendem, de um lado uma faca de cabo de marfim, e do outro uma mão de defunto, amarela e seca.

“A sala de jantar tem apenas uma mesa e dois bancos.

“A mobília do quarto resume-se num grabato em que dorme Daniel. *Caligula* estende-se no chão, junto à cabeceira do dono.

¹ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

² Erro tipográfico das duas edições de 1899.

³ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

“Tal é a mobília da casa.

“A casa, que de fora parece não ter capacidade para conter um homem em pé, é contudo suficiente, visto estar, como disse, entranhada no chão.

E: chão. / vida¹

“Que vida terão passado aí dentro o macaco e o homem, no espaço de três anos? Não saberei dizê-lo.

“Quando *Calígula* traz de manhã o embrulho, Daniel divide a comida em duas porções, uma para o almoço, outra para jantar. Depois homem e macaco sentam-se em face um do outro na sala de jantar e comem irremediavelmente as duas refeições.

“Quando chega a lua cheia saem os dois solitários, como já disse, todas as noites, até a época em que a lua passa a ser minguante. Saem às dez horas, pouco mais ou menos, e voltam pouco mais ou menos às duas horas da madrugada. Quando entram Daniel tira a mão do finado que pende da parede e dá com ela duas bofetadas em si próprio. Feito isto, vai deitar-se; *Calígula* acompanha-o.

D, E: horas de madrugada

“Uma noite, era no mês de Junho, época de lua cheia, Daniel preparou-se para sair. *Calígula* deu um pulo e saltou à estrada. Daniel fechou a porta, e lá se foi com o macaco estrada acima.

“A lua, inteiramente cheia, projetava os seus reflexos pálidos e melancólicos na vasta floresta que cobria as colinas próximas, e clareava toda a vasta campina que rodeava a casa.

“Só se ouvia ao longe o murmúrio de uma cachoeira, e ao perto o piar de algumas corujas, e o chilrar de uma infinidade de grilos espalhados na planície.

D, E: uma cachoeira, e²
D, E: de grilos espalhados³

“Daniel caminhava pausadamente levando um pau debaixo do braço, e acompanhado do macaco, que saltava do chão aos ombros de Daniel e dos ombros de Daniel para o chão.

“Mesmo sem a forma lúgubre que tinha aquele lugar por causa da residência do solitário, qualquer pessoa que encontrasse àquela hora Daniel e o macaco corria risco de morrer de medo. Daniel, extremamente magro e alto, tinha em si um ar lúgubre. Os cabelos da barba e da cabeça, crescidos em abundância, faziam a sua cabeça ainda maior do que era. Sem chapéu era uma cabeça verdadeiramente satânica.

“*Calígula*, que nos outros dias era um macaco ordinário, tomava, naquelas horas de passeio noturno, um ar tão lúgubre e tão misterioso como o de Daniel.

¹ Falta a palavra de abertura do parágrafo: “Que.

² Erro tipográfico das duas edições de 1899.

³ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

Havia já uma hora que os dois solitários tinham saído de casa. A casa ficara já um pouco longe. Nada mais natural do que chegar a polícia nessa ocasião, tomar a entrada da casa e reconhecer o mistério. Mas a polícia, apesar dos meios que tinha à sua disposição, não se animava a investigar no mistério que o povo reputava diabólico. Também a polícia é humana, e nada do que é humano lhe é desconhecido.

D, E: casa ficará já²

D, E: entrada do casa³

“Havia uma hora, disse eu, que os dois passeadores tinham saído de casa. Começavam então a subir uma pequena colina...”

Tito foi interrompido por um bocejo do velho Diogo.

— Quer dormir? perguntou o rapaz.

— E o que vou fazer.

— Mas a história?

— A história é muito divertida. Até aqui só temos visto duas coisas, um homem e um macaco; perdão... temos mais dois, um macaco e um homem. É muito divertida! Mas, para variar, o homem vai sair e fica o macaco.

Dizendo estas palavras com uma raiva cômica, Diogo travou do chapéu e saiu¹.

Tito soltou uma gargalhada.

— Mas vamos ao fim da história...

D, E: uma gargalhada. / —

— Que fim, minha senhora? Eu já estava em talas

*Mas*⁴

por não saber como continuar... Era um meio de servi-la. Vejo que é um velho aborrecido...

— Não é, está enganado.

— Ah! não?

— Divirto-me com ele. O que não impede que a presença do senhor me dê infinito prazer...

D, E: não? / —
*Divirto-me com*⁵

— Vossa Excelência disse agora uma falsidade.

— Qual foi?

— Disse que lhe era agradável a minha conversa.

ms: falsidade. / [folha 52] Emília / Qual

ms: foi? / Tito / Disse

Ora, isso é falso como tudo quanto é falso...

D, E: tudo quando é⁶

— Quer um elogio?

ms: falso... / Emília / Quer

ms: elogio? / Tito / Não

ms: como V. Ex. me

ms: atura: desabrido

ms: maçante, às vezes chocarreiro

— Não, falo franco. Eu nem sei como Vossa Excelência me atura; desabrido, maçante, chocarreiro, sem fé em coisa alguma, sou um conversador muito pouco digno de ser desejado. É preciso ter uma grande soma de bondade para ter expressões tão benévolas... tão amigas...

— Deixe esse ar de mofa, e...

ms: amigas... / Emília / Deixe

¹ O escriptor retira Diogo da ação, para interromper o longo acréscimo feito ao texto da comédia e prosseguir com a seqüência das cenas.

² Erro tipográfico das duas edições de 1899.

³ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

⁴ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

⁵ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

⁶ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

- ms: e... / Tito / Mofa* — Mofa, minha senhora?
- ms: senhora?... / Emília / Ontem tomei chá sozinha!... sozinha! / Tito (indiferente) / Ah! / Emília / Contava* — Ontem eu e minha tia tomamos chá sozinhas! sozinhas!...
- ms: o Sr. viesse* — Ah!
- ms: hora comigo... / Tito / Qual, aborrecer* — Contava que o senhor viesse aborrecer-se uma hora conosco...
- ms: Ernesto. / [folha 53] Emília / Ah* — Qual aborrecer... Eu lhe digo: o culpado foi o Ernesto.
- ms: ele?... / Tito / É* — Ah! foi ele?
- ms: ganhei! / Emília (triste) / Está bom... / Tito / Pois* — É verdade; deu comigo aí em casa de uns amigos, éramos quatro ao todo, rolou a conversa sobre o voltarete e acabamos por formar mesa. Ah! mas foi uma noite completa! Aconteceu-me o que me acontece sempre: ganhei!
- ms: força; um* — Está bom.
- ms: assombrei. (Emília leva o lenço aos olhos) Ah* — Pois olhe, ainda assim eu não jogava com pixotes¹; eram mestres de primeira força: um principalmente: até às onze horas a fortuna pareceu desfavorecer-me, mas dessa hora em diante desandou a roda para eles e eu comecei a assombrar... pode ficar certa de que os assombrei. Ah! é que eu tenho diploma... mas que é isso, está chorando? D, E: dessa hore em³
- ms: isso? Está chorando? / Emília (tirando o lenço e sorrindo) / Qual; pode* Emília tinha com efeito o lenço nos olhos. Chorava? É certo que quando tirou o lenço dos olhos, tinha-os úmidos². Voltou-se contra a luz e disse ao moço:
- ms: continuar. / Tito / Não* — Qual... pode continuar. B: nada: foi
- ms: isto. / Emília / Estimo* — Não há mais nada; foi só isto, disse Tito.
- ms: feliz... / Tito / Alguma* — Estimo que a noite lhe corresse feliz...
- ms: coisa... / Emília / Mas a* — Alguma coisa...
- ms: minha? / [folha 54] Tito / À* — Mas, a uma carta responde-se; por que não respondeu à minha? disse a viúva.
- ms: chá conosco? / Tito / Não* — À sua qual?
- ms: lembro. / Emília / Não* — À carta que lhe escrevi pedindo que viesse tomar chá comigo?
- ms: lembra? / Tito / Ou* — Não me lembro.
- ms: então esquecia-a* — Não se lembra?
- ms: lugar... / Emília / É* — Ou, se recebi essa carta, foi em ocasião que a não pude ler, e então esqueci, esqueci-a em algum lugar...
- ms: vez... / Tito / Não* — É possível; mas é a última vez...
- ms: chá? / Emília / Não* — Não me convida mais para tomar chá?
- ms: melhores. / Tito / Isso* — Não. Pode arriscar-se a perder distrações melhores.
- ms: digo; V. Ex. trata ms: gente e* — Isso não digo: a senhora trata bem a gente, e em sua casa passam-se bem as horas... Isto é com franqueza. Mas então tomou chá sozinha? É o Diogo?
- ms: o coronel? / Emília / Descartei-me* — Descartei-me dele. Acha que ele seja divertido?

¹ Optamos pela atualização da ortografia da palavra, como o fez a edição preparada pela Comissão Machado de Assis - F.

² No comentário, o narrador nos alerta para a teatralidade das ações de Emília. A falsidade da representação é um elemento construído na narrativa.

³ Erro tipográfico das duas edições.

ms: divertido? / Tito / Parece
ms: verdade; mas

ms: [folha 55] censura. / Emília /
O coronel está

ms: vingado. / Tito / De
ms: senhora? / Emília / (*Depois de
uma pausa*) De nada (*Levanta-se e
dirige-se ao piano*). / Tito (*com ar
indiferente*) / Ah! / Emília / Vou
ms: tocar, não

ms: aborrece? / Tito / V. Ex. é
senhora de sua casa... / Emília /
Não é essa a resposta. / Tito /
Não aborrece, não... pode tocar.
(*Emília começa algum pedaço musical
melancólico*) V. Ex. não toca alguma
coisa mais alegre? / Emília
(*parando*) / Não... traduzo a
ms: alma. (*Levanta-se*). / Tito /
Acha
ms: triste? / Emília / Que
ms: tristes? / Tito / Tem
ms: razão, não importam
ms: [folha 56] comigo? / Emília /
Acha

ms: fez? / Tito / Qual desfeita
ms: senhora? / Emília / A
ms: de me deixar tomar chá
sozinha. / Tito / Mas
ms: já expliquei... / Emília /
Paciência
ms: de Margarida. / Tito / Ele
ms: horas, entrou
ms: mau... / Emília / Pobre
Margarida! / Tito / Mas

ms: horas... / Emília / Não
ms: sempre a sua

ms: criaturas, uma
ms: outra, confundidas

ms: isto? / [folha 57] Tito / Sei. É
ms: casamento... por
ms: fora. / Emília / Conheço
ms: lhe provaria aquilo
ms: tudo... / Tito / Deveras
ms: fênix? / Emília / Se

— Parece que sim... É um homem delicado; um *D:* que sem... É:
tanto dado às paixões, é verdade, mas sendo esse um defeito
comum, acho que nele não é muito digno de censura.

— O Diogo está vingado.

— De que, minha senhora?

Emília olhou fixamente para Tito e disse:

— De nada!

E levantando-se dirigiu-se para o piano.

— Vou tocar, disse ela; não o aborrece?

— De modo nenhum.

Emília começou a tocar, mas era uma música tão *B:* tocar, disse ela:
triste que infundia certa melancolia no espírito do moço. *não*
Este, depois de algum tempo, interrompeu com estas
palavras:

— Que música triste!

— Traduzo a minha alma, disse a viúva.

— Anda triste?

— Que lhe importam as minhas tristezas?

— Tem razão, não me importam nada. Em todo o
caso não é comigo?

Emília levantou-se e foi para ele.

— Acha que lhe hei de perdoar a desfeita que me
fez? Disse ela.

— Que desfeita, minha senhora?

— A desfeita de não vir ao meu convite?

— Mas eu já lhe expliquei...

— Paciência! O que sinto é que também nesse
voltarete estivesse o marido de Adelaide.

— Ele retirou-se às dez horas, e entrou um
parceiro novo, que não era de todo mau.

— Pobre Adelaide!

— Mas se eu lhe digo que ele se retirou às dez
horas...

— Não devia ter ido. Devia pertencer sempre à sua
mulher. Sei que estou falando a um desrido; não pode
calcular a felicidade e os deveres do lar doméstico. Viverem
duas criaturas uma para a outra confundidas, unificadas;
pensar, aspirar, sonhar a mesma coisa; limitar o horizonte nos
olhos de cada uma, sem outra ambição, sem inveja de mais
nada. Sabe o que é isto?

— Sei... É o casamento por fora.

— Conheço alguém que lhe provava aquilo tudo...

— Deveras? Quem é essa fênix?

— Se lho disser, há de rufar; não digo.

E, F: para outra
D: pensar, aspirar,
sonhar² *E, F:*
pensar, respirar,
sonhar
E, F: coisa, sem
outra³

¹ Erro tipográfico de edição.

² Erro tipográfico da primeira edição de 1899.

³ Houve supressão do trecho "limitar o horizonte nos olhos de cada uma" na última edição em vida do escritor — *E*.

m: digo. / Tito / Qual
m: curioso. / Emília (*séria*) / Não
m: que o ane? / Tito / Pode
m: ser... / Emília / Não
m: alguém, por curiosidade, por despeito

m: acredita? / Tito / Se

m: mas... / Emília / Existe
m: amor. / Tito / São
m: fênix. / Emília / Não
m: Procure... / [folha 58] Tito / Ah!
m: achasse de *m:* me valia? Para

m: o coronel, por exemplo...¹ Por que não diz isso ao coronel? / Emília / Ao coronel? (*Silêncio*) Adeus, Sr. Tito, desculpe, eu me retiro... / Tito / Adeus, minha senhora. (*Dirige-se para o fundo. Emília vai a sair pela D., para.*) / Emília / Não vá! / Tito / Que não vá? / Emília (*prorrogando*) / Não vê que o amo? Não vê que sou eu?... / Tito / V. Ex?... / Emília / Eu, sim! Debalde procuraria ocultá-lo... fora impossível. Não cuidei nunca que viesse a amá-lo assim... E olhe, deve ser muito, para que uma mulher seja a primeira a revelar... Pode acaso calculá-lo? / Tito / Deve ser muito, deve... mas a minha situação é difícil: que lhe hei de responder? / [folha 59] Emília / O que quiser, não me responda nada, se lhe parece, mas não repila, lamente-me antes. / Tito / Nem lamento, nem repilo. Respondo... depois responderei. Entretanto, acalme os seus transportes e consinta que eu me retire... / Emília / Ah! vejo que não me ama. / Tito / Não é culpa minha... Mas que é isso, m^a senhora? Acalme-se... eu vou sair... a prolongação desta cena seria sobretudo desagradável e inconveniente. Adeus! / Cena 10^a / Emília (*o*) depois Margarida. / Saiu! É verdade! Não me ama... não me pode amar... (*Silêncio*) Fui

— Qual mofar! Diga lá, eu sou curioso.
 — Não acredita que haja alguém que possa amá-lo?
 — Pode ser...
 — Não acredita que alguém, por despeito, por outra coisa que seja, tire da originalidade do seu espírito os influxos de um amor verdadeiro, mui diverso do amor ordinário dos salões; um amor capaz de sacrifício, capaz de tudo? Não acredita?
 — Se me afirma, acredito; mas...
 — Existe a pessoa e o amor.
 — São então duas fênix.
 — Não zombe. Existem... Procure...
 — Ah! isso há de ser mais difícil: não tenho tempo. E suponha que achasse, de que me servia? Para mim é perfeitamente inútil. Isso é bom para outros; para o Diogo, por exemplo...
 — Para o Diogo?
 A bela viúva pareceu ter um assomo de cólera. Depois de um silêncio disse:
 — Adeus! Desculpe, estou incomodada.
 — Então, até amanhã!
 Dizendo o que, Tito apertou a mão de Emília e saiu tão alegre e descuidoso como se saísse de um jantar de anos. Emília, apenas ficou só, caiu numa cadeira e cobriu o rosto.
 Estava nessa posição havia cinco minutos, quando assomou à porta a figura do velho Diogo.
 O rumor que o velho fez entrando despertou a viúva.
 — Ainda aqui!
 — É verdade, minha senhora, disse Diogo aproximando-se, é verdade. Ainda aqui, por minha infelicidade...
 — Não entendo...
 — Não saí para casa. Um demônio oculto me impeliu para cometer um ato infame. Cometi-o, mas tirei dele um proveito, estou salvo. Sei que me não ama.
 — Ouviu?
 — Tudo. E percebi.
 — Que percebeu, meu caro senhor?
 — Percebi que a senhora ama o Tito.
 — Ah!
 — Retiro-me, portanto, mas não quero fazê-lo sem que ao menos fique sabendo de que saio com ciência de que não sou amado; e que saio antes de me mandarem embora.

B: seja, tir da?

D, E, F: acredita! / — Se

B, C, D, E: E suponho que?

D, E, F: silêncio disse D, E: disse. / — Adeus

B: amado: e

¹ Supressão das doze últimas falas da cena 9 e das cinco primeiras da cena 10 na narrativa.

² Erro tipográfico da edição do *Journal das famílias*.

³ Corrigimos o erro do texto-base a partir do manuscrito, como provavelmente também o fez a Comissão de Machado de Assis (F: E suponha que).

talvez imprudente! Mas o coração... oh! meu coração!... / Margarida (*entrando*) / Que tem o Tito que me tirou o Ernesto do braço e lá saiu com ele? / Emília / Sairam ambos? / Margarida (*indo à janela*) / Olha, lá vão eles... / Emília (*idem*) / É verdade. / Margarida / [folha 60] O Tito tira um papel do bolso e mostra a Ernesto. / Emília (*olhando*) / Que será? / Margarida / Mas que aconteceu? / Emília / Aconteceu o que não prevíamos... / Margarida / É iocável? / Emília / Por desgraça minha, mas há coisa pior... / Margarida / Pior... / Emília / Escuta, és quase minha irmã, não te posso ocultar nada. / Margarida / Que ar agitado! / Emília / Margarida, eu (p. 95)

Emília ouviu as palavras de Diogo com a maior tranquilidade. Enquanto ele falava teve tempo de refletir no que devia dizer.

Diogo estava já a fazer o seu último cumprimento, quando a viúva lhe dirigiu a palavra.

— Ouça-me, Sr. Diogo. Ouviu bem, mas percebeu mal. Já que pretende ter sabido...

— Já sei, vem dizer que há um plano assentado de zombar com aquele moço...

— Como sabe?

— Disse-mo D. Adelaide.

— É verdade.

— Não creio.

— Por quê?

— Haviam lágrimas nas suas palavras. Ouvi-as com a dor n'alma. Se soubesse como eu sofria!

A bela viúva não pôde deixar de sorrir ao gesto cômico de Diogo. Depois, como ele parecesse mergulhado em meditação sombria, disse:

— Engana-se, tanto que volto para a cidade.

— Deveras?

— Pois acredita que um homem como aquele possa inspirar qualquer sentimento sério? Nem por sombras!

Estas palavras foram ditas no tom com que Emília costumava persuadir aquele eterno namorado. Isso e mais um sorriso, foi quanto bastou para acalmar o ânimo de Diogo. Daí a alguns minutos estava ele radiante.

— Olhe, e para desenganá-lo de uma vez vou escrever um bilhete ao Tito...

— Eu mesmo o levarei, disse Diogo louco de contente.

— Pois sim!

— Adeus, até amanhã. Tenha sonhos cor-de-rosa, e desculpe os meus maus modos.

Até amanhã.

O velho beijou graciosamente a mão de Emília e saiu.¹

B. saiu. / —
Continuar-se-á — /
{ *Jornal das famílias*:
janeiro de 1866, p.
3-11. / Linha
Reta e Linha
Curva / — Fim
— / IV

¹ A narração se prolonga com a criação de uma última tentativa no plano de conquista de Emília. Mais uma vez, aposta-se na possibilidade de triunfo da viúva, o que renova o fôlego da estória e a faz render mais um capítulo.

IV

No dia seguinte, ao meio-dia, Diogo apresentou-se ao Tito, e depois de falar sobre diferentes coisas, tirou do bolso uma cartinha, que fingira ter esquecido até então, e à qual mostrava não dar grande apreço.

B: Diogo
apresentou-se ao¹

— Que bomba! disse ele consigo, na ocasião em que Tito rasgou a sobrecarta.

Eis o que dizia a carta:

"Dei-lhe o meu coração. Não quis aceitá-lo, desprezou-o mesmo. A sua bota magoou-o demais para que ele possa palpitar ainda. Está morto. Não o censuro; não se deve falar de luz aos cegos; a culpada fui eu. Supus que pudesse dar-lhe uma felicidade, recebendo outra. Enganei-me.

"Tem a glória de retirar-se com todas as honras da guerra. Eu é que fico vencida. Paciência! Pode zombar de mim; não lhe contesto o direito que tem para isso.

B: Eu e que?²

"Entretanto, devo dizer-lhe que eu bem o conhecia; nunca lho disse, mas conheci-o; desde o dia em que o vi pela primeira vez em casa de Adelaide, reconheci na sua pessoa o mesmo homem que um dia veio atirar-se aos meus pés... Era zombaria então, como hoje. Eu já devia conhecê-lo. Caro pago o meu engano. Adeus, adeus para sempre."

Lendo esta carta, Tito olhava repetidas vezes para Diogo. Como é que o velho se prestara àquilo? Era autêntica ou apócrifa a tal carta? Sobre não trazer assinatura, tinha a letra disfarçada. Seria uma arma de que o velho usara para descartar-se do rapaz? Mas, se fosse assim, era preciso que ele soubesse do que se passara na véspera.

Tito releu a carta muitas vezes; e, despedindo-se do velho, disse-lhe que a resposta iria depois.

Diogo retirou-se esfregando as mãos de contente.

É que a carta cuja leitura os leitores fizeram ao mesmo tempo que o nosso herói, não era a que Emília lera a Diogo. Na minuta apresentada ao velho a viúva declarava simplesmente que se retirava para a corte, e acrescentava que entre as recordações que levava de Petrópolis figurava Tito, pela figura que ela havia representado diante dele. Mas essa minuta, por uma destreza puramente feminina, não foi a que Emília mandou a Tito, como viram os leitores.

D, E: que Emílio
lere a³

D, E: que ele
havia⁴

À carta de Emília respondeu Tito nos seguintes termos:

¹ Erro tipográfico da edição ["a" virado].

² Erro tipográfico da edição.

³ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

⁴ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

"Minha senhora,

"Li e reli a sua carta; e não lhe ocultarei o sentimento de pesar que ela me inspirou. Realmente, minha senhora, é esse o estado do seu coração? Está assim tão perdido por mim?"

"Diz Vossa Excelência que eu com a minha bota machuquei o seu coração. Penaliza-me o fato, sem que eu entretanto o confirme. Não me lembra até hoje que tivesse feito estrago algum desta natureza. Mas, enfim, Vossa Excelência o diz, e eu devo crê-lo.

"Lendo esta carta Vossa Excelência dirá consigo que eu sou o mais audaz cavalheiro que ainda pisou a terra de Santa Cruz. Será um engano de observação. Isto em mim não é audácia, é franqueza. Lastimo que as coisas chegassem a este ponto, mas não posso dizer-lhe nada mais que a verdade.

"Devo confessar que não sei se a carta a que respondo é de Vossa Excelência. A sua letra, de que eu já vi uma amostra no álbum de D. Adelaide, não se parece com a da carta; está evidentemente disfarçada; é de qualquer mão. Demais, não traz assinatura. D, E: disfarçada; e de:

"Digo isto porque a primeira dúvida que nasceu em meu espírito proveio do portador escolhido. Pois quê! Vossa Excelência não achou outro senão o próprio Diogo? Confesso que de tudo o que tenho visto em minha vida, é isto o que mais me faz rir.

"Mas eu não devo rir, minha senhora. Vossa Excelência abriu-me o seu coração de um modo que inspira antes compaixão. Esta compaixão não lhe é desairosa, porque não vem por sentido irônico. É pura e sincera. Sinto não poder dar-lhe essa felicidade que me pede, mas é assim.

"Não devo estender-me, e contudo custa-me arrancar a pena de cima do papel. É que poucos terão a posição que eu ocupo agora, a posição de requerido. Mas devo acabar e acabo aqui, mandando-lhe os meus pêsames e rogando a Deus para que encontre um coração menos frio que o meu. D, E, F: e; como

"A letra vai disfarçada como a sua, e, como na sua carta, deixo a assinatura em branco."

Esta carta foi entregue à viúva na mesma tarde. À noite Azevedo e Adelaide foram visitá-la. Não puderam dissuadi-la da idéia da viagem para a corte. Emília usou mesmo de uma certa reserva para com Adelaide, que não pôde descobrir os motivos de semelhante procedimento, e retirou-se um tanto triste. D, E: de semelhante procedimento²

¹ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

² Erro tipográfico das duas edições de 1899.

No dia seguinte¹, com efeito, Emília e a tia aprontaram-se e saíram para voltar para a corte².

Diogo ficou em Petrópolis ainda, cuidando em aprontar as malas... Não queria, dizia ele, que o público, vendo-o partir em companhia das duas senhoras, supusesse coisas desairosas à viúva.

Todos estes passos admiravam Adelaide, que, como disse, via na insistência de Emília e nos seus modos reservados um segredo que não compreendia. Queria ela por aquele meio de viagem atrair Tito?³ Nesse caso era cálculo errado; visto que o rapaz, naquele dia como nos outros, acordou tarde e almoçou alegremente.

— Sabe, disse Adelaide, que a esta hora deve ter partido para a cidade a nossa amiga Emília?

— Já tinha ouvido dizer.

— Por que será?

— Ah! isso é que eu não sei. Altos segredos do espírito de mulher! Por que sopra hoje a brisa deste lado e não daquele? Interessa-me tanto saber uma coisa como outra.

No fim do almoço Tito, como quase sempre, retirou-se para ler durante duas horas.

Adelaide ia dar algumas ordens quando viu com pasmo entrar-lhe em casa a viúva, acompanhada de um criado.

— Ah! não partiste? disse Adelaide correndo a abraçá-la. D, E, F: partiste!
disse

— Não me vês aqui?

O criado saiu a um sinal de Emília.

— Mas que há? perguntou a mulher de Azevedo, vendo os modos estranhos da viúva.

— Que há? disse esta. Há o que não prevíamos... És quase minha irmã... posso falar francamente. Ninguém nos ouve?

¹ A marcação dos dias decorridos na estória consiste num procedimento de organização da matéria ficcional criado no momento da reescrita. Já havíamos visto que os trechos narrativos criados para abrir os capítulos I e III foram arrematados com a reiteração do lugar e tempo da ação apresentados no primeiro parágrafo da mesma abertura. Aqui a amarração do tempo tem a mesma função que o recurso adotado para introduzir aqueles dois capítulos: ela é um padrão que substitui a ordenação da comédia em atos e cenas, cuja função é subordinar os acréscimos aos diálogos aproveitados. Esse recurso torna mais nítido, dessa forma, os limites entre o que é novo e o que é incorporado.

² Adelaide anunciara, no capítulo três, que Emília partiria para a corte em oito dias. Parece que Machado se esquece deste detalhe e arruma as malas da protagonista e de sua tia dois dias depois da leitura do bilhete com a notícia da súbita viagem.

³ O conto terminaria aqui se o retorno de Emília à corte significasse a confissão de sua derrota. O narrador desvia a atenção do leitor dessa conclusão apressada e suscita uma questão deixada em aberto ainda no primeiro capítulo, que é o segredo que Tito e Emília compartilham.

ms: amo! / Margarida / Que
ms: dizes? / Emília / Isto

ms: pude; agora mesmo que, por
ms: pude; as
ms: insensivelmente... Declarei-lhe
tudo... / [folha 61] Margarida /
Mas A: isto? / Emília / Eu
ms: castigo. Quis fazer

ms: tudo contanto
ms: afinal, nem fui

ms: mim. Hoje não pude, declarei-
me. / Margarida / Mas
ms: falando sério? / Emília / Olha
ms: mim. / Margarida / Pois será
possível? Quem
ms: pensara?... / Emília / A
ms: impossível; mas é
ms: verdade... / Margarida / E
ms: ele? / Emília / Ele

ms: retirou-se... / [folha 62]
Margarida / Resistirá? / Não
ms: sei. / Margarida / Se
ms: te animaria naquela

ms: idéia / Emília / Não

ms: que me acontece
ms: que bastam por
ms: satisfação. Devo
ms: abençoar-te... / Margarida / É

ms: dele? / Emília / Não

ms: compassivo. / Cena 11.^a / As
mesmas, Tito / Tito / Deixei o
Ernesto lá fora para que não ouça
o que se vai passar... / Margarida
/ [folha 63] Margarida / O que é
que se vai passar? / Tito / Uma
coisa simples. / Margarida / Mas,
antes [p. 96]

— Ernesto está fora e o Tito lá em cima. Mas que
ar é esse?

— Adelaide! disse Emília com os olhos rasos de
lágrimas, eu o amo!

— Que me dizes?

— Isto mesmo. Amo-o doidamente, perdidamente,
completamente. Procurei até agora vencer esta paixão, mas
não pude; e quando, por vãos preconceitos, tratava de
ocultar-lhe o estado do meu coração, não pude, as palavras
saíram-me dos lábios insensivelmente...

— Mas como se deu isto?

— Eu sei! Parece que foi castigo; quis fazer fogo e
queimei-me nas mesmas chamas. Ah! não é de hoje que me
sinto assim. Desde que os seus desdêns em nada cederam,
comecei a sentir não sei o quê; ao princípio despeito, depois
um desejo de triunfar, depois uma ambição de ceder tudo,
contanto que tudo ganhasse; afinal não fui senhora de mim.
Era eu quem me sentia doidamente apaixonada e lho
manifestava, por gestos, por palavras, por tudo; e mais
crescia nele a indiferença, mais crescia o amor em mim.

— Mas estás falando sério?¹

— Olha antes para mim.

— Quem pensara?...

— A mim própria parece impossível; porém é mais
que verdade...

— E ele?...

— Ele disse-me quatro palavras indiferentes, nem
sei o que foi, e retirou-se.

— Resistirá?

— Não sei.

— Se eu adivinhara isto não te insinuaria naquela
malfadada idéia

— Não me compreendeste. Cuidas que eu deploro
o que acontece? Oh! não! sinto-me feliz, sinto-me
orgulhosa... É um destes amores que brotam por si para
encher a alma de satisfação: devo antes abençoar-te...

— É uma verdadeira paixão... Mas acreditas
impossível a conversão dele?

— Não sei; mas seja ou não impossível, não é a
conversão que eu peço; basta-me que seja menos indiferente
e mais compassivo.

— Mas que pretendes fazer? perguntou Adelaide
sentindo que as lágrimas também lhe rebentavam dos olhos.
Houve alguns instantes de silêncio.

D, E: e retirou-se,
/ — Resistirá²

B: peço: basta-me

¹ Em E estão quebrados os tipos das palavras: "falando sério".

² Erro tipográfico das duas edições de 1899.

— Mas o que tu não sabes, continuou Emília, é *D, E: Mas e que³* que ele não é para mim um simples estranho. Já o conhecia antes de casada. Foi ele quem me pediu em casamento antes de Rafael...

— Ah!

— Sabias?

— Ele já me havia contado a história, mas não nomeara a santa. Eras tu?

— Era eu. Ambos nos conhecíamos, sem dizermos nada um ao outro...¹

— Por quê?

A resposta a esta pergunta foi dada pelo próprio Tito, que assomara à porta do interior. Tendo visto entrar a *D, E: janelas.* viúva de uma das janelas, Tito desceu abaixo a ouvir a *Tito² D, E: abaixo* conversa dela com Adelaide. A estranheza que lhe causava a *o ouvir²* volta inesperada de Emília podia desculpar a indiscrição do rapaz.

— Por quê? repetiu ele. É o que lhes vou dizer.

— Mas antes de tudo, disse Adelaide, não sei se sabe que uma indiferença tão completa, como a sua, pode ser *D, E, F:* fatal a quem lhe é menos indiferente? *indiferença, tão*

— Refere-se à sua amiga? perguntou Tito. Eu corto tudo com uma palavra.

ms: tudo, não

ms: completa como a sua pode

ms: quem é por natureza menos

ms: indiferente? / Tito / Refere-se

ms: amiga? Eu

ms: com duas palavras. (A Emília)

Aceita

— Aceita a minha mão de esposo?

Um grito de alegria suprema ia saindo do peito de *D, E: minha não* Emília; mas não sei se um resto de orgulho, ou *de⁴* qualquer outro sentimento, converteu essa manifestação em uma simples palavra, que aliás foi pronunciada com lágrimas na voz.²

— Sim! disse ela.

Tito beijou amorosamente a mão da viúva. Depois acrescentou:

— Mas é preciso medir toda a minha generosidade; eu devia dizer: aceito a sua mão. Devia ou não devia? Sou um tanto original e gosto de fazer inversão em tudo.

— Pois sim, mas de um ou outro modo sou feliz. Contudo um remorso me surge na consciência. Dou-lhe uma felicidade tão completa como a que recebo?

ms: tudo. / Emília / Pois

ms: Contudo, um

¹ Machado antecipa a revelação do segredo na narrativa.

² Novamente a reação sincera de Emília é transformada num ato premeditado no comentário do narrador.

³ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

⁴ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

⁵ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

⁶ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

ms: a recebo? / Tito / Remorso, se
ms: diverso. Minha senhora, V. Ex. está
ms: [folha 64] caudinas; (*A Margarida*) Vou contar-lhe, minha senhora, uma curiosa história. (*A Emilia*) Fi-la *ms*: sofria e
ms: mais. / Margarida / Temos *ms*: romance? / Tito / Realidade
ms: senhora, e

ms: bilhete... / Emilia (*detendo-a*) / Percebo, Essa
ms: humilhada, perdão! / Tito / Meu
ms: dia, e
ms: o desejado. Sou mais generoso... / Margarida / Escreva *ms*: romance. / [folha 65] Tito / A *ms*: coisa... / Margarida / Agora dê-me conta do meu marido. / Tito / Não pode tardar, dei-lhe um prazo para vir. Olhe, creio que é ele... / Emilia / E o coronel também. / Cena 12^a. / Os mesmos, Coronel e Seabra / Seabra (*Da porta*) / É lícito o ingresso? / Tito / Entra, entra... / Emilia / Vai saber de boas novidades... / Seabra / Sim? / Margarida (*baixo*) / Casam-se... / Seabra (*idem*) / Já sabia. / Margarida (*baixo*) / Era um plano da parte dele. / Seabra (*idem*) / Já sabia. Ele me disse tudo. / Emilia / O que eu desejo é que jantem comigo. / [folha 66] Seabra / Pois

— Remorso; se é sujeita aos remorsos, deve ter um, mas por motivo diverso. A senhora está passando neste momento pelas forcas caudinas. Fi-la sofrer, não? Ouvindo o que vou dizer concordará que eu já antes sofria, e muito mais.

F: Remorso? Se é

D, E: Temos romance? perguntou¹

— Temos romance? perguntou Adelaide a Tito.
— Realidade, minha minha senhora, respondeu Tito, e realidade em prosa. Um dia, há já alguns anos, tive eu a felicidade de ver uma senhora, e amei-a. O amor foi tanto mais indomável quanto que me nasceu de súbito. Era então mais ardente que hoje, não conhecia muito os usos do mundo. Resolvi declarar-lhe a minha paixão e pedi-lhe em casamento. Tive em resposta este bilhete...

D, E: hoje não

— Já sei, disse Emilia. Essa senhora fui eu. Estou humilhada; perdão!¹

— Meu amor a perdoa; nunca deixei de amá-la. Eu estava certo de encontrá-la um dia e procedi de modo a fazer-me o desejado.

— Escreva isto e dirão que é um romance, disse alegremente Adelaide.

D, E: não e outra⁴

— A vida não é outra coisa... acrescentou Tito.

— Daí a meia hora entrava Azevedo. Admirado da presença de Emilia quando a supunha a rodar no trem de ferro, e mais admirado ainda das maneiras cordiais por que se tratavam Tito e Emilia, o marido de Adelaide inquiriu a causa disso.

— A causa é simples, respondeu Adelaide; Emilia voltou porque vai casar-se com Tito.

Azevedo não se deu por satisfeito; explicaram-lhe tudo.

D, E: ele Tito³

— Percebo, disse ele; Tito não tendo alcançado nada caminhando em linha reta, procurou ver se alcançava caminho por linha curva². As vezes é o caminho mais curto.

F: Tito, não
F: alcançava caminhando por

— Como agora, acrescentou Tito.

Emilia jantou em casa de Adelaide. À tarde apareceu ali o velho Diogo, que ia despedir-se porque devia partir para a corte no dia seguinte de manhã. Grande foi a sua admiração quando viu a viúva!

F: viúva. / Voltou

— Voltou?

— É verdade, respondeu Emilia rindo.

— Pois eu ia partir, mas já não parto. Ah! recebi uma carta da Europa: foi o capitão da galera *Macedônia* quem a trouxe! Chegou o urso!

¹ Da mesma forma que a teatralização unifica todas as peripécias, o desmascaramento do jogo teatral das personagens permite a revelação da verdade. E é este caminho, do fingimento para a revelação da verdade, que caracteriza a célula dramática da peça, mantida também na rescrita em forma folhetinesca.

² Ao contrário do que ocorre na comédia, a relação entre o título e a narrativa é esclarecida na fala de Azevedo.

³ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

⁴ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

⁵ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

— Pois não.

*ms: não. / Coronel / Tenho
ms: alfândega. / Emília / Pois
ms: companhia. / Coronel / O
quê? / Tito / D. Emília só precisa
agora de um urso: sou eu. /
Coronel / Não percebo... / Emília
/ Apresento-lhe o meu futuro
marido. / Coronel (espantado) /
Ah!... (Caindo em si) Bom!... bom!...
mandado? Já sei... (à parte) Que
pateta! não compreende... /
Emília / O que é? / Margarida
(baixo) / Cala-te; eu tinha-lhe
contado o teu plano; o pobre
homem acredita nele. / Emília /
Ah!... / Seabra / Afinal, sentas
praça nas minhas fileiras. / [folha
67] Tito / (Tomando a mão de
Emília) Ah! mas no posto de
coronel! / Fim da comédia.*

— Tenho estado à espera de dar uma boa notícia.
Recebi uma carta que me dá parte de que o urso está na
alfândega.

— Pois vá fazer-lhe companhia, respondeu Tito.

Diogo fez uma careta. Depois, como desejasse
saber o motivo da súbita volta da viúva, esta explicou-lhe que
se ia casar com Tito.

Diogo não acreditou.

— E ainda um laço, não? disse ele piscando os
olhos.

*D, E: olhos. / É
não!*

E não só não acreditou então, como não acreditou
daí em diante, apesar de tudo. Daí a alguns dias partiram
todos para a corte. Diogo ainda se não convencera de nada.
Mas, quando entrando um dia em casa de Emília viu a festa
do noivado, o pobre velho não pôde negar a realidade e
sofreu um forte abalo. Todavia, teve ainda coração para
assistir às festas do noivado. Azevedo e a mulher serviram de
testemunhas.

“É preciso confessar, escrevia dois meses depois o
feliz noivo ao esposo de Adelaide; — é preciso confessar que
eu entrei num jogo arriscado. Podia perder, felizmente
ganhei.”

B: ganhei.”

V²

Tal é a narração que me propus a fazer. Falta-lhe lances e situações novas,
mas posso garantir que fui fiel à exação histórica.

Se o leitor me leu com atenção verá que é uma narrativa esta de que resultam
certos princípios de moralidade.

Assim, as minhas personagens são:

Um casal, o casal Azevedo, dando o mais belo espetáculo de paz e de bem-
aventurança conjugal, de modo a infundir sentimentos bons nos dois heróis do
conto.

Uma mulher vaidosa que põe em jogo a sua beleza e os seus recursos para
vingar uma ofensa ao sexo, mas que acaba por apaixonar-se deveras, donde
resultam dois princípios: 1.º não se brinca impunemente com fogo; 2.º que
ninguém pode dizer: deste pão não comerei, nem desta água não beberei.

Um rapaz apaixonado repellido uma vez em seu amor, que tem a constância
de guardar através dos tempos o amor dos primeiros anos, para vê-lo depois
coroadado.

Enfim, um velho gaiteiro, gastando os dias reservados a uma constância mais
austera, manietar a sua dignidade aos pés de uma mulher, e encontrando nisso
mesmo então a punição dos seus ridículos, como, por exemplo, servir de carteiro
às comunicações dos dois futuros noivos.

De que resulta:

A apoteose do amor, o abatimento da vaidade e a punição da velhice ridícula.
Tantas vantagens não andam a rodo. É bom mencionar o fato.

E agora, leitoras e leitores, invejai a sorte de Emília e de Tito, mas não lhes
imiteis nem as pretensões de uma, nem a exageração cruel do outro. Uma só coisa
deveis imitar-lhes: — O amor.

JOB.

¹ Erro tipográfico das duas edições de 1899.

² O quinto capítulo, que encontramos na edição de *Jornal das famílias*, foi eliminado das sucessivas publicações do conto em livro.
A supressão deixa de fora o forte tom moralizante do comentário final do narrador.

AS FORCAS CAUDINAS
etapas e rasuras

VI

Asperca caudata

Comedia in 2 actos.

P. xxx.

Personajes.

X *Peto.*

X *Bracito de la Cruz.*

X *Beltrán Capote, coronel.*

X *Emilia Tenorio, criada.*

X *Alfonso de la Cruz.*

Se representa en el Teatro de
San Carlos.

X *Don Carlos*

VI³

As forcas caudinas

*Comédia em 2 atos*Por X. X. X.
—Personagens⁴.
—

X Tito.
 X Ernesto Seabra.
 X Aleixo Cupidov, coronel russo⁵.
 X Emília Soares, viúva.
 X Margarida Seabra.

A cena passa-se em Petrópolis.
 Atualidade.

X *Um correio* _____

Há a emenda achasse -
 a pg 58, indício de
 que o título acima
 foi posto depois.⁷

- ¹ O número 2 sobrepõe o número 3, sendo assim o manuscrito numerado de 2 a 67.
- ² O número 9, dentro da circunferência, no canto esquerdo superior, é feito com lápis de ponta fina. No primeiro parecer do bloco dos *16 Pareceres do Conservatório Dramático emitidos por Machado de Assis*, documento da Biblioteca Nacional, seção de manuscritos, vemos o número 8, também circunscrito e a lápis. Isso nos indica que esta numeração — 8 para o bloco dos pareceres e 9 para o manuscrito de *As forcas caudinas* — talvez tenha sido feita posteriormente, talvez no próprio Conservatório Dramático ou na Biblioteca Nacional, quando se coligiam os manuscritos de Machado de Assis.
- ³ O algarismo romano VI, com tachado duplo, no centro superior da capa é feito a lápis grosso, diferente do número 9. Pode ser uma numeração anterior, talvez até indicando um capítulo de um conto — reaproveitamento de uma página não utilizada. Não se garante que a letra seja de Machado.
- ⁴ De "Personagens" a "Atualidade", a letra é de Machado.
- ⁵ As designações "coronel russo" e "viúva" estão sublinhados em vermelho.
- ⁶ A cor da tinta do título, da definição de gênero, das iniciais do pseudônimo, até "Personagens" é mais fraca, a mesma de "X Um correio". A letra é de mão desconhecida como nos esclarece Galante de Sousa em *Bibliografia de Machado de Assis*, op. cit., p. 411.
- ⁷ Observação feita a lápis por mão desconhecida, na transversal, à direita da enumeração das personagens. Ela se refere a uma das várias emendas feitas na etapa que chamamos aqui de A² e sugere que a letra da emenda e do título são da mesma mão. No entanto, esta anotação não esclarece se a letra é ou não de Machado de Assis. Como já observamos na nota anterior, assumimos a mesma posição de Galante de Sousa para a letra dessas emendas posteriores e desses elementos da capa do manuscrito.

Acto 1.^o

Em Estoril

Um jardim: mesa, cadeiras de ferro,
e uma á um lado.

Scena I.

Leatra (assentada a um lado da mesa, com um
livro aberto) Margarida (do outro lado)

Leatra.

Queres que preparemos aqui?

Margarida.

Como quiseres.

Leatra (fechando o livro)

É melhor. Os meus três netos se foram
de uma assentada. Guardamos um bocado
para a noite. Bem sei, mas já' tempo
que eu pensava de estylis escripta para o
estylis vivo. Deixa-me obter para ti.

Margarida.

Jesus! Parece que começamos a ler de
mel.

Leatra.

Parece e é ~~o mesmo~~. E se o casamento não
fora eternamente isto é que poderia
ser? A ligação de duas existências para
maiores benefícios na melhor manei-
ra de viver o machete e o repolho?
Ora, pelo amor de Deus! Eu quero que
o casamento leve um casamento eterno.
Não penses, como eu?

Margarida.

Sinto...

ATO 1^o.

Em Petrópolis.

Um jardim: mesas, cadeiras de ferro.

A casa a um lado.

Cena 1^a.Seabra (assentado a um lado da mesa, com um livro aberto.)¹ Margarida (do outro lado.)

Seabra.

Queres que paremos aqui?

Margarida.

Como quiseres.

Seabra (fechando o livro)²

É melhor. As coisas boas não se gozam de uma assentada. Guardemos um bocado para a noite. Demais, era já tempo que eu passasse do idílio escrito para o idílio vivo. Deixa-me olhar para ti.

Margarida.

Jesus! Parece que começamos a lua-de-mel.

Seabra.

Parece e é *assim*³. E se o casamento não fosse eternamente isto o que poderia ser? A ligação de duas existências para meditar discretamente na melhor maneira de comer o maxixe e o repolho? Ora, pelo amor de Deus! Eu penso que o casamento deve ser um namoro eterno. Não pensas como eu?

Margarida.

Sinto...

A': > Em Petrópolis. <

[A]: * mesa * A: mesas

G: jardim: mesas, cadeiras H: Um jardins mesa, cadeiras⁴

G: Seabra (sentado a

H: Margarida (Do outro⁵)

G: uma sentada. Guardemos

A': > assim < G, H: é. E

¹ O conteúdo entre parênteses das rubricas até a folha 14 do manuscrito está sublinhado com caneta vermelha.

² O escriptor não troca de caneta para traçar o sublinhado com cor diferente como vinha fazendo até aqui e passa o risco preto, da cor da letra, na primeira palavra do parênteses. Ele, no entanto, imediatamente se lembra da convenção que houvera estabelecido para as rubricas e termina o sublinhado com a tinta vermelha. Esse lapso reforça a observação de que o manuscrito em questão é uma segunda versão, passada a limpo, dos primeiros rascunhos da peça, dos quais não temos conhecimento. O lapso indica que o escriptor destacava o conteúdo das rubricas entre parênteses à medida que escrevia, e não no ato de releitura da peça.

³ Tachado a caneta e a lápis.

⁴ Erro tipográfico de edição.

⁵ As rubricas na edição de Terezinha Marinho — H — se iniciam todas por letra maiúscula e recebem ponto final antes de se fechar o parágrafo. No manuscrito, apesar de todas as rubricas se encontrarem entre parênteses, a maior parte delas começam com letra minúscula. Como se trata de um princípio editorial, que regulariza a apresentação das rubricas em H, não anotaremos as variações que houver nesse sentido entre o manuscrito e a lição mencionada acima.

Leatra.

Antes, e' quanto basta.

Margarete.

Alas que as mulheres ditam o natural, os homens...

Leatra.

Os homens são homens.

Margarete.

E que nas mulheres e' ambigüidade, nos homens e' firmeza: desde pequena me dizem isto.

Leatra.

~~Desde pequena~~

Inganaram-te desde pequena.

Margarete.

Antes isto!

Leatra.

E' a verdade. ~~Alas~~ E desculpa sempre de que nada faltava ^(pouco de nada) tem perto um exemplo.

A ~~plumita~~ ^{plumita} foi um grande cavalle de botante da sua irrupção. Inantes ves, se corria? Ah! aqui mas, e até um vulto e cinco annos. Era melhor calar se mais e casarse mais.

Margarete.

Alas velle e' truceza.

Leatra.

Pois sim. O que era e' truceza e' que os cinco annos de nome casante por um ou cinco annos...

Margarete.

Cinco annos!

Leatra.

Como pap o tempo!

Seabra.

Sentes, é quanto basta.

Margarida.

Mas que as mulheres sintam é natural;
os homens...

Seabra.

Os homens são homens.

Margarida.

O que nas mulheres é sensibilidade, nos ho-
mens é pieguice: desde pequena me
dizem isto.

Seabra.

~~Desde pequena~~

Enganam-te desde pequena.

Margarida.

Antes isso!

Seabra.

É a verdade. ~~Olha,~~¹ E desconfia sempre dos
homens ou mulheres.
que mais falam. Tens perto um exemplo.

Emília

A ~~Luisinha~~² faz um grande cavalo de
batalha da sua isenção. Quantas vezes
se casou? Até aqui duas, e está nos
vinte e cinco anos. Era melhor calar-
se mais e casar-se menos.

Margarida.

Mas nela é brincadeira.

Seabra.

Pois sim. O que não é brincadeira é que
os cinco meses do nosso casamento pare-
cem-me cinco minutos...

Margarida.

Cinco meses!

Seabra.

Como foge o tempo!

[A]: * Desde pequena *

A': > Olha, < A': + E + G, H: verdade. E

A': + homens ou mulheres +

G, H: falam, homens ou mulheres. Tens

[A]: * Luisinha *

¹ Tachado a caneta e a lápis como na página anterior.

² O escritor parece ter oscilado muito tempo antes de definir como se chamariam as personagens da comédia e posteriormente do conto. Como a rasura explícita, Emília, por exemplo, parece ter sido Luisinha anteriormente. Na cena 3, a indicação de cena já incorpora o nome que aqui aparece sobreposto.

5

Margarida.
Nem sempre o mesmo?

Seabra.
Dissidas?

Margarida.
Necesso. E' tão bom ser feliz!

Seabra.
Selvagens sempre, e do mesmo modo. Se
outro não entende eu?

Pito (ao fundo).
O que é' que não entendes?

Acto 2.^o

Margarida, Seabra, Pito.

Seabra.

Quem é'? (Levanta-se e vai ao fundo) Ah! é
o Pito! Entra! Entra! (Abra a cortina) Ah!
(Abra-se) Como estás? Achaste mais
gosto! Achas empimentes miúdo muito.
Margarida, aqui está o Pito!

Pito.

Minha Senhora... (Abre a porta) Dá licença?
(Abre a porta) Minha senhora de longe que
abraços. (Dá-lhe um abraço) Ah! aqui
vinto' a ocasião para fazer os pontos.

Seabra.

Recebente a minha carta de participação
paciência?

Pito.

Um Valpurgio.

Seabra.

Margarida.

Dirás sempre o mesmo?

Seabra.

Duvidas?

Margarida.

Receio. É tão bom ser feliz!

Seabra.

Se-lo-ás sempre e do mesmo modo. De outro não entendo eu!

Tito (ao fundo)

O que é que não entendes?

A: sempre¹

G, H: Se-lo-ás sempre e

A': @ ! @

Cena 2^a.

Margarida, Seabra, Tito.

Seabra.

Quem é? (Levanta-se e vai ao fundo) Ah! é

o Tito! Entra! Entra! (Abre a cancela) Ah!

(Abraçam-se) Como estás? Acho-te mais gordo! Anda cumprimentar minha mulher.

Margarida, aqui está o Tito!

Tito.

Minha senhora... (A Seabra) Dás licença?

(A Margarida) Quem vem de longe quer abraços. (Dá-lhe um abraço) Ah! aproveito a ocasião para dar-lhes os parabéns.

Seabra.

Recebeste a nossa carta de participação?

Tito.

Em Valparaíso.

Seabra.

¹ Lapsos ortográficos.

Seabra.

Acuda sentir-te e curar-me a tua
viagem.

Fito.

Mas é longo. O que te posso contar
é que deambulou aqui hontem no Rio.
Tratei de indagar a tua residência. Dis-
leram-me que estavas temporariamente
em Petrópolis. Deveras, uma longa hoje
travessi a barca de Paraimba e aqui es-
ton. Tu já suspectavas, que com o
tão espirito de pacto vives irias
esconder a tua felicidade em algum
recanto do mundo. Com effeito, isto
é uma verdadeiramente mesga de
paraiso. Jardim, caramanchés, uma
casa leve e elegante, um livro... (Fito
& livro) Bravo! ellavitia de Pircei...
É completa! Fiteira, tu patola... Cans
no meio de um idyllo. (ad allargando)
Pastorinho, onde está o cogado? (Allar-
gando de si de parafalhado) Ah mesmo
como uma pastorinho alegre. E tu,
Theodoro, que fazes? Reizes como o
deus urno no aguas de Paralypha?
Felic contenta!

Seabra.

Levpa o mrsuro?

Fito.

O mrsuro dnde? (ad allargando) Achra q
elle tem rasas?

Allargando.

Acho, se o vâs offenda...

Seabra.

Anda sentar-te e conta-me a tua viagem.

Tito.

Isso é longo. O que te posso contar é que desembarquei ontem no Rio. Tratei de indagar a tua morada. Disseram-me que estavas temporariamente em Petrópolis. Descansei, mas logo hoje tomei a barca da Prainha e aqui estou. Eu já suspeitava que com o teu espírito de poeta virias irias esconder a tua felicidade em algum recanto do mundo. Com efeito, isto é uma verdadeiramente nesga do paraíso. Jardim, caramanchões, uma casa leve e elegante, um livro... (Abre o livro) Bravo! Marília de Dirceu... É completo! Tityro, tu patulo¹... Caio no meio de um idílio. (A Margarida) Pastorinha, onde está o cajado? (Margarida ri às gargalhadas) Ri mesmo como uma pastorinha alegre. E tu, Teócrito, que fazes? Deixas correr os dias como as águas do Paraíba? Feliz criatura!

Seabra.

Sempre o mesmo!

Tito.

O mesmo doido? (A Margarida) Acha² q. ele tem razão?

Margarida.

Acho, se o não ofendo...

[A]: ^ Petrópolis ^ A: Petrópolis

[A]: * teus * A: teu [A]: * virias *

G: é verdadeiramente uma nesga

G: completo! Tityro, tu patulo... Caio
H: completo! Tityro, tu patulo... Caio³

G: mesmo / Tito

G, H: Acha que ele

¹ Sublinhado do título do livro e da citação de Virgílio em tinta preta.

² Uso da terceira pessoa do singular ao invés da segunda, como vinha sendo feito até então.

³ Como Terezinha Macinho nos esclarece na nota 3 da página 159 (Machado de Assis, *Teatro Completo*, op. cit.), o verso é de Virgílio — *Bucólica*, I, 1 — no qual a autora se baseou para fazer a emenda ao manuscrito.

Feto.

Mãe, affeidea! Le em até me torro
com isso: sou um diabo inoffensivo,
isso é verdade. Mas é que realmente
sou feliz como porem. Não ~~meus~~^{quanta}
mães que se casaram?

alargando.

Cinco mães fazem domingos.

Seabra.

~~Seabra de dizer que~~

Dize he pouco que me pasciam cinco
minutos.

Feto.

Cinco mães, cinco minutos! Eis Feto
a verdade da vida. Se os porem souber
uma gozeta, como I. Simões; cinco
minutos eram cinco meses? E assim
se jelle em tempo! Não há tempo! O
tempo está nas ~~meas~~^{meas} ~~meas~~^{meas} impossíveis.
Não mees para o infelizes e minutos
para os venturosos!

Seabra.

Mas que venturo!

Feto.

Completa, mãe? Imagina! Mente de
um deographin nos gozas e no coração.
Ah! feto, não repare que estava
aqui em mãe não parecia como!... Disse
me ha de ouvir vinte vezes por dia;
o que porem, ^{lahegal} como mãe te ha de
cruciar os meus amigos!

Seabra.

Uma mãe sei.

Feto.

Tito.

Qual, ofender! Se eu até me honro com isso! Sou um doido inofensivo, isso é verdade. Mas é que realmente são felizes como poucos. Há ~~cinco~~

meses ^{quantos} que se casaram?

Margarida.

Cinco meses fazem domingo.

Seabra.

~~Acabava de dizer que me~~

Disse há pouco que me pareciam cinco minutos.

Tito.

Cinco meses, cinco minutos! Eis toda a verdade da vida. Se os pusessem sobre uma grelha, como S. Lourenço, cinco minutos eram cinco meses! E ainda se fala em tempo! Há lá tempo! O

tempo está nas ~~nossas~~ ^{nossas} impressões. Há meses para os infelizes e minutos para os venturosos!

Seabra.

Mas que ventura!

Tito.

Completa, não? Imagino! Marido de um serafim nas graças e no coração.

Ah! perdão, não reparei que estava aqui... mas não precisa corar!... Disto me hás de ouvir vinte vezes por dia;

^{(a Seabra)⁴} o que penso, digo. Como não te hão de invejar os nossos amigos!

Seabra.

Isso não sei.

Tito.

G: Qual, ofende! Se
G, H: isso. Sou

[A]: * cinco *

[A]: * que *

[A]: * Acabava de dizer que me *

G, H: como São Lourenço

A!: @! @

A!: = nossas =

G, H: coração... Ah!

A!: + a Seabra +

G: digo cá Seabra. Como H: digo. (A Seabra)

Como

⁴ Acréscimo interlinear de rubrica.

Pudera! Infelizmente neste mundo de vida não se faz o bem. Isto de ser feliz a vista de todos é repulsa a felicidade. Ora, para o espírito o princípio deve ir-se já embora...

Seabra.

Deixa-te distrair pela consciência.

Margarida.

Os verdadeiros amigos também são a felicidade.

Tito
~~Seabra~~ (concordando)

Oh!..

Seabra.

É até bom que aprendas em nossa escola a ciência do casamento.

Tito.

Para quê?

Seabra.

Para te casares.

Tito.

Não!

Margarida.

Não pretende?

Seabra.

Estás ainda o mesmo que em outro tempo?

Tito.

O mesmo sempre.

Margarida.

Tem horror ao casamento?

Tito.

Não tenho vocação. É precisamente um caso de vocação. Não a mãe tua mas se metta nisso que é poder o tempo e o espaço. Desde muito tempo

Pudera! Enzafuado neste desvão do mundo
de nada podes s saber. E fazes bem. Isto de
ser feliz à vista de todos é repartir
a felicidade. Ora, para respeitar o princípio
devo ir-me¹ já embora...

Seabra.

Deixa-te disso: fica conosco.

Margarida.

Os verdadeiros amigos também são a
felicidade.

Tito

Seabra (curvando-se)

Oh!

Seabra.

É até bom que aprendas em nossa
escola a ciência do casamento.

Tito.

Para quê?

Seabra.

Para te casares.

Tito.

Hum!

Margarida.

Não pretende?

Seabra.

Estás ainda o mesmo que em outro tempo?

Tito.

O mesmíssimo.

Margarida.

Tem horror ao casamento?

Tito.

Não tenho vocação. É puramente um
caso de vocação. Quem a não tiver
não se meta nisso que é perder o
tempo e o sossego. Desde muito tempo

[A]: ^ fú ^ A: Encafiado

[A]: = s = A: + E + A: "Fazes"

A: ? me ? G: devo já ir-me embora

[A]: ^ Seabra ^

G: perder tempo, estou³

¹ Letra maior, de mão desconhecida, com tinta mais fraca, sobrescreve "me"; talvez para esclarecer palavra duvidosa devido à grafia, como em outros casos que veremos mais adiante.

² A conjunção "E" foi acrescentada no início da oração, o que determinou a substituição da maiúscula "F" pela sua minúscula.

³ Erro de edição. Supressão de trecho da fala.

Was ist die Idee, was ist die Aufgabe?

Sie.

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Allegorie.

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Sie.

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Allegorie.

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Allegorie.

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Sie.

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Allegorie.

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Sie.

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

Was ist die Aufgabe, was ist die Idee?

estou convencido disto.

Seabra.

Ainda te não bateu a hora.

Tito.

Nem bate.

Seabra.

Mas, se bem me lembro, houve um dia em que fugiste às teorias de costume: andavas então apaixonado...

G, H: costume; andavas

Tito.

Apaixonado é engano. Houve um dia em que a providência trouxe uma confirmação

^{meus (instintos solitários)}
~~às minhas teorias~~. Meti-me a pretender uma senhora...

A': * às minhas teorias*¹

G, H: confirmação ao meus instantes solitários.
 Meti-me

Seabra.

É verdade: foi um caso engraçado.

Margarida.

Como foi o caso?

Seabra.

O Tito viu em um baile uma rapariga. No dia seguinte apresenta-se em casa dela, e, sem mais nem menos, pede-lhe a mão. Ela respondeu... que te respondeu?

[A]: * q * [pronome relativo] A: a

Tito.

Respondeu por escrito que eu era um tolo e me deixasse daquilo. Não disse positivamente tolo, mas vinha a dar na mesma. É preciso confessar que semelhante resposta não era própria. ~~para~~ Voltei atrás e nunca mais amei.

G: dar no mesmo. É

G, H: que semelhante resposta

[A]: > para <

Margarida.

Mas amou naquela ocasião?

Tito.

Não sei se era amor, era uma coisa... Mas

¹ O artigo masculino inbutido na preposição substitui o feminino para concordar com o complemento "meus instantes solitários", que por sua vez substitui "às minhas teorias" na fala de Tito.

note, este foi ha uma hora cinco minutos. Dele
para cá ninguém mais... ~~foi feito o seguinte~~
~~interrogatório e o resultado seguinte.~~

Leandro.

Devo para ti.

Pito.

Eu sei! he uma tumba o grupo intencional de
amor, mas tumba mesmo os descalços e
o desengano. E já' mais grande fortuna?

Margarida.

No verdadeiro amor não ha mais dizes...

Pito.

Que ha? Desejamos o assumpto; eu poderia fazer
uma discussão a proposito, mas, peço.

Leandro.

Queo commença? Epi' sabido.

Pito.

~~Alto~~ ~~homem~~ tumba uma intenção.

Leandro.

Alto tumba eu. Ha de fazer.

Pito.

Alto e eu já' mandei o criado tomar
alugamento no hotel de Oroganica.

Leandro.

Dois mandei contra o meu. Fica comipal

Pito.

Insiste em duas pectores a tua pair

Leandro.

Deixem dizes!

Margarida.

Agua!

Pito.

Acima.

Margarida.

note, isto foi há uns bons cinco anos. Daí

para cá ninguém mais fez bater a ^{me} ^{outra} [ileg.]
[ileg.] que se chama o coração.

Seabra.

Pior para ti.

Tito.

Eu sei! Se não tenho os gozos intensos do amor, não tenho nem os dissabores nem os desenganos. É já uma grande fortuna!

Margarida.

No verdadeiro amor não há nada disso...

Tito.

Não há? Deixemos o assunto; eu podia fazer um discurso a propósito, mas prefiro...

Seabra.

Ficar conosco? Está sabido.

Tito.

^{Não} Não há segredo tenho essa intenção.

Seabra.

Mas tenho eu. Hás de ficar.

Tito.

Mas se eu já mandei o criado tomar alojamento no hotel de Bragança...

Seabra.

Pois manda contra-ordem. Fica comigo!

Tito.

Insisto em não perturbar a tua paz.

Seabra.

Deixa-te disso!

Margarida.

Fique!

Tito.

Ficarei.

Margarida.

G: uns cinco

A: + me + [A]: * a * (A): + outra +
A: > outra [ileg.] que se chama <

G: mas, prefiro

[A]: * Não há segredo *

G: disso. / Margarida

11
O arrependimento depois de ter despedido, he
de nos dias qual e o respeito sem a
ignomina de que tanto se ufana.

Peto.

Não he respeito. O que he e isto. He de um
amor que se oferece e... como portador
de ~~uma~~ volta, mais he, com
atenção ao voltante. A propósito,
Evangelista, sabe que encontraras em Chile
um famoso parador de voltante? Por a
casa mais interessante que tenha
visto... (delegado) sabe o que e uma
casa?

Margarida.

Não.

Peto.

Sou em the explio.

Seabra.

Ahi chego a Junqueira Junqueira.

Secura 3^a.

O meu nome, Junqueira e o lugar.

Margarida.

(Lado ao fundo) Peto, Sr. Junqueira, tem
um dia...

É a chuva?

Junqueira (seguido de Junqueira)

Coronel.

Minha Junqueira, Sr. Junqueira...

Junqueira (a Junqueira)

D. Junqueira, vem Junqueira na Junqueira Junqueira,
fui. Junqueira a Junqueira Junqueira que
he Junqueira Junqueira Junqueira. Junqueira a

E amanhã, depois de ter descansado, há de nos dizer qual é o segredo ~~dess~~ da isenção de que tanto se ufana.

Tito

Não há segredo. O que há é isto. Entre um amor que se oferece e... uma partida de ~~xadrez~~ voltarete, não hesito, ~~vou~~ atiro-me ao voltarete. A propósito, Ernesto, sabes que encontrei no Chile um famoso parceiro de voltarete? Fez a casca mais temerária que tenho visto... (A Margarida) Sabe o que é uma casca?

Margarida.

Não.

Tito.

Pois eu lhe explico.

Seabra.

Aí chega a ~~Luisinha~~ Emília.

H: amanhã depois

[A]: * dess *

[A]: * xadrez * [A]: * vou *

[A]: * Luisinha *

Cena 3ª.

Os mesmos, Emília e o Coronel.

Margarida.

(Indo ao fundo) Viva, Srª. ingrata, há três dias....

Emília (depois de beijá-la)

E a chuva?

Coronel.

Minha Senhora, Sr. Seabra...

Seabra (a Emília)

D. Emília, vem achar-me na maior satisfação. Tornei a ver um amigo que há muito andava em viagem. Tenho a

[A]: * E * [Emília] A: ingrata G, H: Viva, Senhora ingrata

G, H: Emília? / — E

H: Senhora, Senhor Seabra
H: Emília. — Dona Emília

¹ Rubrica ausente na edição de Raimundo Magalhães Júnior e de Terezinha Marinho.

hora de N.º a quem: do Sr. Capitão
Freitas.

Peto.

além de senhor! (Senhora peto se os outros
por algum tempo procurando reconhecer;
Peto insistente o olhar de humilhação com
mais importância e autoridade)

Senhor (Experimentado)

O Sr. Alvaro Augusto, coronel de cavalaria
vinte; o Sr. Capitão Peto Freitas... Não...
(vindo à porta de casa) Troquei ideias...

Senhora (o Alvarado)

Pois ainda hoje não via se não
foi a obrigar-se de do coronel...

Alvarado.

O Sr. Coronel é uma maravilha. (Lhe
uma palavra com evidente respeito e admiração)

Coronel.

Não tanto, não tanto.

Senhor.

E' de há muito tempo de uma coisa
e que supponho que me sabe ^{certamente} ~~alguma~~
pouca coisa para o espírito meu.

Coronel.

Quem suporia? (Sr. Augusto, Sr.

Leandro.

Leandro, nada mais importante.

Senhora.

Sabem que o Sr. Coronel me fez uma
boa pergunta?

Leandro.

Mãe...

Alvarado.

O que é?

honra de lho apresentar: é o Sr. ~~Sea~~ Tito Freitas.

Tito.

Minha senhora! Emília tira-lhe os olhos por algum tempo procurando recordar-se; Tito sustenta o olhar de Emília com a mais imperturbável serenidade

Seabra (apresentando)

O Sr. Aleixo Cupidov, coronel do exército russo; o Sr. ~~Eduardo~~¹ Tito Freitas... Bem... (indo à porta da casa) Tragam cadeiras...

Emília (a Margarida)

Pois ainda hoje não viria se não fosse a obsequiosidade do Sr. coronel...

Margarida.

O Sr. Coronel é uma maravilha. (Chega um fâmulo com cadeiras, dispõe-nas e sai)

Coronel.

Nem tanto, nem tanto.

Emília.

É, é. Eu só tenho medo de uma coisa;

é que suponham que me acho ^{contratada} engajada para vivandeira para o exército russo...

Coronel.

Quem suporia?

Seabra.

Sentem-se, nada de cerimônias.

Emília.

Sabem que o Sr. Coronel vai fazer-me um presente?

Seabra.

Ahl..

Margarida.

O que é?

[A]: ^ Sea ^ H: o Senhor Tito

H: Minha Senhora! (Emília

G, H: serenidade) / Seabra

H: O Senhor Aleixo H: o Senhor Tito
[A]: * Eduardo *

G: Sr. Coronel.. H: do Senhor Coronel..

H: O Senhor Coronel
G, H: sai) / Coronel

A: * engajada como *²

G: contratada vivandeira

H: o Senhor Coronel

[A]: * D * A: O

¹ Esta personagem recebeu outro nome antes de se tornar definitivamente Tito. O tachado nos confunde e não nos permite afirmar com certeza qual é o nome subjacente. Às vezes tem-se a impressão de se ler Eduardo sob o tachado que apaga.

² A preposição "para" foi escrita sobre a preposição "como".

Coronel.

O'cara insignificante, não vale a pena.
humilha

Então não acertam? É um verso francês.

Peto (beijos a Leitor)
de abra e Margarida.

Um verso!

Humilha

Está para chegar, mas o' honte é
que me deu matéria....

Peto (beijos a Leitor)
Com elle por um verso.

Margarida.
Ora, um verso!

Coronel.

Nota vale a pena. Contado milhares
deus que desajam dos meus bellos. Ah!
mas quem sabe se que é um verso fran-
co! Imaginem que é todo francês!

Peto.

Ah!..

Coronel.

Bela animal admirável!

Peto..

Eu acho que sim. (al Leitor) Ora se tu,
um verso francês que é todo francês!

(Beijos) Que por este ingente?

Leitor (beijos)

Namora a humilha, mas humilha me-
morrado.

Peto (idem)

Ora elle?

Leitor (idem)

É a verdade.

Coronel.
É uma insignificância, não vale a pena.

Emília
Então não acertam? É um urso branco.

Todos ~~([ileg.])~~
Seabra e Margarida.

[A]: * Todos ([ileg.]) *

Um urso!

Emília
Está para chegar, mas só ontem é
que me deu notícia...

Tito ~~(baixo a Seabra)~~
Com ele faz um par.

Margarida.
Ora, um urso!

Coronel.
Não vale a pena. Contudo mandei
dizer que desejava *dos* mais belos. Ah!
não fazem idéia do que é um urso bran-
co! Imaginem que é todo branco!

A?: ? *dos* ?

Tito.
Ah!..

Coronel.
É um animal admirável!

Tito..
Eu acho que sim. ~~(A Seabra)~~ Ora vê tu,
um urso branco que é todo branco!
~~(Baixo)~~ Que faz este sujeito?

Seabra ~~(baixo)~~
Namora a Emília, mas sem ser na-
morado.

Tito ~~(idem)~~
Diz ela?

Seabra ~~(idem)~~
E é verdade.

humilha (respondendo a allargado)
Mas por que não me mandam ir?
Dá-me isto, Sr. Debra; então por-se assim
nesta casa e não me mandam ir?

Margareta.
Além a chusa?

humilha
Ainda lá, maliciosa! Bem sabe que não
há chusa em casa tua.

Debra.
Semais fesses a festa tão a' esportar
humilha.

Fosse o que fosse, em casa de casa.

Pito.
O coronel está com licença, não?

Coronel.
Lá, não, senhor.

Pito.
Não tem vontade de servir?

Coronel.
Podias ter, mas há compensações...

Pito.
É verdade que os militares, por gosto
ou por costume, em vagas de serviço
de ~~curato~~ alistam-se em outra carreira,
sem baixa de posto, ~~mas~~ alguns quando
são alferes, coronéis quando são coronéis.
Tudo isso não mais conta: é o verdadeiro
do amor; o amor que obriga a pelomas
e enroscos. Ah! que sim!

Coronel.
Ah!...

Pito.
É verdade, não?

Emília (respondendo a Margarida)¹

Mas por que não me mandaste dizer?
Dá-se esta, Sr. Seabra; então faz-se anos
nesta casa e não me mandam dizer?

H: esta, Senhor Seabra

Margarida.

Mas a chuva?

Emília {

[A]: > (<

Anda lá, maliciosa! Bem sabes que não
há chuva em casos tais.

Seabra.

Demais fez-se a festa tão à capucha!

Emília.

Fosse o que fosse, eu sou de casa.

Tito.

O coronel está com licença, não?

Coronel.

Estou, sim, senhor.

Tito.

Não tem saudades do serviço?

Coronel.

Podia ter, mas há compensações...

Tito.

É verdade que os militares, por gosto
ou por costume, nas vagas do serviço

exército

do ~~campo~~, alistam-se em outro exército,
sem baixa de posto, ~~fleg~~ alferes quando
são alferes, coronéis quando são coronéis.
Tudo lhes corre mais fácil: é o verdadei-
ro amor; o amor que cheira a pelouro
e morrião. Oh! esse sim!

A': * campo *

[A]: ~~fleg~~

Coronel.

Oh! ...

Tito.

É verdade, não?

¹ A partir daqui, o conteúdo entre parênteses das rubricas não é mais sublinhado.

Coronel.

Force o que se pede...

Luízia. Pito.

é advogado?

Pito.

Não sou com alguma.

Luízia.

Quê advogado.

Pito.

Oh! ainda não sabes o que é o novo amigo... Não digo, quer traba muito...

Luízia.

é o curso Tão, para novici?

Pito.

Dizer, mas eu não sei.

Luízia.

O que é então?

Margarida.

é um homem que viveu de anos... Não pode fazer mais independência para os negócios... tem recursos, prepara de um amor, ~~uma grande fortuna~~ ^{que tem bastante}.

Luízia.

Disseste isso?

Pito.

é repetido. Mas não tem bem a noção e por isso é por isso. Acreditou que Tão era, muitas vezes estranho e de muitas adonças, mas não é que sou filho de um velho que não temia de fazer amizade de que uma mulher de simpatia.

Luízia.

Se não é verdade, é de novo.

Coronel.
 Faz-se o que se pode...
 Emília (a Tito)
 É advogado?
 Tito.
 Não sou coisa alguma
 Emília. *G, H: alguma. / Emília*
 Parece advogado.
 Tito¹
 Oh! ainda não sabes o que é o nosso
 amigo... Nem digo, que tenho medo...
 Emília.
 É coisa tão feia assim?
 Tito.
 Dizem, mas eu não creio.
 Emília.
 O que é então?
 Margarida.
 É um homem que incapaz de amar... Não
 pode haver maior indiferença para os
 amores... Em resumo, prefere a um
 amor um voltarete
 ... o quê? um voltarete.
 Emília. *[A]: > que <*
*[A]: * os amores * A: o amor*
*A: * um voltarete * H: quê? Um voltarete*
 Disse-te isso?
 Tito.
 E repito. Mas note bem, não é por elas
 é por mim. Acredito que todas as
 mulheres sejam credoras da minha
 adoração; mas eu é que sou feito de
 modo que nada mais lhe posso conceder
 do que uma estima desinteressada.
 Emília. *G, H: elas, é*
 Se não é vaidade, é doença. *G, H: mais lhes posso*

¹ Lاپso do autor, corrigido no folhetim. As palavras, em que se fala de Tito à Emília, não poderiam ser pronunciadas pelo próprio Tito (ver nota 2 da página 55). Raimundo Magalhães Jr. e Terezinha Marinho não emendam o erro em *G* e *H*. Galante de Sousa e Lúcia Miguel Pereira observaram esse tipo de engano que Machado comeria com frequência: "Parece que essas confusões em Machado de Assis são mais frequentes do que se pensa. Também as há no manuscrito de *Memorial de Aires*, sendo que aí as que se verificam entre os nomes de *Fidélia* e *D. Carmo*, são tantas que levaram Lúcia Miguel Pereira a dizer: "... cada vez que pensava numa, a figura da outra lhe acudia ao espírito, como se as confundisse. Confundi-las-ia também no coração?" ("Uma comédia de Machado de Assis", op. cit., p. 22).

Tito.
 Há de me perdoar, mas eu creio que não
 é doença nem vaidade. É ^{natureza} verdade: Uns
^{aborrecem as} não gostam de laranjas, outros ^{aborrecem} não
^{os} gostam de amores; agora se o aborre-
 cimento vem por causa das cascas, não
 sei, o que é certo é que é assim.
 Emília (a Margarida)
 É ferino!

Tito.
 Ferino, eu? Sou uma seda, uma dama,
 um milagre de brandura... Dói-me, deveras,
 que eu não possa estar na linha dos
 outros homens, ~~mas que quer?~~
^{e não seja, como todas,}
 propenso a receber as impressões amorosas,
 mas que quer? a culpa não é minha.
 Seabra.

^{te}
 Anda lá, o tempo há de mudar.
 Tito.

^{de} Mas q uando? Tenho ~~já~~ vinte e nove ^{feitos!} ~~anos~~.
 Emília.
 Já vinte e nove?

Tito.
^{pela Páscoa.}
 Completei-os ~~no natal passado~~.
 Emília.

Não parece.

Tito.
 São os seus bons olhos...
 Um correio (ao fundo)
 Jornais da corte! (Seabra vai tomar os
 jornais. Vai-se o correio)
 Seabra.
 Notícias do paquete.
 Coronel.

A': * verdade * G, H: natureza: uns aborrecem

A': * não gostam de *

A': * não gostam de *

[A]: # mas que quer #

H: quer? A culpa

A': + te + H: tempo há

[A]: = do = A': > já < A': * anos. *

H: Já, vinte

A': * no natal passado *

G: da Corte! (Seabra
 G: correio). / Seabra

Cornel.

Noticias do paquete? Faz um favor de
ver? (Leatra dá-lhe um jornal)

Leatra.

Quero ler, bem vindo Tito?

Tito

Já lá; não vou deixar um artigo sobre
~~o estado da cidade~~
o estado da cidade.

Leatra.

Vamos dispensar-nos por um instante?
Lúcia.

Por quê?

Leatra.

Vamos.

Tito

Não falta nada. (Lúcia dá-lhe um jornal. O
Cornel lê as notícias com grande prazer
de espanto)

Lúcia.

Cornel, ao lado da casa há um coramão-
obscuro, muito próximo para ler.

Cornel

Adão, não? Embora, um bom sei que faz
mal, mas é que realmente o paquete
trouxe notícias ~~grandes~~

Lúcia.

Os documentos! os documentos!

Cornel.

Não se preocupe; com licença... (Lúcia)
Não vai sem nada?

Lúcia.

Coma com a sua obsequiosidade.

Cornel.

Por quê? (Lúcia)

Coronel.	
Notícias do pacote? Faz-me favor de um? (Seabra dá-lhe um jornal)	G: jornal). / Seabra
Seabra.	
Queres ler, Eduardo Tito?	[A]: * Eduardo *
Tito	
Já li. Mas olha deixa-me ir tirar estas botas	G: olha, deixa-me
mandar as meu	A': + mandar + A': >+ao +< A': + meu +
e chamar o criado.	
Seabra.	
Vamos. Dispensam-nos por um instante?	
Emília.	
Pois não!	
Seabra.	
Vamos.	
Tito.	
Não tardo nada. (<u>Entram</u> ¹ os dois em casa. O Coronel lê as notícias com grandes gestos de espanto)	G, H: espanto). / Emília
Emília.	
Coronel, ao lado da casa há um caramanchãozinho, muito próprio para leitura...	
Coronel	
Perdão, m ^a . senhora, eu bem sei que faço mal, mas é que realmente o pacote trouxe notícias gravíssimas.	G, H: Perdão, minha senhora
Emília.	
No caramanchão no caramanchão!	[A]: ^ no ^ A: caramanchão ²
Coronel.	
Hão de perdoar, com licença... (a Emília)	
Não vai sem mim?	
Emília.	
Conto com a sua obsequiosidade.	
Coronel.	
Pois não! (Sai)	

¹ Sublinhado em vermelho.

² A palavra "caramanchão" é escrita sobre a preposição que havia sido repetida possivelmente por distração.

Cena 4¹.

Margarida, Emília.

Margarida

Quando te deixará este eterno namorado?

Emília.

Eu sei lá! Mas, afinal de contas, não é mau homem. Tem aquela mania de me dizer no fim de todas as semanas que nutre por mim uma ardente paixão.

Margarida.

Enfim, se não passa da declaração semanal...

Emília.

Não passa. Tem a vantagem de ser um

^{para a rua}

braceiro infalível e um realejo menos mau dentro de casa. Já me contou umas cinquenta vezes a batalha em que ganhou o posto de coronel. Todo o seu desejo, diz ele, é ver-se comigo em S. Petersburgo. Quando me fala nisto, se é à noite, e é quase sempre à noite, mando vir o chá, excelente meio de ~~estar~~ aplacar-lhe os ~~[leg]~~ ardores amorosos. Gosta do chá que se péla! Gosta tanto como de mim! Mas aquela do urso branco? E se realmente mandou vir um urso?

Margarida.

Aceita.

Emília.

Pois eu hei de sustentar um urso? Não me faltava mais nada!

Margarida.

Quer-me parecer que acabas por te apaixonar...

A: + para a rua +

G, H: em São Petersburgo

G: fala muito, se

[A]: * cortar * [A]: ~~[leg]~~

G: se péla! Gosta

G, H: nada. / Margarida

¹ Correção de um erro cometido por distração. O autor se engana quanto à numeração da cena, chamando de terceira a cena que se abre. Ao se dar conta do engano, ele reescreve o número "quatro" sobre o número "três".

Luízia.

Por quem? Pelo asso?

Margareta.

Não, pelo animal.

Luízia.

Deixa-te disso... Ah! mas é original... o
arrufo de tua máscara? Que me dizes ao
sairdes? Não se apressa!

Margareta.

Talvez seja sincera...

Luízia.

Não acredito. Parece criança! De aquillo
de dentes para fora...

Margareta.

É verdade que não tenho maior comben-
nente delle...

Luízia.

Quanto a mim, parecem-me não ser entre-
nha a quella cara... mas não me lembra!

Margareta.

Ah! parece-me ser sincera... mas não dizes
aquillo e já ativamente.

Luízia.

Então claro...

Margareta.

De que te rid?

Luízia.

Levanta-me de mim de algumas palavras que
estou... Foi já há tempo. Quando sempre
a gabava de sua elegancia dizia que todos
as mulheres tinham por elle o amor da China.
admirava-se e nada mais. Confesso! Celia
em meo de um mes. Margareta, vai
bejarme a fronte do sapato... depois de

Emília.
 Por quem? Pelo urso?
 Margarida.
 Não; pelo coronel.
 Emília.
 Deixa-te disso... Ah! mas o original... o
 amigo de teu marido? Que me dizes ao
 vaidoso? Não se apaixonal
 Margarida.
 Talvez seja sincero...
 Emília.
 Não *acredito*. Pareces criança! Diz aquilo
 dos dentes para fora..
 Margarida.
 É verdade que não tenho maior conheci-
 mento dele...
 Emília.
 Quanto a mim, pareceu-me não ser estra-
 nha aquela cara... mas não me lembro!
 Margarida.
~~Mas~~ Parece ~~me~~ ser sincero... mas ~~mas~~ dizer
 aquilo é já atrevimento.
 Emília.
 Está claro...
 Margarida.
 De que te ris?
 Emília.
 Lembra-me de um do mesmo género que
 este... Foi já há tempos. Andava sempre
 a gabar-se da sua isenção. Dizia que todas
 as mulheres eram para ele vasos da China:
 admirava-as e nada mais. Coitado! Caiu
 em menos de um mês. Margarida, vi-o
 beijar-me a ponta dos sapatos.... depois do

G, H: dizes do vaidoso

[A]: ^ [ileg.] ^ A: acredito
 G: acredito. Parece criança

A': > Mas < A': * parece *i A': > me <
 [A]: ^ mas ^

A': > de <

1 "P" maiúsculo substituí "p" minúsculo quando a palavra passa a iniciar a frase, com a supressão da adversativa.

que suspensão.

4. 1841

Margarida.

Mãe, não se esqueça?

Luísa.

Ah! não sei o que foi. Foi o que todos parecem.
Santa Estância foi quem operou o milagre.
Vingou-se o seu ~~compromisso~~ ~~compromisso~~
e abateu um revoltoso.

Margarida.

Deus feito!

Luísa.

Não sou menor do que antes. Não posso
nem de coisas sérias... Receti os folhos
franceses de rodas...

Margarida.

Que há de novo?

Luísa.

Muita coisa. Abundância de novidades. Re-
para-se um novo corte de roupas, é
belíssimo. Já mandei encomendar para
a corte. Um artigo de passeio tem fortuna
e de melhor.

Margarida.

Para mim quem que é inútil mandar.

Luísa.

Por que?

Margarida.

Quem manda sair de casa.

Luísa.

Não sou menor do que antes. Não posso
nem de coisas sérias?

Margarida.

Ah! não sou menor do que antes!

Luísa.

que desprezei-o.

Margarida.

Não sei¹ Que fizeste?

Emília.

Ah! não sei o que fiz. Fiz o que todas fazemos.

Santa Astúcia foi quem operou o milagre.

Vinguei-me o sexo ~~sem piedade compaixão~~ e

e abati um orgulhoso.

a²

[A]: # Não sei #

[A]: + me + [A]: > sem piedade compaixão <

G, H: orgulhoso. / Margarida

Margarida.

Bem feito!

Emília.

Não era menos do que este. Mas fale-

mos de coisas sérias... Recebi as folhas

francesas de modas...

Margarida.

Que há de novo?

Emília.

Muita coisa. Amanhã tas mandarei. Re-

para em um novo corte de mangas. É

lindíssimo. Já mandei encomendas para

a corte. Em artigos de passeio há fatura

e do melhor.

Margarida.

Para mim quase que é inútil mandar.

Emília.

Por quê?

Margarida.

Quase nunca saio de casa.

Emília.

Nem ao menos irás ~~ao~~ jantar comigo

no dia de ^{ano ...} ~~[leg.]~~ bom?

Margarida.

Oh! com toda a certeza!

Emília.

[A]: * hav³ A: há

A: > ao <

[A]: * [leg.] *

G, H: ano bom? / Margarida

¹ Se apostarmos na hipótese de que este manuscrito já é uma segunda versão da comédia, o fragmento de oração que se repete na fala seguinte, pode nos fazer pensar que o escriptor tenha se distraído e copiado a seqüência de palavras da fala subsequente.

² Parece-me que a idéia inicial era construir a frase com a locução adverbial e com a segunda oração. A decisão de eliminar a locução fez o escriptor abortar a escrita da segunda oração. Tendo eliminado a locução ([A]: > sem piedade compaixão <), foi preferível para o escriptor fazer a emenda mais perto da última palavra válida ("sexo"); depois desta operação, a distração explica o vestígio deixado ("e a"). Além disso, quanto à locução suprimida, tem-se a impressão de haver, no manuscrito, um tachado diferenciado sobre a palavra "piedade". Como não há vírgula entre este substantivo e "compaixão", e as duas palavras têm uma relação de sinonímia, é provável que tenha havido substituição da primeira pela segunda num momento anterior à eliminação completa da locução.

³ O verbo no presente parece sobrepor o seu correspondente no futuro. Em [A], Machado não chegou a completar a palavra: encontramos somente o traço das três primeiras letras de "haverá".

Ora ve... Ah! ve o homem? O de quê?

Margarida.

Le estives cá... e quando...

Luíslia.

^{Porque} Ah! não, não, não, não, não, não... talvez contava...

... Creio, que não sei sempre... talvez...

Mas não como poder, poder... com esse sangue frio! e assim por uma mal não quero!

Margarida.

Uma indiferente.

Luíslia.

Mas a injúria ao sexo... não te indigna?

Margarida.

Um pouco.

Luíslia.

Li feição.

Margarida.

Que queres que eu faça a um homem que dá a palavra? Le por não fora fora...

Por favor, que me indique mais o le por não fora fora...

o que fizesse ao certo. Mas em toda forma...

credo, deves pensar...

Luíslia.

Mas por omissão a população de vulturas? Por um abuso da duração de copiar...

... no caso que de a palavra de alguém? Eu...

indiferente!

Margarida.

Ah! não! não! não!

Luíslia.

Mesmo castigo.

Margarida.

Mesmo. Mas tu castiga?

Pois vai... Ah! irá o homem? O Sr. Tito?

Margarida.

Se estiver cá... e quiseres...

Emília.

Pois que

Natur [ileg.] vá, não faz mal... Saberei contê-lo

... Creio que não será sempre tão... incivil.

Nem sei como podes ficar com esse

sangue-frio! A mim faz-me mal aos nervos!

Margarida.

É-me indiferente.

Emília.

Mas a injúria ao sexo... não te indigna?

Margarida.

Um Pouco.

Emília.

És feliz.

Margarida.

Que queres que eu faça a um homem que

diz aquilo? Se fês não fosse já casada

era possível que me indignasse mais...

Se fosse livre era *provável* que lhe fizesse

o que fizeste ao outro. Mas eu não posso

cuidar dessas coisas...

Emília.

Nem por ouvindo a preferência do voltarete?

Pôr-nos abaixo da dama de copas! E o

ar com que diz aquilo! Que calma! Que

indiferença!

Margarida.

Mere! É mau! É mau!

Emília.

Merecia castigo...

Margarida.

Merecia. Queres tu castigá-lo?

G: O sr. Tito? H: O Senhor Tito

[A]: * Natur * [A]: * [ileg.] *
H: tão... incivil. Nem

A': > Um < A': * pouco *²

[A]: ^ fos ^ A': * tão *³ G: fosse casada H: fosse
já casada A': @ .. @
A': * possível *⁴

[A]: > por <

[A]: = Mere = H: mau! É mau

¹ Novamente a palavra rasurada se repete no começo da fila seguinte, fazendo-nos pensar que o autor tenha se adiantado e, por distração, copiado o que vinha a seguir no manuscrito a partir do qual teescreve a peça.

² "P" maiúsculo sobrepõe o "p" minúsculo quando a palavra passa a iniciar a frase, com a supressão do vocábulo "Um".

³ O advérbio "tão" é sobreposto por "já".

⁴ Há sobreposição no manuscrito de "possível" por "provável", substituição feita possivelmente para evitar repetição de palavra já empregada na fila.

Luísa.

Agora, estás vales a pena.

Margarida.

Agora te castigaste o outro.

Luísa.

Eu... mas não vale a pena.

Margarida.

Disculpada!

Luísa (aproximando-se)

Por que disse isto?

Margarida.

Por que já te vejo cheia tentada a uma vingança nova...

Luísa.

Eu? Ora, qual!

Margarida.

Que tens? estás a' crime...

Luísa.

Estás a' decerto; mas... Terrenos!

Margarida.

Ah! deus capam?

Luísa (com um olhar de reproche)

~~Deus capam?~~

Capam?

Margarida.

Deixa-te ir a elle e a porta dos papallos?

Luísa.

(aportando com o lenço para o pé) (has de ser estúpida)

Margarida.

Ah! vem o homem? (Tito apparece á porta da casa)

Emília.
 Não, Não vale a pena. A': > Não < A': * não *
 Margarida.
 Mas tu castigaste o outro.
 Emília.
 Sim... mas não vale a pena.
 Margarida.
 Dissimulada!
 Emília (rindo)
 Por que dizes isso?
 Margarida.
 Porque já te vejo meia tentada a uma
 vingança nova...
 Emília.
 Eu? Ora, qual!... A': > ... <
 Margarida.
 Que tem? Não é crime...
 Emília.
 Não é, de certo; mas... Veremos!
 Margarida.
 Ah! Serás capaz?
 Emília (com um olhar de orgulho) [A]: > [ileg] <
 ██████████
 Capaz?
 Margarida.
 Beijar-te-á ele ? a ponta dos sapatos? [A]: # ? #
 Emília.
 (apontando com o leque para o pé) E hão de G: Emília — (Apontando com
 ser estes... A': @ ! @
 Margarida.
 Aí vem o homem! (Tito aparece à
 porta da casa)

1 "N" maiúsculo sobrepõe "n" minúsculo quando a palavra passa a iniciar a frase, com a supressão da primeira negação.

Scena 5.

Tito, Lucilia, Alarganida.

Alarganida: "Vos e' segredo?"
Tito (pousando a' portas): "Segredo."

Lucilia: "Qual! Onde eu?"

Alarganida: "Desconheço mais?"

Tito: "Alarganida! Onde estai o coronel?"

Lucilia: "Estai dentro no quarto do coronel."

Tito: "Contado do coronel!"

Lucilia: "Contado por quem?"

Tito: "Talvez um boi talvez de vultos para o coronel. O Sr. D. Inezito a gente se oppo a certos leges e certos habitos da casa, a mudas... e' a' p'ca mais. Note ~~as~~ vicinias e' p'ca?"

Lucilia: "Mas, senhor!"

Tito: "Entao, posso continuar a pensar?"

Alarganida: "Vade."

Tito: "E' um mais visagem e' o meu unico mais grande p'ca p'ca que aspira a estirpidez. Entenda-se. Tolo e' mundo de ser divina vicinias!"

Cena 5ª.

Tito, Emília, Margarida.

Tito (parando à porta)

Não é segredo?

Emília.

Qual! Pode vir.

Margarida.

Descansou mais?

Tito.

Mas Pois não! Onde está o coronel?

[A]: > Mas <

Emília.

Está lendo as folhas da Corte.

Tito.

G: da corte. / Tito

Coitado do coronel!

Emília.

Coitado por quê?

Tito.

Talvez em breve tenha de voltar para o exército. É duro. Quando a gente se afaz a certos lugares e certos hábitos lá lhe custa a mudar... Mas a força maior... Não ~~lhes~~ incomoda o fumo?

A!: * lhes *

as

Emília.

Não, senhor!

Tito

Então posso continuar a fumar?..

Margarida.

G, H: fumar? / Margarida

Pode.

Tito.

É um mau vício, mas é o meu único vício. Quando fumo parece que aspiro a eternidade. Enlevo-me todo e mudo de ser. Divina invenção!

Emília.

Dizem que é excelente para os desgostos
amorosos.

~~Tito~~
+ Tito

Isso não sei. Mas não é só isto. Depois
da invenção do fumo não há solidão
possível. É a melhor companhia deste mundo.

Demais, o charuto é ^{um} o verdadeiro Memento
homo: reduzindo-se a pouco a pouco em
cinzas, vai lembrando ao homem o fim

real e ^{infalível} inevitável de todas as coisas: [ileg.]

[Redacted text block]

[ileg.] é o aviso filosófico, [ileg.]
[ileg.] é a sentença fúnebre q. nos
acompanha em toda a parte. Isso Já
é um grande progresso... Mas aqui estou
eu a aborrecê-las com uma *dissertação*
aborrecida... Não de desculpar... que foi
descuido (Fixando o olhar em Emília) Ora,
a falar a verdade, eu vou desconfiando;
V. Ex. olha-me com uns olhos tão singulares.

~~Tito~~ Emília

Não sei se são singulares, mas são os meus.

Tito.

Penso que não são os do costume. Es-
tá talvez V. Ex. a dizer consigo que eu
sou um esquisito, um singular, um...

Emília.

Um vaidoso, é verdade.

[A]: # Tito #

[A]: # Is #

A': * um *

G: reduzindo-se pouco

A': * inevitável *

[A]: [ileg.]

[A]: [ileg.]

G, H: fúnebre que nos

[A]: > Isso <

A²: ? dissertação ?

A²: ^ Tito ^1 A²: + Emília +

H: talvez Vossa Excelência a

¹ O leitor desconhecido, que lê e confirma o manuscrito, corrige a distração do autor que troca o nome da personagem na indicação de fala.

Tito.
Sétimo mandamento: não levantarás
falsos testemunhos.

Emília.
Falsos, diz o mandamento.

[A]: ^ [ileg.] ^\ A: Emília

Tito.
Não me dirá em que sou eu vaidoso?

Emília.
Ah! a isso não respondo eu.

Tito.
Por que não quer?

Emília.
Porque... não sei. É uma coisa que
se sente, mas que se ^{pode} não descobrir. Res-
pira-lhe a vaidade em tudo: no olhar,
na palavra, no gesto... mas não se
atina com a verdadeira origem de tal
sentimento doença.

A!: + pode +

[A]: * sentimento *

Tito.
É pena. Eu tinha grande prazer em [ileg.]
ouvir da sua boca o ~~dig~~ diagnóstico
da minha doença. Em compensação
pode ouvir da minha o diagnóstico
da sua... A sua doença é... Digo?

[A]: [ileg.]
[A]: ^ dig ^

Emília.
Pode dizer.

Tito.
É um despeitozinho.

Emília.
Deveras?

Tito.
Despeito pelo que eu disse há pouco.

Emília (rindo)
Puro engano!

¹ Podemos reconhecer um outro nome próprio subjacente à "Emília". Talvez seja "Luisinha", nome que a viúva recebeu antes de ser Emília.

Peto.

É uma coisa. Olla ~~é~~ ^é gontada. Eu não tenho culpa de coisa alguma, a natureza é que me fez assim.

Emilia.

Is' a natureza?

Peto.

É um tratado de estado. Ora, sou despar-
the e os meus vícios. Veja se posso
arranjar ou pretender a coisa: é não
sou bonito...

Emilia.

Abel.

Peto.

Apadeço e pretendo, mas continuo na
mesma opinião não sou bonito, mas he-
rãozanido.

Emilia.

Abel.

Peto (depois de reflectir)

2.º Não sou curioso, e o amor, se o não
devo dizer, não sou verdadeiro pro-
prietário, não sou de uma curiósidade;
3.º Não sou paciente, e não sou con-
quintoso amoroso, a paciência é a
principal virtude; 4.º, finalmente, não
sou idôta, por que, se não todos são
defeitos, pretendo arranjar, como na
maior parte de nós. Agora está o
que eu sou por natureza e por heredi-
dade; veja se se pode fazer de mim
um Werther...

Emilia.

parece que é sincero.

Emilia.

Tito.

É com certeza. Mas ^{é tudo; se} tudo é gratuito. Eu
^{é-se} não tenho culpa de coisa alguma. A
natureza é que me fez assim.

Emília.

Só a natureza?

Tito

E um tanto de estudo. Ora, vou desfiar-
lhe as minhas razões. Veja se posso
amar ou pretender a amar: 1º não
sou bonito...

Emília

Oh!

Tito.

Agradeço o protesto, mas continuo na
mesma opinião: não sou bonito, não sou.

Margarida.

Oh!

Tito (depois de inclinar-se)

2º Não sou curioso, e o amor, se o re-
duzirmos às suas verdadeiras propor-
ções, não passa de uma curiosidade;

3º Não sou paciente, e ~~não~~ nas con-
quistas amorosas, a paciência é a

principal virtude; 4º, finalmente, não
sou idiota, porque, se com todos estes

defeitos, pretendesse amar, caía na
maior falta de razão. Aqui está o

que eu sou por natural e por indús-
tria; veja se se pode fazer de mim

um Werther...

Margarida.

Emília, parece que é sincero.

Emília.

A': = tu =
A': = tudo é =
A': = é tu =

G, H: pretender amar H: 1º, não

G: depois de inclinar-se¹
H: 2º, não

H: 3º, não [A]: ^ não ^

[A]: * Werther * A: Werther

¹ Erro tipográfico da edição.

Acertado?

Tito:

sucesso como a verdade.

Luís:

Em outras coisas, seja eu não seja sincero, que tenho eu com isso?

Tito:

Oh! nada! nada!

Luís:

O que fazes e lamentas, aquela que caíste na desgraça de pretender, não soube comê-la... se alguma honra.

Tito:

Eu creio que não há. (Luta um instante e sai pelas a desparecer)

Luís:

Ora é o mais que posso fazer...

obrigado.

Deixa-me licença por alguns momentos...
Volto já!

Luís:

Volto já?

obrigado.

Fico?

Luís:

Fico. Deixe que não há ocasião...

Tito:

Ora, saia... (obrigado, entra em casa, o criado bate pela janela)

Acreditas?

Tito.

Sincero como a verdade.

Emília.

Em último caso, seja ou não seja sincero, que tenho eu com isso?

Tito

Ah! nada! nada!

Emília.

O que farei é lamentar aquela que cair na desgraça de pretender tão duro coração... se alguma houver.

Tito.

Eu creio que não há. (Entra um criado e vai falar a Margarida)

Emília.

Pois é o mais que posso fazer...

Margarida.

Dão-me licença por alguns minutos...

Volto já.

Emília.

Não te demores.

Margarida.

Ficas?

Emília.

Fico. Creio que não há receio...

Tito.

Ora, receio... (Margarida entra em casa, o criado sai pelo fundo)

H: Ah! Nada! Nada! / Emília

G: Margarida). / Emília

G, H: demores! / Margarida

H: o criado sai¹ G: fundo). / Cena

¹ Erro tipográfico de edição.

4

Acto 6.^o
Pito, Emilia.

Emilia.

Ha muito tempo que se de' com' me o mundo de elle grande?

Pito.

Desde criança.

Emilia.

Oh! por que?

Pito.

Desde logo sou.

Emilia (contando as coisas)

É exactamente o tempo das minhas viagens com elle. Nunca me esqueço.

Pito.

Não en.

Emilia.

Nunca me tempo que me entusiasmava de quando me era tão pequena ~~quando~~ ^{quando} alguma das minhas viagens. Foi um tempo de meus primeiros momentos.

Pito!

Oh! por que não me conta?

Emilia.

É um bom segredo.

Pito.

É por um segredo de paixão?

Emilia.

Por que não me conta?

Pito.

Oh! me pergunto entre coisas. Por que não se me conta, mesmo depois de tanto tempo de minha vida? Então me poderia falar

Cena 6ª.

Tito, Emília.

Emília.

Há muito tempo que se dá com o ~~me~~ o marido de Margarida?

[A]: ~~ileg.~~ A: Emília
[A]: = o m =

Tito.

Desde criança.

Emília.

Ahl foi criança?..

Tito.

Ainda hoje sou.

Emília (voltando ao sério)

É exatamente o tempo das minhas relações com ela. Nunca me arrependi.

Tito.

Nem eu.

Emília.

Houve um tempo em que estivemos separadas;

G: separadas; mais isso¹

mas isso não trouxe ^{mudança} ~~ileg.~~ alguma às nossas relações. Foi no tempo do meu primeiro casamento.

A': ~~ileg.~~²

Tito.

Ahl foi casada duas vezes?

Emília.

Em dois anos.

Tito.

E por que enviuvou da primeira?

Emília.

Porque meu marido morreu.

Tito.

Mas eu pergunto outra coisa. Por que ~~não~~ se fez viúva, mesmo depois da morte de seu primeiro marido? Creio que poderia ~~ficar~~

[A]: > não <

[A]: * ficar *

¹ Erro de edição.

² Possivelmente houve substituição da palavra ilegível por "mudança".

continuar casada.

Emília.

De que modo?

Tito.

Ficando mulher do finado. Se o amor acaba na sepultura acho que não vale a pena de procurá-lo neste mundo.

Emília.

Realmente, o Sr. Tito é um espírito ^{inigualável -} ~~in~~ ^{fora} ~~igualável~~ ~~[leg]~~ do comum!

Tito.

Um tanto.

Emília.

É preciso que o seja para desconhecer ^{essas} que a nossa vida não comporta exigências de eterna fidelidade. E demais, pode-se conservar a lembrança dos que morreram sem renunciar às condições da nossa existência. Agora, é que eu lhe pergunto por que me olha com olhos tão singulares...

Tito.

Não sei se são singulares, mas são os meus.

Emília.

Então acha que eu cometi uma bigamia?

Tito.

Eu não acho nada. Ora, deixe-me dizer-lhe a última razão da minha incapacidade para os amores.

Emília.

Sou toda ouvidos.

Tito.

Eu não creio na fidelidade ~~de sentimento~~.

G, H: Realmente o H: o Senhor Tito
[A]: = inigualável = [A]: * ini *
[A]: [leg]

A': + essas +

G: E, demais

G: pergunto porque me¹

A': > do sentimento <

¹ A edição de R. Magalhães Júnior não atualizou a grafia da palavra.

Emília.
Um absoluto?

Teta.
Um absoluto.

Emília.
Ollento obrigada!

Teta.
Oh! eu sei que isto não é delicioso; mas,
em primeira lugar, eu tenho a compen-
sante opinião, e eu expando, por isso
querer me passar. É infelizmente perder,
em não ter os meus livros, e estar
nos meus fatos minha compendi. Não
me dá um que tentei amor; comentei
todas as forças vivas de meu coração;
dispersei a memória e meu orgulho e a
meu de ilusão na cabeça de objecto
meu. Me ligo muito! O objecto de meu
amor depois de me abandonar as esperanças,
carou-se com outra que me era meu
meu fronte, meu mais amante.

Emília.
Que prova é essa?

Teta.
Prova que me sentiram e que pude sentir
e sentiram de momento nos outros.

Emília.
Ora.

Teta.
Não de um pedras, mas eu sei que é um
coração já maltratado e não de sangue.

Emília.
Não diga isso! O certo que poderia a mulher
causar de um; meu nome tudo assim?

Emília.

Em absoluto?

Tito.

Em absoluto.

Emília.

Muito obrigada!

Tito.

Ah! eu sei que isto não é delicado; mas, em primeiro lugar, eu tenho a coragem das minhas opiniões, e em segundo, foi V. Ex. quem me provocou. É infelizmente verdade, eu não creio nos amores leais e eternos. Quero fazê-la minha confidente. Houve um dia em que tentei amar; concentrei todas as forças vivas do meu coração; dispus-me a reunir o meu orgulho e a minha ilusão na cabeça do objeto amado. Que lição mestril! O objeto amado, ~~casou-se~~ depois de me alimentar as esperanças, casou-se com outro que não era nem mais bonito, nem mais amante.

H: foi Vossa Excelência quem

H: as formas vivas

[A]: # casou-se #

Emília.

Que prova isso?

Tito.

Prova que me aconteceu o que pode acontecer e acontece diariamente aos outros.

Emília.

Ora...

Tito

Há de me perdoar, mas eu creio que é uma coisa já metida na massa do sangue.

Emília.

Não Diga isso. É certo que podem acontecer casos desses; mas serão todas assim?

G, H: Não diga isso

Não admite uma ~~exce~~ exceção que seja?
Seja menos prevenido; e ~~mais~~ aprofunde
mais os corações alheios se quiser encontrar
a verdade... e há de encontrá-la.

^XTito (abanando a cabeça)¹

Qual...

Emília.

Posso afirmá-lo.

Tito.

Duvido.

Emília (dando-lhe o braço)

Tenho pena de uma criatura assim! Não
conhecer o amor é não conhecer a felici-
dade, é não conhecer a vida! Há nada
igual à ~~existência~~ união de duas almas
que se adoram? ~~Des que~~ Desde que o amor
entra no coração, tudo se transforma; tudo
muda, a noite parece dia, a dor asse-
melha-se ao prazer... Se não conhece nada
disto, pode morrer, porque é o mais in-
feliz dos homens.

Tito.

Tenho lido isso nos livros, mas ainda não
me convenci...

Emília.

Há de ir um dia à minha casa.

Tito.

É dado saber para quê?

Emília.

Para ver uma gravura que lá tenho na
sala: representa o amor domando as
feras. Quero convencê-lo.

Tito.

Com a opinião do desenhista? Não é possí-

[A]: ^ exec ^

[A]: * e mais *

H: a cabeça.) / Qual²

[A]: * existência *

[A]: * Des que *

H: transforma, tudo G: coração, tudo muda³

G, H: saber por quê

¹ "X" a lápis.

² Erro tipográfico da edição.

³ Lapso tipográfico da edição: supressão da oração "tudo se transforma".

et. Tendo visto gravemente o caso Tendo um
 de de alto a respeito de certas; e o mesmo
 tudo, mas eu tendo a possibilidade de
 de de bondade; aprovada, mas eu curro.
 humilha (triste e longo) -
 que orgulho!

Tito.

O que pode fazer sobre uma outra natureza?
 de beleza? Uma elevação, de caráter? Uma
 duração. Involuntariamente, a seguir, Tendo
 apontando em uma só palavra e em um
 momento em l'isto e não mais.

humilha (apenas)

Tacemos (Vol. anterior)

Tito (lentamente)

e, não me diga, que interesse tem em
 minha conversação?

humilha.

De? ~~Humilha~~ Não sei, também.

Tito (de novo)

Ah!

humilha.

Se eu fosse o interesse de alguém de natureza...

Tito (felicidade silenciosa)

Ah! como está silencioso!

humilha (depois de um pausa)

Não admira-se a beleza de beleza de beleza.

Tito.

Não tenho, não admira-se a beleza
 de impressão. Já se imagina um ^{meu} ~~meu~~ ^{meu} ~~meu~~
 de natureza. Aqui há de ser, e a mesma
 natureza. Vela há de ~~compreender~~ ^{compreender} ~~compreender~~ ^{compreender}
 alguns livros de impressão antiga.

vel. Tenho visto gravuras vivas. Tenho servido de alvo a muitas setas; crivam-me todo, mas eu tenho a fortaleza de S. Sebastião; afronto, não me curvo.

Emília (tira-lhe o braço).

Que orgulho!

Tito.

O que pode fazer dobrar uma alavez destas? A beleza? Nem Cleópatra. A castidade? Nem Susana. ~~Em~~ Resuma, se quiser, todas as qualidades em uma só criatura e eu não mudarei... É isto e nada mais.

Emília (à parte)

Veremos. (Vai sentar-se)

Tito (sentando-se)

Mas, não me dirá; que interesse tem na minha conversão?

Emília.

Eu? ~~Nenhum~~ Não sei... nenhum.

Tito (Pega um livro)

Ah!

Emília.

Só se fosse o interesse de salvar-lhe a alma...

Tito (folheando o livro)

Oh! essa... está salva!

Emília (depois de uma pausa)

Está admirando a beleza dos versos?

Tito.

Não senhora; estou admirando a beleza

da impressão. Já se imprime bem ^{no} neste Rio de Janeiro. Aqui há anos era uma

desgraça. V. Ex. há de conservar ^{conservar} ainda alguns livros da impressão antiga...

G, H: de São Sebastião

[A]: * B * A: beleza

[A]: * Em*

G: sentar-se). Tito

[A]: # Nenhum #

G: Tito (pega no livro H: Pega no livro

A': + (folheando o livro) +

[A]: * neste *

A': ? conservar ?

H: desgraça. Vossa Excelência há

Emilia.

Mais, comment; car un tel d'après que ce conseil
à inspirer bien.

Père (avec un air fier)

Ah! (dixant à l'oreille) ~~quelque chose~~

Emilia (agacée)

Où l'émouill! (Alto, avec une pointe) quelle
coronel aide un membre de la
notation?

Père (~~avec un air fier~~)

O coronel?

Emilia.

Parce que se mettra toute une journée... Vous
mendez charnels... Vous devez l'expliquer?

Père (avec un air fier)

Mendez, mendez...

Emilia (amère)

Mais, tu n'as pas honte de... (Alto) Je ne me
demande o coronel? (agacée) Vous se souvenez
(Chaque par tout de l'absence de Père) lui par un
membre? Vous aussi? Vous un autre...
glande à vous) pour le reste de nous à la vie
des enfants... c'est à voir de leur... (Vendons un
ou deux petits) ~~de l'infatigable~~

Père (d'importance, avec agacée)

Mendez?... Mendez? he? Ah! o coronel...
(les enfants) Descendez... o coronel...
lui... l'homme... l'homme... l'homme...

Emilia (sérieux)

Mais ne venez! (Vos par un point)

Père (agacée)

Père? (Alto) Mais vous me devez... (dixant
par un point) l'homme o coronel)

Emília.
 Não, senhor; eu nasci depois que se começou
 a imprimir bem.

Tito (com a maior frieza)
 Ah! (Deixa o livro) e estende as pernas)

Emília (à parte)
 É terrível! (Alto, indo ao fundo) Aquele
 coronel ainda não acabaria de ler as
 notícias?

(bocejando)
 Tito (com os olhos cerrados)
 O coronel?

Emília.
 Parece que se embebeu todo no jornal... Vou
 mandar chamá-lo... Não chegará alguém?
 Tito (com os olhos cerrados)

Mande, mande...

Emília (consigo)
 Não, tu é que hás de ir. (Alto) Quem me
 chamará o coronel? (à parte) Não se move!...
 (Indo por trás da cadeira de Tito) Em que ~~medi~~
 medita? No amor? Sonha com os anjos? (amei-
 gando a voz) pois a vida do amor é a vida
 dos anjos... é a vida do céu... (Vendo-o com
 os olhos fechados) Dormel... Dormel...

Tito (despertando, com espanto)
 Dorme?... Quem? Eu?... Ah! o cansaço...
 (levanta-se) Desculpe... é o cansaço... cochi-
 lei... também Homero cochilava... Que há? [?]

Emília (séria)
 Não há nada! (Vai para o fundo)

Tito (à parte)
 Sim? (Alto) Mas não me dirá?... (Dirige-se
 para a fundo. Entra o coronel.)

G: Não senhor

[A]: > e estende as pernas <

A: > (bocejando) <
 [A]: # (com os olhos cerrados) #

[A]: = medi =

G: voz) a vida H: voz.) A vida

H: espanto. Q — Donne¹

[A]: = ? =

¹ Erro tipográfico de edição.

Scena 7.

Ornamento, Coronel.

Coronel (com a filha no mto)

Este acidente!

Luís (com mto. agudo e selvagem)

Que aconteceu?

Coronel.

Vou naturalmente para o vilhão para buscar o filho.

Morreu o vosso filho querido?

Coronel.

Qual nome, ou mais nome! Apresenta uma declaração na Polícia!

Luís.

Ah!...

Pai.

Se o meu filho morreu...

Coronel.

Qual filho!... (com voz triste e pelo deito)

Scena 8.

Ornamento, Luíza, Margarida.

Margarida (com família)

Que é isso? (Vendo a preparação) Que é isso? Já te viu?

Luíza.

Já me vistes assim?

Margarida.

É sério?

Luíza.

Cena 7^a.

Os mesmos, coronel.

Coronel (com a folha na mão)
Estou acerbo!Emília (com m^{to} agrado e solici-
tude)

G, H: com muito agrado

Que aconteceu?

Coronel

Vou naturalmente ~~par~~ voltar para Europa.

Tito.

[A]: # par # G: para a Europa H: naturalmente
para a Europa

Morreu o urso no caminho?

Coronel.

G: urso... Rebentou

Qual urso, nem meio urso! Rebentou uma
revolução na Polônia!

Emília.

Ahl.

Tito.

Lá vai o coronel brilhar...

Coronel.

Qual brilhar!... (consigo) Está só pelo diabo...

A: > ' <¹ G: consigo) / Esta só H: brilhar!...
(Consigo) / Esta só
[A]: ^ 9 ^ A: 8²**Cena 8^a.**

Os mesmos, Seabra, Margarida.

Emília
Margarida (a Margarida)
Que é isso? (Vendo-a preparar-se) Que é isso? Já
te vais?

Emília.

A²: ? Emília ³ A²: * Margarida *

Já, mas volto amanhã.

Margarida.

G: te vás? / Emília

É sério?

Emília.

¹ Supressão do acento agudo de "Está".

² O número 8 sobrepõe o número 9, corrigindo o engano quanto à numeração das cenas.

³ Letra de mão desconhecida corrige a rubrica do manuscrito.

Memento vivas.
Pito (a teatro)
Aqui há viagem de Lisboa para a Inglaterra.
Ainda há um mês em pé.
Coronel (a Margarida)

Aqui a novidade.
Margarida.
Que se trata de quê?
Coronel.

Fortunas ricas!
Lúcia (a Margarida)
Tenho um que convence. Aqui a novidade.
(O Coronel depende de duas coisas. A primeira
dependência de Lisboa e a Pito, mas com esta
primeira) ~~dependência~~)

Acto 9.^o
Margarida, teatro, Pito.

Margarida.
Lúcia está adivinhando. (a Pito) Que foi?
Pito.

Não sei... não é boa ^{sentença} ~~sentença~~, um pouco de
construção... muito mais a pensar... em
em seu todo de prova. (Margarida a teatro)
se) A prova?

Lúcia.
Ainda não podes? Não podes...
Lúcia.
Pito.

Vou ao teatro, amanhã a noite!

Fim do 9.º acto.

Muito sério.

Tito (a Seabra)

A tal viagem da serra pôs-me estrompado.
Ando dormindo em pé.

H: pôs-me estrompado. Ando

Coronel. (a Margarida)

G, H: Coronel (a

Até amanhã.

Margarida.

Que ar triste é esse?

Coronel.

Fortunas minhas!

Emília (a Margarida)

Temos m^o. que conversar. Até amanhã.
(Beijam-se. O Coronel despede-se dos outros. Emília despede-se de Seabra e de Tito, mas com certa frieza) ~~de chão~~.

G, H: Temos muito que

A¹: + O +¹ G: O coronel despede-se

[A]: > de chão <

Cena 9^a.

Margarida, Seabra, Tito.

Margarida.

Emília saiu amuada. (a Tito) Que foi?

G: Emília saiu amuada

Tito.

senhora;

Não sei... ela é boa ~~pessoa~~, um pouco se-
cantezinha... muito dada à poesia... ora
eu sou todo da prosa... (Batendo no estôma-
go) Há prosa?

A¹: * pessoa *

Seabra.

Ainda não jantaste? Anda jantar...

Tito.

[A]: = Tito =

Tito.

Vamos à prosa, vamos à prosa!

Fim do 1^o. ato.

¹ Antes da introdução do artigo "O", a frase começava pelo substantivo com letra maiúscula "Coronel".

Acto 2º

Salta en una de huestes.

Scena 1ª

Marguier, Coronel.

Marguier (Coronel)

Ora viva! Coronel.

Coronel (trist)

Don dia, juintas centura!

Marguier!

Que ad trist e' me?

Coronel.

Ahl un? sentura... he o meu inglis de honra...

Marguier.

Por que? Verba sentura... (Coronel sentura) / centura, centura... he he?

Coronel.

Dono de gozo. Apeitudo em forma de / carta officio de unta ligada.

Marguier.

E' chupado no meo?

Coronel.

benitamente. Apeitudo em forma de / carta.

Marguier.

de carta?

Coronel (trist) em carta

Teja isto. (Marguier te a de la de meo) / he me de a isto?

Ato 2º.

Sala em casa de Emília.

Cena 1ª.

Margarida, Coronel.

Margarida (assentada)
Ora viva, Coronel.

[A]: > (assentada) <
A': @, @ A'> Coronel <

Coronel (triste)
Bom dia, minha senhora!

Margarida.
Que ar triste é esse?

Coronel.
Ah! mª. senhora... sou o mais infeliz dos
homens...

G, H: Ah! minha senhora

Margarida.
Por quê? Venha sentar-se... (O coronel senta-se)
Então, conte-me... Que há?

Coronel.
Duas desgraças. A primeira em forma de
carta ofício da minha legação.

[A]: # carta #

Margarida.
É chamado ao exército?

Coronel.
Exatamente. A segunda em forma de
carta.

Margarida.
De carta?

Coronel (dando-lhe uma carta)
Veja isto. (Margarida lê e dá-lha de novo)
Que me diz a isto?

G: (dando-lhe a carta)

Marquês.
Não compreendo.

Cornel.
Lê a carta e vê.

Marquês.
Sim, e depois?

Cornel.
É para elle.

Marquês.
Elle quem?

Cornel.
Elle? o diabo! o meu rival! o Peto! nunca.

Marquês.
Ah!

Cornel.
Dizes-me o que sente quando se vêem os
castros e improvisal. Nunca tinha visto
nenhuma na América, e elle que está aqui!

Marquês.
Mas quando lá está não se vêem
nem se agadem de verem. Nunca se offende
de um thase de destino para a América.

Marquês.
Ah! a história d'um praxido a vista de
Petrozela neste momento. Ainda forte! A
cada passo como que denuncia. Ah!

Marquês.
Ah! a história d'um praxido a vista de
Petrozela neste momento. Ainda forte! A
cada passo como que denuncia. Ah!

Marquês.
Ah! a história d'um praxido a vista de
Petrozela neste momento. Ainda forte! A
cada passo como que denuncia. Ah!

Marquês.
Ah! a história d'um praxido a vista de
Petrozela neste momento. Ainda forte! A
cada passo como que denuncia. Ah!

Cornel.
É isto mesmo que em vobos bucos... é um
conceito, uma opinião, tudo que
está na cabeça e no coração. Ah!

Marquês.
Quanto mais que o pensamento de um
inteligente não... por que a melhor concepção
em recente. Não, uma opinião, não, não
compreensão.

Marquês.
Quanto mais que o pensamento de um
inteligente não... por que a melhor concepção
em recente. Não, uma opinião, não, não
compreensão.

Marquês.
Quanto mais que o pensamento de um
inteligente não... por que a melhor concepção
em recente. Não, uma opinião, não, não
compreensão.

Margarida.

Não compreendo....

Coronel.

Esta carta é dela.

Margarida.

Sim, e depois?

Coronel.

É para ele.

Margarida.

Ele quem?

Coronel.

Elei o diabol o meu rivall o Titol

Margarida.

Ah!

Coronel.

Dizer-lhe o que senti quando apanhei esta carta é impossível. Nunca tremi nem mesmo na Criméia, e olhe que estava feio! Mas quando li isto não sei que vertigem se apoderou de mim. Fez-me o efeito de um Ukase de desterro para a Sibéria.

Ah! a Sibéria é um paraíso à *vista* de Petrópolis neste momento. Ando tonto! A cada passo como que desmaio... Ah!.

Margarida.

Ânimo!

Coronel.

É isto mesmo que eu vinha buscar... é uma consolação, uma animação. Soube que estava aqui e estimei achá-la só... Ah! quanto sinto que o estimável seu marido esteja vivo... porque a melhor consolação era aceitar V. Ex. um coração tão mal compreendido.

G: um ukase de H: um ucasse de
A?: ? *vista* ?

H: aceitar Vossa Excelência um

Marguerite.
Faisant venir elle cette fois.
L'indispensable (comme d'habitude)
Faisant venir elle cette fois. Les deux personnes, mais
s'agissant de faire une maigre lecture
à l'occasion de son de ses regards; à l'égard
pour un autre à l'écrit, et mettre... on n'est pas
Marguerite.
devenir le sien.

Cornel.
L'indispensable que nous de nos ~~signes~~
~~de nos signes~~
Marguerite.
Pour en dire plus.

Cornel.
aller avec l'organe, à l'écrit.
Marguerite.
Lecture de quel
(Cohérence) Cornel.

Après avoir dit de venir nous me voyant
à l'heure exacte de l'écriture. Faisant à l'écrit
à un autre expliquant. Faisant venir tous les
détails. À l'écrit, Cornel nous une
s'agissant de nous en nos folies. ~~l'écrit~~
Marguerite.
de l'écrit de l'écrit de l'écrit. ~~l'écrit~~

Marguerite.
Mais que s'écrit?
Cornel.
Faisant à l'écrit? Ah! de faire nous de que
l'écrit de l'écrit de l'écrit? Faisant que l'écrit
écrit à l'écrit de l'écrit de l'écrit. ~~l'écrit~~
Marguerite.
Faisant de l'écrit de l'écrit?
Cornel.

Margarida.
Felizmente ele está vivo.

Coronel (suspirando)

Felizmente! (mudando o tom)
Tive duas idéias. Uma foi o desprezo; mas desprezá-los é pô-los em maior liberdade e ralar-me de dor e de vergonha; a segunda foi matá-lo o duelo; é melhor... ou mato... ou...

Margarida.

Deixe-se disso.

Coronel.

É indispensável que um de nós ~~[illeg.]~~
seja riscado

do número dos vivos...

Margarida.

Pode ser engano...

Coronel.

Mas não é engano, é certeza.

Margarida.

Certeza de quê?

Coronel.

(lê o bilhete)
Ora ouça: "Se ainda não me compreendeu é bem curto de penetração. Tire a máscara e eu me explicarei. Esta noite tomo chá sozinha. O importuno coronel não me

incomodará com as suas tolices. ~~Em coi~~
de ~~em~~ ^{Dê-me a} ~~em~~ ^{em por em}
felicidade para vê-lo e admirá-lo. Emília."

Margarida.

Mas que é isto?

Coronel.

Que é isto? Ah! se fosse mais do que isto já eu estava morto! Pude pilhar a carta e a tal entrevista não se deu...

Margarida.

Quando foi escrita a carta?

Coronel.

A': + (suspirando) +

G, H: Coronel — Felizmente!

A': + Felizmente! (mudando o tom) + G: mudando de tom

[A]: * matá-lo *

H: Deixe-se disso. / Coronel

A': * [illeg.] *

A': + (lê o bilhete) +

[A]: * Em coi *

[A]: * E por mi *

A': * para *

G: admirá-lo. — Emília." / Margarida H: admirá-lo. — Emília." / Margarida

† Supressão de rubrica em G e H.

Montana

Allegria.

Tranquilla in pace affiora. Ma non era
costa i' una gran casa. Tronca del
vinger e una sua ultrajante. Tanto se de
fueri...
Ester...
nono.

Coronel.

Ben?

Allegria.

Io pure... Ma non era
grada...
affetto. Non mi compiacella.

Coronel.

Ma e' mia?

Allegria.

Come que que no' e' pa?

Coronel.

Ma que per me tron! Fode coster, conto de
que o signor, calio in' un poce. Oh! ut
ho me bida...
De...
Dignare: pure...
let tale?

Allegria.

No?

Coronel.

L'vato...
achidano.

Allegria.

Yem.

Coronel.

Allegria.

Ontem.

Margarida.

Tranqüile-se¹: posso afirmar-lhe que essa carta é uma pura caçoadada. Trata-se de vingar o nosso sexo ultrajado; trata-se de fazer apaixonar o diabo

com que ele se apaixone... nada
o Tito

mais.

Coronel.

Sim?

Margarida.

É pura verdade. Mas veja lá. Isto é p se-
gredo. Se lho descobri foi por vê-lo tão
aflito. Não nos comprometa.

Coronel.

Isso é sério?

Margarida.

Como quer que lho diga?

Coronel.

Ah! que peso me tirou! Pode estar certa de
que o segredo caiu num poço. Oh! m^o.
hei me hei de rir!... muito me hei de rir!..
Que boa inspiração tive em vir falar-lhe!
Diga-me: posso dizer à D. Emília que
sei tudo?

Margarida.

Não;!

Coronel.

É então melhor que não me dê por
achado....

Margarida.

Sim.

Coronel.

Muito bem!

G, H: Margarida — Tranqüilize-se: posso
H: é pura

[A]: * apaixonar o diabo * [A]: * ele *

[A]: * p*
G: Se lh'o descobri

G: que lh'o diga

[A]: # hei # . G, H: Oh! muito me

H: à Dona Emília

[A]: > . <

¹ Lapsos do escriptor.

Scena 2.^a

A nessuno, Tito.

Tito.

Donc dire, di Margherita... (a Margherita)
Sabe que acordai-me te uma hora? Presença
me que tinham estado a visitar D. Henrique. Elle
musca e ali aqui...
Margherita.

Donc que tem?

Tito.

Como um jurta. Fize votos em de...
ntes como o coronel.

Coronel (suspirando)

Atta! Coma como? (agudo) bruto! Sem
peça de...!

Margherita.

De que o te... mais antes de...?

Tito.

Sim? (Voz a janelas) De... mais? Atta! bruto!
alocada? Já me... e... Justina...?

Margherita.

Atta!... Semha... e... para...
me... com... e... e... e...

Coronel (a Tito)

De... ou...?

Tito.

Atta?

Coronel

De... e... que... e...

Tito.

De...? O' coronel, está...?

Coronel (suspirando)

Cena 2ª.

Os mesmos, Tito.

Tito.

Bom dia, D. Margarida... Sr. Coronel... (a Margarida)
Sabe que acordei não há uma hora? Disseram-me que tinham saído a visitar D. Emília. Almocei e saí aqui estou.

Margarida.

Dormiu bem?

Tito.

Como um justo. Tive sonhos cor-de-rosa: sonhei com o coronel.

Coronel (mofando)

Ah! Sonhou comigo?... (à parte) Coitado! Tenho pena dele!

Margarida.

Sabe que o Sr. meu marido anda de passeio?

*Tito!.

Sim? (Vai à janela) E a manhã está bonita!
Manhã? Já não é muito cedo.... Jantam cá?

Margarida.

Não sei. Tenho duas visitas a-fa para fazer:
uma, com Emília, outra, com Ernesto.

Coronel (a Tito)

E não vai engordando?

Tito.

Acha?

Coronel.

Pois não! Eu creio que é do amor....

Tito.

Do amor? Ó coronel, está sonhando?

Coronel (misterioso)

H: dia, Dona Margarida... Senhor Coronel

H: visitar Dona Emília
[A]: * sai *

G: cor de rosa H: coronel... / Coronel

H: o Senhor meu

[A]: * a fa *

G: uma com

G, H: Tito) — Então vai

1 "X" a lápis.

198
Tato... Tato... (apart) Se i' que s'atà
suntando.

Alargando.
Eu sou... e alargando... heita' este
percepto.

Tato.
Vou... ehe! ehe... esta' boa?

Alargando.
Tato. ~~Alargando~~ 'ji'. (Dunas as coronel) de...
Tato.

~~Alargando~~
~~Alargando~~
~~Alargando~~

3.
Cena 3a.
Coronel, Tato.

Tato.
Como vai os seus nervos?

Coronel.
Seus nervos?

Tato.
Os seus, aheita... Já he p'he comp'etendo
Tudo a immedidade de p'ais que
o deora?

Coronel (as suspiros)
Qual... Oheio de algumas... de
m'as... heita'?

Tato.
he? heita' sustando!

Coronel.
Ahe! eu sei que o he. e' forte... e' modesto,
mas e' forte... e' até fortissimo! he. Ora,
eu sou realmente um... heita'.

Talvez... Talvez... (à parte) Tu é que estás sonhando.

G, H: Talvez... talvez...

Margarida.

Eu vou ver se ~~Margarida~~ Emília está pronta.

[A]: ^ Margarida ^

Tito.

Pois não... Ah! ela está boa?

Margarida.

Está. ~~Ficas?~~ Até já. (Baixo ao coronel) Silêncio.

A': > Ficas < A': + ao coronel +

Tito.

A': > Tito <

Fico

A': > Fico <

~~Margarida~~ (~~illeg.~~)

A': > Margarida [illeg.] <

~~Até já~~ (Baixo) Silêncio¹.

A': # Até já. (Baixo) Silêncio #

Cena 3^a.

Coronel, Tito.

Tito.

Como vão os seus amores?

Coronel.

Que amores?

Tito.

Os seus, a Emília... Já lhe fez compreender toda a imensidade da paixão que o devora?

Coronel (ar mofado)

Qual... Preciso de algumas lições... Se mas quisesse dar?...

G: se m'as quisesse

Tito.

Eu? Está sonhando!

Coronel.

Ah! eu sei que o Sr. é forte... É modesto, mas é forte... é até fortíssimo!.. Ora, eu sou realmente um aprendiz.... Tive

H: o senhor é

¹ A quantidade de rasuras evidencia a fragilidade dos recursos utilizados para a divisão das cenas. Esta em especial ficou sem arremate: o escriptor se engana e escreve "Margarida" onde deveria estar Emília; corrige em seguida o erro; depois funde falas e elimina outras. São todas tentativas de aperfeiçoamento que, no entanto, não resultam num fecho à cena. Na narrativa, o pretexto do almoço que Adelaide tem de preparar faz com que o narrador drible a irresolução desta passagem no manuscrito (ver página 77).

41
La pones a ella de despiada.

Fito.

¿Por qué?

Coronel.

¿Vendrás, una por una, locuras de que me sorprendas?

Fito.

Alm de que, me eliro una cosa por...

Coronel.

Una foto a parte el uso virgas a hora.

Fito.

Donos, D. Luisate!

Coronel.

Ora, en un momento me ofendiste me hora.

Fito.

Por qué?

Coronel.

Alm cuando a una; reponei que era antes un gran ofendido, pretendiendo luchar con un hombre, en ejemplo a prender...

Fito.

¿Alm de que?

Coronel.

Por amor. Ah! en si que i' menta...

Fito.

¿Cómo se llama... en una con modo... el Coronel, sí; el coronel vale un poco, vale incluso hora. Como por de en... Ora! ¿Alm de que te va a ir?

Coronel.

¿Exactamente?

Fito.

Alm en punto una me condear, una

há pouco a idéia de desafiá-lo.

Tito.

A mim?

Coronel.

É verdade, mas foi uma loucura de que me arrependo.

Tito.

Além de que, não é uso em nosso país...

Coronel.

Em toda a parte é uso vingar a honra.

Tito.

Bravo, D. Quixote!

Coronel.

Ora, eu acreditava-me ofendido na honra.

Tito.

Por mim?

Coronel.

Mas emendei a mão; reparei que era antes eu quem ofendia, pretendendo lutar com um mestre, eu, simples aprendiz...

Tito.

Mestre de quê?

Coronel.

Dos amores. Oh! eu sei que é mestre...

Tito.

Deixe-se disso... eu não sou nada... O coronel, sim; o coronel vale um urso, vale mesmo dois. Como havia de eu...

Oral.. Aposto que teve ciúmes?

Coronel.

Exatamente.

Tito.

Mas era preciso não me conhecer, não

H: Bravo, Dom Quixote

[A]: ^ pretendento ^ A: pretendendo

G, H: Oral Aposto

antes de morrer, sabia...

Coronel.

Quem, Sr. Coronel, é esse?

Sita.

Por, como?

Coronel.

Os meus filhos não sabem como a morte
se manifesta... Os meus filhos são afortunados...
Mas não, o destino?... (Depois de
uma pausa) Não aqui... não aqui...

Sita.

Porque não?

Coronel.

Non senhor. Adem. Não se lembra mais
de minha desventura idêntica de infância.

Sita.

Mas esta acabou... ah! você escapa de
boa!

Coronel.

De que?

Sita.

De morrer. Eu escapava da morte por uma
abstração, com um gesto, com um gesto
se comparável ao que tenho de abstração
viva e não!

Coronel (com um riso amargo)

Abstração, abstração... até logo!

Sita.

Quando se desparecer de lá?

Coronel.

Depois da volta para...

saber das minhas idéias...

Coronel.

Homem, às vezes é pior.

Tito.

Pior, como?

Coronel.

As mulheres não deixam uma afronta sem castigo... As suas idéias são afrontosas... Qual será o castigo?... (Depois de uma pausa) Paro aqui... paro aqui...

Tito.

Onde vai?

Coronel.

Vou sair. Adeus. Não se lembre mais da minha desastrada idéia do duelo...

Tito.

Isso está acabado... Ah! você escapou de boa!

Coronel.

De quê?

Tito.

De morrer. Eu enfiava-lhe a espada por esse abdômen; com um gosto; com um gosto só comparável ao que tenho de abraçá-lo vivo e são!

Coronel (com um riso amarelo)

Obrigado, obrigado. Até logo!

Tito.

Não se despede dela?

Coronel.

Depois Eu volto já...

A²: ? m ? [A]: @, @ G: abdômen... com H: esse abômen... com [A]: @, @ G, H: gosto... com

[A]: > Depois <

¹ Desta página até o fim do manuscrito, o papel apresenta uma outra coloração, tendendo ao esverdeado. O papel das páginas anteriores tem uma cor que tende para o bege, que com o passar dos tempos se transformou num amarelado claro. Todas as folhas do manuscrito, incluindo a capa, no entanto, possuem as mesmas dimensões.

Scena 4^a

Pete (V)

È un cronista un tale arabo. De origine
mal... . Quelle opinioni a rispetto de
mentre una delle...
compromesso...
compromesso...
...
...

Scena 5^a

Pete, Margherita, Lucia

Lucia

Non è che a veglia...

Pete

Non è che a veglia...

Margherita

Non è che a veglia...

Pete

Oh!

Lucia

Il denaro è perduto. Dove riprendo...

Pete

Altri perdono l'ipotesi...
...
...
...

Lucia (con sospetto)

Non è che a veglia...

Pete

Oh! non è completamente inutile per me...

Margherita

...

Cena 4ª.

Tito (só)

Este coronel não tem nada de original... Aquela opinião a respeito das mulheres não é dele... Melhor, vai-se confirmando... Nem me são precisas novas confirmações... Já sei tudo... Ah! minha sedutora... Aí vêm as duas... conquistadoras...

A!: * sedutora *

Cena 5ª.

Tito, Margarida, Emília.

Emília.

Bons olhos o vejam...

Tito.

Bons e ~~boni~~ bonitos...

Margarida.

Vamos à nossa visita.

Tito.

Ah!.

Emília.

A demora é pouca... Pode esperar-nos....

Tito.

Obrigado... Esperarei... Tenho a janela para olhá-las até perdê-las de vista...

Depois tenho estes álbuns, estes livros...

Emília (ao espelho)

Tem o espelho para se mirar...

Tito.

Oh! isso é completamente inútil p^a mim!

Margarida

Deveras ?

[A]: = boni =

[A]: * Emi * A: Margarida

G, H: inútil para mim

[A]: > Margarida / Deveras ? <

Sena 6.

Os meus, de amor.

Seabra - Pito

Olá finalmente acordaste!

Pito.

É verdade em termos de beleza, mas
pouco mais, mas bella, muito, com
esta de Petropolis, mas já nem tanto,
pouco mais, pois não, eu não iriamos.
Agora não, de novo, como um justo.

Seabra (já deu)

Letras de volta?

Margareth.

Quando agora vamos?

Seabra.

Então, talvez, ainda de esperar?

Seabra.

Um simples quinto de hora.

Seabra.

Se?

Pito.

Um quinto de hora, por favor. Pito

Seabra.

Vamos de imediato.

Pito.

Olá, tudo melhor.

Margareth.

Até já, (de novo de amor)

Cena 6ª.

Os mesmos, Seabra.

<p>Seabra (a Tito) Oh! finalmente acordaste! Tito. É verdade... Não me lembro ^{de ter} nunca passado nunca tão belas noites como estas de Petrópolis. Dur Já nem tenho pesadelos... Pois olha eu era vítima... Agora não; durmo, como um justo... Seabra (às duas) Estão de volta? Margarida. Ainda agora vamos? Seabra. Então tenho ainda de esperar?.. Emília. Um simples quarto de hora... Seabra. Só? Tito. Um quarto de hora feminino... ^{quase} É q meia eternidade... Emília. Vamos desmenti-lo... Tito. Ah! tanto melhor... Margarida. Até já... (Saem as duas)</p>	<p>H: Oh! Finalmente acordaste</p> <p>[A]: > nunca <</p> <p>[A]: > Dur < G: olha, eu H: olha e eu H: não durmo</p> <p>G, H: vamos! / Seabra</p> <p>G: esperar? / Emília</p> <p>[A]: * quase * [A]: = É q =</p> <p>H: Ah! Tanto melhor</p> <p>G: (saem as</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Secura 7.
Pito, Secura.

Secura.

Um, experimento aind...

Pito.

onde posto?

Secura.

Essa passagem... Compostando que é preciso
ver a ^{atuação} ~~atuação~~ e que é indispensável a fim
~~de~~ ~~compostando~~, para apontar ~~as~~
aquillo que foi a ~~uma~~ felicidade em
tudo de ~~uma~~ ~~coração~~.

Pito.

~~Quanto a isso...~~
~~absolutamente abstrato?~~ Bem, não, que até
a felicidade por si ~~é~~ ~~uma~~ ~~palavra~~
apenas surge a ~~uma~~ ~~vez~~ ~~de~~ ~~uma~~
lado...

Secura.

Salvo a ~~alguma~~ ~~de~~ ~~tudo~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~parece~~ ~~de~~
essa ~~intenção~~ ~~entre~~ ~~um~~ ~~família~~ ~~de~~
coração.

Pito.

Um?

Secura.

Impressão

Pito.

Porque?

Secura.

Uma, não, e ~~um~~ ~~uma~~ ~~vez~~ ~~de~~ ~~uma~~ ~~vez~~?

Pito.

Cena 7ª.
Tito, Seabra.

Seabra.
Ora, esperemos ainda...
Tito.
Onde foste?
Seabra.
Fui passear... Compreendi que é preciso
admirar
ver e ~~reparar~~ o que é indiferente e ~~fora~~
e ver
dos nossos desejos, para apreciar melhor
aquilo que faz a nossa felicidade íntima do amor coração. É

Tito.

~~Ah! bem-te~~ Ah! sim? Bem vêes que até
a felicidade por igual ^{fatigal} torna-se fatigante!
Afiml sempre a razão está do meu
lado...

Seabra.

Talvez... Apesar de tudo quer-me parecer q-
já
então intentas entrar na família dos
casados.

Tito.

Eu?

Seabra.

Tu, sim.

Tito.

Por quê?

Seabra.

Mas, dize; é ou não verdade?

Tito.

A! : * reparar *

[A]: > e fora dos nossos desejos <

A! : + e ver +

[A]: > nossa < G, H: que for a felicidade

[A]: * amor * [A]: > É <

[A]: [leg-]

[A]: = Ah! = [A]: # bem # [A]: > te <

A! : * torna-se fatigante! *

G, H: parecer que já

A! : * então *

Real, verdade?

Sentou.

É que eu sei que uma sentença é feita
falta, e eu que admoestrei todos, não
sei que livro, e eu que admoestrei com
tudo, e eu a minha família, e eu
de humilhação.

Pete.

Devoan?

Sentou.

É exacto. Conclui que se sentou com elle
é que a todos, no pensamento, e se a todos
no pensamento, é que a todos.

Pete.

Conclui real.

Sentou.

Real?

Pete.

Conclui com um modo de
crisis mental. Foi prova um tanto?

Sentou.

Pode ser?

Pete.

Não prova nada? Parece muito enganoso
supplicio.

Sentou.

Além disso alguma coisa he, por favor.
Lêda e agora de que livro é que é?

Pete.

Não, pode dizer alguma coisa com se
um pouco de coisa.

Qual, verdade!

Seabra.

O que sei ~~qu~~ é que uma destas ~~noites~~ tardes, em que adormeceste lendo, não sei que livro, ouvi-te pronunciar em sonhos, com a maior ternura, o nome de Emília.

[A]: ^ qu ^ [A]: = t = [A]: * noites *

Tito.

Deveras?

Seabra.

É exato. Concluí que se sonhavas com ela é que a tinhas no pensamento, e se a tinhas no pensamento é que a amavas.

Tito.

Concluiste mal.

Seabra.

Mal?

Tito.

Concluiste como um marido de cinco meses. Que prova um sonho?

Seabra.

Prova muito!

Tito.

Não prova nada! Pareces velha ~~super~~ supersticiosa...

[A]: = super =

Seabra.

Mas enfim alguma coisa há, por força... Serás capaz de me dizeres o que é?

Tito.

Homem, podia dizer-te alguma coisa se não fosses casado...

¹ Correção de um erro cometido por distração. O autor se engana quanto à paginação do documento. Ao se dar conta do engano, ele escreve o número "47" sobre o número "45".

Seabra

Que tem que me diga, querido?

Pete

Seabra tudo: tenho indigestão sem gosto e
outra coisa. De manhã, entre um biscoito
e um biscoito, o momento da manhã, almoço,
um pedaço de fruta, um bolão de um empadão
e assim por diante, sempre. Tudo a partir

Seabra

Até hoje isso. Vou lá. He querido?

Pete

Não tem nada.

Seabra

Comprova os minutos, respectivamente, falta de
hormônios.

Pete

Até mais he querido, e obrigado.

Seabra

Seabra, de volta ao trabalho. É um bom tempo
bem trabalhoso, de uma ordem bilionária, e
possivelmente até de algumas qualidades. De
sempre tem que se trabalhar.

Seabra, que não pode parar?

Pete

Seabra, é natural que se trabalhe. De
vez por vez, um lembrete de um
momento que já se esqueceu para o outro
momento, uma espécie de esquecimento técnico.

Seabra

Até é bom.

Pete

Affirmar?

<p>Seabra. Que tem que eu seja casado? Tito. Tem tudo. Serias indiscreto sem querer e até sem saber. À noite, entre um beijo e um bocejo, o marido e a mulher ; abrem, um para o outro, a bolsa das confidências. Sem pensares, deitavas tudo a perder. x Seabra¹. Não digas isso. Vamos lá. Há novidade? Tito. Não há nada. Seabra. Confirmas as minhas suspeitas. Gostas da Emília. Tito. Ódio não lhe tenho, é verdade. Seabra. Gostas. E ela merece. É uma boa ^[ileg.][ileg.] [ileg.] senhora, de não vulgar beleza, e possuindo altas as melhores qualidades. Talvez não te agrade o estado vez não te agrada o estado vez preferisses que não fosse viúva?.. Tito. Sim; é natural que se embeveça dez vezes por dia na lembrança dos dois maridos que já exportou para o outro mundo... à espera de exportar o terceiro. Seabra. Não é dessas... Tito. Afianças?</p>	<p>G: tudo. Seria indiscreto</p> <p>[A]: > , <</p> <p>G: pensares, podes deitar tudo</p> <p>G: perder. / Seabra — Confirmas?</p> <p>H: Gostas de Emília</p> <p>[A]: * [ileg] * [A]: * [ileg] *</p> <p>[A]: > e <</p> <p>[A]: * altas *</p> <p>[A]: * vez não te agrada o estado *</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

¹ "X" a lápis.

² Supressão de duas falas, uma de Tito e outra de Seabra, na edição da comédia organizada por Raimundo Magalhães Jr..

Tambor.

Quero que possa afirmar.

Pita.

Está mais amigo, tome a vontade de
com todo; nunca offendido nada, que
ingulmente, não em tal assumpto, logo
a ponderada, seguinte e a ~~comparação~~
cego, comparação não há e licito verida,
a vontade está decidida ^{proprio} por ^{qualquer}
trouxa da ^{proprio} ~~proprio~~ O que ~~para~~ ~~tu~~
afirmação a respeito de humilhação. Não se
combrace melhor do que eu. Não
quiere ver que nos conhecemos e
carga de leis nos entrosos, porque logo
de ~~attribution~~ ~~mas~~ ~~sentimentos~~; mas
tanto a certeza, não que não possivel de
de ^{possibilidade} ~~possibilidade~~ ~~qualidades~~ que são ~~estudo~~
bom e a ~~independência~~. In ~~tal~~ ~~tu~~?

Tambor.

Realmente, em sua opinião.

Pita.

Mas ~~talvez~~

Tambor.

Falhar pelo ~~meu~~ ~~império~~. ~~Porque~~
isto que ~~se~~ ~~caso~~ ~~em~~ ~~este~~ ~~caso~~
muito ~~em~~ ~~tal~~ ~~caso~~ ~~de~~ ~~proprio~~

Pita.

de um ~~filho~~ ~~em~~ ~~um~~ ~~caso~~ ~~de~~ ~~tal~~
são.

Tambor.

Quando ~~se~~ ~~for~~ ~~de~~ ~~tal~~ ~~caso~~?

Pita.

Seabra.

Quase que posso afiançar.

Tito.

Ah! meu amigo, toma o conselho de um tolo: nunca ~~afiançar~~ nada, principalmente ~~nest~~ em tais assuntos. Entre a prudência discreta e a ~~confiança~~ cega confiança, não há é lícito duvidar, a escolha está decidida nos ^{próprios} primeiros termos da primeira. O que podes tu afiançar a respeito da Emilia? Não a conheces melhor do que eu. Há quinze dias¹ que nos conhecemos; e eu já lhe leio no interior; estou longe de atribuir-lhe maus sentimentos; mas tenho a certeza de que não ~~possui~~ ^{raríssimas} as raríssimas qualidades que são ~~nessas~~ ^{raríssimas} necessárias à exceção. Que sabes tu?

^X Seabra².

Realmente, eu não sei nada.

Tito (à parte)

Não sabe nada!

Seabra.

Falo pelas minhas impressões. Parecia-me ~~nada~~ que um casamento entre vocês ambos não vinha fora de propósito.

Tito (pondo o chapéu)

Se me falas outra vez em casamento, saio.

Seabra.

~~Onde vai~~ Pois só a palavra?...

Tito.

[A]: * afiança * A: afianças

[A]: * nest *

[A]: # confiança # G, H: a cuja confiança não

[A]: * há *

A?: ? próprios ?

A?: ? primeira ?

[A]: @, @

H: mas, tenho

A?: ? *ssui* ?

A?: ? raríssimas ?

A?: ? *necessárias* ?

[A]: > natu <

[A]: > Onde vai <

¹ Não há nenhuma outra referência, a não ser esta, que nos faça presumir a decorrência temporal da ação na peça.

² "X" a lápis.

el pulover, a idea, tudo.
basta.

Interessante admiração e aglomeração e não com-
municado...

Pita...

Até eu aglomeração nos pontos, muito, como
se que não são copos de usar... depende
de ocasião...

Severa P.

... Os meus, olhando, humilde...

humilde.

O que é que depende de ocasião?

Pita.

Umas chapéus de Chile - ou seria que está
genérico de chapéus fica muito bem no
brevete, mas quanto não são copos
de usar, que vivem por que depende de
ocasião. Não posso lembrar que contém
a ocasião não está modo copos?

humilde.

Elementar.

Pita (a habitos)

Pena lá...

olhando.

Sim

Seabra (aparte - Pita)

Yelha colar (olha a olhando) olhando

vamos embora?

olhando

Que já para casa?

A palavra, a idéia, tudo.

Seabra.

Entretº. admiras e aplaudes o meu casamento....

Tito.

Ah! eu aplaudo nos outros muita coisa de que não sou capaz de usar... Depende da vocação...

Cena 8ª.

Os mesmos, Margarida, Emília.

Emília.

O que é que depende de vocação?¹

Tito.

Usar chapéus do Chile. Eu diria que este gênero de chapéus fica muito bem em Ernesto, mas que eu não sou capaz de usá-lo; porque... porque depende da vocação. Não pensa comigo que contra a vocação não há nada capaz?

Emília.

Plenamente.

Tito (a Seabra)

Toma lá!...

~~Margarida~~

~~Vam~~

Seabra (à parte a Tito)

Velhaco!.. (Alto a Margarida) ~~Minha-se~~
Margarida

vamos embora?

Margarida.

Que Já para casa?

G, H: Seabra — Entretanto admiras

G, H: usar chapéu do

[A]: # Margarida / Vam #

[A]: * Minha se * G: Margarida, vamos

[A]: * Que *

¹ Supressão das falas restantes desta cena na versão narrativa.

Señor.

¿Tiene permiso de salir a dejarse por un momento?

Señor.

¿Tiene permiso para salir un momento?

Señor.

¿Usted es quien me llama?

Señor.

¿De más por minutos o segundos?

Señor.

¿Con o sin otros pases e invitaciones, o pases?

¿Con o sin invitación e invitaciones de más?

¿Me habrán de poner permiso para salir siempre?

Señor.

¿Ahí está usted (a la hora) también con?

¿Puede (de chapeo) un momento?

¿También en el momento?

Señor.

¿Como me dice usted?

Señor.

¿Tiene permiso para salir un momento con permiso?

Señor.

¿Ayuda usted a sus invitados?

Señor.

¿Puede usted bajar?

Señor 9º

Señor, invitado.

Señor.

¿Usted tiene alguna otra invitación?

Seabra.
Vamos primeiro ao tio e depois para casa.

Emília.
Sem passarem por aqui na volta?

Margarida.
Ele é quem manda.

Seabra
Se não for muito o cansaço...

Emília.
Ora o dia está fresco e sombrio; é perto,
e ~~em~~ o caminho é excelente. Se não
me baterem à porta ficamos mal para
sempre.

G, H: Ora, o
[A]: = cam =

Seabra.
Ahl isto não... (a Tito) Também vens?
Tito (de chapéu na mão)

Também.

M Emília.
E assim me deixa só?

[A]: ^ M ^

Tito.
Tem muito empenho em que eu fique?

Emília.
Agrada-me a sua conversa!

[A]: @! @

Tito.
Fico. Até logo.

Cena 9ª.

Tito, Emília.

Tito.
V. Ex. disse agora uma falsidade.

H: Tito — Vossa Exceclência disse¹

¹ Erro tipográfico da edição.

Lucilia.

Qual foi?

Peto.

Dize, quando responderes a mimas com
vera. Ora, isso e falso como tudo qd
e falso.

Lucilia.

Quer um alapa?

Peto.

Uta, fells pomeo. In nem lei amada
me itera i desabido, masante, ni rita
chacossiva, dem fe' em unca. algarone,
lou nem ^{consciente} ~~consciente~~ quanto pomeo apna
e illo as desajado. Al pe' em ~~consciente~~
tes nem quanto. doume de bondade
para as expensas. Pe' ~~consciente~~
tate unigra.

Lucilia.

Deixemos esse as de unigra.

Peto.

Alapa, ali' unigra?

Lucilia.

~~A unigra, unigra de unigra unigra~~
Unigra unigra, ali' unigra unigra

Peto (unigra)

Al!

Lucilia.

Unigra unigra unigra unigra
unigra unigra unigra unigra

Peto.

Unigra unigra unigra unigra unigra
unigra unigra unigra unigra unigra

- Emília.
Qual foi?
- Tito
lhe
Disse que era agradável a minha conversa. Ora, isso é falso como tudo q^{to}.
é falso...
- Emília.
Quer um elogio?
- Tito.
Não, falo franco. Eu nem sei como V. Ex. me atura: desabrido, maçante, às vezes chocarreiro, sem fé em coisa alguma, conversador
sou um conversador muito pouco digno se de ser desejado. É preciso ~~na verdade~~ ter uma grande sorna de bondade para ter expressões tão benévolas... tão amigas...
- Emília.
Deixemos esse ~~ar~~ ar de mofa, e...
- Tito.
Mofa, m^a. senhora?...
- Emília.
~~Por que que estou humilhada... É [leg.]~~
Ontem tomei chá sozinha!... sozinha!
- Tito (indiferente)
Ah!
- Emília.
Contava que o Sr. viesse aborrecer-se uma hora comigo....
- Tito.
Qual, aborrecer.... Eu lhe digo: o culpado foi o Ernesto.
- A¹: + lhe +
G, H: tudo quanto é
H: como Vossa Excelência me
G: desabrido maçante
A²: ? conversador ?
[A]: ^ se ^ [A]: > na verdade <
[A]: > mos < [A]: = ar = H: mofa e...
G: Mofa, minha senhora? / Emília H: Mofa, minha senhora
[A]: > Por que que estou humilhada.. É [leg.] <
H: o Senhor viesse

Lucilia

Oh! foi elle?

Sim.

É verdade; deu um beijo abra eu com de um
meio, e como queira a todo, ^{olha} ~~olha~~ a
correr ~~de volta~~ e acabou por
poucas horas. Oh! não, foi uma noite
completa! Acordava-me o que me acorda-
va sempre: jantava!

Lucilia (triste)

Está bom...

Sim.

Pois olhe, ainda assim eu vou jogar com
pachotes; e com, sempre de pensamento forte;
um pouco de estudo; até ao meu livro
- fortuna por um despropósito, mas sem
houve um tanto de estudo e vou para
elles e um conselho a comentes... pode ficar
certo de que se acordar. ^{Lucilia} ~~Alguns~~ ^{Lucilia} ~~Lucilia~~
e logo nos olhos) Oh! é que um tanto de
uma... mas que é isso? Está chorando?

Lucilia (chorando e logo a chorar)

Sim; pode continuar.

Sim.

Olhe, se não me dá, por isto.

Lucilia.

Então, que a morte da minha filha...

Sim.

Alguns dias.

Lucilia.

Olhe, a uma certa resposta; por que não
respondeu a mim?

Emília.

Ah! foi ele?..

Tito.

É verdade; deu comigo aí em casa de uns

amigos, éramos quatro ao todo, rolou a

conversa ^{sobre o} respeito de voltarete e acabamos por formar mesa. Ah! mas foi uma noite completa! Aconteceu-me o que me aconteceu sempre: ganhei!

^XEmília (triste)¹

Está bom...

Tito.

Pois olhe, ainda assim eu não jogava com pixotes; eram mestres de primeira força; um principalmente; até às onze horas a fortuna pareceu desfavorecer-me, mas dessa hora em diante desandou a roda para eles e eu comecei a assombrar... pode ficar

certa de que os assombrei. (^{Emília} Margarida leva o lenço aos olhos) Ah! é que eu tenho diploma... mas que é isso? Está chorando?

Emília (tirando a lenço e sorrindo)

Qual; pode continuar.

Tito.

Não há mais nada; foi só isto.

Emília.

Estimo que a noite lhe corresse feliz...

Tito

Alguma coisa...

Emília.

Mas, a uma carta responde-se; por que não respondeu à minha?

A²: ? rolou ?

A¹: * a respeito do *

G, H : com pichotes; eram²

A²: ^ Margarida ^ A²: ? Emília ?

G: Mas a

¹ "X" a lápis.

² G e H não atualizaram a ortografia da palavra.

15

Tito.

A' que qual?

Luíla.

De conta que she sempre pedindo que o nome
tome o chá comigo?

Tito.

Mas me lembra.

Luíla.

Mas se lembra?

Tito.

Sim, ~~me lembro~~
recita uma carta, por um momento que
a não perde ter, e então esqueço em
algum lugar...

Luíla.

É possível, mas é a última vez...

Tito.

Mas me lembra mais por tomar chá?

Luíla.

Mas ~~depois~~ depois eu de a perder distanciar
melhor.

Tito.

Mas não digo; V. se trata bem agente e
em uma casa passamos bem os dias...
Tito é com frequência. Ela então quem
tome o chá sempre? É o nome?

Luíla.

De conta que della. Ela que elle seja si-
vestido?

Tito.

Parece que sim... É um homem delgado,
mas tanto todo se parece, é vestido de um

Tito.
 À sua qual?

Emília.
 À carta que lhe escrevi pedindo que viesse tomar chá comigo?

Tito.
 Não me lembro.

Emília.
 Não se lembra?

Tito.
 Ou, se ~~me escreveu~~ recebi essa carta, foi em ocasião que a não pude ler, e então esqueci-a em algum lugar...

[A]: * me escreveu *

Emília.
 É possível, mas é a última vez...

Tito.
 Não me convida mais para tomar chá?

Emília.
 Pode
 Não. ~~É~~ arriscar-se a perder distrações melhores.

A: * É *

Tito.
 Isso não digo, V. Ex. trata bem a gente e em sua casa passam-se bem as horas... Isto é com franqueza. Mas então ~~passou~~ tomou chá sozinha? E o coronel?

[A]: * passou *

Emília.
 Descartei-me dele. Acha que ele seja divertido?

Tito.
 Parece que sim... É um homem delicado; um tanto dado às paixões, é verdade; mas

G, H: verdade, mas

...cabe em um defeito ^{comum} ~~grande~~, acho que nella
há a mesma figura de consenso.

Luília.

O Corvel ~~está sempre~~

Pito.

De que ? lembra alguma?

Luília.

Um ~~certo~~ ^{certo} ~~humano~~;

~~...scate ...~~

(Depois de um parêntese de nada! (Será que se
deixa-se de pensar)

Pito (com um indolente)

Oh!

Luília.

Vou falar; não o aborreço?

Pito

V. L. é o nome de uma coisa...

Luília.

Que é com a exportação.

Pito.

Que aborreço, não... para Fozes. (Luília
começa algum pouco musical ~~alguns~~
melancólico) V. L. não Fozes alguma coisa
mais alg alguma?

Luília (passada)

Não... talvez a minha alma. (Suspira)

Pito.

Aborreço?

Luília.

Que de importância as minhas testas?

Pito.

Uma coisa; não importante nada. Um Fozes.

sendo esse um defeito ^{comum} ~~geral~~, acho que nele
não é muito digno de censura.

Emília.

O coronel ^{está vingado.} ~~[ileg.]~~ vivo.

Tito.

De que?, minha senhora?

Emília.

^{destino}
~~Da sorte humana ;~~
~~Das coisas deste mundo.~~

(Depois de uma pausa) De nada!¹ (Levanta-se e
dirige-se ao piano).

Tito (com ar indiferente)

Ah!

Emília.

Vou tocar, não o aborrece?

Tito.

V. Ex. é senhora de sua casa...

Emília.

Não é essa a resposta.

Tito.

Não aborrece, não... pode tocar. (Emília
começa algum pedaço musical ~~de piano~~
melancólico) V. Ex. não toca alguma coisa
mais ~~alg~~ alegre?

Emília (parando)

Não... traduzo a minha alma. (Levanta-se).

Tito.

Anda triste?

Emília.

Que lhe importam as minhas tristezas?

Tito.

Tem razão; não importam nada. Em todo o

A!: * geral *

A!: * [ileg.] vivo *

[A]: @ ? @

[A]: * destino *

[A]: * Da sorte humana; *

[A]: * Das coisas deste mundo *

H: não aborrece

H: Tito — Vossa Excelência é

[A]: * de piano *

H: melancólico.) Vossa Excelência não

[A]: ^ alg ^

G: razão, não

¹ A indecisão do escriptor se transfere para a fala da personagem, que responde à pergunta de Tito com um curto e vazio "De nada".

caso não é comigo?

Emília.

Acha que lhe hei de perdoar a desfeita que me fez?

Tito.

Qual desfeita, minha senhora?

Emília.

A desfeita de me deixar tomar chá sozinha.

Tito.

Mas eu já expliquei....

Emília.

Paciência!— O que sinto é que também nesse voltarete estivesse o marido de Margarida.

Tito.

Ele retirou-se às dez horas; entrou um parceiro novo, que não era de todo mau...

Emília.

Pobre Margarida!

Tito.

Mas se eu lhe digo que ele se retirou às dez horas...

Emília.

Não devia ter ido. Devia pertencer sempre

Sei que

a sua mulher. ~~Ah!~~ eu estou falando a um descrido; ~~mas~~ não pode calcular toda a felicidade e os deveres do lar doméstico. Viverem duas criaturas, uma para a outra, confundidas, unificadas; pensar, aspirar, sonhar; a mesma coisa; limitar o horizonte dos desejos nos olhos de cada uma, sem outra ambição, sem inja inveja de mais nada. Sabe o que é isto?

G: já lhe expliquei

[A]: @ ... @ G: Paciência!... O

G: mau. / Emília

G: sempre à sua

A!: * Ah! eu *

A!: > mas < A!: > toda <

[A]: > , <

A!: > dos desejos <

[A]: ^ inja ^

Peto.

Sei... e os elementos... por favor.

Luíslia.

Até quando, Luíslia, alguém que lhe procura a qualquer hora...

Peto.

Severina? Quem é essa menina?

Luíslia.

Se não disser, tudo acabou; não diga.

Peto.

Final acabou! Não lha, eu sou curioso.

Luíslia (desolada)

Não acredita que haja alguém que o ame?

Peto.

Pode ser...

Luíslia.

Não acredita que alguém, por curiosidade, por respeito, por outra coisa que se tenha por semelhante...

...base de pesquisas, originalidade de seu espírito ou influências de um amor verdadeiro ou, ainda, mesmo de amor fingido de alguém; um amor copiado de alguém, copiado de alguém? Não acredita?

Peto.

Se não acredita, acredita; não...

Luíslia.

Triste a pessoa que o ama.

Peto.

Sei entre duas meninas.

Luíslia.

Não soube. Luíslia... Inocente.

Tito.
Sei. É o casamento... por fora.
Emília

Se [ileg.] Conheço alguém que lhe provaria
aquilo tudo...

[A]: ^ Sr. [ileg.] ^ G, H: lhe provava aquilo

Tito.
Deveras? Quem é essa fênix?

Emília
Se lho disser, há de mofar, não digo.

G: Se lh'o disser

Tito.
Qual mofar! Diga lá, eu sou curioso.

Emília (séria)
Não acredita que haja alguém que o ame?

Tito.
Pode ser...

Emília.
Não ~~adivi~~ acredita que alguém, por curiosi-
dade, por despeito, por outra coisa que seja,
~~tenha [ileg.] recebido [ileg.]~~
tire da ~~própria~~ originalidade do seu espí-
rito os influxos de um amor verdadei-
ro, mui diverso do amor ordinário dos
salões; um amor capaz de sacrifício, capaz
de tudo? Não acredita?

[A]: * adivi *

[A]: * tenha [ileg.] recebido [ileg.] *

[A]: > própria <

G: de sacrificar, capaz

Tito
Se me afirma, acredito; mas...

Emília.
Existe a pessoa e o amor.

Tito.
São então duas fênix.

Emília.
Não zombe. Existem... Procure...

Tito.
Ahl isso há de ser mais difícil: não tenho
achasse
tempo. E suponha que achasse de que me
valia? Para mim é perfeitamente inútil. Isso
é bom para outros; para o coronel, por exem-
plo... Por que não diz isso ao coronel?

Emília.
Ao coronel? (Silêncio) Adeus, Sr. Tito, até
des-
culpe, eu me retiro...

Tito
Adeus, m^a senhora. (Dirige-se para o fundo.
Emília vai a sair pela D., pára.)

Emília.
Não vá!

Tito.
~~Então como é isto?~~
Que não vá?

Emília (prorrogando)
Não vê que o amo? Não vê que sou eu?..

Tito.
V. Ex.?.. Minha senhora, isto é
Emília.

Eu, sim! Debalde procuraria ocultá-lo...
~~é mais forte do que eu.~~ Não cuidei
fora impossível.

nunca que me viesse a amá-lo assim...
E olhe, deve ser muito, para que uma
mulher seja o revele em

seja a primeira a revelar... Pode
acaso calculá-lo?

Tito.
Deve ser muito, deve... mas a minha situ-
ação é difícil: que lhe hei de responder?

A?: ? achasse ?
G, H: E supondo que G: achasse, de

H: Adeus, Senhor Tito [A]: * até *

G, H: Adeus, minha senhora
G: pela direita, pára H: pela direita, alta, pára

[A]: * Então como é isto? *

G: eu? / Tito

[A]: > Minha senhora, isto é <
G: Ex? / Emília H: Tito — Vossa Excelência? /
Emília

A!: * é mais forte do que eu *

[A]: > me <

[A]: * seja * [A]: * o revele em *

humilia

O que eu sou, não me responde mais, se
he pouco; mas não repello, lentamente
antes.

Peto

Humilhação, não repello. Pergunto... de-
pois... responderei... Indistincto, a certeza de
seus transportes e convicção que me retira
humilia.

oblivio que não me ama

Peto

Não é culpa minha... Mas que é isso, não
sentora? Acabou-se... ou não está... a
provação desta scena seria sobretudo
desagradavel e inconveniente. Observe!

Scena 10.

humilia (de repente obligeada)

Sabes! l' verdade!... Mas me ama... não me
pode amar... (latencia) tu fizes o que eu
devo e quero... oh! meu coração!

Allegretto (cantando)

~~Humilia~~

Quanto a Peto, que me tem a bondade
de brincar e la saber com elle?

humilia

Indignam amor?

Allegretto (vivo e gracioso)

Oh, tu não elles...

humilia (vivo)

l' verdade.

Allegretto (cantando)

Emília.

O que quiser, não me responda nada, se lhe parece; mas não repila, lamente-me antes.

H: parece: mas

Tito.

Nem lamento, nem repilo. Respondo... depois responderei.— Entretanto, acalme os seus transportes e consinta que eu me retire...

Emília.

Ah! vejo que não me ama.

Tito.

Não é culpa minha... Mas que é isso, m^a senhora? Acalme-se... eu vou sair... a *prolongação* desta cena seria sobremodo desagradável e inconveniente. Adeus!

G, H: isso, minha senhora

A²: ? *prolongação* ?

G: sobremodo desaprovável e

Cena 10^a

Emília (só) depois Margarida.

Saiu! É verdade! Não me ama... não me pode amar... (Silêncio) Fui talvez imprudente! Mas o coração... oh! meu coração!...

Margarida (entrando)

Cena¹

Que tem o Tito que me tirou o Ernesto do braço e lá saiu com ele?

Emília.

Saíram ambos?

Margarida (indo à janela)

Olha, lá vão eles...

Emília (idem)

É verdade.

Margarida (~~olhando p~~)

G: imprudente. Mas

A: + Margarida entrando +

H: coração! / Margarida

A: > Cena <

[A]: > olhando p <

¹ Essa rasura revela que o escriptor teve intenção de criar uma nova cena com a entrada de Margarida. Teríamos então um curto monólogo, seguido de uma cena diferente em que estavam presentes Margarida e Emília. Percebemos que a decisão de fundi-las foi tomada depois de já ter sido escrito o monólogo: o escriptor simplesmente ajunta, à indicação da fala da cena 10, a marcação da entrada posterior de Margarida. Desta forma, a referência "Emília (só) depois Margarida" assume ambigüamente o papel de indicação de fala e de personagem na abertura da cena.

² G e H encontraram soluções diferentes para resolver a ambigüidade na rubrica do manuscrito. Raimundo Magalhães Jr. transformou a indicação de cena do manuscrito em indicação de fala, criando uma nova rubrica para abrir a cena. Terezinha Marinho, por sua vez, apenas indicou, entre colchetes, que a primeira fala é de Emília.

	Ma ¹	[A]: ^ Ma ^
	^{tira} O Tito mostra um papel do bolso e mostra a Ernesto.	[A]: # mostra #
	Emília (olhando)	
	Que será?	
	Margarida.	
	Aconteceu o q ² Mas que aconteceu?	[A]: # Aconteceu o quê? #
	Emília.	
	Aconteceu o que não prevíamos....	
	Margarida	
	É invencível?	
	Emília.	
	Por desgraça minha; mas há coisa pior...	
	Margarida.	
	Pior!..	G, H: Pior?... / Emília
	Emília.	
	Escuta; és quase minha irmã; não te posso ocultar nada.	
	Margarida.	
	Que ar agitado!	
	Emília.	
	Margarida, [leg.] eu o amo!	[A]: [leg.]
	Margarida.	
	Que me dizes?	
	Emília.	
	Isto mesmo. Amo-o arde com ardência ^{doidamente, perdidam²,} completamente. Procurei até agora vencer esta paixão, mas não pude; agora mesmo que, precisava, não por vãos preconceitos, ^{trata-} ^{tava de} ocultar-lhe o estado do meu coração, não pude; as palavras saíram-me dos lábios insensivelmente... Declarei-lhe tudo...	[A]: * arde* [A]: * com ardência * G, H: doidamente, perdidamente, completamente A': * precisava* [A]: * não * A': + tratava de +

¹ A indicação de fala já havia sido anotada na última linha da folha anterior.

² Ver nota 1 da transcrição da folha 20.

Marguerite.

Alors comme se dit cela?

Henriette.

Le soir. Pour que par entente. Mais pour
pop e querimus un ~~un~~ unum, chun
nos. Al l' n' i' de boji que ~~est~~
~~un~~ un ~~un~~ unum. D'après que on
leun des deus un un ~~un~~ unum, com
cei a sentis que n' n' i' d' que n' n' i' d'
cipis ~~un~~ unum ~~un~~ unum, depuis un ~~un~~ unum
de ~~un~~ unum, ~~un~~ unum ~~un~~ unum ~~un~~ unum
ceter ~~un~~ unum ~~un~~ unum ~~un~~ unum ~~un~~ unum
~~un~~ unum ~~un~~ unum ~~un~~ unum ~~un~~ unum
un ~~un~~ unum ~~un~~ unum ~~un~~ unum ~~un~~ unum
de ~~un~~ unum ~~un~~ unum, ~~un~~ unum, ~~un~~ unum
pour ~~un~~ unum; ~~un~~ unum ~~un~~ unum ~~un~~ unum
a ~~un~~ unum ~~un~~ unum ~~un~~ unum ~~un~~ unum
je ~~un~~ unum ~~un~~ unum, ~~un~~ unum ~~un~~ unum.

Marguerite.

Alors est-ce possible cela?

Henriette.

Alors n'est-ce pas ainsi.

Marguerite.

Vous savez pourquoi? Bien possible.

Henriette.

Alors n'est-ce pas possible cela?
Alors n'est-ce pas possible cela?

Marguerite.

Et elle?

Henriette.

Elle dit que n'est-ce pas possible cela?
Elle dit que n'est-ce pas possible cela?

Margarida.

Mas como se deu isto?

Emília.

Eu sei! Parece que foi castigo. Quis fazer
nas

fogo e queimei-me nessas mesmas cha-
mas. Ah! não é de hoje que estou ~~[leg.]~~ -

~~[leg.]~~ me sinto assim. Desde que os
seus desdêns não em nada cederam, come-
cei a sentir que não sei o quê; ao prin-
cípio despeito despeito, depois um desejo

de triunfar, ~~finalmente~~ uma ambição de
ceder tudo contanto que tudo ganhasse;

~~finalmente~~, ^{afinal} nem fui senhora de mim. Era

eu quem me sentia doidamente apaixonada e lho manifestava, por gestos, por palavras,

por tudo; e mais ~~em mim~~ ^{em mim} crescia o amor
nele

a indiferença, mais crescia o amor em mim.
~~sem sofrer desforra nele a indiferença~~. Hoje não pude, declarei-me. Sinto.

Margarida.

Mas estás falando séria?

Emília.

Olha antes para mim.

Margarida.

Pois será possível? Quem pensara?...

Emília

A mim própria parece impossível; mas
é mais que verdade...

Margarida.

E ele?

Emília.

Ele disse-me quatro palavras indiferentes, nem
sei o que foi, e retirou-se...

A': * nessas *

[A]: * estou [leg.] *

[A]: = sinto =

[A]: * não *

[A]: * que * G: o que; ao

[A]: = despeito =

[A]: * finalmente *

G: tudo, contanto

[A]: * finalmente * [A]: = afinal =

G: e lh'o manifestava

A: # em mim #

A': # em mim # A': # o amor # A': + nele +

A': > sem sofrer desforra <

A': # nele a indiferença #

[A]: > Sinto. <

Resistência? Alargando.

Alas não Lentidão.

De cada movimento está vindo a necessidade
de alguma qualificação técnica. Alargando.
Lentidão.

Alas não é um problema. Quando se tem
uma ideia de algo o que se deve fazer? Não
não! Então a ideia é feita e se organiza.
Lentidão de um movimento que tem um
desenvolvimento e uma de organização.
Deve haver alguma coisa, alguma coisa
~~uma coisa~~ etc.

Alargando.
Lentidão de um movimento, mas não
impossível a construção de uma
Lentidão.

Alas não; um seja o que for, mas
é a construção que se organiza
seja mesmo indiferente à organização.

1.º

Alargando, Tita.

Tita.

Deixa o trabalho lá fora, pois que
~~o trabalho é feito~~
não ouça o que se vai fazer.
Alargando.

Margarida.
Resistirá?

Emília.
Não sei.

Margarida.
Se eu adivinhara isto não te animaria
naquela malfadada idéia.

Emília.
Não me compreendeste. Cuidas que eu
~~lamen~~ deploro o que me acontece? Oh!
não! sinto-me feliz, sinto-me orgulhosa...
É um destes amores que bastam por
si para encher a alma de satisfação.
Devo antes abençoar-te... ~~que já vê-lo é~~
~~uma censura~~

Margarida.
É uma verdadeira paixão... Mas acreditas
impossível a conversão dele?

Emília.
Não sei; mas seja ou não impossível, não
é a conversão que eu ~~mais desejo~~
peço; basta-me q^e.
seja menos indiferente e mais compassivo.

Cena II^a.

As mesmas, Tito.

Tito.
Deixei o Ernesto lá fora *para* que ele
~~não pode ouvir o que se vai passar~~
não ouça o que se vai passar...

Margarida.

[A]: * lamen *

H: não! Sinto-me feliz

A': > que já vê-lo é uma censura... <

[A]: * mais desejo *

G, H: basta-me que seja

[A]: ^ par ^ A: para'

[A]: * ele não pode ouvir o que se vai passar *

1 A conjunção "para" é escrita sobre "por" quando é feita a substituição da oração subordinada da linha seguinte.

O que é que se vai passar?

Fita.

Uma coisa simples.

Margareta,

além, muito à toa, mas sei se sabe que
uma independência tão completa como a
sua pode ser feita a quem é por natureza
uma mulher independente?

Fita.

Depende de sua vontade? Ou certo não com
uma palavra? (olhando para a filha) Deixa a sua
vontade? (olhando para a mãe)

Luíza (olhando para a mãe)

Oh! não! (olhando para a filha)
(olhando para a mãe)

Margareta.

Ótimo!

Fita.

Além disso preciso saber toda a verdade
conhecida; eu não quero ser enganada -
uma mãe. Deixa ou não deixa? Ou
um tratado original e (olhando para a filha)
conhecido com toda a verdade.

Luíza.

Logo depois, mas de um tratado muito
feliz. (olhando para a mãe) Uma coisa de
consciência. (olhando para a filha) Mas a filha
tão completa como a mãe?

Fita.

Quanto, se é possível, nos conhecemos
ou não, mas por muitas razões e
muito sabedoria, e lá, não podemos não

Margarida.
O que é que se vai passar?

Tito.

Uma coisa simples.

Margarida.

Mas, antes de tudo, não sei se sabe que uma indiferença tão completa como a sua pode ser fatal a quem é por natureza menos indiferente?

Tito.

Refere-se à sua amiga? Eu corto tudo com duas palavras! (A Emília) Aceita a m^a mão? (Estende-lhe a mão)

[A]: @! @ G, H: a minha mão

Emília (alegremente)

Oh! sim! (Esten Pega-lh
(Dá-lhe a mão)

[A]: * Esten * [A]: * Pega-lh *

Margarida.

Bravo!

Tito.

Mas [leg] é preciso medir toda a m^a. generosidade; eu devia dizer: aceito a sua mão. Devia ou não devia? Sou um tanto original e gosto de fazer in inversão em tudo.

[A]: [leg] G, H: a minha generosidade

[A]: = in =

Emília.

ou

Pois sim; mas de um outro modo sou

~~feliz~~ ^{feliz}

feliz. Um remorso me surge na cons-

Contudo, um

ciência. ~~Dou-lhe hoje~~ Dou-lhe uma felicidade tão completa como a recebo?

A: + ou +

A': * + Todavia + *

A': # Um #

[A]: = Dou-lhe = [A]: > hoje <

Tito.

Remorso, se é sujeita aos remorsos, deve ter um, mas por motivo diverso. Minha senhora, V. Ex. está passando neste

G: diverso, minha senhora

H: senhora, Vossa Excelência está

momento pelas forças contrárias, ~~com~~
~~aquele~~ ~~mal~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~deu~~ ~~no~~ ~~caso~~ ~~de~~ ~~alguma~~ ~~vez~~
Olegário! Vou contar-lhe, meu querido,
uma curiosa história. (O primeiro de longa
tempo, não? Bem-vindo a você um dia
concordar-se que em ~~alguma~~ ~~circunstância~~, ~~se~~
suffice.

Olegário!

Seus romances?

Pto.

~~Por~~ ~~que~~ ~~razão~~

Declaro, meu querido, a existência de um
prosa. Um dia, há já alguns meses,
tinha eu a pretensão de ver uma mulher
sentada, e ~~construindo~~ ~~uma~~ ~~história~~. O assunto foi
basta sério ~~indigno~~ quanto ao meu
nível de sabedoria. Era então mais
evidente que hoje, pois conhecia muito
o mundo de dentro. Resolveu deitar-se ~~na~~
mesa e ~~gritar~~ ~~o~~ ~~que~~ ~~viu~~ ~~em~~ ~~mente~~. Não
me esqueça esta história...

Amália (detalhada)

Após.
fornecer-lhe respostas para um livro de
muitas perguntas!

Pto.

~~De~~ ~~que~~ ~~modo~~ ~~se~~ ~~trata~~

Uma coisa a propósito, nunca deixei de
anotar. Há coisas certas de acontecerem
um dia, e procedo de modo a fazer
o desejado. Há muitas histórias...

Olegário!

Então, não se esqueça que é meu nome...

(A)
 momento pelas forcas caudinas; [ileg.]
~~aquele altura falha de Roma. Vou~~ (A
 Margarida) Vou contar-lhe, m^a senhora,
 uma curiosa história. (A Emília) Fi-la
 sofrer, não? Ouvindo o que vou dizer
 concorderá que eu ^{sofri} fui o primeiro em
 já antes sofria e muito mais.
 sofrer.

Margarida.

Temos romance?

Tito.

Porque m^a senhora
 Realidade, m^a senhora, e realidade em
 prosa. Um dia, há já alguns anos,
 tive eu a felicidade de ver uma mulher
 senhora, e amei-a amei-a. O amor foi
 indomável
 tanto mais ardente quanto que me
 nasceu de súbito. Era então mais
 ardente que hoje, não conhecia muito
 os usos do mundo. Resolvi declarar-lhe
 a minha paixão e pedi-la a-mão. Tive
 em casamento.
 em resposta este bilhete...

Emília (detendo-o)

Percebo.

[ileg.] Essa senhora fui eu. Estou hu-
 milhada, perdão!

Tito.

Oh! está perdoada
 Meu amor a perdoa; nunca deixei de
 amá-la. Eu estava certo de encontrá-la
 um dia, e procedi de modo a fazer-me
 o desejado. Sou mais generoso....

Margarida.

Escreva isto e dirão que é um romance.

[A]: > [ileg.] aquela altura falha de Roma. <

[A]: # Vou (A # G, H: caudinas. (A

G, H: contar-lhe, minha senhora

A': * sofrir *

A': * fui o primeiro em sofrer *

[A]: * Porque m^a senhora *

G, H: Realidade, minha senhora

[A]: * mulher *

[A]: = amei a =

A': * ardente *

A': * lhe * A': * a mão *

A': [ileg.]

G, H: humilhada; perdão

[A]: * Oh! está perdoada *

¹ A rasura, parcialmente legível, nos revela que foi abandonada a intenção de colocar na fala da personagem a explicação para a expressão que dá nome à comédia.

Sette.

Alcun...
Allegro...
Alcun...
Tutto.

Alcun...
Alcun...
Alcun...

È o...
Tutto.

Scena 12^a

Alcun...
Tutto.

Alcun...
Tutto.

È licito o...
Tutto.

Alcun...
Tutto.

Tito.
 A vida não é outra coisa...
 Margarida.
 Agora dê-me conta do meu marido.
 Tito.
 Não pode tardar; dei-lhe um prazo
 para vir. Olhe, creio que é ele...
 Emília.
 E o coronel também.

Cena 12ª.

Os mesmos, Coronel. e Seabra.

A1: + e Seabra + G: mesmos, coronel e
 H: Coronel e

Seabra (Da porta)
 É lícito o ingresso?
 Tito.
 Entra, entra...
 Emília.
 Vai saber de boas novidades...
 Seabra.
 Sim?
 Margarida (baixo)
 Casam-se...
 Seabra (idem)
 Já sabia.
 Margarida (baixo)
 Era um plano da parte dele.
 Seabra (idem)
 Já sabia. Ele me disse tudo.
 Ma
 Emília.
 O que eu desejo é que jantem comigo.

G: Seabra (da porta)

[A]: ^ Ma ^

Mother.

Dear mother.

Coronel.

Recebi a carta a' respeito de dar uma boa
matricula. Recebi uma carta que me
falou sobre de que o caso chegou a esta
nao se pode fazer.

Mother.

Pois se faz a' respeito.

Coronel.

O que?

Fato.

D. lembra se precisa agora de um caso:
sem ser.

Coronel.

Não percebe...

Mother.

Apresenta-se o meu futuro marido.

Coronel (repetido)

Ah!... (Cabelece em si? Não!... não!... marido?
Je' sei... (após) Não se pode! não se
pode... etc.

Mother.

O que é?

Alguém (falso)

Calado; se trata de... talvez o mesmo que
plano; e pode haver... etc.

Mother.

Ah!

Mother.

Alguém, mas não sei... etc.

Seabra.
 Pois não.
 Coronel.
 Tenho estado à espera de dar uma boa notícia. Recebi uma carta que me dá parte de que o urso chegou e está na alfândega. *[A]: > chegou e <*

Emília.
 Pois vá fazer-lhe companhia.
 Coronel.
 O quê?
 Tito.
 D. Emília só precisa agora de um urso: sou eu. *H: Tito — Dona Emília*

Coronel.
 Não percebo...
 Emília.
 Apresento-lhe o meu futuro marido.
 Coronel (espantado)
 Ah!... (Caindo em si) Bom!... bom!... marido?
 Já sei... (à parte) Que pateta! não compreende..... *G: Bom!... Bom!... marido*
H: pateta! Não compreende

Emília
 O que é?
 Margarida (baixo)
 Cala-te; eu tinha-lhe contado o mesmo teu plano; o pobre homem acredita nele. *[A]: * nosso **

Emília.
 Ah!...
 Seabra.
 Afinal, sentas praça nas minhas fil fileiras. *[A]: = fil =*

Dita

~~Proprietate~~
Proprietate a mare de bunici si alti
este parte de capitala comunei!

Tin de unirea

3

Tito
~~(apontando par~~
 (Tomando a mão de Emília) Ah! mas
 no posto de ~~capitão~~¹ coronel!

Fim da comédia.

[A]: * (apontando par *

A!: * capitão *

H: coronel / (Fim da Comédia)

¹ Tachado com tinta mais fina, diferente da tinta do fluxo do manuscrito.

RESUMÉE

Cette dissertation de maîtrise propose une édition critique et génétique du conte "Linha reta e linha curva" de Machado de Assis (*Contos fluminenses*, 1870), à partir du manuscrit de la comédie *As forcas caudinas* [1863?] et du feuilleton de même titre du conte, publié dans le *Jornal das Famílias* entre octobre de 1865 et janvier de 1866.

De l'étude des variantes émergent des questions qui poursuivent la décodification de ce dossier génétique à partir de la technique littéraire spécifique du genre dont chacune de ces versions s'est constituée comme texte. Et la lecture dans le va-et-vient d'un texte à l'autre exige une vision de ce processus créatif dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur et par rapport à une époque de notre littérature.

Les deux chapitres qui précèdent l'édition proprement dite et les notes qui s'étendent le long du texte établi, irriguent la lecture du conte, en groupant des informations qui commentent et interprètent, en suggérant, en même temps, un nouveau regard sur ce Machado de Assis inconnu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 16 Pareceres do Conservatório Dramático emitidos por Machado de Assis.* Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- ALENCAR Mário de. "Advertência". In: *Machado de Assis: Teatro.* Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Jackson, 1942, p. 7 – 11.
- ANDRADE Mário de. *Balança, Trombeta e Battleship, ou, O descobrimento da alma.* Ensaio de Telê Ancona Lopez; apresentação de Antonio Fernando De Franceschi, São Paulo: Instituto Moreira Salles, Instituto dos Estudos Brasileiros, 1994.
- ANDRADE Mário de. *Macunaíma; o herói sem nenhum caráter.* Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez, Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle; Brasília: CNPq, 1988.
- ANDRADE Mário de. *O turista aprendiz.* 2^a edição, estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopez, São Paulo: Editora Duas Cidades, 1983.
- As forcas caudinas.* Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- AZEVEDO Sílvia Maria. *A trajetória de Machado de Assis; do Jornal das famílias aos contos e histórias em livros.* São Paulo: USP. Tese (Doutor em Letras) – Departamento de Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 1990.
- BELLEMIN-NOËL Jean. *Littérature.* N^o 28: "La genèse du texte". Paris: Larousse, 1977.
- BOSI Alfredo. "A máscara e a fenda". In: BOSI et al. *Machado de Assis.* São Paulo: Ática, 1982, p. 437 – 457.
- BOSI Alfredo. "Nos Meandros do Manuscrito". In: WILLEMART Phillippe. *Universo da Criação Literária.* São Paulo: Edusp, 1993, p. 9 – 19.
- Contos avulsos.* Raimundo Magalhães Jr. (org.), Rio de Janeiro: Tecnoprint, /s. d./.
- Contos esparsos.* Raimundo Magalhães Jr (org.), Rio de Janeiro: Tecnoprint, /s. d./.
- Contos esquecidos.* Raimundo Magalhães Jr. (org.), Rio de Janeiro: Tecnoprint, /s. d./.
- Contos fluminenses.* Nova Edição, Rio de Janeiro: Garnier, /1899/.
- Contos fluminenses.* Rio de Janeiro: Garnier, /1870/.
- Contos fluminenses.* Rio de Janeiro: Garnier, /1899/.

- Contos recolhidos*. Raimundo Magalhães Júnior (org.), Rio de Janeiro: Tecnoprint, /s. d./.
- Contos sem data*. Raimundo Magalhães Júnior (org.), Rio de Janeiro: Tecnoprint, /s. d./.
- Edições críticas de obras de Machado de Assis; Contos fluminenses*. V. 1, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Instituto Nacional do Livro, 1975.
- Exposição de Machado de Assis: centenário do nascimento de Machado de Assis: 1839 – 1939*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.
- FARIA João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1993.
- GOMES Eugênio. “Machado de Assis: censor dramático.” *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 05 fev 1955. 1º caderno: Literatura e Arte, p. 8.
- GOMES Eugênio. “Peça inédita de Machado de Assis”. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 28 fev 1953. 1º caderno: Literatura e Arte, p. 6.
- GRÉSILLON Almuth & LEBRAVE Jean-Louis. *Langages*. N° 69: “Manuscrit. Écriture. Production linguistique”, Paris: Larousse, 1983.
- GRÉSILLON Amuth. *Elements de critique génétique; lire les manuscrits modernes*. 1ª edição, Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- “Linha reta e linha curva”. *Jornal das famílias; Publicação ilustrada recreativa, artística, etc.* Rio de Janeiro: Garnier, p. 289 – 301, out 1865; p. 321 – 329, nov 1865; p. 353 – 369, dez 1865; p. 1 – 11, jan 1866.
- MAGALHÃES JÚNIOR Raimundo. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- MASSA Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870)*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Conselho Nacional de Cultura, 1971.
- MASSA Jean-Michel. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965.
- Obra completa*. 8ª impressão, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. 3 v.
- “Pareceres emitidos por Machado de Assis, quando membro do Conservatório Dramático, sobre algumas das peças enviadas a essa instituição (1862 – 1864)”. *Revista do Livro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, ano 1, números 1 – 2, p. 178 – 192, jun 1956.
- PONTES Joel. *Machado de Assis e o teatro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Companhia Nacional de Teatro, 1960.
- Regulamento do Conservatório Dramático*. Documento não datado, provavelmente da primeira fase desse órgão de censura (1845-1865), Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.

Relação das peças censuradas durante o fim de 1861 e em 1862 até 16 de dezembro de 1862 Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.

Relação das peças censuradas, de dezembro de 1862 a maio de 1864. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.

RIBEIRO Maria Augusta H. W.. **Machado de Assis, um teatro de figuras controversas.** São Paulo: USP. Tese (Doutor em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1989.

RIBEIRO Maria Augusta Hermengarda Wurthmann. **O teatro oculto na ficção narrativa de Machado de Assis: o caso da adulteração de um adultério.** São Paulo: USP. Dissertação (Mestre em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1981.

ROMERO Sílvio. **Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira.** Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

SODRÉ Nelson Werneck. **História da literatura brasileira; seus fundamentos econômicos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 3ª ed., 1960.

SOUSA Galante de. “Machado de Assis, censor dramático”. **Revista do livro.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura Instituto Nacional do Livro, ano 1, números 3 – 4, p. 83 – 92, dez 1956.

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

SOUSA Galante de. **Machado de Assis e outros estudos.** Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

Teatro completo. Texto estabelecido por Terezinha Marinho com a colaboração de Carmen Gardelha e Fátima Saadi, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço Nacional de Teatro, 1982.

Terpsícore. Prefácio de Davi Arrigucci Júnior, São Paulo: Boitempo Editorial, 1996.

WELLEK René & AUSTIN Warren. **Theory of Literature.** New York: Penguins Books, 1978.

ZILBERMAN Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

De Machado de Assis

Contos fluminenses. Coleção Autores Célebres da Literatura Brasileira, texto apurado pela terceira edição de 1899, e notas por Adriano da Gama KURY, Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1989.

Dispersos de Machado de Assis. Coligidos e anotados por Jean-Michel MASSA, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965.

Outras relíquias. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

Teatro completo. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Jackson, 1942.

Teatro. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Jackson, 1946.

Geral

ALLEMAN Beda. "De l'ironie en tant que principe littéraire". *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris: Seuil, n° 36, 1978, p. 386 – 398.

ANDRADE Mário de. "Contos e contistas". In: *O empalhador de passarinhos*. 3ª edição, São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972, p. 5 – 9.

ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica*. V. 2 (1881 – 1894), Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

ARÉAS Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

ARÉAS Vilma. *Na tapera de Santa Cruz; uma leitura de Martins Pena*. 1ª edição, São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Eudora de Sousa, Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH. *Mimesis; a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BARTHES Roland. "Elementos estruturais da narrativa". In: BARTHES et al. *Análise estrutural da narrativa*. Introdução à edição brasileira por Milton José Pinto, Petrópolis: Vozes, 1976, p. 16 – 60.

BARTHES Roland. "Structure du fait divers". In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, p. 188 – 197

- BATY G. & CHAVANCE R. *El arte teatral*. 2ª edição, tradução do francês de *Vie de l'art théâtral, des origines à nos jours* (Paris: Plon, 1932), Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- BECLUA Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Editora Castalia, 1990.
- BELLEMIN-NOËL Jean. "Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto". *Manuscritica, revista de crítica genética*. Tradução de Carlos Eduardo Galvão Braga, São Paulo, nº 4, p. 127 –161, dez 1993.
- BENJAMIN Walter. "O narrador". In: **Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas**. V. 1, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, 7ª edição, 10ª reimpressão, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOOTH Wayne. *A retórica da ficção*. 1ª edição em português, tradução de Maria Teresa H. GUERREIRO, Lisboa: Arcadia, 1980.
- BRAYNER Sônia. "O conto de Machado de Assis". In: *O conto de Machado de Assis*. 2ª edição, Sônia BRAYNER (org.), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 7 – 17.
- BRITO Broca. "O romance-folhetim no Brasil". In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos; vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1974, p. 174 – 181.
- Cahiers de textologie*. Nº 02: "Problèmes de l'édition critique". Textes réunis et présentés par Michel Contat, Paris: Minard, 1988.
- CANDIDO Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1965.
- CANDIDO Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In: *Vários escritos*. 2ª edição, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CANDIDO Antonio. "Timidez do romance". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª edição, São Paulo: Ática, 1989, p. 82 – 99.
- CANDIDO Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 2ª edição revista, São Paulo: Livraria Editora Martins, /s.d./ . 2 v.
- CANDIDO Antonio. *Literatura e sociedade*. 6ª edição, São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- CANDIDO Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.
- CASTELLO José Aderaldo. "O teatro de Machado de Assis". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 25 abr 1959. Suplemento Literário, p. 129.
- CHALHOUB Sidney. *A História nas histórias de Machado de Assis: um estudo de Helena*. Coleção "Primeira Versão", Campinas: Unicamp, IFCH, /s. d./.
- CHALMERS Vera Maria. "A literatura fora da lei; um estudo do folhetim". *Remate de males*. Campinas: Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem, nº 5, p. 136 – 145, 1985.

- COCO Pina Maria Arnoldi. "O triunfo do bastardo: uma leitura dos folhetins cariocas do século XIX". CONGRESSO DA ABRALIC, 2, 8 a 10 ago 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Abralic, 1991, v. 3, p. 19 – 24.
- CORTAZAR Julio. *Valise de Cronópio*. 2ª edição, São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CRAIG Edward Gordon. *De Part du théâtre*. Paris: Edition O. Lieutier, Librairie Théâtrale, 1910 – 1912.
- ECO Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ENCONTRO DE CRÍTICA TEXTUAL: O MANUSCRITO MODERNO E AS EDIÇÕES, 1, 1985, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP/FFLCH, 1986.
- ENCONTRO DE EDIÇÃO CRÍTICA E CRÍTICA GENÉTICA: ECLOSÃO DO MANUSCRITO, 2, 1988, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP/FFLCH, 1989.
- ENCONTRO DE EDÓTICA E CRÍTICA GENÉTICA, 3, 1993, João Pessoa. *Anais...* *Anais...* São Paulo: USP/FFLCH, 1994.
- EULÁLIO Alexandre. *Livro involuntário; literatura, história, matéria e modernidade*. Carlos Augusto Calil e Maria Eugenia Boaventura (org.), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.
- Europe*. Paris: editor, 60º ano, nºs 643 – 644, nov – dez 1982.
- Exposição Comemorativa do Sexagésimo Aniversário do Falecimento de Joaquim Maria Machado de Assis (20/IX/1908 – 29/IX/1968)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968.
- FARIA João Roberto. "Machado de Assis: singular intertextualidade teatral". CONGRESSO DA ABRALIC, 2, ago 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Abralic, 1991, v. 3, p. 322 – 327.
- FARIA João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1987.
- FONSECA Gondin da. *Bibliografia do jornalismo carioca (1808-1908)*. Rio de Janeiro: Quaresma Editora, 1941.
- FORSTER E. M. *Aspectos da narrativa*. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.
- GLEDSON John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução de Sônia COUTINHO, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GLEDSON John. *The Deceptive Realism of Machado de Assis; a Dissenting Interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: Francis Cairns, 1984.
- GOMES Cecília Moreira. *O conto brasileiro e sua crítica; bibliografia (1941 – 1974)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977.
- GOTLIB Nádia Battella. *Teoria do conto*. 5ª edição, SP: Editora Ática, 1990.
- GRANJA Lúcia. *Machado de Assis – primeiras crônicas: o surgimento do grande ironista*. Campinas: Unicamp. Dissertação (Mestre em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1992.

- HESSEL Lothar & RAEDERS Georges. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, Editora da URGs, 1979.
- HOUAISS Antônio. *Elementos de bibliologia*. Reimpressão fac-similar, São Paulo: HUCITEC; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.
- HUGO Victor. *Do grotesco ao sublime; tradução do Prefácio de Cromwell*. Tradução e notas de Celia Berretini, São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HUTCHEON Linda. "Ironie et parodie: stratégie et structure". *Poétique; revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris: Seuil, n° 36, p. 467 – 477, nov 1978.
- HUTCHEON Linda. *Uma teoria da paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez, Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- JAUSS Hans Robert. *História literária como desafio à ciência literária e teoria dos gêneros*. Porto: Livros Zero, 1974.
- JOLES André. *Forma simples*. Tradução de Álvaro Cabral, São Paulo: Perspectiva, 1976.
- JULIEN Dominique. "Le préface comme auto-comtemplation". *Poétique; revue de théorie et d'analyse littéraires*. Paris: Seuil, n° 84, p. 499 – 508, nov 1990.
- KAYSER Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 3ª edição portuguesa totalmente revista pela 4ª edição alemã, por Paulo Quintella, Coimbra: Arménio Amado Editor, 1963. 2 v.
- KHÊDE Sonia Salomão. *Censores de pincenete e gravata; dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- LAJOLO Marisa & ZILBERMAN Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- LAJOLO Marisa & ZILBERMAN Regina. *A leitura rarefeita; livro e literatura no Brasil*. 1ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LEITE Lígia Moraes. *O foco narrativo*. Coleção Princípios, n° 04, São Paulo: Ática, 1985.
- LIMA Benjamin. "O teatro de Machado de Assis". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 mai 1940, p. 5.
- LOPEZ Telê Ancona. "Matrizes/Marginálias/Manuscritos". CONGRESSO DA ABRALIC, 2, ago 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Abralic, 1991, v. 1, p. 431 – 440.
- LUKACS Georg. "Narrar ou descrever". In: *Ensaios sobre literatura*. 2ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 47 – 99.
- MAGALHÃES JÚNIOR Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981. 2 v.
- MARTINS Wilson. *A palavra escrita*. São Paulo: Editora Anhembi, 1957.

- MASSA Jean-Michel. "La bibliothèque de Machado de Assis". *Revista do livro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura Instituto Nacional do Livro, ano 4, mar – jun 1961, números 21 – 22, p. 195 – 238.
- MASSAUD Moises. "O conto". In: *Criação literária*. 2ª edição, São Paulo: Melhoramentos, 1968, p. 95 – 122.
- MAUPASSANT Guy. "Le roman". In: *Gustave Flaubert*. Campinas: Pontes, 1990.
- MEYER Augusto. *Machado de Assis*. 2ª edição, Rio de Janeiro: Simões, 1952.
- MEYER Marlise. "Folhetim para almanaque ou Rocambole, a ilíada de realejo". *Almanaque*. São Paulo: Editora Brasiliense, nº 14, p. 7 – 22, 1978.
- MEYER Marlise. "O que é e quem foi Sinclair das ilhas?". *Almanaque*. São Paulo: Editora Brasiliense, nº 8, p. 83 – 99, 1978.
- MEYER Marlise. *Folhetim; uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MIGUEL-PEREIRA Lúcia. . *História da literatura brasileira; Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Sob direção de Álvaro Lins, 2ª edição revista, v. 12, Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- MIGUEL-PEREIRA Lúcia. "Relações de família na obra de Machado de Assis". *Revista do livro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, ano 3, números 11, p. 19 – 30, set 1958.
- MIGUEL-PEREIRA Lúcia. *Machado de Assis; estudo crítico e bibliográfico*. 3ª edição, São Paulo: Companhia da Editora Nacional, 1946.
- MONTELO Josué. "Ramalho Ortigão, Personagem do Brasil". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 jun 1976, p. 11.
- NEEDEL Jeffrey. *Belle époque tropical; sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NUNES Benedito. *O tempo da narrativa*. 2ª edição, São Paulo: Ática, 1995.
- NUÑES Carlinda Fragate Pate et al. *O teatro través da História*. Introdução de Tânia Brandão, Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, Entourage Produções Artísticas, 1994. 2 v.
- OLIVEIRA Valdemar de. *O teatro brasileiro*. Bahia: Aguiar & Souza, UFBA, 1900.
- PEREGRINO JÚNIOR. "Teatro de costumes". In: *Curso de teatro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, p. 55 – 78, 1954.
- POE Edgar Allan. "The Philosophy of Composition". In: *Essays and Reviews*. Fourth printing, G. R. Thompson (org), New York: The Library of America, 1984, p. 13 – 25.
- POE Edgard Allan. "Review of Twice-Told Tales". In: *American Poetry and Prose*. Fourth edition, Norman Foester (ed.), Boston: Houghton Mifflin Company, 1957, p. 395 – 399.

- POUILLON Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, São Paulo: Cultrix, Edusp, 1974.
- PRADO Décio de Almeida. "A evolução da literatura dramática". In: *A literatura no Brasil. Conto. Crônica. A nova literatura*. 2ª edição, direção Afrânio Coutinho, vol. 4, Rio de Janeiro: Editora Sul América, 1971, p. 3 – 37.
- PRADO Décio de Almeida. "O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUTNSBURG J. et al. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- PRADO Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PROUST Marcel. *Sobre a leitura*. 2ª edição, tradução de Carlos Vogt, Campinas: Pontes, 1991.
- REGO Enylton de Sá. *O calandú e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- RIBEIRO José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX; Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pym*. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.
- ROMERO Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 7ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980. 5 v.
- SANT'ANNA Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SCHWARZ Roberto. "Duas Notas sobre Machado de Assis". In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 165 – 178.
- SCHWARZ Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 3ª edição, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.
- SCHWARZ Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.
- SILVA Lafaiete. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- SOUSA Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960. 2 v.
- SPINA Segismundo. *Introdução à edótica*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977.
- SPITZER Leo. *Études de style*. Précedé de "Leo Spitzer et la lecture stylistique", par Jean Starobinski, traduction par Kaufholz et al., Paris: Éveux, Gallimard, 1970.
- STENDAHL. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.
- TADIÉ Jean-Yves. "La critique génétique". In: *La critique littéraire au XX^e siècle*. Paris: Belfond, 1987, p. 275 – 292.
- VÁRIOS AUTORES. *Historiadores e críticos do romantismo; a contribuição européia: crítica e história literária*. V. 1, seleção de Guilhermino César, Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978.

- VERÍSSIMO José. "Machado de Assis". In: *Estudos de literatura brasileira*. 6ª série, introdução de Melânea Silva Aguiar, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1977, p. 103 – 108.
- VERÍSSIMO José. *História da literatura brasileira; de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 5ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio.
- WASSERMAN Renata. *Exotic Nations; Literature and Cultural Identity in the United States and Brazil, 1830-1930*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.
- WATT Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WELLEK René. *História da crítica moderna: 1750 – 1950. O final do século XIX*. 4º volume, São Paulo: Herder, Edusp, ano.
- WERNECK Maria Helena. "Uma produção para o esquecimento". CONGRESSO DA ABRALIC, 2, ago 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Abralic, 1991, vol. 3, p. 13 – 18.
- WOLFGANG Iser. "A estética da recepção; a interação do leitor com o texto" In: VÁRIOS AUTORES. *A literatura e o leitor*. Tradução de Luiz Costa LIMA, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p 83 – 132.
- ZOLA Emile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Introdução e tradução de Italo Caroni e Célia Berrettini, São Paulo: Perspectiva, 1982.

Pareceres e outros documentos do Conservatório Dramático

- Artigos Orgânicos; Decreto nº 425 de 19 de julho de 1845; e Regras para a censura das peças*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- Documentos pertencentes ao Conservatório Dramático do Rio de Janeiro (1836 – 1863)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- AYQUE Luiz Paulo dos Santos (censor). **A chuva do Rio de Janeiro**. Comédia, 15 abr 1862. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- BACHARENSE José Francisco de Souza (censor). **O barco dos traficantes**. Comédia, 01 dez 1862. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- BETHENCOURT DA SILVA Francisco Joaquim (censor). **A esposa deve acompanhar seu marido**. Comédia em um ato de Júlio César Machado Vasconcelos, 18 ago 1862. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- BETHENCOURT DA SILVA Francisco Joaquim (censor). **Amor e dever**. Comédia-drama portuguesa, 10 set 1862. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- BETHENCOURT DA SILVA Francisco Joaquim (censor). **Convido o coronel**. Comédia, 26 ago 1862. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- BETHENCOURT DA SILVA Francisco Joaquim (censor). **Les fidalgos de Paris**. Comédia, 23 jun 1862. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.

- BETHENCOURT DA SILVA Francisco Joaquim (censor). **Por causa de um par de botas**. Comédia em um ato, 13 ago 1862. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- BETHENCOURT DA SILVA Francisco Joaquim (censor). **Um jantar de reticências**. Comédia, 19 ago 1863. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- BETHENCOURT DA SILVA Francisco Joaquim (censor). **Um titular como há muitos**. Drama de José Pedro Xavier Pinheiro, 01 abr 1862. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- BETHENCOURT DA SILVA Francisco Joaquim (censor). **Virtude e vício**. Drama, 27 mai 1862. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- BURGAIN, Luiz Antônio (censor). **Sylphide et Berger**. Comédia, 9 jun 1862. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- COARACY, José Alves Visconde (censor). **O segredo dos cavalheiros**. Drama traduzido do francês por José Bonchardy, 13 ago 1862. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- Correspondência oficial de 1843 a 1857*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- Decreto de 4 de janeiro de 1871*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- Exposição dos motivos da proposta de 31 de janeiro último para a reorganização do Conservatório Dramático*. Mar 1862, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- GUIMARÃES Augusto Loureira da Costa (censor). **Protocolo**. Comédia de Machado de Assis, 21 nov 1862. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.
- Livro das Atas do Conservatório Dramático Brasileiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, seção de manuscritos.